

CRIMES, PECADOS E MONSTRUOSIDADES



ORGANIZAÇÃO:

JULIO JEHA E
JOSALBA FABIANA DOS SANTOS

Crimes, Pecados e Monstruosidades



Organização:

Julio Jeha

Josalba Fabiana dos Santos

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro

2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Julio Jeha

Josalba Fabiana dos Santos

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-12-7

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

PREFÁCIO – p. 5

Julio Jeha; Josalba Fabiana dos Santos

EXCESSO E APRISIONAMENTO: OS CONTOS MORAIS EM QUADRINHOS DE STEVE DITKO – p. 6

André Cabral de Almeida Cardoso

MONSTRUOSIDADES MORTUÁRIAS NA DESAGRADÁVEL SENHORA DOS AFOGADOS: UM MERGULHO MAIS PROFUNDO NAS ÁGUAS RODRIGUIANAS – p. 31

Dênis Moura de Quadros

A MONSTRIFICAÇÃO DO BASTARDO: O ROMPIMENTO DO TECIDO DA NORMALIDADE E AS MÚLTIPLAS TRANSGRESSÕES EM FRANKENSTEIN OR THE MODERN PROMETHEUS, DE MARY SHELLEY – p. 48

Fernanda Vieira de Sant’Anna; Lucia Rodriguez de LaRocque

FANTASMAGORIA DA CIÊNCIA E A ESCRITA MONSTRUOSA: FRANKENSTEIN, O MODERNO PROMETEU, DE MARY SHELLEY – p. 64

Guilherme de Figueiredo Preger

OS ZUMBIS NEGROS, MONSTROS POLÍTICOS DA ESCRAVIDÃO HAITIANA – p. 93

Marcio Markendorf

UM CALEIDOSCÓPIO DE CULPADOS E INOCENTES: O ARREPENDIMENTO NA FICÇÃO DE CARSON MCCULLERS – p. 113

Júlia Reyes

O DUPLO ANIMAL EM MOBY-DICK - UMA ANÁLISE DO DUPLO VELADO EM MELVILLE – p. 139

Rita Isadora Pessoa Soares de Lima

A DUPLA MONSTRUOSIDADE GÓTICA EM “RAPPACCINI’S DAUGHTER”, DE NATHANIEL HAWTHORNE – p. 155

Rogério Lobo Sáber; Julio Jeha

PREFÁCIO

Julio Jeha
Josalba Fabiana dos Santos

Crimes, pecados e monstruosidades falam do nosso mal-estar perante a violência e a brutalidade, o desenvolvimento da tecnologia e da ciência, as guerras e os genocídios; são metáforas culturais e artifícios literários que carregam implicações tanto estéticas quanto éticas.

Estes são os tópicos analisados na presente coletânea, que reúne artigos dos participantes do Simpósio Crimes, Pecados e Monstruosidades nos anos de 2016 e 2017.

EXCESSO E APRISIONAMENTO: OS CONTOS MORAIS EM QUADRINHOS DE STEVE DITKO

André Cabral de Almeida Cardoso*

RESUMO: Na década de 1950, o desenhista Steve Ditko trabalhou numa série de histórias em quadrinhos que misturam suspense, horror e elementos fantásticos. São histórias de um moralismo infantil, em que os bons são recompensados, e os maus, punidos de forma draconiana. Em várias dessas narrativas, o desejo transgressor de um personagem é prontamente castigado por uma cadeia de eventos aparentemente aleatórios. Os acontecimentos fantásticos que levam ao aprisionamento dramático do transgressor têm o efeito paradoxal de desestabilizar a realidade e de restabelecer a ordem. A arbitrariedade do acaso e a lógica do princípio ordenador se confundem, tornando monstruosa a ação da justiça. Cabe, então, examinar até que ponto os princípios morais que fundamentam essas narrativas são minados por uma contracorrente crítica que os coloca como excessivamente opressivos, como elementos inteligíveis de um mundo em que a irrupção do fantástico aponta para a presença subjacente de uma ordem que tem o potencial ameaçador de seguir uma lógica inumana.

PALAVRAS-CHAVE: histórias em quadrinhos; fantástico; ordem; transgressão; década de 1950

ABSTRACT: In the 1950s, the artist Steve Ditko worked in a series of comic books which mixed suspense, horror, and fantastic elements. These stories display a childlike morality; in them, the good are rewarded, and the bad are mercilessly punished. In many of these narratives, a character's transgressive desire is promptly curtailed by a chain of apparently aleatory incidents. The fantastic events that lead to the dramatic imprisonment of the transgressor have the paradoxical effect of destabilizing reality and restoring order. The arbitrariness of chance gets confused with the logic of an organizing principle, making the action of justice seem monstrous. It is possible, therefore, to examine how far the moral principles which guide these narratives are undermined by a critical countercurrent which reveals them to be unduly oppressive, as if they were intelligible elements of a world where the irruption of the fantastic points to the underlying presence of an order which has the threatening potential of following an inhuman logic.

* Universidade Federal Fluminense (UFF).

KEYWORDS: comics; the fantastic; order; transgression; the 1950s

Introdução

Dono de um traço bastante característico, o quadrinista Steve Ditko é hoje um artista quase desconhecido pelo público mais amplo, longe de ter a fama de um desenhista como Jack Kirby, ou de um roteirista como Stan Lee, com quem colaborou na criação do Homem-Aranha, que logo se tornaria o carro-chefe da editora Marvel Comics e um ícone da cultura pop (Ditko também foi criador do Dr. Estranho, em outra parceria com Stan Lee, e de vários heróis da DC Comics, como o Besouro Azul, Rapina e Columba, o Questão e Shade). Como Douglas Wolk observa numa resenha de *Strange and stranger: the world of Steve Ditko*, uma coletânea do trabalho do artista organizada por Blake Bell, na década de 1980 Ditko já era considerado um fracasso comercial cujo trabalho mais relevante estava no passado (Wolk, 2008, n. pag.). No entanto, Wolk também observa que Ditko é “um dos grandes estilistas visuais dos quadrinhos americanos” (2008, n. pag.; tradução própria),¹ e a própria publicação de *Stranger and stranger* pela Fantagraphics Books, que também lançou edições luxuosas dos trabalhos produzidos pelo desenhista para a Charlton Comics na década de 1950, é uma indicação de que Ditko goza de um *status cult* na indústria dos quadrinhos americana, com um público interessado na valorização da sua arte.

Se o prestígio de Ditko está ligado à sua produção para a Marvel na década de 1960 e, mais tarde, para a DC Comics, as histórias que desenhou para a Charlton Comics na década anterior são também importantes. Por si só, o volume do trabalho de Ditko para a Charlton merece atenção: ele produziu quase quinhentas páginas de arte completa, incluindo desenho e arte final, para a Charlton somente em 1957 (Bell, 2012a, p. 9). Além disso, essa fase foi crucial para que Ditko desenvolvesse o seu estilo, inclusive porque ele contava com uma dose considerável de liberdade artística, uma vez que os editores da Charlton não pareciam dar muita atenção ao conteúdo das revistas que publicavam, desde que este não tivesse um impacto negativo para a marca e garantisse um nível mínimo de vendas (Bell, 2012a, p. 10). Se, por

¹ No original: “One of American comics’ great visual stylists”.

um lado, isso possibilitava a Ditko explorar um estilo gráfico único, a necessidade de manter as vendas dentro de um patamar aceitável e de produzir com rapidez uma grande quantidade de material a fim de compensar a baixa remuneração por página que a Charlton oferecia levava à adoção de fórmulas prontas e à elaboração de roteiros pouco sofisticados, ou até mesmo claramente descuidados.

As histórias em quadrinhos que Steve Ditko desenhou para a Charlton nesse período eram bastante curtas e simples. Transitando por vários gêneros, mas geralmente apresentando grandes doses de aventura, suspense e mesmo horror, elas delineavam um universo moral muito convencional em que os bons eram recompensados, e os maus, punidos severamente – muitas vezes antes mesmo que tivessem a oportunidade de cometer os seus crimes. Num número significativo dessas narrativas, o desejo transgressor de um personagem causa – ou simplesmente ameaça causar – um desequilíbrio que é prontamente retificado e severamente punido por uma cadeia de acontecimentos aparentemente aleatórios, frequentemente iniciada por uma ação fortuita do próprio personagem. O fantástico se manifesta não só na interferência de elementos sobrenaturais sobre a realidade, mas também nesse desencadear de eventos aleatórios que levam à punição do personagem transgressor, em geral na forma de alguma espécie espetacular de aprisionamento. Essas histórias culminam numa reafirmação apoteótica da ordem, que, mais do que moral e legal, chega a ser cósmica. De fato, no desenrolar inflexível dos eventos que levam à contenção do desejo transgressor, é como se o universo distorcesse suas próprias leis para assegurar a punição dos culpados. A profusão de acontecimentos fantásticos que estrutura a narrativa tem o efeito paradoxal de desestabilizar a realidade e de garantir a normalidade. A arbitrariedade do acaso e a lógica do princípio ordenador se confundem a tal ponto que a própria ação da justiça – automatiza e desligada de qualquer agente claramente discernível – se torna monstruosa e aterrorizante, uma vez que o crime muitas vezes surge apenas como uma desculpa para pôr em curso o processo de aprisionamento, que ocupa uma posição central na narrativa.

O desenho intensamente expressivo de Ditko, que se esmera na representação dramática de ambientes sombrios e das feições angustiadas de seus

protagonistas, marca o quanto há de terrível nesse universo rigidamente estruturado, transformando os criminosos em vítimas, ao mesmo tempo em que a ordem é reafirmada como um elemento fundamental a ser protegido. Nas próximas páginas, pretendo explorar as tensões inerentes a esse esquema narrativo. Irei discutir até que ponto o foco num aprisionamento que se mostra quase perverso acaba por minar o arcabouço moral superficialmente simples dessas histórias, apontando para um possível potencial repressivo na ordem social que essas narrativas supostamente têm o papel de reforçar. Procuro, portanto, abrir uma brecha num discurso que se mostra fechado. O traço inquieto de Ditko é um dos elementos que provocam rupturas numa espécie de relato que pretende se afirmar como ordenador e harmônico. O fato de essas tensões se manifestarem em um produto cultural essencialmente de consumo pode apontar para ansiedades difusas na sociedade norte-americana da década de 1950 que se fazem sentir mesmo em suas criações mais banais.

A construção do insólito

Nascido numa família de trabalhadores descendentes de poloneses, numa pequena cidade na Pensilvânia, Steve Ditko se mudou para Nova York em 1950, onde cursou a Cartoonist & Illustrators School, já com a intenção de se tornar quadrinista (na época, boa parte dos artistas que trabalhavam em revistas em quadrinhos viam essa ocupação como algo temporário, enquanto esperavam a oportunidade de ingressar no mercado mais lucrativo da publicidade). Começou a trabalhar para a Charlton Comics em 1954, até que uma enchente destruiu os escritórios e as prensas da editora em 1955. Dois anos depois, porém, a Charlton retomaria as suas atividades a pleno vapor, e Ditko voltaria a trabalhar para a editora. Entretanto, alegando as perdas que sofrera durante a enchente, a Charlton reduziu drasticamente o pagamento que oferecia aos seus colaboradores, passando a remunerar bem menos do que a média da indústria. Em compensação, prometia fazer os pagamentos sempre em dia e impor um mínimo de revisão editorial, num esquema que privilegiava a produção rápida e em grande quantidade, prejudicando muito a qualidade do material. Esse esquema industrial se manifes-

ta, por exemplo, no fato de as histórias publicadas não darem crédito a seus criadores. Não se sabe com certeza, por exemplo, quem era responsável pelo roteiro das histórias desenhadas por Ditko para a Charlton nesse período, mas acredita-se que tenham sido escritas por Joe Gill, o principal roteirista da editora. Essas não eram as condições ideais para se produzir um trabalho de qualidade; mas se o esquema material de produção na Charlton era limitador, Ditko viu na quase que total ausência de interferência editorial uma oportunidade de fazer valer sua liberdade criativa e desenvolver um estilo próprio (Bell, 2012a, p. 9-10).

De fato, a produção de Ditko se destaca entre os quadrinhos publicados pela Charlton, notória pela mediocridade de suas revistas, impressas no papel mais barato disponível à indústria (Bell, 2012a, p. 10). Ditko contribuiria para vários títulos publicados pela Charlton, transitando pelos mais diversos gêneros. Muitas dessas histórias, contudo, caem no gênero do horror, do suspense ou, de forma mais ampla, do fantástico. Como indicam os títulos das revistas em que muitas delas foram publicadas – alguns exemplos são *Out of This World*, *Unusual Tales*, *Strange Suspense Stories*, *Mysteries of Unexplored Worlds* – trata-se de histórias que privilegiam o inusitado e o estranho, de caráter bastante sensacionalista. Uma capa desenhada por Ditko para o número 6 da revista *Out of This World* deixa bem claro o tipo de apelo que se procurava montar junto ao leitor:

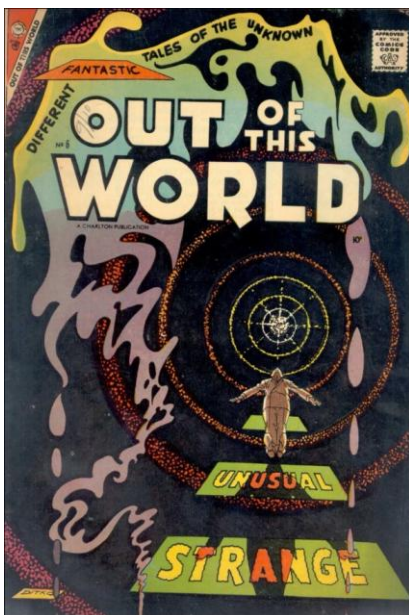


Fig. 1: Capa. *Out of This World*, n. 6, Nov. 1957 (Bell, 2012b, p. 181).

Nessa capa, vemos um homem de terno atirado numa paisagem vazia, emoldurada por elementos disformes, sem qualquer tipo de referência ao real. A postura do homem, deitado e numa posição quase de crucificado, coloca-o como objeto passivo, rígido e vitimado, como se tivesse sido arrancado do mundo real por uma força irresistível, representada talvez pela luz para onde se dirige, que oferece uma certa promessa de transcendência sublime. O homem também funciona como uma seta que conduz o olhar do leitor para a luz, apresentada, assim, como o ponto focal que organiza toda a imagem e também como um objetivo a ser atingido. O efeito é fazer com que o próprio leitor se sinta sugado juntamente com o homem para dentro da revista. Essa perspectiva é reforçada pelos retângulos verdes colocados embaixo do homem, que também vão apontando para a luz e nos quais estão escritas, em letras berrantes, as palavras *strange* (estranho) e *unusual* (extraordinário), numa referência tautológica ao inusitado que ainda é reiterada pelos dizeres em torno do título da revista: *different* (diferente), *fantastic* (fantástico), *tales of the unknown* (contos do desconhecido). Essa reiteração excessiva constitui uma promessa que revela explicitamente qual seria o atrativo da revista: o contato com o insólito, a que vem se somar o inquietante, nos tons sombrios da imagem e na postura da única figura humana representada. Como Freud argumenta, o inquietante resulta de uma espécie de fusão daquilo que é familiar com aquilo que é desconhecido, ou melhor, do retorno à consciência de um conteúdo psíquico que foi reprimido e que volta depois de ter sido distorcido (Freud, 2010, p. 360). A capa do número 6 de *Out of This World* busca uma representação gráfica do inquietante, superpondo o caráter fantástico da não-paisagem à figura convencional do homem como símbolo da normalidade. O reprimido liberado pela imagem é o próprio inusitado, que, entretanto, permanece oculto, já que sua natureza nunca é revelada. A capa se organiza também como uma representação da fuga, uma fuga ao mesmo tempo desejável e temerosa para algum lugar literalmente fora deste mundo, refletindo o título da revista. Mas essa fuga já é também um tipo de aprisionamento, como mostram a postura rígida do homem capturado pela luz e os círculos que dela emanam e que formam uma espécie de túnel de onde não parece haver escapatória. A possibilidade excitante de

fugir do mundo da normalidade leva também ao aprisionamento do fascínio com o insólito, elemento ao mesmo tempo desejável e temível.

Como a análise dessa capa bastante representativa de *Out of This World* demonstra, os quadrinhos produzidos por Ditko para a Charlton nesse período desenvolvem uma estética do excesso e do fascínio, que o estilo de Ditko tende a exacerbar, principalmente pela representação extrema do estado emocional dos personagens, em particular nos casos em que estes são tomados pelo medo e o espanto diante daquilo que não conseguem compreender:



Fig. 2: The atomic clerk
Strange Suspense Stories, n. 34,
Nov. 1957 (Bell, 2012b, p. 177).

A figura 2 mostra um personagem que se vê perseguido por um desconhecido na rua. A representação não é idealizada, mas também não é propriamente realista, se concentrando mais na expressividade do personagem. Os traços são pesados e nervosos, salientando o esgar da boca e o olhar carregado, além das dobras na testa e o suor escorrendo pelo nariz. A representação da emoção é excessivamente intensa, já que nesse momento o personagem apenas **desconfia** de que está sendo seguido. Longe de uma harmonia de traços, o que se parece buscar é uma certa desproporção na contorção das

feições. O insólito se manifesta não só na situação inusitada, mas principalmente na reação extremada dos personagens, marcada no seu rosto.

Nessa estética do excesso, o olhar desempenha um papel central como meio de expressão. São frequentes os momentos em que Ditko foca a atenção do leitor no olhar de seus personagens, colocado em *close-up*. Olhos arregalados transmitem a intensidade de suas emoções, dentre as quais predomina o espanto. No entanto, a fixidez desses olhares também chama atenção para o fascínio exercido por aquilo que é visto. Mais de uma vez, Ditko recorre à mesma estrutura de imagem, colocando em primeiro plano o olhar atônito de um personagem, em contraste com outro personagem ao fundo, que se mostra alheio à revelação do insólito que o primeiro testemunhou. A intensidade desse olhar posto em destaque, a enorme brancura dos olhos arregalados, mostra que esses personagens são completamente tomados pela sua experiência, ficando presos ao ato de ver, para além de qualquer outra resposta possível:



Fig. 3: Charmed, I'm sure.
Unusual Tales, n. 11, March 1958 (Bell, 2013, p. 227).



Fig. 4: The repair man from nowhere.
Unusual Tales, n. 10, Jan. 1958 (Bell, 2013, p. 74).

O espanto desses olhos marca a surpresa da irrupção inesperada do inusitado numa realidade que deveria estar regrada e o choque de ver essa realidade ameaçada – efeito que David Roas (2013, p. 31) descreve como característica central do fantástico. Segundo Noël Carroll (1990, p. 188-191), esse é também o efeito produzido pela monstruosidade no gênero do horror, que causa fascínio ao mesmo tempo em que perturba, justamente porque são impossíveis, porque causam uma ruptura na realidade e desestabilizam as

categorias através das quais organizamos o mundo. A expressividade dos traços de Ditko marca de forma exagerada o choque diante dessa crise do real, como que para indicar que nessas narrativas ele é particularmente forte. E, se esse choque é tão forte, isso parece ocorrer porque a realidade que ele põe em cheque é considerada particularmente estável.

O impulso à ordem

De fato, apesar da ênfase no inusitado, o impulso, na maioria das histórias desenhadas por Ditko para a Charlton nesse período, é em direção a uma ordenação absoluta, a uma rígida reafirmação da ordem, revelando a crença num mundo em que tudo tem o seu lugar indiscutível. Em nenhum momento isso fica mais claro do que na história “You can make me fly” (Bell, 2013, p. 55-56), em que um criminoso fugindo da prisão tenta usar a invenção de seu irmão cientista para voar para bem longe, mas acaba voltando à prisão, pois a máquina que faz os objetos voarem só pode enviar as coisas de volta para o seu lugar – na demonstração de sua invenção, o cientista havia feito uma boneca voltar para a caixa de brinquedos, um cavalo voltar para o seu estábulo e um carro voltar para a garagem. A lógica é infantil: cada coisa tem o seu lugar, os maus devem sempre ser punidos, e lugar de bandido é na cadeia, sem dúvida e sem apelação. Nessas histórias, uma moralidade absoluta se vê atada à noção de ordenação do mundo.



Fig. 5: you can make me fly
Do You Believe in Nightmares?, n. 1,
 Nov. 1957.

Em “You can make me fly”, a irrupção do fantástico, mal disfarçada numa invenção científica pouco plausível, de início parece romper a ordem do real, mas acaba por reafirmar de modo ainda mais incontestável a organização da realidade. Na maioria dessas narrativas, o elemento do insólito ou do inquietante, apesar de todo o choque que causa, acaba por ser neutralizado ou por paradoxalmente restaurar a ordem, punindo, por exemplo, um transgressor que de outra forma escaparia da justiça humana. Poderíamos então nos perguntar se não estaríamos diante de algo como a função do horror de reafirmar as normas culturais já estabelecidas, uma vez que a ameaça à ordem é contida no final da narrativa, de acordo com uma linha de interpretação das narrativas de horror que vê no gênero um meio para a manutenção do *status quo*, conforme explica Noël Carroll. Carroll argumenta que essa tendência está longe de ser universal ao gênero, já que muitas narrativas de horror podem não levar a cabo a restauração da ordem, nem associar a ruptura da ordem a uma ameaça a normas sociais específicas, mas que ela pode estar presente em obras específicas que utilizam o horror como meio de reforçar a ideologia dominante (Carroll, 1990, p. 199-204). Este parece ser o caso das histórias em quadrinhos de que trato aqui, em que a ordenação do mundo está relacionada de forma bastante clara a princípios morais e à normatização social. No entanto, é possível nos perguntar até que ponto a restauração da ordem se dá de forma satisfatória, e realmente compensatória, nessas narrativas. Afinal, todas elas deixam um resquício, um excesso que sobra. O fascínio do extraordinário permanece mesmo dentro desse movimento de organização, transitando da manifestação explícita do fantástico ou de objetos de horror para o próprio processo de restabelecimento da normalidade, que fica envolto em perplexidade ou mesmo inquietude.

A estrutura de “You can make me fly” aponta para um padrão que se repete, com variações, em um número significativo das histórias desenhadas por Ditko nesse período. Nelas, um personagem, geralmente desviante, inicia um forte movimento rumo à liberdade, apenas para se ver aprisionado de forma ainda mais inflexível no final, seja por decorrência de seus próprios atos, ou por uma interferência espetacular do acaso.

A narrativa “Free” (Bell, 2012b, p. 65-67), publicada no n. 35 de *Strange Suspense Stories*, de dezembro de 1957, e de apenas três páginas, funciona

como um bom exemplo desse padrão. Nela, um criminoso condenado à prisão perpétua foge de um presídio, passando por um espaço indefinido, distorcido, que logo se entende ser o mar. O anseio pela liberdade já é marcado de forma dramática desde o início, com o título “Free” (“Livre”) inscrito de forma colossal sobre o personagem, no painel central da primeira página, o qual ocupa o espaço normalmente destinado a três quadros no esquema formal dessa narrativa. Colocada em posição de destaque, a ideia de liberdade surge como algo monumental, um excesso que domina o personagem (a palavra “free” parece pousada sobre os seus ombros) e chama a atenção do leitor, tornando-se um objeto de fascínio ao atrair o seu olhar (é interessante observar que logo abaixo do painel central há um pequeno quadro que traz um *close* do olhar do personagem, dirigido para o canto da página; sua posição no meio do painel principal, porém, o coloca como a base de uma cruz cujo ápice é o título da história e os braços abertos do protagonista, dirigindo o olhar do leitor para cima e representando a intensidade que se espera desse olhar). Os movimentos do protagonista e sua postura corporal – os braços abertos, como se estivessem em voo, principalmente quando ele salta sobre o muro do presídio – também reforçam o valor da liberdade, inscrita no próprio corpo do personagem, que parece estar nu. Ele surge isolado, portanto, de qualquer determinante social, ideia reforçada pelo fundo de contornos vagos que caracteriza os quadros dessa página.



Fig. 6: Free. *Strange Suspense Stories*, n. 35, Dec. 1957

É importante ressaltar que, apesar da informação de que o protagonista estava fugindo de uma sentença de prisão perpétua, fornecida nos três primeiros painéis da história, os traços do personagem não são carregados das marcas de vilania que costumam ser reservados para os “bandidos” nessas narrativas; ao contrário, parecem nobres e angustiados, aproximando-se da caracterização reservada aos heróis. A maneira dramática como Ditko marca

as emoções do personagem, principalmente seu medo e angústia, o colocam numa posição de sofrimento e fragilidade, pedindo a empatia do leitor. Além disso, o crime que ele teria cometido nunca é revelado e é deixado de fora da narrativa, de modo que o leitor não tem como julgar se o seu aprisionamento é justo. O horror decorre da desorientação no espaço precário da fuga e nas diversas instâncias de aprisionamento pelas quais o personagem passa: ele é arrastado por uma tempestade e depois engolido por uma baleia, numa sequência de quadros que se sucedem de forma entrecortada e nos quais a ambientação física permanece sombria, distorcida, como num pesadelo. É como se o próprio mundo se tornasse hostil em seus esforços de prender novamente o protagonista, assumindo os contornos de indefinição ontológica e de quebra das categorias estabelecidas que Carroll associa ao monstro das narrativas de horror (1990, p. 16-35). O mundo que aprisiona é, portanto, um mundo monstruoso.

A série de obstáculos à liberdade do protagonista culmina em seu aprisionamento final e humilhante em um aquário, quando se revela que ele era na verdade um tritão. Levando-se em conta os recursos formais empregados para despertar a empatia do leitor, o efeito é que esse aprisionamento se mostra excessivo e cruel. De fato, a menção indireta, no início da narrativa, ao suposto crime cometido pelo personagem parece ter a função de evitar que seu aprisionamento final se torne absolutamente arbitrário e inaceitável, o que contrariaria radicalmente o princípio de ordenação que rege essas histórias. Além disso, ele garante o fechamento de um círculo, partindo de um aprisionamento inicial para um aprisionamento ainda mais duro e aviltante. O princípio ordenador se mantém, mas agora de forma perversa. O mesmo se pode dizer da lógica infantil que organiza esses contos morais: afinal, o lugar de um tritão no mundo moderno só poderia ser um museu ou alguma outra forma de exposição pública. Misturando as categorias do humano e do animal, é o protagonista que acaba se mostrando como um monstro, na concepção de Carroll; mas trata-se de um monstro que não causa nem medo, nem repulsa, pois ele está contido de forma segura (e mesmo opressiva) no mundo familiar da modernidade, que se apresenta, contudo, como uma continuação mais eficiente do mundo de pesadelo que procurava aprisionar o personagem no resto da narrativa. A revelação de que este é uma figura fan-

tástica, ligada à imaginação, que se vê confinada a um ambiente mesquinho reforça a pena causada pelo aprisionamento, que parece apontar para uma temida morte da imaginação no contexto da modernidade. A figura fabulosa do tritão deixa de causar maravilhamento para se tornar mero objeto de exposição ou consumo. Os leitores das revistas publicadas pela Charlton, atraídos pela promessa do extraordinário, certamente reagiriam com tristeza diante de um exemplo tão marcante de desencanto.

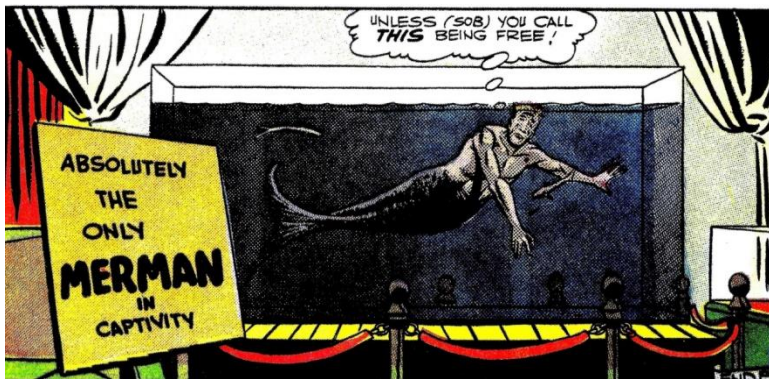


Fig. 7: Free. *Strange Suspense Stories*, n. 35, Dec. Última página.

Um efeito semelhante é obtido na história “The last one” (“O último”), publicada em *This Magazine Is Haunted*, v. 2, n. 12 (Bell, 2012b, p. 59-64), em que um centauro, preso numa caverna durante milênios, escapa depois de um deslizamento causado por uma tempestade, a fim de se vingar do desaparecimento de toda a sua raça. Ele consegue se esgueirar até um parque localizado numa cidade moderna, onde resolve se mostrar para um casal de namorados que passeava por ali, com a intenção de aterrorizá-los. Ele sabia que os centauros tinham começado a sumir com o surgimento dos primeiros seres humanos, que possuíam algum tipo de arma secreta que aniquilava os seus inimigos. O plano do protagonista, contudo, não é bem sucedido: longe de se assustar, os dois namorados apenas admiram a qualidade da fantasia que ele estava usando, pois sabem muito bem que centauros não existem. O monstro desaparece diante de seus olhos, e a natureza da arma que aniquilava os centauros é revelada: trata-se da descrença humana, que se recusa a aceitar a presença daquilo que contraria o seu senso de realidade. Em seu artigo sobre o maravilhamento na cultura medieval, Caroline Walker Bynum

define essa sensação como um reconhecimento da singularidade, do significado e da importância daquilo que é diferente, e chama atenção para sua relevância numa tentativa de reencantar o mundo (1997, p. 2-4). O tom elegíaco de “The last one” mostra que estamos diante de um lamento justamente pelo fim do maravilhamento, sufocado por uma normatização excessiva provocada pela modernidade.

Mais do que crime x castigo, ou desordem x ordem, o verdadeiro conflito, nessas histórias, estaria mais próximo de liberdade x confinamento, ou maravilhamento x normatização, sendo que as duas últimas oposições parecem quase equivalentes, ou pelo menos muito próximas. Assim, não é tanto a vilania, em geral apenas potencial, dos personagens principais que é objeto de horror, mas sim sua punição, seu aprisionamento excessivo, que muitas vezes implica a aniquilação do personagem enquanto indivíduo – e é interessante que os traços expressivos de Ditko passem com facilidade da representação da vilania para o registro da angústia da vitimização ao dar corpo a esses personagens. Nesse sentido, são significativas as narrativas em que o vilão em potencial se vê preso num objeto enquanto tentava penetrar ou assimilar um ser humano. Em “The thing on the beach” (Bell, 2012b, p. 81-84), por exemplo, uma entidade contida numa cápsula de metal atirada pelo mar numa praia busca assumir a forma humana para espalhar o mal pelo mundo. Jogada num depósito depois de ser encontrada na areia por um catador, ela acaba presa na forma inofensiva de um manequim de loja, que ela assimilava pensando que este fosse uma pessoa de verdade. O vilão de “The gloomy one” (Bell, 2010, p. 51-55) sofre um destino semelhante: um alienígena que criticava os risos inconsequentes dos outros membros de sua sociedade, que se recusavam a ver o destino sombrio que ele acreditava aguardar todos os seres vivos, ele é banido para o espaço, onde permanece durante séculos como uma consciência desencarnada. Ao se aproximar da Terra, ele pretende possuir um ser humano, e, ao começar a se dissolver na atmosfera hostil do nosso planeta, penetra o primeiro hospedeiro que se apresenta. Para seu infortúnio, trata-se de um boneco colocado diante de uma das atrações de um parque de diversões. Ele se vê, então, preso para sempre dentro do boneco, que ri sem parar de forma enlouquecedora.



Fig. 8: The thing on the beach
This Magazine Is Haunted, v. 2, n. 12,
July 1957.



Fig. 9: The gloomy one. *Strange Suspense Stories*, n. 31, Feb. 1957.

Nesses casos, o que fica patente é o grotesco da desumanização, ainda que a serviço da ordem, ou a ansiedade em torno da falta de distinção entre o humano e o não humano. Na história “His Fate” (Bell, 2012b, p. 85-88), uma ilusão de ótica faz com que aquilo que parecia ser o boneco de um ventríloquo seja, na verdade, o próprio ventríloquo, enquanto o que parecia ser o ventríloquo se revele como um boneco. As imagens criadas por Ditko fazem o possível para realçar esse elemento do grotesco. Em “The thing on the beach”, a entidade presa na cápsula escolhe o manequim porque este pareceria jovem e bonito, mas o que o desenho mostra são figuras meio desproporcionais e disformes, que apenas sugerem o contorno do corpo humano, de pé em meio a outras figuras mutiladas (ver fig. 8). O boneco no final de “The

gloomy one” também apresenta uma desproporcionalidade grotesca e caricata, cujo riso exagerado é um esgar que deforma todas as feições do rosto (ver fig. 9). Em “His fate”, a desproporção grotesca do boneco é transferida para o corpo humano, enquanto o corpo harmônico e atraente que julgávamos ser humano pertence de fato a um boneco.



Fig. 10: His fate. *This Magazine Is Haunted*, v. 2, n. 12, July 1957.

Marcadas pela incerteza e pela sua indefinição ontológica, essas figuras grotescas são o verdadeiro objeto de horror dessas narrativas, mais do que a suposta vilania de seus protagonistas ou a ameaça que estes representam. Essa ansiedade em torno do humano e do não-humano põe em xeque a própria ordem como objetivo viável ou desejável.

Uma ordem já sombria?

Na história “The king of Planetoid X” (Bell, 2010, p. 43-49), o rei de um pequeno planeta é convidado para governar toda a galáxia, estendendo seu domínio perfeitamente ordenado e, portanto, pacífico, para todo o espaço povoado pela raça humana. Ele sabe, porém, que sua utopia depende da total ausência de liberdade e que seria inviável se ampliada para toda a galáxia, uma vez que os seres humanos se rebelariam para recuperar sua liberdade. A utopia só funciona no planeta porque seus cidadãos são todos robôs e não anseiam pela liberdade. A ordem perfeita só é possível com a supressão do próprio humano; só robôs desprovidos de vontade própria podem suportá-la. Para o velho sábio, a ordenação absoluta é uma forma de

aprisionamento, incompatível com a vida humana, que precisa da liberdade. O sorriso mecânico dos robôs, fixo em suas feições planas e quase vazias, representadas por traços simples e sem a carga expressiva que Ditko costuma dar aos seus personagens, confirma esse parecer.

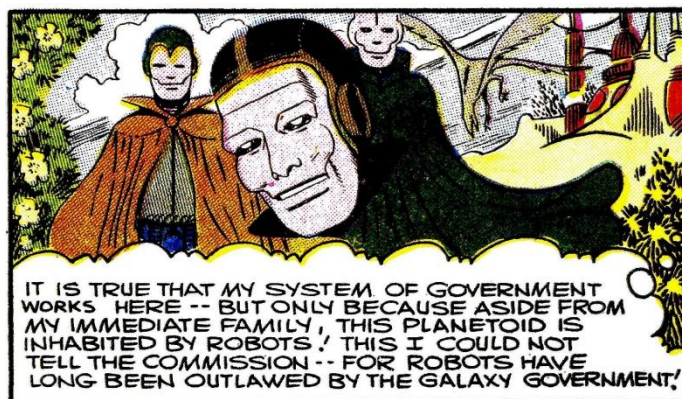


Fig. 11: The king of Planetoid X
Mysteries of Unexplored Worlds, n. 8, June 1958.

Essa história pode ser vista como um sintoma de uma tendência que Keith Booker, em *The post-utopian imagination*, considera central na cultura americana da década de 1950: o fim da imaginação utópica, que implica na condenação de qualquer projeto utópico e na incapacidade de imaginar qualquer alternativa social para o futuro que seja radicalmente diferente da ordem vigente – tendência que, para Booker, estaria presente até hoje (2002, p. 1-4). Assim, a própria ordem se fecha, revelando outra tendência que Booker vê na cultura americana da década de 1950, que é a sensação de uma falta de alternativas, de uma prisão numa normalidade sufocante, e que as histórias desenhadas por Ditko nesse período parecem capturar muito bem. Para Booker, apesar do conforto material que oferecia e da euforia de ver os Estados Unidos como uma grande potência mundial depois da Segunda Guerra, a década de 1950 foi um período de medo para os americanos. Havia, é claro, o medo bastante óbvio de que a Guerra Fria viesse a se resolver a qualquer momento num holocausto nuclear. Mas havia também o medo da perda do individualismo através da absorção do trabalho pela estrutura das grandes corporações que se consolidava nessa época, ou através da sedução da cultura de massas, com seu caráter homogeneizador. Por outro lado, temia-se também a possibilidade de tornar-se individual demais e passar a ser

visto como “anormal” (Booker, 2002, p. 7). Esses receios revelam uma contradição duradora na sociedade americana entre a necessidade do conformismo para assegurar uma desejada estabilidade social e a valorização ideológica do individualismo.

A essas ansiedades mais amplas somava-se uma questão que afetou profundamente a indústria de quadrinhos americana em meados da década de 1950. Tradicionalmente associados a um público leitor infantil, os quadrinhos vinham sendo acusados de promover a violência e a delinquência juvenil. Havia uma pressão crescente para que se controlasse o conteúdo dos quadrinhos, focada principalmente nas revistas que se dedicavam às narrativas policiais e de horror. Como Paul Lopes indica, essa pressão fazia parte de um movimento mais amplo de censura no pós-guerra, apoiado em associações civis e religiosas que combatiam tudo aquilo que percebiam como obsceno ou antiamericano, e estava profundamente ligado à cultura da Guerra Fria. Para Lopes, a cruzada contra os quadrinhos foi o mais bem-sucedido movimento de censura da história dos Estados Unidos (2009, p. 30-31). Em 1954, o psicólogo Fredric Wertham publicou seu livro *Seduction of the innocent*, que argumentava que os quadrinhos não só estariam ligados à delinquência juvenil, mas também ameaçariam o desenvolvimento psicosssexual das crianças (Lopes, 2009, p. 52). O livro de Wertham intensificou a pressão contra os quadrinhos de tal forma que ainda em 1954 as editoras criaram um código para regular o conteúdo de suas publicações, o *Comics Code*. Já a partir do ano seguinte, a grande maioria dos quadrinhos americanos passou a ser publicada sob a chancela do *Comics Code*, num enorme esforço de autocensura promovido pela própria indústria, que escaparia assim da censura oficial imposta pelo governo e do risco de serem obrigadas a cessar suas atividades. As consequências seriam dramáticas: as vendas de quadrinhos em geral caíram drasticamente, já que os gêneros mais populares foram também os mais atingidos pelo novo código; muitas editoras fecharam as portas, o que concentrou o mercado e reduziu as chances para que novos talentos surgissem; o meio como um todo perdeu muito de sua diversidade, reduzindo-se a poucos gêneros (Lopes, 2009, p. 54-59). Artistas e roteiristas tiveram de enfrentar condições de trabalho bem mais duras, já que as editoras

buscavam cortar custos, e tiveram sua liberdade criativa severamente limitada.

Não é de espantar, então, que tantas das histórias produzidas por Ditko poucos anos depois da instituição do *Comics Code* deem um enfoque tão grande à questão do aprisionamento. Afinal, apesar de sofrer pouca intervenção dos editores da Charlton sobre o seu trabalho, ainda era preciso se submeter às normas impostas pelo *Comics Code* para que este fosse publicado. Também não é de espantar que muitas vezes a vilania representada nessas histórias seja um mal disfarçado desejo pela liberdade ou pela grandeza, uma fuga da mediocridade. Em “Little boy blue” (Bell, 2013, p. 192-197), por exemplo, um jovem trompetista obcecado por sua música treina sem parar, em busca de notas sublimes, para além de tudo o que tinha sido tocado até então. Apesar de sua fama crescente, ele vive em isolamento, dedicado apenas ao seu instrumento, e chega a ser antissocial. Um dia, tocando sozinho em seu quarto, ele finalmente atinge a perfeição que procurava. Sua melodia quase de outro mundo traz à sua presença o deus Pã, cuja música levava tanto deuses quanto homens ao delírio. Essa arte, porém, também criou os “maus” e, como consequência, os “bons” o baniram para o limbo, de onde foi resgatado pela música do trompetista. Ao ouvir esse relato, o jovem para de tocar antes que Pã se materialize de vez e abandona o seu instrumento. Ele passa meses vagando pelas ruas e se embebedando, até que, atraído novamente pela música, entra numa casa noturna, de onde quase é expulso como um mendigo. No entanto, alguém o reconhece e lhe oferece um novo trompete, que ele imediatamente começa a tocar. Mas os meses de embriaguez haviam deixado a sua marca, e ele não consegue mais atingir as mesmas notas sublimes de antes. Ele continua a tocar bem, mas somente dentro do que é estritamente permitido, sem maiores ousadias, chorando de frustração diante do que ele percebe como sua própria banalidade. As vagas menções a “bons” e “maus” por Pã fornecem um tênue fundamento moral que justifica uma narrativa sobre o abandono da genialidade e da ousadia em prol da conformidade.

O apego à normalidade, como se pode ver, tem um preço. Na maioria dessas narrativas, como já vimos, a irrupção do insólito é prontamente contida, em geral pela ação do acaso, que surge como uma espécie de agente

sobrenatural, uma outra irrupção do fantástico que, paradoxalmente, cumpre a função de colocar tudo de volta em seus lugares, como em “Free”. O que vemos nessas narrativas é a ação de uma agência inflexível que se esconde por trás do acaso ou do destino (que se tornam indistinguíveis, uma vez que o próprio acaso parece ordenado), uma espécie de inteligência invisível que controla tudo e às vezes chega a ser perversa, já que a própria vilania parece movida pelo destino e, em algumas ocasiões, condena ao aprisionamento aqueles cuja culpa não fica clara. É como se tudo fosse regido por um sistema de contornos que nunca podem ser percebidos completamente, mas cuja ação ordenadora permanece sempre ativa de forma inflexível – um eco, talvez, de uma sociedade que se organiza cada vez mais em torno de uma lógica mecanicista e cuja estrutura de poder se imiscui por todas as relações sociais de forma descentrada, quase invisível, naquilo que Zygmunt Bauman denomina de modernidade líquida e que começa a se fazer sentir com mais força justamente no período do pós-guerra (2010, p. 1-15). O fascínio e a perplexidade diante do fantástico, que frequentemente beiram o horror, surgem, assim, como a manifestação de uma incompreensão diante de uma ordem que se faz sentir de forma quase absoluta, mas cuja lógica e estrutura permanecem insondáveis e inumanas.

A própria narrativa produz um excesso que torna a ordenação pelo sistema, em princípio desejável e positiva, extremamente opressora, um movimento que a tendência normativa do horror a que me referi antes não consegue conter. Trata-se de uma espécie de mal-estar na civilização que pode transbordar a qualquer momento. Esse excesso se faz sentir, sobretudo, no desenho de traços emotivos de Ditko, no apelo à empatia mesmo pelos personagens mais vilanescos, numa estética que privilegia a expressividade exacerbada e a deformidade tanto nos ambientes quanto nas pessoas, parecendo indicar que mesmo o mundo ordenado já está desde sempre distorcido. Como Wolk observa, o desenho de Ditko é fascinante e perturbador, mas não é bonito (2008, n. pag.). Seus traços são carregados, tendendo à desproporção, e seus personagens parecem sempre tensos, à beira de uma crise que pode levar à sua dissolução.



Fig. 12: Director of the Board.
Strange Suspense Stories, n. 33,
Aug. 1957 (Bell, 2010, p. 159).

São personagens que parecem constantemente assombrados, e o ambiente pelo qual eles transitam é essencialmente gótico. Nele, a atmosfera sombria da típica mansão abandonada pode ser transferida com naturalidade para a sala de estar de uma família de classe média, para o quarto de uma menina, ou para a silhueta dos prédios de uma cidade moderna. Em “Mister Evriman”, uma história sobre a frustração das pessoas comuns diante dos participantes de *shows* de perguntas e respostas que sabem muito mais do que elas, os aparelhos de televisão surgem em aposentos mergulhados numa escuridão profunda que oferecem pouco aconchego, e as imagens nas telas são cinzentas e fantasmagóricas. O perfil de prédios coalhados de antenas de TV surge sob um céu de nuvens carregadas em torno de uma enorme lua cheia, como se a cidade fosse uma aldeia medieval saída de um romance gótico. A televisão age como uma espécie de feitiço, alterando o comportamento das pessoas e a maneira como veem a si mesmas, afetando sua identidade pessoal, mas também alterando o funcionamento do sistema econômico e social como um todo. Novamente, porém, não há uma libertação. A frustração do público comum, que se encaminhava perigosamente para a revolta, é aliviada pelo surgimento de um concorrente que sabe as respostas para todas as perguntas propostas nos *shows* e com o qual todos podem se identificar. Mr. Evriman (ou senhor Todo-Mundo) é uma projeção fantasmagórica da mente de todos os telespectadores que leva adiante uma espécie de revanche do cidadão comum, mas que desaparece logo que o ânimo da popu-

lação é apaziguado. O sistema se restabelece, a produtividade econômica é restabelecida, e a história se fecha com mais uma imagem das antenas de TV sobre o perfil de prédios sombrios, sob o olhar perdido do protagonista, um pesquisador dos níveis de audiência dos programas de televisão, o único a descobrir a verdadeira natureza de Mr. Evriman.



Fig. 13: Mister Evriman
Tales of the Mysterious Traveler, n. 6,
 Dec. 1957 (Bell, 2013, p. 110).

