



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MICHEL MIRON DE MELO

A OMISSÃO DO MAL EM *IT* – A NOVEL

FORTALEZA

2023

A OMISSÃO DO MAL EM *IT* – A NOVEL

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura comparada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Literatura Comparada. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Yuri Brunello.
Coorientadora: Prof. Dra. Ana Márcia Siqueira

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

D32o Melo, Michel de.

A omissão do mal em It – A Novel / Michel de Melo. – 2023.

90 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Mestrado Profissional em Ensino de História, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Yuri Brunello.

Coorientação: Profa. Dra. Ana Márcia Siqueira.

1. Terror. 2. Omissão. 3. Pós-modernismo. 4. Violência. I. Título.

CDD 907.220711

2023

MICHEL MIRON DE MELO

A OMISSÃO DO MAL EM *IT* – A *NOVEL*

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura comparada da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Literatura Comparada. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 28/02/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Yuri Brunello (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Sayuri Grigório Matsuoka

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profa. Dra. Joseane Mara Prezotto

Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria de Fátima Eufrasio e Francisco Alfres Martins de Melo, pela criação e por atuarem como guias.

Aos meus amigos, que por incrível que pareça, são muitos, por me acompanharem nesses anos difíceis, mas tão cheios de risadas.

Ao meu gato e meu cachorro, Bruce e Beethoven, por me acompanharem com silêncio, olhares e pedidos de carinho.

À minha namorada, Genifer Carneiro Araújo, por sempre apoiar, ajudar e sempre ser uma voz otimista, divertida e apaixonante, me proporcionando uma visão bonita das coisas.

Ao meu orientador Prof. Dr. Yuri Brunello, que me acolheu desde o início e foi fundamental para a tecitura deste trabalho, me guiando e mostrando possibilidades a serem seguidas na construção deste desafio, que tanto foi árduo, quanto recompensador.

À minha coorientadora Prof. Dra. Ana Márcia Siqueira, que me ajudou imensamente neste trabalho, sendo prestativa e paciente, me guiando em assuntos que tanto me interessam, moldando este trabalho na direção dos questionamentos mais interessantes.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras, repleto de professores inspiradores e completos.

À coordenação do programa, por ser sempre prestativa e solícita.

Ao programa de bolsas da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter me oferecido o auxílio tão fundamental a feitura desse trabalho, principalmente em um período tão difícil, como o da pandemia de Covid-19.

RESUMO

O presente trabalho investiga as maneiras com que o monstro do livro *It – A Novel* (1986) fomenta o mal nos moradores da cidade fictícia do romance. Percebendo que “A Coisa”, enquanto monstro, possui camadas de danos muito mais profundas e invisíveis que os próprios assassinatos que comete. Este trabalho argumenta que o monstro pode funcionar como uma metáfora para violências omitidas, presentes, nesse caso, no passado e presente norte-americano, repleto de racismo e imperialismo, demonstradas na preocupação frequente que o objeto de estudo possui com a história do país. Outro objetivo dessa dissertação é argumentar que o livro tem a identidade como seu tema principal, ao mostrar que os sete protagonistas, não importa a ordem cronológica, ou estão formando suas identidades ou estão procurando-as em suas memórias perdidas, sempre com o objetivo de sobreviver e derrotar “A Coisa” que, por possuir identidades tecnicamente infinitas, é um monstro que não possui nenhuma ou possui uma identidade raiz que jamais poderá ser completamente compreendida pelo homem. Essa identidade multifacetada do monstro é também argumento para dissertar que *It – A Novel* (1986) é um romance pós-modernista, como visto em leituras em Hutcheon (2003), Hall (1996) e Jameson (1997). Esse ponto de vista do monstro, como uma metáfora, baseia-se no argumento e nas percepções de Arendt (2006), sobre um mal terrível, mas banal, mostrando que “A Coisa” pode representar a capacidade até do mais comum dos homens ser capaz dos atos mais hediondos, além da capacidade de uma sociedade omitir a existência de episódios tão terríveis no passado ou no presente e continuar florescendo sob o capitalismo tardio.

Palavras-chave: Terror; pós-modernismo; invisibilidade; violência; omissão

ABSTRACT

This dissertation investigates the ways that the monster of the *It - A Novel* shapes the evil in the citizens of the fictional city of the novel. Realizing that the "It", while a monster, holds layers of potential damage way deeper and invisible than the killings that it commits. This work argues that the monster can work as a metaphor for omitted acts of violence, present, in this case, in the North American past and present, full of racism and imperialism. This is demonstrated in the worry that the object of study has with the history of the country. Another objective of this dissertation it's to argue that the book has the identity as its main theme while showing that the seven protagonists, no matter de chronological order, are building their identities or searching them on their lost memories, always to survive and defeat It who, by possessing technically infinite identities, is a monster that holds none, possesses a root identity that can never be fully comprehended by the man. This multifaceted identity of the monster is an argument to say that *It - A Novel* (1986) is a post-modernist novel, as seen in Hutcheon (2003), Hall (1996), and Jameson (1997) This point of the monster as a metaphor basis in the arguments and perceptions of Arendt (2006) about a terrible but banal evil, showing that It can represent the potential of even the most common of man to be able to do the most heinous acts. It shows the capacity of a society to omit the existence of terrible episodes of the past or present and to keep growing under late capitalism.

Keywords: Horror; post-modernism; invisibility; violence; omission

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	DERRY E A PASSAGEM DO TEMPO.....	10
2.1	Modernismo.....	11
2.2	William Hanlon e o racismo em Derry.....	15
2.3	Pós-modernismo em 1958 e 1984.....	23
2.4	It – <i>A Novel</i> e seus comentários sobre a literatura.....	32
3	IDENTIDADE SOCIAL DE DERRY.....	42
3.1	Henry Bowers, o bully.....	44
3.2	As crianças excluídas.....	45
3.3	A mente plástica infantil.....	57
4	DESIDENTIDADE NOS ADULTOS E NA CIDADE.....	60
4.1	As camadas de dano e medo.....	60
4.2	A forma real “da Coisa”.....	66
4.3	As instituições em Derry.....	69
4.4	O monstro como uma metáfora.....	73
4.5	Desidentidade nos protagonistas.....	79
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85

1 INTRODUÇÃO

Em 1986, ano de publicação de *It – A Novel*, Stephen King já havia desenvolvido a maioria das suas principais características como autor, tais como sua capacidade de ser prolífico, a tendência a escrever sobre o norte-americano médio ou pobre, sua vontade de expor o ponto de vista das crianças e suas histórias, assim como sua obsessão pelo terror. Nascido em Maine, sob condições economicamente difíceis, foi professor da rede básica de ensino e já vendia quantidades anormais de livros, mesmo para um autor *best-seller*. O que naturalmente o emergia não só como um dos maiores ícones do gênero terror da época, mas também como um símbolo da cultura pop do final do século XX.

Todas essas tendências coexistem junto ao objeto de estudo deste trabalho, caracterizado por seu romance mais extenso, que não foi isento de críticas comuns à sua prosa, como exageradamente inchada, cheia de parênteses desnecessários, personagens rasos e pouco desenvolvidos. Certamente, muitos destes pontos negativos são válidos e, como veremos mais adiante, tais críticos consideram o autor como um símbolo de pós-literatura. A exemplo, Bloom (2007) disserta que a obras do autor de muito pouco possuiriam o que pode ser chamado de literatura. Contudo, o estudo não compactua com as afirmações de Harold Bloom, ao passo que um dos seus objetivos é localizar o romance em seu momento histórico e social da literatura norte-americana do final do século XX.

Inicialmente, no primeiro capítulo, será retratada a importância que o livro dá ao passado, e não apenas ao de Derry, a cidade fictícia onde a história acontece, mas dos Estados Unidos como um todo. Esse olhar para o passado está ligado à existência do monstro do livro, um horror sobrenatural mais velho que os Estados Unidos. Esse retrospecto visita momentos históricos e, ao longo do capítulo, serão consideradas teorias sobre o modernismo do começo do século XX e do pós-modernismo, como em Harvey (1989) e Jameson (1997), que se estende até o final do século, para então contextualizar que *It – A Novel* (1986) faz parte da literatura pós-modernista, caracterizada por vários elementos, sendo um deles a importância dada à identidade, que ganhou força na época sob a perspectiva de vários prismas diferentes.

Ao fazer isso, este trabalho argumenta que *It – A Novel* (1986) é uma história sobre identidade. O livro é dividido em duas linhas cronológicas principais, 1958 e 1984, a primeira é, justamente, o momento em que as sete crianças protagonistas estão vivendo seu período formativo, descobrindo as dores e os prazeres do que são e do que podem ser. São crianças excluídas, defeituosas pelos olhos da sociedade de Derry e é justamente

identificando-se com suas próprias peculiaridades que as sete crianças sobrevivem ao monstro.

A linha cronológica é dissertada no capítulo dois, no qual também são discutidos conceitos de identidade. A seguir, é no capítulo três que a linha cronológica de 1984 é analisada, quando as crianças, agora adultos, não exibem memória de suas infâncias. Há aqui outra importância fundamental à identidade, pois é relembrando e reidentificando com o que viveram que os sete vencem o monstro mais uma vez.

É também no capítulo três que o trabalho discorre sobre a natureza do monstro, as maneiras como Pennywise, antagonista do livro, perpetua o seu mal quase sempre de modo invisível, dos assassinatos cometidos e do luto que contamina uma cidade inteira até as maneiras com que, direta e indiretamente, cultiva amoralidades de quase todos os moradores da cidade de Derry, que não sabem ou fingem não saber da existência do monstro.

Há, portanto, várias maneiras com que o monstro perpetua esse mal, intimamente ligadas ao passado Norte-americano, ao esquecimento e a omissão dos moradores da cidade. Ao entender a identidade do monstro, a qual pode ser todas, compreende-se como Pennywise pode ser lido como uma metáfora, o mal escondido na sociedade que perpetua o esquecimento, a barbárie nas mãos até das pessoas mais comuns.

Considerações sobre a banalização do mal violento são feitas por Arendt (2006), cujas reflexões explicam como a execução de um mal hediondo e absurdo não vem apenas das mãos de monstros, pessoas psicopatas, além de qualquer humanidade, mas também do homem comum e simples. Basta uma condição necessária, uma instituição, para que seja possível a indiferença na frente da barbárie. Essa metáfora que o monstro representa acaba também se transformando em uma espécie de instituição, uma invisível porque é omitida. É uma espécie de poder que perpetua e se alimenta dessas violências, catabolizadas pelo imperialismo, racismo, homofobia e o patriarcado, normalizados por uma cidade pacata.

Além de poder ser lido como uma metáfora, é possível inferir que, ao se transformar naqueles que já morreram, o monstro macula a identidade e a memória desses que já estiveram vivos, ao causar esquecimento em uma cidade, de modo que esta desidentifica a si e seus moradores. Portanto, “A Coisa” é o antagonista das sete crianças, visto que o monstro, por ter qualquer identidade, possui identidade nenhuma e faz jus ao seu nome, ou seja, uma coisa, um monstro que destrói a identidade das suas vítimas, provocando, desta feita, desidentidade.

A preocupação com a história americana no livro faz então mais sentido, pois Pennywise faz parte da história de Derry, posto que o mal também faz parte da história

americana, capitalista, imperialista e racista. Aspecto que, muitas vezes, é omitido pelas instituições e pela memória individual, de maneira passiva ou ativa.

No capítulo um, ao se destringir algumas práticas comuns da literatura pós-modernista, foi apresentada a relação de pastiche, que o objeto de estudo possui com o escritor norte-americano H.P. Lovecraft, e sua maneira de narrar um horror alienígena e indescritível. Ademais, no capítulo três, é então comparado o conto *At the Mountains of Madness* (2017) com o objeto, dando ênfase nas diferenças entre os dois monstros, que possuem relação e geografias distintas. O trabalho argumenta que nas disparidades, Stephen King cria seu próprio horror cósmico, um atualizado para o seu período e suas próprias obsessões.

Uma das possíveis conclusões do estudo, é que King (1986) possui um vilão que reverbera elementos pós-modernistas, atualiza o horror cósmico para a época de uma sociedade americana multifacetada, pulverizada. Prosas sobre identidade floresciam em diversas direções, e o autor do objeto procurou dissertar sobre o tema através das suas próprias ferramentas e pontos de vistas, a criança e sua família disfuncional que luta contra a pobreza ou outra forma de dano ou perda.

2 DERRY E A PASSAGEM DO TEMPO

It – A Novel (1986), é um romance pertinente a história americana. As linhas temporais de 1958 e 1984 não são suficientes e a prosa também narra eventos do começo do século XX e da fundação de Derry, no intento de destacar a presença do monstro desde a fundação da cidade. Nisso, o autor disserta sobre o tempo, as semelhanças e diferenças na política, pobreza e no modo de vida de americanos de classe média e pobres, moradores de uma cidade no interior dos Estados Unidos, vivendo na perspectiva dos eventos e possibilidades que a sua realidade pode oferecer.

Os recortes temporais alheios a 1958 e 1984 estão localizados em maior quantidade nos cinco interlúdios do livro. É lá que se compreende acerca da fundação de Derry, inicialmente, protagonizada por colonos brancos, conhecidos por constituírem a Companhia Derrie. Na época, a vila não passava de 300 habitantes, até que, em 1741, a população do município simplesmente desapareceu. Este mistério, por sua vez, nunca foi esclarecido completamente por qualquer tipo de investigação histórica e aloca-se como um dos sintomas frequentes em Derry, ou seja, versa acerca das inconclusões e mentiras sobre o seu passado.

Oficialmente, os primeiros colonos teriam sido atacados por indígenas, mas além do desaparecimento não há vestígio algum da existência de um conflito dessa natureza. Um dos relatos sobre a fundação da cidade é tecido por Mike Hanlon, quando mostra para seus amigos o álbum de fotografias do seu pai, o qual abriga fotos históricas sobre a história da cidade.

Um deles estava usando um chapéu de pastor de palha. Outro tinha um aro com um bastão para rolar. Não o tipo de bastão que vinha com um aro que você compra hoje na Woolworth; era o galho de uma árvore. Bill podia ver os botões nus nele onde ramos menores tinham sido cortados com uma faca ou uma machadinha. Aquele bebê não foi feito em Taiwan ou na Coréia, ele pensou, fascinando por aquele garoto que poderia ter sido ele se ele tivesse nascido quatro ou cinco gerações atrás (KING, 1986, p. 736, tradução nossa¹.)

¹ *One of them was wearing a pastoral straw hat. Another had a hoop and a stick to roll it with. Not the sort of stick that would come with a hoop that you bought today in a Woolworth's; it was a branch from a tree. Bill could see the bare knobs on it where smaller branches had been lopped off with a knife or a hatchet. That baby wasn't made in Taiwan or Korea, he thought, fascinated by this boy who could have been him if he'd been born four or five generations before.*

A foto é apresentada aos personagens posto que nesta também existe o palhaço, embora sem maquiagem, camuflado naquele assentamento pequeno e embrionário. Uma questão interessante é que a *Woolworth* é uma franquia internacional de roupas, produtos de beleza e outras utilidades de baixo custo. A comparação, no livro, é feita sob o ponto de vista de William Denbrough e ele o faz através dos brinquedos que as crianças de outra geração estão usando, semelhantes, mas ao mesmo tempo diferentes dos produtos manufaturados em grandes fábricas localizadas na Ásia, uma tendência capitalista comum até os dias de hoje, mas que ainda se desenvolvia em 1958, principalmente em uma cidade interiorana, como será visto ao longo deste capítulo, na linha temporal de 1984.

Apesar dos breves relatos sobre a fundação de Derry e tragédias ao longo do século XIX, é apenas na virada do século XX que se tem relatos mais descritivos e extensos sobre os crimes e o passado da cidade. Este momento de transição secular também é marcado por eventos tecnológicos, culturais, sociais e políticos, que marcaram para sempre o mundo ocidental, sob o nome de modernidade.

Apesar de ser um termo bastante amplo, usado para momentos históricos diferentes, nessa perspectiva este refere, de acordo com Childs (2000), ao período que vai da metade do século XIX até a década de 30 do século XX, quando a revolução industrial, científica e cultural alterou o modo de vida, cada vez mais urbano, e moldou a maneira do homem de pensar e produzir arte.

Além do recorte temporal, é necessário realizar um recorte geográfico do período, visto que a modernidade possui diferentes nuances e desdobramentos a depender também do país a qual se refere. Portanto, dada nacionalidade do objeto de estudo e sua natureza, a pesquisa destaca a modernidade americana como principal referência.

2.1 Modernismo

Os cinco interlúdios que recortam o romance são descritos na voz de Mike Hanlon, o qual exhibe com minúcia a preocupação do escritor com o tempo, momentos históricos e suas mudanças, inclusive, os cinco enxertos não movem a narrativa adiante. Nestes, Mark Hanlon relata a investigação sobre a crescente onda de assassinatos em 1984, sinal da possível volta do monstro, bem como investiga o passado da cidade através de entrevistas com os antigos moradores, leitura de antigas edições de jornais e livros sobre a cidade, sob o pretexto de que está trabalhando em um livro histórico sobre Derry.

Naturalmente, essas investigações dão tom ao livro, apresentam elementos e contextualizam a omissão dos seus moradores ao horror em que vivem. Entretanto,

contextualizar o horror, conseqüentemente, obriga o autor a comentar sobre os estilos de vida do passado, suas crises e problemas. No ensejo, Stephen King disserta sobre a história americana.

Então essa era Derry durante mais ou menos os primeiros 20 anos do século XX: Crescimento, bebida e sexo. O Penobscot e o Kenduskeag estavam cheios de troncos flutuando do degelo de abril até o congelamento de novembro. Os negócios começaram a afrouxar na década de 20 sem a Primeira Guerra Mundial ou as madeiras para os alimentarem, e então tropeçaram até pararem durante a Depressão. Os barões da madeira colocaram seus dinheiros naqueles bancos de Nova York ou Boston que sobreviveram a quebra da Bolsa e saíram da economia de Derry para viverem — ou morrerem — por conta própria. Eles recuaram para suas casas graciosas no *West Broadway* e mandaram seus filhos para escolas privadas em New Hampshire, Massachusetts e Nova York. E viveram de investimentos e conexões políticas (KING, 1986, p. 490, tradução nossa²).

O período de relevante expansão urbana e tecnológica contribuiu para o inchaço das cidades, influenciando a arquitetura e seus desafios emergentes a encontrar formas e projetos objetivos e práticos para uma quantidade, cada vez maior, de cidadãos. Nessa perspectiva, Scottuzi (2017) explica que a virada do século XIX para o século XX inferiu modificações profundas para os Estados Unidos, uma vez que o desenvolvimento tecnológico alterou a paisagem e a cultura do cidadão norte-americano, embora a nova classe média tenha excluído imigrantes e ex-escravos do usufru dessas novidades. A mudança, neste caso, veio para as classes abastadas, brancas e tradicionais.

O Fordismo, nesse ínterim, impulsionou os modos de produção mediante processos extensos, em massa e pouco flexíveis, combinados ao crescimento desenfreado e altas demandas sobre um mesmo produto. O nome do modo de produção advém do empresário Henry Ford, nascido em 1863, no estado americano do Michigan. Este, por sua vez, expandiu o mercado automobilístico americano a partir da inovação na montagem de peças e maquinários.

Inicialmente, o Fordismo foi um modelo de produção pensado para linhas automobilísticas. Entretanto, sua sistematização de produção em massa estende-se a diferentes âmbitos, como na extração desenfreada de madeira, que transformou a cidade de Derry. Dada grande quantidade de lenhadores, a cidade tornou-se um local de festa, bebida e prostituição.

² "So that was Derry right through the first twenty or so years of the twentieth century: all boom and booze and balling. The Penobscot and the Kenduskeag were full of floating logs from ice-out in April to ice-in in November. The business began to slack off in the twenties without the Great War or the hardwoods to feed it, and it staggered to a stop during the Depression. The lumber barons put their money in those New York or Boston banks that had survived the Crash and left Derry's economy to live—or die—on its own. They retreated to their gracious houses on West Broadway and sent their children to private schools in New Hampshire, Massachusetts, and New York. And lived on their interest and political connections."

O relato descrito é feito por um trabalhador aposentado de 94 anos, que se recorda de um tempo em que em que a *Baker Street*, uma rua calma e repleta de apartamentos de classe média em 1984, era tomada por álcool e sexo.