A própria modernidade, assim, se torna gótica. Kelly Hurley afirma que o gótico emerge de forma cíclica, sempre em períodos de tensão cultural, a fim de trabalhar as ansiedades que acompanham crises epistemológicas e sociais (2004, p. 5). A forte presença do gótico na obra de Ditko desse período pode não ser apenas a retomada maneirista das convenções já consagradas do horror que os quadrinhos da Charlton procuravam perpetuar, ainda que sob as restrições impostas pelo *Comics Code*. Ela parece ser de fato um excesso que aponta para tensões na sociedade americana da década de 1950, presa entre o desejo pela normalidade e a intuição de que esse impulso pode ser opressivo. Trata-se de uma tensão que se faz sentir nos quadrinhos de Ditko como um fascínio imobilizador diante do inusitado, resultado do olhar para um princípio de organização que depende de uma intervenção sobrenatural, como que para indicar que por trás da ordem fechada do real se esconde um excesso oculto, incompreensível e sinistro. O fato desse desconfor-

to se manifestar em histórias em quadrinhos produzidas em massa, num esquema extremamente comercial, mostra o quanto ele está disseminado na cultura americana da década de 1950, ou, quem sabe, na própria modernidade do pós-guerra.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Z. *Liquid modernity*. Cambridge, UK: Polity, 2010.

BELL, B. (org.). *Unexplored worlds: the Steve Ditko archives*. Seattle: Fantagraphics Books, 2010. v. 2.

_____. Introduction. In: _____ (org.). *Mysterious traveler: the Steve Ditko archives*. Seattle: Fantagraphics Books, 2012a, v. 3, p. 7-17.

_____. (org.). *Mysterious traveler: the Steve Ditko archives*. Seattle: Fantagraphics Books, 2012b. v. 3.

_____. (org.). *Impossible tales: the Steve Ditko archives*. Seattle: Fantagraphics Books, 2013. v. 4.

BOOKER, M. K. *The post-utopian imagination: American culture in the long 1950s*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.

BYNUM, C. W. Wonder. *The American Historical Review*, v. 102, n. 1, p. 1-26, Feb. 1997.

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

FREUD, S. O inquietante. In: _____. *Obras completas, volume 14: história de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")*, Além do princípio do prazer e outros textos (1914-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HURLEY, K. *The gothic body: sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.

LOPES, P. *Demanding respect: the evolution of the American comic book*. Philadelphia: Temple University Press, 2009.

ROAS, D. A ameaça do fantástico. In: _____. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2013.

WOLK, D. From Spider-Man to Ayn Rand. *The New York Times*, Nova York, 15 ago. 2008. Sunday Book Review, n. pag. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2008/08/17/books/review/Wolk-t.html>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

MONSTRUOSIDADES MORTUÁRIAS NA DESAGRADÁVEL SENHORA DOS AFOGADOS: UM MERGULHO MAIS PROFUNDO NAS ÁGUAS RODRIGUIANAS

Dênis Moura de Quadros*

RESUMO: O presente trabalho pretende refletir acerca de “monstruosidade” na análise de **Senhora dos Afogados**, de Nelson Rodrigues. Partindo do conceito aristotélico de catarse, enfatizando o sentido de cura de algum excesso. Pretendemos articular os objetivos do teatro da crueldade de Antonin Artaud aos objetivos do projeto rodriguiano de teatro desagradável. Além disso, o termo freudiano de **Unheimlich**, traduzido como “estranho” revela, através dos objetivos didáticos artaudianos e rodriguianos, a saída do monstruoso que reside em nós. Por fim, percebendo as aproximações entre o monstruoso, partindo de Jeha (2007), o desagradável e o Unheimlich na peça rodriguiana. Essa afirmação nos leva a pensar a “morte” como esse monstro que sai pelas fendas do “ritual” dramático.

PALAVRAS-CHAVE: Desagradável, Unheimlich, Águas mortuárias

ABSTRACT: The present work aims to reflect on "monstrosity" in the analysis of the **Senhora dos Afogados** by Nelson Rodrigues. Starting from the Aristotelian concept of catharsis, emphasizing the sense of healing of some excess, we intend to articulate the goals of the theatre of cruelty of Antonin Artaud to the aims of the project of unpleasant theatre by Rodrigues. Moreover, the Freudian term of **Unheimlich**, translated as "uncanny" reveals, through the didactic goals of Artaud and Rodrigues, the escape of the monstrous that resides in us. Finally, realizing the approximations between the monstrous, based on Jeha (2007), the unpleasant and the **Unheimlich** in the Rodrigues play. This assertion leads us to think of "death" as this monster that comes out through the cracks of the dramatic "ritual".

KEYWORDS: Unpleasant, Unheimlich, Mortuary waters.

* Mestrando em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Orientador: prof. dr. Antônio Carlos Mousquer.

Considerações iniciais

No presente trabalho aproximamos o conceito de **monstruosidade** à face da morte representada pela figura mitológica grega de Gorgó Medusa (Vernant, 1988). O projeto desagradável de Nelson Rodrigues objetiva uma espécie de catarse nos moldes aristotélicos ao propor a encenação de crimes, pecados e monstruosidades para que os espectadores tenham essas experiências através da aura teatral, saturando possíveis desejos da vida real.

Senhora dos Afogados é escrita em 1947 e interdita pela censura da ditadura Vargas em janeiro de 1948. A peça estreia apenas em 1º de junho de 1954 sob a direção de Bibi Ferreira no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Constituída de 3 atos cada um com 2 quadros, o primeiro e o segundo ato passam-se na casa dos Drummond, já no terceiro há alternância entre a casa e o café do cais, momento em que ocorrerá a punição dos estrangeiros: d. Eduarda, o Noivo e Paulo. O tempo da peça é mítico, caracterizado pela ruptura do tempo cronológico. Podemos afirmar que há um único lugar, pois o café do cais nos parece a extensão da casa dos Drummond ao ser, ao longo da peça, engolida pelo mar. Esse ato aproxima a casa do mar que, segundo a avó, levará as mulheres, os homens, a casa e os espelhos, encerrando a imersão quando Moema faz desaparecer o reflexo da mãe que é, também, seu reflexo. Logo a lei dos três relida pelos neoclássicos, em especial Boileau-Despréaux em *A arte poética* (1976), é respeitada pelo dramaturgo brasileiro, demonstrando o diálogo da peça com os conceitos (neo) clássicos da tragédia.

Senhora dos Afogados gira em torno da família Drummond, uma família que possui há mais de 300 anos uma fidelidade conjugal, prezando pelos bons costumes e pela moral, tão exacerbada que desmoralizam, inclusive, o parto. Dessa família, temos o patriarca Misael, juiz que aspira a ministro que é pai de Moema e Paulo (vivos na peça) e de Dora e Clarinha ambas já afogadas. Ainda neste seio familiar, há a avó, mãe de Misael, que oscila entre lembranças e crises de loucura e d. Eduarda, esposa de Misael, mas que é considerada uma estrangeira. Há ainda, o Noivo, filho de Misael com uma

prostituta; a avó do Noivo, as mulheres do Cais, o coro dos vizinhos e Sabiá que opera a função de Corifeu.

O crítico Sábato Magaldi, na introdução à peça, destaca o parentesco de Senhora com a releitura da *Oresteia*, de Ésquilo feita por Eugene O'Neill em sua *Mourning becomes Elctra* (1931) através da semelhança entre o segundo quadro do terceiro ato, momento em que a peça é transportada para o café do cais, onde ocorrerão as punições: d. Eduarda terá as mãos cortadas, o noivo é assassinado por Paulo, e Paulo se entrega ao mar e ao final mais trágico possível na concepção do homem moderno, pois Lavínia, na peça oneliana, e Moema, na peça rodriguiana, terminam fadadas à solidão eterna.

A leitura que será feita neste trabalho enfatiza-se nas monstruosidades ocorridas na peça, compreendendo monstruosidade como algo que deveria ficar escondido, mas que aparece, bem como metáfora do mal, de acordo com Julio Jeha (2007). Nessa leitura, também simbólica das águas mortuárias rodriguianas trabalharemos com os conceitos de catarse e como ela desenvolve-se no projeto desagradável, bem como o conceito de *Unheimlich*, traduzido como estranho, algo que deveria ficar escondido, familiar, ligado a pulsão de morte, de acordo com Sigmundo Freud (1996). Vale recordar, ainda, que não há maior repulsa e medo do que a morte, já expressa na sociedade ocidental em seus primórdios áticos em que Gorgó representa a morte maldita, não avisada e antagônica à morte heroica. Ao invés de receber o acolhimento do filho de Nix, Tânatos, a figura mítica que o acolherá é Gorgó.

Desagradável, cruel: abrir rupturas para sangrar o mal

Nelson Rodrigues ao se questionar sobre as peças que procederam *Vestido de noiva* (1943), as chama de **desagradáveis**, eis que começa seu projeto que revolucionará o teatro moderno brasileiro por um viés mais agressivo que causa terror e piedade, piedade, esta, advinda do reconhecimento do espaço onde ocorre a peça: o mais perto do real e das entranhas do ser humano. Além disso, nessas primeiras peças, classificada por Sábato Magaldi (2004) como míticas, a presença da morte e, sobretudo, de águas mortuárias é uma das técnicas rodriguianas para a obtenção do desagradável.

Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, inclui (sic, devendo-se ler-se incluo ou incluí), desde logo, *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos Afogados*. E por que “peças desagradáveis”? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia. (Rodrigues, 1981, p. 12)

Esse projeto, como podemos perceber, inicia-se por *Álbum de família* (1945), contudo a peça é interdita e mesmo após a liberação só estreia em 1967, 22 anos após ser escrita. Em *Álbum*, Nelson Rodrigues explora as relações libidinais dos Complexos freudianos, bem como o incesto. Para liberação dessa peça o dramaturgo argumenta que a peça discute temas bíblicos. A primeira peça mítica a ser representada é *Anjo negro* (1946) que, interdita em janeiro de 1948, é liberada em abril do mesmo ano. As vertentes desse teatro estão na quebra de uma tradição brasileira de comédias, iniciado por *Vestido de noiva* (1943) e a busca, na tragédia grega e suas releituras, de um teatro “novo” que ressoe o eco da tradição teatral ocidental. As peças desse ciclo mítico e desagradável apropriam-se de elementos da tragédia grega, bem como o grotesco das comédias e, através dessa base, constrói-se um teatro novo com a cara do Brasil, refletindo a sociedade ou aquilo que ela insiste em esconder.

Os objetivos desse teatro rodriguiano ficam expressos em *A flor da obsessão* (1997) quando Rodrigues afirma que “o desejo é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno. O espectador volta para casa apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros” (Rodrigues, 1997, p. 109). Esse pavor associa-se a uma forma de purgação dos sentimentos e de revitalização dos desejos profundos que foram castrados, mas que voltaram através dessa experiência desagradável. Além disso, retoma esse “estilhaço” da tragédia ática que George Steiner (2006) afirmando estar morta, não percebe sua grandiosidade e representatividade social. É verdade que não é possível escrever e conceber a tragédia ática como os gregos a compreendi-

am, mas muitos de seus “estilhaços” sobrevivem atualmente, um deles essa cura da alma através do teatro.

Nesse sentido, o projeto de teatro desagradável tem como objetivo chocar o espectador/leitor das peças desse ciclo e desse teatro que nos lembram outro projeto artístico que objetiva, também o retorno aos moldes primordiais. Esse projeto é o **teatro da crueldade** que busca no gesto puro as experiências máximas possíveis. Antonin Artaud (1896-1948) pensa em um teatro que, explorando o corpo, revitalize a ação e, ao mesmo tempo, coloque os espectadores em transe para que possam sair de si. Esse transe nos lembra em muito o transe dionisiaco das festas religiosas dedicadas ao deus grego.

Se o teatro, assim como os sonhos, é sanguinário e desumano, é muito mais do que isso, por manifestar e ancorar de modo inesquecível em nós a idéia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos, é por perpetuar de um modo concreto e atual as idéias metafísicas de algumas Fábulas cuja própria atrocidade e energia bastam para desmontar a origem e o teor em princípios essenciais. (Artaud, 2006, p. 102)

O que diferencia o teatro desagradável do teatro da crueldade é que Artaud vai buscar a essência desse teatro no Oriente, enquanto Nelson Rodrigues se volta para a origem do teatro no Ocidente e busca, nas tragédias gregas e suas releituras, como em O'Neill, o retorno à fonte de um teatro que era significativo, com objetivos moralizantes. Além disso, esse teatro ter que ter uma cara nova, já que as tragédias significavam muito para os gregos do século V a.C. e sua representação ou releitura direta não conseguia, dessa forma, tocar o público para que refletisse e interagisse com a peça faz com que aquela forma deixe de significar. Peter Szondi (2004) falará das mudanças ocorridas no drama dessa época que resulta no drama burguês, em que Melpômene deixa de ser exaltada em um pedestal e desce, em prantos, para representar esse novo homem.

Outra diferença entre os dois projetos é que para Nelson Rodrigues, o desagradável advém do espectador, ele é a mola propulsora para que o teatro volte a ter um significado na vida de quem o assiste. Já para Artaud, a crueldade de seu teatro advém do gesto, um gesto puro e a crueldade é sentida por quem faz esse teatro: atores, diretores que experimentam ao máxi-

mo esse gesto, entregando á ação toda sua vitalidade. Contudo, não esqueçamos que as fendas são abertas nos espectadores que, entrando em transe, saem de si na sua forma mais pura e, então, abre-se a possibilidade de mudar psicologicamente esses sujeitos.

Como é possível notar, Artaud não acredita que a tradição ocidental com seus mitos consiga apreender a aura sagrada do teatro. Logo, fazer esses espectadores entrarem em transe só é possível através desse “gesto”, em que a palavra, já gasta, é substituída pelo grito que sai do fundo dos pulmões e vai, aos poucos, entrando em cada um como se fosse Dionísio, desordenando cada fiel em suas festas. Essa saída de si, ainda, lembra uma ânsia da alma. Portanto, é através do envolvimento com essa aura que o espectador consegue sacralizar-se. Nelson Rodrigues, calçado pelas teorias freudianas em voga na época de criação de seu projeto, crê que a reatualização desses mitos faria com o que o espectador fosse apreendido e, psicologicamente, colocado no palco para vivenciar esses crimes, pecados e monstruosidades.

É possível identificar em *Senhora dos Afogados* dois mitos gregos de Electra: o primeiro, e mais recorrente nas tragédias, é o mito de Electra Atrida, filha de Agamêmnon e Clitemnestra. Esta Electra, só pode ser advinda da releitura de O'Neill, pois Moema acaba tendo o mesmo fim trágico de Lavinia- a solidão. Contudo, Moema ainda preserva algumas características do mito presente nas tragédias gregas como, por exemplo, ser ardilosa. A outra Electra, que não é cantada nas tragédias, citada na *Teogonia* é a Oceânide Electra, filha de Oceano e Tétis, mãe de Íris e das harpias. Esta Electra é uma ninfa que mora no fundo dos mares. Alguns estudiosos como Marta Rocha Guimarães (2016) concebem Moema como a sereia, ser mitológico associada na cultura afro-brasileira à Iemanjá, que ao cantar encanta marinheiros e os afoga, contudo, Moema não encanta, ao contrário, é repulsiva. Logo, elencamos a Oceânide Electra como arquétipo constituinte de Moema, pois abriga em seu ser a morte representadas pelas suas filhas harpias.

Ao analisarmos a personagem Electra na *Oresteia* (458 a. C.) e na *Electra* de Sófocles (410 a. C.) e na de Eurípides (413 a. C.), percebemos algumas marcas em comum, dentre elas que Electra é ardilosa. Essa característica constitui um caráter antagônico ao de Antígona, que é destemida e executa seus planos, ou mesmo Medeia, que imola os próprios filhos. Electra não age

aguardando o retorno do irmão Orestes, pois é a ele que cabe a vingança contra Egisto e à mãe. Mesmo aguardando, é ela quem planeja as mortes e conduz Orestes a elas, como na versão de Eurípides. É essa característica de Electra que se encontra em Moema.

A personagem rodriguiana constrói seu plano de ser a única filha de Misael, a única mulher e acaba sendo a única Drummond de forma tranquila, sabendo esperar e arquitetando cada movimento. Moema, tal qual Electra Atrida é ardilosa e persuasiva. Mas Moema não pode ser concebida como releitura dessa Electra, ela tem dentro de si a força elementar das águas amargas do mar. Nelson Rodrigues junta os mitos da Ocêanide Electra e Electra Atrida, sem reatualizá-los, mas ressignificando-os, pois Moema não está completamente ligada à nenhuma. Além disso, o complexo de Electra se afirma no reconhecimento da igualdade das mãos de d. Eduarda, sua mãe.

O conceito de catarse que trabalharemos advém do texto base *Poética*, de Aristóteles (2004), em que as funções de uma tragédia são suscitar a catarse através do terror e da piedade. Aristóteles afirma que não é de bom tom suscitar outras emoções como o horror ou apenas uma das citadas. Mesmo assim não as proíbe, como o faz Nicolas Boileau-Despréaux (1979). Percorrendo o conceito de catarse, Paul Ricoeur (1994) afirma que o sentimento de piedade advém do reconhecimento, por parte do espectador, que compreendendo a representação da ação (a mimeses) purga o sentimento de piedade desencadeado pelo terror das ações. Tal conceito corrobora com a intenção rodriguiana de teatro, em que o espectador é aterrorizado, vendo seus “crimes, pecados e monstruosidades” (Jeha, 2007) em cena para que não os reproduza na esfera do real, bem como com as fendas objetivadas pelo teatro da crueldade, sacralizando os espectadores.

Retornando a Aristóteles, na definição de tragédia, afirma o filósofo que é ela a representação de uma **ação** de caráter elevado que objetiva a catarse, a purgação do terror e da piedade. Há muitas interpretações acerca dessa purgação, algumas que defendem que ela ocorre nos personagens e outros que ela ocorre no espectador. Neste trabalho, trabalharemos com a segunda opção, pois o teatro grego nasce do culto a Dioniso e esse culto era celebrado por todos os cidadãos, sendo, ao máximo possível, uma festa po-

pular. Dessa forma, o papel do espectador não é completamente apagado, ao contrário, ele é de suma importância.

Assim, pois, a fábula bem-feita é necessariamente simples, não dupla, como querem alguns; nela, não se deve passar do infortúnio à felicidade; ao contrário, deve-se ir da felicidade ao infortúnio; não por maldade e sim por algum erro do personagem, que, como já dissemos, deve antes tender para o melhor do que para o pior. Que deve ser dessa forma, prova-o o passado. (Aristóteles, 2004, p. 51)

A leitura que fazemos dessa catarse em *Senhora dos Afogados* advém da queda brusca não de Moema, pois sua punição é justa e não opera a catarse, mas a representação da queda de uma família, ou mesmo de Misael, punido pela morte do desejo personificado na prostituta sacralizada na Ilha das Prostitutas mortas. Mito da família este que Maria Luiza Ramos Boff, em sua tese intitulada *Mito e tragédia nas relações familiares do teatro de Nelson Rodrigues* (UFRGS, 1997), a coloca como ponto central da dramaturgia rodriguiana. A queda de uma família ilustre que sustenta há mais de 300 anos fidelidade conjugal e preza pela moral e bons costumes é uma ruptura brusca o bastante para comover a sociedade burguesa decadente da década de 1940 no Brasil.

Além disso, o patriarca responsável por zelar por essa família se apaixona por uma prostituta e se casa com uma estrangeira, alguém que não gerará filhos puramente Drummond, “com a morte e a loucura na carne”. Misael é cobrado, anualmente, pela morte da prostituta, com quem tem um filho e essa *hamartia* de Misael volta à cena para atormentá-lo e fazê-lo cair, perdendo as chances do cargo de ministro, perdendo sua esposa ao dar ouvidos aos ardis de Moema e rompendo com uma ordem de mais de 300 anos. Misael não teve escolhas, nem oportunidade de redenção, suas escolhas o levaram para a sua autoaniquilação e a aniquilação de sua família.

***Unheimlich* e a monstruosidade: tornar visível o que deveria ficar oculto**

O adjetivo *unheimlich* é apresentado por Freud (1996), em um primeiro momento, como o oposto de *heimlich* que, traduzido, significa **familiar** e logo o substantivo *Unheimlich* designaria seu oposto: o que é desconhecido, des-

nhecido e estranho (opção da tradução brasileira). Adiante, afirma que *Unheimlich* “[r]elaciona-se indubitavelmente com o que é assustador- com o que provoca medo e horror” (Freud, 1996, p. 237).

Esse medo e horror são desencadeadores dessas lembranças familiares. Freud afirma que “deve haver uma categoria em que o elemento que ameaça pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho” (1996, p. 258). Logo, essa categoria não advém de algo desconhecido, ao contrário, só pode ser desencadeada por aquilo que é conhecido e reprimido. Dessa forma, compreendemos que o *Unheimlich* é um elemento que nos faz abrir a “jaula” de sentimentos e emoções já reprimidas, já passadas. A tradução e compreensão para “desfamiliar” não se encaixa nesse termo, pois os sentimentos são conhecidos, nos são familiares e compõem a interioridade do nosso ser. Esses sentimentos conhecidos, familiares e que estão escondidos, de acordo com Freud só podem ser advindos de um duplo.

Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o “duplo” ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado. (...) O “duplo” converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformaram em demônios. (Freud, 1996, p. 254).

Freud, ao falar de *Unheimlich* nas artes, menciona Shakespeare através de um estudo de suas personagens. Citando *Hamlet* (1601), analisa a cena em que o metateatro relembra ao seu tio o crime cometido, deixando explícito seu sentimento de culpa e, portanto, desencadeando a necessária vingança. Contudo, o direcionamento do termo, nesse trabalho, pende para as relações causadas no espectador e não mais nas personagens, tal como a catarse.

“De um modo ou de outro, os monstros dão um rosto (ou não) ao nosso medo do desconhecido, que tendemos associar ao mal a ser praticado contra nós” (Jeha, 2007, p. 8). Compreendemos os monstros como esse duplo, designado por Freud, que não é completamente desconhecido, por ser fruto de nossa mente e por ser parte de nossa constituição, mas que opera um sentimento estranho que negamos. Em estudo etimológico, a palavra monstro vem do latim *monere* e significa avisar, chamar a atenção. O conceito de monstro que adotamos associa-se a *Unheimlich* e designa a forma como

Moema e os Drummond em cena mostram nós mesmos. Schilling (*apud* Freud 1996) define estranho como algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz. Esse mergulho, ainda, nos relembra o maior medo humano, a “indesejada das gentes” que representa o destino inexorável de todo ser humano: a morte.

As águas mortuárias de Nelson Rodrigues

O mar, personagem presentificado na peça, é de suma importância para as leituras que fazemos. Esse mar que engolirá a família Drummond possui um significado purificador, pois pune com suas águas, em um primeiro momento, os estrangeiros da família. Esses estrangeiros caracterizam-se por sentirem algum tipo de desejo sexual como d. Eduarda e Paulo ou mesmo Clarinha que entrava na puberdade não tendo desejos, mas sendo desejada pelo pai a quem tratava com carinho tirando-lhes as botas. Ou seja, todos os personagens transgressores de uma ordem que proíbe o amor e seus laços, bem como o desejo, a libido são punidos com a entrega ao mar purificador.

Gaston Bachelard (2002, p. 49) afirma que as forças imaginantes podem se desenvolver em duas linhas: uma impulsiona o novo, o primaveril e outras: “escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno.” E é nessas águas mortuárias de *Senhora dos Afogados*, segundo R. Barbarena (2008), que nos afogamos, que somos tragados para dentro da peça, águas que escavam o fundo do nosso ser e que deixam a deriva sentimentos, emoções que há muito foram castrados. “Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer. (...) Contemplar a água é escoar-se, é dissolver-se, é morrer” (Bachelard, 2002, p. 49).

Moema afirma que Clarinha estava olhando o mar e foi chamada por ele, não foi suicídio, mas o cumprimento de um chamado. Contemplar essas águas é contemplar a morte e a família vai se dissolvendo, ao longo da peça, até sobrar apenas Moema, cuja punição é a solidão com as “mãos” de d. Eduarda, personificação do desejo e da desordem. As mulheres se foram, os homens se foram, a casa está submersa por essas águas, os espelhos, também já foram tragados, sobra apenas Moema, a Senhora dos Afogados, cujos cor-

pos o mar não devolve e assim o luto não pode ser encerrado pela falta de túmulo e dos ritos fúnebres. De acordo com J. Chevalier e A. Gheerbrant (1991, p. 19): “As águas amargas do oceano designam a amargura do coração”, e simbolizam a vida e a morte. Neste caso, vemos apenas a morte em todas as suas faces.

Ao nos recordarmos de nossas lembranças no mar, tal qual sugere Barbarena (2008), temos a ligação dessas águas como diversão, férias, veraneios, contudo não são todos que possuem essas alegres lembranças. O mar, com certeza, é um elemento místico e mítico por natureza, lugar fortemente propício para a imaginação, criação e manutenção de lendas de monstros. Toda água do mar é uma água viva e toda vida emana de seu interior a morte, assim como a morte libera altas cargas de vida.

Partindo desse ponto, podemos afirmar que as águas presentes nas peças a serem analisadas são águas mortuárias que estão ou a ponto de morrer ou já escureceram o bastante para ser a própria morte. O elemento água que se apresenta nessas peças é “(...) um convite à morte; é um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares” (Bachelard, 2002, p. 58).

De acordo com J. Cirlot (1984, p. 372), “O mar, os oceanos, são considerados assim com a fonte da vida e final da mesma.” Esse caráter cíclico das águas do mar que vêm e vão é ressaltado, em *Senhora*, por meio da presença de um farol que cobre e descobre os personagens, mostrando o que escondem e o que revelam, aos poucos.

A água, apesar de aparecer constantemente como purificadora e simbolizar a vida e a fartura, pode também, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 18) “(...) destruir e engolir (...) Assim, a água também comporta um poder maléfico.” Esse mal que a água pode comportar aparece com constância como, de acordo com Jeha (2007, p. 19), metáfora na literatura que pode ser através de crimes, pecados ou monstruosidades.

Em especial, o mar é o “Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (Chevalier; Gheerbrant, 1991, p. 592). Não podemos esquecer que a literatura brasileira sofre grande influência da literatura portuguesa e toda sua melancolia, tendo o mar por referência e inspiração. Na literatura portugue-

sa quinhentista, a presença do mar é uma constante, seja ele simbolizando as grandes navegações que brilharam de ouro Portugal, seja pela dor da partida e incerteza de volta dos marinheiros. O sal desse mar constitui nossa sociedade e negá-lo, mesmo séculos depois, é negar uma das bases que em que a cultura brasileira foi construída.

As águas mortuárias de Nelson Rodrigues têm seu ápice de criação e de possibilidades de leitura através do simbólico em *Senhora dos Afogados*. Nessa peça, o mar não é apenas paisagem ou elemento trabalhado, mas um personagem invisível que vai afogando toda a família. Podemos ler esse mar como o deus da cultura judaico-cristã que pune os pecadores com o dilúvio. O mar é, sobretudo, punição pelas transgressões dos descendentes dos Drummond e começam pelo desejo sexual do patriarca por uma prostituta. O sacrifício da prostituta, porém, não bastou para que a ira divina fosse aplacada, ela, sacralizada, retorna no ano de sua morte para atormentar Misael e toda família.

Avó – Não gosta de nós. Quer levar toda a família, principalmente as mulheres. (num sopro de voz) Basta ser uma Drummond que ele quer logo afogar. (recua diante do mar implacável) Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não boiam! (violenta, acusadora) Foi o mar que chamou Clarinha, (meiga, sem transição) chamou, chamou... (possessão, de novo, e para os vizinhos que recuam) Tirem, antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família! (Rodrigues, 1981, p. 262)

A avó é uma personagem que oscila entre a realidade e a ficção. Ficamos sabendo que ela enlouqueceu há 19 anos no dia do casamento de seu filho Misael. Ela é a única testemunha do assassinato da prostituta, conduzindo e incentivando os golpes de machado no pescoço. Essa morte, chorada anualmente pelas mulheres do cais, revela um dos mitos da peça, apresentados por Magaldi (2004), de que o homem para se casar precisa matar a prostituta. Além disso, Misael não apenas desejava a prostituta, elemento contrário à moral tradicional da família, ele a amava, tendo com ela um filho, denominado Noivo, que, tal como Egisto na *Oresteia*, tenta o retorno ao seio familiar e a vingança pela morte de seus antepassados.

A personagem central da trama é Moema que, como já afirmamos, herda o caráter de Electra Atrida, sendo ardilosa em seus planos, não os execu-

tando, mas fazendo com que os homens da família o cumpram. Diferente de sua mãe, d. Eduarda, que é tal como Paulo, estrangeira na família, Moema é uma verdadeira Drummond, tendo “a morte e loucura na carne”. É dos planos de Moema ser a única filha e, posteriormente, a única mulher da família, ao passo que Dora e Clarinha morrem. É, também, por suas mãos que Misael pune d. Eduarda, cortando-lhe as mãos, símbolo do desejo consciente. Sob sua influência, Paulo entrega-se ao mar. O plano de Moema percorre as tramas de confiança do casal, fazendo com que Misael desconfie de d. Eduarda. Essa cena, também, lembra a morte de Ezra Mannon na releitura onelliana e a morte de Agamêmnon no mito grego dos Atridas.

MISAEEL - Que é isso?

D. EDUARDA - O remédio do coração.

MISAEEL - Para mim? Eu ou alguém pediu isso? Ou foi lembrança tua?

D. EDUARDA - Fui eu, Misael, eu que me lembrei.

MISAEEL - É o remédio para o coração... Coração pode baquear e eu também posso morrer, de repente... Vou beber, não custa...

(Faz menção de beber. Então à distância e sem olhar na direção do quarto, Moema grita)

MOEMA - Não, pai, não!... Não aceite nada... Não receba NADA das mãos de minha mãe... A morte pode estar nessa água inocente... (Rodrigues, 1981, p. 270)

Podemos notar essa água doce oferecida pelas mãos de d. Eduarda que, em relação às águas do mar, não constitui uma água mortuária, mas uma abertura para que o espectador compreenda a simbologia das águas amargas do mar. A morte que pode estar nessa água inocente, assim como a formação do caráter de Moema nos dois primeiros atos. As revelações de Moema como ardilosa e responsável pela entrega das irmãs e de Paulo ao mar só é descoberto pelas luzes do farol no terceiro ato e, em especial, no último quadro. Interessante notarmos o jogo de luzes que desvela as verdades dessa família tradicional, ilustre e modelo para a sociedade patriarcal.

Moema, tal qual a família Drummond, é um ser devotado à água: “O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (Bachelard, 2002, p. 7). Percebemos que é essa a razão que o mar que vai, aos poucos, engolindo a família: “Avó- E depois de não existir mais a família- a casa! (olha em torno, as

paredes, os móveis, a escada, o teto) Então o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os **espelhos**” (Rodrigues, 1981, p. 262, grifo meu).

O último elemento a ser engolido pelo mar são os espelhos, onde Moema não consegue ver refletida sua imagem, mas d. Eduarda sem as mãos. Essa imagem que some é, na verdade, engolida pelo mar. Na leitura que fazemos nesse trabalho, a última instância em que o mar traga os Drummond após levar suas mulheres, os homens, levará a casa. Moema sobrevive, só e com suas mãos, tal como Lavínia na trilogia onelliana. Olhar o reflexo no espelho é ver a si próprio em sua face mais horrenda e monstruosa. Equipara-se a olhar Gorgó.

Olhar nos olhos de Gorgó é ver-se face a face com o além em sua dimensão de terror, cruzar o olhar com o olho que por não deixar de nos fixar, torna-se a própria negação de olhar, receber uma luz cujo brilho, capaz de cegar, é o da noite. (Vernant, 1988, p. 105)

De acordo com Jeha (2007, p. 19), “[e]ntre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal, estão o crime, o pecado e a monstruosidade (ou o monstro)”. Neste sentido, o mal como metáfora na literatura designa a ruptura da ordem, do que é considerado normal. O presente trabalho poderia estar pautado nos crimes praticados por Moema e o pecado de desejar o próprio pai, contudo, essas metáforas presentes na peça operam para a construção do monstro Moema e para o objetivo do teatro desagradável.

A catarse aristotélica prevê a purgação dos sentimentos de terror e de piedade, visão ampliada por Ricoeur (1994), que considera a piedade como advinda da mimese, do reconhecimento que o espectador/leitor têm ao ver que a representação é verossímil. Partindo desse conceito de catarse, Freud (1996) destaca uma neurose que chama de *Unheimlich*, uma categoria de sentimentos e objetos castrados e, por ora, esquecidos que vêm à tona a partir de um fato desconcertante. O teatro desagradável de Nelson Rodrigues busca esse tipo de provocação, pois desgosta e choca o público a partir de fatos que incomodam o ser humano de forma geral. Esse desagradável opera, dessa forma, como uma purgação dos sentimentos de desordem, do terror das cenas e da piedade prazerosa do reconhecimento.

Essa catarse, nos termos aristotélicos, é ocasionada pelo monstro, essa metáfora do mal que é anormal e rompe a ordem moralizante da sociedade de forma abrupta. Moema aqui é o monstro, no sentido etimológico da palavra, que opera a catarse através do *Unheimlich*, do estranho que sai de nosso íntimo, abrindo as portas fechadas pela fase de castração. Sobretudo, a morte está presente nesses medos, pois nosso consciente não consegue conceber a própria morte.

Das experiências mais traumáticas possíveis está a perda das pessoas que mais amamos e o processo de luto ou trabalho de luto nos termos freudianos. Apesar de Freud conceber o luto pelo viés libidinal, ele não é apenas a reintegração de libido, mas a abertura de uma fenda, a ruptura que não será encerrada com outro objeto; essa ruptura deixará marcas. Toda morte deixa estilhaços, lembranças revividas e ideais passados através de uma tradição familiar. Logo, se a tragédia ática está morta, não podemos negar que alguns estilhaços sobreviveram como, por exemplo, o *kommós*, momento em que atores e coro, na tragédia ática, e espectadores comungam do sentimento de luto, de perda, abrindo fendas que libertam o monstro desagradável e mortuário que reside em nós, nossa parte titânica ressurgindo.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARBARENA, R. Na profundidade das águas mortuárias: uma leitura do imaginário de *Senhora dos Afogados*. *Letras Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 78-82, out-dez 2008.

BOFF, M. L. *Mito e tragédia nas relações familiares do teatro de Nelson Rodrigues*.

1997. 243f. Tese (doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

BOILEAU-DÉSPREAUX, Nicolas. *A arte poética*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CIRLOT, J. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo F. Farias. São Paulo: Moraes, 1984.

CHEVALIER, J.; GHERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUIMARÃES, Martha Rocha. *Moema: mito, monstro e máscara*. Disponível em <http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ5_09.htm> Acesso em 23 ago. 2016.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio (org.) *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 9-31.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.

QUADROS, Dênis Moura de; MOUSQUER, Antônio Carlos. Monstruosidades na desagradável *Senhora dos Afogados*: Um mergulho nas águas mortuárias de Nelson Rodrigues. In: Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 15, 2016. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: ABRALIC, 2016, p. 1297-1307.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão: as 1.000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. v. 2: Peças míticas. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.

SÓFOCLES. *Electra*. In Sófocles/Eurípides. *Electra(s)*. Trad. Trajano Vieira: São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês* [século XVIII]. Trad. Luiz Sérgio Reppa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia antiga. Ártemis e Gorgó*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

A MONSTRIFICAÇÃO DO BASTARDO: O ROMPIMENTO DO TECIDO DA NORMALIDADE E AS MÚLTIPLAS TRANSGRESSÕES EM FRANKENSTEIN OR THE MODERN PROMETHEUS, DE MARY SHELLEY

Fernanda Vieira de Sant'Anna*
Lucia Rodriguez de LaRocque**

RESUMO: Debruçando-se sobre *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1994 [1818]), de Mary Shelley, este trabalho lida com a monstruosidade de criador e criatura e suas múltiplas transgressões naturais, morais e penais. Com referencial teórico que inclui Botescu-Sireteanu (2010), Freud (2013a, 2013b), Jeha (2007), Rank (1971), Rocque & Teixeira (2001), Rosset (1988), entre outros, este trabalho se propõe a explorar as mudanças de perspectiva e transgressões propostas por Shelley, que desafiam e reafirmam a trama da normalidade, expondo necessidades sociais específicas, aqui direcionadas para o alargamento do conceito de família e bastardia.

PALAVRAS-CHAVE: Monstrificação; Bastardia; Ruptura; Transgressão; Parentesco.

ABSTRACT: Diving in Mary Shelley's *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1994 [1818]), this work deals with the monstrosity of creator and creature and its multiple natural, moral, and penal transgressions. With a theoretical approach that includes Botescu-Sireteanu (2010), Freud (2013a, 2013b), Jeha (2007), Rank (1971), Rocque & Teixeira (2001), Rosset (1988), among others, this work proposes to explore the changes of perspective and transgressions proposed by Shelley, that challenge and reaffirm the fabric of normality, exposing specific social needs, directed here towards the broadening of the concept of family and bastardy.

KEYWORDS: Monstrification; Bastardy; Rupture; Transgression; Kinship.

A família é a instituição mais sólida da sociedade ocidental (Roudinesco, 2003, p.20). Geralmente visto como a comunhão entre a natureza e a cultura, o parentesco ainda é problemático e altamente discutível. Assim, a bas-

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

** Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)/ Fundação Oswaldo Cruz (FioCruz).

tardia encontra-se em meio a questões familiares que existem há muito tempo, mas ainda não foram resolvidas pela contemporaneidade. Dessa forma, a ilegitimidade pode ter mudado de face, mas ainda é um enigma nas relações familiares. Na ficção, a ilegitimidade continua a ser uma questão forte, que pode ter tido sua representação modificada, mas nunca está longe dos holofotes (McLean, 2003, p. 9). A ficção científica ou a literatura pós-moderna, por exemplo, que muitas vezes lidam com os avanços da medicina reprodutiva e/ou experimentos biológicos no questionamento do parentesco, apresentam a questão da ilegitimidade em diferentes parcelas que podem lidar com a ilegitimidade em muitos níveis, como as mães de aluguel, ciborgues, máquinas sensíveis ou semideuses. Assim, o parentesco não é um conceito congelado que não admite mudanças e transformações. A família, como produto social, permite/permitiu adaptações e modificações ao longo do tempo. Neste contexto, a figura do bastardo mudou e seu status pode não ser mais o de um pária. Não que a ilegitimidade seja uma questão resolvida na contemporaneidade, mas novos modelos de famílias comportaram uma mudança nos paradigmas de filiação e parentesco.

Além disso, a ilegitimidade é um conceito que pode ser estendido a outras instâncias da vida humana além da família, como cultura, etnia, gênero e classe. Pessoas e culturas nas margens da cultura hegemônica podem ser vistas como bastardas. Todos podem ser lidos como bastardos em uma sociedade que preza os papéis hegemônicos, como homem-classe-média-branco-cristão. Os cidadãos ilegítimos do mundo lutam todos os dias para manter suas (nossas) cabeças acima da água, respirando com dificuldade em um mundo de intolerância e meio a um número crescente – mais uma vez – de reacionários radicais. Os que tiveram o desafio de nascer no “lado errado do cobertor” (Carter, 1992, p.8, tradução nossa), lutam ao longo das suas vidas para mudarem as perspectivas. Exemplos vivos da **irregularidade** do mundo, que deve ser chamada de **multiplicidade**.

A ilegitimidade na representação literária aponta uma ruptura no tecido da normalidade e, em diversas obras, a figura do bastardo é comumente associada ao desamparo, à transgressão e sua figura rompe, ao passo que reafirma, a sacralidade da instituição familiar tradicional ocidental, pai-mãe-filhos. Além disso, muito tem sido discutido na Literatura sobre os papéis do

duplo. Dos mitos e da narrativa antiga às obras pós-modernas, o duplo é uma questão notável e recorrente na literatura e, arrisca-se a afirmar, na cultura ocidental como um todo. Debruçando-se sobre *Frankenstein or the modern prometheus* (1994 [1818]), de Mary Shelley, este trabalho lida com a monstruosidade de criador e criatura e suas múltiplas transgressões naturais, morais e penais. Otto Rank em seu *The double* (1971), deu uma abordagem psicanalítica ao motivo do duplo, propondo que o duplo é uma dimensão onde a relação do eu com o eu é possível (Rank, 1971, p.7). Clément Rosset, em *O real e seu duplo* (1988), diz que a noção de duplo implica um paradoxo dentro de si, porque é, ao mesmo tempo, um e outro (Rosset, 1988, p.19). O duplo, em *Frankenstein* (1994), não funciona como uma mera projeção do ego ou uma sombra para a existência de alguém. Em *Frankenstein*, Shelley expõe o lado narcisista do duplo (Rank, 1971, pp. 69-86), com os esforços de Victor Frankenstein para criar outro ser humano, ou uma criatura humanoide, e como ele é incapaz de lidar com o desenrolar do seu empreendimento, o que coloca o enredo em movimento e aborda a (não) relação entre ele e sua criatura. Além disso, a obra de Shelley expõe binários que influenciam conceitos ocidentais de cultura, gênero, natureza, ciência e arte.

Ao lidar com *Frankenstein*, é importante voltar à história do nascimento do romance, que está profundamente relacionada com a abordagem psicanalítica da trama. De acordo com a autora, como mencionado pela própria Shelley no prefácio de 1831 à nova edição do romance, no incomum verão de 1816, na Villa Diodati no Lago de Genebra, limitados à casa devido às constantes chuvas, Lord Byron propôs que escrevessem histórias de fantasmas. No entanto, Mary Shelley não conseguiu pensar em uma história imediatamente e burilou, por dias, como relata:

I busied myself to think of a story, – a story to rival those which had excited us to this task. One which would speak to the mysterious fears of our nature, and awaken thrilling horror – one to make the reader dread to look round, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart. If I did not accomplish these things, my ghost story would be unworthy of its name. I thought and pondered – vainly. I felt that blank incapability of invention which is the greatest misery of authorship, when dull Nothing replies to our anxious invocations. Have you thought of a story? I was asked each

morning, and each morning I was forced to reply with a mortifying negative.¹
(Shelley, 1994, p. 7-8)

Assim, depois de uma noite de conversa sobre ciência, “a natureza do princípio da vida” (Shelley, 1994, p.8, tradução nossa), reanimação de cadáveres e galvanismo, Mary Shelley não conseguia dormir, pois sua imaginação continuava trabalhando sobre o enredo de seu futuro trabalho. E então, como um pesadelo acordada, ela deu à luz *Frankenstein or the modern Prometheus* (1994 [1818]).

O romance é a expressão da angústia da autora entrelaçada com sua biografia, repleta de perdas, problemas familiares, traição, culpa e bastardia. A projeção do medo do sofrimento e do sofrimento da própria autora são impressas na criatura e seu criador. Considerando que a própria vida de Mary Shelley é um imbricado psicodrama gótico cheio de problemas familiares e perdas. O nascimento do mito popular, Frankenstein e sua criatura, também está imbuído em sua criação. A *ghost story* de Mary Shelley é uma “novela romântica sobre - entre outras coisas - o romantismo, bem como um livro sobre e talvez também sobre os escritores de livros” (Gilbert, 1978, p. 49, tradução nossa). Em *Frankenstein*, a dor e a ilegitimidade sedimentam a complexidade das relações humanas nas relações do eu e dos conflitos de ser humano. Um sonho acordado, ou pesadelo, de uma jovem mulher com uma vida complicada, pais notórios, marido complexo, uma jovem que conhecia a perda de perto. Uma mulher no meio do caos. Nas próprias palavras de Mary Shelley, “invenção, deve ser humildemente admitido, não consiste em criar do vazio, mas do caos” (Shelley, 1994, p. 8, tradução nossa).

Em *Frankenstein*, a criatura e Victor trabalham como uma dupla simbiótica, uma vez que a criatura é a parte externa de que Frankenstein se pareceria no interior de sua luxúria científica. Ao mesmo tempo, eles representam a permanência dentro de si e o conflito com o outro. Frankenstein e a criatura

¹ Eu me ocupei em pensar em uma história, - uma história para rivalizar com aquelas que nos haviam entusiasmado para esta tarefa. Uma que quealaria com os medos misteriosos de nossa natureza e despertaria um horror arrebatador - uma que fizesse o leitor receoso de olhar ao redor, que enrolasse o sangue e acelerasse os batimentos cardíacos. Se eu não conseguisse essas coisas, minha história de fantasma seria indigna de seu nome. Pensei e ponderei - em vão. Sentia essa vazia incapacidade de invenção que a grande miséria do autor, quanto o enfadonho nada responde às suas invocações ansiosas. Você pensou em uma história? Era perguntada a cada manhã e era forçada a responder com uma negativa mortificante (Shelley, 1994, p. 7-8, tradução nossa).

se apresentam como Narciso e Echo, ao mesmo tempo. A criatura de Frankenstein, monstro sem mãe, composto de partes repugnantes e matéria orgânica morta, criado pela lascívia científica de Victor Frankenstein, se reproduz em um ciclo que traz mais morte para o mundo (Gilbert, 1978, p. 67). O aberrante, o bastardo, é a representação da instabilidade da narrativa patriarcal. Visto que “[m]onstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio” (Jeha, 2007, p. 7). Assim, o monstro, o ilegítimo, é a corporificação de uma irregularidade, de uma ruptura, e é admirado e temido pela sua capacidade de transgredir a norma (Botescu-Sireteanu, 2010, p.102, tradução nossa).

A criatura funcionaria como um meio de Frankenstein alcançar a imortalidade e, ao mesmo tempo, representa uma ameaça para o bem-estar do próprio Frankenstein, uma prova viva de seu desejo de evitar as fontes de sofrimento humano (Freud, 2013a, p. 30). A vida, tal como se apresenta para a humanidade, é extremamente difícil e carrega um sem número de sofrimentos, decepções, dores e tarefas impossíveis. Com isso, para suportar a carga da existência, de acordo com Freud em seu *O mal-estar na civilização* (2013a), a humanidade se utiliza de soluções paliativas, que podem ser “poderosas diversões, que nos permitem fazer pouco de nossa miséria, gratificações substitutivas, que a diminuem, e substâncias inebriantes, que nos tornam insensíveis a ela” (Freud, 2013a, p. 18). O programa de ser feliz, que é imposto pelo princípio do prazer, é inatingível, mas a humanidade não é capaz de abandonar os esforços para se aproximar cada vez mais da sua realização (Freud, 2013a, p. 28). Assim, uma atitude estética em relação à vida não protege o ser humano das ameaças de sofrimento, mas age como compensação (Freud, 2013a, p. 27). De acordo com Freud (2013a), existem três fontes de onde o sofrimento humano pode surgir: “a prepotência da natureza, a fragilidade do nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade” (Freud, 2013a, p. 30). Em relação ao *Frankenstein* de Mary Shelley (1994), o aspecto ilegítimo das personagens se choca diretamente com as fontes de sofrimento e o peso da existência.

Como a retirada do *self* do eu termina como uma confirmação do próprio *self* (Rosset, 1988, p. 69), Victor e a criatura podem e não podem ser vistos como dois seres distintos. A autoalienação funciona de ambas as formas na obra-prima de Shelley e a alteridade da criatura só pode ser completa com a alteridade de Victor. Esta relação provoca uma espécie de ansiedade, pois o perseguidor e o perseguido não podem ser verdadeiramente separados e identificados. Frankenstein criou a criatura que o destituiu de sua amada família, o mesmo Frankenstein abandonou a criatura ao seu próprio destino, privando-o de qualquer conexão familiar ou humana. O refletir infinito no espelho da imagem da criatura e criador, que representam o perpetrador e vítima, implodem o equilíbrio entre ambos. A representação do duplo, Frankenstein e criatura, pode gerar uma ação de atração e repulsão ao romper com o tabu do matrimônio, da concepção e das relações parentais, além de pôr em xeque a ética na ciência. Victor Frankenstein detinha o conhecimento para prover a **fagulha** da existência a uma criatura, mas se ele deveria fazê-lo não foi discutido. Seu empreendimento solitário trouxe consequências drásticas para a coletividade, contradizendo a boa ciência (Rocque & Teixeira, 2001, p. 6).

Ao quebrar o ciclo da concepção, produzindo uma criatura humanoide e negando-lhe quaisquer laços sociais, Victor desencadeia uma série de eventos que terminam por tirar sua família, amor, amigos e sua própria vida. Ele termina sendo atingido pelas mesmas fontes de sofrimento que tentou subjugar, sendo assombrado pela dor e culpa da perda de seus amados pela mão da catástrofe que ele mesmo gerou, com “infinitas dores e cuidado” (Shelley, 1994, p. 55, tradução nossa). A obra de Shelley desnuda as fontes do sofrimento (Freud, 2013a, p. 20) e questiona não somente os limites da ética e ciência, mas rompe com os tabus da concepção, da bastardia e da própria cultura, expondo transgressões que implodem as instituições sociais ao mesmo tempo que as reafirmam. A insuficiência dos regulamentos sociais para as relações humanas monstrifica o bastardo, e o coloca à beira de expor a fragilidade das construções humanas. “A criatura revela o papel do monstro na literatura: figurar o indizível” (Jeha, 2007, p. 25). O bastardo é, ao mesmo tempo, um instrumento do caos, ferramenta de reafirmação da sacralidade da família e da vida, e a prospecção de novos modelos familiares pos-

síveis. Assim, a criatura e Frankenstein aparecem como representação ficcional de transgressões em regulamentos sociais, numa reafirmação da dor inevitável da existência e da fragilidade das regras feitas pela sociedade para manter a civilização.

Em relação às fontes de sofrimento supramencionadas, a criatura em *Frankenstein* é uma violação da prepotência da natureza, porque seu **nascimento** vai contra o ciclo natural da reprodução humana e coloca a morte sob controle, uma vez que a criatura é composta de matéria orgânica morta; e coloca a criatura como único membro de sua espécie. A criatura é um pária, abandonado pelo seu criador, não encontra laços e vínculos que, minimamente, deem conta de qualquer relação humana. A criatura é um humanoide, bastardo e ilegítimo, cujo desapego e distanciamento da humanidade é esteticamente evidenciado na fisionomia da diferença.

Em um segundo nível, a criatura de *Frankenstein* não sofre com a fragilidade do corpo, já que a sua constituição, apesar de ser humanoide, é mais robusta do que a de um humano comum, como pode ser visto em “[...] estatura gigantesca; isto é, cerca de oito pés de altura e proporcionalmente grande” (Shelley, 1994, p. 51, tradução nossa) e “[...], você me fez mais poderoso do que você mesmo; minha altura é superior à sua, minhas articulações são mais flexíveis” (Shelley, 1994, p. 95, tradução nossa). Os sofrimentos com a fragilidade do corpo provêm da diferença desse mesmo corpo, que não consegue encontrar nenhum semelhante e não é socialmente aceito. A criatura é uma monstruosidade, única, monstruosamente humana e sua gênese é uma catástrofe (Shelley, 1994, p. 55).

Em uma dimensão onde “a beleza, a limpeza e a ordem ocupam claramente um lugar especial entre as exigências culturais” (Freud, 2013a, p. 38), a criatura é o ponto dissonante que deve ser expurgado da civilização, porque ele não é bonito, ele é constituído por pedaços de materiais orgânicos mortos e vai contra os preconceitos do que é **natural**, portanto, não encontra espaço no social. Em seu nascimento, a criatura foi condenada à extinção, pois ele é o único membro de sua espécie e condenado ao isolamento físico e social. Ainda assim, a relação da criatura com a terceira fonte freudiana de sofrimento pode ser a mais complexa das três, porque ela não está isolada e envolve, igualmente, as duas primeiras fontes. A insuficiência das normas

que regulam os vínculos humanos não é uma descrição suficiente porque, para a criatura, essas normas não são apenas insuficientes, mas impossíveis. A criatura não se encaixa nas regras sociais porque ela não é reconhecida como ser humano, portanto, esses regulamentos são insuficientes e incapazes de envolver a criatura em toda a sua complexidade. Além disso, as normas existentes, criadas pela humanidade, não trazem à criatura conforto ou proteção, que é a função fundamental desta regulação das relações humanas. Mesmo assim, abandonar a civilização que não o apoia não aliviará seus sofrimentos, porque “tudo aquilo com que nos protegemos da ameaça das fontes do sofrer é parte da civilização” (Freud, 2013a, p. 31). O isolamento da criatura não é a principal fonte de seu sofrimento pela insuficiência das normas sociais, mas a falta de sua integração a essas mesmas normas, à sociedade e à civilização. A criatura não existe na sociedade, portanto ele não encontra nenhuma proteção nela, e não pode isolar-se do que não pertence. A criatura quer pertencer, mas não se enquadra nas instituições existentes. Ela quer isolar-se, mas não pode isolar-se do que ela não pertence. Além disso, a criatura reafirma a necessidade de vínculos humanos na busca do bem-estar. A criatura anda à beira do fato social que, consistindo em representações e ações, não deve ser confundido com fenômenos orgânicos ou físicos (Durkheim, 1982, p. 52), de modo que o contexto em que ela está inserida exerce sobre ela um poderoso poder coercivo, estendendo a distância da civilização e aumentando a margem de seus sofrimentos; enquanto Victor empurra os limites do fato social. Assim, a criatura está permeada de múltiplas camadas de sofrimento que se desenvolverão em sua consciência e consciência de culpa (Freud, 2013b, p. 66), a última compartilhada com Victor, mas não pelas mesmas razões.

Se a criatura sofre em todas as instâncias das fontes de sofrimento, Victor Frankenstein procura evitar o sofrimento na tentativa de eliminar as fontes de sofrimento e mudar sua libido para o seu trabalho nesse esforço (Freud, 2013a, p.23), mas acaba sofrendo com as mesmas fontes que procura tão intensamente subjugar. Ao entender as forças que movem o mundo, “O mundo era para mim um segredo que desejava desvelar” (Shelley, 1994, p. 35, tradução nossa), Victor aborda a prepotência da natureza, na busca de desvendar os segredos da vida e morte. O encantamento pueril de observar

um raio de uma árvore torna-se uma obsessão com a compreensão / dominação das forças da natureza. Compreender a prepotência da natureza se torna uma forma de submissão da própria natureza pela ciência, a ferramenta disponível para a humanidade. Na sua busca, Victor se reproduz de forma assexuada e estéril, gerando o seu duplo que não será igual, mas será uma forma de espelho. Como um Adão, defeituoso, na criação perfeita de um deus onipotente. E para fabricar uma criatura humanoide, Victor se afasta da fragilidade do corpo, pois ele ignora os componentes naturais que compõem a fisiologia humana e molda uma criatura, quase como em uma mitose inorgânica. Para de/reconstruir o corpo e insuflar a vida, e dobrar a fragilidade do corpo a sua própria vontade através do uso da ciência. A concepção, a morte e o corpo sob o conhecimento científico, a fragilidade revelada, a gênese reproduzida. Apesar de dominar a centelha que dá vida, Victor não é libertado da fonte do sofrimento, pelo contrário.

Ao quebrar o tabu da criação e da concepção, Victor desenvolve uma consciência da culpa sobre o tabu (Freud, 2013b, p. 66), que é expressa pelo abandono de sua criação pouco depois da catástrofe de sua gênese. Victor não supera a fragilidade de seu próprio corpo, e ele é incapaz de evitar que seus amigos e familiares sofram com a fragilidade de seus próprios corpos, quando perecem diante da violência de sua própria criatura e sua omissão como criador. Como Clerval, seu amigo, que é assassinado pela criatura após a recusa de Frankenstein em criar uma companheira para a criatura (Shelley, 1994, p.141). Ou seu irmão mais novo, William, que é morto pela criatura em um momento de raiva (Shelley, 1994, p.69).

E, finalmente, dentro das fontes freudianas de sofrimento (Freud, 2013a, p.20), ao não assumir a sua criação, negando o primeiro vínculo social - a família -, Victor tenta evitar a terceira fonte de sofrimento. Ele foge de sua prole, talvez na tentativa de evitar as muitas rupturas das normas que regulam os vínculos humanos, já que a criatura é um enigma científico e não necessariamente humana. Victor foge, ignora sua criatura, pode-se dizer que na tentativa de ficar longe das consequências de sua concupiscência científica e na tentativa de não ter que lidar com as regras sociais relativas à criatura e seus próprios atos de pesquisador. Se suas atitudes ultrapassam os limites éticos da investigação científica, ignorando sua criação, ele não precisa lidar

com as consequências que resultariam de sua experiência. Nem teria que lidar com a ausência total de regras sociais em relação a sua criatura/prole e ele próprio como criador. Ainda assim, as rupturas de Victor com as fontes não o tornam imune ao sofrimento, mas o aproximam dele. O emprego exclusivo de sua libido, expectativa e energia para o seu trabalho com um resultado tão insatisfatório para o próprio, torna o seu abandono no sofrimento ainda maior. Ao quebrar o ciclo da natureza, produzindo um humanoide e negando qualquer vínculo social, Victor desencadeia uma série de eventos que o fazem perder sua família, sua amada, seus amigos e sua vida. Ele acaba sendo atingido pelas mesmas fontes que tentou subjugar, sendo assombrado pela dor e a culpa de perder seus entes queridos pela mão da catástrofe que ele mesmo gerou, com dores e cuidados infinitos (Shelley, 1994, p.55). A humanidade nunca dominará completamente a natureza, e o corpo humano também é parte dessa mesma natureza, desta forma, a humanidade é impotente em relação a esses dois. Mas a terceira fonte de sofrimento, o social, produz um entendimento diferente. É difícil entender por que as instituições criadas pela humanidade para proteger são as mesmas que causam sofrimento (Freud, 2013a, p. 30). Neste caso, a família como instituição social deveria prover proteção e refúgio, mas quando a sociedade rejeita o bastardo, a instituição social se volta contra àqueles que deveria proteger. É, de certa forma, uma inconsistência. A humanidade cria as normas sociais que a prejudicam ao invés de fornecer abrigo.

Além disso, Victor Frankenstein, pode-se dizer, sofre de uma “recriação obsessiva” (Freud, 2013b, p. 58) pelas mortes de amigos e familiares provocadas pela criatura. No caso de Justine e seu irmão mais novo, William, onde a criatura mata o bebê e incrimina Justine, Frankenstein não expõe a natureza do assassinato sob o medo de ser julgado louco. Victor afirma confiar na justiça para absolver Justine, a quem ele sabe ser inocente, ele se recria por todo o infortúnio, mas não assume publicamente que o assassino é fruto das suas próprias mãos (Shelley, 1994, p. 76-84). O silêncio de Victor aquiesce com a condenação de Justine, alimentando uma “recriação obsessiva” que estaria apenas começando. A morte de seu amigo Clerval, como já mencionado e, finalmente, de sua esposa, Elisabeth, culmina em alimentar tal recriação e consciência de culpa, de tal forma que Victor faz

sua missão de vida eliminar sua própria criação em uma moção para purgar sua culpa.

A criatura, em outra tentativa de eliminar as fontes de sofrimento, pede a Victor que lhe crie uma criatura fêmea, de sua própria espécie. Dessa forma, a criatura tenta criar uma instituição social que lhe dê bem-estar e proteção. A criatura procura os laços sociais e civilizadores que abraçam a humanidade para diminuir a influência das fontes de sofrimento. A criatura tenta inscrever, na realidade, o delírio de uma instituição social que a acolheria, um amor que diminuiria seu sofrimento e traria a satisfação de amar e ser amada e o fim de sua própria singularidade como espécie, corrigindo um traço inaceitável no mundo de acordo com seu desejo (Freud, 2013a, 26). Vendo o seu sonho de companheirismo destruído pela recusa de Victor em repetir o seu experimento - Victor, que por sua vez está em sua própria missão para evitar incorrer novamente nas rupturas que o fizeram sofrer -, a criatura sofre um novo desamparo e dá vazão à sua “pulsão de morte” (Freud, 1961, págs. 38-43), já que não há mais impedimentos que a proibam de seguir seus impulsos. A criatura não tem medo da rejeição, já é rejeitada. Ela não teme a perda de amor, não o possui. Não teme a fragilidade do corpo, sua monstruosidade é uma fonte de sofrer. Não teme a prepotência da natureza, ela pode acabar com seus sofrimentos.

Em relação à criatura de Frankenstein, pode-se dizer que seus atos violentos estão inseridos em sua subjetividade, tanto quanto relacionados ao seu entorno. Pode ser uma resposta **natural** à estranheza cultural que leva as pessoas a desprezá-lo. A criatura é um “sujeito flutuante” que não consegue se tornar um jogador, um membro da sociedade e recorre à violência (Wieviorka, 2011, p. 50, tradução nossa). A subjetividade da criatura leva à violência, devido ao “excesso de significado através do qual a violência pode se desenvolver” (Wieviorka, 2011, p. 51, tradução nossa). Michel Wieviorka (2011), sociólogo francês, propõe três atitudes para acabar com a violência:

The first of these involves shutting oneself up in the past, either in the barbarity experienced or in the time that preceded it, which will ultimately then be recalled as a golden age—before the disaster. In Sigmund Freud’s terminology, this attitude is one of “melancholy.” It may lead to demands for reparations, but is much less likely to evolve toward acknowledgment and forgiveness. The second attitude, on the con-

trary, tries to forget the past, to distance oneself as much as possible from past history, either the period of extreme violence or before that, in an attempt to merge completely into the society or nation in which one lives. In this case, there can be no debate about the past. Finally, the third attitude is to go through a period of “mourning,” again a Freudian concept, and to show that one is able to move forward and live fully in the society and in the nation, while still keeping alive the memory of the earlier experience and its destruction. (Wieviorka, 2011, p. 58)²

As propostas de Wieviorka, no entanto, não são adequadas para a criatura, dada sua condição de estar fora da história. As propostas são contraditadas da seguinte forma: para superar o impulso da violência, a criatura não poderia buscar refúgio no passado, porque ele nunca teve uma “idade de ouro” para recorrer, portanto, o conceito freudiano de “melancolia” não é útil para a criatura, ao contrário, se transforma em mais dor. A criatura não podia suportar o “luto”, outro conceito freudiano, pois não haveria nada esperando por ele depois de superar seu trágico nascimento e aprendizado desastroso. Segundo Freud, o luto seria uma reação usual à perda de uma pessoa amada, ou à perda de alguma coisa abstrata, como um país, liberdade ou ideais, por exemplo (Freud, 1966, p. 243). Além disso, a mesma perda pode causar melancolia em uma pessoa, em vez de luto. Dessa maneira, a melancolia seria uma disposição patológica causada pelo luto, embora o luto não seja uma condição patológica (Freud, 1966, p. 243). A criatura poderia esquecer seu passado e seguir em frente, mas não em completo isolamento e solidão, porque a humanidade precisa da civilização para viver, os seres humanos não são animais solitários (Wieviorka, 2011, p. 58; Freud, 2013a, p. 31).

Victor Frankenstein e seu duplo - a criatura - representam, como tabu, uma ruptura severa nas estruturas familiares regulares. Os laços conjugais foram completamente ignorados, a concepção humana irremediavelmente

² O primeiro deles envolve fechar-se no passado, seja na barbaridade experimentada ou no tempo que a precedeu, o que acabará por ser lembrado como uma idade de ouro – antes do desastre. Na terminologia de Sigmund Freud, essa atitude é de “melancolia”. Isso pode levar a demandas por reparações, mas é muito menos provável que evolua para reconhecimento e perdão. A segunda atitude, pelo contrário, tenta esquecer o passado, distanciar-se o máximo possível da história passada, seja o período de extrema violência ou antes disso, na tentativa de fundir-se completamente na sociedade ou nação em que vive. Neste caso, não pode haver debate sobre o passado. Finalmente, a terceira atitude é passar por um período de “luto”, novamente um conceito freudiano, e mostrar que é capaz de avançar e viver plenamente na sociedade e na nação, enquanto ainda mantém viva a memória da experiência anterior e sua destruição (Wieviorka, 2011, p. 58, tradução nossa).

varrida e os relacionamentos parentais suprimidos. A trama anuncia catástrofe e que é possível quebrar o tabu, mas nada de bom pode surgir desta quebra. Este jogo de quebrar e reafirmar o *status quo* leva à tensão das relações de parentesco que não são mais exclusivas pela consanguinidade, mas são reafirmadas pela proposição da própria ruptura. Além disso, é importante notar que, assim como o bastardo está permanentemente preso entre cultura e natureza (Schmidgen, 2002), a criatura é duplamente presa porque suas origens não podem ser rastreadas, assim como sua biologia não pode ser reconhecida como completamente humana. A criatura é um dilema cultural e biológico que leva o conceito de ilegitimidade aos limites da questão do que constitui a humanidade. A criatura e seu criador figuram como representações de transgressões morais e éticas na ciência, na natureza e nas estruturas familiares sacralizadas na cultura ocidental. Nesse sentido, a ilegitimidade como fato social - maneiras de agir, pensar e sentir-se externo ao indivíduo que é investido com um poder coercitivo que exerce o poder sobre ele (Durkheim, 1982, p. 52) - se funde com o conceito de tabu de Freud, que afirma que o tabu representa desejos poderosos que devem ser reprimidos, e por causa dessa urgência na repressão dos impulsos da transgressão, as pessoas tendem a desenvolver uma forte aversão contra os desejos que levam ao tabu (Freud, 2013b, p. 30). Em *Frankenstein*, há a quebra do tabu da morte, da concepção e da maternidade, bem como do parentesco. E, violando o tabu, o indivíduo se torna o próprio tabu, pois ele pode tentar outros a seguir seu exemplo (Freud, 2013b, p. 27). No trabalho de Mary Shelley, dois personagens tabu são (des)construídos: a criatura e seu criador. Ambos são exemplos da ruptura com o tabu que, ao mesmo tempo, reafirma o *status quo*.

A problematização da definição de bastardia e seus limites pode ampliar o entendimento dos papéis sociais e do status, onde o bastardo não é mais uma figura frequentemente vista como uma pessoa medíocre, ciumenta de legitimidade fraterna, que busca a aprovação paterna, uma pessoa cindida. A exploração da natureza humana e do status social permite a superação de estereótipos tão limitados, retumbando a voz do ex-cêntrico, reposicionando a criança marginalizada ao centro da atmosfera social. A ampliação do conceito de família também é uma celebração da instituição aberta a novos modelos possíveis, além do modelo hegemônico. O bastardo transcende

as circunstâncias do nascimento. Como uma aberração, o bastardo é motivo de admiração e medo, em exibição para admiração pública e escondido do olho do público (Botescu-Siretanu, 2010, p. 102). O monstro, o ilegítimo é a encarnação de uma irregularidade, de uma transgressão, e é admirado e temido por essa capacidade de transgredir a norma (Botescu-Sireteanu, 2010, p. 102; Freud, 2013b, p. 27). Diretamente ligado à encarnação do tabu de ilegitimidade, o bastardo tem a capacidade de inspirar os outros a quebrarem o tabu, tornando-se também tabu ele mesmo, considerando que “o indivíduo que violou um tabu torna-se ele mesmo tabu, porque tem o perigoso atributo de tentar outros a seguir seu exemplo” (Freud, 2013b, p. 27). Dessa forma, as mudanças de perspectiva e transgressões propostas por Shelley em seu celebrado romance, que desafiam e reafirmam a trama da normalidade, expõem necessidades sociais específicas, aqui direcionadas para o alargamento do conceito de família e bastardia. Onde o bastardo não seja mais monstrificado pela sua irregularidade, ou visto com um crime contra a sacralidade de um modelo de família que não comporta mais os muitos papéis sociais da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BOTESCU-SIRETEANU, Ileana. Angela Carter and the violent distrust of metanarratives. In: *Postmodern openings*. Year 1, v. 3, Sept., 2010, p. 93-138. Disponível em: <<http://posmodernopenings.com>> Acessado em: 19 jan. 2015.

DURKHEIM, Emile. *The rules of sociological method*. Trans. W. D. Halls. New York: The Free Press, 1982.

FREUD, Sigmund. *Beyond the pleasure principle*. Trans. and edited by James Strachey. New York, W. W. Norton, 1961.

_____. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

_____. *Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

GILBERT, Sandra M. Horror's twin: Mary Shelley's monstrous Eve. *Feminist Studies*, v. 4, n. 2. Toward a feminist theory of motherhood. Jun. 1978, p. 48-73. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3177447>>. Acessado em: 16 mar. 2015.

JEHA, Julio. Introdução. In: JEHA, Julio (org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio (org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MCLEAN, Marie. The performance of illegitimacy: signing the matronym. *New Literary History*, v. 25, n. 1, 1994, p. 95-107. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/469442>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

RANK, Otto. *The double: a psychoanalytic study*. Translated and edited by Harry Tucker Jr. New York: New American Library, 1971.

ROCQUE, L. de L.; TEIXEIRA, L. A.: *Frankenstein*, de Mary Shelley e *Drácula*, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura. *História, Ciências, Saúde*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 10-34, mar.-jun. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702001000200001>. Acessado em: 18 fev. 2015.

ROSSET, Clément. O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

SCHMIDGEN, Wolfram. Illegitimacy and social observation: the bastard in the eighteenth-century novel. *ELH*, v. 69, n. 1, 1994, p. 133-166. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30032014>>. Acessado em: 23 fev. 2015.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein or the modern Prometheus*. 1818. London: Penguin Classics, 1994.

WIEVIORKA, Michel. An end to violence. In: HEITMEYER, W. et al (Ed.). *Control of violence: historical and international perspectives on violence in modern societies*. New York: Springer-Verlag, 2011. p. 47-63

FANTASMAGORIA DA CIÊNCIA E A ESCRITA MONSTRUOSA: FRANKENSTEIN, O MODERNO PROMETEU, DE MARY SHELLEY

Guilherme de Figueiredo Preger*

RESUMO: Este estudo faz uma abordagem teórica de Frankenstein, de Mary Shelley, romance pioneiro do gênero de fabulação especulativa, que o posiciona frente aos discursos científicos de sua época. Observa-se como o romance coloca em narrativa três paradigmas do discurso científico de então: o modelo ocultista da ciência, o modelo empirista e o modelo progressista. Cada um desses paradigmas corresponde a uma visão de mundo de seus narradores. A esses deve-se acrescentar a perspectiva de Mary Shelley enquanto responsabilidade ética com a criação. São abordados os conceitos teóricos da narratologia, conforme definidos nos trabalhos de Gerard Genette e Mieke Bal. A partir de uma reflexão de Italo Calvino, é proposta a ideia de considerar o romance como uma máquina polifônica.

PALAVRAS-CHAVE: Frankenstein; Mary Shelley, Ficção científica, Paradigma, Polifonia.

ABSTRACT: This study makes a theoretical approach of Frankenstein, Mary Shelley's novel pioneer of the genre of speculative fabulation, that puts it in face of the scientific discourses of its time. The study observes how the novel frames three narrative paradigms of scientific discourse: the occultist science model, the empiricist model, and the progressive model. Each of these paradigms is a worldview of the novel's narrators. To these views must be added the prospect of Mary Shelley as a defense of ethical responsibility with the creation. This paper deals with the theoretical concepts of narratology, as defined in the works of Gerard Genette and Mieke Bal. From an essay of Italo Calvino, it proposes the idea of considering the novel as a metamorphic polyphonic machine.

KEYWORDS: Frankenstein; Mary Shelley; Speculative Fabulation; Paradigm; Polyphony.

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Fantasmagorias

Cada um de nós escreverá uma história de fantasmas, disse Lord Byron; e sua oferta foi aceita. Éramos quatro. (Shelley, 2016, p. 17)

A anedota relata que o quarteto de poetas e escritores ingleses formado por Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, sua mulher Mary Shelley e John William Polidori, além da irmã de Mary, Claire Clairmont, também namorada de Byron, estavam reunidos em Villa Diodati, uma mansão perto do lago Genebra na Suíça, lendo e contando histórias de horror gótico. Corria o ano de 1816, o “ano sem verão”, ano anormalmente frio na Europa, e a “incessante chuva” prendia o grupo nos interiores da mansão. O livro preferido para leitura era *Fantasmagoriana*, uma coletânea francesa traduzida do alemão de histórias de fantasmas, aparições, espectros e personagens redivivas. O título da coletânea era baseado no conceito de fantasmagoria, uma técnica ilusionista de projeção de imagens desenvolvida pelo belga Étienne-Gaspard Robert (Robertson).

Robertson era um físico especialista em óptica e também mágico profissional. Seu espetáculo ilusionista macabro fez um grande sucesso na Paris do final do século XVIII, assustada pelo terror pós-revolucionário. Foi pouco depois que Lord Byron propôs o desafio para cada autor presente contar e escrever uma história de horror. Todos aceitaram, porém daquela noite legendária para a posteridade sobreviveram *O vampiro*, de John Polidori (1819) e o clássico *Frankenstein, um moderno Prometeu* (1818), de Mary Shelley.

Antes de se fixar na leitura do livro de Mary Shelley, convém abordar o estilo do horror gótico escolhido pelos poetas como leitura, passatempo e inspiração para criação. Estilo surgido cerca de 50 anos antes, com o *Castelo de Otranto*, de 1764, do inglês Horace Walpole,¹ o horror gótico se tornaria um formato ficcional de extremo sucesso no século XIX. É razoavelmente fácil associar o sucesso do estilo às inquietudes sociais europeias com a revolução industrial, a revolução francesa e a emergência do capitalismo na vira-

¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura_g%C3%B3tica.

da entre os dois séculos. Mas o horror gótico também significava uma mudança no próprio discurso romanesco ficcional. Se o estilo gótico pode ser atribuído a certa nostalgia idealizada de uma era pré-moderna, medieval e não mercantilizada, em termos de discurso, a escolha pelo horror procura diretamente envolver o leitor no imediato da leitura. Se o horror quer gerar efeitos de medo, pânico e assombro, isso significa que o romance gótico é uma estratégia voltada à reação do leitor, e assim há que se intuir, no próprio corpo do texto, certa imagem do leitor que se quer atingir por catarse. O leitor, o destinatário, ou o narratário, devem ser figurados pelo texto como passíveis de influência. O que se deseja é usar a literatura como um dispositivo retórico de transformações afetivas e psicológicas, ou mesmo corporais. O romance gótico é literatura dirigida para transformações figurais.

A imagem do fantasma é a do espectro sem corpo, ou da forma sem matéria. É a alegoria de uma figura que não encontra lugar, que vaga e assombra pela nostalgia ou lamento de um corpo ou de um lugar perdido. O paradigma dessa figura é o pai de Hamlet que assombra as torres do castelo de Elsinore lamentando a realeza perdida através da perfídia. Mas as fantasmagorias que atraíam os poetas britânicos nas noites frias da Suíça se referem antes às projeções do dispositivo técnico de Robertson baseado em conceitos ópticos então muito recentes. Produto da junção entre tecnologia, ciência e estética, as fantasmagorias prenunciavam as novas formas de expressão da fotografia e do cinema. Através de um feixe de luzes provenientes de “lanternas mágicas”, projetam-se imagens assombradas nas paredes, como esqueletos e monstros, associadas ao uso do ventriloquismo. Sons ambientes também eram adicionados ao evento ilusionista. Um grande espetáculo onde as luzes eram apagadas e as portas do ambiente fechadas para que ninguém pudesse sair. Robertson costumava dizer: “Eu só estou satisfeito se meus espectadores, trêmulos e amedrontados, levantam a mão ou cobrem seus olhos por medo de fantasmas e demônios correndo em direção a eles.”²

A produção direta de sensações – de pavor, mas também de maravilhamento – era a função estética almejada pelo novo aparelho luminoso. *Fantasmagoriana*, a coletânea de contos que tanto impressionou os poetas româ-

² <https://en.wikipedia.org/wiki/Phantasmagoria>.

ticos ingleses, almejava produzir sobre seus leitores esse mesmo tipo de assombro. No entanto, o efeito sobre Mary Shelley foi de uma total paralisia. Desafiada a escrever uma história de horror, ela experimenta o bloqueio criativo: “esta vazia incapacidade de invenção”. Na célebre Introdução que escreveu para a edição de 1831 de sua obra-prima, e que será discutida em detalhes adiante, Shelley relata sua incapacidade de escrever uma história de horror para atender ao desafio proposto por Byron: “Você pensou numa história? Eu era questionada a cada manhã, a cada manhã eu era forçada a responder com uma negativa mortificante” (Shelley, 2016, p. 19).

Não foi casual que a inspiração de Shelley veio a partir das conversas com os demais poetas sobre o “princípio da vida” e estranhos experimentos levados a cabo em época então recente. Primeiramente, certo doutor Erasmus Darwin que teria dado “movimento voluntário” a um pequeno “macarrão” (*vermicelli*). Depois os curiosos sucessos do galvanismo, então um tipo ainda espantoso e incompreendido de experiência pré-científica: “Talvez se as partes que compõem uma criatura possam ser fabricadas, reunidas e dotadas de calor vital” (Shelley, 2016,19). Esse “calor vital” foi justamente o comburente que deu início ao processo de construção de uma das obras mais assustadoras da literatura, porém entre as mais sedutoras, conhecidas e recontadas.

O jogo das narrativas

Aconteceu-nos um acidente tão estranho que não posso deixar de registrá-lo (Shelley, 1996, p. 7)

Antes de ser gótico, *Frankenstein* é um romance exemplar. Assumindo a forma da narrativa em camadas, ou narrativa de narrativas, em sua veia romântica, a obra-prima de Mary Shelley apresenta a disposição em diferentes níveis diegéticos conforme caracterizou o discurso romanesco a teoria da narratologia de Gerard Genette (1983). *Frankenstein* é dividido em três níveis narrativos bem delimitados: a narrativa extradiegética de “enquadramento” (*framing*) do Capitão Robert Walton, escrita sob a forma epistolar, típica do romance oitocentista ou romântico, a narrativa introdiegética de Victor

Frankenstein e a outra também introdiegética da criatura.³ Conforme a teoria genettiana, todos os relatos têm focalização interna, isto é, só sabemos, os leitores, aquilo que seus narradores nos contam e só “vemos” ou “imaginamos” os mundos por eles relatados por meio de suas palavras. Essa restrição de perspectiva por um lado é crucial para a narrativa de testemunho que tem importância grande nesse romance, já que a história que agrega os três relatos, da criação da criatura a partir da matéria inanimada, tem um caráter extraordinário, que desafia a crença. Por outro lado, ela é fundamental para a condução do suspense que cerca o embate entre esta e seu criador.

A estrita separação entre os níveis de diegese, com a adoção do discurso direto para cada narrador, ou como denomina Gerard Genette, do discurso reportado (*discours rapporté*, 1983, p. 42) marca um corte abrupto separando as narrativas. Para o teórico francês, esta é uma das principais características do discurso romanesco que é sempre uma trama complexa de narrativas, ou de discursos “encaixados” (*emboîtés*). O romance é, diferentemente do discurso épico, um dispositivo retórico polifônico (Bakhtin, 1993) de entrelaçamento de narrativas. Assim, se toda narrativa, para Genette, se diferencia segundo o par discurso (*récit*)/ história, no romance esse par se esfolia em diversas dimensões. Os níveis narrativos são postos em contraste ou interferem-se mutuamente.

Se a distinção da narratologia genettiana entre discurso e história opera uma clivagem em toda narrativa, diferindo o relato de enunciação (como se narra) do relato do enunciado (o que é narrado), no romance moderno em camadas narrativas a forma literária se torna mais complexa, abrindo um jogo de aproximações e distanciamentos entre os diversos relatos e histórias. Genette (1983) defende que há apenas dois tipos de relatos/discursos: relatos de acontecimentos (*événements*) e de palavras (*paroles*). Em *Frankenstein* o que nos é apresentado são apenas relatos, seja na forma epistolar, seja no discurso direto reportado. O que o leitor possui para leitura são apenas as palavras dos três narradores relatando suas histórias. É um romance de relatos e o

³ À criatura do romance não é dado um nome. O termo “monstro” é o mais comum, porém há várias outras denominações, todas elas com caráter negativo ou pejorativo, como será discutido adiante. O ser criado por Frankenstein é essencialmente inominado.

que de fato se sobressai são as relações possíveis entre os planos diegéticos, cada um deles com uma história diferente.

Em *Frankenstein* há, portanto, três perspectivas, ou três focalizações, que coincidem com as três vozes dos narradores. Entende-se assim que as delimitações entre as narrativas visam preservar a integralidade das vozes dos narradores e essas vozes se diferenciam internamente. Cada um dos narradores impõe sua voz e seu olhar e “observa” o mundo à sua maneira. A polifonia bakhtiana faz abrir no interior da narrativa, pela difração de vozes e focalizações, um campo de histórias. Cada história dá acesso a um mundo. Mas como defendeu o filósofo Nelson Goodman, numa obra importante (1984), mundos são feitos de palavras: “*We can have words without a world but no world without words or other symbols*” (Goodman, 1984, p. 6).⁴ Cada mundo é, na verdade, uma versão de mundo: “*We do better focus on versions rather than worlds*” (Goodman, 1984, p. 96).⁵

História e texto representam assim um jogo de tensões no interior do dispositivo romanesco. Na obra de Mary Shelley esse dispositivo se abre em três narrativas que nos dão acesso ao jogo entre histórias e mundos ou versões-de-mundo: a narrativa esotérica do cientista-criador, a narrativa anômala da criatura monstruosa, e a narrativa progressista do cientista-desbravador.

O cientista-criador e a narrativa esotérica

É difícil conceber a variedade de sentimentos que me impeliam para a frente, no primeiro arrebatamento do êxito. Eu seria o primeiro a romper os laços entre a vida e a morte, fazendo jorrar uma nova luz nas trevas do mundo. Seria o criador de uma nova espécie – seres felizes, puros, que iriam dever-me sua existência. Indo mais longe, desde que eu teria a faculdade de dar vida à matéria, talvez, com o correr dos tempos, me viesse a ser possível (embora esteja agora certo do contrário) restabelecer a vida nos casos em que a morte, no consenso geral, relegasse o corpo à decomposição. Ressurreição! Sim, isso seria nada menos que o poder de ressurreição. (Shelley, 1996, p. 26).⁶

⁴ “Nós podemos ter palavras sem mundo, mas não mundo sem palavras ou outros símbolos”.

⁵ “É melhor focar em versões do que em mundos”.

⁶ Todas as referências do romance de Shelley presentes nesse trabalho são desta fonte (1996), salvo quando mencionado em contrário. As referências entre parênteses a seguir dizem respeito às páginas desta edição.

A narrativa de Victor Frankenstein conta a fábula pela qual o romance se tornou célebre, a da criação de um ser monstruoso a partir de matéria inanimada. As já centenas de adaptações e citações, incluindo a do drama de Peggy Webling (1927) e a do filme expressionista de James Whale (1931), as mais importantes, tomam-na como referência e a transformaram num clássico da narrativa gótica, ou do filme de horror. No entanto, essas versões esvaziam o teor controverso da história do cientista demiurgo às voltas com o poder incontrollável da criação. Se Frankenstein pode ser considerado um clássico pioneiro da ficção científica, é exatamente por Mary Shelley colocar em seu romance um debate sobre o alcance da ciência e de seus limites.

Frankenstein é o “Moderno Prometeu”, subtítulo original do romance, isto é, aquele que roubou dos deuses, ou de Deus, “a centelha da vida” (p. 28) ou o “princípio vital” (p. 25): “Efetivamente, após dias e noites de incrível esforço e cansaço, logrei descobrir a causa fundamental da geração e da vida. E, mais do que isto, tornei-me capaz de animar a matéria sem vida” (p. 25). Seu discurso, que revela o poder de dar vida a “seres felizes e puros” e a criar uma nova espécie, e até a superar a morte, dando vez à ressurreição, curiosamente encontra eco no discurso contemporâneo de cientistas transumanistas, que anunciam o momento supostamente próximo em que a ciência será capaz de recriar o Homo Sapiens numa espécie mais desenvolvida, numa humanidade menos falha, sem doenças, envelhecimento ou morte. Victor Frankenstein é, com certeza, um pioneiro do discurso transumanista.

No entanto, se seu discurso está longe do triunfalismo transumanista, é porque oscila entre o êxito fabuloso e a derrota catastrófica. Desde o início, Frankenstein apresenta sua história a Walton como uma advertência, para que este, como desbravador, afaste “as ilusões”. Sua experiência adquire então um cunho moral:

Tal como fiz outrora, você busca conhecimento e sabedoria; e espero que a satisfação desses desejos não venha a tornar-se uma serpente que lhe inocule seu veneno, como a mim sucedeu. Não creio que o simples relato de meus infortúnios lhe possa ser de alguma utilidade, mas quando reflito que está seguindo o mesmo rumo, expondo-se aos meus perigos que me tornaram o que sou, imagino que possa tirar algum proveito moral da minha história; e isto poderá constituir uma ajuda, para orientá-lo em caso de êxito, ou para consolá-lo se fracassar. (p. 11)

Se há ambiguidade ou oscilação no discurso de Frankenstein, é porque sua narrativa está na junção entre dois paradigmas do discurso científico. Por um lado, ele se insere apaixonadamente nas leituras da ciência pré-moderna, como leitor de Cornélio Agripa, Paracelso e Alberto Magno. Esses nomes, antes mesmo de serem pré-modernos, são também “pré-científicos”, no sentido da ciência racional moderna de Descartes, Galileu e Newton. São, antes de tudo, alquimistas e ocultistas. No entanto, ele vive um tempo em que aqueles pensadores, da “doutrina antiga”, se encontravam superados pelo “moderno sistema científico” (p. 17). Retrospectivamente, Frankenstein entende que se não tivesse seguido esses pensadores antigos “é possível que o curso de minhas ideias não tivesse recebido o impulso que acabou por levar-me à derrota” (p. 18). Quando vai estudar na Universidade em Ingolstadt, Victor encontra professores que menosprezam seus ídolos antigos e procuram introduzi-lo no pensamento moderno da ciência. Do apaixonado em alquimia, ele se torna um estudante de química. Ele passa a ser um mediador entre dois paradigmas opostos de ensino:

Além disso, passara a menosprezar as aplicações práticas da moderna filosofia natural. Mas agora o panorama era outro. A preocupação do pesquisador parecia limitar-se ao aniquilamento daquelas fantasias em que antes, se baseava meu interesse científico. Ingloriamente, pediam-me que trocasse quimeras mirabolantes por realidades acanhadas. (p. 22)

Aos poucos, Victor aprende que a moderna ciência também tem “ilimitados poderes” e que pode “comandar o trovão nos céus, reproduzir nos laboratórios os terremotos e perscrutar o mundo invisível” e que na “pesquisa científica os horizontes são ilimitados” (p. 23-24). Porém, o que se sucede realmente é que mesmo sendo convencido pelos seus novos mestres acadêmicos a se tornar um homem de ciência, Frankenstein é desde sempre um intermediário entre dois universos antitéticos de conhecimento: “Por mais que eu tenha feito”, bradou a alma de Victor Frankenstein, “muito mais eu alcançarei. Desbravarei novos caminhos, explorarei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mistérios da criação” (p. 23).

No novo mundo de estudante acadêmico, Victor é ainda um portador da busca pela pedra filosofal que só se pode revelar aos iniciados em certos saberes. Sobretudo, é portador de uma *hybris* que procura mimetizar os poderes do Criador. Essa *hybris* é o crime maior do mito prometeico, aquele que quis saber demais, conhecer os segredos proibidos da vida e da morte, ou seja, do domínio do fogo. Mas assim como Prometeu precisou ser punido pelos deuses, também o protagonista de Mary Shelley deve atravessar tormentos terríveis por ter ousado a dominar o “princípio vital”. Como observou o escritor Stephen King, no romance de Shelley, a posição do protagonista é ambígua porque oscila entre a *hybris* da criação e a ausência de responsabilidade por sua criatura.⁷ A consciência de ter criado um ser monstruoso, pela qual não consegue se responsabilizar, é o drama maior do protagonista e a razão de seus contínuos “esquecimentos”, que serão abordados mais adiante.

Crucial nesse aspecto é o papel dos temas sobre galvanismo e eletricidade que o romance de Shelley introduz ficcionalmente de modo inovador. A eletricidade, como fenômeno bastante incompreendido e ainda não bem dominado no início do século XIX, tem uma função alegórica semelhante à mitologia prometeica do fogo. O “moderno Prometeu” é afinal um ladrão de eletricidade. A eletricidade tem um papel importante, pois, como uma força de origem ainda desconhecida da natureza, ela permitia estabelecer uma ligação entre os discursos inconciliáveis da época. É eloquente a experiência de Victor ao ver uma árvore ser destruída pelo fogo provocado por um raio durante uma tempestade. Já o galvanismo, conceito tributário de Luigi Galvani (1737-1798), que consistia em passar uma corrente elétrica pelos membros de um animal morto, como uma rã, e vê-los se agitarem, parecia apontar para uma fórmula mágica de reanimação dos corpos mortos, colocando em curto-circuito a relação entre energia, vida e morte.

Enquanto durou o espetáculo da natureza enfurecida, permaneci a contemplá-lo com misto de curiosidade e prazer. Como estivesse à porta, vi, de súbito, uma enorme língua de fogo expelida do antigo e belo carvalho que se erguia a cerca de vinte metros de nossa casa; tão logo se desvaneceu aquela luz ofuscante, a árvore

⁷ Conferir o comentário de Stephen King no verbete: <https://en.wikipedia.org/wiki/Frankenstein>.

desaparecera, não restando dela mais do que um cepo esfrangalhado. Quando, na manhã seguinte, nos aproveitamos para verificar o ocorrido, encontramos o carvalho esfacelado de maneira singular. O raio não o fendera, mas reduzira-o inteiramente a tiras de madeira. Jamais vira algo tão completamente destruído.

Antes disso eu não estava ainda familiarizado com as mais elementares leis da eletricidade. Aconteceu-me encontrar em nossa companhia um homem de grande saber no campo da filosofia natural, que, a propósito da catástrofe, começou a explicar uma teoria que criara sobre o tema da eletricidade e do galvanismo, fenômenos novos e surpreendentes para mim. (p. 19)

No romance, o fascínio por essas experiências envolvendo eletricidade e corpos faz com que Victor Frankenstein decida abandonar sua crença nas doutrinas antigas de ocultismo e alquimia.

O filme de James Whale ajudou a criar o imaginário do cientista louco em seu laboratório escondido num castelo gótico. No filme, o laboratório de Frankenstein se assemelha a uma moderna usina ou subestação elétrica. A imagem desse laboratório secreto e dissimulado contribuiu para a fama do romance como o primeiro livro “oficial” (Tavares, 1986, p. 21) de ficção científica. No entanto, o impacto visual do filme de Whale contrasta com a anti-climática economia descritiva pela qual, no romance de Mary Shelley, o protagonista relata o momento da criação do ser monstruoso. Não há praticamente nenhuma descrição nem de seu laboratório, nem dos procedimentos de sua operação.

Foi numa noite de novembro que contemplei o resultado do que poderia chamar a parte material dos meus trabalhos. Com ansiedade que quase chegava à agonia, recolhi os instrumentos em torno de mim e preparei-me para o ponto culminante de meu experimento, que seria infundir uma centelha de vida àquela coisa inanimada que jazia diante de meus olhos. A chuva tamborilava nas vidraças.

Então, deu-se o prodígio.

À luz bruxuleante da vela, quase extinta, vi abrirem-se os olhos amarelos e baços da criatura. Respirou. Sim, respirou com esforço, e um movimento convulso agitou-lhe os ombros. (p. 28)

Numa chave freudiana, é possível admitir que a obscuridade do relato do experimento de Frankenstein é motivada pelo recalque da cena da criação. Essa chave é confirmada, no decorrer de sua narrativa, pelas reiteradas figuras desse recalque: os frequentes adormecimentos ou “desvanecimen-

tos” de Victor, o desaparecimento da criatura e a tentativa insólita do criador de esquecer sua criação. Com efeito, logo após a criação do ser inominado, este desaparece sem deixar vestígios e Victor Frankenstein, na companhia de seu melhor amigo, pode temporariamente retornar à sua vida normal, como se jamais o tivesse criado.