Além do crescimento populacional de Derry através das madeireiras, a passagem do século na cidade também pode ser representada pela inauguração da primeira siderúrgica em 1891. O pai de Mike Hanlon, que colecionava fotos sobre a história da cidade, há uma do exato dia da inauguração, em um almoço de gala, que Pennywise, o Palhaço, também aparece. A metalúrgica funciona por pouco mais de quarenta anos, até que é desativada depois de uma enorme explosão, um acidente sem explicação que matou centenas de pessoas, traduzindo-se como a maior tragédia da história da cidade.

Segundo Rauchway (2008), da metade do século XIX até o começo do século XX, cerca de cinco milhões de pessoas deixaram a Europa em busca de condições melhores no Novo Mundo. Na época, o Estados Unidos expandia seu comércio e sua indústria, requerendo mão de obra, enquanto o Velho Mundo, muitas vezes, não dispunha de condições para operários e outros trabalhadores das camadas mais pobres.

Entretanto, é fato que a história dos Estados Unidos é marcada por imigrações, nesta inclusa a cidade de Derry, fundada pela *Derrie Company*, ao passo que também é o nome de uma cidade irlandesa no mundo real. Contudo, é possível encontramos em *It – a Novel* (1986), nomes e sobrenomes de trabalhadores estrangeiros neste período de virada de século, como o próprio Claude Heroux, além de outros lenhadores que faziam parte do planejamento de um sindicato, como Andy Delesseps e Amsel Bickford, um sobrenome francês e um nome alemão, respectivamente, que marcam, de maneira simples, a origem estrangeira dos homens e mulheres em Derry, os quais construíram a cidade em seus anos de desenvolvimento.

Mas os americanos dessa geração podiam se lembrar também como a década de 1890 foi sentida durante uma época de globalização, e lembravam como tantos trabalhadores do país eram imigrantes, literalmente de outro povo. Mas na Grande Depressão, isso não era mais verdade (RAUCHWAY, 2008, p. 56, tradução nossa³).

A passagem anterior também ilustra a situação de Derry em um dos piores momentos da histórica americana do século XX, a quebra da bolsa de valores em Nova York em 1929. Segundo Rauchway (2008), o ritmo acelerado da venda de mercadoria entre países,

³ *But Americans of this generation could remember also how the 1890s fell during an age of globalization and remembered how so many of the country's workers then had been immigrants, literally of another people. By the Great Depression, this was no longer so true.*

bens de consumo, dinheiro e mão de obra desacelerou com a Primeira Guerra Mundial, abrindo margem ao crescimento de imposições e impostos com o passar dos anos.

No final da Primeira Guerra Mundial, inclusive, os Estados Unidos rapidamente deixaram de ser um dos maiores devedores do mundo, para se tornar um dos maiores credores, afirmando-se como uma das maiores potências mundiais da época. A Europa, após gastar muito dinheiro em recursos e infraestrutura bélica, demorou para se recompor. Aos poucos, os americanos começaram a comprar bens de consumo, como carros e geladeiras, através do crédito. Entretanto, a especulação na bolsa de valores, um hábito perfeitamente conhecido por jornais e boa parte do público, gerou gravíssimas bolhas econômicas. Ao passo que boa parte do dinheiro dos americanos que desejavam ganhar em cima de investimentos alcançou valores irreais, inventados por outros investidores que, propositalmente, especulavam sobre as ações que planejavam vender.

Nos anos seguintes da quebra, o desemprego alcançou um quarto da população e boa parte daqueles que conseguiram manter os seus empregos acabaram tendo que trabalhar apenas em jornadas de meio período e a pobreza se alastrou pelo país inteiro. O campo, por exemplo, estava em um círculo econômico e social bem distante das grandes cidades, principalmente da bolsa de valores, mas não demorou muito para que cidades parecidas como Derry sofressem a falência do sistema econômico.

O período da crise econômica de 1929 coincide com uma das épocas em que Pennywise acorda. Portanto, a Grande Depressão é contextualizada e confundida com a violência realizada e propagada pelo monstro. Mark Hanlon revela um pico de desaparecimentos em Derry durante 1930, facilmente explicáveis, segundo Rademacher, o chefe de polícia da cidade, “Foi a Depressão. A maioria dessas pessoas provavelmente cansou de comer sopa de batatas ou de passar fome em casa e resolveu pega carona em um trem, procurando por algo melhor⁴” (KING, 1986, p. 490, tradução nossa).

Há outro momento em que a crise econômica é contextualizada, quando Mark Hanlon transcreve o relato de Mr. Keene, um farmacêutico que testemunhou o linchamento público da Gangue do *Bradley*, que assaltava bancos pelo meio oeste americano, procurada pelo *Federal Bureau of Investigation* (FBI). O evento fictício retoma a mesma época e várias outras semelhanças com os crimes de Bonnie e Clyde, um casal de assaltantes que ganhou fama durante a Grande Depressão. Tais semelhanças e as maneiras com que as consequências

⁴ "It was the Depression. Most of em probably got tired of eating potato soup or going flat hungry at home and went off riding the rods, looking for something better.

sobrenaturais da “Coisa” se confundem com o mal conhecido da história americana é um assunto tratado mais a frente nesta dissertação, quando é discutido a invisibilidade do monstro ao longo do livro.

2.2 William Hanlon e o racismo em Derry

Mike Hanlon é a figura principal dos cinco interlúdios do livro e seu pai, William Hanlon, é a maior testemunha viva e, conseqüente, fonte de informações sobre o passado de Derry. Nesse ínterim, há dois motivos principais para essa afirmação. O primeiro, é que William Hanlon sempre foi um homem fascinado por seu passado e, sempre que possível, preenchia álbuns de fotografias com fotos históricas sobre a cidade, não com o intuito de, necessariamente, documentar a passagem do tempo, mas para também, de acordo com seu filho, ainda criança, “porque ele não nasceu aqui”. “É como se — eu não sei — como se fosse tudo novo para ele, ou meio que, sabe, se você chegar no meio de um filme— “C-c-claro, você iria querer ver o c-começo” (KING, 1986, p.735, tradução nossa⁵).

O segundo motivo é que o incêndio do *Black Spot*, que matou mais de cem pessoas e deixou várias feridas, marcou para sempre a vida de Willian Hanlon. Esta história é mencionada durante os primeiros interlúdios, quando Mike Hanlon, redigindo suas memórias cronologicamente, mostra que seu pai, inicialmente, estava esperando a idade certa para contar ao seu filho a tragédia. A obsessão do pai sobre o passado da cidade foi transmitida ao seu filho, que cresceu intimamente interessado nesta, local de onde nunca saiu. Essa é a ponte que leva o romance a comentar sobre o racismo na cidade.

A maioria dos livros de história falam mais sobre a KKK do que a Legião da Decência Branca, e a maioria das pessoas sequer sabe que ela existia. Eu acho que o motivo disso é porque a maioria da história foi escrita por nortenhos, e eles se envergonharam. A Legião era mais popular nas grandes cidades ou as cidades operárias. New York, New Jersey, Detroit, Baltimore, Boston, Portsmouth — todas elas tinham suas filiais. Eles tentaram se organizar no Maine, mas Derry foi o único lugar que eles tiveram algum sucesso verdadeiro. Ah, por um tempo houve uma comunidade grande em Lewiston — mais ou menos na mesma época do incêndio no Black Spot — mas eles não estavam preocupados com negros estuprando mulheres brancas ou roubando empregos que deveriam pertencer a brancos, porque não havia negro algum para se falar aqui. Em Lewiston eles estavam preocupados com errantes e mendigos e aqueles protestos do “bônus do exército” que poderiam se juntar com

⁵ *I think it's because he wasn't born here," Mike said diffidently. "It's like—I don't know—like it's all new to him, or like, you know, if you came in during the middle of a movie—" "Sh-sh-sure, you'd want to see the s-start," Bill said. "Yeah," Mike said."*

algun que eles chamavam de “exército lixo comunista”, que era basicamente qualquer homem que estivesse desempregado” (KING, 1986, p. 452, tradução nossa⁶).

A *Ku Klux Klan* (KKK) foi uma organização estadunidense de cunho racista, que nasceu após a guerra civil no país, com o intuito de fomentar violência e intimidação para estabelecer uma supremacia branca. A KKK é dividida em três movimentos distintos, o primeiro teve origem no sul do país em 1865 e foi encerrado em 1871. O segundo teve origem apenas em 1915 e ganhou mais força, em busca de espalhar-se ao longo de todo o país, tendo seu fim um pouco antes do final da primeira guerra mundial em 1944.

O trecho do objeto acima é uma fala de William Hanlon comentando parte da história dos grupos de ódio no país não contada nos livros e invisível para muitos. A Legião da Decência Branca, diferente da KKK, não existe no mundo real, no entanto, tem as mesmas características desta. A exemplo, foi responsável por incendiar uma casa de shows gerida por militares negros na década de 30, sendo um destes o próprio William Hanlon, que explica como as pessoas têm a ideia errônea de que o norte do país é menos racista, se comparado ao sul.

Um dos motivos para esse achismo é a suposição que a própria KKK tenha nascido no sul. Inclusive, o segundo nascimento da KKK foi maior que sua primeira origem tímida, que funcionava sempre à noite, em segredo.

Esses novos alvos não evoluíram sem ajuda, como eram parte da esfera nacionalista branca. Em vez disso, eles foram o resultado de uma dedicada campanha de relações públicas designada a ajudar o recrutamento para a KKK, sob a recomendação dos profissionais de relações públicas Elizabeth Tyler e Edward Clarke, da Associação Pública Sulista, que aconselharam a Klan em focar em espalhar os preconceitos que eles já suspeitavam serem latentes na sociedade americana. Como resultado dessa decisão, a nova KKK do século 20 era, na verdade, maior no Norte do que no sul (WASMAN, 2017, meio eletrônico, tradução nossa⁷).

⁶ *Most of the history books talk more about the KKK than they do about the Legion of White Decency, and a lot of people don't even know there was such a thing. I think it might be because most of the histories have been written by Northerners and they're ashamed. "It was most pop'lar in the big cities and the manufacturin areas. New York, New Jersey, Detroit, Baltimore, Boston, Portsmouth—they all had their chapters. They tried to organize in Maine, but Derry was the only place they had any real success. Oh, for awhile there was a pretty good chapter in Lewiston—this was around the same time as the fire at the Black Spot—but they weren't worried about niggers raping white women or taking jobs that should have belonged to white men, because there weren't any niggers to speak of up here. In Lewiston they were worried about tramps and hobos and that something called 'the bonus army' would join up with something they called 'the Communist riffraff army,' by which they meant any man who was out of work. The Legion of Decency used to send these fellows out of town just as fast as they came in. Sometimes they stuffed poison ivy down the backs of their pants. Sometimes they set their shirts on fire"*

⁷ *These new targets did not evolve unaided as part of the white-nationalist sphere. Rather, they were the result of a dedicated public-relations campaign designed to aid recruitment for the KKK, under the recommendation of public-relations professionals Elizabeth Tyler and Edward Clarke of the Southern Publicity Association, who advised the Klan to focus on drawing out prejudices that they suspected were already latent in American society. As a result of that decision, the new 20th century KKK was actually bigger in the North than it was in the South.*

Mesmo que a Legião da Decência Branca exista apenas no livro, como um exemplo fictício da KKK no norte dos Estados Unidos, seu nome também se assemelha a um outro movimento do início da década de 30 do século XX, a Legião Nacional da Decência que, segundo Muth (2019), foi uma organização de origem católica, com o intuito de identificar e censurar qualquer produção cinematográfica que não transmitisse valores cristãos. Na época, Hollywood tomou ciência do peso do movimento, categorizando com a letra “C” (de *condemned*, do inglês, condenado) uma variedade de filmes que não representavam valores cristãos, sendo, então, censurados. Ao passo que, apesar dos donos dos cinemas não serem católicos, tinham medo do boicote do público a bilheteria.

A semelhança entre os dois nomes não parece ser coincidência. O cinema, nesse ínterim, é um tema importante deste objeto de estudo, que surge e faz parte da história em vários momentos da narrativa. Sua prosa, assim como a de seu autor, se aproxima do cinema. Essa relação é explorada mais a fundo em outro capítulo deste trabalho.

Em 1958, Mike Hanlon é filho da única família negra em Derry e, nos interlúdios, sempre conta as histórias de vida do seu pai, junto a episódios de racismo que sofreu. Redigir esta biografia é também contar a história dos Estados Unidos. Hanlon entrou no exército aos 16 anos com uma identidade falsa, adquirida pela sua mãe, pois precisava que o filho lhe enviasse todos os meses o salário do exército para que ela e seu outro filho, ainda com 12 anos, pudessem sobreviver.

Antes de se alistar, Hanlon perguntou duas coisas ao homem responsável pelas admissões, se eles ofereciam carne duas vezes na semana, como ele havia ouvido falar, e sobre o treinamento para que um dia pudesse se tornar um oficial. O recrutador disse que havia carne todas as noites, mas riu até quase se engasgar quando ouviu a segunda pergunta, julgando-a totalmente ridícula, como exibido a seguir.

Tem pessoas que viveram em Derry por mais de vinte anos e não sabiam que um dia existiu uma barraca “especial” para militares na Base Aeronáutica de Derry, uma que era meia milha distante do resto da base — e no meio de fevereiro, com a temperatura chegando a -17 negativos e com ventos de 77 quilômetros por hora gritando por aquelas pistas de pouso e aumentando os índices de resfriamento para um nível que você mal podia acreditar, aquela milha extra se tornava algo que poderia te dar geladuras, ou mesmo matá-lo. As outras sete barracas tinham aquecimento a óleo, janelas para tempestades, isolamento térmico. Elas eram quentinhas e confortáveis. A barraca “Especial”, que abrigava os 27 homens da Companhia E, era esquentada por uma fornalha velha e defeituosa. O suprimento de madeira para ela era um vale-tudo. O único isolamento térmico era uma pilha de pinheiros e abetos que os homens colocaram ao redor, do lado de fora. (...) Isso foi em 1930, quando metade da força aérea americana ainda consistia em bimotores. Em Washington, Billy Mitchell foi julgado em corte marcial e destituído da sua mesa por causa da sua irritante insistência em tentar construir uma aeronáutica mais moderna, irritando finalmente seus

superiores, que o atacaram com força. Não muito depois, ele resignaria (KING, 1986, p. 446, tradução nossa⁸)

Naquela época, marcada pela segregação racial dentro do exército americano, William Hanlon disserta sobre uma Derry que ainda não havia se desenvolvido para além de uma cidade madeireira, com não mais do que dez bares. Na lei seca, um homem branco ainda poderia comprar bebidas alcoólicas nos bares principais e porque Hanlon e seus colegas não eram bem-vindos nos bares arrumados, eram obrigados a beber nos bares pobres e mais afastados, onde os lenhadores bebiam todo tipo de coisa.

Nesses bares mais sujos, nunca foram incomodados, até certo dia que um deles pagou uma bebida a William, sob o pretexto genuíno de nunca em sua vida ter visto um homem negro, apenas em fotografias. O homem, enorme, tinha pouquíssimos dentes e um sotaque carregado, semelhante aos trabalhadores braçais da época em que aquela Derry era ainda extremamente madeireira e a maioria dos homens tinham pouquíssimo contato com o mundo fora dela.

Um tempo depois, William e seus amigos foram proibidos de frequentar até mesmo aqueles bares, não por causa daqueles lenhadores que podiam expulsá-los a qualquer momento, mas porque homens e mulheres racistas, em segredo, denunciaram o consumo de álcool explícito por todos ao capitão responsável pelo comando da Companhia E. A partir daí, eles foram obrigados a confraternizarem no galpão mencionado na passagem anterior, o que deu origem ao *Black Spot*, sendo, por um breve momento, um grande sucesso na cidade. Entretanto, o lugar originalmente era completamente abandonado, sujo e precisava de reparos, os quais foram feitos ao longo dos meses por aqueles homens.

Ainda segundo William Hanlon, no momento em que ele e seus colegas começaram a agir de maneira displicente e, aos poucos, deixar de se impor contra a opinião da

⁸ "There are people who have lived in Derry for twenty years and don't know that there was once a "special" barracks for noncoms at the old Derry Army Air Corps Base, a barracks that was a good half a mile from the rest of the base—and in the middle of February, with the temperature standing right around zero and a forty-mile-an-hour wind howling across those flat runways and whopping the wind-chill factor down to something you could hardly believe, that extra half a mile became something that could give you frost-freeze or frostbite, or maybe even kill you. The other seven barracks had oil heat, storm windows, and insulation. They were toasty and cozy. The "special" barracks, which housed the twenty-seven men of Company E, was heated by a balky old wood furnace. Supplies of wood for it were catch-as-catch-can. The only insulation was the deep bank of pine and spruce boughs the men laid around the outside. One of the men promoted a complete set of storm windows for the place one day, but the twenty-seven inmates of the "special" barracks were detailed up to Bangor that same day to help with some work at the base up there, and when they came back that night, tired and cold, all of those windows had been broken. Every one. This was in 1930, when half of America's air force still consisted of biplanes. In Washington, Billy Mitchell had been courtmartialed and demoted to flying a desk because his gadfly insistence on trying to build a more modern air force had finally irritated his elders enough for them to slap him down hard. Not long after, he would resign."

Legião da Decência Branca, eles descobriram o fato de que cada um tocava um instrumento musical diferente. A Companhia E continha, em segredo, uma banda inteira de *Jazz*.

O *Jazz*, assim como o rock e diversos outros estilos musicais, foi criado e desenvolvido por grupos negros marginalizados ao longo do século XIX e XX. Gioia (2011), disserta sobre como esses e outros gêneros musicais guardam marcas da habilidade africana de transformar a tradição europeia de composição e assimilar outros elementos em sua composição, uma das maiores transformações da história da música moderna. De lugares diferentes e famílias diferentes, a Companhia E de William Hanlon aprendeu a tocar *Jazz*, visto que esse gênero se trata de uma herança passada para as famílias, amigos e comunidades.

A banda que a companhia fundou fez sucesso em pouco tempo e o *Black Spot* se tornou uma casa lotada de homens e mulheres brancos, que vinham até próximo ao complexo militar com suas bebidas em sacos de pão. Comiam, festejavam, e aproveitavam o lugar que havia saído de um galpão sujo e escuro para um lugar decente, com vidraças coloridas, cozinha e rede elétrica.

Até que certa noite uma quantidade grande de carros caros se aproximou do local e homens vestidos com os conhecidos mantos brancos da KKK e tochas nas mãos intimidaram os frequentadores locais, provocando um incêndio, aparentemente, não planejado. William Hanlon, assim como outros membros da companhia, viram Pennywise no local. E essa é uma das situações nas quais a ação do monstro é dúbia, resguardando a dúvida se este foi responsável por empurrar o crime para consequências piores.

Situações de racismo na história são prosseguidos, não apenas do ponto de vista de Mike Hanlon ou das memórias do seu pai. Eddie Kaspbrak já amava música quando criança, principalmente o Rock, em desenvolvido e popularizado na cultura americana, dada popularidade do rádio sobre a televisão naquele interior. Richie não sabia dizer se os artistas que escutava eram brancos ou negros, e isso poderia lhe trazer problemas.

Eddie disse que ele vai assistir o *The Rock Show* na TV porque Neil Sadaka vai estar no programa e ele queria saber se Neil Sadaka era negro. Stan disse para o Eddie para não ser estúpido, Neil Sadaka era branco, dava para saber que ele era branco só de escutá-lo. Eddie argumentou que não dava pra saber nada só os escutando; até o ano passado ele tinha certeza de que Chuck Berry era branco, mas quando ele estava no *Bandstand* ele viu que ele era negro. “Minha mãe ainda acha que ele é branco, e isso é uma coisa boa,” Eddie disse. “Se ela descobrir que ele é negro, ela provavelmente não vai me deixar escutar as músicas dele (KING, 1986, p. 331, tradução nossa⁹).

⁹ "Eddie said he was going to watch *The Rock Show* on TV because Neil Sedaka was going to be on and he wanted to see if Neil Sedaka was a Negro. Stan told Eddie not to be so stupid, Neil Sedaka was white, you could tell he was white just listening to him. Eddie claimed you couldn't tell anything by listening to them; until last year he had been positive Chuck Berry was white, but when he was on *Bandstand* he turned out to be a Negro.