Esse idílico e providencial esquecimento será interrompido pela má notícia do assassinato de seu irmão menor. É a partir desse momento que a má consciência de Frankenstein retorna sob a forma de uma mórbida culpa e do autoconvencimento de que a criatura é o verdadeiro assassino de seu irmão. É então que intervém não apenas o sentimento de remorso pelo ato da criação, mas a sua total incapacidade de compartilhar o segredo de sua descoberta. Mesmo sob a pena de deixar ser condenada à morte uma inocente, agregada de sua família, Victor é incapaz de admitir que criou um “monstro horripilante”, possível causador da morte de seu irmão. Com a sucessão de crimes que irá destruir sua família, seu segredo se tornará ainda menos “confessável” e Frankenstein irá acumular em sua consciência a responsabilidade pelos crimes compartilhada com sua criatura. Essa culpa logo se transformará num sentimento de vingança e no desejo de destruir o “monstro”, mas assim como é incapaz de revelar seu prodígio, também se revelará incapaz de levar a cabo seu projeto de morte.

O segredo, a culpa e o desejo de morte de Victor Frankenstein conjuntamente constroem o recalque de sua consciência. O clássico de Mary Shelley encobre um nítido impasse sexual. Pois o ato da criação da vida através de um engenho artificial também representa um desvio da reprodução sexuada, exatamente como nos dias contemporâneos o discurso da clonagem genética foi recalcado pelo mesmo motivo. Quais seriam os custos evolutivos que a adoção de uma reprodução não sexuada poderia trazer à espécie do homo sapiens? Que tipos de seres monstruosos poderiam ser concebidos através do domínio artificial da reprodução não sexuada? Essas questões se tornarão ainda mais dramáticas a partir da narrativa da criatura. Na narrativa de Frankenstein, a ambiguidade sexual celibatária do protagonista é posta à prova na relação quase incestuosa com sua irmã adotada, tratada como prima, Elizabeth. Victor foge da realização do matrimônio com sua meia-irmã a ponto dela, em certo momento, questionar seu desinteresse conjugal. O se-

gredo impossível de ser compartilhado de Victor é sempre o pretexto para postergar a união sexual.

O segredo também denuncia a incompletude da conversão de Frankenstein ao novo espírito científico. Pois na doutrina antiga, hermética, alquímica e ocultista, o prodígio da criação só era destinado aos eleitos. O ocultismo trata justamente do saber esotérico, que não pode ser comunicado à ordinária gente. Se Victor reluta a revelar seu segredo, não é apenas pelo sentimento de culpa pelos crimes da criatura, mas pelo dever que presta por pertencer a outra ordem de saber. Mesmo sob a pena de ver toda sua família dizimada, ele deve manter sob absoluto sigilo os mistérios da criação, como os sábios herméticos guardavam os segredos do Santo Graal, da Pedra filosofal, da transmutação dos elementos pobres em elementos nobres. É nesse sentido que o protagonista de Shelley nunca realmente deixa de ser um mestre alquímico que descobriu o “elixir da vida eterna”. Como um xamã, ele é um mensageiro, um elemento de passagem entre modelos opostos de saber. Pois, o novo racionalismo científico, para se efetivar, precisa se basear na discussão pública de suas pesquisas, isto é, necessita ser transmitido como um saber exotérico. As novas experiências científicas precisam, dentro do novo paradigma racionalista e positivista do século XIX, serem provadas e serem capazes de repetição por diferentes grupos de pesquisadores. Victor Frankenstein é assim um operador da metamorfose do conhecimento de uma lógica esotérica e iniciática para uma lógica exotérica e pública. A culpa que ele sente é a do cientista que não pode comunicar sua descoberta nem a seu melhor amigo, nem ao seu pai nem a seus professores. Sua narrativa a Walton, afinal revelando sua aventura e ao mesmo tempo omitindo sua técnica demiúrgica, é o desenvolvimento do paradoxo de sua posição ambivalente.

A criatura monstruosa e a narrativa anômala

Quanto a mim, em vez de um novo Adão, sou o anjo decaído a quem você priva do direito à alegria (p. 52)

A anedótica confusão de nomes para a criatura, habitualmente referenciada pelo nome de seu criador, Frankenstein, já era frequente antes de Peggy Webling a oficializar em sua adaptação dramática de 1927. Esta confusão decorre do fato de que à personagem criada não ter sido dada a dignidade de um nome próprio. Ao longo do romance, a personagem é chamada de diversos qualificativos que atestam previamente sua malignidade intrínseca: monstro, demônio, desgraçado (*wretch*), marginal (*outcast*), diabo, “coisa ruim” (*fiend*), aborto, anjo caído. A negatividade dos epítetos se cola ao caráter inominado e também inominável da criatura. Essa característica que lhe é essencial, de criatura inominada, está presente tanto na rejeição culposa de Victor Frankenstein por sua criação, quanto como característica construtiva do romance de Shelley. A criatura é ambigualmente um produto ficcional do discurso do romance, quanto um ser esculpido (ficto = esculpir) pelo seu criador-personagem. A responsabilidade da ausência de nomeação da criatura aproxima assim seus dois criadores, Mary e Victor, pois afinal Frankenstein é uma obra sobre o ato da criação. Ambos os criadores têm ou deveriam ter igualmente responsabilidade por sua criação. Adiante essa questão da proximidade dos discursos entre eles, autor e narrador, retornará.

A confusão entre os nomes aponta para o aspecto narrativo da simbiose entre criador e criatura. Essa simbiose é trabalhada formalmente pela paradoxal perseguição mútua entre os dois. Nunca é inteiramente claro, na trama das narrativas do romance, quem está atrás de quem. Inicialmente, a criatura parece estar atrás de Victor. Quando este decide se vingar, o jogo aparentemente se inverte. Aparentemente porque Victor, apesar de comprar uma pistola exatamente para esse fim, é completamente incapaz de realizar seu ato vingativo. Como nas animações do tipo “gato e rato”, perseguidor e perseguido formam um acoplamento de personalidades. Em muitas situações, a criatura não é outra coisa do que a má consciência de seu criador, ou sua sombra psíquica.

Se o nome do criador desliza para a criatura é porque entre eles opera uma transmissão de propriedades e formas. A criatura é uma metamorfose de seu criador. Fundamentalmente estrutural nessa operação metamórfica é a necessidade da criatura se tornar ela própria criadora. A importância dessa transformação para o romance de Shelley é crucial, pois o drama da criatura

é duplo: por um lado incide sua demanda por reconhecimento. Este reconhecimento, como mencionado, é a comprovação de sua humanidade. Por outro lado, há seu desejo de se tornar um criador. Este desejo, no romance, está sublimado pela busca de sua parceira. A busca de um par amoroso pela criatura não é apenas o desejo de um reconhecimento, mas também a possibilidade de se reproduzir e de gerar uma descendência.

No entanto, o tópico da metamorfose criador-criatura é perturbado por dois fatores. Primeiro vem o tema da feiura da criatura. A feiura é uma mutação que incide como uma dessemelhança. Na criação do novo ente, Victor Frankenstein inicialmente busca a harmonia das formas e das proporções. Mas imediatamente no ato da criação, a beleza se desvanece e o horror se instala:

Quem poderia descrever o quadro de minhas emoções diante de tal maravilha? Que pintor prodigioso poderia debuxar o retrato do ser que a duras penas e com tantos cuidados eu me esforçara por produzir? Seus membros, malgrado as dimensões incomuns, eram proporcionados e eu me esmerara em dotá-lo de belas feições. Belas!? Oh, surpresa aterradora! Oh, castigo divino! Sua pele amarela mal encobria os músculos e artérias da superfície inferior. Os cabelos eram de um negro luzidio e como que empastados. Seus dentes eram de um branco imaculado. E em contraste com esses detalhes, completavam a expressão horrenda dois olhos aquosos, parecendo diluídos nas grandes órbitas em que se engastavam, a pele apergaminhada e os lábios retos e de um roxo-enegrecido. (p. 28)

Não há explicação objetiva para a “surpresa aterradora”. A feiura entra como um efeito de perspectiva que imediatamente separa o criador de sua criatura. Este efeito é ainda um julgamento subjetivo pela voz do criador e através de sua narrativa. Por essa razão, o segundo fator de perturbação à simbiose entre os dois é a própria voz da criatura. A grandeza romanesca da obra de Mary Shelley está em ceder a voz ao ser inominado como narrador. É nesse momento em que ele deixa de ser o outro para adquirir subjetividade. Se sua fala é inserida no interior da narrativa de Victor, este aquiesce a ouvi-la como se pagasse uma dívida:

Sem dúvida, não eram de todo isentas de discernimento as suas palavras. Assim, deixei-lhe que me conduzisse através do gelo. Tinha o coração oprimido, e não lhe respondi, mas enquanto o seguia, ponderava no que me dissera e decidi-me, quando

menos, a ouvir sua narrativa, compelido em parte, pela curiosidade, e em parte por um sentimento de compaixão provocado pelo seu tom suplicante. (p. 53)

Na verdade, o “tom suplicante” da criatura se impõe como uma cobrança de consciência: “Lembre-se de que é meu criador”. Por um lado, a criatura cobra a responsabilidade do criador por sua obra e exige dele um reconhecimento. Depois, imputa suas ações à parte de culpa que cabe a Victor por tê-lo criado. Isto é, faz deste um cúmplice de sua natureza maligna. Finalmente, lança a súplica: “Devolva-me a felicidade e voltarei a ser virtuoso” (p. 52).

O relato que segue da criatura a seu criador, preservado em discurso direto, é uma narrativa comprimida de formação (*bildung*), típica do discurso romântico. Ela é insólita, ou mesmo inverossímil, pois exhibe uma retórica de poeta bucólico e romântico vinda de um ser que fora criado sem dominar línguas e sem ter entendimento: “Não havia qualquer ideia distinta em minha mente”. O espírito da criatura é o de uma tábua rasa cartesiana. É similar ao de um infante, um ser sem fala, num corpo gigantesco. Gozando apenas de sensações, mas sem dispor de raciocínio ou de ideias, o ser precisa aprender tudo a partir do zero. Mais insólita ainda é a narrativa interior sobre a família do ancião cego, de seus filhos e da noiva muçulmana. Essa narrativa, conquanto demasiadamente longa, tem uma função precisa. Ela serve de alibi para explicar a formação da criatura, seu domínio da língua, da retórica, e da história. É a partir da observação secreta, por meio de uma “fresta imperceptível” (p. 57), do comportamento, dos hábitos e dos diálogos da família do ancião que a criatura justifica seu aprendizado. Esta inicia justamente sua observação aprendendo sobre a importância do uso do fogo:

Quando a noite chegou, foi nova surpresa para mim descobrir que os moradores da casa tinham meios de prolongar a luz, com o uso de velas, e rejubilei-me em verificar que a ausência da luz do sol não me privaria do prazer de continuar observando meus vizinhos humanos. (p. 58)

A figura do fogo, mencionada anteriormente, é mais um índice de aproximação entre o criador prometeico e sua criação. No entanto, para a criatura esse fogo será o da linguagem. O ser monstruoso é, literalmente, um

ladrão de linguagem. O fogo significa a luz para que ele possa obter a linguagem por sua visão discreta (“mas nessa ocasião eu ainda não tinha adquirido noção do que fossem palavras ou letras”). O domínio da linguagem através da simples observação e da dedução será o momento mais importante de sua formação mimética:

Gradualmente fui assimilando um acontecimento muito mais importante. Vim a saber que essa gente tinha um meio de comunicação recíproca de seus atos e sentimentos, através de sons articulados. Percebi que esses sons causavam prazer e dor, sorrisos ou tristeza, no espírito e no semblante dos que se comunicavam. Era sem dúvida uma ciência dos deuses e ardentemente desejei familiarizar-me com ela. Mas todas as tentativas que fazia nesse sentido eram frustradas. A pronúncia era rápida, e, não conseguindo estabelecer uma relação entre o que provinha de suas vozes e os objetos visíveis, era-me difícil penetrar o mistério do seu significado. Com grande aplicação, porém, e após terem decorrido várias revoluções da lua desde que passara a ocupar o casebre, aprendi os nomes que davam a algumas das coisas mais familiares sobre que falavam. (p. 59)

A curiosidade maior do “método” de aprendizado da criatura que lhe permite adquirir tais faculdades é perceber como a observação distanciada, exterior aos eventos, intermediada por uma “fresta”, como o de uma fechadura ou de uma câmera fotográfica, se assemelha ao novo método experimental da ciência positivista que se tornará hegemônico no século XIX. A observação dos fenômenos e a capacidade dedutiva para, a partir deles, chegar às leis que os regem são a base do método positivista. Os “filósofos naturais” aderem a essas práticas como o principal método da nova ciência experimental moderna. Fundamental nesse método, no entanto, é que o cientista, em seu ato de observação externa, se afasta do ambiente de investigação. A noção de objetividade, que se tornará imperativa no discurso científico até os dias atuais, surge dentro dessa posição de perspectiva apartada. Assim, a narrativa da criatura contrasta com a narrativa de seu criador por esse grau de distanciamento. Pois, Frankenstein ainda é, como mencionado, um representante da doutrina antiga na qual o experimentador está inserido no domínio de seu conhecimento iniciático. Sua prática experimental é não distanciada e exatamente por essa razão não pode ser analisada objetivamente. Em sua visão, a ciência é uma forma de criação e o criador está necessariamente imiscuído à sua obra, produto de seus poderes. Por outro lado, pelo afasta-

mento da observação, é mais fácil para a criatura, em contraste com seu criador, se desvencilhar moralmente dos seus atos homicidas posteriores. E também por isso, há a distinção fundamental do cientista enquanto criador e a do cientista que se limita a observar e aprender a natureza enquanto uma realidade exterior, como se sua atividade fosse apenas uma forma de aprendizado mimético. Essa diferença terá um impacto fundamental na trama romanesca.

Por meio de uma educação sentimental à distância, um ser amorfo e vazio se transforma num poeta culto e refinado. Se a narrativa romanesca desta metamorfose parece ao leitor inteiramente inverossímil, ela está, no entanto, justificada. Ela justifica a diferença entre as perspectivas das narrativas e a transformação insólita desse poeta num homicida cruel. Essa metamorfose é o extravio anômalo de sua narrativa, de um poeta culto e sentimental num monstro frio e vingativo.

A ausência de responsabilidade do criador por sua criação e o desejo que permitiria a esta se reproduzir e, portanto, se tornar independente, são dois lados de um mesmo problema que aparece na relação entre Victor Frankenstein e a criatura. Se por um lado, a “feiura” desta é uma dessemelhança na sua imagem mimética em comparação com a humanidade, que lhe recusa o reconhecimento; por outro é exatamente na capacidade reprodutiva que seria possível se obter uma profunda similaridade. A criatura deseja torna-se criadora. Ao final de seu relato, ela demanda a seu criador uma “companheira”:

Você não deve ir embora antes de me prometer o que vou lhe pedir. Sinto-me só é miserável. O homem jamais aceitará minha companhia, mas alguém tão deformado e horrendo como eu não se negará a isto. Minha companheira deve ser da mesma espécie e ter os mesmos defeitos. Você tem de criar esse ente. (p. 78)

Se a criatura insiste na construção de um ser “da mesma espécie” e com os mesmos defeitos para lhe fazer companhia, esse é apenas um discurso que sublima, romanticamente, o real objetivo de sua demanda: o que deseja é um par amoroso com a qual possa copular e procriar, e assim gerar descendência. Essa demanda, no entanto, revela seu principal problema: tendo aprendido tudo por observação e imitação, a criatura não consegue dominar

justamente aquilo que lhe é vedado observar: o próprio ato de sua criação. Daí reside a principal fragilidade do método empirista de seu conhecimento: ele pode dominar as leis que aprende por observação e dedução, mas não consegue dominar a criação dessas leis. Contra o caráter iminentemente “criacionista” da doutrina antiga, a ciência positivista só pode tentar entender as leis existentes na natureza. Assim, o ato da criação lhe é proibido. E com essa restrição, a demanda pela companheira se torna uma ameaça: “Você deve criar para mim uma fêmea, com a qual eu possa viver no decorrer de minha existência. Somente você pode fazê-lo, e exijo-lhe isto como um direito que não deve recusar” (p. 78). Se Victor inicialmente aceita o desafio de lhe criar uma companheira, logo irá desistir. Por esta recusa, vê sua família inteira ser dizimada. Pois, criar-lhe uma parceira seria permitir uma descendência e a criação de uma raça de “monstros”. É a perda de controle sobre o destino de sua própria criação que estava em jogo. *A fábrica de robôs*, peça de Karel Capek, jogará com este mesmo medo. Nesta obra, os humanos se tornam estéreis e as máquinas adquirem a capacidade de procriar. No cinema, o cineasta James Whale fez continuações de seu clássico com *A Noiva de Frankenstein* (1935) e *O filho de Frankenstein* (1939), dando continuidade àquilo que Victor se recusou. Quando a criatura se torna criadora, o criador terá se tornado obsoleto.

No entanto, apesar de não conseguir uma parceira, a criatura obteve sua própria fala. Pela sua narrativa a subjetividade daquele que é um ser inominado pode enfim se expressar. Essa narrativa própria impede a sua completa “coisificação” e sua mistificação num Outro monstruoso. Parafraseando o famoso questionamento da teórica Gayatri Spivak, no romance *Frankenstein* a criatura é um subalterno que “pode falar”.⁸ O romance de Mary Shelley assim, pela via ficcional, politiza a expressão da ofensa da criação, dando voz à criatura alienada. Essa fala dissolve a radical distância entre ela e o criador, ou entre o sujeito produtor e o objeto produzido, gerando uma zona de indiscernibilidade entre ambos. Ela se torna uma expressão da metamorfose subjetiva da criatura. Para esta, a metamorfose é emancipatória. No entanto, para o criador ela funciona como um limite. Assim a narra-

⁸ Referência ao estudo de Spivak, *Pode o subalterno falar* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010).

tiva da criatura abre duas importantes perspectivas tanto éticas como políticas. Em primeiro lugar, ela funciona como uma crítica à “hybris” da narrativa criacionista, ocultista e vitalista de Frankenstein. Utilizando um conceito do filósofo da ciência, Thomas Kuhn,⁹ em sua grande obra, a fala da criatura representa uma “anomalia” do experimento científico de Victor. Ao criar um ser falante, ele cria simultaneamente uma narrativa que irá contestar o próprio paradigma de sua criação. A perspectiva discursiva de Victor não pode inteiramente acolher a fala da criatura, sem atingir um grande impasse, que afinal o levará a reconhecer o fracasso e, em última análise, à morte. Mas há outra delimitação igualmente importante que concerne à própria narrativa “anômala” em si mesma: ao ser o meio de expressão da autoconsciência da criatura, esta não pode recuar no reconhecimento da responsabilidade pelos seus atos. O ser monstruoso torna-se reconhecível ao ser capaz de formular e expressar seu desejo. No final do romance, já no confronto com Robert Walton e no interior da narrativa deste, será capaz de admitir sua ação criminosa e assumir seu destino fatal.

O cientista-desbravador e a narrativa do progresso

[...] os homens, sem apoio dos ideais de honra e glória, jamais poderão suportar voluntariamente seus atuais sofrimentos (Shelley, 2016, p. 307).

O relato epistolar de Walton à sua irmã revela o seu caráter aventureiro e abnegado. Sua decisão de lançar-se numa viagem pioneira ao Ártico, certamente perigosa, é firme e se sustenta no desejo de glória. Ele a justifica como uma viagem de descoberta e de comprovação da consistência das “observações celestiais”. Como excedente a estes propósitos, há a possibilidade de beneficiar a humanidade.

O que não se pode esperar num país de luz eterna? Posso lá descobrir a força maravilhosa que atrai a agulha; e posso ajustar milhares de observações celestiais que precisam apenas desta viagem para tornar suas aparentes excentricidades consistentes para sempre. Saciarei minha curiosidade ardente com a visão de parte do mundo jamais visitada e poderei pisar numa terra nunca antes marcada por pés

⁹ Cf. Kuhn, Thomas (1970).

humanos. São esses os meus atrativos e são suficientes para vencer todos os medos do perigo ou da morte e me levar a essa laboriosa viagem com a alegria que sente uma criança ao embarcar num bote com seus companheiros de lazer, numa expedição de descoberta do rio de sua terra natal. Mas, supondo que tais conjeturas sejam falsas, não pode contestar o inestimável benefício que concederei à humanidade até a última geração, ao descobrir uma passagem perto do polo para aqueles países que no momento requerem tantos meses para alcançada; ou determinando o segredo do magnetismo, que, se for possível, só pode ser efetuado por uma empresa como a minha (Shelley, 2016, p. 27-28).

Numa das cartas à irmã Margaret, Walton se confessa um ser solitário à procura de um verdadeiro amigo. Quando encontra, nos mares do Norte, Victor Frankenstein, e o recolhe em seu navio, acredita que este seja seu alter ego. Mas há tanto semelhanças como diferenças entre os dois. Walton não tem a formação alquímica de Frankenstein, pois é um homem atualizado nas ciências de seu tempo e com espírito mais pragmático. Sua curiosidade pelo estudo do magnetismo é algo que encontra afinidade com o fascínio de Frankenstein pela eletricidade. No final do século XVIII, ambos os fenômenos eram pouco compreendidos. Entendia-se que o planeta possuía polos capazes de gerar uma misteriosa força que orienta as bússolas. Não se sabia que eletricidade e magnetismo eram forças acopladas, descoberta que só ocorreu a partir de 1819, pouco após a publicação do romance. A intuição da relação íntima entre as forças da eletricidade e do magnetismo é um dos elementos de potência do romance de Shelley. Como alter egos, há um acolamento afetivo entre Victor e Walton, como entre eletricidade e magnetismo. Ambos possuem a *hybris* do conhecimento, um sentimento de aquisição de poder através do saber. O *pathos* de Robert é formulado em termos de seu desejo de fama e glória: “Minha vida poderia ter se passado em ócio e luxo; mas preferi a glória a todos os atrativos que a riqueza pôs em meu caminho” (Shelley, 2016, p. 29). Mas enquanto Frankenstein busca os poderes demiúrgicos da eletricidade, Walton está mais interessado na capacidade de orientação proporcionada pelo domínio do magnetismo.

Walton insere em seu discurso de aventura e pesquisa científica uma preocupação com o progresso e com os benefícios para a humanidade por desbravar novas rotas. Se os benefícios da sua descoberta não estão totalmente ausentes da narrativa de Frankenstein, quando ele fala sobre o domínio sobre a morte, por exemplo, no entanto, sua própria formação ocultista é

um entrave à divulgação de sua proeza. Toda sua narrativa consiste no dever de destruir sua criação para que ninguém saiba dela. Por isso, seu relato acaba sendo uma objeção à aventura de Walton, uma mensagem de alerta à sua ambição, como mencionado anteriormente.

A narrativa do progresso científico formulada por Walton é uma meta-narrativa para justificar sua aventura cheia de enormes riscos. Uma das características de sua fala é que ele precisa dar conta de seus objetivos tanto à irmã quanto aos marinheiros que o acompanham. Assim sua narrativa se dobra entre a ambição pessoal de glória e a necessidade de justificar sua atividade junto à sociedade. Pois a medida de sua glória depende exatamente de seu benefício para a humanidade. A metanarrativa do progresso funciona como um marco “superior” para sua *hybris* pessoal. É, nesse sentido, um enquadramento de seu discurso. Essa posição de enquadramento é exatamente a característica formal de seu relato epistolar. Será através da narração de sua história à irmã que toda a fábula de Frankenstein se enquadra no plano diegético.

Todos os narradores de *Frankenstein* estão assim divididos em suas narrativas, como mediadores entre dois mundos. Victor é um mediador entre a doutrina antiga e a moderna ciência positivista, a criatura entre a objetividade da coisa inominada e a subjetividade da linguagem, e Walton entre o desejo de glória romântica do gênio e o ideal de uma ciência progressista. No entanto, a distância entre esses mundos e o grau da passagem entre eles difere para cada uma das personagens. Victor tem para si uma tarefa inconciliável: na ciência experimental positivista não há lugar para o caráter iniciático da doutrina antiga. A iniciação dos eleitos deve se transformar no ideal da educação para todos. A criatura, por sua vez, deve permanecer como um ser híbrido, ao mesmo tempo sujeito e objeto. Se o romance termina sem que saibamos ao certo seu destino, é porque ele deve se metamorfosear em figuras futuras do hibridismo: o Golem, o robô, as máquinas, os andróides, os dispositivos cibernéticos. A criatura antecipa o caráter atual e espectral das produções científicas dotadas de inteligência artificial: sua ambiguidade entre subjetividade e objetividade.

Já Walton corresponde à figura do aventureiro e do navegador. Sua busca de conhecimento deve navegar entre a ambição da descoberta e a pru-

dência de suas ações. Nas últimas páginas do romance sua tripulação ensaia um motim. Presos no mar glacial, os marinheiros impõem ao capitão que, assim que as geleiras abram caminho, o barco retorne ao sul e, portanto, abandone sua expedição ao Ártico, que se tornou muito perigosa. Walton resiste a ceder. Em sua última intervenção, Victor Frankenstein tenta demover os marinheiros da ideia de retornar. Sua última ação é um retorno aos delírios de grandeza e demonstra a contradição interna de seus propósitos, entre a *hybris* e a culpa. A decisão de Walton de ir contra a posição de Frankenstein e também de não cumprir a sua demanda (continuar a perseguição da criatura) é um sinal de que a narrativa de Victor falhou em sua condição de advertência.

Após a morte de Victor, o romance termina com o enfrentamento entre Walton e a criatura. Curiosamente, este encontro representa uma interrupção da narrativa epistolar para uma narração em “tempo real”. Walton critica a sede de vingança e sua atitude homicida. A criatura tem, então, no interior do relato de Walton, o direito à última palavra, na qual reconhece seu erro e a sua dívida com o criador. O desaparecimento final da criatura é uma última metamorfose: transformar-se numa lenda. Desaparecer de cena para tornar-se um ser espectral a rondar inomináveis e imprevisíveis construções da tecnologia, e reencarnar em figuras monstruosas da *hybris* do conhecimento científico.

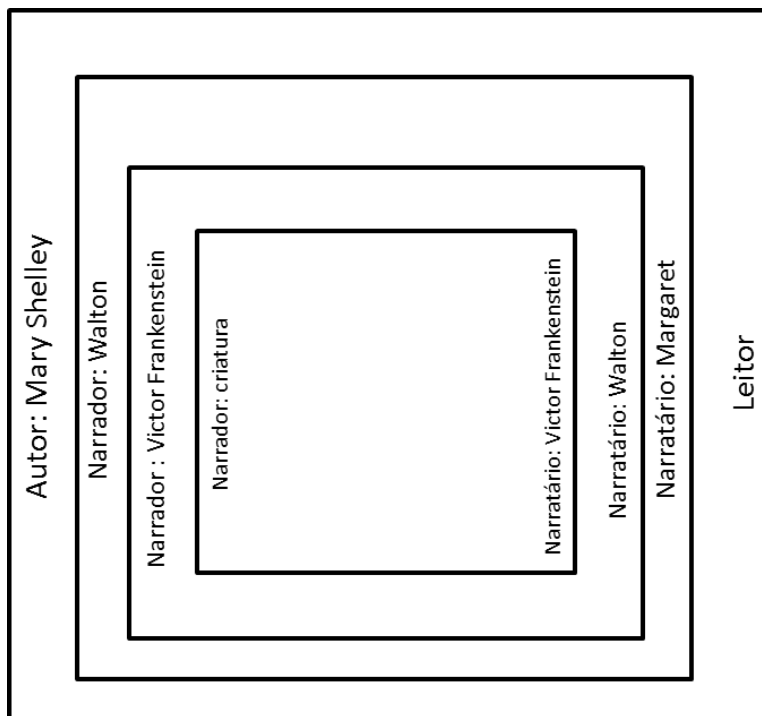
A narrativa do caos criativo e o devir feminino da ciência

E agora, uma vez mais, ordeno à minha terrível criação que siga em frente e prospere (Shelley, 2016, p. 19)

Como caracterizar a Introdução de 1831 que Mary Shelley escreveu para a terceira edição de seu clássico como um “apêndice” em seus próprios termos? Esse texto, que explica toda a gênese do romance, reentra na trama romanesca como outra narrativa. A introdução de Mary Shelley é uma narrativa apenas às demais narrativas, como mais um nível diegético. A narrativa de Shelley é o quarto nível, o mais externo, somado aos níveis de Walton, Victor e a criatura. Cada nível está no interior do outro à maneira das

famosas bonecas russas. Pode-se pensar num diagrama, proposto com base em BAL, 1977, em que os níveis se explicitam, em contraposições de narradores e narratários, como ilustrado na Figura 1.

Figura 1: Níveis diegéticos em *Frankenstein* segundo modelo de BAL, 1977



O diagrama acima ilustra como todo o romance é estruturado como um confronto de narrativas e de relações entre narradores e narratários. A narrativa da autora é “um relato sobre a origem da história”, isto é, sobre a criação da obra. Ela narra as circunstâncias em que o romance foi criado. Como já mencionado, a criação aconteceu depois de um dramático bloqueio criativo. *Frankenstein* foi escrito como uma resposta à experiência do *horror vacui*, o pânico do “vácuo”, mas esse vácuo não era vazio, mas caótico.

Tudo deve ter um começo, parafraseando Sancho Pança; e esse começo deve estar ligado a algo que veio antes. Os hindus fazem um elefante sustentar o mundo, mas o elefante se acha apoiado sobre uma tartaruga. A invenção, deve-se admitir humildemente, não consiste em criar livremente, não consiste em criar alguma coisa do nada, mas sim do caos. Em primeiro lugar, deve-se dispor dos materiais: eles podem dar forma a substâncias escuras, informes, mas não podem fazer surgir a própria substância. Em tudo que se refere às descobertas e às invenções, mesmos àquelas pertencentes ao campo da imaginação, lembramo-nos sempre da história de Colombo e de seu ovo. A invenção consiste na capacidade de entender os recursos de um objeto, e no de poder de moldar e adaptar as ideias sugeridas por ele. (Shelley, 2016: p. 19).

Há, portanto, uma notável aproximação entre a narrativa de Shelley com a de Victor Frankenstein. Ambos lidam com o mistério da criação. Ambos trabalham com materiais e “substâncias escuras”. Mary estava claramente consciente dessa semelhança ao denominar sua obra de “terrível criação”. Em sua descrição, o romance foi construído moldando e adaptando partes heterogêneas. A citação a Colombo, por sua vez, como paradigma do descobridor, pode ser um referência velada à imaginada figura do capitão Walton, também ele um desbravador, o narratário da história de Victor. Walton seria então aquele que “receptor” ideal que é capaz de entender o todo a partir dos elementos componentes, aparentemente desconexos. E foi exatamente concebendo o mesmo horror no ponto de vista de Victor que Shelley teve a ideia de sua história.

Vi – com os olhos fechados, mas a visão mental aguçada – o pálido estudante das artes profanas ajoelhado diante da coisa que havia montado. Vi o pavoroso fantasma de um homem se esticar e, então, sob a ação de alguma máquina poderosa, mostrar sinais de vida e se mexer com um movimento desajeitado, meio-vivo. Deve ter sido assustador, pois extremamente assustador deveria ser o efeito de qualquer tentativa humana de imitar o estupendo mecanismo do Criador do mundo (Shelley, 2016, p. 21).

O caráter monstruoso da obra de Shelley e o da criatura de Frankenstein aproximam por sua vez autor e personagem. Uma das funções da Introdução é exatamente o de servir a Mary Shelley para se justificar socialmente, como se a escrita de seu romance fosse um crime moral. A Introdução funciona como uma peça de defesa da autora que pode dar uma “resposta geral” à pergunta: “Como foi que eu, então uma jovem vim a conceber e a

desenvolver uma ideia tão horrível?” (Shelley, 2016, p. 15). Esse sentimento de culpa é o mesmo que pesa na consciência de Frankenstein.

Gerard Genette (2004) descreveu as passagens entre os níveis diegéticos como “*metalepsis*”, o salto entre um nível e outro, inclusive entre o nível ficcional e o nível da “realidade”. A aparição da criatura no barco de Walton é um desses saltos metalépticos do romance, de um nível inferior para outro superior. No caso da narrativa da autora, a metalepse ocorre introduzindo-se sob a forma de um trânsito figurativo num nível inferior. A relação entre autora e personagem, entre Mary e Victor, não é uma metamorfose completa, mas uma projeção. Um termo mais apropriado seria o de anamorfose. A anamorfose é a deformação de uma imagem através de sua projeção de um plano a outro. A caracterização da personagem do cientista criador seria então uma anamorfose da imaginação da autora.

A autora carregou também a culpa pela morte de sua mãe, a grande feminista Mary Wollstonecraft, que morreu exatamente durante o parto de Mary. Shelley mesmo teve dois abortos e quase faleceu num deles. No romance, a mãe de Victor morre no parto de seu irmão caçula. O fantasma do aborto ronda todo o romance, e a própria criatura é o projeto de um aborto que não se consuma. Esse “devir-feminino” da narrativa pela perspectiva de Mary Shelley enquadra todas as demais narrativas do romance. Se os três discursos das personagens, Victor, Criatura e Walton, confirmam três enunciações diferentes de paradigmas essencialmente masculinos, pois a ciência era, até então, atividade exclusiva de homens, a projeção anamórfica da narrativa da autora, com seu viés feminino, modifica o enquadramento das demais narrativas e altera a resolução dos conflitos, das aproximações e do afastamento entre elas. Pois os aspectos que geram terror – a *hybris* cega da criação, o descontrole destrutivo da criatura e a ambição irrefreável pela glória do descobrimento – são enquadrados por uma nova perspectiva da obra. Essa perspectiva é a do cuidado e da responsabilidade com a criação. Justamente, Mary Shelley foi reconhecida como uma autora que deu importância às necessidades do cuidado e da ação coletiva.

Isso não significa, no entanto, que o romance se apresente como uma forma resolvida. Ao contrário, como mencionado anteriormente, o romance é um dispositivo em que as diversas camadas narrativas jogam entre si, sem

uma resolução final. As incoerências e as inverossimilhanças internas tornam “monstruoso” o próprio romance, como um ajuntamento mal tecido mimetizado na pele costurada da criatura, mas essa característica deve ser imaginada como inerente à sua configuração enquanto obra. As narrativas não estão presas a uma obra fechada, mas se desdobram em relações de forças internas. Cada nova leitura da obra reatualiza esse jogo de narrativas, movendo a “engrenagem” polifônica do romance. Porém, contra os fantasmas masculinos da “perda de controle” que dominam o imaginário científico e que apenas traem a irresponsabilidade ética do exercício da atividade, a perspectiva feminina de Mary Shelley projeta um viés que torna impossível uma conformidade ou uma supremacia das demais vozes internas. Assim, a decisão do Capitão Walton desistir de sua empreitada arriscada pela prudência ao ouvir o apelo de seus marinheiros já aponta para o enquadramento de sua narrativa pela perspectiva feminina do cuidado e da responsabilidade.

A máquina polifônica

Desapareça, então, o autor – esse *enfant gaté* da inconsciência –, para deixar seu lugar a um homem mais consciente, que saberá que o autor é uma máquina e saberá como essa máquina funciona (Calvino, 2006, p. 206).

Italo Calvino especula que o autor seja substituído por uma máquina literária ou um autômato da escrita. Essa máquina, no entanto, seria produtora de desordem, isto é, entropia, e não produtora de ordem, como uma máquina ordinária. Essa produção de entropia da máquina literária ocorreria, segundo Calvino, porque ela é atravessada pelo inconsciente, “mar do não dizível”: “O inconsciente fala – nos sonhos, nos lapsos, nas associações espontâneas – por meio de palavras emprestadas, símbolos roubados, contrabandos linguísticos, enquanto a literatura não resgatar esses territórios para anexá-los à linguagem da vigília” (Calvino, 2006, 209). É exatamente esse jogo entre o automatismo da linguagem e as dispersões languageiras do inconsciente, que permite pensar o autor não como um agente soberano e dono de sua linguagem, mas como uma máquina.

Em termos mais precisos, Calvino está propondo considerar o autor como uma máquina “não trivial”. Uma máquina trivial é aquela que associa uma saída determinada (output) a uma entrada determinada (input). A máquina não trivial é aquela que muda de estado interno a cada entrada e, portanto, tem sempre saídas diferentes para entradas iguais. Assim, a máquina literária é claramente uma máquina não trivial, pois muda de estado conforme cada leitura no tempo. A proposta deste artigo é estender o conceito de “máquina literária” ao composto autor + obra, ou autor + texto. Desse modo, a função autor continuaria sendo um automatismo interno à obra.

Em relação ao romance moderno, utilizando o conceito de Bakhtin, entende-se a obra romanesca como uma “máquina polifônica”. Em *Questões de literatura e estética*, Bakhtin (1993) se refere ao caráter inacabado e plástico do romance como gênero discursivo moderno. O romance é plástico porque se adapta rapidamente às condições de transformação histórica do mundo moderno. Com isso também se torna inclassificável dentro do tradicional registro dos gêneros que remonta à retórica antiga. Atravessado por plurilinguismos, o romance já não se submete à realidade étnica ou nacional de uma única língua: “A nova consciência cultural e criadora dos textos literários vive em um mundo ativamente plurilinguístico, que se tornou irremediavelmente assim de uma vez por todas”. Assim, cada língua pode ser definida apenas em relação a outras línguas: “As línguas se esclarecem mutuamente; pois uma língua só pode ver a si mesma se estiver à luz de outra língua”. Através desse jogo de contraposições, se dá uma transformação dos discursos.

Tudo é colocado em movimento e entra no processo da mútua-atuação e mútuosclarecimentos ativos. O discurso, a língua, começam a sentir de outro modo e objetivamente eles deixam de ser o que haviam sido. Nas condições desse aclaramento recíproco externo e interno das línguas, mesmo nas condições de absoluta imutabilidade de sua estrutura linguística (fonética, léxica, morfológica, etc.), cada língua como que renasce de novo e se torna qualitativamente outra para a consciência criativa que nela se encontra (Bakhtin, 1993, p. 404).

Para Bakhtin essa lógica relacional plurilinguística moderna encontra seu veículo na estrutura polifônica romanesca. A obra se abre a uma estrutu-

ra de “multinarrativas” que desdobram diferentes pontos de vista, ou perspectivas. São essas perspectivas que mutuamente se esclarecem e produzem forças e deslocamentos, uma às outras. Ao mesmo tempo, Bakhtin considera que o romance é sempre um gênero inacabado e por isso ele é formalmente aberto para a história.

Essa abertura estrutural do romance é o elemento que falta para entendê-lo como máquina. Pois, nenhuma máquina funciona sozinha. Ela precisa ser “posta em movimento” por uma fonte de energia. Essa fonte é o próprio leitor. É ele que coloca sua energia física na leitura e sua experiência afetiva na imaginação provocada pela engrenagem da máquina romanesca. O leitor deve ser capaz de “operar” os diversos níveis de narrativa formulados pela obra. Há, pois, em cada leitura um “acoplamento” entre leitor e obra-máquina. Nesse acoplamento, abre-se a possibilidade de um jogo entre leitor e texto. Esse jogo é de orientação e desorientação no mundo ficcional produzido pelo acoplamento com a máquina literária: “o jogo pode funcionar como desafio para a compreensão do mundo ou como desistência dessa compreensão” (Calvino, 2006, 214). O fundamental é que não há mais importância em saber a intenção do autor. Como diria Mary Shelley, a máquina literária deve seguir em frente e prosperar.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

BAL, Mieke. Narration et focalization. Pour une théorie des instances du récit. *Poétique*, v. 29, 1977, p. 107-127.

_____. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

CALVINO, Italo. Cibernéticas e fantasmas (notas sobre a narrativa como um processo combinatório). In: _____, *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GENETTE, Gerard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

GOODMAN, Nelson. *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1984.

KUHN, Thomas. *The structure of scientific revolutions*. Chicago: The University of Chicago, 1970.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. Éverton Ralph. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.

_____. *Frankenstein: o moderno Prometeu*. São Paulo: Landmark, 2016.

_____. Prefácio à edição de 1831. Disponível em: <<https://www.rc.umd.edu/editions/frankenstein/1831v1/intro>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

OS ZUMBIS NEGROS, MONSTROS POLÍTICOS DA ESCRAVIDÃO HAITIANA

Marcio Markendorf*¹

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo apresentar a figura monstruosa do zumbi sob o ponto de vista de uma metáfora racial para os terrores da escravidão no Haiti, tendo como ponto de foco duas obras de ficção: o livro *A ilha da magia*, publicado por William Seabrook em 1929, e o filme *Zumbi branco*, dirigido por Victor Halperin e lançado em 1932.

PALAVRAS-CHAVE: zumbi; monstro; Haiti; escravidão; ficção.

ABSTRACT: This work aims to present the monstrous figure of the zombie from the point of view of a racial metaphor for the terrors of slavery in Haiti, focusing on two works of fiction: *The Magic Island*, published by William Seabrook in 1929, and the film *White Zombie*, directed by Victor Halperin, released in 1932.

KEYWORDS: zombie; monster; Haiti; slavery; fiction

A figura do zumbi, na condição de um monstro coletivo produzido por infecção viral ou contaminação, é produto do imaginário do século XX, o que o faz integrar a seara das monstruosidades de natureza tecnológica e científica. Ao contrário de espécies com fortuna ficcional longa, oriundas da tradição oral, tais como o vampiro, a bruxa e o lobisomem, o formato consagrado do zumbi é fruto cinematográfico da década de 1970. O realizador americano George Romero é considerado um dos inventores da figura moderna dos *living-dead* a partir do lançamento do filme *A noite dos mortos-vivos* (*Night of the living dead*, 1968) e de obras subsequentes, formadoras de uma trilogia, *Despertar dos mortos* (*Dawn of the dead*, 1978) e *Dia dos mortos* (*Day of the dead*, 1985). O primeiro audiovisual da série de Romero, entretanto, não denominava zumbis as criaturas monstruosas, antes disso, estas figuram no roteiro original como *ghouls*. O título da obra também era outro, *Night of the flesh eaters*, e procurava explorar facetas de pecado (canibalismo) e de monstruosidade (mortos despertados por radiação). Apesar dos elementos inicialmente inconsistentes da mitologia da criatura – ainda muito longe dos

* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

tão conhecidos devoradores de cérebros dos vivos – o debut de moderno gênero zumbi deve-se certamente a Romero.

É inegável que o zumbi tenha aderido ao imaginário contemporâneo sob o ponto de vista da violência gráfica e da desumanização dos seres, sendo incorporado ao repertório *pop* da cultura ocidental na condição de um monstro-estrela (*monstar*). Igualmente notório é o fato de que a ficção monstruosa zumbi tem sido aplicada sistemática e metaforicamente em obras de terror e ficção científica para diversos aspectos da vida social moderna – alienação, consumismo, manipulação midiática, clonagem cultural, preconceito de gênero, doenças crônicas ou sexualmente transmissíveis.

O interesse deste trabalho, na contramão da figuração típica, está nos registros primeiros do zumbi, nos quais o morto-vivo surge como uma entidade folclórica no Haiti, monstro-símbolo dos terrores da comunidade negra acerca de uma sociedade branca escravocrata. O livro-reportagem de William B. Seabrook, *A ilha da magia: fato e ficção*, volume publicado em 1929, e a produção audiovisual de Victor Halperin, *Zumbi: a legião dos mortos* (White zombie), de 1932, serão os pontos de partida para uma discussão sobre a metáfora escravagista florescida nesse território colonial caribenho. Logo, convocar o passado haitiano e o imaginário formador de uma entidade fóbica será necessário para caracterizar uma figura que combina, em seu cerne, aspectos de pecado (violação do mundo espiritual com o “despertar” dos mortos), de crime (violação das normas jurídicas, representada pelo roubo de corpos para formação de uma horda de trabalhadores braçais) e de monstruosidade (violação da normalidade humana por meio da feitiçaria). O escopo deste artigo, portanto, é argumentar acerca do caráter político dos zumbis expresso nos discursos em torno da magia vodu no Haiti e da estrutura agrária escravagista do mesmo território. História, memória, relato de viagem e imaginário tocam-se no exame proposto.

Para compreender as transformações e acomodações sofridas na mitologia zumbi ao longo do século XX é necessário mapear a origem e o significado do termo empregado para referência ao referido monstro morto-vivo. Em documentos do século XIX, a aparição do zumbi surge mais como um substantivo comum aplicado como nome próprio, tendo como lugar de referência o território brasileiro. Autor de *Zumbi: o livro dos mortos*, o jornalista e

escritor Jamie Russel (2010, p. 23) assinala que, de acordo com *Oxford English Dictionary*, zumbi foi registrado pela primeira vez em língua inglesa em 1819 no livro *History of Brazil*, de autoria do poeta e historiador Robert Southey. Entretanto, Russel silencia sobre os significados e o contexto de uso da palavra.

Em busca de uma explicação *in loco*, o leitor poderá observar que a obra de Southey (1819, p. 24) faz referência a Zumbi dos Palmares, um dos líderes da resistência negra quilombola contra o escravagismo e o preconceito racial no período colonial brasileiro. Na referida época, trabalhadores cativos em fazendas fugiam para os quilombos em busca de liberdade e de uma vida um pouco mais digna. Zumbi (ou Zombi) seria assim alcunhado em vista do respeito e senso de obediência inspirado entre os seus, pois a palavra significaria, ainda conforme o historiador, “divindade” (*deity*) na língua angolana.

Estranhamente Jamie Russel (2010, p. 23) registra o oposto: para Southey o termo significaria demônio ou diabo, definição considerada incorreta pelo poeta Samuel Taylor Coleridge, cunhado de Southey. Russel (2010, p. 27) acrescenta mais adiante que não há acordo acerca da origem etimológica do vocábulo, mas o campo semântico do termo comportaria as acepções de fantasma, sombra, espírito do morto, alma do morto. Em certa medida, diante das diferentes opiniões, a hipótese de que ‘espectro’ ou ‘divindade’ sejam condizentes com a versão mítica do líder dos Palmares é bastante plausível.

Em outra obra de história do Brasil do século XIX, *Historia geral do Brazil antes da sua independência e separação de Portugal, pelo visconde de Porto Seguro, natural de Sorocaba*, publicada por Francisco Adolfo de Varnhagen (1877, p. 785), também há uma referência à figura de Zumbi (no texto, Zombi) dos Palmares. O vocábulo igualmente não fazia alusão ao zumbi como produto e símbolo da força desumanizadora da escravidão, aspecto que se verá mais adiante, mas expressava uma concepção lendária de um herói negro, benfeitor, protetor e imortal. Em nota, Varnhagen (1877, p. 785) indica que Zombi (ou Zambi), na língua congoleza significaria Deus, aproximando-se da hipótese de Southey.

O jornalista e escritor brasileiro Pedro Doria, tratando sobre as lacunas históricas acerca do icônico líder dos Palmares, oferece diversa nota explicativa para o significado do termo zumbi:

Outra pista importante para compreender Palmares está nas palavras. Ganga Zumba, o nome do líder que antecedeu Zumbi, por exemplo. Parece a transliteração de nganga a nzumbi, um título sacerdotal dos KiMbundu de Angola, um homem capaz de lidar com os espíritos. **Nzumbi é tanto espírito ancestral como o espírito que não descansou. É desta mesma palavra que vêm os mortos-vivos do vodú haitiano.** Os viajantes daquele tempo escreviam as palavras como as ouviam sem muito cuidado. Não conheciam os detalhes das culturas banto, tampouco compreendiam ao certo as estruturas sociais que viam à frente. Descreviam-nas por seus filtros. Assim, é possível que o homem que lhes foi apresentado como Ganga Zumba não tivesse este nome. É possível que tivesse, isto sim, o cargo de nganga a nzumbi. Seu sucessor, portanto, talvez não se chamasse Zumbi. Era, isto sim, o nganga a nzumbi seguinte. (sem grifos no original) (Doria, 2017).

Apesar de a concepção substantiva de zumbi ter registros anteriores ao século XX – e ser marcada por variações de abordagem quanto à origem e ao significado – um dos primeiros textos responsivos acerca do termo no Ocidente ocorreu com a publicação de *A ilha da magia: fato e ficção*, de William B. Seabrook. O livro-reportagem tinha como objetivo investigar manifestações de magia nas Antilhas, tomando como ponto de foco as práticas vodú no Haiti. O termo “magia” a que se refere Seabrook corresponderia a uma sincrética e complexa liturgia religiosa – certamente de matriz africana, de forte influência das crenças aborígenes e do catolicismo – tão arraigada na cultura local que teria levado o Haiti a receber o epíteto de “capital vodú do Caribe”.

A obra produziu grande impacto nos Estados Unidos à época, certamente em função dos interesses da águia americana na América Latina, sobretudo após a inauguração do canal do Panamá em 1914, um centro de controle estratégico de ordem política, econômica e militar. A atenção exercida pelo trabalho de Seabrook também decorreu do fascínio pelo exotismo sociocultural, algo produzido pelo que era entendido naquele período como um “primitivismo religioso” derivado da “inferioridade” dos negros haitianos – uma perspectiva marcada pela influência do protestantismo – religião majoritária entre os norte-americanos – e pelo darwinismo social, concepção sociobiológica influente na primeira metade do século XX. Na edição brasileira do volume, dividida em três partes – Um mundo novo, Magia negra e A montanha sagrada –, o percurso de Seabrook entre os negros *criollos* do Haiti é marcado por um olhar vertical cuja percepção eurocêntrica emite juí-

zos de valor nos quais vocábulos como ‘estranho’, ‘primitivo’, ‘selvagem’ e ‘bárbaro’ são abundantes. Muito embora o autor sugira que a magia e o vodu haitianos integrem os ritos de uma categoria social inferior, composta por camponeses supersticiosos, há contraexemplos na própria obra do autor nos quais habitantes cultos e de prestígio não apenas acreditariam na existência da feitiçaria, mas também a praticariam às escondidas, o que violaria a figura meramente retórica e pública de católicos. Em última análise, Seabrook parece avaliar uma “república de negros” do Terceiro Mundo como um espaço mestiço de barbárie e de civilização.

O tipo de fascínio exercido pelo entendimento do vodu e do zumbi seria reflexo de uma atração vívida por religiosidades associadas (pelos não praticantes) aos poderes do sobrenatural e do mundo oculto, das quais igualmente fariam parte o xamanismo, o espiritismo, o candomblé, a umbanda e outras religiões baseadas no misticismo pós-morte e/ou no politeísmo. O vínculo entre tais liturgias seria o contato com o mundo dos espíritos (a metáfora do véu descerrado) e a adoração de uma gama variada de divindades, elementos que supostamente seriam muito distintos da concepção do deus cristão – monoteísta e masculino – e diversa também da representação católica da virgem, do Espírito Santo, da figura crística, dos santos e de seus milagres.

A natureza da religiosidade *criolla* no Haiti obviamente ultrapassa o estereótipo fetichista acerca do boneco de vodu, popularizado pela indústria cultural na forma de um simulacro humano martirizado por agulhas, fogo ou outros elementos. Como boa parte dos cultos formados após a diáspora africana, o vodu é marcado pelo animismo e pela invocação de espíritos ancestrais e de divindades. Conforme as experiências descritas por Seabrook, as práticas envolviam um sistema hierárquico de sacerdotes e sacerdotisas (babalaôs, *hougans* e *mamalaois*), de sacrifício de animais e/ou oferecimento de alimentos às divindades, de manutenção de uma casa de mistérios (*houmfort*), da fabricação de amuletos (*ouangas*) para funções benéficas ou maléficas, além das festividades expressas pelas danças Congo, espécie de representação estilizada de um ritual de acasalamento. A complexidade da religião vodu não é interesse deste trabalho neste momento, razão para não que a análise não se detenha sobre a natureza do credo ou a natureza da represen-

tação de Seabrook – o ponto de foco aqui é a descrição do zumbi e a apropriação cultural resultante.

Uma pequena digressão sobre a história colonial do Haiti é necessária para que os argumentos possam ser apresentados com maior propriedade. Tendo sido colônia francesa até 1804, o Haiti destacava-se pela produção agrícola, sobretudo de açúcar, café e cacau, economia sustentada eminentemente por trabalho escravo africano. O culto vodu tornou-se tão marcante e precioso para a cultura local que, como acontecimento sociológico, teria permitido forte coesão dos praticantes, o que culminou, em meio a uma cerimônia vodu no Bosque Caiman, sob a liderança do religioso Bukman – a insurreição de escravos no Haiti (antigamente São Domingos) em 14 de agosto de 1791 – o evento foi a única revolta de cativos vitoriosa de toda história colonial, uma provável razão para que a prática religiosa tenha sido proibida no território mais tarde. Por força das lutas sangrentas para independência e liberdade, o país tornou-se a primeira nação das Américas a abolir a escravatura, fato que se deu em 1794.

O historiador C. L. R. James, no influente estudo *Os jacobinos negros*, descreve com detalhes o contexto de escravidão na antiga São Domingos, que à época figurava como “a maior colônia do mundo, o orgulho da França e a inveja de todas as outras nações imperialistas”, uma estrutura “sustentada pelo trabalho de meio milhão de escravos (James, 2000, p. 15). O estudioso denuncia o regime de brutalidade, terrorismo e degradação a que os cativos eram submetidos, não deixando de registrar a importância das cerimônias vodus na consolidação de um movimento negro de libertação e de luta pela independência política. A publicação, como seria de se esperar de um estudo dessa natureza, nada menciona acerca do monstro folclórico zumbi daquele espaço-temporal, contudo, como se verá adiante, torna-se inegável a responsabilidade do colonialismo e do sistema escravagista na produção de singular história fóbica. Não se deve esquecer, por exemplo, como outros monstros materializaram na história cultural do Ocidente os mais diversos terrores, interdições e alegorias, estando entre as mais conhecidas as leituras sexuais e econômicas do vampiro.

No que diz respeito ao folclore sobre os mortos-vivos, a questão foi abordada de forma ligeira em *A ilha da magia*, somente discutido em um dos

subcapítulos da parte intitulada “Magia negra”,² embora o suficiente para provocar grande impacto em um Ocidente sedento por exotismo. Conforme relata o jornalista estadunidense, valendo-se das crenças haitianas, os zumbis não dormiriam como os vivos, permanecendo em estado constante de vigília. Não era permitido alimentá-los com sal ou carne, sob o risco de desfazer o feitiço. Quando acontecia de ingerirem um desses itens, os zumbis teriam consciência de que estavam mortos, começariam a uivar e correriam até o lugar onde estivessem enterrados. Assim que tocassem o solo da sepultura cavando a cova com as mãos a fim de retornar ao mundo dos mortos, imediatamente transformar-se-iam em pó.

Em primeira avaliação, de acordo com a descrição apresentada por Seabrook, o zumbi não seria uma espécie de Lázaro ressuscitado nem um fantasma:

Era um corpo humano sem alma, morto mas tirado de seu túmulo e animado de uma aparência de vida para fins de feitiçaria; em suma, o zumbi era um morto que podia andar e agir como um ser vivo. Os que possuem poder para tanto procuram um túmulo recentemente escavado, exumam o corpo antes que ele se decomponha, dão-lhe uma aparência de vida e fazem dele um escravo, às vezes para mandá-lo cometer um crime **mas frequentemente para fazê-lo trabalhar nos campos, e realizar os trabalhos mais penosos, açoitando-os como se fossem animais quando não trabalham depressa** (sem grifos no original) (Seabrook, s/d, p. 78)

Conforme expõe o jornalista, ele mesmo um ocultista declarado, os rituais necromantes voduns, partindo de um princípio de separação entre o corpo e a alma, supunham que a alma de um sujeito poderia ser expulsa para que seu corpo fosse habitado temporariamente por um espírito ou divindade. O zumbi, pelo contrário, não seria habitado por nenhuma entidade e, sim, por alguma força não explicitada da feitiçaria, tornando o sujeito um tipo de casa vazia. Por isso, o corpo morto, sem a personalidade projetada por uma alma humana, poderia ser transformado em um ser obediente e acéfalo, e se converteria em um autômato sonâmbulo. É a partir dessa abordagem que surgiria o primeiro *design* da figura ficcional do zumbi nos Estados Unidos, endossado pela produção audiovisual de Victor Halperin em

² De acordo com a versão americana do livro, o subcapítulo seria intitulado “*Dead men working in the cane fields.*” A edição brasileira figura apenas numerada, sem título.

um roteiro livremente inspirado no livro de William Seabrook e com os contornos estilísticos de um gótico tropical.³ O filme, aliás, tem início com uma cena funerária bastante peculiar, mais tarde justificada aos viajantes norte-americanos da narrativa como uma das medidas defensoras dos negros para com seus defuntos.

Vale rememorar que a obra cinematográfica tomada como fundadora da mitologia moderna zumbi, *A noite dos mortos-vivos* (Night of the living dead, 1968), de George Romero, aqueles que se levantam da morte (não exatamente dos sete palmos dos túmulos, mas de mortes recentes em hospitais, cenas de assassinato e necrotérios), por força de uma estranha radiação trazida por um satélite, têm fome de carne humana, condição que os insere no universo tabu do canibalismo. Conforme o realizador explica (Romero, 2016), em momento algum do roteiro os mortos-vivos da sua produção eram chamados de zumbis – na verdade, foram caracterizados como *ghouls* (mostro canibal do folclore árabe), nome sequer mencionado na película. Para Romero, a imagem mais precisa do zumbi à época teria sido aquela descrita por William Seabrook: a de um corpo (negro) sem alma, sem expressão no olhar, comandado por um feiticeiro vodu, trabalhando de modo autômato nos campos do Haiti. Romero apenas usou o termo zumbi no segundo filme, *Despertar dos mortos* (Dawn of the dead, 1978), endossando a responsabilidade pela criação do zumbi moderno na segunda metade do século XX. No entanto, conforme observa o realizador, tanto seu primeiro filme quanto o livro de Seabrook obtiveram grande sucesso muito mais por uma conjuntura accidental do contexto, de incidentes do acaso, do que propriamente por uma abordagem consistente do tema zumbi.⁴

Ora, se o horror contemporâneo confere maior ênfase ao temor de ser esquarterado e devorado por um zumbi, nessa primeira construção imaginária haitiana, tratava-se de um temor de **tornar-se um zumbi**. Por isso, o medo de que algum parente ou conhecido virasse um desses monstros funda-

³ Acerca do conceito de gótico tropical, conferir: Sá, Daniel Serravalle. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

⁴ O filme teve grande impacto no seu contexto de exibição porque era uma das primeiras aparições de um protagonista negro no cinema, fato que gerou debates raciais. O personagem Ben, interpretado por Duane Jones, embora tenha se salvado dos ataques dos mortos-vivos, acaba morto equivocadamente pela polícia porque esta o confundiu com uma das criaturas agressoras. Sob o impacto do assassinato de Martin Luther King ocorrido em 4 de abril de 1968, a crítica percebeu a morte do protagonista negro como uma metáfora racista.

mentava toda uma prática protetora em ritos fúnebres que incluía o enterro do corpo em encruzilhadas ou estradas movimentadas, bem como a vigília do túmulo até o início da decomposição do cadáver. Algumas peculiaridades da ritualística incluíam o envenenamento do morto e até mesmo a decapitação, aspectos muito similares a da proteção medieval contra vampiros.⁵ Em síntese, dispositivos de prevenção contra um senhor de autoridade tirânica. Chama a atenção que embora fossem “criações” individuais de um feitiçeiro vodu, a representação dos zumbis registrada pelo jornalista aventureiro seja sempre coral. Todos de semblante mecânico e olhar vago, arrastando os pés, grupos de seres andrajosos, trabalhadores braçais embrutecidos, muitas vezes tomados por camponeses ignorantes. A natureza coletiva do zumbi, aliás, será uma das marcas da mitologia moderna, pois apresenta um monstro das massas, o oposto de outras figuras fantásticas singularizadas.

O que os depoimentos coletados e as interpretações pessoais de Seabrook sugerem é que o zumbi haitiano encarnava um tipo de medo que os homens brancos não poderiam conceber, sobretudo quando se tratava de mortos trabalhando em canaviais como os da gigantesca Haitian American Sugar Company – HASCO, empresa que operou entre 1912 e 1987 naquele território. No filme de Victor Halperin, um cocheiro negro descreve os “mortos-vivos” como defuntos cujos corpos haviam sido levados dos túmulos para realizar trabalho noturno nos moinhos de açúcar e nas plantações – o que reitera a materialização fóbica da escravidão na forma de um monstro trabalhador agrícola.

O trabalho escravo aparece inserido no mito zumbi no primeiro filme de grande sucesso com essa espécie de mortos-vivos, *Zumbi branco* também conhecido como *Zumbi, a legião dos mortos* (*White zombie*, 1932), produção estadunidense dirigida por Victor Halperin, com roteiro de Garnett Weston. A história acompanha um casal de norte-americanos no Haiti, país referido como integrante das Índias Ocidentais, após os dois terem recebido um inesperado convite para celebrar o casamento na propriedade rural de Charles Beaumont a convite dele próprio.

⁵ Para saber mais sobre tais práticas, consultar a seguinte obra: Lecouteux, Claude. *História dos vampiros – autópsia de um mito*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

Logo nos créditos iniciais uma cena funerária, permeada por cânticos voduns ritmados, procura explorar o exotismo de um enterro que ocorre às margens de uma estrada. Os noivos, Madeline Short Parker e Neil Parker, viajando em uma carruagem – elemento sugestivo de uma visão de atraso e de anacronismo uma vez que a história se passa no Haiti de 1932 – são atraídos pelos ritos e estranham a singularidade do acontecimento. O cocheiro explica a casal que o local escolhido para a cerimônia do enterro tinha por objetivo limitar as ações de ladrões de corpos por espaço de grande circulação de pessoas. O capricho nada teria a ver com o medo da violação de sepulturas para roubo de pertences, e, sim, era praticado pelo receio do furto dos próprios corpos. No Haiti, conforme registros antropológicos, práticas rituais funerárias como as representadas no filme eram adotadas pelos habitantes afrodescendentes por conta do temor de que os amigos e familiares mortos virassem zumbis. Por isso, além do sepulcro ser localizado em estradas e encruzilhadas, muitas vezes o corpo era inutilizado para (re)uso – quer fosse por tiro na cabeça, quer fosse por envenenamento.

A figuração da cabeça (ou do coração) como centro de funcionamento do corpo é bastante antiga, razão para procedimentos de inutilização dessas partes do corpo morto tivessem por objetivo impedir o retorno vida-em-morte. Dentre uma gama significativa de procedimentos de defesa contra os mortos nos ritos de inumação destacam-se a decapitação e o empalamento do coração – elementos consagrados na ritualística de eliminação dos vampiros, mas que não eram incomuns no tratamento dado a suicidas⁶ e criminosos. Já o enterro em encruzilhadas, ao contrário da prática haitiana, era adotado para desorientar o espírito do morto, de modo que os fantasmas dos condenados não soubessem retornar para casa.

Na sequência inicial do filme de Victor Halperin, às proximidades do enterro, o cocheiro vê a distância homens que identifica como zumbis e parte em disparada. Ao ser interrogado por Neil Parker sobre as razões para a direção perigosa, o motorista da carruagem – um negro – responde ser a correria desordenada motivada pelo receio de ser capturado pelos “mortos-vivos”

⁶ Sobre a ritualística em torno dos suicidas, conferir: Alvarez, Alfred. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

(*living dead*), defuntos cujos corpos haviam sido levados dos túmulos para realizar trabalho noturno nos moinhos de açúcar e nas plantações.

É significativo que, no contexto histórico da narrativa, o pavor de se tornar um zumbi tenha sido expresso por uma personagem negra. Os personagens brancos, de sua parte, pouco caso fazem da situação, considerando-a absurda, revelando a distância entre ambas realidades histórico-sociais. O descrédito fica ainda mais explícito com a entrada em cena de um missionário, Dr. Bruner, quem corrobora com a situação ao confirmar que o Haiti é um país repleto de superstição, mistérios e *nonsense*. O discurso – cujo sentido ideológico infere superioridade a quem detém o centro da fala – não apenas sublinha uma diferença entre o lá (resto do Ocidente) e o aqui (Índias Ocidentais), como também reforça uma problemática dicotomia cultural (racionalidade x espiritualidade) que ameaça o mundo racional reconhecido pela cultura ocidental em detrimento de tudo que é encantado e mágico, típico das culturas não-ocidentais.

O título em inglês do audiovisual, aliás, *White zombie*, demonstra que o coração do drama será a transformação de uma personagem branca em um morto-vivo, algo percebido com grande horror pelos personagens porque o ato correspondia a **tornar-se um negro cativo das moendas de açúcar**, desqualificação considerada inconcebível. Percebido como um ser abjeto, por associação racista à poluição e à degradação, o negro como monstro zumbi perturba o conceito iluminista de humano ao mesmo tempo em que se torna uma questão refratária para os brancos. Por isso, o olhar do espectador – direcionado pelo *white gaze* da câmera – não é guiado para sentir piedade ou apreensão acerca do destino de servidão dos negros, mesmo depois de estes serem transformados em “mortos-vivos”, mas para o clichê narrativo gótico da donzela em perigo sob o domínio de um tirano. Há, por isso, uma invisibilização do problema social do Haiti em detrimento de outra ameaça: ser afetado pela religiosidade negra. Afinal, por trás da suposta generosidade de apadrinhar o casamento dos noivos da trama, Charles Beaumont tem o intuito secreto de casar-se com Madeleine, a qualquer custo, dado seu interesse amoroso pela mulher. Tal empreendimento envolveria, inclusive, a participação de Murder Legendre – um homem branco iniciado nos mistérios da feitiçaria vodu – para transformá-la em zumbi.

Embora o espectador já tenha sido apresentado à misteriosa figura de Legendre nos minutos iniciais do filme, ainda na cena do enterro, o momento em que definitivamente pode-se relacionar esse personagem aos mortos-vivos é durante a visita de Beaumont à usina de açúcar do feiticeiro (figura 1). De acordo com o roteiro da produção audiovisual, o lugar é movimentado pelos “soldados sem cérebro de Legendre” que, inconscientes da realidade, tem trabalhado incessantemente no chão da fábrica ao longo dos anos (Weston, 1932, p. 07). Os escravos zumbis se movimentam de forma mecânica, como autômatos, e não demonstram ter qualquer emoção ou sensação (figura 2), tendo um deles caído na moenda – e sido triturado – sem esboçar qualquer reação. Importante sublinhar que na obra cinematográfica, ao contrário da mitologia haitiana, um branco é quem usa o vodu/feitiçaria para a submissão “mágica” de negros, o que sugere a figura do poderoso senhor de escravos colonial.

Aliás, tal hipótese é corroborada mais tarde: o espectador será informado de que Legendre era responsável por fornecer “escravos zumbis” para os mais ricos proprietários de plantações de açúcar nas décadas de 1920 e 1930 no Haiti. O controverso personagem, na cena que se passa em sua moenda de açúcar, desculpa-se com Beaumont pela demora em recebê-lo porque estaria procurando homens para seu engenho – completamente fiéis e despreocupados com longas horas de trabalho, muito adequados para serem “empregados” na lavoura. Outra vez a confluência do darwinismo social, do racismo e da dominação.



Figura 1: “Zumbis” nas moendas de açúcar no filme de Victor Halperin



Figura 2: O aspecto inexpressivo dos trabalhadores braçais “zumbis”

Sobre o tema das condições dos cativos haitianos, no estudo historiográfico *Os jacobinos negros* há detalhada descrição do trabalho excruciante em São Domingos, e das condições subumanas a que, segundo o historiador, “a maioria dos escravos se acostumava [...] devido a um profundo fatalismo e a uma estupidez brutal diante de seus senhores” (James, 2000, p. 29). Não há como deixar de notar aqui, também, certa poética e política da propaganda imperialista que representa os africanos sob o olhar da domesticação, do amansamento e da subordinação, concepções derivadas do *ethos* racista dominante. Infelizmente, desta vez, fora da ficção.

No livro-reportagem *A ilha da magia*, excluindo qualquer interpretação mágica para a alienação e a violência física que testemunhara, William Seabrook descreve os trabalhadores zumbis sob a sintaxe de uma gramática imperialista de dominação:

Minha primeira impressão dos três zumbis, que continuavam a trabalhar, foi a de que eles tinham realmente alguma coisa de estranho. Seus gestos eram de autômatos. Não podia ver seus rostos, por estarem próximos ao chão, mas Polynice segurou um deles pelos ombros e pediu que endireitasse o corpo. **Dócil como um animal, o homem levantou-se e o que vi causou-me um choque desagradável.** O mais horrível era o olhar, ou melhor, a ausência de olhar. Os olhos estavam mortos, como se fossem cegos, desprovidos de expressão. Não eram olhos de um cego, mas de um morto. Todo o semblante era inexpressivo, incapaz de expressar-se.

Refiz-me de meu súbito espanto e segurei uma das mãos daquela criatura. Ela era dura, humana, calejada. (sem grifos no original) (Seabrook, s/d, p. 84)

O historiador C. L. R. James igualmente oferece depoimentos da postura etnocêntrica no Haiti na qual o corpo negro era inteiramente desumanizado, tratado como um animal, submetido às mais diversas e bárbaras formas de violência (o que incluía explosão dos corpos vivos com pólvora por simples diversão) e ao amplamente conhecido modelo de trabalho degradante. O autor cita a descrição de Girod-Chantrans, um viajante suíço transitando por São Domingos, para expressar aspectos do questionável fatalismo negro já mencionado:

Eram aproximadamente cem homens e mulheres de diferentes idades, todos ocupados em escavar valas em uma plantação de cana; a maioria deles estava nua ou

coberta apenas por trapos. O sol brilhava com toda a força sobre suas cabeças; o suor rolava de todas as partes de seus corpos; seus membros, dobrados pelo calor, fatigados pelo peso das picaretas e pela resistência do solo argiloso cozido sob o sol tropical, duro o bastante para quebrar as ferramentas, faziam um esforço excessivo para vencer qualquer obstáculo. Um silêncio lúgubre reinava. A exaustão estava estampada em cada face, e a hora do descanso não havia chegado ainda. O olho sem piedade do encarregado de patrulhar o grupo de escravos e os capatazes armados de longos chicotes moviam-se periodicamente entre eles dando vergastadas cortantes naqueles que, esgotados pela fadiga, eram obrigados a descansar: homens ou mulheres, crianças ou velhos (James, 2000, p. 24-25).

Retomando *A ilha da magia*, vale destacar que o autor encerra a questão zumbi sem desenvolver nenhuma hipótese sobre a natureza metafórica desse monstro, nem justificar a origem daquela espécie de entidade folclórica por meio de uma resignificação simbólica da violência escravocrata. A conclusão de Seabrook, marcada pelo *white gaze* colonizador, era de que os “zumbis [não eram entidades mágicas, pois] não passavam de pobres seres humanos mas idiotas, dóceis alienados obrigados a trabalhar nos campos” sob a vigilância de um guarda (Seabrook, s/d, p. 84). Seria, para o jornalista, o fato concreto que se contrapunha ao caráter sobrenatural das crenças haitianas.

Aliás, o subcapítulo “Magia negra”, no qual figura a história zumbi, encerra com uma questão jurídica em aberto. De acordo com o Código Penal da República do Haiti da época, artigo 249, transcrito por Seabrook, seria

também considerado atentado à vida de uma pessoa, o emprego feito contra ela de substâncias que, sem produzir a morte, causa[ssem] um efeito letárgico mais ou menos prolongado, quaisquer que sejam as consequências. Se por efeito desse estado letárgico, a pessoa for enterrada, o atentado será considerado assassinato (Seabrook, s/d, p. 85)

Como o jornalista cala comentários sobre o assunto, cabe apenas ao leitor a interpretação do trecho. Conforme sugere o documento, o crime de assassinato poderia ser imputado àquele que fizesse uso de algum tipo de feitiçaria criminosa para induzir o enterro prematuro – e equivocado – de um sujeito ainda vivo. As consequências não explicitadas no Código Penal, mas certamente terríveis, talvez pudessem incluir o desenterro do suposto cadáver para formação do grupo de trabalhadores zumbis. “Morto-vivo”, segun-

do tal lógica, seria apenas uma metáfora para alguém “trazido à vida”, arrancado de um cotidiano familiar para sofrer a morte-em-vida de um trabalho braçal extenuante. Possivelmente fosse por essa razão que os líderes desses trabalhadores violentamente cooptados mantivessem suas hordas zumbis longe das fábricas, das estradas, em acampamentos afastados dos “vivos” (ou homens livres), a fim de não correr o risco de que os antigos parentes e amigos enlutados reconhecessem um dos seus.

Tal lacuna sobre o “crime de magia zumbi” é explorada de forma pouco mais demorada em *Zumbi branco*: ciente dos conhecimentos fetichistas de Legendre, ainda que atônito pela visão do moinho de açúcar movido por zumbis, Charles Beaumont solicita ajuda ao feiticeiro branco para conquistar para si Madeline. Legendre sugere – apontando para um de seus escravos, de olhos arregalados e sem expressão – transformá-la em um deles e procura convencê-lo a usar o líquido de um pequeno frasco para conseguir seu intento de poder sobre a mulher. A palavra zumbi possui, conforme discutido anteriormente, origem etimológica incerta, podendo carregar significados, muitos deles associados ao campo semântico do cadáver que anda. Quanto a esse aspecto, tal figura monstruosa violaria a razão e a ciência por representar a contradição do morto-vivo, já apresentada de modo romantizado na figura do vampiro. No entanto, o zumbi não teria apenas como prerrogativa um cadáver, pois também poderia ser resultado de uma condição química sobre o corpo vivo, isto é, sob o efeito letárgico de substâncias tóxicas, seria possível aplicar um comportamento sonâmbulo e catatônico a qualquer um (Russel, 2010, p. 31). O plano de rapto de Madeline seguiria por essa via.

No enterro da “morta” Madeline – e aqui o tema da enterrada viva parece resgatar a cataléptica lady Madeline do conto de Edgar Allan Poe, “A queda da casa de Usher” –, outra informação crucial é apresentada: Legendre havia transformado em servos zumbis seus maiores desafetos haitianos (o antigo mestre feiticeiro, um rico proprietário de terras, o ministro do interior, o chefe da brigada, o capitão dos gendarmes e o carrasco da ilha). A ideia de tornar subservientes sujeitos pertencentes a estruturas de poder parece sugerir o controle das massas exercido pela alienação, um tema que será seminal no mito moderno do zumbi.

Jamie Russel (2010, p. 31), assim como Seabrook, também destaca a formação jurídica de *A ilha da magia* ao evocar a passagem do Código Penal haitiano que fazia referência às práticas de “zumbificação” de pessoas por meio de drogas, algo que poderia ter como objetivo o emprego de pessoas em trabalho escravo. *Zumbi branco* traz esse elemento fático na voz do missionário Dr. Bruner quando este explica a Neil que o uso de substâncias para produzir coma letárgico ou “sono sem vida” era considerado crime similar a assassinato.

O caráter tirânico de Legendre certamente ecoa traços das narrativas de vilões góticos, especialmente porque sua residência é um castelo situado à beira de um precipício, onde o mar quebra de forma violenta nas rochas e por onde voavam abutres. Espaços de natureza abissal, longe dos olhos da civilização, são costumeiramente representados como o lugar de onde vêm os monstros. E o vilão, gótico, por sua vez, frequentemente é um estrangeiro no país. Assim como tirânico é o típico senhor de escravos.

Ao final da narrativa, como seria de se esperar de um formato clássico melodramático, os maus são punidos e os bons são recompensados. Dr. Bruner, Neil e Madeline derrotam Murder Legendre e seu séquito de zumbis obedientes. Mas o que acontece aos pobres infortunados “mortos-vivos” sob o controle de Legendre? Ao menos o espectador sabe o que se sucede aos que vivem diretamente no castelo do vilão: sem ter mais o comando ativo do mestre, se lançam do precipício. Acerca dos trabalhadores zumbis do engenho de açúcar, nada se sabe – diga-se de passagem, o fato de eles serem o elemento menos importante da história é muito significativo, pois reforça questões de estratificação social por meio da raça.

Diversos estudiosos do cinema, dentre os quais David Bordwell e Kristin Thompson (2013), defendem que o cinema (e, por extensão, a ficção de um modo geral) possui uma capacidade reflexiva da realidade. Não significa isto uma simples imitação da realidade, mas a combinação, a depender do gênero cinematográfico em funcionamento, de elementos presentes nas atitudes públicas e das metáforas próprias do gênero. O cinema de horror, por exemplo, absorveria em seus ciclos muitas ansiedades de cada tempo, fazendo monstros agirem muitas das vezes como metáforas culturais.

Para Jamie Russel (2010, p. 46) há uma correlação bastante estreita entre a crise econômica disparada em 1929 e a ascensão dos filmes de terror na década de 1930. Em um universo desesperançado, certamente o gênero de horror serviu como um purgativo de ansiedades que no cotidiano eram muito mais realistas. O medo dos mortos-vivos no espaço branco norte-americano, por exemplo, estimulado pelas consequências da crise econômica de 1929, teria a ver com o temor das massas de seres andrajosos. Como argumenta Russel (2010, p. 46), “O zumbi – um trabalhador morto ressuscitado como escravo em um mundo infernal vida após a morte de trabalho sem fim – era o monstro perfeito para a época”, razão para que tenha produzido grande apelo sobre o público. Por fim, considerando o contexto de crise econômica pós-1929, a associação zumbi-alienação-trabalho dos zumbis de Seabrook e de Halperin produziram enorme ressonância no imaginário dos EUA, especialmente por oferecer uma “visão sombria do inferno e da inversão irônica das esperanças de emprego de todo norte-americano durante a Depressão” (Russel, 2010, p. 46). Afinal, para o autor, os grupos de seres andrajosos, falidos condenados à mendicância, caminhando autômatos nas filas assistencialistas de pão e sopa seriam outra espécie de zumbi, massas monstruosas derivadas do sistema capitalista. Contudo, cabe frisar, nessa visão há uma perda significativa do mito original e da sua força de denúncia racista.

A narrativa folclórica do zumbi encarnou o temor do trabalho escravo, tornando-se uma fantasia conectada conectado ao elemento africano transplantado para o longínquo Haiti. Os **zumbis negros**, portanto, seriam monstros políticos produzidos por um sistema escravagista em particular, argumentação sustentada por elementos presentes no contexto histórico: 1) o terror do rapto ou captura de um corpo para serviços forçados; 2) o medo do trabalho incessante e da “vida-em-morte” experienciada por grupos de trabalhadores nas lavouras; 3) o fato do folclore zumbi ter florescido em uma região colonial, o Haiti, marcada pela extração de cana de açúcar e pelo escravagismo; 4) o receio dos povos de etnia negra e seus descendentes verem-se sob o jugo despótico de homens brancos latifundiários. O zumbi, pois, poderia não ser um fantasma da manifestação fantástica ou do horrorífico

teratológico, mas cumpriria, em sua modalidade de representação fóbica da escravidão, uma função paradoxal de **fantasma realista**.

Deve-se lembrar que as figurações típicas dos monstros não o tomam por uma criatura biológica, mas por símbolo de uma ordem humana proibida, isto é, da satisfação negada de um desejo.⁷ Na contracorrente de tal teoria, o zumbi haitiano, nada afeito ao canibal zumbi moderno, não representa aqui uma deslocada ansiedade do prazer ou a materialização de um desejo inconsciente, como defenderia parte da crítica. Antes disso, o morto-vivo seria imagem hedionda de uma transgressão desprazerosa, aquela expressa pela supressão da liberdade e pela desumanização dos seres. Também não chega a ser um monstro repressor ou moralizador e, sim, um monstro reprimido e desmoralizado. Vale sublinhar que em obras como *A ilha da magia* e *Zumbi branco*, o zumbi negro não produz medo ou repulsa nos brancos, apenas um apático sentimento de pena.

O imperialismo do século XX certamente colaborou na produção de tal monstro folclórico, pois o medo do morto-vivo materializava a ansiedade acerca das violações do trabalho escravo. Se no Brasil do século XVII, Zumbi dos Palmares incorpora (não sem contradições) a concepção lendária do herói, protetor dos escravos; no Haiti, o termo zumbi, atomizado como substantivo comum, carregando ideias de um coletivo de seres ou o conceito de legião monstruosa, expressou a extrema negatividade. Tendo em vista a diversidade de significados etimológicos atribuídos ao vocábulo (espectro, fantasma, divindade, demônio), não se pode afirmar que o zumbi-escravo focado neste trabalho expressa uma mitologia africana ampla acerca do trabalho escravo. É certo, entretanto, que o monstro esteja associado ao sistema escravocrata e permita uma leitura colonial e política do zumbi haitiano, interpretação na qual os zumbis não são produzidos por um feiticeiro vodu, mas pelas mãos de um racista latifundiário branco.

REFERÊNCIAS

⁷ Para maior aprofundamento na relação entre os monstros e o mal conferir: JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: Jeha, Julio (org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 9-31.

ALVAREZ, Alfred. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

DORIA, Pedro. O que realmente sabemos sobre Zumbi? Opinião. *Canal Meio*. 19 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.canalmeio.com.br/2017/11/19/o-que-realmente-sabemos-sobre-zumbi/>> Acesso em: 19 nov. 2017.

JAMES, C. L. R. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. Trad. Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2000.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio (org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 9-31.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

ROMERO, George. Introduction. In: SEABROOK, William. *The magic island*. New York: Dover, 2016. Kindle edition.

RUSSEL, Jamie. *Zumbis: o livro dos mortos*. São Paulo: Leya Cult, 2010.

SÁ, Daniel Serravalle. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SEABROOK, William B. *A ilha da magia: fatos e ficção*. Trad. Lauro S. Blandy. Curitiba: Hemus, s/d.

SOUTHEY, Robert. *History of Brazil*. v. 3. London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, Paternoster-row, 1819.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Historia geral do Brazil antes da sua independência e separação de Portugal, pelo Visconde de Porto Seguro, natural de Sorocaba*. 2. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Em casa de E. e H. Laemmert, 1877.

WESTON, Garnett. *White Zombie*, the screenplay [arquivo digital]. Pallor Publishing: Ontario, s/d. Disponível em: <<http://www.pallorpublishing.com/1932%20White%20Zombie%20Script.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

WHITE ZOMBIE. Direção: Victor Halperin. Roteiro de Garnett Weston. Victor & Edward Halperin Productions, 1932. 1 DVD, 69 min, P&B.

UM CALEIDOSCÓPIO DE CULPADOS E INOCENTES: O ARREPEN- DIMENTO NA FICÇÃO DE CARSON MCCULLERS

Júlia Reyes*

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura da ficção da escritora Carson McCullers (1917-1967) através da perspectiva da teoria mimética proposta por René Girard (1923-2015). O objetivo desta leitura é relacionar a ficção de McCullers com o tema do arrependimento, com o sentido de conversão proposto por Girard e com o conceito de “inteligência da vítima” proposto por James Alison (1959-). Nesta perspectiva, a ficção de McCullers aparece como um campo de reflexão sobre indivíduos considerados culpados e inocentes e sobre a natureza nebulosa e instável destas definições.

PALAVRAS-CHAVE: René Girard; Carson McCullers; violência; arrependimento; inteligência da vítima

ABSTRACT: This article posits a reading of Carson McCullers’s fiction (1917-1967) through the perspective of the mimetic theory proposed by René Girard (1923-2015). The aim of this reading is to relate McCullers’s fiction with the theme of regret, with the meaning of conversion proposed by Girard and with the concept of “the intelligence of the victim” proposed by James Alison (1959-). Within this perspective, McCuller’s fiction appears as a field of reflection on individuals considered guilty and innocent and on the blurry and unstable nature of these definitions.

KEYWORDS: René Girard; Carson McCullers; violence; regret; intelligence of the victim

Por que olhas a palha que está no olho do teu irmão e não vês a trave que está no teu? Como ousas dizer a teu irmão: Deixa-me tirar a palha do teu olho, quando tens uma trave no teu? Hipócrita! Tira primeiro a trave de teu olho e assim verás para tirar a palha do olho do teu irmão (MT, 7:5)

Uma obra literária pode oferecer algum conhecimento que nos ajude a enfrentar problemas em nossa vida cotidiana? Se considerarmos a obra do filósofo francês René Girard (1923-2015), a resposta é sim. Explico-me. A relação entre literatura e conhecimento pode ser compreendida de uma forma

* Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

específica e inovadora quando pensamos na hipótese de pesquisa que René Girard desenvolveu ao longo de seus livros, e que viria a ser chamada posteriormente de teoria mimética. O entendimento da teoria mimética permite-nos relacionar arte e vida de uma forma particular, pois Girard conseguiu perceber que as dificuldades enfrentadas por certos personagens modernos em romances como *Dom Quixote*, *Madame Bovary*, *O vermelho e o negro*, *Em busca do tempo perdido* e *Memórias do subsolo* são as mesmas que enfrentamos em nossas vivências cotidianas: experiências de desejo (definido como **mimético**), de espelhamento (definido como **mediação interna**) e de disputa por determinados objetos (**mimesis de apropriação**) que se desdobram em conflitos por vezes fatais com pessoas próximas previamente eleitas nossos modelos, mas que se tornam, em dado momento, nossos inimigos (**mimesis de rivalidade**), caso não tenhamos a consciência da inocência das vítimas que perseguimos (*méconnaissance*) e do caráter fundamentalmente mimético de nosso desejo. Todos os termos serão explicados a seguir. Afinal, como Girard começou?

Em 1947, Girard deixa a França e inicia um doutorado na Universidade de Indiana, Bloomington, onde começa a ensinar Literatura Francesa. Em 1950, Girard conclui seu doutorado com a tese *American opinion on France, 1940-1943*¹ e começa a ler romances de escritores modernos para lecionar Literatura Francesa. Durante suas leituras, o pensador francês encontra uma série de semelhanças entre escritores de diferentes épocas e estilos. Ali estava germinando uma intuição que o acompanharia durante toda a sua vida: a intuição sobre o caráter fundamentalmente mimético do desejo humano. Avancemos. A disposição de encontrar semelhanças entre romances de escritores como Miguel de Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust e Dostoiévski teve importantes desdobramentos em sua produção escrita e em sua vida pessoal. Girard remata - com seu método de leitura que destaca mais semelhanças do que diferenças entre romances diversos - sua primeira intuição

¹ Ao longo de sua carreira, René Girard recebe diversos doutorados honoris causa, sendo o primeiro em 1985, da Frije Universiteit de Amsterdã. Em 2005, Girard é eleito para a Académie Française e em 2008, Girard recebe a mais importante distinção da Modern Language Association (MLA), o prêmio "Life Achievement Award" (Girard, 2011, p. 126).

sobre o desejo humano,² que se desdobrou em uma teoria sobre a cultura humana e o comportamento humano, a teoria mimética. Em *Evolução e conversão* (2011), o pensador comenta essa descoberta:

Então comecei a dar cursos sobre romances. Quando comecei a ler Stendhal e a dar aulas sobre a ficção desse escritor, fiquei impressionado com a semelhança com outros romancistas: a vaidade em Stendhal era algo próximo do esnobismo em Proust, e havia, em Flaubert, um meio-termo entre ambos. Por fim, notei o mesmo em Cervantes e Dostoievski. Ou seja, principiava a esboçar a teoria mimética, que permitia a definição que queria era escrever uma história do desejo através da leitura de grandes obras literárias. (Girard, 2011, p. 53)

Vaidade e esnobismo são faces da rivalidade mimética, uma consequência sombria do desejo humano e de seu caráter fundamentalmente imitativo (mais precisamente, mimético) redescoberto por Girard durante suas leituras. Mas o que isso quer dizer? Girard percebe que grandes personagens da literatura canônica agiam não movidos por vontades isoladas derivadas de uma subjetividade autossuficiente, como poderiam pensar os escritores que ele define como **românticos**. As personagens dos escritores **romanescos**, para Girard, os grandes escritores, desejavam a partir de mediadores ou modelos, ou seja, desejam a partir de pessoas (ou outras fontes, como personagens de livros) que influenciam seus desejos. Em *Madame Bovary*, de Flaubert, Emma Bovary sonha freqüentar as festas de Paris depois dos romances que lê, e o mesmo ocorre em *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, quando, inspirado pelas histórias de cavalaria de Amadis de Gaula, o protagonista sonha tornar-se um cavaleiro. Em *O vermelho e o negro*, de Stendhal, o clérigo Julien Sorel almeja fazer parte da aristocracia francesa e tem como modelo Napoleão e em Proust, um personagem ser convidado para uma festa de alguma família de prestígio parecia algo extremamente vital. Envoltas em uma série de desejos mediados por **outro** indivíduo, as perso-

² A obra girardiana parte do entendimento do desejo humano como um desejo que depende de uma relação entre dois agentes (chamados formalmente *sujeito* e *modelo*). O desejo é fruto de um espelhamento entre sujeito e modelo dentro de uma relação em que o que um ou o outro deseja possuir tem relação direta com o que os objetos que o outros deseja ou possui. A intuição fundadora do pensamento girardiano, portanto, considera o desejo como imitativo, ou melhor, como fundamentalmente mimético, fruto de uma relação entre dois agentes e não resultante da subjetividade autocentrada e autossuficiente de um indivíduo isolado. A teoria parte dessa primeira intuição, pois a partir do entendimento dos conflitos derivados desse caráter mimético do desejo, o autor elaborou uma teoria que aborda a violência humana, suas causas, dinâmicas e as possíveis saídas para além da violência.

nagens dos referidos romances revelaram a Girard que a natureza do desejo humano é fundamentalmente mimética, pois o desejo humano, longe de ser original e independente de fatores externos, mobiliza o sujeito porque este **se espelha em um modelo**, em uma pessoa próxima que o sujeito admira e de quem acaba copiando os desejos.

Se por um lado aprendemos desde crianças imitando os adultos e assim adquirimos a linguagem e podemos conviver em sociedade, ou seja, se através da imitação podemos aprender códigos sociais de convivência, acabamos não só aprendendo porque imitamos nosso pai e nossa mãe, mas passamos a comportamentos miméticos, começamos a copiar o desejo de pessoas próximas, disputando os mesmos objetos que elas desejam (como uma criança brigando pelo mesmo brinquedo com a amiga em um quarto cheio de brinquedos), sem entender que nosso desejo não é autônomo, e sim, mediado, ou seja, influenciado pelo desejo de outras pessoas. A liberdade humana, portanto, não seria desejar autonomamente, pois sempre desejamos influenciados pelos outros,³ e sim escolher de forma consciente os nossos modelos e buscar evitar conflitos diretos com eles.