Neil Sedaka foi um cantor e pianista branco que começou a sua carreira ainda cedo, em 1959, e Chuck Berry, cantor e compositor e guitarrista negro, estava na ativa na mesma época. A passagem exemplifica o apagamento estrutural dos artistas negros, pioneiros em diversos estilos musicais, não apenas o rock, segundo Gioia (2011). Tal racismo levou a uma apropriação cultural do espaço musical na época, que dava destaques e créditos mais relevantes sempre aos artistas de pele branca.

Comentar sobre o racismo no exército americano da época dá oportunidade de relatar o estado da máquina militar no período entre guerras, principalmente nas vésperas da segunda guerra mundial, que teve início em 1937.

Ele saiu do exército em 1937 recebendo uma pensão por invalidez. Naquele ano, o exército do meu pai tinha se tornado muito mais bélico; qualquer um com metade de um olho, ele me disse uma vez, podia ver naquele momento que logo todas as armas sairiam do armazém novamente. Ele havia ascendido para a patente de sargento enquanto isso, e ele havia perdido a maior parte do seu pé esquerdo quando um novo recruta que estava tão assustado ao ponto de se cagar puxou o pino de uma granada de mão e acabou soltando-a ao invés de jogar. Ela rolou na direção do meu pai e explodiu com um que parecia, ele disse, como uma tosse no meio da noite” (KING, 1986, p. 454, tradução nossa¹⁰).

William Hanlon não alcançou a patente de oficial, nível de sargento que pertence apenas a quem é enlistado. Mas a narrativa agora dá contexto sobre o período pré-guerra nos Estados Unidos, assim como o estado do armamento americano, afinal, aquela granada de mão, se em perfeito estado, teria matado o sargento. O sucateamento das forças militares era sistemático.

Eles tinham balas que não funcionavam e rifles que de vez em quando explodiam nas mãos quando as balas funcionavam. A marinha tinha torpedos que normalmente não iam para onde eles eram mirados e não explodiam quando eram acertados. O exército da aeronáutica e a aeronáutica da marinha tinham aviões cujas asas caíam se a aterrissagem era muito dura, e em Pensacola, em 1939, eu tinha lido, um oficial de suprimentos descobriu uma frota inteira de caminhões que não funcionavam porque baratas tinham comido a borracha das mangueiras e das correias” (KING, 1986, p. 460, tradução nossa¹¹).

“My mother still thinks he’s white, so that’s one good thing,” Eddie said. “If she finds out he’s a Negro, she probably won’t let me listen to his songs anymore”

¹⁰ *“He left the army in 1937 with a disability pension. By that year, my father’s army had become a good deal more warlike; anyone with half an eye, he told me once, could see by then that soon all the guns would be coming out of storage again. He had risen to the rank of sergeant in the interim, and he had lost most of his left foot when a new recruit who was so scared he was almost shitting peach-pits pulled the pin on a hand grenade and then dropped it instead of throwing it. It rolled over to my father and exploded with a sound that was, he said, like a cough in the middle of the night.”*

¹¹ *They had bullets that wouldn’t fire and rifles that sometimes exploded in their hands when the bullets did fire. The navy had torpedoes that usually didn’t go where they were aimed and didn’t explode when they did. The Army Air Corps and the Navy Air Arm had planes whose wings fell off if they landed hard, and at Pensacola in 1939, I have read, a supply officer discovered a whole fleet of government trucks that wouldn’t run because cockroaches had eaten the rubber hoses and the fanbelts.*

Aos poucos, os Hanlons foram se construindo em Derry, os únicos negros naquele interior. Com suas economias, eles compraram uma fazenda, mas de maneira alguma o racismo permite uma vida tranquila, pelo menos no começo. Butch Bowers, o pai de Henry Bowers, o *bully* que ameaça as crianças durante todo o verão de 1958, inclusive mata as galinhas de William e pinta uma suástica no galinheiro. O delegado da cidade descobre que foi Butch e os Hanlon não pedem sua prisão, apenas a compensação em dinheiro pela perda dos animais.

‘Nenhum Júri no Maine vai me culpar’, Butch diz, ‘não por matar as galinhas de um negro’. ‘Eu sei disso’, Sullivan diz. ‘Então porque diabos estamos conversando sobre isso?’ Butch pergunta para ele. ‘É melhor você acordar, Butch. Eles não vão prendê-lo pelas galinhas, mas eles vão prendê-lo pela suástica que você pintou na porta depois de ter matados elas’ (KING, 1986, p. 457, tradução nossa¹²).

Aqui, o racismo é punido por causa do símbolo nazista desenhado em solo americano, logo após a segunda guerra mundial. Depois disso, há enxertos sobre o trabalho de Mike Hanlon na fazenda, desde a sua infância, fora dos interlúdios. O hábito de Stephen King contextualizar a infância de cada um desses protagonistas e a oportunidade de dissertar sobre a infância não pobre, mas cheia de obrigações, da única criança negra no interior de uma cidade americana.

O relato sobre o estado do exército americano no período entre guerras mundiais serve ao propósito de contextualizar a história de vida de William Hanlon, mas o romance também aproveita para tecer comentários sobre outros conflitos bélicos na história americana.

Um homem velho estava lendo o jornal em uma das cadeiras confortáveis super acolchoadas e anciãs das alcovas da sala de leitura. A chamada logo embaixo do cabeçalho gritava: “DULLES PROMETE QUE TROPAS AMERICANAS AJUDARÃO O LÍBANO SE NECESSÁRIO! Havia também uma foto de Ike, balançando a mão de um árabe no Jardim Rosado. A mãe de Ben disse que quando o país elegeu o presidente Hubert Humphrey em 1960, talvez as coisas iriam voltar a se mover novamente. Ben percebia vagamente que havia uma coisa chamada recessão acontecendo, e sua mãe estava com medo de ser demitida (KING, 1986, p.193, tradução nossa¹³).

¹² *No jury in Maine will convict me,’ Butch says, ‘not for killing a nigger’s chickens. “‘I know that,’” Sullivan says. “Then what the Christ are we chinnin about?’ Butch asks him. “‘You better wake up, Butch. They won’t put you away for the chickens, but they will put you away for the swastiker you painted on the door after you killed em.’*

¹³ *“An old man was reading the News in one of the ancient, comfortably overstuffed chairs in the Reading Room alcove. The headline just below the masthead blazed: DULLES PLEDGES U.S. TROOPS TO HELP LEBANON IF NEEDED! There was also a photo of Ike, shaking hands with an Arab in the Rose Garden. Ben’s mamma said that when the country elected Hubert Humphrey President in 1960, maybe things would get moving again.*

Segundo Riedel (2019), as tropas americanas invadiram Beirute pela praia, em 1958, sob o pretexto de impedir uma guerra civil entre cristãos e islâmicos na região. A marinha americana foi vista como inimiga pelos civis, por acharem que o objetivo era manter no poder o presidente da época, Camille Nemr Chamoun, que tentava um segundo mandato de maneira ilegal. Já o exército libanês, composto por cristãos e islâmicos, viram essa mesma marinha americana como agressores que estavam violando a soberania libanesa.

Em resumo, as preocupações dos Estados Unidos com o Líbano foram motivadas pela influência da União Soviética na região, visto que o Egito, sob o comando do presidente Gamal Abdel Nasser, já tinha um forte canal de comunicação com Moscou. Esse episódio referido no trecho do livro diz respeito a primeira missão de combate feita no oriente médio da história dos Estados Unidos. Havia tropas americanas na região desde a Segunda Guerra Mundial, mas nenhuma em combate. Ninguém em Beirute ou Washington, ainda segundo Riedel (2019), sabia que aquela missão marcaria o início de décadas de missões, aparentemente sem fim, dos Estados Unidos no Oriente Médio.

Após a manchete sobre a invasão americana no Oriente Médio, é versado acerca do temor da mãe de Ben Hascom sobre futuro do seu trabalho, dada recessão econômica. São duas preocupações postas, inevitavelmente, em comparação, de um lado, a preocupação do governo dos Estados Unidos com a Guerra Fria, do outro, o medo de uma americana em não ter dinheiro para sustentar seu filho.

É até irônico visualizar assuntos em escalas tão diferentes em comparação, o Jornal noticiando algo tão distante da realidade de Derry, com seus próprios problemas visíveis e invisíveis. Há uma crítica não apenas ao gasto do governo americano com invasões do outro lado do planeta, mas essa crítica está longe de ser a única vez em que um jornal é iluminado sob algum tipo de ótica pejorativa. São poucas as notícias confiáveis do livro, um assunto que é tratado em outro momento desta dissertação, quando é discutida a invisibilidade de Pennywise.

É também em 1958 que o desenrolar da história começa, pois é nesse o ano que os protagonistas, ainda crianças, inicialmente de maneira solitária, têm um primeiro contato com o monstro que tenta assassiná-los. As experiências de quase morte são um dos elementos principais que juntam as sete crianças em um grupo, autointitulado *Losers Club* (do inglês,

Ben was vaguely aware that there was something called a recession going on, and his mamma was afraid she might get laid off."

Clube dos perdedores), mas há também uma força de vingança que leva as crianças a enfrentar o palhaço, posto que este, logo no primeiro capítulo do livro, assassina o irmão mais novo de Bill Denbrough, o líder do grupo.

A introdução de cada uma dessas crianças em seus espaços e desenvolvimentos são oportunidades para que Stephen King descreva um estilo de vida americano e interiorano daquela época, do ponto de vista de crianças pobres ou de classe média. O rádio, como indicado na passagem logo atrás, é um dos passatempos principais daquelas crianças, assim como a televisão. A música que escutam, muitas vezes em segredo dos pais, é um tema recorrente na linha cronológica de 1958.

2.3 Pós-modernismo em 1958 e 1984

Nessa época, Derry ainda que uma cidade do interior, é mais que uma cidade madeireira, posto que lojas de departamento e filiais já fazem parte do cenário local, moldando o que as crianças vestem e consomem. Tal mudança de consumo é também notada em uma das principais atrações da cidade, o cinema de Derry. É lá que os moradores consomem produções *hollywoodianas* produzidas para várias idades, inclusive filmes de terror, gênero que já consolidado na época.

A modernidade econômica do começo do século XX e vai, aos poucos, ficando para trás, dando lugar ao que pode ser chamado de pós-modernidade.

Pós-modernismo é o que você possui quando o processo de modernização está completo e a natureza desapareceu para sempre. É um mundo mais humano que o antigo, mas um em que a “cultura” verdadeira se tornou uma “segunda natureza”. (...) Então, na cultura pós-moderna, a “cultura” virou um produto por si só; o mercado virou um substituto para si mesmo e inteiramente como uma commodity, como qualquer dos itens que estão incluídos nele mesmo. (...) Pós-modernismo é o consumo da commodificação como um processo (JAMESON, 1991, introdução, tradução nossa¹⁴).

Fredric Jameson explica, nesse trecho, parte da realidade dessas crianças protagonistas que consomem a cultura distribuída naquele tempo pelo capital. A música, os programas de televisão e os filmes são *comodities*, e é a primeira vez, cronologicamente falando, que a indústria cultural americana é explicada e introduzida no livro.

¹⁴ *Postmodernism is what you have when the modernization process is complete and nature is gone for good. It is a more fully human world than the older one, but one in which "culture" has become a veritable "second nature." So, in postmodern culture, "culture" has become a product in its own right; the market has become a substitute for itself and fully as much a commodity as any of the items it includes within itself: modernism was still minimally and tendentially the critique of the commodity and the effort to make it transcend itself. Postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process.*

Em 1958, a indústria cultural já havia passado por um processo de desenvolvimento e não era algo necessariamente novo. Mas é importante aqui mencionar que esta é visualizada sob a ótica de crianças de um interior americano. Derry possui apenas uma fração do desenvolvimento capitalista e tecnológico que Nova York, por exemplo, capital americana que foi e ainda é centro cultural do país. O Aladim é um cinema que transmite sucessos americanos da época, que são exemplificados ao longo deste capítulo. No entanto, o Aladim é o único cinema da cidade e não se trata de uma franquía, contudo, transmite filmes *hollywoodianos*, grande pilar da cultura, transformado em *comodity*.

Foi um período, segundo Harvey (1989), em que o fordismo não conseguia sustentar a economia americana, justamente por causa da sua rigidez. Mais e mais visualizava-se necessária uma flexibilização de design e de mercado. O cenário levou a uma crescente flexibilização de carga horária de empregos, assim como uma instabilidade, quase que geral, em diversos setores econômicos.

Ao redor de cargos estáveis, importantes e de uma ascensão gradual e otimista, orbitava-se uma classe trabalhadora, que já não possuía a mesma segurança no emprego, e precisava contentar-se com uma meia carga horária e uma diminuição de benefícios envolvendo planos de saúde, transporte e outros seguros. Paralelo a isso, tal flexibilização também facilitou a emergência de pequenos negócios, muitos deles constituídos de empresas familiares, alguns de imigrantes ou grupos minoritários, que buscam adentrar o mundo capitalista, mas não encontram as mesmas facilidades que o empregado homem, branco e majoritário nas escalas de poder.

It – A novel (1986), contextualiza tal crise econômica quando narra o verão de 1958. Eddie Kaspbrak passeia pelos trilhos da cidade e vê um dos funcionários de um daqueles trens em movimento jogar uma caixa cheia de lagostas no chão. O funcionário manda o menino levar a caixa para a sua mãe, que vai adorar o presente. No outro dia, o garoto pergunta por que aquilo aconteceu, e o operador das linhas de trem fala.

“A empresa faliu” O Sr. Braddock disse. “É tudo que há para se dizer. Você não lê os jornais? Está acontecendo por todo o maldito país. Agora vá embora daqui. Isso aqui não é lugar para uma criança”¹⁵(KING, 1986, p.310, tradução nossa).

As crianças protagonistas do livro são *Baby-Boomers* e têm cerca de 12 anos no período de 1958. Foi uma geração que nasceu, especificamente, após o período pós-guerra, entre 1946 e 1950 e que, no caso dos Estados Unidos, marcou um período de enorme

¹⁵ “Cump’ny went broke,” Mr. Braddock said. “That’s all there was to it. Don’t you read the papers? It’s hap’nin all over the damn country. Now get out of here. This ain’t no place for a kid.”

expansão econômica, assim como de otimismo “O mundo em que os *boomers* verdadeiros cresceram foi um de crescente riqueza e grandes coesões sociais, e ideais sociais imponentes como liberdade, igualdade e justiça para todos (STRAUSS; HOWE apud BROWN, 2008) – tradução nossa.¹⁶

Brown (2008), ainda explica que tal geração enxergava os problemas sociais e culturais norte-americanos, assim a possibilidade de resolvê-los. Assim, foi notada uma revolução cultural a partir da década de 60, um movimento de contracultura que emergiu e entrou diretamente em choque com dois grandes traumas da história americana, a Guerra do Vietnã e o medo constante da bomba atômica durante a Guerra Fria.

Foi essa mesma geração que foi às ruas exigir o fim da guerra do Vietnã, a mesma geração que se sentia ameaçada com a possibilidade real de morrer em uma guerra perpetrada por outra geração, um conflito que julgavam não fazer qualquer sentido. A televisão teve um papel importante nessa recusa, pois foi através dela que boa parte dos americanos tiveram acesso ao aspecto terrível e inerente da guerra, não apenas do Vietnã, recurso que o americano médio não teve acesso em outros conflitos globais, como a segunda guerra mundial.

Todas as crianças protagonistas em *It – A Novel* (1986) são *baby-boomers*. Possuem, na época, em média, 11 anos de idade. Entretanto, o pano de fundo econômico da narrativa não é sobre famílias ricas ou ascensão social.

Ela ainda era uma mulher jovem — apenas trinta e dois anos — mas criar sozinha um filho deixou-a marcada. Ela trabalhava quarenta horas semanais numa fábrica de tecidos na *Stark's Mills*, em Newport, e depois do trabalho, e as fibras do algodão estavam particularmente ruins, ela de vez em quando tossia tão forte e demorado que Ben ficava assustado. Nessas noites ele dormia muito tarde, olhando pela janela do lado da sua cama no escuro, imaginando o que seria dele se ela morresse. Ele seria um órfão, ele pensava. Ele se tornaria uma criança do estado (ele achava que isso significava morar com fazendeiros que o faziam trabalhar do nascer ao pôr-do-sol), ou ele seria mandado para o Asilo de Bangor para Órfãos. Ele tentava dizer para si mesmo que era tolo se preocupar com essas coisas, mas dizer isso não fazia muita diferença, e não era apenas sobre ele suas preocupações; ele se preocupava com ela também (KING, 1986, p. 184-185, tradução nossa¹⁷).

¹⁶ *The world in which real boomers grew up was one of rising affluence, great social cohesion, and lofty social ideals, such as liberty, equality, and justice for all.*

¹⁷ *She was a young woman still—only thirty-two—but raising a boy by herself had put a mark on her. She worked forty hours a week in the spool-and-bale room at Stark's Mills in Newport, and after workdays when the dust and lint had been particularly bad, she sometimes coughed so long and hard that Ben would become frightened. On those nights he would lie awake for a long time, looking through the window beside his bed into the darkness, wondering what would become of him if she died. He would be an orphan then, he supposed. He might become a State Kid (he thought that meant you had to go live with farmers who made you work from sunup to sunset), or he might be sent to the Bangor Orphan Asylum. He tried to tell himself it was foolish to worry about such things, but the telling did absolutely no good. Nor was it just himself he was worried about; he worried for her as well.*

Esta é a narração das dificuldades de Arlene Hascom, mãe de uma das crianças protagonistas, Ben Hascom. Há outros momentos em que a vulnerabilidade proporcionada pela falta de dinheiro e assistência afeta os dois, e não são eles o único exemplo único. Eddie Kaspbrak, outro protagonista, também possui apenas sua mãe como família e ambas possuem interações problemáticas. Enquanto a primeira criança possui uma compulsão alimentar endossada por sua mãe, o segundo sofre com uma mãe que imagina seu estar doente em diversas situações, acredita que seu filho tem diversas condições e fragilidades.

Essa é uma obsessão parecida com a Síndrome de Münchhausen por procuração, desordem psiquiátrica na qual a pessoa acredita que algum protegido seu está muito doente e precisa de cuidados especiais. Muitas vezes, a própria pessoa com a síndrome provoca certas doenças no seu protegido que, no final das contas, é saudável, como no caso de Eddie Kaspbrak, instruído desde criança sobre sua necessidade de medicamentos em aerossol para asma, que não passam de placebo, constituído por água com cânfora.

Beverly Marsh é outra protagonista que vive em uma família com dificuldades econômicas. Sua mãe é garçoneira e o seu pai é zelador em um colégio público. Sua pobreza está em suas roupas velhas, de segunda ou terceira mão, assim como em sua casa pequena, aos poucos descascando de velhice e falta de manutenção. Sua grande problemática, entretanto, é o seu pai abusivo e extremamente ciumento, que bate em Beverly e dá indícios de que quer abusá-la ao longo do livro, chegando até tentar um estupro pelo fim da narrativa.

Já Mike Hanlon precisa ajudar o seu pai em sua fazenda. Ela não é grande, mas ele também possui pouco dinheiro para pagar funcionários. A vida no campo é cheia de obrigações, mas Mike é feliz. Economicamente, nada de essencial falta, e como mencionado anteriormente, o grande problema de Mike e sua família é o racismo da cidade.

Bill Denbrough, Richie Tozier e Stanley Uris possuem vidas economicamente confortáveis e são as menos exploradas no livro. Bill Denbrough também faz parte da classe média americana, mas sua família e sua vida são evocadas em vários momentos, não por causa da sua situação financeira, mas por causa do assassinato de George Denbrough, o caçula, que desestabiliza o núcleo familiar por inteiro.

Portanto, por mais que essas crianças tenham nascido em um período de grande expansão econômica, o pós-guerra norte-americano, a narrativa dá prioridade às infâncias afetadas negativamente pela recessão e por mudanças de mercado. É prioridade da obra dar

atenção a norte-americanos marginalizados pelos mais diversos motivos, seja pelo racismo, a pobreza, seu gênero ou por sua própria idade.

Estes dois últimos são protagonizados, respectivamente, por Beverly Marsh e Bill Denbrough, enquanto a única protagonista do livro sofre violências em casa por causa do seu pai, violência como resposta ao seu corpo feminino, em fase de puberdade, com seus amigos e no colégio, na cidade, ela é marginalizada por ser uma mulher com vários amigos homens, que lidam com ela de maneira diferenciada, pontualmente, também gera marginalizados.