Girard percebe que dentro de uma comunidade, nós somos eleitos como modelos por muitas pessoas e acabamos também elegendo muitos modelos (nossos pais, nossos melhores amigos, nossos professores, nossos ídolos do rock ou da filosofia), ajudando a construir uma rede potencialmente conflituosa de espelhamentos e influências. Por que conflituosa? Se eu admiro muito minha melhor amiga, e desejo ser como ela, posso começar a desejar comprar as roupas que ela quer comprar ou desejar as roupas que ela já possui, em suma: podemos acabar desejando os mesmos objetos e caindo em uma rede de conflitos, disputando a tapa, por exemplo, a mesma calça *jeans* em uma loja, ou o amor de um mesmo rapaz. As histórias de triângulos amorosos seriam uma ilustração da **mediação interna**, quando sujeito e mo-

³ James Alison (2011) esclarece: “A vontade humana e, portanto, a ‘liberdade’, é também vista como uma construção altamente ambígua. Em qualquer momento em que um sujeito humano manifeste vontade ou desejo, tal vontade ou desejo *está* fundamentalmente impregnado pelo outro, o qual se faz anterior à formação da vontade. Portanto, somos em nossa própria constituição, heterônomos. A insistência na autonomia da vontade humana compõe o autoengano do ‘self’, quando reforça a negação da alteridade que o forma. Quanto mais essa alteridade for negada, a natureza heterônoma do desejo, mais completamente nos enganamos em relação a uma pretensa independência em relação ao que queremos e escolhemos. Sob esse entendimento, torna-se possível falar sobre liberdade apenas à medida que nos movemos em direção ao reconhecimento e à aceitação de nossa natureza heterônoma” (2011, p. 83-84).

delos estão muito próximos e a relação entre eles pode se tornar problemática. Enquanto na **mediação externa**⁴ sujeito e modelo estão (espiritualmente, não geograficamente) distantes, como, por exemplo, quando imito o estilo genial de cantar de Janis Joplin, um modelo distante, não verifico com ela quem possui a melhor performance, nem cobiço seus fãs ou disputo com ela o mesmo convite para um festival, sou apenas uma cantora amadora praticando sozinha e tentando imitar Joplin. Já a **mediação interna** é mais potencialmente conflituosa, pois sujeito e modelo estão mais próximos (espiritualmente, não geograficamente) e as chances de desejar e disputar os mesmos objetos são maiores. Girard ilustra muito bem a **mediação interna** na seguinte passagem de *Mentira romântica e verdade romanesca*:

O impulso em direção ao objeto é no fundo impulso na direção do mediador; na mediação interna, esse impulso é quebrado pelo próprio mediador já que este mediador deseja, ou talvez possua, esse objeto. O discípulo, fascinado por seu modelo, vê forçosamente, no obstáculo mecânico que este último lhe opõe, a prova de uma vontade perversa para com ele. Longe de se declarar vassalo fiel, esse discípulo não pensa senão em repudiar os laços da mediação. Esses laços, no entanto, estão mais sólidos do que nunca pois a hostilidade aparente do mediador, longe de lhe diminuir o prestígio, não faz senão aumentá-lo. O sujeito está persuadido de que seu modelo se julga demasiadamente superior a ele para aceitá-lo como discípulo. Então, o sujeito experimenta por esse modelo um sentimento dilacerante formado pela união destes dois contrários que são a mais submissa veneração e o mais intenso rancor. Eis aí o sentimento que chamamos de ódio.

Apenas o ser que nos impede de satisfazer um desejo que ele próprio nos despertou é verdadeiramente objeto de ódio. Quem odeia, odeia primeiramente a si mesmo em razão da admiração secreta que seu ódio encobre. A fim de esconder dos outros, e de esconder de si mesmo, essa admiração desvairada, ele não quer enxergar mais em seu mediador senão um obstáculo. O papel secundário desse mediador passa desse modo ao primeiro plano e dissimula o papel primordial de modelo religiosamente imitado.

⁴ Em *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009), Girard, esclarece, sobre a **mediação externa**, que a distância entre sujeito e modelo é espiritual e não geográfica, ou seja, eles podem conviver juntos e mesmo assim não chegar a disputar objetos de forma acirrada e violenta como ocorre na história de Dom Quixote entre Quixote e Sancho Pança: “Obviamente, não é o espaço físico que mede a distância entre o mediador e o sujeito desejante. Conquanto o afastamento geográfico possa constituir-se num de seus fatores, a distância entre o mediador e o sujeito é primeiramente espiritual. Dom Quixote e Sancho estão sempre fisicamente próximos um do outro, mas a distância social e intelectual que os separa permanece intransponível. Nunca o criado deseja o que deseja o amo. Sancho cobiça os víveres abandonados pelos monges, a bolsa de ouro encontrada no caminho e outros objetos mais que Dom Quixote lhe cede sem qualquer pesar. Quanto à ilha fabulosa, é do próprio Dom Quixote que Sancho calcula recebê-la, na qualidade de fiel vassalo que tudo possui em nome de seu senhor. A mediação de Sancho é assim uma mediação externa. Nenhuma rivalidade com o mediador é viável. A harmonia nunca fica seriamente afetada entre os dois companheiros. (...) O herói da mediação externa proclama em alto e bom tom a verdadeira natureza de seu desejo. Ele venera abertamente seu modelo e declara-se seu discípulo” (Girard, 2009, p. 33).

Na disputa que opõe a seu rival, o sujeito inverte a ordem lógica e cronológica dos desejos com o fim de dissimular sua imitação. Ele afirma que seu próprio desejo é anterior ao de seu rival; logo, se lhe dermos ouvidos, ele nunca é o responsável pela rivalidade: é o mediador. Tudo o que provém desse mediador é sistematicamente denegrido apesar de ainda secretamente desejado. O mediador é agora um inimigo sutil e diabólico; procura despojar o sujeito de suas mais caras posses; contrapõe-se obstinadamente a suas mais legítimas ambições. (...) Não desconfiamos, por exemplo, de que o ciúme e a inveja, tal como o ódio, não passam dos nomes tradicionais dados à mediação interna, nomes que escondem de nós, quase sempre, sua verdadeira natureza. (Girard, 2009, p. 34-35)

Vejamos outro exemplo. Imaginemos que César e Luiz são dois melhores amigos, e Luiz apaixonou-se por Marta. César, por admirar Luiz e pensar que o amigo pode ter visto algo em Marta que ele não viu, pode acabar se apaixonando pela mesma mulher. Instala-se então aí um triângulo amoroso potencialmente conflituoso, se lembrarmos que por vezes o amor de uma mulher era disputado entre dois homens através de duelos e espadas ou armas de fogo. Ainda hoje, os triângulos amorosos animam a ficção e outras artes como o teatro e o cinema.

Sem perceber que desejamos objetos e até posições sociais de prestígios inspirados por modelos próximos (na relação que Girard chama de **mediação interna**), acabamos correndo o risco de disputar acirradamente objetos que só ganham importância por serem desejados por outra pessoa. Assim nascem as rivalidades miméticas, quando dois sujeitos passam a desejar o mesmo objeto (**mímesis de apropriação** ou **mímesis aquisitiva**) e a competir acirradamente por ele, por vezes esquecendo-se do objeto em si (César e Luiz esquecendo-se do amor de Marta). Os amigos passam então a dirigir sua hostilidade um contra o outro (**mímesis conflituosa** ou **mímesis de rivalidade**). Nesse estágio, Girard observa que o modelo se torna um rival, um modelo-obstáculo que o sujeito encontra no meio do caminho, posicionado entre o sujeito e o objeto desejado. A partir daí, há basicamente duas possibilidades. Ou a competição entre os dois amigos continua, com riscos de conflitos físicos e até mesmo de confrontos fatais, ou essa violência latente derivada do conflito mimético vai precisar ser purgada. E como ocorre esse alívio da violência latente entre os amigos agora rivais? Cesar e Luiz, para se reconciliar, podem acabar dirigindo sua violência contra uma terceira pesso-

a, algum conhecido que tenha sotaque e que tenha vindo de uma cidade do interior, por exemplo, e que eles transformem em alvo de piada ou de agressão no ambiente de trabalho. Hostilizando esse colega, os dois amigos, antes prestes a romper a amizade, se unem novamente, encontrando um alvo em comum para canalizar a violência latente que atingiria a eles mesmos e assim se reconciliam. Momentaneamente, podem acabar deixando de lado a competição pelo afeto de Marta e restaurar sua amizade até que alguma outra situação de conflito reapareça.

Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, Girard mapeia o processo pelo qual escritores modernos percebem a dinâmica do desejo humano e seus conflitos. Tudo depende da consciência que o escritor acaba desenvolvendo sobre o desejo humano ser fundamentalmente mimético, ou seja, sobre o desejo de um sujeito depender de um modelo eleito por ele, e não brotar espontaneamente do sujeito como acreditam os escritores que Girard denomina **românticos**. É importante salientar ainda que os objetos de desejo não precisam ser necessariamente concretos. Dois amigos podem disputar uma edição de livro raro, mas os objetos disputados entre eles podem ser mais abstratos. Amigos, vizinhos ou irmãos podem disputar o fato de ser o aluno mais prestigiado da classe, ou o fato de ser aquele com as melhores notas ou que atraia mais admiradoras. Por vezes os objetos de disputa não são materiais, o que não quer dizer que não se lute ferozmente por eles. O mundo acadêmico sofre com fofocas e disputas de ego por vezes mais violentas do que competições por bolsas de estudo.

Em *A violência e o sagrado* (1972), Girard começa a pensar que numa mesma comunidade, em que seus integrantes são sujeitos e modelos uns para os outros, em algum momento duas ou mais pessoas acabariam disputando o mesmo objeto e esse conflito, se escalasse, poderia contaminar toda a comunidade e ameaçá-la de desintegração. Após uma profunda imersão nas pesquisas antropológicas, incluindo as clássicas da antropologia inglesa, Girard desenvolve uma segunda intuição. Nessa intuição, uma vítima é eleita pela multidão como culpada por uma crise social, sendo assassinada e promovendo assim um retorno da ordem. Quando todos os integrantes da comunidade dirigem sua violência para uma mesma vítima, acreditando que ela seja culpada pela crise social que se instalou no grupo, o efeito da morte

dessa vítima instala um abrandamento da tensão e cria um efeito de paz que essa comunidade relaciona com algum potencial divino da vítima. A vítima antes acusada e culpada pela crise social é, após seu sacrifício, divinizada. Neste segundo momento, após ser assassinada, a ordem social retorna ao grupo. Os rituais, portanto, encenariam essa crise e os mitos fariam memória da crise sacrificial, enquanto as proibições sociais e tabus seriam tentativas de evitar que novos conflitos ameaçassem a comunidade de desintegração. Por isso o medo de espelhos em determinadas sociedades arcaicas ou o assassinato de bebês gêmeos que ocorria em outras começou a fazer sentido para Girard, se tentava evitar que as pessoas disputassem os mesmos objetos e caíssem em conflitos fatais que poderiam se alastrar pelo grupo. Os gêmeos evocariam a indiferenciação, a crise entre sujeito e modelo quando eles se envolvem em um conflito violento e um deles passa a ser tão agressivo quanto o outro, ambos esquecendo-se do objeto que antes disputavam (**mímesis de apropriação**) e dirigindo sua violência um contra o outro (**mímesis de rivalidade**).

A vítima do sacrifício nas comunidades arcaicas foi chamada por Girard de **bode expiatório** e essa dinâmica de crise social e escolha de um único responsável que é punido foi chamada de **mecanismo do bode expiatório**. Para Girard, a multidão assassina numa sociedade arcaica não tinha consciência do fato de estar destacando uma vítima de forma arbitrária, ou seja, do fato de estar imolando alguém nem mais nem menos “culpável” do que todos no grupo. Durante o processo frenético de vitimização, os integrantes da multidão chegam a ter a consciência falsa de estar sendo movido por um deus, ou para aplacar a ira de um deus que cai sobre alguém tido como culpado, mas que não é culpado. Dedura-se arbitrariamente um inocente que é imolado e que com sua morte promove um retorno a um estado de ordem. O problema é que essa pessoa, a vítima, era inocente, não poderia ser responsabilizada isoladamente pela crise social que ali se instalou. Por esse motivo, Girard usa o conceito de *méconnaissance*, que se refere ao desconhecimento que os perseguidores dessa vítima possuem de todo esse processo violento de acusação, perseguição, união de todos contra um e assassinato coletivo de uma vítima inocente. O exemplo de um pai de família que é humilhado pelo chefe, chega em casa e trata mal sua esposa, que por sua vez

desconta sua raiva nos filhos, que finalmente agrirem o cachorro ilustra essa rede de violências a que somos submetidos e que também cometemos. Os episódios de *bullying* das escolas atuais e os episódios de linchamento no Sul dos Estados Unidos ou em qualquer cidade do mundo hoje também ilustram a dinâmica do **mecanismo do bode expiatório**: no linchamento, uma vítima inocente vira o alvo de uma multidão enfurecida que não desconfia mais que pode estar enganada. Movida pela hostilidade contra alunos novos, alunos estrangeiros, alunos tímidos ou quaisquer outros alunos praticada no *bullying*, os agressores descontam sua violência em alguém mais fraco, que, como no caso das sociedades arcaicas, possua laços frágeis com a comunidade. Nas sociedades arcaicas, trata-se de alguém que não terá parentes que desejem vingar sua morte e que recomecem a violência. A vítima pode ter características estigmatizadas ou mesmo que pode ser mais do que a média (como os alunos que tiram as melhores notas). A vítima nem sempre é o prisioneiro de guerra, o escravo, o adolescente solteiro, alguém com defeitos físicos, como afirma Girard em *A violência e o sagrado*.⁵ Por vezes a vítima é escolhida por possuir qualidades a mais do que a maioria, ou por estar em um cargo de poder, como no caso dos reis e líderes que também foram assassinados em diversas comunidades ao longo da história humana.

Em seu terceiro livro, *Coisas ocultas desde a fundação do mundo* (1978), Girard explora a diferença entre os mitos de fundação de sociedades arcaicas e os Evangelhos e textos bíblicos destacando uma diferença fundamental: enquanto nesses mitos a vítima é considerada culpada por uma crise social, os Evangelhos e textos bíblicos apontam para a inocência da vítima acusada, perseguida e assassinada. Jesus Cristo no episódio da Paixão de Cristo configura-se como o exemplo de bode expiatório e de assassinato de um inocente.

⁵ A respeito da escolha das vítimas, Girard pontua: “Se considerarmos, em um panorama geral do sacrifício humano, o leque formado pelas vítimas, iremos nos deparar com uma lista extremamente heterogênea: os prisioneiros de guerra, os escravos, as crianças e os adolescentes solteiros, os indivíduos defeituosos, ou ainda a escória da sociedade, como o *pharmakós* grego. Finalmente, em certas sociedades, temos o *rei*.”

Essa lista pressupõe um denominador comum, é possível dela extrair um critério único? Encontramos em primeiro lugar os indivíduos que apresentam um vínculo muito frágil ou nulo com a sociedade: os prisioneiros de guerra, os escravos, o *pharmakós*. Na maioria das sociedades primitivas, as crianças e os adolescentes ainda não iniciados também não pertencem à comunidade: seus direitos e deveres são praticamente exteriores ou marginais, incapazes de tecer com a comunidade os mesmos laços que ligam seus membros entre si. Algumas vezes é o estatuto de estrangeiro ou marginal, outras a idade ou a condição servil que impedem às futuras vítimas a plena integração na comunidade” (Girard, 2009, p. 24)

te, pois a multidão escolhe Cristo, que não havia cometido crime algum (e não o ladrão Barrabás) para ser crucificado.⁶ Há também outras histórias presentes na Bíblia como o assassinato de Abel por seu irmão Caim, a história de José e seus irmãos no Antigo Testamento, o episódio da mulher adúltera, a escolha do Rei Salomão, a negação de Pedro, alguns Salmos e os Evangelhos que indicariam essa percepção da inocência da vítima e esse entendimento novo promovido neste livro: ao acusar alguém de algo, nós estamos contribuindo para fomentar situações escandalosas⁷ em que uma multidão pode se voltar contra quem acusamos e assassinar essa pessoa. Como ressalta João Cezar de Castro Rocha na introdução de *Mentira romântica e verdade romanesca*, ao perceber que podemos entrar em conflito com pessoas próximas que admiramos, e passar a cobiçar os objetos que elas desejam ou possuem, ou a nutrir sentimentos de raiva, rancor, ressentimento e vingança contra nossos modelos - podemos evitar entrar em conflito direto com nossos modelos de forma consciente. Essa atitude corresponderia a uma conversão não estritamente religiosa, mas que deriva da passagem da *méconnaissance* para a *reconnaissance*, ou seja, do desconhecimento para um reconhecimento de que frequentemente acusamos pessoas de falhas que nós também possuímos, criando ficções muitas vezes delirantes sobre os outros, como indica a epígrafe deste texto e a célebre frase de Jesus ao evitar o apedreja-

⁶ Em *Eu via Satanás cair como um relâmpago* (2012), Girard faz alguns esclarecimentos fundamentais sobre os mandamentos e a figura de Jesus Cristo. A respeito dos mandamentos, Girard explicita: “O décimo e último mandamento diferencia-se nitidamente dos que o precedem, seja por seu tamanho, seja por seu objeto: em vez de proibir uma **ação**, ele proíbe um **desejo**: Não cobiçarás a casa do teu próximo, não desejarás a sua mulher, nem o seu escravo, nem a sua escrava, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem coisa alguma que pertença a teu próximo (Ex, 20,17) (Girard, 1999, p. 25-26). Ainda sobre o último mandamento, Girard esclarece: “Se o Decálogo consagra seu último mandamento à proibição de desejo dos bens do próximo, é por reconhecer lucidamente nesse desejo o responsável pelas violências proibidas nos quatro mandamentos que o precedem. Se deixássemos de desejar os bens do próximo, nunca seríamos culpados nem de assassinato, nem de adultério, nem de roubo, nem de falso testemunho. Se o décimo mandamento fosse respeitado, tornaria supérfluos os quatro mandamentos que o precedem.” (Girard, 1999, p. 31). Já sobre Jesus, Girard assinala: “Se Jesus nunca fala em termos de proibições e sempre em termos de modelos e de imitação, é por levar ao extremo a lição do décimo mandamento. Não é por narcisismo que ele recomenda que o imitemos, mas para nos afastar das rivalidades miméticas. (...) O que Jesus nos convida a imitar é seu próprio desejo, é o impulso que conduz à meta que ele mesmo se fixou: assemelhar-se ao máximo a Deus Pai.” (Girard, 1999, p. 33). “Na realidade, quando imitamos Jesus, descobrimos que desde sempre somos imitadores. Nossa aspiração à autonomia faz com que ajoelhemos diante de seres que, mesmo não sendo piores que nós, não deixam de ser maus modelos, pelo fato de que é impossível imitá-los sem cair com eles na armadilha das rivalidades miméticas” (Girard, 1999, p. 35)

⁷ René Girard, em *Eu via Satanás cair como um relâmpago* (2012), esclarece: “Penso que em todas as violências míticas e bíblicas devemos enxergar acontecimentos reais, cuja recorrência, em todas as culturas, está ligada à universalidade de certo tipo de conflito entre os homens, as rivalidades miméticas, que Jesus chama de escândalos. (Girard, 2012, p. 17)

mento da mulher adúltera: “Quem de vós estiver sem pecado, seja o primeiro a lhe atirar uma pedra” (Jo, 8:1-11).

Um esclarecimento importante refere-se ao conceito de conversão. No âmbito deste livro, tal conceito possui uma acepção própria e não se confunde necessariamente com o gesto religioso. Ou seja, no momento em que me torno consciente da natureza mimética do meu próprio desejo, e não apenas do desejo numa formulação puramente teórica, reconheço que a **mentira romântica** deve ser substituída pela **verdade romanesca** – eis o sentido do cobizamos no parágrafo anterior. Esse reconhecimento epistemológico importa uma atitude ética: na medida do possível, buscarei evitar as rivalidades decorrentes do desejo mimético. Pelo menos, tentarei driblar suas conseqüências mais sombrias: o acirramento das tensões e o confronto direto com meu antigo modelo. (Rocha, citado em Girard, 2009, p. 20)

Ao final desse breve comentário sobre a teoria mimética, é pertinente perguntar por que nós acabamos enredados em sentimentos sombrios contra nossos modelos, que foram inicialmente e muitas vezes continuam sendo pessoas que admiramos?

Como a ficção poderia nos ensinar sobre essa mesma conversão não estritamente religiosa de que fala João Cezar de Castro Rocha na introdução de *Mentira romântica e verdade romanesca*? Como a ficção pode levar seus leitores a perceber que carregamos em nós mesmos ímpetos de violência, tendências de acusar, julgar, criticar, odiar pessoas próximas e tendências de disputar com elas objetos concretos ou postos de prestígios, o afeto de terceiros, o reconhecimento de um grupo social? Como sair dessa rede de violências que parece nos envolver constantemente? E, igualmente importante, por que caímos tão facilmente em disputas e em sentimentos sombrios contra pessoas que uma vez elegemos como modelos?

James Alison (1959-) é um teólogo católico, sacerdote e escritor considerado um dos principais expositores da vertente teológica inspirada por René Girard. Em sua obra *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*, publicada originalmente em 1998, discute essas questões através do conceito de “inteligência da vítima” e comenta que possuímos uma falta ou necessidade ontológica que nunca é inteiramente satisfeita. James Alison tece uma reflexão sobre o desejo mimético que apesar de longa, se faz necessário para as discussões sobre a ficção de Carson McCullers que

farei adiante. De forma clara e detalhada, Alison expõe o drama de nosso desejo e seus desdobramentos ao longo de nossa vida, esclarecendo-nos sobre esse ponto central da teoria girardiana:

Começamos, então, com um pequeno *anthropos* radicalmente desejoso, ou seja, um ser humano para o qual a satisfação das necessidades imediatas do corpo nunca é suficiente. Simultaneamente a essas necessidades corporais, para cuja satisfação estamos maravilhosamente programados, existe o que pode ser chamado, com grande cuidado, de uma necessidade ontológica, uma necessidade radical de ser, uma que nos atrai aos outros para que os imitemos a fim de adquirirmos um sentido de ser, algo que sentimos que nos falta. Quanto mais recebemos bons cuidados parentais, mais essa necessidade é satisfeita por um “sentido de ser” que é pacificamente recebido. No entanto, não importa o quão somos bem cuidados em nossa primeira infância, pois essa necessidade nunca é completamente satisfeita. Crescemos como animaizinhos conflituosos, herdando um mecanismo internamente edificado que ampara nossa frágil identidade, a fim de produzir segurança e ordem, tanto individual como grupalmente. Aprendemos sobre isso à medida que formamos nosso “eu”, algo que dura toda a nossa vida. Tentamos expulsar o “outro” que se apresenta como nosso rival, pois nosso “eu” é, de fato, constituído por essa expulsão. Isso significa que frequentemente formamos nossa identidade em oposição ao outro, em vez de deixar que esse outro seja uma permanente influência benéfica em nossa vida. Desde quando somos pequenas criancinhas sabemos, como se fosse por magia, como fortalecer nosso grupo. Encontramos alguém mais fraco que possa ser aleijado, alguém contra quem todos nós podemos ser. Anos mais tarde, podemos passar a maior parte de nossa vida adulta presos em conflitos com o outro, seja esse outro uma pessoa, uma ideia, nação, ou qualquer outra coisa, sem a qual não conseguimos viver facilmente. Existem inúmeras permutações – tão inúmeras quanto as pessoas – na maneira como o desejo mimético nos move no decorrer de nossa vida, e muitas delas são violentas, tanto emocional quanto fisicamente. É estranho notar que mesmo quando há uma grande quantidade de amor em volta de nós, do qual podemos desfrutar, frequentemente nos machucamos em nossa habilidade para recebê-lo, e por isso o rejeitamos. Essa é nossa contradição. É assim que nos inserimos na vida, vivendo na estreita beirada entre uma sabedoria que nos habilita a reconhecermos de onde viemos e um autoengano e desconhecimento exacerbado os quais nos prendem ainda mais nos processos de violência contra os outros e contra nós mesmos, uma violência da qual somos todos inelutavelmente constituídos. (Alison, 2011, p. 72-73)

A passagem central da reflexão exposta acima talvez seja a seguinte: “Isso significa que frequentemente formamos nossa identidade em oposição ao outro, em vez de deixar que esse outro seja uma permanente influência benéfica em nossa vida” (Alison, 2011, p. 72). Como vimos ao longo deste texto, é quase como se vivêssemos em um constante estado de conflito secreto com as pessoas próximas, formando e reafirmando nossa identidade por

oposição aos outros e admirando, mas ao mesmo tempo cobiçando os objetos que nossos modelos procuram possuir ou já possuem, mobilizados e imersos que estamos no desejo mimético e na rivalidade mimética. Girard percebe esse tipo de conflito enquanto lê romances modernos e observa também que muitos dos escritores **romanescos** atravessam um processo de tomada de consciência das tramas do desejo enquanto redigem suas histórias. Vejamos a seguir como a ficção de Carson McCullers pode ajudar-nos a pensar sobre o tema do arrependimento e sobre amor e compaixão, que seriam, por sua natureza, opostos aos sentimentos negativos como ciúme, inveja, ressentimento, rancor e ódio inscritos nas rivalidades miméticas.

Carson McCullers e o tema do arrependimento

Neste artigo, comento duas histórias, o conto “Sucker” e um trecho do primeiro romance da autora, *The heart is a lonely hunter* (1940), destacando o tema do arrependimento. O manuscrito do conto “Sucker” foi descoberto entre os papéis da escritora pelo pesquisador Simeon Mozart Smith, Jr. O conto foi publicado no *Saturday Evening Post* em setembro de 1963, acompanhado de uma nota escrita pela autora, informando que ela o redigira aos dezessete anos.⁸ Considerando a idade de McCullers na época da escrita deste conto, podemos considerá-lo uma experimentação para trabalhos posteriores, como apontam alguns de seus críticos.⁹

“Sucker” narra uma história de Richard (chamado de “Sucker”), que, ainda bebê, perde os pais em um naufrágio e passa a morar com o primo de segundo grau, Pete. Crescendo juntos, Pete, com 16 anos, e Richard, com 12, vivem como irmãos, dividindo o mesmo quarto e a mesma cama. A história é narrada por Pete e descreve diferentes fases no relacionamento entre os dois e sentimentos que variam da amizade ao cortante desprezo. Essa variação, acredito, revela os sentimentos da rivalidade mimética.

⁸ Segundo Judith Giblin James em *Wunderkind: the reputation of Carson McCullers 1940-1990* (1995, p. 171).

⁹ James (1995, p. 170) comenta que o conto “Sucker” apresenta uma relação entre um personagem mais velho e um personagem mais novo que será repetida e reaparecerá em outros trabalhos de Carson McCullers. No original: “The relationships in ‘Sucker’ constitute a same-sex version of Mick’s treatment of Bubber (McDowell 1980; Carr 1990) and Frankie’s treatment of John Henry (McDowell 1980). Os trabalhos citados são: Carr, Virginia Spencer. *Understanding Carson McCullers*. Columbia: University of South Carolina Press e McDowell, Margaret. 1980. *Carson McCullers*. Boston: Twayne. Excerpted in Bloom 1986.

O nome verdadeiro de “Sucker” é Richard, mas, durante a maior parte da narrativa, Pete o chama pelo apelido. Esse apelido tem uma história. Pete conta ter dito a Sucker que se ele pulasse de cima da garagem com um guarda-chuva, este serviria de paraquedas e ele não cairia tão duro no chão. Sucker segue as instruções do mais velho e quebra o joelho. O *Dicionário Cambridge* explica que *sucker* pode significar otário, no sentido de ser “uma pessoa que acredita em tudo o que lhe dizem e por isso é fácil de ser enganada.”¹⁰ O exemplo se aplica à história. Além de quebrar o joelho, Richard ganha o apelido. Apesar de ter recebido esse apelido, Sucker/Richard continua idolatrando o primo de segundo grau. Pete ainda comenta que não importava quantas vezes era enganado, Sucker ainda continuava acreditando nele. Em seguida, Pete comenta sua paixão por Maybelle e como ela influenciou seu relacionamento com Sucker. Nós, leitores, já familiarizados com as dinâmicas da mediação, vemos claramente que Sucker escolhe Pete como seu modelo e o idealiza como um irmão excelente, enquanto Pete escolhe Maybelle como seu objeto de desejo, idealizando-a como a garota perfeita, seguindo como modelo o grupo de garotos que propõe Maybelle como um ídolo e rivalizando sem chances de vitória com o pretendente de Maybelle que aparecerá no meio da história dirigindo um conversível:

There is one thing I have learned, but it makes me feel guilty and is hard to figure out. If a person admires you a lot you despise him and don't care – and it is the person who doesn't notice you that you are apt to admire. This is not easy to realize. Maybelle Watts, this senior at school, acted like she was the Queen of Sheba and even humiliated me. Yet at this same time I would have done anything in the world to get her attentions. All I could think about day and night was Maybelle until I was nearly crazy. When Sucker was a little kid and on up until the time he was twelve I guess I treated him as bad as Maybelle did me.¹¹ (McCullers, 1998, p. 2)

¹⁰ Dicionário Cambridge online: Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/sucker> Acesso em: 25/01/2017. No original: Sucker: “a person who believes everything they are told and is therefore easy to deceive”.

¹¹ Tem uma coisa que aprendi, mas me faz sentir culpado e é difícil de compreender. Se uma pessoa te admira muito, você a despreza e nem liga – e é aquela que nem te percebe que você tende a admirar. Não é fácil perceber. Maybelle Watts, do último ano na escola, agia como se fosse a Rainha de Sabá e até mesmo me humilhava. No entanto, eu teria feito qualquer coisa no mundo para conseguir sua atenção. Tudo em que eu podia pensar, noite e dia, era em Maybelle, até ficar quase maluco. Quando Sucker era uma criancinha, e até seus doze anos, acho que o tratei tão mal quanto Maybelle me tratava. (McCullers, 2010, p. 27)

Através das mudanças no rosto de Sucker, Pete vai revelando para os leitores os efeitos das violências sofridas por Sucker em seu relacionamento com o primo. Pete descreve o rosto de Sucker pela primeira vez dizendo: *"He didn't have many boys in the neighborhood to buddy with and his face had the look of a kid who is watching a game and waiting to be asked to play"*¹² (McCullers, 1998, p. 2).

Quando Pete conhece Maybelle Watts, uma garota popular do colégio, ele começa a pensar nela o tempo todo, a ponto de perder o sono. Sucker, que dormia na mesma cama, lhe pergunta por que ele não conseguia descansar, Pete responde mandando-lhe calar a boca. Pete reconhece: *"I suppose I was mean to him lots of times. I guess I wanted to ignore somebody like Maybelle did me"*¹³ (McCullers, 1998, p. 3). Na história, Pete acaba, depois de rejeitado por Maybelle, humilhando Sucker de uma forma violenta e o mais novo desiste de manter com o mais velho alguma relação de afeto ou proximidade. Pete termina sozinho sentindo-se profundamente arrependido.

Mesmo diante do final triste, o conto possui uma passagem em que Sucker pergunta a Pete, *"Do you like me as/ much as if I was your own brother, don't you, Pete?"*¹⁴ (McCullers, 1987, p. 3). Pete confessa: *"I couldn't get over the surprise of everything and it was like this was the real dream instead of the other"*¹⁵ (McCullers, 1987, p. 4). Sucker pergunta novamente: *"You have liked me all the time like I was your own brother, haven't you?"*¹⁶ (McCullers, 1987, p. 4). Então Pete lhe responde afirmativamente: *"Sure"*¹⁷ (McCullers, 1987, p. 4). A passagem a seguir cria uma experiência de leitura interessante por retratar um momento de conciliação entre Pete e Sucker que será rompido mais à frente, mas que foi vivenciado pelos dois de forma muito tênue e afetuosa. Nessa fase, Pete estava recebendo atenção de Maybelle, e passa a tratar Sucker de forma carinhosa:

¹² "Não tinha muitos amigos na vizinhança, e seu rosto era o de uma criança que assiste a um jogo, esperando ser chamada para jogar" (McCullers, 2010, p. 27-28).

¹³ "Imagino que fui mau com ele muitas vezes. Acho que eu queria ignorar como Maybelle fazia comigo." (McCullers, 2010, p. 28)

¹⁴ "Você realmente gosta de mim como se eu fosse seu próprio irmão, não gosta, Pete?" (McCullers, 2010, p.29).

¹⁵ "Eu não podia me recuperar da surpresa de tudo, e era como se esse fosse o sonho verdadeiro, e não o outro." (McCullers, 2010, p. 29).

¹⁶ "Você sempre gostou de mim como se eu fosse seu próprio irmão, não foi?" (McCullers, 2010, p. 29)

¹⁷ "Claro" (McCullers, 2010, p. 29)

"No matter what you did I always knew you liked me."

I was wide awake and my mind seemed mixed up in a strange way. There was this happiness about Maybelle and all that – but at the same time something about Sucker and his voice when he said these things made me take notice. Anyway I guess you understand people better when you are happy than when something is worrying you. It was like I had never really thought about Sucker until then. I felt I had always been mean to him. One night a few weeks before I had heard him crying in the dark. He said he had lost a boy's beebie gun and was scared to let anybody know. He wanted me to tell him what to do. I was sleepy and tried to make him hush and when he wouldn't I kicked at him. That was just one of the things I remembered. It seemed to me he had always been a lonesome kid. I felt bad.

There is something about a dark cold night that makes you feel close to someone you're sleeping with. When you talk together it is like you are the only people awake in town.

"You're a swell kid, Sucker", I said.

It seemed to me suddenly that I did like him more than anybody else I knew – more than any other boy, more than my sisters, more in a certain way even than Maybelle. I felt good all over and it was like when they play music in movies. I wanted to show Sucker how much I really thought of him and make up for the way I had always treated him.

We talked for a good while that night. His voice was fast and it was like he had been saving up these things to tell me for a long time. He mentioned that he was going to try to build a canoe and that the kids down the block wouldn't let him in on their football team and I don't know what all. I talked some too and it was a good feeling to think of him taking in everything I said so seriously. I even spoke of Maybelle a little, only I made out like it was her who had been running after me all this time. He asked questions about high school and so forth. His voice was excited and he kept on talking fast like he could never get the words out in time. When I went to sleep he was still talking and I could still feel his breathing on my shoulder, warm and close.¹⁸ (McCullers, 1987, p. 4-5)

¹⁸ "– Não importava o que você fizesse, eu sempre soube que você gostava de mim.

Eu estava bem acordado, e minha mente parecia bagunçada de um jeito estranho. Havia a alegria com Maybelle e tal – mas ao mesmo tempo, algo em Sucker e em sua voz me chamaram a atenção. De qualquer forma, acho que você entende melhor as pessoas quando está feliz do que quando tem alguma coisa te preocupando. Era como se eu nunca tivesse pensado em Sucker de verdade até então. Senti que sempre havia sido malvado com ele. Uma noite, algumas semanas antes, eu o tinha escutado chorando no escuro. Ele disse que tinha perdido uma espingarda de ar comprimido de um garoto e estava com medo de que alguém descobrisse. Queria que eu lhe dissesse o que fazer. Eu estava com sono e tentei fazê-lo se calar, mas ele continuou e eu o chutei. Isso foi só uma das coisas que lembrei. Parecia-me que ele sempre tinha sido um menino solitário. Eu me senti mal.

Tem alguma coisa nas noites frias e escuras que faz você ficar mais próximo de alguém que dorme com você. Quando vocês conversam, é como se fossem as únicas pessoas acordadas em toda a cidade.

– Você é um menino ótimo, Sucker.

De repente, parecia que eu realmente gostava mais dele do que de qualquer outra pessoa que coecia, mais do que qualquer outro garoto, mais do que das minhas irmãs, até mesmo mais, de certo modo, do que de Maybelle. Eu me senti completamente bem e era como quando tocava música nos filmes. Queria mostrar a Sucker o quanto eu pensava nele e compensá-lo pelo jeito que sempre o tinha tratado.

Nós conversamos por um bom tempo aquela noite. Sua voz estava rápida, como se ele estivesse guardando essas coisas para me contar por um longo tempo. Ele mencionou que ia tentar construir uma canoa e que as crianças do

A mudança no rosto de Sucker aparece pela segunda vez:

His face seemed different now. He used to look timid and sort of like he was afraid of a whack over the head. That expression was gone. His face, with those wide-open eyes and his ears sticking out and his mouth never quite shut, had the look of a person who is surprised and expecting something swell.¹⁹ (McCullers, 1998, p. 5)

Pete mostra Sucker para Maybelle e apresenta-o como seu irmão menor, os três passeiam e vão assistir um filme de mistério e de assassinato no cinema. Durante um pouco mais de um mês as coisas entre Pete e Sucker fluem muito bem, pois também é a época em que Pete está sendo correspondido em seu sentimento por Maybelle. No entanto, Maybelle começa a desprezar Pete e a sair com um garoto mais velho, integrante do time de futebol americano e que tinha um conversível amarelo. Pouco tempo depois, Pete pede Maybelle em namoro e é desprezado por ela. Maybelle lhe diz que estava cansada de Pete ficar em volta dela, e que ela nunca tinha se importado com ele. Algumas noites antes desse episódio de rejeição, Pete estava sonhando com Maybelle e apertou o braço de Sucker tão forte que o acordou. Sucker pergunta ao irmão o que ele tem e por que os dois não eram mais amigos: *"Because you're the dumbest slob I ever saw! Nobody cares anything about you! And just because I felt sorry for you sometimes and tried to act decent don't think I give a damn about a dumb-bunny like you!"*²⁰ (McCullers, 1998, p. 8). Pete comenta a mudança no rosto de Sucker dizendo: *"There had never been such a look on him before. It was like every second he was getting older. There was a hard*

quartirão de baixo não o deixavam jogar no time de futebol e não sei o que mais. Eu falei um pouco também, e era bom pensar nele absorvendo tudo o que eu dizia tão seriamente. Até falei algo de Maybelle, mas fingi que era ela que tinha corrido atrás de mim por todo esse tempo. Ele me perguntou sobre o ensino médio e por aí foi. Sua voz estava agitada e ele continuava falando rápido, como se nunca pudesse arrumar as palavras na hora. Quando eu fui dormir, ele ainda estava falando e eu ainda podia sentir sua respiração em meu ombro, quente e próxima. (McCullers, 2010, p.30-31).

¹⁹ "Seu rosto parecia diferente agora. Ele costumava parecer tímido e meio com medo de uma pancada na cabeça. Essa expressão tinha ido embora. Seu rosto, com aqueles olhos bem abertos e as orelhas destacando-se e sua boca nunca completamente fechada, tinha a aparência de uma pessoa que está surpresa e esperando algo excelente. (McCullers, 2010, p. 31)

²⁰ "Porque você é a pessoa mais idiota que eu já vi! Ninguém se importa com você! E só porque senti pena de você algumas vezes e tentei agir decentemente, não pense que me preocupo com um tolinho como você!" (McCullers, 2010, p. 35).

look to his eyes you don't see usually in a kid"²¹ (McCullers, 1998, p. 8). Pete se arrepende do que fez, como fica evidente na passagem a seguir:

I wasn't mad anymore, only tired. It seemed awful to me that I had talked like that to a kid only twelve. I couldn't take it all in. I told myself I would go over to him and try to make it up. But I just sat there in the cold until a long time had passed. I planned how I could straighten it out in the morning. Then, trying not to squeak the springs, I got back in bed.²² (McCullers, 1998, p. 8-9)

No dia seguinte após a humilhação, Sucker começa a olhar com um olhar duro para Pete, que não tem coragem de se desculpar. Sucker começa então a crescer rápido, seus ossos estão, segundo Pete, mais fortes e maiores. Sucker está quase da altura de Pete. Sucker abandona o hábito de usar as roupas do irmão e compra seu primeiro par de calças e um suspensório. Além disso, Sucker, agora passa a ser chamado de seu verdadeiro nome, Richard, por Pete e arruma um grupo de amigos e eles têm um clube, se juntam para escavar trincheiras em algum terreno baldio ou para brigar. Quando não estão fora de casa, se encontram no quarto de Pete. Na porta, o grupo fixou um aviso "Desgraças ao estranho que entra" (McCullers, 2010, p. 37), em inglês, "*Woe to the Outsider who enters*" (McCullers, 1998, p. 9).

A inversão do conto entre "culpados" e "inocentes" acontece porque Pete, por mais que tenha sido agressivo com Richard, agora sofre com a situação: Pete sofre por ter se arrependido de ter humilhado o primo, por não ter pedido desculpas e por receber o olhar frio do primo o tempo todo e por não conseguir diluir a tensão entre eles:

But most of the time Sucker stays by himself. It is worse when we are alone together in the room. He sprawls across the bed in those long corduroy pants with the suspenders and just stares at me with that hard, half-sneering look. I fiddle around my desk and can't get settled because of those eyes of his. And the thing is I just have to study because I've gotten three cards this term already. If I flunk English I can't graduate next year. I don't want to be a bum and I just have to get my mind on it. I don't care a flip for Maybelle or any particular girl any more and it's only this thing be-

²¹ "Ele nunca tinha feito aquela expressão antes. Era como se a cada segundo ele estivesse envelhecendo. Seu olhar era duro, desses que você não vê geralmente em uma criança" (McCullers, 2010, p. 35-36).

²² "Eu não estava mais nervoso, só cansado. Parecia horrível que tivesse falado daquele jeito com um garoto de apenas doze anos. Não conseguia engolir aquilo. Falei para mim mesmo para que fosse até ele e tentasse pedir desculpas. Mas fiquei sentado, no frio, até que bastante tempo tivesse passado. Planejei como iria arrumar aquilo pela manhã. Então, tentando não ranger as molas, voltei para cama" (McCullers, 2010, p. 36).

tween Sucker and me that is the trouble now. We never speak except when we have to before the family. I don't even want to call him Sucker any more and unless I forget I call him by his real name, Richard. At night I can't study with him in the room and I have to hang around the drug store, smoking and doing nothing with the fellows who leaf there.

More than anything I want to be easy in my mind again. And I miss the way Sucker and I were for a while in a funny, sad way that before this I never would have believed. But everything is so different that there seems to be nothing I can do to get it right. I've sometimes thought if we could have it out in a big fight that would help. But I can't fight him because he's four years younger. And another thing – sometimes this look in his eyes makes me almost believe that if Sucker could he would kill me.²³ (McCullers, 1998, p. 9-10)

Em 1940, Carson McCullers publica seu primeiro romance, *The heart is a lonely hunter*, traduzido no Brasil por Sonia Moreira como *O coração é um caçador solitário* (Cia das Letras, 2009), livro que alcança grande sucesso literário e lança a carreira de Carson em um clima de elogios e fama. Neste livro, há um episódio significativo sobre arrependimento. Assim como Pete perde o controle ao humilhar o primo mais novo Sucker, Sucker também perde a mão ao negar seu perdão a Pete.²⁴ Como vemos, dificilmente os protagonistas presos às rivalidades miméticas conseguem se sair vitoriosos, pois eles imitam um ao outro e permanecem imersos em um jogo de reciprocidade violenta infinita que precisa e pode ser diluído com o perdão.

²³ “Mas a maior parte do tempo, Sucker fica sozinho. É pior quando estamos juntos no quarto. Ele se esparrama pela cama com aquela calça de veludo com os suspensórios e fica me encarando com aquele olhar duro, meio de desprezo. Eu finjo fazer alguma coisa na minha mesa, e não consigo me ajeitar por conta daqueles seus olhos. E acontece que preciso estudar, porque já tenho três notas ruins este semestre. Se for reprovado em Inglês, não consigo me formar ano que vem. Não quero ser um vagabundo, tenho apenas que me concentrar nisso. Não ligo mais a mínima para Maybelle ou qualquer outra garota em especial, e essa coisa entre mim e Sucker é o único problema agora. Nós nunca falamos, exceto quando precisamos em frente da família. Nem mesmo quero mais chamá-lo de Sucker, e, a menos que eu me esqueça, chamo-o por seu nome verdadeiro, Richard. À noite, não consigo estudar com ele no quarto, e tenho que fazer cera perto da farmácia, fumando e fazendo nada, com os camaradas que ficam por lá à toa.

Mais do que qualquer coisa, quero ficar com a consciência tranqüila de novo. Sinto falta de como Sucker e eu ficamos por um tempo, de um jeito engraçado e triste que, antes disso, eu não teria acreditado. Mas tudo está tão diferente que parece não haver nada que eu possa fazer para consertar as coisas. Algumas vezes pensei que se pudéssemos ter uma grande briga, ajudaria. Mas não posso brigar com ele, porque ele é quatro anos mais novo. E outra coisa – às vezes o seu olhar me faz quase acreditar que, se pudesse, Sucker me mataria” (McCullers, 2010, p. 37-38).

²⁴ Claro que é necessário atentarmos para o fato de que Pete é quem narra toda a história, e não podemos, como Sucker, acreditar em tudo o que ele diz. Ainda assim, parece coerente pensar que Sucker precisa perdoar o irmão, pois isto seria não agir como Pete, desistir da reciprocidade violenta e abrir-se de novo para a possibilidade de amizade entre os dois.

Em *The heart is a lonely hunter*, uma das personagens principais, a adolescente apaixonada por música Mick Kelly, passa por um forte arrependimento depois de contar mentiras para seu irmão, Bubber/George, tentando puni-lo por um acidente. Bubber está brincando com algumas crianças e Mick na calçada de casa e vê uma linda garotinha, Baby, passando toda charmosa, vestida de rosa carregando uma bolsinha rosa. George pede para ver a bolsinha e tocar na fantasia rosa, e chama a garota para perto deles de um jeito manhoso. Da primeira vez, o garoto fez um barulho com a boca e fingiu ter atirado, mas da segunda vez, atirou sem querer na cabeça de Baby, que caiu no chão e foi acudida pelo pai de Bubber e Mick. Bubber sai correndo e se esconde na casa da árvore do quintal. O pai de Mick pede que ela vá procurá-lo e ela se lembra desse lugar e vai até Bubber. Ao invés de consolar o garoto e de contar que Baby não tinha morrido, apenas fraturado o crânio, Mick conta a Bubber que Baby tinha morrido e que o pai deles estava escrevendo uma carta para o diretor Lawes da prisão de Sing Sing, pedindo que o diretor fosse caridoso com Bubber. Mick ainda termina dizendo que a prisão tinha cadeiras elétricas pequenininhas do tamanho dele e que quando eles ligam a cadeira elétrica, ele simplesmente torra como um pedaço de bacon e vai para o inferno. Um tempo depois, Mick escuta seu pai dizendo que a mãe de Baby poderá processá-los e começa a se arrepender do que dissera a Bubber. Bubber por sua vez é encontrado na rua pedindo carona para ir para a Flórida e acaba voltando para casa com o pai, que o agarra e o coloca para dentro do carro. O arrependimento de Mick é provocado logo quando ela percebe que a mãe de Baby poderia não só destruir sua família, como processar seu pai e querer que Bubber fosse preso, ou seja, quando ela percebe o perigo da reciprocidade violenta, o perigo da atitude de intolerância que ela mesma teve com o irmão. O narrador conta também que Bubber passou a ser chamado de George pela família e de Baby-Killer Kelly pelos meninos grandes da vizinhança.