Já Bill Denbrough, é um grande representante da invisibilidade das crianças da cidade. Elas, no livro, parecem viver em um mundo à parte daqueles dos adultos, os protagonistas crianças dão a entender isso em vários momentos, mas é Bill Denbrough o maior exemplo da criança sem assistência, até mesmo no seu núcleo familiar, pois seus pais estão distantes, vivendo o luto da perda do filho de maneira extremamente apática, enquanto Bill, necessitando de apoio psicológico e familiar, tem apenas seus amigos como fonte de ajuda. Essas problemáticas pessoais de cada um dos setes protagonistas são dissertadas com mais profundidade em outro capítulo, sobre o tema principal do livro, a identidade.

É o ano onde se passa o presente cronológico do livro, a linha temporal na qual Mark Hanlon redige seu livro histórico e suas investigações sobre Derry. É um presente introduzido não apenas pelo crime de ódio cometido por três homens contra um casal LGBT em Derry, mas também quando Mike decide ligar para cada um dos seus seis amigos, pedindo para se lembrarem da promessa que fizeram quando criança, revelando que Pennywise retornou.

As seis ligações parecem quebrar uma espécie de feitiço, pois nenhum daqueles adultos se lembravam de Mike, da promessa ou mesmo de suas infâncias. Eles reconhecem o nome do amigo imediatamente, assim como Derry, e que de fato haviam nascido em Derry e lá viveram quando crianças. É aqui que começa um longo processo de retorno à Derry, não apenas a atual, mas aquela perdida, a do passado, escondida na memória de cada uma dessas pessoas que agora beiram os 40 anos de idade.

Entre o período das seis ligações, até o regresso físico à Derry dos seis protagonistas, o livro disserta sobre o estilo de vida de cada um desses adultos, dando ênfase a suas vidas profissionais. Stanley Uris tornou-se contador e dono de uma empresa muito bem-sucedida em Nova York. Richie Tozier tornou-se um dos mais bem sucedidos *disk jockeys*¹⁸

¹⁸ Locutor que entretém o público em um programa de rádio, entre músicas, responsável também por escolher as melhores e atender pedidos do público. Richie, no caso, sabe imitar inúmeras pessoas famosas enquanto trabalha.

de Los Angeles. Ben Hascom é um dos mais jovens e bem-sucedidos arquitetos dos Estados Unidos, projetando obras que dividem opiniões, até mesmo em Londres (embora, nesse momento da história, Ben Hascon esteja absorvendo as notícias do seu antigo amigo em um bar de fim de estrada nem um pouco especial).

Eddie Kaspbrak também mora em Nova York, é dono de uma grande empresa de alugueis de carros caros, trabalhando até para pessoas famosas como o ator Al Pacino. Beverly Marsh (agora Rogan, o sobrenome do marido) é estilista de uma marca de roupas bastante lucrativa, conhecida nacionalmente e Bill Denbrough é um escritor de terror mundialmente famoso, adaptado para o cinema, que mora na Inglaterra.

Cada um desses protagonistas possui estilos de vida ricos e confortáveis e estão espalhados ao longo dos Estados Unidos. Nas descrições de suas vidas, é possível perceber o estilo de vida, cultural e financeira dos americanos de mesma faixa etária, “Se você gostaria de saber tudo que há para se saber sobre um homem ou mulher da classe média americana enquanto o milênio chega ao seu fim, você só precisaria olhar para seus armários de remédios” (KING, 1986, p. 84, tradução nossa¹⁹).

A frase retirada vem na introdução de Eddie Kaspbrak, em sua fase adulta, um homem que aprendeu a se medicar excessivamente desde criança, em uma espécie de hipocondria não diagnosticada. Há uma descrição minuciosa das suas medicações e suas marcas. E por mais que Eddie tenha uma vida pacata com sua mulher, ele mora em uma cidade cosmopolita, exerce um trabalho que muitas vezes serve a esse estilo de vida ao transportar pessoas mundialmente famosas para seus afazeres na metrópole.

Da mesma maneira que o autor faz relação direta do armário de remédios de um americano com tudo que há para se saber sobre sua vida, o autor implicitamente também tenta fazer essa relação com o estilo de vida desses seis adultos com a vida americana rica e cosmopolita daquela época. Esse mundo expandido, rico e agitado da maioria desses protagonistas é também exemplificado durante seus retornos.

Seus olhos eram levados de novo e de novo para o painel digital na frente da sua poltrona. Ele mostrava o quão rápido essa bala britânica viajava. Agora, enquanto o concorde alcançava sua velocidade de cruzeiro, ele batia acima de mach 2. (...) Ele não estava tão certo que isso era algo que ele realmente gostaria de saber. Fora da sua janela, que era tão pequena e grossa quanto a janela de uma das capsulas espaciais de Mercury, ele podia ver um céu que não era azul, mas roxo do entardecer, mesmo sendo o meio do dia. No ponto onde o mar e o céu se encontram, ele pode ver que a linha do horizonte está levemente dobrada. Eu estou sentado aqui, Bill pensa, com

¹⁹ *If you would know all there is to know about an American man or woman of the middle class as the millennium nears its end, you would need only to look in his or her medicine cabinet.*

uma *blood mary* na minha mãe e o cotovelo de um homem gordo e sujo tocando meu braço, observando a curvatura da terra. Ele sorri um pouco, pensando que um homem que enfrenta algo assim não deveria sentir medo de nada (KING, 1986, p. 221-222, tradução nossa²⁰).

Afinal, apesar da contabilização perfeitamente restrita do tempo, através dos minutos, horas, dias, semanas, meses e anos, nossa concepção como seres humanos é totalmente subjetiva quando vivenciamos esse tempo de fato. Momentos alegres e horas ininterruptas, às vezes, parecem durar apenas uma hora inteira. Afinal de contas, não é possível realizarmos uma percepção objetiva do tempo e do espaço ao redor se não levarmos em consideração a própria realidade e seus processos materiais.

A medida que o mundo se transforma ao nosso redor, nossas relações com o tempo também divergem, uma relação intrínseca fundamentalmente ligada a evolução do capitalismo e suas novas tentativas de sobrevivência. Nossa percepção muda quando trocamos de trabalho, por exemplo. Sentimos menor ou maior dificuldade de executá-lo a depender do quanto gostamos do nosso ofício, o quão longe precisamos nos deslocar para exercê-lo.

Da mesma maneira, quando as cidades inflaram no começo do século XX e precisaram atravessar por medidas desenvolvidoras, é criada uma percepção de espaço e tempo diferente dos nossos avós. O capital que, antes se acomodava de uma maneira, agora precisa se desdobrar, crescer e atingir novos patamares se quer sobreviver. Afinal, dominar o espaço sempre foi uma demonstração de poder.

O efeito geral, portanto, é a modernização capitalista ser muito voltada a apressar uma aceleração no mesmo passo dos processos econômicos e, portanto, da vida social. (...) quando as condições são relativamente fáceis, é relativamente fraco o incentivo para aplicar tais inovações. Mas em tempos de dificuldades econômicas e competições intensificadas, indivíduos capitalistas são forçados a acelerar a arrecadação do seu capital; aqueles que melhor podem intensificar ou acelerar sua produção, marketing etc. são aqueles em melhor condição de sobrevivência. Modernizações que afetam o tempo de arrecadação não são, portanto, movidas em um ritmo uniforme. Elas tendem a se acumularem, principalmente em períodos de crise²¹ (HARVEY, 1989, p. 230, tradução nossa).

²⁰ *His eyes are drawn again and again to the digital readout at the front of the cabin. It shows how fast this British bullet is going. Now, as the Concorde reaches its cruising speed, it tops out at just over mach 2. (...). He is not sure this is anything he really wanted to know. Outside his window, which is as small and thick as the window in one of the old Mercury space capsules, he can see a sky which is not blue but the twilight purple of dusk, although it is the middle of the day. At the point where the sea and the sky meet, he can see that the horizon-line is slightly bowed. I am sitting here, Bill thinks, a Bloody Mary in my hand and a dirty fat man's elbow poking into my bicep, observing the curvature of the earth. He smiles a little, thinking that a man who can face something like that shouldn't be afraid of anything.*

²¹ *The general effect, then, is for capitalist modernization to be very much about speed-up an acceleration in the pace of the economic process and, hence, in social life. (...) When the conditions of accumulation are relatively easy, the incentive to apply such innovations is relatively weak. But at times of economic difficulty and intensifying competition, individual capitalists are forced to accelerate the turnover of their capital; those who can best intensify or speed up production, marketing, etc. are in the best position to survive. Modernizations that*

A percepção espacial distorcida e a velocidade com que percebemos o nosso redor não apenas é um fenômeno relacionado aos avanços tecnológicos do capitalismo, mas do pós-modernismo também, manifestado em diversas em vários âmbitos da experiência humana. Como ela influenciou nossa cultura e a arte que consumimos, seria inevitável, e talvez pioneiro, que a arquitetura seja transformada.

No campo da arquitetura e do urbanismo, eu levo o pós-modernismo amplamente, para significar uma quebra da ideia modernista de que planejamento e desenvolvimento deveriam focar planos urbanos em larga escala, metrópoles amplas, tecnologicamente racionais e eficientes, promovidas por uma arquitetura sem excessos (o funcionalismo austero vem do “estilo internacional” modernista.) O Pós-modernismo cultiva, pelo contrário, um conceito de um tecido urbano necessariamente fragmentado, um “palimpsesto” de formas passadas sobrepostas umas sobre as outras, e uma “colagem” de vários usos, muitos deles podendo ser efêmeros (HARVEY, 1989, p. 66, tradução nossa²²).

Nesse retorno à cidade, a narrativa explora, em muitos momentos, a grande diferença entre as duas principais cidades do livro, a Derry de 1958 e a Derry de 1984. A primeira. é um distrito grande, que possui a violência como sua única estatística exacerbada. Entretanto, muita coisa mudou 27 anos depois.

Houve muita conversa sobre como eles iriam revitalizar o centro da cidade. Uhum, eles revitalizaram muito bem. Destruíram a maioria das lojas antigas e colocaram vários bancos e estacionamentos. E mesmo assim você não consegue achar uma maldita vaga para estacionar seu carro²³ (KING, 1986, p. 486, tradução nossa).

Quem narra é um taxista que leva Bill Denbrough para seu reencontro com os outros protagonistas, em 1984. Uma oportunidade para a voz narrativa ilustrar como a cidade inchou com investimento de capital privado e estatal. Diversa arquitetura foi apagada, mas muito também permaneceu. Stephen King usa o retorno dos adultos protagonistas para a cidade e sua ausência de memória como pretextos para narrar uma Derry expandida e transformada, agora repleta de outros tipos de construções capitalistas.

affect turnover time 'I are not, therefore, deployed at a uniform rate. They tend to bunch, together mainly in periods of crisis (HARVEY, 1989, p. 230).

²² *In the field of architecture and urban design, I take postmodernism broadly to signify a break with the modernist idea that planning, and development should focus on large-scale, metropolitan-wide, technologically rational and efficient urban plans, backed by absolutely no-frills architecture (the austere 'functionalist' surfaces of 'international style' modernism). Postmodernism cultivates, instead, a conception of the urban fabric as necessarily fragmented, a 'palimpsest' of past forms superimposed upon each other, and a 'collage' of current uses, many of which may be ephemeral.*

²³ *"There was a lot of talk about how they was gonna revitalize the downtown. Ayup, they revitalized it just fine. Tore down most the old stores and put up a lot of banks and parking lots. And you know you still can't find a fucking slot to park your car in. Ought to string the whole City Council up by their cocks."*

Portanto, segundo Harvey (1989), é possível entendermos que a Derry de 1984 está passando por uma transformação arquitetônica que muito se assemelha a arquitetura modernista. Uma quantidade exacerbada de lojas, bancos, estacionamento e outras construções capitalistas significam o que foi mencionado anteriormente como o planejamento urbano racional (do ponto de vista capitalista) eficiente e em larga escala.

Não existe a sobreposição pós-modernista com a arquitetura antiga, que está sendo apagada, e precisa ser lembrada pelos protagonistas. Enquanto há presenças pós-modernistas nestes adultos, no capitalismo ainda mais tardio que os cerca, nos produtos cinematográficos existentes no livro e em seus temas, uma arquitetura modernista em Derry pode ser explicada por que a cidade sempre foi, até mesmo do ponto cronológico de 1984, uma cidade interiorana, afastada das grandes metrópoles. Enquanto uma arquitetura pós-modernista pode ser identificada nas capitais americanas e outras cidades internacionais, uma que é teorizada por estudiosos em Harvey (1989), Derry ainda está para sofrer tais mudanças.

Mesmo que tais mudanças não sejam encontradas em Derry, esta é representada por Ben Hascom, um dos mais bem sucedidos arquitetos dos Estados Unidos.

“Dois anos atrás ele estava em Londres, primeiro planejando e depois supervisionando a construção do novo centro de comunicações da BBC — um prédio que ainda está sendo debatido contra e a favor no jornal britânico (*The Guardian*: “Talvez prédio mais bonito a ser construído em Londres nos últimos 20 anos”; *The Mirror*: “Além do rosto da minha sogra depois de uma rodada de bares, a coisa mais feia que eu já vi na vida” (KING, 1986, p. 73, tradução nossa²⁴).

Esta é uma das primeiras passagens que ilustram a profissão de Ben Hascom, um homem jovem que viaja o mundo projetando construções que conseguem ser polêmicas porque são, também, construções de ponta e do seu tempo, que ilustram a paisagem de grandes capitais, prédios de grandes marcas.

Jameson (1997) e Hutcheon (2003) explicam que o pós-modernismo na arquitetura teve um olhar que não perdeu a referência ao passado, a história, mesmo na aplicação de novos conceitos, novas visões de se ver o espaço urbano, o que é justamente o que Ben Hascom, de maneira inconsciente, realizou com seu projeto do Centro de Comunicações da BBC de Londres, posto que possui o esqueleto perfeito da Biblioteca Municipal de Derry,

²⁴ *Two years ago he had been in London, first designing and then overseeing the construction of the new BBC communications center—a building that was still hotly debated pro and con in the British press (the Guardian: “Perhaps the most beautiful building to be constructed in London over the last twenty years”; the Mirror: “Other than the face of my mother-in-law after a pub-crawl, the ugliest thing I have ever seen”.*

construída pelos grandes madeireiros no começo do século XX e ocupada por Ben Hascom, quando era criança, por boa parte daquela sua infância na qual não teve amigos, antes de fazer amizade com os outros protagonistas.

Bill Denbrough também é um personagem que inconscientemente usa suas memórias do passado como motor artístico. Ele é, inclusive, uma forte personagem de Stephen King no livro, pois é também um escritor de terror de sucesso, adaptado para o cinema. O impacto de Pennywise e o assassinato do seu irmão mais novo é, segundo o livro, elementos fundamentais que o fazem produzir histórias de terror, narrativas em que o protagonista enfrenta e derrota o mal no fim do livro, o que também acontecesse no objeto de estudo.

2.4 *It – A Novel* e seus comentários sobre a literatura

E antes que seja ilustrado e dissertado sobre o trabalho de Bill Denbrough, atualmente como um escritor e roteirista extremamente bem-sucedido, *It – A Novel* (1986), narra a trajetória do personagem em seus primeiros contatos com o universo literário e seu mercado.

Por toda a sua vida ele quis ser escritor, mas quando ele se inscreve nos cursos de escrita, ele se encontra perdido e sem um compasso em uma terra estranha e assustadora. Tem um cara que quer ser *Updike*. Existe outro que quer ser o Faulkner da Nova Inglaterra — mas ele só quer escrever romances sobre a fatídica vida dos pobres em versos brancos. Tem uma garota que admira Joyce Carol Oates mas sente que porque Oates foi nutrida em uma sociedade sexista ela é “radioativa em um sentido literário.” Oates é incapaz de ter uma escrita limpa, essa garota diz. Ele vai ser mais limpo. Existem esse estudante gordo e pequeno que não consegue falar acima de um murmúrio. Ele escreveu uma peça em que nela existem 9 personagens. Cada um deles diz apenas uma palavra. Pouco a pouco a plateia percebe que quando você coloca essas nove palavras juntas você forma “Guerra é a ferramenta dos mercadores da morte sexistas.” Essa peça recebe um A do professor. (...) Esse professor publicou quatro livros de poesia e sua tese de mestrado pela editora da universidade. Ele fuma maconha e veste um medalhão da paz. A peça do gordo que murmura é produzida por um grupo de teatro de guerrilha durante a greve para o fim da guerra, que para o campus em maio de 1970 (KING, 1986, p. 126-127, tradução nossa²⁵).

²⁵ All his life he has wanted to be a writer, but when he enrolls in the writing courses he finds himself lost without a compass in a strange and frightening land. There’s one guy who wants to be Updike. There’s another one who wants to be a New England version of Faulkner—only he wants to write novels about the grim lives of the poor in blank verse. There’s a girl who admires Joyce Carol Oates but feels that because Oates was nurtured in a sexist society she is “radioactive in a literary sense.” Oates is unable to be clean, this girl says. She will be cleaner. There’s the short fat grad student who can’t or won’t speak above a mutter. This guy has written a play in which there are nine characters. Each of them says only a single word. Little by little the playgoers realize that when you put the single words together you come out with “War is the tool of the sexist death merchants.” This fellow’s play receives an A from the man who teaches (...) This instructor has published four books of poetry and his master’s thesis, all with the University Press. He smokes pot and wears a peace medallion. The fat mutterer’s play is produced by a guerrilla theater group during the strike to end the war which shuts down the campus in May of 1970.

A passagem pejorativa e irônica sobre o ambiente literário das aulas da universidade de Bill Denbrough reflete seu descontentamento com o ambiente, pois ele possui visões, objetivos e vontades diferentes sobre como pretende fazer literatura. Diferente de seus colegas que procuram objetivamente serem versões diferentes de escritores do cânone americano, Bill Denbrough sempre escreveu e pretende continuar escrevendo terror, contos policiais e outros gêneros parecidos.

É isso que lhe dá prazer e o que o instiga a escrever. E, talvez, essa diferença de interesses não fosse exatamente um problema para o escritor amador se o seu professor, assim como seus outros alunos, não desse valor a suas aspirações. Seus contos e seus outros trabalhos não recebem boas avaliações do instrutor que os avalia como literatura *pulp*, ou seja, de pouco valor.

Raramente dá comentários positivos e eles são sempre relacionados a possíveis interpretações que algum conto de Bill Denbrough pode ter com questões políticas e sociais. Com certeza, o momento histórico em que Bill Denbrough entrou na faculdade é um bastante propício para essas buscas e questionamentos, pois o motivo da contracultura estava em seu ápice naquele momento, convoluto com a guerra do Vietnã, comentada em outro momento neste capítulo, sobre os *babyboomers* americanos.

O embate sobre os valores de uma suposta alta ou baixa literatura são desdobrados quando Bill Denbrough confronta seus colegas e seu professor.

Ele diz: “Eu não entendo isso nem um pouco. Eu não entendo nada disso. Por que uma história precisa ser socio-qualquer coisa? Política... cultura... história... isso não são ingredientes de qualquer história se elas forem bem contadas? Quer dizer...” Ele olha ao redor, vê olhos hostis, e percebe levemente que eles estão vendo isso como algum tipo de ataque. Talvez seja mesmo um. Eles estão pensando, ele nota, que talvez exista mesmo um mercador da morte sexista entre eles. “Quer dizer... vocês não podem deixar uma história ser uma história?” (KING, 1986, p.127, tradução nossa²⁶).

Bill Denbrough está questionando a necessidade de cada uma daquelas pessoas em impor questões políticas, culturais ou sociais em suas histórias, como se elas já não fossem ingredientes normais de uma história de valor. Seus colegas, para além de almejar serem contadores de histórias, querem ser versões melhores dos seus ídolos.

²⁶ *Speaking carefully, not stuttering (he has not stuttered in better than five years), he says: “I don’t understand this at all. I don’t understand any of this. Why does a story have to be socio-anything? Politics... culture... history... aren’t those natural ingredients in any story, if it’s told well? I mean...” He looks around, sees hostile eyes, and realizes dimly that they see this as some sort of attack. Maybe it even is. They are thinking, he realizes, that maybe there is a sexist death merchant in their midst. “I mean... can’t you guys just let a story be a story?”*

Bill tem escritores que o inspiram, mas sua vontade é outra, não apenas seguir o seu sonho, mas fazer dela uma vida profissional. A prova disso é introduzida quando o professor responde o questionamento de Bill Denbrough e questiona se o seu aluno acha que os grandes escritores do cânone estavam apenas querendo contar uma história, se estavam apenas querendo fazer dinheiro e Bill responde que sim e que é isso que ele quer fazer também. Antes de desistir das aulas, ele passa a escrever com o intuito de enviar seus contos e suas novelas para revistas e editoras, a fim de buscar sua já formada aspiração profissional.

É ali que Bill Denbrough começa a fazer sucesso, uma vez que ele mostra para seu professor, antes de desistir do curso. Mostra que o reconhecimento de terceiros, do começo de uma fama e do dinheiro atrelado a isso são, justamente, o que ele almeja, além de contar o que ele considera boas histórias, uma em que os problemas sociais do mundo já estão perfeitamente encaixados em seus trabalhos naturalmente.

A existência dessa narração sobre as críticas recebidas a Bill Denbrough são um reflexo das mesmas críticas recebidas por Stephen King ao longo da sua carreira como um escritor de terror. Em 1986, data de publicação deste objeto, o autor já era consagrado como um sucesso de vendas, um sucesso que não é refletido no âmbito acadêmico, como é relatado em seu livro de não ficção “Sobre a Escrita” (2014), o qual apresenta uma autobiografia do autor, os questionamentos sobre o seu sucesso de vendas e os motivos de sua origem, que o mesmo explicou o fato de que sua ficção fala a verdade, ao tratar sobre homens e mulheres de verdade com conflitos e problemas reais, perfeitamente refletidos na sociedade americana. Talvez este seja o valor que Bill Denbrough procura em seus livros. Histórias sobre pessoas verdadeiras naturalmente teriam em seu âmago grande repertório social, político e cultural a ser discutido.

Essa metalinguagem exercida (um romance que disserta sobre o valor do romance e sobre suas possibilidades) não é caso único, é também usada em outros momentos do livro que também são vistos nesse trabalho, que defende que essa metalinguagem é mais uma de várias características que sinalizam o livro como uma literatura pós-modernista.

O final do século XX foi uma época de pulverização do sentido e a literatura conseguiu refleti-la com exaustão, podendo-se notar o tema da identidade como ponto central em diversos romances da época. Pode-se compreender um momento, não apenas americano, em que temas e estilos repetiram-se por tempo o suficiente para compreender o nascimento do que muitos chamam de Literatura Pós-Modernista. As características são muitas e, nesta dissertação, serão descritas e explicadas as que mais convém ao objeto de estudo deste trabalho, além do tema da identidade.

Uma delas é o Pastiche²⁷, situação em que determinado autor usa estilos de escrita de outros autores, formando-se, assim, um novo jeito de se produzir arte, pois corrobora com o trecho a seguir.

O desaparecimento do sujeito individual, junto com suas consequências formais, a crescente indisponibilidade do estilo pessoal, engendrado na quase prática universal do que hoje chamamos de pastiche (JAMESON, 1997, p.22, tradução nossa)²⁸.

It – A Novel (1986), é um romance de terror que sucede outros escritores de do gênero, e tem inspiração direta de escritores como H.P Lovecraft, do começo do séc. XX.

Nós estávamos esperando, ao olhar para trás, ver uma entidade terrível e incrível se movendo caso a névoa estivesse fina o suficiente; e dessa entidade nós tivemos uma ideia clara. O que nós vimos — pois a névoa de fato estava malignosamente fina — foi algo completamente diferente, e imensamente mais medonho e detestável. Era a total e objetiva encarnação das “Coisas que não deveriam ser” dos escritores de fantasia; e sua analogia mais próxima era a de um trem de metrô correndo pelas estações — a grande escuridão frontal iminentemente e colossalmente saindo do espaço subterrâneo, constelada por estranhas luzes coloridas e preenchendo aquele enorme buraco como pistões preenchem um cilindro. (...) Nós estávamos na trilha a frente enquanto o pesadelo daquela coluna plástica de iridescência escura e fétida escorria apertadamente através de suas fístulas, cinco metros acima; acumulava uma velocidade profana, deixando para trás uma nuvem espessa e espiralada de um vapor pálido e abissal. Aquilo era uma horrível e indescritível coisa mais vasta que qualquer trem de metrô — um amontoado sem forma de bolhas protoplásmicas, levemente auto iluminadas, e com uma miríade de olhos temporários que se formavam e se desfaziam enquanto pústulas de luz verde iluminavam todo o túnel preenchido que se abatia sobre nós, esmagando os pinguins frenéticos e deslizando sobre o chão brilhante (LOVECRAFT, 2017, p. 351, tradução nossa²⁹).

A passagem acima é do conto *At the Mountains of Madness* (2017), um dos trabalhos de ficção mais extensos do escritor norte-americano H.P Lovecraft. Publicado na década de 30 por revistas de fantasia e ficção científica, a história trata de um grupo de cientistas que

²⁷ Imitação aberta de um estilo, nesse caso, literário. Não só da escrita, mas de temas e outras características inerentes de outro autor.

²⁸ *The disappearance of the individual subject, along with its formal consequence, the increasing unavailability of the personal style, engender the well-nigh universal practice today of what may be called pastiche.*

²⁹ *We had expected, upon looking back, to see a terrible and incredibly moving entity if the mists were thin enough; but of that entity we had formed a clear idea. What we did see—for the mists were indeed all too malignly thinned—was something altogether different, and immeasurably more hideous and detestable. It was the utter, objective embodiment of the fantastic novelist’s ‘thing that should not be’; and its nearest comprehensible analogue is a vast, onrushing subway train as one sees it from a station platform—the great black front looming colossally out of infinite subterraneous distance, constellated with strangely coloured lights and filling the prodigious burrow as a piston fills a cylinder.(...) We were on the track ahead as the nightmare plastic column of foetid black iridescence oozed tightly onward through its fifteen-foot sinus; gathering unholy speed and driving before it a spiral, re-thickening cloud of the pallid abyss-vapour. It was a terrible, indescribable thing vaster than any subway train—a shapeless congeries of protoplasmic bubbles, faintly self-luminous, and with myriads of temporary eyes forming and unforming as pustules of greenish light all over the tunnel-filling front that bore down upon us, crushing the frantic penguins and slithering over the glistening floor.*

avançam em uma expedição no ártico, em uma região ainda pouco explorada por mãos humanas por seu frio extremo e inospitalidade.

Esperando encontrarem apenas amostras de gelo e pedras que poderiam dar pistas sobre o passado da terra, a expedição encontra uma cidade abandonada, de proporções e formatos absurdos, com nenhum indício de ter sido construída por seres humanos e que conta, em seus murais de pedra, a história sobre seres que viveram na terra há milhões de anos atrás, muito antes dos seres humanos. O monstro que persegue o narrador nesse enxerto é uma dessas criaturas, que conseguiu sobreviver por todos esses séculos.

Em *It – A Novel* (1986), podemos localizar uma passagem bastante semelhante.

Então Beverly estava se tremendo, agarrada em Bill, enquanto a Coisa corria abaixo pelas suas cortinas de teia, o pesadelo de uma Aranha além do espaço e do tempo, uma Aranha para além das imaginações febris de qualquer habitante que deve viver nas profundezas mais profundas do inferno. Não, Bill pensou friamente, não é uma Aranha, não realmente, mas seu formato não é um que a Coisa pegou das nossas mentes, é apenas a coisa mais próxima que nossas mentes conseguem (as luzes mortas) interpretar do que a Coisa realmente é. Tinha talvez cinco metros de altura e negra como uma noite sem lua. Cada uma de suas pernas era grossa como a coxa de um *body builder*. Seus olhos eram claros rubis malevolentes, saindo do buraco dos olhos repletos de algum fluído que pingava na cor de crômio. Suas mandíbulas dentadas abriam e fechavam, abriam e fechavam, derramando fios de espuma. Paralisados em uma êxtase de horror, cambaleando na beira da loucura completa, Ben observou como uma calma de olho de tempestade que aquela espuma estava viva; ela atingiu a pedra lisa do chão e começou a se contorcer para as rachaduras como protozoários. Mas tem outra coisa, existe uma forma final, uma que eu quase consigo ver assim como você consegue ver um homem se movendo atrás de uma tela de cinema enquanto o filme está passando, alguma outra forma, mas eu não quero ver, por favor, Deus, não deixe me ver (KING, 1986, p. 1064-1065, tradução nossa³⁰).

Aqui, os protagonistas estão dentro do lar da Coisa, e essa é a primeira vez que eles têm uma noção mais palpável, ainda que incompleta, de sua forma verdadeira, nunca totalmente revelada ao longo do livro inteiro. Assim como o cientista no conto de H.P Lovecraft não consegue explicar direito o que viu (pois está além de qualquer descrição), Bill

³⁰ *Then Beverly was shrieking, clinging to Bill, as It raced down the gossamer curtain of Its webbing, a nightmare Spider from beyond time and space, a Spider from beyond the fevered imaginings of whatever inmates may live in the deepest depths of hell. No, Bill thought coldly, not a Spider either, not really, but this shape isn't one It picked out of our minds; it's just the closest our minds can come to (the deadlights) whatever It really is. It was perhaps fifteen feet high and as black as a moonless night. Each of Its legs was as thick as a muscle-builder's thigh. Its eyes were bright malevolent rubies, bulging from sockets filled with some dripping chromium-colored fluid. Its jagged mandibles opened and closed, opened and closed, dripping ribbons of foam. Frozen in an ecstasy of horror, tottering on the brink of utter lunacy, Ben observed with an eye-of-the-storm calm that this foam was alive; it struck the stinking stone-flagged floor and then began to writhe away into the cracks like protozoa. But It's something else, there's some final shape, one that I can almost see the way you might see the shape of a man moving behind a movie screen while the show is on, some other shape, but I don't want to see It, please God, don't let me see It...*

Denbrough e Ben Hascom também não consegue fazê-lo, porque seus olhos não permitem, o formato de uma aranha é o máximo que seus cérebros conseguem interpretar.

As duas criaturas também não são deste mundo, vieram do espaço. Após o falecimento de H.P Lovecraft, muitos dos seus trabalhos e contos foram creditados como precursores deste tipo de terror indescritível, alienígena e alheio a nossa sociedade, e Stephen King realiza pastiche ao transportar boa parte deste sentimento em uma outra roupagem e contexto, que é explorada com mais afinco nesta dissertação no capítulo que é explorada a invisibilidade de Pennywise.

Embora o conceito de pastiche em si não seja necessariamente novo, toda a sua significação ganhou nova intensidade e amplitude na modernidade, pois:

A explosão da literatura moderna como um hospedeiro de estilos privados e distintos, com maneirismos, foi sendo acompanhado de uma fragmentação linguística da própria vida social, até o ponto em que a própria norma culta foi eclipsada: reduzida a um discurso neutro, em uma mídia reificada (distante o bastante das aspirações utópicas dos inventores do esperanto e do inglês básico), o que por si mesmo se torna mais um idioleto entre muitos. Estilos modernistas, portanto, se tornam códigos pós-modernistas. (JAMESON, 1997, tradução nossa).³¹

Em *It – A Novel* (1986), Pennywise se camufla não apenas atrás de crimes de ódio, massacres e violências domésticas, sua essência também permite que se transforme praticamente em qualquer coisa. Como “a Coisa” se alimenta essencialmente do medo de suas vítimas, ele normalmente se torna o pior pesadelo destas.

E o que mais poderia amedrontar crianças de 11 anos com acesso ao cinema em 1958? Justamente os vilões daqueles filmes de terror que, naquela época, já consolidavam um gênero e uma indústria. A coisa vira múmias, lobisomens e monstros aquáticos em qualquer hora do dia, mas quando suas vítimas estão vulneráveis. Ben Hascom, uma das crianças protagonistas do livro, voltava da biblioteca quando teve seu primeiro encontro com o monstro.

A múmia! Ai meu deus, é a múmia! Foi o seu primeiro pensamento, acompanhado por um terror extremo que o levou a prender suas mãos agressivamente na cerca da ponte, para evitar que desmaiasse. Ah, existiam múmias egípcias, várias delas, ele sabia disso, mas seu primeiro pensamento foi que aquilo era *a* múmia — o monstro poeirento atuado por Boris Karloff no filme que ele havia assistido até tarde, no mês passado, no *Shock Theater* (KING, 2016, p. 216, tradução nossa)³².

³¹ *the explosion of modern literature into a host of distinct private styles and mannerisms has been followed by a linguistic fragmentation of social life itself to the point where the norm itself is eclipsed: reduced to a neutral and reified media speech (far enough from the Utopian aspirations of the inventors of Esperanto or Basic English), which itself then becomes but one more idiolect among many. Modernist styles thereby become postmodernist codes.*

³² *The mummy! Oh my god it's the mummy! Was his first thought, accompanied by a swoony horror that caused him to clamp his hands down viciously on the bridge's railing to keep from fainting. Oh, there were Egyptian*

Em outra ocasião, Bill Denbrough e Richie Tozier se deparam com o mesmo Lobisomem de *I was a Teenage Werewolf*, oficialmente lançado em 1957, que assustou os dois no cinema semanas atrás. Eddie Corcoran, outra criança, é perseguida justamente pelo monstro do lago de *Creature from the Black Lagoon* de 1954. Durante toda a perseguição, Eddie Corcoran tinha certeza de que o monstro não era real, e seu último ato, antes de morrer, foi procurar pelo zíper da fantasia do monstro nas costas do seu assassino.

A presença desses monstros cinematográficos em Derry não são considerados outros exemplos de pastiche, mas de paródia³³, uma prática que muitas vezes é confundida com pastiche, pois ela também precisa e se vale de outros universos ou histórias para estabelecer uma prosa ou enredo. Mas assim como o pastiche, a prática não é nova, mas recebeu nova intensidade e desdobramentos ao longo do século XX.

Richie não precisou ver. Ele havia visto aquilo no sábado passado, nas telas do cinema do Alladin. Aquilo era loucura, totalmente loucura, mas mesmo assim nunca ocorreu a Richie duvidar sobre sua sanidade ou sua conclusão. O Lobisomem Adolescente segurava Bill Denbrough. Só que não era aquele Michael Landon cheio de maquiagem na cara e muito pelo falso. Aquilo era real. E como que para provar, Bill gritou novamente (KING, 1986, p. 382, tradução nossa.³⁴).

Em todas as ocasiões apresentadas, o monstro que aparece em Derry é uma cópia da fantasia apresentada nos filmes, com suas maquiagens e roupas. O comportamento agressivo é também uma outra imitação, mas a diferença é que a imitação realizada por Pennywise apresenta algumas diferenças visuais, parte da roupa dessas criaturas possui um laranja inexistente nos filmes, que marca a presença de Pennywise, um palhaço de roupa com detalhes laranjas, durante a tentativa de assassinato. Nota-se que a múmia de um museu não é a múmia presente em Derry, mas sua manifestação cinematográfica que busca aterrorizar, o exemplo mais vivo daquelas crianças sobre estes seres mitológicos.

Entretanto, por mais que a presença de Pennywise nessas formas seja com a intenção de produzir medo em suas vítimas, medo no leitor, uma das características principais desses

mummies, plenty of them, he knew that, but his first thought had been that it was the mummy —the dusty monster played by Boris Karloff in the old movie he had stayed up late to watch just last month on Shock Theater.

³³ Paródia, portanto, é uma forma de imitação, mas imitação caracterizada por inversão ironica, nem sempre sobre o custo do texto parodiado (HUTCHEON, 2000, p.06, tradução nossa.)

³⁴ "Richie didn't need to see it. He had seen it the previous Saturday, on the screen of the Aladdin Theater. It was mad, totally mad, but even so it never occurred to Richie to doubt either his own sanity or his conclusion. The Teenage Werewolf had Bill Denbrough. Only it wasn't that guy Michael Landon with a lot of makeup on his face and a lot of fake fur. It was real. As if to prove it, Bill screamed again."

eventos é a diferença entre os monstros do cinema e as cópias de Pennywise. A atmosfera dos filmes é algo planejado, é a noite escura intensificada por atores, trilhas sonoras e roteiro, enquanto as cópias de Pennywise aparecem em uma cidade interiorana aparentemente pacata. Ben Hascom encontra a múmia atravessando uma ponte, olhando para o rio congelado abaixo da construção, em plena luz do dia.

O lobisomem adolescente também está arrancado do seu contexto. Cada uma dessas cópias é real em copiar a representação cinematográfica, presente na memória de cada uma dessas crianças. É esse foco na diferença, em vez da similaridade, que evoca a paródia.

Eu escolhi definir a paródia como uma forma de repetição com um distanciamento crítica e irônico, marcando a diferença ao invés da similaridade. A tensão entre efeito potencialmente conservadores de repetição e o impacto potencial revolucionário da diferença é um denominador comum compartilhado por todas as várias e variadas formas de arte que examinei (HUTCHEON, 2000, p. XII tradução nossa³⁵).

A distorção temporal também é um elemento narrativo que ganhou força no pós-modernismo. Bonnici e Zolin (2009) comenta que as narrativas têm um ritmo rápido e não são mais lineares, cronológicas, pois o que vemos hoje é a fugacidade do tempo. A complexidade de vozes e de personagens não confiáveis, idas e vindas de narrativas são um elemento vívido na literatura pós-modernista.

A narração *It – A Novel* (1986) é temporalmente fragmentada, narrando um presente situado em 1986 e memórias de um verão de 1958, narradas não apenas da boca dos sete protagonistas do livro, mas também na terceira pessoa do livro, potencialmente onisciente. Inclusive, é essa uma das estratégias do autor na tentativa de aumentar e manter o estado de suspense e mistério de toda a trama, visto que tais pulos no tempo deixam fragmentadas nossas compreensões sobre o que aconteceu.

Sabemos o desfecho das duas linhas cronológica principais do livro apenas em seu final. Os cinco interlúdios que cortam a narrativa e exploram, ainda mais, o passado da cidade também faz parte dessa distorção temporal, dando mais força ao fato de que a narrativa do objeto tem grande intenção de investigar o passado americano e se importa com ele. Contar uma história progressivamente, de acordo com o presente cronológico, já não mais basta.

³⁵ *I chose to define parody as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity. The tension between the potentially conservative effect of repetition and the potentially revolutionary impact of difference is one common denominator shared by all the many and varied art forms I examined.*

Essa intenção de explorar a história americana, além de mostrar a origem do monstro, também serve para questionar o passado escrito em livros, o passado transmitido pelas vozes dos nossos antepassados, uma crítica que também é inerente a uma literatura pós-modernista.

A visão de que o pós-modernismo relega a história à “lixreira de uma epistemia obsoleta, argumentando alegremente que a história não existe exceto como texto” é simplesmente errado. A história não foi feita obsoleta: ela é, entretanto, repensada — como um constructo humano. E em argumentar que a história não existe exceto como texto, ele não o faz estupidamente ou “alegremente” negando que o passado existiu. Mas que nossa acessibilidade a ela é inteiramente condicionada pela textualidade. Nós só podemos conhecer o passado através de textos: seus documentos, suas evidências, e até mesmo suas testemunhas oculares são textos; Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas sociais e suas práticas, podem ser vistas, em um sentido, como textos sociais. E romances pós-modernistas — *The Scorched-Wood People*, *Parrot* de Flaubert, *Antichthon*, *The White Hotel*, nos ensinam tanto esse fato como suas consequências (HUTCHEON, 2003, p.16, tradução nossa³⁶).

It – A Novel (1986) também é um romance que disserta sobre esses fatos e consequências. Os livros publicados sobre a história de Derry, pesquisado por Mike Hanlon, não são confiáveis porque nenhum deles comenta a existência de monstro algum. A origem da cidade é uma ficção, ninguém sabe que os primeiros colonos da vila foram mortos por uma criatura de outro mundo.

Em 1958 e 1984, temos a polícia e o jornalismo relatando e investigando o caso de todas aquelas crianças desaparecidas, mas o resultado continua o mesmo, seus resultados não são satisfatórios. Há uma relação de antagonismo e cinismos com todas essas instituições que tentam nos mostrar o que é real e o que foi real. Nem mesmo os moradores da cidade são convincentes, porque o texto que eles transmitem, através de suas memórias, na maioria das vezes não querem denunciar aquilo que os sete protagonistas, tanto aos 11 anos de idade quanto adultos, estão vivendo.

Pennywise fabricou parte da história de Derry, parte da sua identidade e este trabalho argumenta que o monstro é mais que um horror, uma atualização de um medo que vem do espaço, ele é uma metáfora pós-modernista para esse construto fictício que, muitas vezes, nos é dado, quando uma cidade, de maneira banal, esconde os horrores que produziu desde a sua fundação.