A mãe de Baby, ao conversar com os pais de Mick e Bubber sobre o acidente, começa a cobrar milhares de despesas que poderiam ser evitadas. Mick defende o irmão dizendo que ele não havia atirado de propósito, enquanto a mãe de Baby recusa-se a considerar essa versão e prossegue cobrando o quarto particular de Baby e a enfermeira particular, o permanente

do cabelo que a filha tinha feito em Atlanta antes do acidente, o preço da fantasia que ela vestia na hora e outras coisas do tipo. Mick resolve procurar por Bubber e o garoto é encontrado na rua, pedindo carona para fugir da prisão. Esses episódios mostram como a mãe de Baby, apesar de ser uma segunda vítima da situação, pois sua filha havia levado um tiro, começa a exagerar nos gastos com a filha, nas cobranças, sem perceber que a família de Bubber era pobre ou questionar as necessidades de seus gastos. Então da posição de vítima, ela começa a passar a uma posição violenta de quem está cobrando justiça sem ser justa, exagerando nos gastos que decide cobrar da família Kelly. Ao mesmo tempo, Mick, tentando punir Bubber, também exagera e perde a mão ao castigar Bubber com mentiras e depois se arrepende.

Durante uma conversa com James Alison, o teólogo explicou-me que há momentos em que a forma que toma a graça divina é a de “quebrar o coração” humano, ou seja, a forma do sentimento de arrependimento, e um abrandamento do coração promovido de maneira auto-crítica. Essa quebra do coração e refere-se a momentos em que fazemos uma revisão de nossos atos e percebemos que magoamos ou agredimos alguém, ou que criticamos algum aspecto de uma pessoa que nós também possuímos. Em linhas gerais, trata-se de perceber que agimos como perseguidores, pois não somos as vítimas de todas as histórias o tempo todo como gostamos de narrar. A quebra do coração dói, mas, a longo prazo é uma fonte de muita alegria, como indica o subtítulo do livro de Alison, *The joy of being wrong* (1998), traduzido como *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado* (2011).

Quando Jesus retorna ressuscitado, ele volta com as marcas nas mãos, nos pés que o identificam com quem ele era. Ele mesmo está sendo devolvido para os discípulos (aqui não se trata de um fantasma), e não de uma forma negativa. O que Jesus antes dizia ganha mais sentido, ele fez a previsão de que ia ser abandonado e os discípulos o abandonaram, com medo das autoridades. Pedro nega Jesus três vezes antes de o galo cantar, por exemplo. Abre-se então a possibilidade da narrativa anterior. “Chegados que foram ao lugar chamado Calvário, ali o crucificaram, como também os ladrões, um à direita e outro à esquerda. E Jesus dizia: “Pai, perdoa-lhes; porque não sabem o que fazem” (Lc, 23:33-34). No Ato dos Apóstolos, os apóstolos pen-

sam que se estavam envolvidos, o que poderão fazer para se arrepender, se redimir, se salvar, manter a comunhão com Cristo? São indicados o batismo, o Espírito Santo e a maneira de reler tudo aquilo de novo, tudo o que foi dito por Jesus e construir uma comunidade que vem a ser formada a partir da vítima e não por contraste com ela.²⁵ James Alison elucida:

Jesus se propõe então a claramente mostrar que a justiça não pode ser definida pela lei, mas que as raízes da justiça têm que ser encontradas no nível do desejo. Ele revela o mal contido no desejo humano como algo muito mais drástico que a lei poderia sondar, e a justiça só pode ser alcançada ao se passar por uma transformação desse desejo. Dessa forma, o ódio se assemelha ao homicídio, um olhar lascivo se assemelha ao adultério, ou seja, estar preso nos obstáculos do desejo é muito pior do que qualquer tipo de defeitos físicos, já que estes não nos excluem do céu. Este mundo, drasticamente envolto em desejo pecaminoso, é tratado como uma realidade relacional, isto é, Jesus não está falando a respeito de alguma espécie de desejo maligno aprisionado na solidão de um indivíduo humano que deve ser de alguma forma exorcizado. Ele está falando sobre a deformação presente na estrutura de relacionamento, de tal forma que ficamos escandalizados uns pelos outros, mutuamente escandalizando e sofrendo escândalo. Isso fica demonstrado em seu contrário: a liberdade será encontrada ao não se permitir tropeçar no mal que lhe é feito, ou seja, não se trata simplesmente de se opor ao mal, mas deve-se dar um passo além. Há, neste mundo, apenas uma maneira de não cair prisioneiro de escândalos, e essa maneira é o aprendizado do perdão, o que significa não permitir definir-se pelo mal que lhe é feito. Fica muito claro, a partir do ensinamento de Jesus, que ele percebe os humanos aprisionados em um tipo de reciprocidade violenta identificada ao *skándalon*, e que ele ensina como sair desse tipo de reciprocidade em direção a uma espécie de reciprocidade absolutamente nova. Essa nova espécie de reciprocidade é concretizada no perdão e em outros atos que não se deixam prender pelo *skándalon* e, dessa forma, tornamo-nos capazes de começar a imitar a perfeita gratuidade do Pai celestial, no qual não existe *skándalon*. (2011, p. 234)

²⁵ James Alison explica esse tema na seguinte passagem: “Depois da ressurreição, os discípulos se tornaram capazes de entender a natureza do processo educacional ao qual foram lançados bem antes da morte de Jesus. No entanto, foi somente com a morte e a ressurreição que o passo final desse processo educacional e revelador pôde ser dado, um processo que permitiu que eles abandonassem a antiga compreensão formada e modelada pelos parâmetros da morte. Em conformidade com aquilo que procurei até agora demonstrar, o processo educacional e a mudança na percepção resultantes da revelação em Cristo foram, em si, uma experiência vivida como libertação. Isso significa que, mais uma vez, o conteúdo do pecado original é somente conhecido mediante o processo de seu perdão. Talvez, a maneira mais proveitosa de mostrar como é gigantesco o envolvimento humano com a morte seja por meio da exposição do insight da vítima, disponível depois da morte de Jesus. Esse insight permitiu que as testemunhas apostólicas recordassem e relessem a experiência deles com Jesus à luz da nova compreensão. A vida e a morte de Jesus são percebidas como revelação do *skándalon*, ou pedra – obstáculo – que nos faz tropeçar” (2011, p. 228).

James Alison comenta a conversão como um momento em que nos damos conta de que ficamos presos a certas atitudes e comenta que isso é um problema *nosso*, não dos outros. Frequentemente, contamos histórias em que “eles” estavam errados e “nós” estávamos certos, seguindo um modelo **romântico** na acepção da teoria mimética. Narramos histórias e o “eu”, o narrador da história é inocente enquanto os outros são perseguidores. No entanto, vamos percebendo que esse “eles” do qual falamos é um “eles” fictício com o qual estamos brigando. Como então não dar tanta importância à maldade real que fazem conosco? Para James Alison, a partir da reestruturação da nossa própria narrativa, deixando a tentação de ser e de nos representar sempre como um herói ou como uma vítima para ser um “eu” irmão, um “eu” semelhante (e não um “eu” invejoso e orgulhoso). Segundo James, a rivalidade em que nos engajamos com tanta frequência, entrar em concorrência com alguém, no princípio, tem causas aparentes. A pessoa que nos incomoda tem roupas melhores do que nós, um carro melhor, mas à medida que a rivalidade cresce, esta deixa de se fixar em objetos mensuráveis. Por exemplo, a rivalidade se fixou em uma colega de faculdade que tem mais certificados do que eu, mas passa a se fixar em algo como prestígio e reputação. É perigoso quando a identidade de uma pessoa fica presa a esse ranking mental em que ela se avalia a partir das posições sociais e prestígios de seus companheiros acadêmicos. Com humor, James Alison ressalta que “é preciso fazer uma ascese e não deixar que os inimigos tenham aluguel de graça na cabeça da gente”, ou seja, é preciso descolar um pouco nossa identidade desses processos de comparação competitivos.

Alison indica uma estratégia interessante: podemos fazer um exercício e tentar nos dar conta das pessoas que produzem uma sensação de verdadeira repugnância em nós e ver se podemos soltar a raiva ou o desgosto sobre aquela pessoa pensando no bem que ela faz para os outros, a pessoas que gostam dela, e não necessariamente pensando no bem que ela faz ou não faz a nós. Quando odiamos alguém, odiamos pessoas parecidas conosco, então ali nesse ponto de encontro, nessas semelhanças está o campo de batalha. Podemos tentar sentir ou ter um pouco de carinho por essa pessoa, começar a perdoar essa pessoa e então a boa estima volta para nós. A gente descobre, nas palavras de James Alison, “que é a gente mesmo que estamos perdoan-

do” e nos humanizamos. Pensando na ficção de Carson McCullers, o tema do arrependimento aparece como uma via contra a reciprocidade violenta de que fala Girard. Muitas das personagens de McCullers retrocedem em seus comportamentos violentos e mudam de atitude, algo que com frequência surpreende o leitor. McCullers destaca, além de personagens *outsiders* como surdos-mudos, alcoolistas, negros, judeus, homossexuais, mulheres, protagonistas crianças e adolescentes como Mick Kelly e George/Bubber em *The heart is a lonely hunter* (1940), Frankie Adams e John Henry em *The member of the wedding* (...) e Pete e Richard/Sucker em “Sucker”. A respeito das crianças, James Alison faz um comentário interessante para esta análise:

O antídoto ao desejo tomado de rivalidade, presente entre os discípulos em sua busca por grandeza, pode ser sorvido no aprendizado de remodelar o desejo em função de buscar e receber o não importante, como as crianças fazem (9,36-37). São os sem importância que não ficarão escandalizados (9,42), pois são eles, marginais e periféricos diante do mundo complexo dos desejos adultos, que são realmente capazes de receber a gratuidade de Deus (10, 14-15).

Quando McCullers ressalta as mudanças nos rostos de suas personagens crianças/pré-adolescentes, podemos pensar que ali há uma pista, uma possível reflexão na direção de ressaltar a espontaneidade da criança, seu senso de aventura, seu encantamento com o mundo, sua disposição de descoberta, mas, sobretudo, para nos concentrar nos temas desenvolvidos neste artigo, podemos perceber que as crianças das histórias aqui citadas estavam enredadas no mimetismo, caminhavam verdes e inexperientes no jogo, mas são agentes e são afetadas por ele. Acompanhar as histórias e transformações de seus rostos nos orienta a pensar em nosso próprio comportamento e na necessidade de retornar a um estado “infantil” que não significa imaturidade, mas adquirir uma orientação mais amorosa com nossos semelhantes. As narrativas de McCullers inspiram-nos a transformar nossas próprias narrativas não em histórias de bandidos e mocinhos, vítimas e perseguidores, mas de amigos, vizinhos e irmãos que se reconciliam. A literatura de McCullers ilustra inversões entre culpados e inocentes, e se aproxima do texto bíblico quanto este adverte sobre a correção das faltas alheias sem a revisão das nossas próprias faltas. Nesse sentido, podemos falar em uma literatura *romanes-*

ca não-violenta que aguça nossos sentidos para o perigo das rivalidades miméticas e para a necessidade do perdão e da compaixão que possivelmente nos ajudar a viver melhor. Alison (2011) assinala a disposição que estaria oposta à reciprocidade violenta e que nos ajuda a compreender a “inteligência da vítima”:

Paulo apresenta Jesus como aquele que oferece uma série de ensinamentos sobre como romper com os ciclos de reciprocidade violenta, mostrando-nos, passo a passo, o caminho para não sermos condicionados pela violência do outro. Tal liberdade, quando vivida, permite-nos viver gratuitamente em relação aos outros, mesmo quando nos perseguem e nos fazem suas vítimas. (Alison, 2011, p. 245)

Neste artigo, portanto, passamos pelas três intuições que promovem um entendimento da teoria mimética elaborada por René Girard, compreendemos o conceito de “conversão” na obra girardiana comentado por João Cezar de Castro Rocha e o conceito de “inteligência da vítima” proposto por James Alison à luz das rivalidades miméticas para em seguida aproximarmos-nos da ficção de Carson McCullers. Diante das histórias de McCullers, percebemos os jogos vertiginosos que a autora elabora entre a posição de inocente e a posição de culpado, criando em nós, leitores a possibilidade de refletir sobre a instabilidade de tais categorias, sobre as consequências da rivalidade mimética e sobre as possibilidades de ação para além de sentimentos sombrios, em direção a posturas mais compassivas e amistosas não só na ficção, mas também em nossas vidas cotidianas.

REFERÊNCIAS

ALISON, James. *O pecado original à luz da ressurreição: a alegria de descobrir-se equivocado*. Trad. Mauricio G. Righi. São Paulo: É Realizações, 2011.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GIRARD, René. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GIRARD, René. *Evolução e conversão*. Trad. Bluma Waddington Vilar e Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2011.

GIRARD, René. *Eu via Satanás cair como um relâmpago*. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

JAMES, Judith Giblin. *The reputation of Carson McCullers, 1940-1990*. Columbia: Camden House, 1995.

KIRWAN, Michael. *Discovering Girard*. Cambridge, MA, Cowley, 2005.

MCCULLERS, Carson. The heart is a lonely hunter. In: *Carson McCullers: complete novels*. New York, The Library of America, 2001, p. 1-306.

MCCULLERS, Carson. *O coração é um caçador solitário*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MCCULLERS, Carson. Sucker. In: *Collected stories of Carson McCullers*. New York, Houghton Mifflin, 1998, p. 1-10.

MCCULLERS, Carson. Sucker. In: *O coração hipotecado*. Trad. Adriana Oliveira. Osasco: Novo Século Editora, 2010, p. 26-38.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*. São Paulo: É Realizações, 2017.

O DUPLO ANIMAL EM MOBY-DICK - UMA ANÁLISE DO DUPLO VELADO EM MELVILLE

Rita Isadora Pessoa Soares de Lima*

RESUMO: O presente trabalho desenvolve a ideia de um duplo animal no romance de Herman Melville, *Moby-Dick* (1851), fazendo uma comparação com outras manifestações da animalidade em outros autores. Um desdobramento da ideia clássica de *Doppelgänger*, um termo originário do folclore e da ficção alemã, no qual se supõe que cada indivíduo possui uma réplica, uma duplicata que o acompanharia, sendo ou não atribuída de intenções ou desígnios maléficos em relação ao sujeito a que se iguala em imagem.

PALAVRAS-CHAVE: Duplo; Animalidade; Herman Melville; Literatura Norte-Americana.

ABSTRACT: This work discusses the concept of an animal double in Herman Melville's novel *Moby-Dick* (1851), by comparing it with other manifestations of animality in different authors. We present a discussion of the veiled double as an extension of the classical idea of *Doppelgänger*, i.e., the romantic *Doppelgänger*, a term originating from German folklore and fiction, in which each individual is supposed to have a duplicate that would accompany oneself, whether or not it is attributed to evil intentions or designs in relation to the subject to which it equals itself in image.

KEYWORDS: Double; Animal Studies; Herman Melville; American Literature.

Exemplos e manifestações do duplo clássico na literatura não faltam, principalmente no que diz respeito à narrativa fantástica produzida nos séculos XVIII e XIX em diferentes pontos do Ocidente. O que nos interessa, entretanto, enquanto recorte de pesquisa é o duplo tributário da alteridade, da diferença, um duplo que se manifesta veladamente no texto, de forma pouco óbvia. Acreditamos que há múltiplas maneiras através das quais um duplo velado pode aparecer numa narrativa ou mesmo, para não nos circunscrever apenas à prosa, por que não dizer também na poesia. O tema da

* Doutoranda de Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense (UFF); Mestre em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

animalidade na literatura, as metamorfoses, as histórias de seres inanimados que tomam vida, assim como as narrativas pós-humanas ou distópicas envolvendo replicantes ou andróides tocam diretamente a problemática velada do duplo e, portanto, interessam-nos sobremaneira, pois lançam luz no conceito que estamos buscando cunhar. No capítulo “Doubling” de sua obra, *Fantastic metamorphoses, other worlds*, a autora londrina Marina Warner, estudiosa dos contos de fada e da fantasmagoria, afirma que há variações dentro do processo de duplicação e aponta o duplo dissimilar como uma destas variantes.

Os duplos inquietantes e monstruosos são temáticas caras ao estudo que nos propomos nesta pesquisa, pois o conceito do duplo é um complexo, com suas características, ramificações e desdobramentos. A ideia de identidade, de um alter ego monstruoso ou não, ou mesmo de uma segunda existência, são tópicos que margeiam o tema do duplo, muitas vezes, trespassando-o e se confundindo com ele.

O duplo inquietante ou sinistro teve sua fecundidade explorada a partir final do século XVIII, mostrando um paradigma de sujeito que seria o mesmo sobre o qual a psicanálise freudiana se debruçaria aproximadamente um século depois: o sujeito dividido, cindido. O sujeito do inconsciente da psicanálise freudiana.

O campo da animalidade nos parece particularmente oportuno para pensar o tema do duplo velado, visto que não é de maneira alguma incomum na literatura deparar-nos com narrativas construídas em torno de animais, narrativas nas quais se escreve o animal segundo uma miríade de enredos, representações e funções distintas.

Os animais de sacrifício, (o bode expiatório, por exemplo), os totens, os animais de poder, todos podem ser pensados segundo a lógica do duplo, uma vez que estão no registro da representação e está fundamentalmente atrelada à problemática do duplo. São muitas as formas que os animais assumem na literatura; no item a seguir, investigaremos algumas delas a partir de alguns autores cujo trabalho se mostra significativo no que diz respeito à presença de animais no texto ou que tratam do tema da animalidade de alguma maneira.

As relações entre humanos e animais são pontuadas por complexidades que acompanharam os diferentes contextos históricos e as metamorfoses do modelo de homem e de sujeito ao longo dos séculos, como vimos. O homem renascentista se relaciona com o mundo e, conseqüentemente, com os animais de maneira diversa da do homem iluminista, do homem romântico, e assim por diante. Em seu livro acerca das relações entre animalidade e literatura, Maria Esther Maciel investiga o animal presente nas obras de autores como Guimarães Rosa, Ted Hughes, Montaigne, dentre outros. O tratamento dado ao animal, isto é, seu estatuto no texto, sua função, varia a partir da análise de cada autor, o que torna o trabalho de Maciel mais importante ainda, uma vez que a autora desvela, deslinda um complexo panorama da animalidade no recorte literário a que se propõe.

(...) pela via do paradoxo e da transversalidade, evidenciar que a travessia das fronteiras entre as esferas humana e não humana consiste em reconhecer, ao mesmo tempo, as diferenças que distinguem os homens dos outros animais e a impossibilidade dessas diferenças serem mantidas como instâncias excludentes, uma vez que os humanos precisam se aceitar como animais para se tornarem humanos. (Maciel, 2016, p. 47)

Se a aceitação enquanto animal é, de acordo com Maciel, necessária para torna-se humano, qual é a fronteira que define o ponto em que os animais se aproximam dos seres humanos? A análise do conto “Meu tio, o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, integra o corpus sobre o qual se debruça a autora e é um dos exemplos mais felizes, ao nosso ver, pois assinala uma bilateralidade neste processo, de forma que não se trata propriamente de uma metamorfose, mas de um atravessamento, uma hibridização entre personagem e onça.

Ou seja, o Iauaretê se torna um homem-onça (o hífen, neste caso, é imprescindível, pois o homem continua homem mesmo tendo incorporado características da onça) através do contágio.

(...)

Nesse conto inquietante, o trânsito do personagem entre os mundos humano e não humano poderia se aproximar, resguardadas as peculiaridades próprias do escritor mineiro, daquilo que Deleuze e Guattari designaram de *devir-animal*, já que não implica, como nas metamorfoses convencionais, uma mudança física do sujeito, mas sim um trespassamento de fronteiras, que leva o homem para além da subjetividade humana, abrindo-o para formas híbridas de existência.

(....) O onheiro de Rosa, nesse sentido, torna-se onça sem virar, explicitamente, uma onça. Em outras palavras, permanece humano, em estado híbrido de onça. (Maciel, 2016, p. 72-73)

O devir-animal, cunhado por Deleuze e Guattari, é um conceito deveras habilidoso para dar conta de alguns processos de duplicação e desdobramento na literatura, que não necessariamente recaem sob o signo do duplo clássico. O trespassamento de fronteiras, como assinala Maciel, é um marcador importante para pensar o devir enquanto processualidade e nunca um dado acabado. O autor argentino Gabriel Giorgi descreve através do viés da biopolítica que tipo de implicação está presente no devir-animal de “Meu tio, o Iauaretê”:

(...) *eu oncei*, diz o personagem, que se reconhece em comunidade e em filiação com as onças de seu território. O motivo desta transformação é duplo: por um lado, seu amor por uma onça fêmea; por outro, sua convicção de ser descendente de onça (diz que seu tio é uma onça, reinscrevendo o universo da filiação) e, portanto, de ser ou de converter-se em uma delas. Uma aliança filiatória e desejanse com as onças que se resolve como rebelião: o devir animal do humano como foco de uma revolta – que é também o foco de uma comunidade potencial – contra uma ordem a uma só vez econômica e política que se expande, coloniza e reduz a vida dos corpos a recurso e à mercadoria; ordem que a uma só vez traça uma hierarquia racial entre brancos, negros e índios na qual o narrador, como mestiço, não tem lugar (...) e contra o qual se rebela através de sua aliança com os animais.

(...)

O ‘devir’ então não é a saída de um indivíduo para outra possibilidade de ‘suas’ faculdades, ou a descoberta de novas potências de ‘seu’ corpo: passa entre ‘corpos’, é uma reconfiguração do comum ali onde os fundamentos prévios da comunidade – as culturas, as raças, as espécies – foram radicalmente mobilizadas pela modernidade e onde os corpos foram expostos à possibilidade de novos ordenamentos. Esse comum não é originário (...); é uma alternativa à ordem modernizadora, ela mesma moderna, se entendermos por ‘moderno’ o impulso que desafia toda ontologia e toda a transcendência, e que afirma a potência imanente dos corpos em relação. Tal é aqui o sentido do ‘devir-animal’: uma interrogação (e uma resposta) quanto aos modos como se expressam as potências dos corpos, e quanto às reconfigurações do comum e da comunidade que se abrigam nelas.

(...) faz do animal menos um totem arcaizante do que o signo de uma *biopolítica menor* que responde à ordem modernizadora, suas categorias de corpos e suas temporalidades. (Giorgi, 2016, p. 52, 62-63)

Entre totem e signo há múltiplas e diferentes nuances que delineiam o que estamos chamado de duplo velado animal, nuances estas que se distin-

guem do que Deleuze e Guattari designam de devir-animal. Há pontos de aproximação, mas as diferenças são marcadas. Quando estamos falando de duplo velado e animalidade, os processos de duplicação e desdobramento, sobretudo as metamorfoses são alvo de nossa cuidadosa atenção, ao passo que, como salientamos, no devir-animal há um caráter fronteiriço, um atravessamento sem um definido ponto de partida e nem ponto de chegada definitivo.

Por outro lado, mesmo que entre os animais e os humanos predomine a ausência de linguagem comum – ausência esta que instaura uma distância mútua e uma radical diferença entre dois mundos –, o ato de escrever o animal não seria, paradoxalmente, também uma forma de o escritor minar essa diferença, promovendo a aproximação desses mundos e colocando-os em relação de afinidade? *Falar sobre um animal ou assumir sua persona seria, neste caso, um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita.* (Maciel, 2016, p. 85, grifos nossos)

De fato, o exercício da animalidade na literatura é multiforme, como demonstra Maciel ao investigar uma série de autores e de possibilidades de escrever o animal. O gesto de espelhamento de que fala ela é muitas vezes velada, fora do campo do explícito ou do manifesto. O duplo velado animal aparece não raro no lugar do antagonista, do monstro, do abjeto.

Se o animal é o estranho que nós, humanos, tentamos agarrar e que quase sempre nos escapa, ele também é o nosso duplo, o que está aqui, com sua presença inquietante e por vezes assustadora. E a poesia por ser esse espaço de revelação da outridade, é também o lugar, por excelência, para que a animalidade se manifeste enquanto imagem e inscrição, ainda que provisórias. (Maciel, 2016, p. 101)

Gabriel Giorgi analisa a obra fundamental de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.* para tratar da questão da barata e a alteridade no ambiente íntimo, doméstico, interior. Trata-se de um deslocamento de perspectiva, uma refração: o animal deixa o exterior, o campo do fora e adentra a casa, o ambiente mais íntimo.

O animal, em lugar de funcionar como limite exterior da ordem social e do universo do humano, transforma-se no índice de uma interioridade: ele se tornará íntimo, doméstico, emergirá dos confins do próprio e da propriedade, e traçará dali novas

coordenadas de alteridade e novos horizontes de interrogação. (Giorgi, 2016, p. 99-100)

O quarto de empregada é o *locus* privilegiado onde tem lugar o conflito existencial entre a personagem narradora, G.H., e a barata, que, por sua vez, é uma espécie de representante, emissária da outra figura estrangeira na domesticidade da narradora: Janair, a empregada.

(...) Janair, a empregada doméstica que trabalha para G.H., a protagonista. Janair é ‘a estrangeira, a inimiga indiferente’ que está ‘dentro da minha casa’, ‘a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomara consciência’: sua presença na casa sempre teve lugar, para a narradora, sob o signo de uma hostilidade sufocada; uma personagem sem individualidade, feita de uma distância racial (é mulata) e de classe insuperável que a separa da dona (...)

Ali [no quarto da empregada] irrompe a empregada – uma figura, como dizíamos antes, sem relevo individual, cujo contorno são os antagonismos de classe e raça, e depois, em sucessão, o animal. Janair e a barata se leem assim em sequência e em contiguidade; Janair é, poderíamos dizer, a mulher-barata (como a mulher-aranha de Puig) que irrompe na ordem domesticada de uma narradora explicitamente estereotípica que diz chamar-se ‘G.H.’. (Giorgi, 2016, p. 101-102)

A relação de contiguidade entre a empregada Janair e a barata se configura como um elemento que nos faz questionar a presença de um duplo animal em *A paixão*. O fato de esta relação de contiguidade se estabelece na mesma medida em que se estabelece também a relação de antagonismo entre G.H. → Janair/G.H. → barata nos oferece algumas indicações disso.

No item a seguir, trataremos de outra estrutura e, portanto, outra manifestação do duplo velado. Seguiremos desta maneira neste capítulo.

O duplo velado em Melville – Hawthorne e a angústia de influência: o velamento do autor e o duplo velado de Melville a uma luz bloomiana

A relação de Herman Melville com o escritor Nathaniel Hawthorne, seu contemporâneo, é alvo da curiosidade de alguns estudiosos que buscam entrever na correspondência deixada por ambos traços ou índices que denotem a influência dessa ligação na literatura dos autores. Infelizmente as cartas de Hawthorne para Melville não sobreviveram à ruptura da amizade,

esta que se deu após a recusa do primeiro em escrever uma história minuciosamente sugerida pelo segundo, no entanto, as cartas de Melville foram publicadas e revelam alguns aspectos interessantes para a nossa pesquisa:

Podemos acompanhá-lo a tecer comentários sobre o livro que está escrevendo a respeito de uma certa baleia, e que será, não por acaso, dedicado a Hawthorne. Através da leitura dessas cartas, torna-se talvez mais verossímil, como muitos sustentam, que *Moby-Dick*, a princípio como um simples relato de caça à baleia só tenha adquirido seu caráter épico final pela força dessa amizade. (Takayama, 2009, p. 12)

Sobre a admiração de Melville por Hawthorne, profusamente declarada na correspondência que pudemos ter acesso, Luiz Roberto Takayama assinala:

Admirar alguém ou algo é, ao mesmo tempo, olhar para si e para o outro, olhar para a sua própria imagem sempre em relação a outra imagem ou outro modelo a ser copiado. Sob esse aspecto, trata-se de uma perspectiva mimética, cujo modelo admirado é, por excelência, uma imagem paterna. Mas, por outro lado, admiramos sempre aquilo que já nos é, de algum modo, semelhante. Dir-se-ia que entre Melville e Hawthorne, como entre Ahab e *Moby-Dick*,

‘(...) uma zona de indistinção, de indiscernibilidade, de ambiguidade se estabelece entre os dois termos, como se eles tivessem atingido o ponto que precede imediatamente sua diferenciação respectiva: não uma similitude, mas um deslizamento, uma vizinhança extrema, uma contiguidade absoluta; não uma filiação natural, mas uma aliança contra natura.’

Trata-se, portanto, de devir e não de *mimésis*, de modo que Melville não tenta imitar Hawthorne como um modelo a ser seguido mas se vê arrastado a um fundo obscuro em que não mais se distingue dele. (Deleuze *apud* Takayama, 2009, p. 16)

Essa relação de contiguidade, esse deslizamento, ou devir de que trata Deleuze, é sentida por Melville como uma missão tributária da *Verdade*, a missão do escritor de uma literatura genuinamente americana, uma missão que ele partilha com o próprio Hawthorne:

No túmulo de Shakespeare jaz infinitamente mais do que Shakespeare já escreveu. E, se exalto Shakespeare não é tanto pelo o que ele fez mas antes pelo que ele não fez ou se absteve de fazer. Pois, neste mundo de mentiras, a Verdade é forçada a fugir como uma corça branca assustada, na floresta; e somente por lampejos fugazes ela se revelará, como em Shakespeare e noutros mestres da Grande Arte de Contar a

Verdade –, ainda que *veladamente* e por fragmentos. (Melville, 2009, p. 42, grifos nossos)

No trecho destacado, Melville afirma que jaz infinitamente mais no túmulo de Shakespeare do que o que fora escrito pelo próprio bardo, não tanto por aquilo que ele escrevera, mas por tudo aquilo que ele não escreveu. O fato de que essa Verdade será, de acordo com Melville, revelada através de outros mestres da Grande Arte nos conduz a Harold Bloom e sua obra fundamental, *A angústia de influência*. A relação do poeta com seus antecessores é analisada por Bloom segundo alguns estágios, que estão associados a seis figuras retóricas (ironia, sinédoque, metonímia, hipérbole, metáfora e metalepse):

São seis estágios mais ou menos arbitrariamente definidos da relação entre um poeta e seu precursor, descritos por Bloom em termos de empréstimo a uma variedade de fontes clássicas: clinamen é a desleitura propriamente dita, a descrição mais geral do desvio de um poeta em relação à obra de seu antecessor; tessera, a palavra ancestral que Bloom reencontra em Lacan, é a complementação do precursor na obra do poeta novo; kenosis é o esvaziamento do poeta, um mecanismo de ruptura semelhante às defesas contra as compulsões de repetição; demonização é um deslocamento no sentido do contrassublime, isto é, um sublime contrário ao do precursor; askesis é o truncamento de certas qualidades do poeta mais novo, uma ascese que permite ao poeta, afinal, interpretar seu precursor; e apophrades, por último, é o retorno dos mortos, a apropriação do poeta mais velho, o retorno do precursor como se fosse, ele mesmo, obra do poeta mais novo. (Nestrovsky, 1991, p. 19)

Trata-se de uma relação entre o escritor e o sublime – que, segundo Arthur Nestrovsky atende por várias insígnias como Natureza, Imaginação, libido, música, M, enfim, o inominável:

Pois o sublime – que atende por diversos nomes: a Natureza, a Imaginação, a libido, a música, M, o inominável – não é outra coisa senão a instância do aparecimento e da resistência, ou velamento do precursor. O sublime, na poesia, é sempre (como veremos) o ponto da citação: da citação sublimada. E é precisamente nesta relação entre poetas e precursores que se estabelece o texto da literatura, que é a dramatização de um embate sublime contra figuras de anterioridade; isto é, uma retórica da influência. (Nestrovsky, 1991, p. 14)

É nesse sentido que podemos identificar a influência da psicanálise no pensamento bloomiano através, por exemplo, de algumas das ideias do crítico como o próprio conceito de angústia de influência (e suas relações com as noções psicanalíticas de defesa e ambivalência), Complexo de Hamlet, uma releitura do complexo de Édipo freudiano Freud em relação a Shakespeare — “o pai que ele não queria reconhecer”, isto é, sua influência oculta, velada, e o conceito de **agonismo**. O agonismo é entendido aqui como um conflito de natureza intelectual ou uma aparente rivalidade de ideias. Os conceitos de *agon* e *agonista* estão ligados à Grécia antiga, onde *agon* era uma competição atlética ou musical, na qual os vencedores recebiam prêmios, e *agonistas*, por sua vez, eram aqueles que participavam destes jogos. *Agonista* também era aquele que, na Grécia antiga, dedicava-se ao serviço militar, de onde, portanto, podemos derivar o uso do termo ‘agonístico’ enquanto relacionado com luta, conflito e combate. Esse complexo de Édipo transfigurado por Bloom representa, assim, uma espécie de triunfo agonístico da psicanálise sobre sua crítica estética, de uma maneira análoga à que o próprio Freud travou com a biologia de sua época. Na biologia, *agonista* é o termo utilizado para denominar o músculo que contrai, enquanto o outro relaxa; na bioquímica, *agonista* diz respeito a uma molécula passível de combinar-se com um receptor numa célula, produzindo uma reação fisiológica. A imagem do *agon* na literatura se vê tomada de empréstimo de pelo menos dois arcabouços imagéticos (se não mais!): a antiguidade greco-latina e a biologia moderna.

No pensamento bloomiano, o conceito de influência está imbuído da própria combatividade do *agon* e é, desta maneira, dramatizado, ganhando uma conotação mais bélica, associada à competição. A literatura é transfigurada em um campo de batalha pela própria sobrevivência do autor: “Um crítico pode ter responsabilidades políticas, mas a primeira questão é levantar de novo a antiga e bastante sombria pergunta tripla do *agonista*: mais que, menos que, igual a quê?”. De acordo com Bloom, não é possível fazer emergir uma literatura potente no campo canônico sem o aparato da angústia de influência. Aquele que escreve está sempre em diálogo e/ou conflito consciente e inconsciente (frequentemente ambos) com seus precursores estéticos. Não há, portanto, uma distinção exata entre o campo do agonístico e

o estético, não pode existir uma literatura forte ou canônica, sem o processo de influência literária.

No que diz respeito à complexa relação entre Herman Melville e Nathaniel Hawthorne, na qual admiração e ressentimento assumem papéis intercambiáveis e ambivalentes, o combo autor/predecessor – com todo o dispositivo tensional do *agon* – se encontra presente de uma maneira interessante. Se em um segundo momento do relacionamento entre os dois escritores, temos uma decepção que culmina num desgaste e consequente ruptura da amizade, com direito à ressentimento e animosidade por parte de Melville, num primeiro momento, temos a apresentação de uma angústia de influência sob cores suaves, com uma aura amistosa, vide a correspondência altamente elogiosa (sobretudo a de Melville destinada a Hawthorne), sarapintada de veementes manifestações de admiração literária, afetuosidade e amizade. Não podemos nunca nos esquecer de que sua obra canônica, seu colosso literário, *Moby-Dick*, foi, de fato, dedicado *ipsis litteris* a Hawthorne. Acreditamos que essa dedicatória a Nathaniel Hawthorne possui tanto raízes profundas e veladas (no que toca à questão da angústia de influência), quanto efeitos estéticos no próprio texto de Melville, efeitos esses que podem ser lidos segundo uma chave de interpretação analógica da própria relação multifacetada entre o capitão Ahab e a baleia branca, *Moby-Dick*.

A angústia de influência e o duplo velado – a hipérbole da baleia

A angústia de influência, com sua dinâmica predecessor-autor, envolve um processo de velamento que é análogo ao que podemos identificar naquilo que estamos chamando de *duplo velado*. O que está em jogo na angústia de influência é um ato de apropriação desviante do texto precursor com um objetivo de ultrapassar, transcender consciente ou inconscientemente o predecessor

No âmbito da influência bloomiana, a influência se dá segundo os estágios já descritos anteriormente neste item: clinamen (a desleitura); tessera (a complementação); kenosis (ruptura); demonização (contrassublime); askesis (truncamento/reinterpretação); e apophrades (retorno dos mortos). Quando pensamos os mecanismos de construção de *Moby-Dick* enquanto leviatã,

monstro antagonista, estandarte da sublimidade, do terrível e de tudo aquilo que é indizível, chama-nos imediatamente a atenção justamente o aspecto da demonização de Bloom, uma vez que ela implica no uso da hipérbole, numa desleitura orientada em direção ao contrassublime do precursor, isto é, uma resposta singular contrária a um precursor concebido como sublime. Ao dirigir-se à potência da obra de seu predecessor, na demonização, o autor posterior deseja ir além do que foi alcançado pelo anterior. Mas isso é realizado na medida em que o autor mantém sua relação com a obra do predecessor, mas, ao mesmo tempo, dispensa a unidade do trabalho anterior:

Demonização (*Daemonization*), o quarto movimento, é um deslocamento em forma de contra sublime, um sublime desviante ou até mesmo contrário ao que o precursor propôs. Seu termo literário é a hipérbole, um exagero desmedido, pois amplia a figura anterior, mas não como personalidade. É um movimento de individuação do poeta efebo, ‘desindividualizando’ o precursor, transformando-o em desejo, em um objeto de fruição para o efebo. (Castro, p. 8)¹

Pensar o contrassublime, isto é, esse movimento de demonização descrito por Harold Bloom, implica trazer o precursor (ou sua obra) para um lugar de referências veladas, indistintas, difusas. Se o mecanismo da hipérbole está na raiz do quarto estágio da angústia da influência (a demonização), podemos pensar que o movimento de desleitura que nela se produz contrariamente ao sublime do predecessor segue, dentro da lógica agonística, o gesto de criação do antagonista, o monstro. No trecho a seguir, Maria Esther Maciel discorre sobre a demonização enquanto processo histórico no qual se fazia necessário expulsar a dimensão da animalidade do escopo do humano:

Para os adeptos dessa demonização, a parte animal, uma vez manifesta, despojaria o homem de sua humanidade, conduzindo-o ao grau zero de sua própria natureza. Como explica Michel Foucault ao tratar dessa dimensão negativa da animalidade na cultura ocidental e, mais especificamente, no contexto medieval, ela representava para o homem ‘o abafado perigo de uma animalidade em vigília, que, de repente, desenlaça a razão na violência e a verdade no furor do insano. Isso porque o relacionamento entre o ser humano a animalidade era o reflexo da relação imaginária do homem ‘os poderes subterrâneos do mal’. E mesmo em períodos de repressão

¹ Disponível em: <ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/pdf/danielfraga.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2017.

posteriores, como na era vitoriana, a associação da parte animal do humano a esses poderes do mal foi explícita, o que se refletiu na própria produção simbólica do tempo, vide a proliferação dos seres híbridos e das metamorfoses diabólicas na literatura e nas artes, a exemplo de vampiros, lobisomens e outros seres fronteirigos, de caráter fantástico. (Maciel, 2017, p. 17)

A influência da psicanálise freudiana na crítica de Harold Bloom é facilmente percebida pelo caráter edípico que permeia suas posições acerca das manifestações literárias dentro e fora do cânone. Para o autor, entretanto, o “verdadeiro poeta saberá recusar a sublimação e travar até às últimas consequências a batalha contra as sombras do espírito mesmo que no processo perca no conflito que o opõe à natureza e aos Laios que com ele se cruzam” (E-dicionário de termos literários, *Ansiedade de influência*, Carlos Ceia).²

A descontinuidade traduz a necessidade sentida de fuga à repetição, à inércia, àquele gesto mecânico que reproduz, ainda que dialecticamente, o gesto do precursor. Para isso, o Eu do poeta tem de se esvaziar e de se isolar, eliminando do seu interior a força do precursor, não vá ele ceder à tentação de regredir e de se render ao acto compulsivo, o que, levado às últimas consequências, conduziria a Tanatos, o instinto de morte. Ao mesmo tempo em que o Eu do poeta se reduz à expressão mínima, a figura do precursor, sobretudo na sua dimensão divina, sofre uma erosão ainda mais acentuada. Não obstante esse esforço, subsiste o Sublime do outro. Consequentemente, o movimento seguinte é o da instituição de um Contra-Sublime. O poeta crê não apenas que a sua voz é capaz de se sobrepôr à do poeta precursor, mas também que detém o poder conferir ordem, de distribuir e de repartir o conhecimento. É tal poder que leva Bloom a falar em demonização, um processo em que o poeta, tentando demonstrar a fraqueza dos que o precedem, sem nunca o negar, note-se, acede ao condão divinatório através do qual o seu olhar ultrapassa os limites do próprio pensamento.

Isso significa dizer que, na demonização, o mecanismo que segue contrário à sublimação coloca o autor/poeta em confronto com as forças que duela nele mesmo e na natureza; colocam-no em contato direto com a sombra, com a escuridão, com o campo do monstruoso. Em nossa análise, Moby-Dick, o leviatã, surge então como o monstro, o demônio velado do(s) precursor(es) de Herman Melville e, nesse sentido, podemos incluir nesse comboio de precursores não apenas Nathaniel Hawthorne, mas todo o diálogo de Melville com a literatura de língua inglesa de seu tempo e das eras que o

² Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5935/ansiedade-da-influencia>>. Acesso em: 8 jun. 2017.

antecederam. Em sua obra de análise sobre a literatura norte-americana, D. H. Lawrence disserta sobre a fundamental polissemia presente na baleia branca, que parece não se esgotar:

O que é Moby Dick, então? É o ser sanguíneo mais profundo da raça branca; é a nossa natureza sanguínea mais profunda.

E é um ser caçado, caçado, caçado pelo fanatismo maníaco de nossa consciência mental branca. Queremos aniquilar este ser. Submetê-lo a nossa vontade. E nessa caçada maníaca e consciente de nós mesmos, temos a ajuda de raças escuras e claras, vermelhas, amarelas e negras, a ajuda do Oriente e do Ocidente, do quacre e do adorador do fogo, temos a ajuda deles todos nessa caçada maníaca medonha que é a nossa condenação e nosso suicídio (...) “O último ser fálico do homem branco. Caçado e acuado na aniquilação da consciência superior e da vontade ideal. Nosso eu sanguíneo dominado por nossa vontade. Nossa consciência sanguínea enfraquecida por uma consciência mental ou ideal parasitário” (Lawrence, 2012, p. 229, 230)

Diante da própria impossibilidade de representação do animal, Moby-Dick aparece, portanto, como uma entidade mítica, que beira o sobrenatural (Skare, 2011, p. 77). É o leviatã bíblico, portador de características praticamente humanas, como inteligência aguçada, intencionalidade, maldade, além das características mitológicas como a ubiquidade, tamanho e força descomunais:

Em primeiro lugar o quadro na estalagem está inscrito na ordem do imaginário, pois diz respeito à transformação que essa figura causa no outro, no indivíduo; ele sintetiza o espelho que despedaça a percepção unitária individual. Em segundo lugar temos a história do navio amotinado atacado por Moby Dick; essa alegoria está inscrita na ordem do simbólico. A organização hierárquica, a “ordem” é rompida. O Leviatã *qua* símbolo não se resume a um único significado; antes, é uma espécie de função polissêmica, e tão mais angustiante quanto mais “vazio”. O simples nome que carrega fratura a ordem simbólica. Em terceiro lugar temos as representações criticadas por Ismael, todas elas incapazes de manifestar aquilo que uma baleia é; essa alegoria está inscrita no real. Aqui a baleia não escapa a uma representação, ela escapa ao próprio ato de representar (Skare, 2011, p. 78)

A baleia branca é o próprio continente onde o sublime se encerra, incapaz de fazer-se representar, insondável, mas a relação agonística entre Moby-Dick e os tripulantes do navio Pequod, sobretudo o capitão Ahab, é a própria matéria-prima do romance de Melville, gesto contrassublime de a-cossar o indizível e caçar a baleia irrepresentável.

Escrever o **grande** romance americano – a tarefa, a missão literária de Melville – está em interlocução direta com seus precursores (de língua inglesa, mas não apenas), em diálogo com o cânone ocidental, e produz, assim, em seu efeito de angústia, no saldo da influência, mais especificamente em seu movimento contrassublime, um monstro, um leviatã dos sete mares. Não é sem efeito que, no romance, Ishmael compara a extensão e a grandiosidade de seu trabalho enquanto narrador de Moby-Dick, o livro (em toda a sua materialidade de objeto, inclusive) com a própria dimensão descomunal da baleia branca. Como se o ato de dar corpo à narrativa da caçada da baleia mimetizasse, em algum nível formal, a própria baleia e o resultado fosse, assim, uma espécie de livro-baleia, um livro portador de um estatuto-baleia: em extensão, em grandiloquência, em complexidade e em devir.

A tarefa de escrever a baleia é, de acordo com Ishmael, o narrador de Melville, algo do campo do sublime, inatingível. Um romance como Moby-Dick é, nesse sentido, ao mesmo tempo paradoxalmente bem-sucedido e impotente, fracassado, pois é o testemunho dessa tentativa em sua própria materialidade: o objeto-narrativo, o livro-baleia que se produz no ato de escrita de Melville; o resto e, ao mesmo tempo, a obra. A baleia não habita por completo a literatura, posto que o leviatã é o próprio texto, afirma Ishmael, mas há que se tentar. É sobre essa vida não escrita (ou *a escrever*) do cachalote que se debruça Ishmael, o narrador de Melville, e justamente por ser um animal (e tema) poderoso e alçado à condição mítica no texto, a baleia escorrega, fugidia, enquanto objeto a ser caçado e aparece no texto enquanto forma, um duplo velado dentre os vários que podemos identificar ao longo do romance.