³⁶ The view that postmodernism relegates history to “the dustbin of an obsolete episteme, arguing gleefully that history does not exist except as text” (Huyssen 1981, 35) is simply wrong. History is not made obsolete: it is, however, being rethought—as a human construct. And in arguing that history does not exist except as text, it does not stupidly and “gleefully” deny that the past existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are texts. Even the institutions of the past, its social structures, and practices, could be seen, in one sense, as social texts. And postmodern novels—*The Scorched-Wood People*, Flaubert’s *Parrot*, *Antichthon*, *The White Hotel*—teach us about both this fact and its consequences.

A arte como produto sofreu profundas transformações no decorrer da popularização e avanço da tecnologia, permitindo que a reprodução artística acontecesse de maneira mais prática e rápida, segundo Benjamin (2018). Não apenas a música através do rádio é veiculada com praticidade até o conforto da casa de muitos trabalhadores, como também inovações na produção cinematográfica popularizaram a arte até para cidades do interior americano, como Derry.

O que nos leva a compreender o quanto o século XX contribuiu para comprimir as noções de tempo e espaço em uma época de fácil reprodução artística, uma economia que não mais necessita de um fordismo firme e contínuo, mas de uma produção diversificada, capaz de moldar mudanças complexas e repentinas de acordo com as necessidades do capital.

Benjamin (2018) disserta sobre uma aparente ausência de aura de uma obra, seja ela qual for, que é multiplicada e reproduzida pelos mais diversos meios, sejam eles a fotografia, o rádio, ou até mesmo o cinema. Os meios de reprodução da obra foram evoluindo de maneira devagar, ganhando velocidade apenas na segunda metade do século XIX em diante. Antigamente, o status de uma obra de arte possuía aspectos religiosos, mágicos, aspectos de toda maneira mutáveis, afinal uma suposta estátua de um deus da Grécia antiga teria um status totalmente diferente daquele que os clérigos católicos da idade média teriam do que seria, para eles, uma obra pagã.

Mas o que seria essa aura? Para o autor, é um aqui e agora, que a fotografia e qualquer meio de reprodução desenfreado acaba deixando para trás, situação que transformou para sempre a arte em suas mais diversas formas. E, no caso do cinema,

Os gregos foram levados pelo estado de sua técnica a produzir valores de eternidade na arte. É a essa situação que eles devem seu lugar excepcional na história da arte, em comparação com o qual a posteridade pode determinar a sua própria posição. (...) No filme temos uma forma cujo caráter artístico é pela primeira vez determinado completamente por sua reprodutibilidade. Pois o filme tornou crucial uma qualidade da obra de arte que teria sido a última a ser reconhecida pelos gregos, ou que, pelo menos, seria para eles a menos essencial de todas. É essa a sua capacidade de ser melhorado (BENJAMIN, 2018, p.64).

Essa reprodutividade técnica do cinema e dos quadrinhos afeta Pennywise, posto que é isso que ele se torna quando precisa se alimentar. Este, por sua vez, não reproduz o mesmo que o cinema, mas seus símbolos centrais dos filmes de terror, seus protagonistas e seus monstros.

Cada uma daquelas crianças, de uma maneira ou de outra, cultuam o lobisomem, a múmia, o vampiro e o monstro do lago, sabendo identificá-los nas mais variadas situações, têm pesadelos com elas e têm vontade de continuar reassistindo seus filmes, virando fãs de uma criatura maligna, presa em uma mídia.

Se a fotografia de uma estátua grega, segundo Benjamin (2018), não capta a aura da obra, o cinema com exatidão reproduz as mesmas películas e cria um culto ao astro, seja ele um ator real, estrela de cinema amado pelo público, seja ele um monstro atuado por uma pessoa embaixo de uma máscara, visualmente anônimo. Pennywise é esse monstro anônimo quando se vale desse culto para se alimentar de medo.

3 IDENTIDADE SOCIAL DE DERRY

No capítulo anterior, foi argumentado que o período pós-modernista da metade do século XX até o final desse mesmo século foi marcado por muitos temas, sendo um dos principais, a identidade. Naturalmente, a literatura absorveria este tema como um dos pilares de suas narrativas, uma tendência que produziu obras preocupadas com questões sociais e políticas, como gênero, raça, nacionalidade e orientação sexual.

It – A Novel (1986), é também um romance que possui a identidade como tema principal em sua narrativa. Mas com que intuito? Se há identidades a serem protegidas e buscadas no enredo. Então quais são?

Este capítulo disserta sobre o significado, inicialmente, do que é identidade, para depois dissertar sobre as várias maneiras com que os personagens deste livro as desenvolvem. O significado do termo e suas implicações conseguem variar a partir de luzes de estudos diferentes, e momentos diferentes da história. Aqui, o termo será dividido em duas categorias principais.

Diante dessa diversidade de qualificações e predicativos atribuídos à identidade, destaca-se o termo identidade social, uma vez que os elementos que o compõem parecem apontar, de forma mais evidente, as duas instâncias - individual e social - em jogo na discussão da problemática conceptual, que trata da origem individual ou coletiva da identidade. Com isso é possível fazer algumas reflexões sobre a concepção de homem subjacente à interpretação do termo, a fim de superar a falsa dicotomia (individual e social), bem como mostrar que é na articulação destas que é tecida a identidade (LAURENTI; BARROS, 2000, p. 5).

Então qual seria a identidade social de Derry? Aquela que prevalece na maioria dos seus moradores? A primeira coisa que podemos constatar é o padrão religioso da cidade, corriqueiro em cidades do interior, ainda mais na metade do século XX. Esse cristianismo, mesmo quando não mencionado, impõe morais e costumes que moldam noções de bem-estar e comportamento e naturalmente acabam excluindo pessoas que aparentemente não o seguem, como é o caso de Beverly Marsh, comentado ainda neste capítulo.

A música também é um assunto pautado por essa identidade social. “A mãe deles, que estudou piano clássico em Juilliard, odiava *rock and roll*. Ela não meramente desgostava;

ela abominava” (KING, 1986, p. 9, tradução nossa³⁷). Esse é apenas um de vários exemplos, ao longo do objeto, do descontentamento dos adultos em relação ao rock, gênero já consolidado na TV e na rádio Norte-americana na década de 50, mas que ainda sofria resistência de algumas camadas da população.

Em *It – A Novel* (1986), são as crianças o principal público desse rock, apenas um dos exemplos do choque cultural apresentado na narrativa que distancia os pais dos seus filhos, os quais, muitas vezes, não encontram prazer ou felicidade no costume religioso da cidade. “As pessoas cantando pareciam estar tendo um momento muito bom pra aquilo ser realmente uma coisa sagrada, na opinião de Eddie” (KING, 1986, p. 308, tradução nossa³⁸).

O capitalismo também é uma das forças que nutre esses bons costumes, manifestado, muitas vezes, no consumismo ou na presença de crises econômicas. As crianças que, pouco entendem de economia e têm a sua disposição apenas os trocados dos seus pais, compreendem o valor de doces, brinquedos, cigarros e quadrinhos, um mundo diferente daqueles que os criam. Como foi visto no capítulo um, acerca da crise econômica de 1958, o mundo econômico dos adultos, um muito maior e complexo, gira na maioria das vezes em torno de um pessimismo, um desespero velado gerado pela insegurança econômica de famílias pequenas e desestruturadas.

Há uma identidade social geral em Derry, mas fica claro que as crianças da cidade possuem uma identidade social à parte e a música é apenas um exemplo dessa divisão. Além de diversos outros prazeres opostos, suas visões de mundo e suas relações com o monstro também são completamente distintas, pois “a Coisa” se alimenta de crianças e, portanto, são elas quem correm maior perigo.

A divisão fica tão clara que é possível compreender uma relação de antagonismo, posto que os adultos parecem ser coniventes com o monstro e são completamente incapazes de entender o mundo dessas crianças, protagonistas nessa linha cronológica.

“Richie!” A senhora Tozier gritou, em choque. Ela quase derrubou seu copo de chá gelado. Mas tanto Richie quanto Bill Denbrough estavam rindo histericamente, totalmente esbaforidos. Ela olhou do seu filho para Bill e de volta para o seu filho novamente, sentindo uma surpresa que era majoritariamente perplexidade, mas também um medo tão fino e afiado que entrou profundamente em seu coração e vibrou lá como um diapasão feito de gelo. Eu não entendo nenhum dos dois, ela

³⁷ *Their mother, who had studied classical piano at Juilliard, hated rock and roll. She did not merely dislike it; she abominated it.*

³⁸ *The people singing seemed to be having much too good a time for it to really be sacred singing, in Eddie’s opinion.*

pensou. Aonde eles vão, o que eles fazem, o que eles querem (...) Ou o que vai ser deles (KING, 1986, p. 371, tradução nossa³⁹).

Quando adultos em 1984, é relembrando o tempo quando os protagonistas eram crianças e conseguiram vencer a ameaça. Como adultos, eles são defeituosos frente ao monstro que usa a imaginação de suas presas como arma, e é aparente a relação hierárquica entre as duas linhas cronológicas principais. Um dos traços marcantes da literatura pós-modernista (HALL, 1996) é o uso da identidade como um dos seus temas principais, um tema que foi usado de maneira abrangente para contar histórias de personagens com perspectivas únicas, mas sub representadas, marginalizadas pelo padrão branco e heteronormativo.

Enquanto o romance sobre identidade falava a respeito de negritude, homo afetividade e gênero, para citar alguns exemplos, *It – A Novel* (1986) tem uma narrativa que disserta sobre a infância e os seus perigos, a potencial impossibilidade dos adultos de acessar a vida dos seus filhos, da nova geração, uma dicotomia que coloca as crianças em uma situação ainda de mais perigo.

A questão da identidade tratada no livro será dividida naquela que é social e naquela que é individual, entendendo-se que ambas são construções históricas, singularidades e construídas na relação entre os homens. São lentamente formadas a partir de experiências, amizades, dores e prazeres permitidas em determinado momento histórico e social.

O homem nunca está apenas na identidade social, ou possui apenas uma identidade individual, ele sempre está no meio das duas. Como essa relação é construída, ela muda com o passar do tempo. Toda identidade está em constante processo de mudança.

Além disso, elas emergem dentro do jogo de modalidades específicas de poder, e, portanto, são mais o produto da marca da diferença e exclusão do que elas são sinais de uma identidade, naturalmente constituída identidade — uma “identidade” em seu sentido tradicional (Que é uma abrangente mesmice, sem costura, sem diferenciação interna). Acima de tudo, e diretamente contrária a forma em que ela é constantemente invocada, identidades são construídas através, não fora, da diferença (HALL, 1996, p. 04, tradução nossa⁴⁰).

³⁹ “Richie!” Mrs. Tozier screamed, shocked. She nearly dropped her glass of iced tea. But both Richie and Bill Denbrough were laughing hysterically, totally cracked up. She looked from her son to Bill and back to her son again, touched by wonder that was mostly simple perplexity but partly a fear so thin and sharp that it found its way deep into her inner heart and vibrated there like a tuning-fork made of clear ice. I don’t understand either of them, she thought. Where they go, what they do, what they want (...) or what will become of them.

⁴⁰ Moreover, they emerge within the play of specific modalities of power, and thus are more the product of the marking of difference and exclusion, than they are the sign of an identical, naturally constituted unity - an ‘identity’ in its traditional meaning (that is, an all-inclusive sameness, seamless, without internal differentiation). Above all, and directly contrary to the form in which they are constantly invoked, identities are constructed through, not outside, difference.

3.1 – Henry Bowers, o *bully*

A exclusão, como fator determinante para uma identidade, é uma dinâmica que *It – A Novel* (1986) usa com muito afinco, como parte principal dos seus conflitos, porque na linha cronológica de 1958, os sete protagonistas são crianças excluídas da sociedade não apenas por causa da sua idade, mas também por motivos específicos, e sofrem *bullying* por suas características individuais. Elas estão em um período formativo não apenas porque crianças então sempre se entendendo e se conhecendo, mas porque estão na beira da puberdade.

A linha cronológica até mesmo começa no final de um período letivo, as férias de verão norte-americanas, um período de diversão e descoberta. Bill Denbrough é amigo de Eddie Kaspbrak e Richie Tozier e esse conhece também Stan Uris. Mas Mike Hanlon, Ben Hascon e Beverly Marsh são crianças solitárias. Mesmo com essas separações, seus hábitos já possuem muitas similaridades, o cinema, as brincadeiras, a música, mas não são esses hábitos que os unem, mas suas peculiaridades, vistas como defeito para a sociedade, que tem como algoz e representante os *bullies* do colégio, mais especificamente Henry Bowers, um dos antagonistas principais do livro.

Embora ele seja a figura principal que pune os outros por serem fora do padrão, Henry Bowers também é um excluído, um garoto pobre que perdeu a mãe ainda muito cedo, que precisa trabalhar por muitas horas diárias na fazenda do seu pai racista, instável psicologicamente desde que se tornara um veterano da segunda guerra mundial, depois do conflito com os norte-americanos e os japoneses após o ataque de Pearl Harbor.

Este compartilha a mesma série que a maioria das outros protagonistas, embora seja três anos mais velho, porque havia repetido de ano algumas vezes, uma das consequências do seu lar desestruturado, cuja figura principal é um adulto que tem apenas ódio e rancor para ensinar ao seu filho: é ele quem ensina xingamentos racistas ao seu filho, quem planta a semente da inimizade dele com o Mike Hanlon, o único garoto negro da cidade, por causa de um conflito que tivera com o pai do garoto anos atrás, quando matara as galinhas de William Hanlon e acabou sendo preso por isso.

Há outros *bullies*, que também são seus amigos e compartilham opiniões parecidas com Henry, embora não tenham a mesma quantidade de ódio e preconceito demonstrado pelo garoto. Bordieu (1989), explica que o *bully* funciona como um representante das instituições de ensino, que se mostram como um poder simbólico que excluem aqueles não ajustados aos seus padrões. Tal percepção sobre poderes simbólicos no objeto de estudo dessa dissertação é

aprofundado no capítulo quatro do trabalho, quando se disserta sobre “a Coisa” como uma metáfora.

3.2 As crianças excluídas

Mas se Henry Bowers é um representante do colégio e da sociedade, então, quer dizer que a sociedade e o colégio não apenas de Derry, mas do país inteiro, é uma instituição e um poder racista. Mike Hanlon, o único garoto negro da cidade, nasceu em um lar estruturado e cheio de amor, e que não tem traumas para herdar dos seus pais, diferente dos seus outros amigos, como é visto ao longo deste capítulo.

O trauma que Mike Hanlon herda vem de fora, do racismo da cidade, do monstro que tenta matá-lo. Sua infância também foi rural, igual a de Henry, ao passo que também precisa ajudar seu pai na fazenda com as tarefas, que mudam de acordo com as estações do ano, mas enquanto Henry herda o racismo e a violência do seu pai, Mike Hanlon herda o interesse do seu pai por Derry.

Tal interesse parece vir justamente do fato de William Hanlon não ser originalmente da cidade e, por esse mesmo motivo, tem interesse em descobrir o seu passado, investigar através de fotos e outros documentos como era a vida antigamente. Por mais que Derry seja racista e ele seja o patriarca da única família negra daquele interior, William Hanlon jamais desistiu de criar raízes na cidade porque “eu tinha visto o Sul e eu tinha visto o Norte e havia o mesmo ódio nos dois lugares (KING, 1986, p. 451, tradução nossa⁴¹).

É quando o garoto usufrui do acervo histórico do seu pai, de fotos antigas e notícias de jornais antigas, que ele e seus amigos começam a descobrir mais fatos sobre a origem do monstro, e que Pennywise existe na cidade desde a sua formação. Não é coincidência que Mike Hanlon, quando adulto, seja quem fica na cidade. O mesmo refere que isto cabe aos pais de cada um deles, que acabaram precisando se mudar em um momento ou outro, sendo o único a ficar o seu pai, que sempre planejara criar raízes na cidade. Além de bibliotecário, Mike Hanlon se tornou historiador da cidade não apenas para investigar o monstro, mas também por causa do amor do seu pai pela cidade.

É o racismo de Henry Bowers e sua violência que empurram Mike Hanlon para os seus amigos, para se proteger e conseguir aliados, esse é o primeiro exemplo de algo que se repete bastante naquele verão de 1958 e com aquelas crianças, o *bully* junta os sete

⁴¹ *I'd seen the South and I'd seen the North, and there was the same hate in both places.*

protagonistas. O racismo da cidade obriga o único garoto negro da cidade a se juntar a outras pessoas com características que, como veremos mais na frente, também são motivos para níveis diferentes de exclusão.

Bill Denbrough, por exemplo, é gago. Esse fato é usado por Henry Bowers para ridicularizá-lo. Seu problema para se comunicar, no começo, não era grande, mas piorou muito depois da morte do irmão. Ele é ruivo, alto e seus amigos o consideram carismático, o colocam como líder do grupo de uma maneira natural, sem pensarem a respeito, e a última coisa que parece atrapalhar seu magnetismo são suas crises de gagueira, quando seu emocional está muito abalado, quando sente muito medo, justamente o que “a Coisa” espera que suas presas sintam quando o encontram.

Ao longo do livro, Bill tem consultas com um fonoaudiólogo e é passado um trava-língua para repetir, sempre que possível, como uma das estratégias para curar a gagueira.

Descendo um registro vocal inteiro, fazendo ela não ser sua (fazendo, na verdade, ser a voz do seu pai, embora Bill iria para o túmulo sem saber disso; alguns segredos nunca são descobertos, e isso é melhor que seja assim), puxando uma respiração forte, ele gritou: “ELE ENFIA SEUS PUNHOS CONTRA O POSTE E AINDA INSISTE QUE VÊ OS FANTASMAS AGORA ME SOLTA!” Ele sentiu a Coisa gritar em sua mente, um grito de raiva frustrante e petulante (...) Mas também um grito de medo e dor. A Coisa não estava acostumada a não ter sua vontade atendida; tal coisa nunca aconteceu com ela, e até os mais recentes momentos de sua existência ela não suspeitava que tal coisa poderia acontecer (KING, 1986, p.1073, tradução nossa⁴²).

Esse trava-língua (*He Thrusts his fists against the posts and still insists he sees the ghosts*) é um dos maiores símbolos do garoto na tentativa de superar a morte do seu irmão, porque lutar contra a gagueira é responder ao luto pela morte do irmão, e uma tentativa dessa culpa e dessa falta não o paralisar.

Como as duas coisas estão diretamente ligadas, indiretamente Henry Bowers está atacando a morte do seu irmão quando faz graça dessa gagueira. O enxerto acima é simbólico, não apenas porque o garoto está recitando o trava-língua para o monstro e isso o fere, porque o garoto está demonstrando coragem e uma força de vontade mais poderosa do que seus poderes, mas também porque é nesse embate com o monstro que Bill consegue pela primeira vez recitar o trava-língua sem gaguejar.

Para sobreviver, Bill luta contra a sua identidade de gago, mas usa as ferramentas do tratamento e suas peculiaridades para fazê-lo e isso não é único do garoto. Usar

⁴² *Dropping his voice a full register, making it not his own (making it, in fact, his father's voice, although Bill would go to his grave not knowing this; some secrets are never known, and it's probably better so), drawing in a great breath, he cried: "HE THRUSTS HIS FISTS AGAINST THE POSTS AND STILL INSISTS HE SEES THE GHOSTS NOW LET ME GO!" He felt It scream in his mind, a scream of frustrated petulant rage (...) but it was also a scream of fear and pain. It was not used to not having Its own way; such a thing had never happened to It, and until the most recent moments of Its existence It had not suspected such a thing could.*

instintivamente a voz do seu pai para vencer o monstro é também uma personificação usada por outros protagonistas como arma, porque é se identificando com seus problemas e com figuras maiores que as crianças conseguem superar o monstro, o desafio.

Ben Hascom também tem suas próprias personificações.

E seu seriado policial preferido de todos os tempos, Highway Patrol, que estrelava Broderick Crawford como o policial rodoviário Dan Mathews. Broderick Crawford era o herói pessoal de Ben. Broderick Crawford era rápido, Broderick Crawford não aturava nada de ninguém (...) e acima de tudo Broderick Crawford era gordo (KING, 1986, p. 178, tradução nossa⁴³).

Antes das crianças se unirem, Ben Hascom era a mais solitária das sete, algo que, na prática, nunca o incomodou. Segundo o livro, como ele jamais tivera amigos, também não sentia necessidade de tê-los, pois não conseguiria sentir falta de algo que nunca havia provado. Seu mundo girava em torno do colégio e da biblioteca, os livros, e sua casa, onde apenas sua mãe vivia.

Sua mãe, assim como a mãe de Eddie Kaspbrak, é a fonte de hábitos que fazem mal ao garoto, pois Ben Hascom desenvolveu uma grande compulsão por comida, fazendo-o engordar muito mais do que o esperado para um garoto da sua idade. O fato, em si, torna-se um problema apenas quando o garoto lida com o mundo exterior e seus julgamentos, seu peso é motivo de chacota para as outras crianças, para a sociedade, para o mundo existente fora da casa de sua mãe.

Além dela, apenas o ator Broderick Crawford, atuando como um herói de um seriado policial, parece lhe falar que está tudo bem, sim, ser gordo. A representatividade de um homem gordo, forte e implacável o ajuda a sobreviver aos julgamentos de Derry, assim como seu hábito de ler e estudar, um hábito sempre cultivado por gosto, mas também por causa da solidão, sem ter com quem brincar, suas férias e finais de semana eram sempre dedicados aos livros da Biblioteca Pública de Derry, seu lugar preferido da cidade.

Ele é a criança protagonista mais inteligente e, assim como seu peso, isso também não é renegado, mas usa ao seu favor. Enquanto Henry o julga não apenas seu corpo, mas pelo fato de ser nerd, Ben brinca de criar uma barragem em um dos córregos da cidade, de uma maneira bastante efetiva, vista em um livro, impressionando parte daqueles que viriam a ser seus amigos no futuro, Bill Denbrough, Eddie Kaspbrak e Richie Tozier.

⁴³ *and his favorite cop show of all time, Highway Patrol, which starred Broderick Crawford as Highway Patrolman Dan Matthews. Broderick Crawford was Ben's personal hero. Broderick Crawford was fast, Broderick Crawford was mean, Broderick Crawford took absolutely no shit from nobody... and best of all, Broderick Crawford was fat.*

Embora a solidão não tenha criado a necessidade de ter amigos, nunca ter uma namorada não o impediu de se apaixonar por Beverly Marsh de maneira platônica, antes mesmo de serem amigos. São muitos os perigos que os dois vivem com seus outros cinco amigos e sua maneira de ser galante e de tentar protegê-la além da conta, mais do que os outros meninos, é uma tentativa não apenas de provar o seu amor de alguma maneira, mas de agir exatamente como o policial rodoviário de sua série preferida.

As tentativas de sobreviver aos abusos dessa maneira nem sempre funcionam: “Ou o quê?” Henry perguntou como se estivesse interessado. “Ou o quê, Peitinhos? Ou o quê, hein?” Ben de repente se pegou pensando em Broderick Crawford (...) e então explodiu em lágrimas.” (KING, 1986, p. 197-198, tradução nossa⁴⁴), mas esse jogo de personificações não transparece apenas de maneira pessoal, mas também de maneira externa.

Até aquele momento Ben estava apavorado. Agora algo dentro dele acordou. Ele soltou um rugido e pegou uma das latas de lixo. Por um momento, segurando-a, o lixo cuspindo para todo o lado, ele realmente se parecia com Haystack Calhoun. Sua cara estava pálida e furiosa. Ele jogou a lata de lixo. Ela acertou a lombar de Henry e o derrubou no chão outra vez” (KING, 1986, p. 362, tradução nossa⁴⁵).

O narrador em terceira pessoa pode saber que Ben Hascom estava apavorado, mas quem primeiro comparou o garoto a Haystack Calhoun, um enorme lutador de luta livre na época, foi Richie Tozier, que também está nesse mesmo beco com aqueles meninos e testemunha seu amigo aparentar se tornar outra pessoa para salvar os seus amigos.

No começo, Ben não gosta do apelido, mas Richie não se importa, ele apelida, compara e parodia todos os seus amigos. O garoto age como se fosse um comediante e imitar personagens famosos e suas vozes o torna estranho aos olhos dos outros. Para ele, é como respirar. Como ainda é um garoto, suas performances são ruins, mas isso não importa, é como se fosse essa sua maneira mais importante de se comunicar.

A escolha de um garoto com essa obsessão artística numa posição de protagonismo não é coincidência, é mais uma manifestação do tema principal do livro, a identidade. “A Coisa” se transforma nos maiores medo de suas vítimas porque é essa a sua maneira de caçar, faz parte da sua natureza dúbia e de identidade incerta, por sua vez, Richie Tozier usa suas imitações não apenas de maneiras casuais, mas também com propósito.

⁴⁴ “Or what?” Henry asked as if he was honestly interested. “Or what, Tits? Or what, huh?” Ben suddenly found himself thinking of Broderick Crawford (...) and then he burst into tears.

⁴⁵ Until this moment Ben had been terrified. Now something in him snapped. He let out a roar and grabbed one of the garbage cans. For just a moment, holding it up, garbage spilling everywhere, he really did look like Haystack Calhoun. His face was pale and furious. He threw the garbage can. It struck Henry in the small of the back and knocked him flat again.

Assim como exemplificado anteriormente com Bill Denbrough e Ben Hascon, Richie também usa suas Vozes em momentos de tensão, para enfrentar algo ou alguém, sendo valente através da personificação de outra pessoa, personagem, o que se encaixa muito bem com o período formativo dessas crianças, que ainda estão desenvolvendo suas personalidades. Inclusive, essas personificações também funcionam como uma fuga.

“Deu alguma boa risadinha ultimamente, Eds?” Ele diz em voz alta, e ri novamente. Cara, ele odiava quando Richie o chama de Eds... Mas ele meio que gostava também. Da mesma forma que ele achava que Ben Hascon aprendeu a gostar de Richie o chamando de Haystack. Era algo... Como se fosse um nome secreto. Uma identidade secreta. Um jeito de ser pessoas que não tinha nada a ver com o medo dos seus pais, suas esperanças e demandas constantes. Richie não sabia fazer direito suas amadas vozes de jeito nenhum, mas talvez ele não soubesse o quão importante era para esquisitões como eles de vez em quando serem pessoas diferentes (KING, 1986, p. 292, tradução nossa⁴⁶).

Quem fala nesse enxerto é Eddie Kaspbrak, em 1984, quando suas memórias, aos poucos, retornam depois do telefonema de Mike Hanlon. Sua epifania sobre os apelidos criados por Richie Tozier abrem o ponto principal que permitiu a sobrevivência das crianças, é abraçando aquilo que são, mas que os outros rejeitam, que elas são capazes de sobreviver ao monstro. A fuga das demandas e das tristezas dos seus pais não é apenas um escapismo, mas uma estratégia. Identificar-se com alguém é acreditar em similaridades, acreditar que é possível ser outra pessoa mais forte mesmo que por um breve momento.

Dos sete protagonistas, Eddie Kaspbrak tem uma relação única com esse jogo de identidade porque sua mãe o fizera acreditar que era uma criança doente. Sonia Kaspbrak parece ter Síndrome de Munchausen por Procuração, um problema psicológico ainda pouco explorado pela literatura médica, no qual o paciente gera a tendência de inventar doenças em um ente muito querido e, por isso, ele, o portador da síndrome precisa cuidar deste ente.

Na realidade, Eddie não é uma criança delicada, que precisa de cuidados especiais. Inclusive, é um bom corredor. Sonia tem certeza de que seu filho tem asma, ossos e um sistema imunológico delicado. Portanto, Eddie acha o mesmo. Ele até usa uma bombinha de asma, que não passa de um placebo contendo água e cânfora. Essa descoberta o garoto faz próximo do fim do livro, quando o farmacêutico, que fornece seus remédios, resolve lhe contar a verdade.

⁴⁶ “Had any good chucks lately, Eds?” he says out loud, and laughs again. Man, he had hated it when Richie called him Eds . . . but he had sort of liked it, too. The way he thought Ben Hascom got to like Richie calling him Haystack. It was something . . . like a secret name. A secret identity. A way to be people that had nothing to do with their parents’ fears, hopes, constant demands. Richie couldn’t do his beloved Voices for shit, but maybe he did know how important it was for creeps like them to sometimes be different people.

A revelação é tumultuada porque, logo depois, o garoto encontra os *bullys* no meio da rua. Nessa briga, Henry Bowers quebra seu braço. No hospital, já com o braço engessado, a mãe de Eddie expulsa seus amigos que vieram visitá-lo, escandalizada com a situação, em prantos por causa do seu filho e seu medo de que corpo frágil dele pudesse não aguentar uma fratura, embora o fato fosse nada além de uma fratura comum a acontecer com crianças.

Eddie soube que sua mãe expulsara seus amigos do hospital. Depois de acordar do torpor dos remédios para dor, o menino confronta em sua mãe, sua maior tentativa de superar os problemas criados pela mãe em sua vida. De maneira muito adulta e sóbria, ele exige que sua mãe deixe seus amigos visitá-lo, porque ele sabe que eles vão voltar.

Como Sonia tem a tendência de ser uma mãe controladora, e por não gostar dos amigos de Eddie, inclusive culpando-os pelo ódio dos *bully* contra Eddie, ela chora e tenta controlar a situação de maneira emocional, chantageando-o. Na briga, Eddie parece estar próximo de perder a batalha com sua mãe, até que ele revela para ela o que o farmacêutico dos seus remédios havia dito antes da briga com Henry Bowers. Ela nega, entrando, ainda, em mais em desespero.

Ela pensou em explicar tudo então. Ela explicaria com calma e lógica. Como ela pensou que ele fosse morrer aos cinco anos, como isso ia deixá-la louca depois de perder Frank apenas 2 anos antes, Como ela compreendeu que você só pode proteger uma criança através de vigilância e amor, que você deve tratar uma criança como você trata um jardim, fertilizando, capinando e sim, ocasionalmente podando e arrancando, mesmo doendo muito. Ela contaria que de vez em quando era melhor para uma criança — particularmente uma criança delicada como Eddie — pensar que ele estava doente do que realmente ficar doente. E ela terminaria falando com ele sobre as tolices mortais dos médicos e o poder maravilhoso do amor; ela contaria a ele que ela sabia que ele tinha asma, e não importa o que os médicos pensam ou o que eles lhe davam para o tratamento. Ela contaria a ele que se poderia fazer um remédio com mais do que a intromissão maliciosa do pilão e da argamassa dos farmacêuticos. Eddie, ela diria, é remédio porque o amor da sua mãe faz ser remédio, e dessa maneira, enquanto você quiser e me deixar, eu posso fazer isso. Esse é um poder que Deus deu para mães amorosas cuidadosas. Por favor, Eddie, por favor, amor do meu coração, você precisa acreditar em mim. Mas no fim ela nada disse. Seu medo estava grande demais. “mas talvez a gente não devesse falar sobre isso,” Eddie continuou. “Mr. Keene deve ter brincado comigo” (KING, 1986, p. 811, tradução nossa⁴⁷).

⁴⁷ *She thought she would explain everything then. She would explain it quietly and logically. How she had thought he was going to die when he was five, and how that would have driven her crazy after losing Frank only two years before. How she came to understand that you could only protect your child through watchfulness and love, that you must tend a child as you tended a garden, fertilizing, weeding, and yes, occasionally pruning and thinning, as much as that hurt. She would tell him that sometimes it was better for a child—particularly a delicate child like Eddie—to think he was sick than to really get sick. And she would finish by talking to him about the deadly foolishness of doctors and the wonderful power of love; she would tell him that she knew he had asthma, and it didn't matter what the doctors thought or what they gave him for it. She would tell him you could make medicine with more than a malicious meddling druggist's mortar and pestle. Eddie, she would say, it's medicine because your mother's love makes it medicine, and in just that way, for as long as you want me and let me, I can do that. This is a power that God gives to loving caring mothers. Please, Eddie, please, my heart's own love, you must believe me. But in the end she said nothing. Her fright was too great. “But maybe we don't even have to talk about it,” Eddie went on. “Mr. Keene might have been joking with me.*

Eddie Kaspbrak coloca dúvidas sobre a veracidade da revelação de Mr. Keene, o farmacêutico, não porque agora, no meio da briga, ele começa a duvidar do adulto, mas porque ele está tentando chantagear sua mãe, que percebe tarde demais estar na frente de uma barganha, seu filho aceita a mentira da sua asma, assim como as outras, o comportamento doentio desenvolvido pela sua mãe, contanto que ela também aceite seus amigos em sua vida, algo que ela sempre tentou controlar e nunca gostou.

Esse é um dos momentos mais importantes e derradeiros de Eddie Kaspbrak, porque é quando mais esteve perto de enfrentar os problemas que sua mãe criou em sua vida. Entretanto, com essa informação ele não tenta se emancipar dos seus problemas de saúde, mas salvar sua amizade com seus amigos, mais importantes do que sua saúde mental e física, pois são eles que o protegem do monstro, de Henry Bowers e de outros *bullys*, “Se eu estivesse com meus amigos, isso nunca teria acontecido. Aconteceu porque eu estava sozinho” (KING, 1986, p. 807, tradução nossa⁴⁸).

Ele tem certeza de que algo pior já teria acontecido se não tivesse amigos, amizades construídas não porque naturalmente se dão bem, mas porque os sete são excluídos e tem os mesmos inimigos em comum, o *bully* e “a Coisa”.

Entretanto, essa escolha entre salvar seus amigos de sua mãe ou questionar sobre seus problemas de saúde é algo estranho, sem encaixe. Não poderia ele depois questionar seus remédios? Tentar por si só entender o que está acontecendo, em um outro dia menos cheio, mais tranquilo? Eddie Kaspbrak nunca largou o placebo que era sua bombinha de asma. Como é visto no capítulo três, isso prejudica bastante sua vida adulta, e ele mesmo, sem precisar da sua mãe, receita a mesma receita de água e cânfora dentro da sua bombinha de ar.

A escolha de Eddie se aparece derradeira, é também porque ele não quer desvendar os problemas de sua mãe. É muito doloroso, e ele não tem a estrutura psicológica para enfrentar aquilo a que foi acostumado a lidar desde o momento que se entendia por gente: suas doenças, seus traumas, o carinho excessivo de sua mãe que, afinal de contas, ele sempre entendeu como amor, e o amor não deveria ser prejudicial.

Por que deveria? Sua mãe é o seu mundo, seu amor também é recíproco. Somente adulto, Eddie Kaspbrak vai entender o sadismo do farmacêutico em contar para um menino tão pequeno uma verdade tão dura e de maneira tão repentina, um baque implacável que, com certeza, contribuiu para o garoto não ter estruturas para seguir, para querer seguir adiante.

⁴⁸ If I'd been with my friends, it never would have happened. It happened because I was alone.”

Beverly Marsh também possui uma narrativa familiar problemática, mas uma em outra ordem, pois seu pai a agride. É um abuso antigo, que acompanha o crescimento de Beverly, e confunde a criança com cuidado: “você precisa crescer, Beverly,” ele disse, e agora sua vez era gentil e indulgente. “Não é mesmo?” Ela assentiu. Sua cabeça latejava. Ela chorou, mas em silêncio” (KING, 1986, p. 402, tradução nossa⁴⁹).

Beverly nasceu em uma família pobre, e a violência doméstica é ignorada pela sua mãe, também refém desse homem. Essa relação extremamente problemática, de atrelar cuidado e amor com abusos físicos e psicológicos, é uma formação que causa muitos problemas no futuro, quando esta acaba se casando com um agressor, como é visto e dissertado no capítulo três. Mas, importa ressaltar que, em 1958, Beverly Marsh está entrando na puberdade.

Ela começou a ter eles no final do ano passado. Houve uma dor leve no começo, mas isso já havia passado. Eles eram extremamente pequenos — não maiores do que maçãs de primavera, na verdade — mas eles estavam lá. Era verdade; a infância iria terminar; ela seria uma mulher. Ela sorriu para o seu reflexo e colocou uma mão atrás da sua cabeça, empurrando seu cabelo para cima e estufando o peito (KING, 1986, p. 406, tradução nossa⁵⁰).

Para Beverly, a mudança é bem-vinda e cada um desses novos detalhes são supervisionados pelo seu olhar, todas as manhãs, uma ansiedade comum, uma expectativa que é gerada não porque Beverly não gosta de ser criança, mas porque o novo é interessante, cheio de promessas.

Os problemas implicados em sua puberdade então não partem da menina, mas de fatores externos. Como Beverly vem de uma família com poucas condições, ela sempre precisou se vestir com roupas doadas, que muitas vezes não servem aos seus novos tamanhos, e a violência do seu pai aumenta na mesma medida que seu corpo também cresce.

O primeiro encontro de Beverly com o monstro parece também simbolizar essa situação, acontece no banheiro, no lugar em que ela todos os dias checa as mudanças do seu corpo, mas o monstro não aparece. Vozes de crianças mortas, vindas da pia, sussurram coisas à menina, até que um uma explosão de sangue emerge do ralo e suja a ela e ao cômodo

⁴⁹ “You got to grow up, Beverly,” he said, and now his voice was kind and forgiving. “Isn’t that so?” She nodded. Her head throbbed. She cried, but silently.

⁵⁰ She had started getting them late last year. There had been some faint pain at first, but that was gone now. They were extremely small—not much more than spring apples, really—but they were there. It was true; childhood would end; she would be a woman. She smiled at her reflection and put a hand behind her head, pushing her hair up and sticking her chest out.

inteiro, um medo que tangencia o medo de uma garota de sujar algo em suas primeiras menstruações.

Mas não apenas essa ameaça sobrenatural assusta a garota, que passa a achar que pode estar ficando louca, mas uma conversa com sua mãe também inicia uma grande confusão em sua cabeça: “Bevvie, ele já te tocou?”, “O que?” Beverly olhou para sua mãe, totalmente perplexa. Meu Deus, o pai dela tocava-a todo o dia. “Eu não entendi o que você”, “Deixa para lá” Elfrida disse rapidamente (KING, 1986, p. 409, tradução nossa⁵¹).

Elfrida Marsh está perguntando para sua filha se seu marido já lhe abusara e, por mais que a menina não tenha entendido o significado dessa pergunta no começo, os ecos desse questionamento aos poucos vão ganhando sentido, na medida que Beverly começa a entender os preconceitos e os perigos que os outros vão acarretar em sua vida por causa do seu novo corpo.

Porque além do seus pais, são seus seis amigos outro grande alicerce da sua vida. Ela é a única menina no grupo e na dinâmica entre os sete isso nunca importa. Ben Hascom nutre uma paixão platônica para o Beverly muito antes de ser sua amiga, e os outros meninos a acham muito bonita e se pegam tendo esses sentimentos além da amizade em um ou outro momento ao longo da narrativa. Mas Beverly é apenas mais integrante do grupo na maioria absoluta das vezes, e ela sempre se sentiu bem-vinda, uma igual.

Mas a visão daqueles que estão fora desse ciclo não pensa a mesma coisa. Eles não enxergam Beverly como uma igual entre aqueles seis garotos e acham que eles podem se aproveitar, acham que ela pode ser mal vista pelos outros, como uma garota que só anda com garotos. Assim como Henry Bowers é a figura do *bully* unificando o preconceito da cidade contra os sete protagonistas, Alvin Marsh, o pai de Beverly, é o personagem representante da visão maldosa sobre o grupo, o preconceito e o machismo sobre o que uma menina deveria ou não fazer.

E a questão existe e se torna mais complexa, justamente porque Beverly está em um momento de transição. Na sua cabeça, ela ainda é uma criança e gosta de ser criança, mesmo com tanta expectativa para a mudança. Alvin não acha que Beverly é uma criança, mas que está crescendo muito rápido, diz estar muito preocupado com isso porque sua filha não atende suas expectativas, e teme pelo pior, que ela seja mal falada e esteja fazendo coisas que uma garota da sua idade não deveria estar fazendo.

⁵¹ *Bevvie, does he ever touch you?* “*What?*” *Beverly looked at her mother, totally perplexed. God, her father touched her every day. “I don’t get what you—” “Never mind,” Elfrida said shortly.*

Mas Beverly gosta apenas de fazer as coisas que aprendeu a fazer durante toda a infância, igual a todos os seus outros amigos, que não têm a mesma cobrança sobre valores e maturidade. Quando Beverly começa a entender a pergunta de sua mãe se seu pai já o havia abusado, é também quando Beverly começa a entender os problemas que os outros trazem para sua puberdade. Não é uma transição assistida ou explicada de maneira adequada por sua mãe ou outro alguém responsável, mas traumática, representada pela figura do seu pai, que no final da narrativa tenta estuprá-la. Durante a tentativa, ele explica o que Derry acha de Beverly.