O campo da hipérbole, como figura de estilo preponderante, parece ser propício para o desenvolvimento de uma narrativa titânica, potente, capaz de dar conta da baleia mítica, como Melville assinala no trecho destacado. Nesse sentido, somos remetidos naturalmente à angústia de influência de Bloom, em particular ao estágio da demonização, no qual o autor se presta ao movimento do contrassublime ao buscar um contorno, uma forma de escrever a baleia não escrita.

Quando Melville afirma, através de seu narrador, Ishmael, que há uma identificação entre Ahab e a baleia branca, isso cria margem para pensar não apenas na demonização estrito senso, mas também em um processo de du-

plificação, ou mesmo em alguma espécie de fusão, uma zona de influência estabelecida entre ambos. O desmembramento do capitão Ahab possui, na construção do personagem, uma função de hibridização na narrativa ao apontar para uma metamorfose real e simbólica operada no capitão. A prótese feita de osso de baleia traz o componente do cachalote para o corpo de Ahab, que o incorpora, fundindo-o ao que, em si, torna-se no ato de substituição da perna perdida, menos humano e mais próximo do animal caçado.

As dualidades presentes em *Moby-Dick* são frequentes e o mal assume muitas formas, manifesta ou veladamente. A tensão agonística entre o cânone bíblico do Velho Testamento, o protestantismo e o paganismo herético, ímpio, parece ser um dos sustentáculos sobre os quais a narrativa de Melville se estrutura. Com efeito, ao mesmo tempo em que Ahab padece da influência da baleia, a baleia também se metamorfoseia em algo que extravasa a própria representação da baleia; o cachalote albino se torna outra coisa, transfigura-se na soma de toda a raiva da humanidade descendente de Adão, torna-se simultaneamente um representante e a própria representação impenetrável do mal.

REFERÊNCIAS

BLOOM, H. *A angústia de influência*. Trad. Arthur Nestrovsky. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

GIORGI, G. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LAWRENCE, D. H. *Estudos sobre a literatura clássica americana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MACIEL, M. E. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MELVILLE, H. *Hawthorne e seus musgos*. Trad. Luiz Roberto Takayama. São Paulo: Hedra, 2009.

SKARE, N. G. Como forjar um arpão. *Cadernos de Tradução* (UFSCAR), v. 2, n. 28 (2011).

WARNER, M. *Fantastic metamorphoses, other worlds: ways of telling the self*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

A DUPLA MONSTRUOSIDADE GÓTICA EM “RAPPAACCINI’S DAUGHTER”, DE NATHANIEL HAWTHORNE

Rogério Lobo Sáber*

Julio Jeha**

RESUMO: Escrito em 1844 pelo norte-americano Nathaniel Hawthorne (1804-1864), o conto “Rappaccini’s daughter” dedica-se a problematizar o perímetro em expansão das investidas científicas, frequentemente atreladas a iniciativas perversas. O conto, problematizando as convenções góticas da femme fatale e do cientista perverso, provoca-nos a lê-lo a partir da temática do monstro, que se bifurca em uma dupla caracterização, qual seja: a do monstro físico e a do monstro moral. Lemos o texto de Hawthorne à luz das teorias da monstruosidade gótica, avaliando os personagens criados, os eventos que se sucedem, a variabilidade do conceito de monstro e, por fim, a discussão moral levantada pelo escritor nascido em Salem.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura gótica. Literatura americana. Nathaniel Hawthorne. Monstruosidade literária.

ABSTRACT: The short story “Rappaccini’s daughter”, written in 1844 by Nathaniel Hawthorne, problematizes the widening of the scientific perimeter, frequently characterized by perverse experiments. This American literary piece, by reshaping Gothic conventions such as the femme fatale and the depraved scientist, provokes us to analyze the theme of monster, which bifurcates in a double possibility, namely: physical monster and moral monster. We read the short story through the lenses of the Gothic monstrosity and we appraise the created characters, the unfolded events, the variability of the concept of monster, and, finally, the moral discussion proposed by the author who was born in Salem.

KEYWORDS: Gothic literature. American literature. Nathaniel Hawthorne. Literary monstrosity.

“Rappaccini’s daughter”, conto publicado pelo norte-americano Nathaniel Hawthorne (1804-1864) em 1844, pertence à tradição romântica negra e, de acordo com Fred Botting (2005), corresponde a um conto de fantasia

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) / Universidade do Vale do Sapucaí (Univás).

** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

hoffmanesca. Dois motivos principais podem ser identificados pela leitura do conto pela chave gótica, a saber: o cientista maluco e a *femme fatale*. Uma análise mais demorada, no entanto, revela-nos que ambos os motivos são profundamente problematizados por Hawthorne: o cientista presumivelmente insano possui boas razões que justificam conduzir seu experimento biológico (o que implica reconhecer que não é, então, arbitrariamente desequilibrado) e, embora o motivo da *femme fatale* seja desenvolvido, nota-se que o personagem feminino não é deliberadamente fatal.

No conto de Hawthorne, há duas espécies de monstruosidades sob exame – uma física e outra moral – e essa bifurcação serve ao projeto moral do autor, por meio do qual tanto denuncia uma sociedade hipócrita e ardilosa quanto a reinterpreta esteticamente. Como discute Jeffrey Jerome Cohen (1996), figuras monstruosas devem ser lidas pelas lentes da cultura, uma vez que cada momento histórico dá, à luz, diferentes tipos de monstruosidades. Portanto, reservamos breves comentários sobre o perímetro cultural de Hawthorne a fim de aprofundar nossa análise e de compreender que cada monstro tem uma função sociocultural.

No conto de Hawthorne, o personagem feminino representa o tipo de voz não dominante, mencionado por Cohen (1996) como sendo uma fonte promissora de monstruosidade, posto que “*feminine and cultural others are monstrous enough by themselves in patriarchal society*”¹ (p. 15). Essa autoridade da voz masculina ajuda-nos a entender por que Beatrice Rappaccini resigna-se a ter seu horizonte existencial entalhado por seu pai.

Giovanni Guasconti, nascido na região sul da Itália, chega a Pádua para estudar e hospeda-se em uma nobre mansão decrepita e soturna, mantida pela idosa senhora Dame Lisabetta, que lhe reserva um “*desolate and ill-furnished apartment*”² (Hawthorne, 2009, p. 133). É melancólico, sente falta de Nápoles (sua terra natal) e, quando olha pela janela, encontra um atraente e bem-cultivado jardim com grande variedade de plantas. Dame Lisabetta – que personifica o personagem gótico supersticioso, pertencente às baixas classes – diz a Giovanni que o jardim é propriedade do dr. Rappaccini e, depois de comentar sobre a rotina de trabalho do médico com suas plantas,

¹ “as alteridades femininas e culturais são suficientemente monstruosas por si na sociedade patriarcal”.

² “apartamento desolado e mal mobiliado”.

deixa Giovanni, recomendando “[the] young man to the protection of the saints”³ (Hawthorne, 2009, p. 134). Pelo que Dame Lisabetta narra a Giovanni, Rappaccini é conhecido por toda a Itália e esse renomado médico representa a personalidade grega imersa em *hybris*, uma vez que desafia a ordem natural e tenta criar por meio da ciência. O cientista obcecado e fáustico é ávido por saber e dedica-se inescrupulosamente a qualquer iniciativa necessária para expandir seu nível de conhecimento. Nas palavras de Mary Ellen Snodgrass (2005), Rappaccini personifica o motivo do cientista alopchado, bem como o motivo do vilão gótico, mas, neste caso, defendemos ponto de vista mais abrangente sobre a vilania de Rappaccini, dados os argumentos atenuantes que possui em seu favor.

O jovem inquilino, inclinado a uma atitude voyeurística, observa Rappaccini trabalhando no jardim e é atraído por um resplandecente arbusto, “set in a marble vase in the midst of the pool, that bore a profusion of purple blossoms, each of which had the lustre and the richness of a gem”⁴ (Hawthorne, 2009, p. 134). Neste instante, Rappaccini chama Beatrice e anuncia que dali em diante ela tomará conta da planta letal. A filha aceita a tarefa sem se queixar e, ao ver Beatrice pela primeira vez, Giovanni pressente que a donzela se une profundamente às plantas do jardim e que ninguém pode dela se aproximar sem objetos de segurança (como luvas e máscaras), já que se assemelha às plantas venenosas do jardim do pai. Hawthorne, para destacar esse prenúncio de Giovanni recorre à técnica gótica do *foreshadowing* e esse recurso técnico será abundantemente inserido na trama pelo escritor.

Na próxima cena, Giovanni apresenta-se ao Signor Pietro Baglioni, um professor de medicina e, ao fazê-lo, aproveita para questioná-lo sobre Rappaccini. Toda a cordialidade do mestre repentinamente desaparece. Baglioni, em sua narrativa, reforça que Rappaccini “cares infinitely more for science than for mankind”⁵ (Hawthorne, 2009, p. 137-138) e nos deixa entrever que nutre rixas pessoais e profissionais contra o pai de Beatrice. Essa querela retém

³ “[o] jovem rapaz à proteção dos santos”.

⁴ “plantado em um vaso de mármore, no centro do tanque ornamental, do qual nasceu uma profusão de flores púrpuras, cada uma delas tendo o esplendor e a riqueza de uma pedra preciosa”.

⁵ “preocupa-se infinitamente mais pela ciência do que pela humanidade”.

fundamental importância nesta análise porque motivará as posteriores ações malignas de Baglioni.

Giovanni não duvida do amor de Rappaccini pela ciência, assim como não questiona a autenticidade do amor do pai pela filha. Ao partilhar com Giovanni o falatório local sobre Rappaccini, Baglioni destila no espírito do jovem, pela primeira vez, o sentimento da dúvida, sobretudo ao apontar que Beatrice é uma moça altamente habilidosa e que poderia assumir a cátedra do professor, embora haja *“other absurd rumors [...] not worth talking about or listening to”*⁶ (Hawthorne, 2009, p. 139). O rapaz nota que Baglioni deseja incitar a discórdia e, de forma instintiva, passa a evitá-lo, já que o reconhece como sendo perspicaz e ávido por extrair-lhe profundos segredos. O narrador comenta que Giovanni, por não conhecer a contenda de Rappaccini e Baglioni, deveria ouvir os comentários deste com reserva:

*The youth might have taken Baglioni's opinions with many grains of allowance had he known that there was a professional warfare of long continuance between him and Dr Rappaccini, in which the later was generally thought to have gained the advantage.*⁷ (Hawthorne, 2009, p. 138)

O rapaz retorna aos seus aposentos e o narrador enfatiza que está *“somewhat heated with the wine”*⁸ (Hawthorne, 2009, p. 139), nota importante que assegura a ambivalência dos próximos eventos observados, os quais são protagonizados por Beatrice. Em todo o conto, Hawthorne desenvolve a ideia de que os sentidos são enganáveis e de que, portanto, se deve ser muito prudente antes de julgar os eventos presenciados.

Giovanni senta-se próximo à janela, de modo que pode contemplar o jardim de Rappaccini a distância. Beatrice reaparece, caminha até o arbusto púrpura e dele extrai um botão, afixando-o firmemente ao seu colo. Giovanni percebe que um réptil e alguns insetos tombam sem vida quando em contato com o arbusto púrpura ou com Beatrice. O inquilino de Lisabetta, mais uma vez, não acredita no que vê e busca uma explicação racional para o e-

⁶ “outros rumores absurdos [...] que não merecem ser discutidos ou ouvidos”.

⁷ “O jovem poderia ter considerado as opiniões de Baglioni *cum grano salis*, tivesse sabido que havia uma disputa de longa data entre ele [Baglioni] e o dr. Rappaccini, na qual se pensava geralmente que o último deles tinha vantagem.”

⁸ “um pouco afogueado pelo vinho”.

vento: seria efeito do vinho consumido ou ludíbrio dos olhos (incapazes de precisar, a distância, os detalhes da cena)?

Ao ser descoberto pela donzela, arremessa-lhe um ramalhete que havia comprado. Ela apanha o arranjo de flores do chão, agradece Giovanni e rapidamente se desloca para dentro de casa. Duas questões principais levantam-se aqui: Beatrice foge do jardim porque precisa manter seu decoro feminino (o qual não lhe permite aceitar galanteios de desconhecidos) ou se retira de cena para esconder, de Giovanni, seu toque mortífero? Quando Beatrice recolhe o buquê do chão, o rapaz mais uma vez desconfia de seus sentidos porque percebe que, ao toque da moça, as flores começam a definhar:

*But few as the moments were, it seemed to Giovanni, when she was on the point of vanishing beneath the sculptured portal, that his beautiful bouquet was already beginning to wither in her grasp. It was an idle thought; there could be no possibility of distinguishing a faded flower from a fresh one at so great a distance.*⁹ (Hawthorne, 2009, p. 141)

A explicação dada a si mesmo, como podemos ler, é a de que o ócio é um fermento à imaginação e, por tal razão, a inércia contemplativa do jovem seria a responsável por infundados devaneios.

Giovanni tem um temperamento febril, propenso ao desgosto, típico dos sulistas italianos (de acordo com a leitura da região que faz Hawthorne), e a breve visão que tem de Beatrice o atormenta. O rapaz vê-se dividido entre o amor e o horror, e vivencia difíceis dilemas no que se refere à manutenção de seu equilíbrio interior. Dame Lisabetta confia a Giovanni que há uma passagem secreta capaz de conduzi-lo ao jardim de Rappaccini. A má intenção da personagem é anunciada por um sorriso afetado, malicioso:

As he crossed the threshold he was met by old Lisabetta, who smirked and smiled, and was evidently desirous to attract his attention; vainly, however, as the ebullition

⁹ “Mas em raros momentos, pareceu a Giovanni, quando ela estava a ponto de desaparecer sob o portal entalhado, que seu lindo buquê já começava a se estiolar em seu firme toque. Era um pensamento indolente; não havia possibilidade de se distinguir uma flor murcha de uma fresca de tão grande distância.”

of his feelings had momentarily subsided into a cold and dull vacuity.¹⁰ (Hawthorne, 2009, p. 143)

Lisabetta comete conscientemente uma ação maligna ao indicar a passagem para Giovanni e altera deliberadamente o desenrolar dos eventos. O próprio rapaz considera que a informação obtida de Lisabetta se articula à intriga insistentemente cultivada por Baglioni, embora essa hipótese não o impeça de embrenhar-se, como veremos, no jardim vizinho.

Reforça-se ainda ao leitor que Giovanni, ao mudar-se para Pádua, se encontrou, pela primeira vez, *“out of his native sphere”*¹¹ (Hawthorne, 2009, p. 133) e, dessa anotação do narrador, surge uma questão: o que pode Giovanni fazer agora, uma vez que está livre das amarras familiares? Torna-se-lhe mais fácil envolver-se em uma relação de transgressão, mesmo se vista, pela sociedade, como monstruosa? Se a figura de Beatrice pode ser lida como monstruosa, temos explicadas a curiosidade e a intensificação do desejo de transgressão que a personagem suscita em Giovanni. Um monstro, argumenta Cohen (1996), é uma criatura simultaneamente perigosa e atraente, como bem representa Beatrice.

Lisabetta, assaltando o desejo que Giovanni nutre pela filha de Rappaccini, tenta o jovem a enveredar-se pelo jardim vizinho e sua iniciativa permite-nos questionar se realmente deseja ajudá-lo ou se, motivada por um sentimento sádico, quer atizar uma relação conturbada entre os dois jovens que se torne objeto do falatório local. Afinal, poderia um estudante como Giovanni envolver-se com a filha de um renomado médico? Dependendo da interpretação que se garanta à atitude de Lisabetta, pode-se afirmar que a locatária tem ciência da possibilidade de sofrimento e, secretamente, deseja observar e deleitar-se com as consequências aflitivas. Mais do que isso: não deseja somente acompanhar os eventos a distância, mas atizá-los. Note-se, além do mais, que a informação que Lisabetta entrega a Giovanni sobre a passagem até o jardim de Rappaccini garante, à senhora, gratificação eco-

¹⁰ “Como cruzasse o limiar, encontrou-se com a senhora Lisabetta, que lhe sorriu afetadamente e que estava evidentemente desejosa de atrair sua atenção; [a iniciativa foi] em vão, entretanto, porquanto o fervilhar de seus sentimentos o mergulhou momentaneamente em um vácuo frio e entediante.”

¹¹ “fora de sua esfera nativa”.

nômica, uma vez que o rapaz “*put a piece of gold into her hand*”¹² (Hawthorne, 2009, p. 144) ao término do anúncio de sua anfitriã: “*Many a young man in Padua would give gold to be admitted among those flowers*”¹³ (Hawthorne, 2009, p. 144). As intenções de Lisabetta em relação a Giovanni devem, portanto, ser questionadas quanto à sua real pureza e desprendimento, sobretudo porque o estudante “*had but a scanty supply of gold ducats in his pocket*”¹⁴ (Hawthorne, 2009, p. 133). Se Lisabetta quisesse ajudá-lo desinteressadamente, não aceitaria parte do pouco dinheiro do estudante.

Giovanni adentra o jardim vizinho e nota, de imediato, a estranheza do local. É ali que o estudante trava contato, pela primeira vez, com Beatrice, que pede para que não acredite na maledicência das pessoas. Para a filha de Rappaccini, Giovanni invade o jardim motivado por sua predileção por plantas; afinal, o estudante (pressupõe a jovem) é “*a connoisseur in flowers*”¹⁵ (Hawthorne, 2009, p. 145). No entanto, as intenções de Giovanni não se resumem a satisfazer sua predileção botânica: o jovem trava contato com Beatrice e deseja saciar seus ímpetos passionais. Conhecem-se e Beatrice pede, a Giovanni, para que não acredite nas aparências, mas nas palavras proferidas, que são verdadeiras e vêm do coração.

Perambulam pelo jardim e Giovanni deseja colher um botão do arbusto púrpura, iniciativa que é interrompida por Beatrice, que também o adverte em relação às plantas nocivas do jardim do pai. Ela, que é tão venenosa quanto o arbusto, toca a mão de Giovanni, impedindo-o de extrair parte da planta. Ao tocá-lo, uma mancha roxa se faz destacar na pele do mancebo e tal nódoa lhe traz forte dor. Esse episódio corrobora a ideia defendida por Cohen (1996) de que a curiosidade, que geralmente se vincula à transgressão, é “*more often punished than rewarded, that one is better off safely contained within one’s domestic sphere than abroad, away from the watchful eyes of the state*”¹⁶ (p. 12). Giovanni, afastado de seu perímetro familiar, é punido pela transgressão – cujo desejo começa a instalar-se em seu espírito quando se vê

¹² “depositou uma moeda de ouro em sua mão”.

¹³ “Muitos jovens em Pádua dariam ouro para serem aceitos entre aquelas flores”.

¹⁴ “não possuía senão uma escassa provisão de ducados de ouro em seu bolso”.

¹⁵ “um especialista em flores”.

¹⁶ “mais frequentemente punida do que recompensada, [já que] um indivíduo está mais seguramente abrigado em sua própria esfera doméstica do que em [cenário] estrangeiro, longe dos vigilantes olhos do estado”.

imerso em uma rotina limitada e entediante – e se torna tão tóxico quanto Beatrice. O jardim de Rappaccini é a versão moderna do Éden – “*Was this garden, then, the Eden of the present world?*”¹⁷ (Hawthorne, 2009, p. 135) – e, novamente por meio da técnica do *foreshadowing*, Hawthorne antecipa ao leitor que uma iniciativa transgressora ocorrerá. De que transgressão se trata? Uma transgressão de classe social que terá, como protagonistas, a filha de um cientista e um estudante, unidos por laços de amor? Simbolicamente, uma leitura que pode ser feita é que a iniciação sexual (é por estar atraído sexualmente por Beatrice que Giovanni deseja aproximar-se da donzela) pressupõe o abandono da inocência (ou seja, a entrada no jardim proibido) e a intervenção de um mentor adulto (equivalente a Lisabetta), que há muito se despojou de sua própria ingenuidade em relação à vida:

He paused, hesitated, turned half about, but again went on. His withered guide led him along several obscure passages, and finally undid a door, through which, as it was opened, there came the sight and sound of rustling leaves, with the broken sunshine glimmering among them.¹⁸ (Hawthorne, 2009, p. 144)

Note-se que o caminho a ser percorrido é repleto de “passagens obscuras”, tarefa que é facilitada com a intervenção de alguém experiente. Em última análise, o que o conto problematiza é a dinâmica da corrupção humana, que se estabelece e prolifera, em sociedade, a partir do contato estabelecido entre indivíduos íntegros (Giovanni) e degenerados (Lisabetta).

O narrador assinala que, depois do primeiro encontro entre os jovens, muitos outros aconteceriam; de fato, Giovanni e Beatrice passam a encontrar-se diariamente e se apaixonam. No início, dr. Rappaccini deseja manter Beatrice afastada de Giovanni porque ninguém ainda conhece suas reais intenções; no entanto, com o desenrolar da trama, Rappaccini passa a ver, em Giovanni, um parceiro potencial à sua solitária filha, sobretudo por se tratar de um estrangeiro que poderá amá-la pelo que ela é, antes de que haja qualquer contaminação pelo preconceito local.

¹⁷ “Era esse jardim, então, o Éden do mundo atual?”

¹⁸ “Ele parou, hesitou, deu meia-volta, mas de novo prosseguiu. Sua guia encarquilhada o conduziu por diversas passagens obscuras, e finalmente franqueou uma porta, por meio da qual, ao ser aberta, vieram a visão e o som de folhas farfalhantes, com os raios de sol que reluziam e se quebravam entre elas.”

As descrições de Rappaccini apontam-nos um personagem de aspecto doentio, apesar de nele se destacar uma intensa energia intelectual. Tudo indica que o pai de Beatrice tem a saúde debilitada e que, certamente, não viverá por longos anos. Em virtude desse envelhecimento precoce, seria um cuidado paterno garantir os cuidados de Beatrice por um companheiro, já que a donzela, que sempre viveu confinada no perímetro familiar, não tem amplos horizontes existenciais. O narrador, ao apreciar a relação dos jovens, às páginas finais do conto, interpreta que a solidão de ambos foi o amálgama da breve relação e que sua aproximação poderia lhes garantir um conforto existencial em meio à cruel sociedade em que vivem: *"Ought not, then, the desert of humanity around them to press this insulated pair closer together? If they should be cruel to one another, who was there to be kind to them?"*¹⁹ (Hawthorne, 2009, p. 156).

É a própria Beatrice que pede a Giovanni que não creia nos comentários a respeito de suas supostas habilidades científicas. Embora o jovem lhe diga que é essa a imagem que a comunidade local reserva à moça, Beatrice insta ao rapaz que acredite somente no que veem seus olhos, ou seja, em suas próprias experiências, e não nos rumores que se espalham a seu respeito. Tomando o posicionamento de Beatrice como verdadeiro, temos que o receio de Baglioni perder seu posto na universidade local é infundado, o que acen-tua a maldade de suas intenções. Giovanni posteriormente aprende que *"there is something truer and more real than what we can see with the eyes and touch with the finger"*²⁰ (Hawthorne, 2009, p. 152) e compreende que dedicar seu amor a Beatrice implica deixar-se guiar por uma espécie de fé, que, no fim do conto, o personagem percebe-se incapaz de professar.

Rappaccini arrogantemente toma Beatrice como objeto de estudo científico e a transforma em uma planta venenosa. Esse ato científico maligno que executa pode ser atenuado se houver alguém capaz de aceitar a condição mortífera de Beatrice, que agora é uma espécie de criatura híbrida, metade planta, metade humana. A jovem descende da linhagem de seres deformados criados pelos seres humanos, inaugurada, na tradição literária, pela cria-

¹⁹ "Não devia, então, o deserto da humanidade em redor deles impelir à aproximação esse par ilhado? Se deviam ser cruéis um ao outro, quem haveria de ser bondoso com eles?"

²⁰ "há algo mais verdadeiro e real do que o que podemos ver com os olhos ou tocar com o dedo".

tura de Frankenstein. De acordo com Julio Jeha (2007), criaturas literárias dessa estirpe – criadas a partir de uma iniciativa da ciência – enfatizam a discussão sobre a nossa ansiedade face à irrevogabilidade de um desenvolvimento científico-tecnológico desenfreado.

Finalmente, descobre-se que Rappaccini deseja proteger Beatrice, garantindo-lhe (por meio do experimento que realiza) um poder malévolo que permita, à filha, defender-se de qualquer pessoa – em particular das abordagens mal-intencionadas de figuras masculinas. O esforço de Rappaccini é para que a filha deixe de ser uma *“weak woman, exposed to all evil and capable of none”*²¹ (Hawthorne, 2009, p. 157). Assinale-se que o pai apenas consegue esse feito subordinando sua filha a uma monstruosa transformação física e, nesse sentido, Rappaccini age como um demiurgo que cria uma Beatrice venenosa e desprezível. Contudo, sua *hybris* é parcialmente atenuada porque nos encontramos em meio a um dilema moral: o ato de Rappaccini é completamente maligno? Embora a iniciativa seja motivada por boas intenções, o pai restringe ainda mais a liberdade da filha, que, além de ser uma donzela que deve prestar contas à sociedade patriarcal (com seu comedimento, por exemplo), se converte também em uma aberração. A limitação total reservada a Beatrice resume-se no fato de que, se sua existência está visceralmente vinculada à do arbusto, jamais poderá afastar-se da casa do pai.

O jardim do dr. Rappaccini é resultado de sua imaginação depravada e, dessa forma, a monstruosidade maligna, no escopo do conto, alia-se à maldade humana. Beatrice, nesse sentido, é uma vítima porque é um rebento aberrante, embora não represente um desvio natural: é uma aberração artificial, construída, concebida pela mente pervertida e sem limites de seu pai. O jardim de Rappaccini, como Giovanni percebe, é um ninho de adultério, uma vez que, ali, muitas espécies de plantas se mesclaram de maneira as mais estranhas possíveis.

Beatrice torna-se consciente de sua monstruosidade e se reconhece como sendo uma aberração física, o que suscita nossa compaixão pela sua ladinha melodramática. É uma donzela monstruosa no que se refere a seus atributos físicos, mas aqui permanece um ponto problemático: se ela tem um

²¹ “mulher fraca, exposta a todo mal e incapaz de nenhum”.

honesto e puro coração – um coração que tende a orar –, é realmente uma criatura monstruosa? A partir do século 19 (século em que o conto foi escrito), a literatura tem enfrentado dificuldades em catalogar o que pertence à categoria de monstros. Cohen (1996), para quem o monstro é uma figura es-corregadia, reforça essa mesma dificuldade, já que a criatura monstruosa “*refuses easy categorization*”²² (p. 6).

A mentalidade puritana de Hawthorne está atrelada à concepção, nutrida pela ideologia calvinista, de que uma monstruosidade física está diretamente conectada à monstruosidade da alma: “*He [Giovanni] resolved to institute some decisive test that should satisfy him, once for all, whether there were those dreadful peculiarities in her physical nature which could not be supposed to exist without some corresponding monstrosity of soul*”²³ (Hawthorne, 2009, p. 152). Nessa linha interpretativa, temos também explicada a desgastada aparência de Rappaccini, reflexo de sua falta de escrúpulos científicos:

He was beyond the middle term of life, with gray hair, a thin, gray beard, and a face singularly marked with intellect and cultivation, but which could never, even in his more youthful days, have expressed much warmth of heart.²⁴ (Hawthorne, 2009, p. 134-135)

Essa concepção hawthorniana nos permite entender por que Hawthorne criou Beatrice com uma beleza estonteante: o autor indiretamente enfatiza que, afinal de contas, ela não é um monstro. Como pode Beatrice ser uma criatura desprezível se, internamente, é uma jovem donzela meiga, apaixonada e sincera?

O amor entre os jovens cresce e Giovanni deseja uma aproximação sexual, recusada por Beatrice. Não há qualquer contato físico entre eles e o subtexto aqui presente relaciona-se novamente com o puritanismo hawthorniano, que reforça os perigos e a decadência moral envolvidos nos assuntos de ordem sexual. Hawthorne, por um ângulo limitado da leitura, concentra-

²² “recusa-se a fácil categorização”.

²³ “Ele [Giovanni] resolveu instituir um teste decisivo que o convenceria, de uma vez por todas, se essas abomináveis peculiaridades em sua natureza física poderiam existir sem que houvesse uma monstruosidade da alma equivalente”.

²⁴ “Havia ultrapassado a meia-idade, com cabelo [e] uma fina barba grisalhos, e um rosto singularmente marcado com intelecto e refinamento, mas que nunca, nem mesmo em seus dias de juventude, expressou muita ternura de coração.”

se na problemática de questões sexuais, notadamente no conhecimento carnal entre um homem e uma mulher; por um ângulo amplo, o autor nos provoca sobre a dualidade existente entre *eros* (atrelado à carne e simbolizado por Giovanni) e *philia* (tipo de amor vinculado à alma e representado por Beatrice).

But, with all this intimate familiarity, there was still a reserve in Beatrice's demeanor, so rigidly and invariably sustained that the idea of infringing it scarcely occurred to his imagination. [...] there had been no seal of lips, no clasp of hands, nor any slightest caress such as love claims and hallows. He had never touched one of the gleaming ringlets of her hair; her garment – so marked was the physical barrier between them – had never been waved against him by a breeze. On the few occasions when Giovanni had seemed tempted to overstep the limit, Beatrice grew so sad, so stern, and withal wore such a look of desolate separation, shuddering at itself, that not a spoken word was requisite to repel him.²⁵ (Hawthorne, 2009, p. 149)

O casal é agora alvo da maledicência local e, portanto, precisa comportar-se. Cabe a Beatrice, como se nota acima, refrear a pulsão sexual de Giovanni, o que nos permite afirmar que o limitado poder do personagem feminino reside no controle do jogo sexual.

O conto também pode ser lido como uma lição moral ao estudante Giovanni Guasconti, que precisa se tornar vigilante em face das possibilidades malignas da ciência. Os eventos dos quais os personagens tomam parte devem ensiná-lo sobre a responsabilidade moral que envolvem as escolhas científicas. A literatura gótica do século 19, ensina-nos Botting (2005), problematiza “[the] relationship to individual freedom and social control”²⁶ (p 75) e essa é uma das principais discussões propostas no conto de Hawthorne. Rappaccini, como pai de família e indivíduo devotado à ciência, teve liberdade para deformar Beatrice, mas os alcoviteiros na trama (representando o controle exercido pelo tecido social) insistem em bisbilhotar as vidas de Rappaccini e de Beatrice.

²⁵ “Mesmo com toda a íntima familiaridade, havia ainda uma reserva na postura de Beatrice, tão rígida e invariavelmente sustentada que a ideia de a infringir dificilmente ocorria à imaginação [de Giovanni]. [...] os lábios jamais se selaram, as mãos não se uniram, e não houve nenhuma mínima carícia como declarações e votos de amor. Ele nunca tocou nenhum dos cachos brilhantes de seu cabelo; suas vestimentas nunca o tocaram com a brisa. Nas poucas ocasiões em que Giovanni pareceu tentado a ultrapassar o limite, Beatrice entristeceu-se, implacável, e também vestiu um semblante de separação desolada, convulsivo, que palavra dita alguma era necessária para repeli-lo.”

²⁶ “a relação entre a liberdade individual e o controle social”.

O professor Baglioni, em diálogo com Giovanni, adverte-o sobre aquelas mulheres cujo sangue – isto é, cuja existência – é tão letal quanto a substância letal de certas plantas. As vozes da comunidade local interferem na alegria de Giovanni e Baglioni envenena a mente do estudante contra Beatrice. Como resultado, Giovanni passa a desconfiar da donzela e, se uma vez experimentou inocência e paixão, já a corrupção de sua pureza ilustra a ideia rousseauiana de que a sociedade corrompe o ser humano. Uma das possibilidades de se resguardar dessa deterioração moral é manter a comunhão com a Natureza:

The young man rejoiced that, in the heart of the barren city, he had the privilege of overlooking this spot of lovely and luxuriant vegetation. It would serve, he said to himself, as a symbolic language to keep him in communion with Nature.²⁷ (Hawthorne, 2009, p. 137)

Apesar de reconfortado por essa regalia, Giovanni tem sua pureza gradativamente corrompida em virtude dos rumores que desequilibram os sentimentos que nutre por Beatrice:

But now his spirit was incapable of sustaining itself at the height to which the early enthusiasm of passion had exalted it; he fell down, groveling among earthly doubts, and defiled therewith the pure whiteness of Beatrice's image.²⁸ (Hawthorne, 2009, p. 152)

A língua maligna de Baglioni é tão perigosa quanto as plantas púrpuras de Rappaccini e, para Giovanni, a outrora pura imagem de Beatrice torna-se enodoadada.

A leitura moral do conto encontra sustento teórico em Vernon L. Parrington (1954), que, ao analisar o projeto intelectual de Hawthorne, defende que o autor se manteve à parte das querelas fervorosas de seu tempo. Ao adotar um ponto de vista crítico, complementa Parrington (1954), o escritor guia suas ideias com auxílio de uma bússola cética e, portanto, o universal

²⁷ “O jovem regozijou-se porque, no coração da cidade desolada, teve o privilégio de observar, de posição elevada, esse nicho de adorável e luxuriante vegetação. Serviria, ele disse a si mesmo, como uma linguagem simbólica para mantê-lo em comunhão com a Natureza”.

²⁸ “Mas agora seu espírito era incapaz de suster-se à altura à qual, uma vez, o primevo entusiasmo da paixão o elevou; ele se decepcionou, rastejando-se entre dúvidas terrenas, e violou com isso a pura alvura da imagem de Beatrice”.

literário de Hawthorne é moral – razão pela qual não se deve buscar, em suas obras, elementos históricos e imediatos da disputa travada entre reformadores americanos e conservadores.

O autor de *A casa das sete torres* – obra que, de acordo com Snodgrass (2005, p. 170), “*excelled at domestic Gothic*”²⁹ – preocupa-se sobre questões universais e morais, e tendo permanentemente nutrido sua cosmovisão calvinista (não como tópico puramente religioso, mas como fonte de criação subjacente), sustenta uma existência humana irrevogavelmente atrelada ao mal, incapaz de alcançar a perfeição. A humanidade sente-se à vontade com sua constituição corrompida e, portanto, qualquer possibilidade utópica é débil, nada mais senão uma “*shadow of a dream*”³⁰ (Parrington, 1954, p. 435), no perímetro literário de Hawthorne. Seu sopro criador o conduz aos nichos profundos e melancólicos da alma humana e, a fim de lograr êxito nessa exploração, o escritor direta e ininterruptamente manipula o problema do mal, que, por sua vez, se alia à ideia da monstruosidade.

Baglioni, ao comentar sobre as peculiaridades malignas de Beatrice, procura Giovanni e lhe dá uma ampola com antídoto, a fim de reparar o desvio físico da jovem. Superficialmente, a justificativa que o professor apresenta ao estudante ao lhe dar a substância é que o rapaz é filho de um antigo amigo e que precisa resguardá-lo das malignas intenções de Rappaccini, que, em seu ver, intenta utilizar a filha como ferramenta para ferir Giovanni. Ao testemunharmos sua insistência na necessidade de destruir o suposto monstro, tocamos o enigma do conto: qual a razão pela qual Baglioni tanto deseja restaurar a constituição física de Beatrice, se ela não causa aparentemente mal algum à sociedade? Baglioni critica Rappaccini por seu apreço por experimentos pouco convencionais, que não respeitam “*the good old rules of the medical profession*”³¹ (Hawthorne, 2009, p. 152); mas quando estende o antídoto a Giovanni, na esperança de que Beatrice o ingira, não está também realizando um experimento científico que extrapola os padrões morais aceitáveis?

²⁹ “é um excelente gótico doméstico”.

³⁰ “sombra de um sonho”.

³¹ “as boas e velhas regras da profissão médica”.

Certamente, não se espera que o antídoto cure Beatrice, mas que a mate, de modo que Baglioni possa atacar profundamente dr. Rappaccini, seu rival acadêmico. Neste caso, Beatrice seria somente um bode expiatório, alguém punido pela vaidade e intriga de outros. A culminância da falha do suposto projeto de Baglioni é a morte de Beatrice, que também pode ser lida como a impossibilidade de o ser humano, em sua condição decaída, expurgar-se – quer pela ciência, pela religião ou por outro aparato cultural – da perversidade que lhe é inata.

Ao analisar a teoria de Santo Agostinho, Jeha (2009) sublinha que a curiosidade frequentemente conduz os seres humanos à *hybris*, posto que os incita a agir como Deus, desmistificando os poderes da natureza. Tal iniciativa, para Agostinho, corresponde à vaidade e essa seria essencialmente a origem de todos os pecados. Baglioni, ao instilar a dúvida no espírito de Giovanni e ao agir como mentor da morte de Beatrice, pode ser considerado uma fonte nuclear de pecados na trama. Qual era, então, a vaidade desse professor? Se ele conseguisse reparar ou destruir a criação de Rappaccini, seu ato representaria a superação desse seu renomado adversário. A vaidade reside aí, na luta pelo poder, e as consequências malignas são as que apontamos neste ensaio.

A língua envenenada de Baglioni contamina o espírito de Giovanni com o sentimento da desconfiança e o rapaz, agora, deseja averiguar os rumores sobre Beatrice. Orgulho e desobediência correspondem aos pecados substanciais cometidos por Giovanni, que, similarmente aos nossos pais primevos Adão e Eva, é enlaçado pelo discurso dissimulado e satânico de Baglioni. O estudante decide provar a honestidade de Beatrice e apressa-se a ir à floricultura, onde compra flores frescas que serão dadas a Beatrice. Seu propósito é conferir se a moça pode tomar as flores nas mãos sem que estas murchem, como prova de sua imaculabilidade; no entanto, Giovanni fica aterrorizado porque, antes de pôr seu teste em execução, descobre que ele mesmo se tornou uma criatura monstruosa. Em uma sequência melodramática, Giovanni encontra Beatrice, insulta-a e lhe oferece o antídoto de Baglioni.

Giovanni amaldiçoa Beatrice pelo fato de tê-lo tornado, pelo toque, uma aberração idêntica e a culpa pela transformação ocorrida. Giovanni tor-

na-se também uma monstruosidade, alguém que decaiu em uma “*region of unspeakable horror*”³² (Hawthorne, 2009, p. 155). Tem agora nojo de Beatrice e a considera perigosa e dissimulada, convertendo-se, para ele, em um monstro.

Para Mark Thornton Burnett (2002), a condição monstruosa de algo ou alguém depende da percepção de um observador, que é mais determinante do que uma dada monstruosidade *per se*. Essa ideia contribui com nossa interpretação crítica, que nos permite afirmar que Beatrice apenas se torna uma figura monstruosa, aos olhos de Giovanni, quando o sentimento da dúvida é disperso pelas intrigas do professor Baglioni; até então, Beatrice não é monstruosa ao rapaz, que passa a nutrir sentimentos mistos de amor e de horror.³³ Mas o comportamento de Giovanni caracteriza-se pelo egoísmo, considerando que é ele o responsável pela transgressão: ninguém nunca o obriga a adentrar o jardim de Rappaccini. Perturbada pela atitude de seu amado, Beatrice ingere o antídoto e morre, ocasião em que Baglioni assoma à janela de Lisabetta e escarnece, diante de todos, do destino da filha de Rappaccini.

Dentro do perímetro moral hawthorniano, questionamos a que corresponde a mensagem essencial do conto: uma crítica a respeito da intriga e do comportamento voyeurístico e sádico da própria sociedade?³⁴ Beatrice pode ser vista como um monstro, criada por seu pai, mas é inegavelmente infantil e terna. Quais seus reais sentimentos? O que quer, afinal de contas, senão companhia? Representa a personagem um real perigo?

A ideia de que aberrações naturais correspondem a monstruosidades remonta, por exemplo, ao drama shakespeariano, que, de acordo com a análise de Burnett (2002), possui personagens que se deparam com a dificuldade

³² “região de horror inenarrável”.

³³ O comentário filosófico feito pelo narrador identifica que os sentimentos que nos põem divididos são os sentimentos infernais, que nos causam tumulto existencial. Apesar de Giovanni amar Beatrice, odeia-a por tê-lo transformado em uma criatura amaldiçoada. O dualismo de percepções e sentimentos vivenciados pela mente e pelo coração, no escopo da história, é o responsável pelos tormentos de Giovanni. A fim de reforçar esse embate humano, o narrador aponta a angústia que acomete o estudante, que já duvida de seus próprios sentimentos por Beatrice: “[...] *whether it were not merely the fantasy of a young man's brain, only slightly or not at all connected with his heart*” “[...] se não era meramente a fantasia do cérebro de um jovem, pouco ou de forma alguma em compasso com seu coração”) (Hawthorne, 2009, p. 144).

³⁴ É representativa, nesse sentido, a imagem da pequena aranha que Giovanni observa em seu quarto: a pequena artesã urde seus fios, à maneira da vampírica sociedade retratada por Hawthorne, que tramou os fios da tragédia dos jovens personagens.

de assegurar se determinada criatura é ou não monstruosa. Trata-se do mesmo desafio enfrentado por Giovanni Guasconti antes de ter a alma corrompida pela desconfiança. A possibilidade de nomeação de uma criatura como monstro – é a lição que nos ensina Burnett (2002) – advém do reconhecimento de sua própria limitação epistemológica, sendo que, na obra shakespeariana, essa espécie de tomada de consciência é marcadamente visível na peça *The tempest*.

Uma leitura precipitada do conto limitaria Rappaccini à única figura monstruosa inserida no enredo. No entanto, nossa incursão crítica defende que as monstruosidades, na trama, se desenvolvem sob várias nuances:

1. A monstruosidade de Beatrice limita-se a um desvio da constituição física que não corrompe seu bom coração. Torna-se consciente de que tem a condição física modificada, mas não causa nenhum mal deliberado aos outros personagens do conto. Uma ação maligna autêntica, explica Jeha (2007), é uma ação premeditada por seu agente e, portanto, Beatrice flexibiliza o arquétipo gótico da *femme fatale*.

2. A monstruosidade do dr. Rappaccini corresponde ao mau emprego de sua *expertise* científica, embora pareçam boas suas intenções iniciais.

3. A monstruosidade de Lisabetta é moral, uma vez que deliberada e maliciosamente intervém no curso dos eventos, incitando Giovanni à transgressão.

4. A monstruosidade do professor Baglioni é também moral, uma vez que suas diabólicas palavras instigam Giovanni contra Beatrice. Se, de acordo com Noël Carroll (2004), o monstro é uma figura repugnante que ameaça a ordem de um determinado contexto, podemos afirmar que, no conto hawthorniano, Baglioni é o personagem mais monstruoso existente, já que age sub-repticiamente e provoca a completa dissolução do contexto em que se insere, conduzindo o sistema de relações da trama à entropia.³⁵

Há, portanto, uma dupla monstruosidade em “Rappaccini’s daughter”: a primeira é representada por Beatrice (monstruosidade física) e a segunda,

³⁵ A fonte de mármore arruinada, no centro do jardim, denuncia a entropia que destruirá o *modus vivendi* racionalizante de Rappaccini, a partir da aproximação de Beatrice e Giovanni, motivada por impulsos sexuais. Água continua a jorrar da decrépita construção e Hawthorne dá preferência a essa imagem simbólica para nos sugerir a impossibilidade de serem contidas, por muito tempo, as pulsões sexuais.

por Rappaccini, Lisabetta e Baglioni (monstruosidade moral). Hawthorne aponta que a deformidade espiritual é menos evidente à sociedade, que é marcadamente convencional e guiada por relações veladas, cujas reais intenções permanecem encobertas. Afinal, se a academia rechaçou Rappaccini, devido à sua ciência supostamente maléfica, nunca conheceu as reais intenções do pai em relação à filha. Por outro lado, Baglioni é socialmente respeitado, mas o que realmente reside em sua alma são más intenções. As escolhas científicas de Rappaccini, por sua vez, tocam a questão atemporal das possibilidades da ciência e do conhecimento humano, bem como a questão de seus conhecidos excessos. Contudo, a monstruosidade mais significativa no conto – a que é criada por Hawthorne de forma velada – vem de Baglioni, um agente sub-reptício de destruição.

Se figuras monstruosas personificam o medo que nutrimos em relação ao que é desconhecido, que medo personifica Beatrice? A ansiedade de uma possível reestruturação social, a qual garantiria, às mulheres, algum poder? Em caso afirmativo, por que Hawthorne opta por matar Beatrice, no fim do conto? Seria um indício da inscrição ideológica do autor, descrente de qualquer possibilidade de mudança social? O conto de Hawthorne abriga mais este subtexto social: a tentativa de Rappaccini de garantir poder à filha com autonomia social (o que, geralmente, não é concedido às mulheres) é também uma transgressão e, portanto, Beatrice tem de ser um monstro, uma aberração. Mais do que isso: deve ser destruída, dada a descrença de Hawthorne em qualquer utopia. A existência de figuras monstruosas na literatura, como anotado por Cohen (1996), convida-nos à reinterpretação da realidade e ao ataque a uma ordem funcionalmente racional. É essa a subversão proposta esteticamente por Hawthorne em seu “Rappaccini’s daughter”.

REFERÊNCIAS

BOTTING, Fred. *Gothic*. UK: Routledge/Taylor & Francis e-Library, 2005.

BURNETT, Mark Thornton. *Constructing ‘monsters’ in Shakespearean drama and early modern culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

CARROLL, Noël. *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. New York: Routledge/Taylor & Francis e-Library, 2004.

COHEN, Jeffrey Jerome. (Ed.). *Monster theory: reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

HAWTHORNE, Nathaniel. Rappaccini's daughter. In: BALDICK, Chris. (Ed.). *The Oxford book of Gothic tales*. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 133-157.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: _____. (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. pp. 9-31.

_____. Das origens do mal: a curiosidade em *Frankenstein*. JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. (Org.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 11-23.

PARRINGTON, Vernon L. *The Romantic revolution in America*. New York: Harvest Books, 1954.

SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic literature*. New York: Facts on File, 2005.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