“Eu vi você fumar,” ele disse novamente, caminhando em sua direção. Seus olhos se moveram até o peito dela e depois sua cintura reta. Ele gritou de repente em uma voz de garoto de colegial que a assustou ainda mais: “Uma garota que masca chicle vai fumar! Uma garota que fuma vai beber! E uma garota que bebe, todo o mundo sabe o que uma garota que bebe vai fazer!” (KING, 1986, p. 921, tradução nossa⁵²).

Esse trauma muda completamente sua percepção de si mesma. Antes, sua mudança de corpo era vista de uma maneira saudável e inocente, uma novidade, e essa percepção externa acaba desencadeando um dos momentos mais estranhos e chocantes do livro.

Em 1958, as crianças descem os esgotos da cidade para encontrar o monstro e matá-lo. “A Coisa” mora na camada mais funda da cidade, abaixo de uma quantidade enorme de projetos de saneamento criados ao longo das décadas, um labirinto de canos e túneis de tamanhos variados. Descer até o monstro, em si, já é uma tarefa extremamente difícil, mas os sete conseguem depois de muito esforço.

Depois do embate, após imaginarem que a criatura estaria morta, eles tentam retornar, mas acabam se perdendo. Lentamente, os sete começam a se cansar e a entrar em desespero. Aos poucos começam a querer culpar a opinião de um ou outro, começam a se desunir, até que Beverly tem uma ideia, “Eu sei uma coisa”, Beverly disse no escuro, e para Bill sua voz parecia mais adulta, “Eu sei por que meu pai me contou, Eu sei como fazer a gente se juntar novamente. E se a gente não estiver junto, nós nunca vamos sair” (KING, 1986, p. 1093, tradução nossa⁵³).

⁵² “I seen you smoking,” he said again, walking toward her. His eyes moved across her chest and her narrow uncurved hips. He chanted suddenly, in a high schoolboy’s voice that frightened her even more: “A girl who will chew gum will smoke! A girl who will smoke will drink! And a girl who will drink, everyone knows what a girl like that will do!”

⁵³ “I know something,” Beverly said in the dark, and to Bill her voice sounded older. “I know because my father told me. I know how to bring us back together. And if we’re not together we’ll never get out.”

Ela então decide fazer sexo com cada um dos seus amigos, um por um, com o intuito de trazê-los novamente para a realidade, para o foco de acharem uma saída. Na passagem citada, Beverly mesmo cita seu pai e, de fato, ela jamais teria tido essa ideia se seu pai não tivesse poluído sua puberdade. Beverly perde a puberdade nos esgotos da cidade, em uma cena chocante, em uma medida impossível, porque a interferência das fofocas e da moral e bons costumes da cidade mostra à garota o que ela poderia fazer com sua puberdade.

Há poder em seu corpo físico, um que ela não conhecia, nem o identificava nos espelhos, apesar de checar suas mudanças físicas todos os dias, porque ele vem do desejo dos outros. Beverly usa a identidade que seu pai imaginou pertencer à filha para unir os sete e salvar a vida de todos, em uma situação chocante, proporcionada pelos outros e culminada nos últimos momentos da narração do período cronológico de 1958 e da história de Beverly, em sua jornada de sair da sua infância e entrar na adolescência.

Portanto, a protagonista usa a identidade de mulher que foi apresentada pelo seu pai, uma imagem imposta que nada mais é do que uma visão do patriarcado.

Imaginar uma sociedade governada pelo regime do patriarcado é pensar um ambiente hostil e doente em que o homem decide sobre a reprodução feminina, elabora para a mulher padrões de comportamento sexual que não devem ser discutidos, inviabiliza oportunidades de trabalho e neutraliza sua voz, a fim de que esta fique imersa na submissão e tudo isso sob a afirmação de garantia de “ordem social” (ALMEIDA, 2020, p.45).

Essa opressão e ordem social dos homens é o que impõe tal visão deturpada. É o que cria o desejo pelo corpo feminino, até mesmo no pai de Beverly, que deveria protegê-la, mas tenta estuprá-la. O que Beverly deve ou não fazer é justamente pautada por tal desejo. Como é visto nesse capítulo, as identidades encontradas pelos sete protagonistas ou impostas a eles conseguem ser emponderadoras, mas esta não é. É uma deturpação porque é fruto de uma influência criada por Alvin Marsh, intérprete da identidade patriarcal de Derry.

Ser criança em Derry é estar em uma situação de vulnerabilidade. Essa vulnerabilidade já existe em um mundo extratextual, pois a criança tem pouco lugar de fala, tem pouco poder, força física, e depende dos adultos para muita coisa. A própria origem da palavra infância denota essa vulnerabilidade, pois ela vem do latim *infantia*, que significa “Incapacidade de falar”.

O monstro, na maioria das vezes, alimenta-se dessas crianças, vulnerabilizando-as. Porém, é justamente “ser criança” que possibilita às sete crianças sobreviver ao monstro, porque elas têm a mentalidade de aceitar a existência do monstro. Elas têm a plasticidade de compreender o absurdo e acreditar em coisas que não fazem sentido na realidade. Stan Uris,

por exemplo, é a criança que mais tem dificuldade de aceitar a existência da “Coisa”, justamente porque ele é o mais adulto.

3.3 A mente plástica infantil

Inicialmente, Stan Uris sofre preconceito por ser judeu. Para uma criança americana daquela época, é esse o principal motivo para sofrer *bullying* e qualquer outro tipo de chacota. Ele não frequenta a mesma escola que os outros seis personagens, e algumas de suas obrigações são diferentes das dos demais, até por ele ser a única criança que pratica algum tipo de religião. Dentro do Clube dos Perdedores (nome que os sete deram a si mesmos), a religião de Stan Uris é também motivo de piada, mas uma que Stan Uris ri junto, da mesma maneira que outros personagens naquele grupo são motivo de piada, por seus problemas e características principais.

Entretanto, é a maturidade sua característica mais forte. Qualidade manifestada na maneira como se veste, como suas roupas são limpas, como seu cabelo é bem partido. Sua mãe, diferente das dos outros, jamais precisou brigar sobre a roupa do seu filho, sobre o que deveria ou não vestir. No meio daquelas crianças, Stan Uris lembra um pequeno adulto, Richie Tozier o chama de “*Stan the Man*”.

Essa maturidade não é representada apenas na superfície. Ele sente prazer no processo, pois é uma criança metódica e organizada. Todas as outras seis crianças possuem passatempos enérgicos e próximos de uma infância repleta de suor, sujeira e exploração, enquanto Stan Uris ama observar pássaros, um hábito que envolve paciência e observação.

Inclusive, é esse o hábito que o salva da “Coisa”. Stan Uris é atraído para um reservatório abandonado de água, ao lado da praça onde, sozinho, tentava observar pássaros novos para o seu livro. No passado, três crianças morreram afogadas naquele reservatório ao caírem nele, sem qualquer condição de escalar o metal do tanque. São essas mesmas crianças que atacam Stan, como se fossem fantasmas, espíritos malignos. Assim como todas as outras crianças que sobrevivem, Stan Uris escapa ao lutar contra aqueles monstros demonstrando coragem, não, medo, e, para isso, repete o nome dos pássaros dos seus livros, evocando suas imagens, suas existências, seus hábitos. Esse conhecimento constitui sua identidade que o tanto faz feliz.

Stan Uris desabafa isso para os seus amigos, mas é estranho o momento que o faz, não exatamente por causa do local ou a situação em si, mas porque o garoto havia tido uma oportunidade de fazê-lo antes, mas não conseguiu. Todas as crianças tiveram coragem de

desabafar seus acontecimentos sobrenaturais quando Bill Denbrough confiou aos seus amigos a informação de que o álbum de fotografias do seu falecido irmão havia sangrado, e algumas fotos haviam se mexido.

É esse um dos primeiros momentos do livro em que as crianças percebem que não só o que viveram foi real, como também não estavam sozinhas. O que um sofreu possui relação com o que o outro sofreu e que, seja lá o que tenha tentado matá-las, estava matando crianças em Derry. Mas Stan Uris não conta sobre o tanque de água naquele dia, apenas depois, e deixando de confidenciar muito do que ele sente sobre o acontecido:

Ele queria dizer a eles que aqueles garotos mortos que cambalearam e bambolearam escada espiral abaixo tinham feito algo pior do que assustá-lo: Eles tinham ofendido ele (...) há coisas que não deveriam ser. Eles ofenderam qualquer senso de ordem de qualquer pessoa são (...) você pode viver com medo, eu acho, é o que Stan teria dito se ele pudesse. Talvez não para sempre, mas por muito, muito tempo. É com a ofensa que você talvez não consiga sobreviver, porque ela abre uma rachadura no seu pensamento, e se você prestar atenção nisso você vai ver que existem coisas vivas lá embaixo, e eles estiveram (...) tudo leva a tudo, ele teria dito se ele pudesse. Vá para a sua igreja e escute suas histórias sobre Jesus andando sobre as águas, mas se eu visse um cara fazendo isso eu gritaria e gritaria e gritaria. Porque não iria parecer um milagre para mim. Iria parecer uma ofensa (KING, 2016, p. 435-436, tradução nossa⁵⁴).

Compreender tamanha existência de um sobrenatural não apenas como algo amedrontador, mas também como algo ofensivo a ordem das coisas exige maturidade, principalmente vindo de uma criança de 12 anos de idade. Roas (2014), explica que é característica da narrativa fantástica a presença de um elemento sobrenatural que põe em contradição nossas noções sobre o que é ou não o real, o caso do dilema de Stan Uris, o ponto que abre a diferença principal do garoto para seus amigos, que absorvem com muito menos impacto a existência do monstro, suas experiências de quase-morte.

Stan Uris viu os fantasmas daquelas crianças mortas no tanque de abastecimento abandonado de Derry e confronta a possibilidade de existir um pós vida, uma existência além do tempo e da realidade física, enquanto seus amigos simplesmente seguem com suas vidas, e arquitetam um plano para matar o monstro.

Em 1958, Stan Uris já tem uma mente próxima da de um adulto nesse quesito, de maior convicção em uma concepção racional e concreta dos fenômenos físicos, não a de uma

⁵⁴ *He wanted to tell them that those dead boys who had lurched and shambled their way down the spiral staircase had done something worse than frighten him: they had offended him.(...) All the same, there were things that were not supposed to be. They offended any sane person's sense of order (...) You can live with fear, I think, Stan would have said if he could. Maybe not forever, but for a long, long time. It's offense you maybe can't live with, because it opens up a crack inside your thinking, and if you look down into it you see there are live things downthere, and they have. (...) Everything leads to everything, he would have told them if he could. Go to your church and listen to your stories about Jesus walking on the water, but if I saw guy doing that I'd scream and scream and scream. Because it wouldn't look like a miracle to me. It would look like an offense.*

criança mais livre na imaginação. Logo, da mesma maneira que uma criança é a presa mais rica da Coisa, ela também é quem possui as ferramentas para derrotá-la, pois elas, em um período formativo, de identificação com o mundo, suas amizades, suas dores e seus prazeres, possuem uma mente plástica⁵⁵, o suficiente não apenas para aceitar o fantástico, mas para imaginar um jeito de derrotá-lo, “Pela primeira vez a Coisa percebeu que talvez sua habilidade de mudar de forma pode também funcionar contra ela mesma” (KING, 1986, p. 1023, tradução nossa⁵⁶).

O monstro possui a capacidade de se tornar um monstro do cinema, mas aquelas crianças haviam assistido grandes quantidades desses filmes e todas elas sabem que esses monstros podem ser derrotados.

Mas foi apenas 27 anos depois, contando a história, que Ben percebeu que ninguém sequer sugeriu que uma bala ou bola de prata não pararia um monstro — Eles tinham o peso do que parecia ser milhares de filmes de terror no lado deles. (KING, 1986, p. 857, tradução nossa⁵⁷).

As sete crianças não se identificam apenas com o que são, mas com os preconceitos externos, é o caso de Beverly, Eddie e Bem. Por causa dessa identificação com esses preconceitos, eles não apenas sobrevivem, mas derrotam o monstro uma vez. Como é sabido, porém, “a Coisa” não morre, e cabe aos mesmos protagonistas, agora adultos, 27 anos depois, matá-la de vez.

Como isso é possível, se apenas crianças têm esse poder? Tais perguntas são analisadas no capítulo quatro dessa dissertação, quando é discutida a desidentidade dos protagonistas adultos. Entretanto, já é possível entender que, enquanto o período formativo de uma criança é um tema rico para um romance sobre identidade, a narrativa de adultos sem qualquer memória das suas infâncias também é, principalmente se é da ambição do romance dissertar sobre os perigos do esquecimento, em diversas camadas e instâncias diferentes.

⁵⁵ A plasticidade do cérebro normalmente se refere a capacidade do mesmo de se adaptar a danos, aprendizagens diferentes ou situações adversas. Neste capítulo, a mente plástica e infantil a que me refiro remete a capacidade da criança de assimilar com muito mais facilidade o irreal e o fantástico porque ainda está cementando o real e suas consequências.

⁵⁶ *For the first time It realized that perhaps Its ability to change Its shapes might work against It as well as for It.*

⁵⁷ *but it was only twenty-seven years later, telling the story, that Ben realized no one had even suggested that a silver bullet or slug might not stop a monster—they had the weight of what seemed like a thousand horror movies on their side.*

4 DESIDENTIDADE NOS ADULTOS E NA CIDADE

As questões sobre identidade reveladas e dissertadas no capítulo anterior colocam a questão como o tópico principal para o romance e talvez o seu maior. Entretanto, como também foi observado anteriormente, as identidades em *It – A Novel* (1986), em muitos momentos, passam por um processo de perda, uma tentativa de apagamento, todas originadas de uma única entidade, o monstro do livro, “a Coisa”, Pennywise.

Neste capítulo, são abordados esses disfarces, em que, através destes, o monstro propaga o seu mal, não apenas nas pessoas, mas na própria cidade em si, através de violências que descem em camadas mais profundas e afetam profundamente a identidade de Derry e a de seus moradores, apagando-as através da violência. Por meio desse processo, ocorre o apagamento da memória, tanto das pessoas, quanto das instituições da cidade.

4.1 As camadas de dano e medo

Somos apresentados ao antagonista do livro logo no primeiro capítulo, quando George Denbrough, uma criança de 6 anos de idade, encontra um palhaço dentro da boca de drenagem de um meio fio, enquanto brincava durante uma chuva forte. O suposto homem oferece balões, comida de circo, e a criança se aproxima ao ser apresentada a Pennywise, o Palhaço. A ilusão dura pouco, mas tempo suficiente para a criança se aproximar daquele monstro que revela sua boca enorme, cheia de fileiras de dentes afiados o suficiente para arrancar o braço do garoto em uma só dentada. O garoto grita e agoniza até a morte.

O monstro do livro tem essa forma frequente, uma aparência que, ao menos visualmente, é a principal, a de Pennywise, o Palhaço. Ele usa roupas brancas, prateadas, calças e blusas longas típicas desse animador de festa, com detalhes laranjas que aparecem também em seus cabelos, ao redor de uma grande testa calva. Usa sapatos longos, um nariz vermelho.

Além da ironia imediata de um palhaço assassinando crianças, existe a relação de que o palhaço é uma espécie de ator, característica fundamental do próprio monstro, tomando a forma de coisas que não é. Embora seja quase sempre ligado a diversão, há quem tenha fobia de palhaços, chamada de colrofobia. Além disso, um palhaço assassino também possui um respaldo na realidade, em Chicago, John Wayne Gacy fazia bicos como animador de festas e se aproveitou disso para cometer dezenas de infanticídios entre 1972 e 1976.

Pennywise também se aproveita de maneira semelhante, como é exemplificada na morte de George Denbrough.

A proeminência de Pennywise como uma das principais facetas visuais “da Coisa” vem também do fato de que seus detalhes de cor (o laranja, o branco e o prateado), assim como a textura de suas roupas (a pluma dos pompons, o plástico do nariz) estão presentes em outros disfarces, mesmo que elas sejam uma réplica de outros monstros do cinema, como a múmia e o lobisomem. As crianças protagonistas aos poucos ligam esses detalhes quando compartilham entre si suas experiências de violência frente ao sobrenatural.

Aqui, o autor busca aterrorizar o leitor através de monstros visualmente tenebrosos, disformes em maneiras variadas. Os próprios filmes de terror que Pennywise parodia com suas imitações também buscam aterrorizar seu público com esses mesmos aspectos visuais. Em *Danse Macabre* (2000), Stephen King caracteriza esse tipo de situação no gênero como sendo aquela do horror, uma das três categorias que ilustram, segundo o autor, os elementos de medo que constituem o gênero terror.

Nesse horror, o elemento visualmente precisa existir, o leitor ou telespectador precisa sentir medo de uma figura monstruosa de alguma maneira, uma ameaça potencialmente pronta para atacar, realizar algum tipo de mal.

O próprio Stephen King, em *Dança Macabra* (2012), explica a lógica da narrativa de horror como um processo catártico (assim como Allan Poe, King demonstra convicções de base aristotélicas) que possibilitaria extravasar, através do medo inspirado pela ficção, os pavores associados ao horror real – aquele relacionado as condições de existência e de sobrevivência do ser humano. Ele classifica tais narrativas em três níveis, em função do tipo de sensação que é produzida no leitor: as de terror, as de horror e as de repulsa (...) resumidamente, adiantamos que terror é para King a mais apurada das sensações produzidas pelas narrativas sobrenaturais. Trata-se de uma emoção gerada por um processo de imaginação deflagrado pelo medo sugestionado, isto é, por especulações incômodas que o leitor faz. Por horror, compreende-se a sensação de medo que não pertence exclusivamente ao campo da percepção intelectual, porque gera também uma reação física. Já o terceiro nível, o da repulsa, refere-se à sensação produzida por algo repugnante, estimulada por cenas fisicamente perturbadoras (FREITAS, 2021, p. 16-17).

Segundo Stephen King, dos três jeitos, o horror não é o melhor para se causar medo. Há um pior, inclusive, a repulsa (que também aparece amplamente no objeto, complementando às outras maneiras de se causar medo), mas é o terror a melhor maneira possível que um escritor de terror tem para ser bem-sucedido. Essa outra maneira será comentada mais adiante, quando discutido o dano mais profundo que o monstro causa na cidade.

Esse infanticídio brutal é apenas um de vários naquele verão de 1958. Sem qualquer noção do que está acontecendo, a polícia acredita que um homem está mantendo essas

crianças, encontrando-as sozinhas e desprevenidas pela cidade. No caso de George Denbrough, há o corpo que constata o assassinato, mas não é esse o caso para uma grande parte dessas crianças, que simplesmente desaparecem e nunca mais são vistas, levantando-se para a polícia a suspeita de que algumas delas talvez tenham fugido de seus pais ou de alguma violência doméstica. Um toque de recolher é estabelecido, e pais educam seus filhos a terem cuidado, mas de pouco adianta — os assassinatos continuam, e muitos deles são extremamente misteriosos, sem qualquer explicação possível, deixando a polícia ainda mais perdida na busca de um assassino em série.

Após a morte de George Denbrough, o próximo capítulo está situado 27 anos depois, em 1984, quando o monstro assassina uma vítima de crime de ódio, espancada por um grupo de homens homofóbicos. Após a surra, os agressores arremessam a vítima de uma ponte, uma que atravessa o canal da cidade. É nesse momento que A Coisa, novamente sob a forma de Pennywise, ataca o homem já quase afogado. Não apenas o namorado da vítima como também os criminosos testemunharam a aparição de um palhaço na beira do canal, mas a polícia não leva esse novo elemento em questão, com medo deste enfraquecer o argumento da promotoria, levando a uma eventual soltura dos réus.

Esses dois exemplos são importantes, porque de todos os danos causados pelo monstro, esse é o mais visível. Não apenas o infanticídio em si, a dor física de todas essas crianças, mas o próprio luto e a repercussão psicológica que tais crimes deveriam causar em uma cidade inteira, em uma cidade normal. Bill Denbrough, um dos protagonistas e irmão de George, a primeira vítima do monstro no livro, é uma voz e um personagem que não apenas sofre pela morte do irmão, mas sente-se culpado por ela. Após o trauma, sua família mudou para sempre;

Naqueles dias, sua mãe e seu pai também haviam sido suportes para livros, mas ele e George que eram os livros. Bill havia tentado ser um livro entre eles enquanto assistiam televisão, após a morte de George, mas era algo muito difícil. (...) Bill se sentava lá, suando, mas sentindo-se frio — muito frio. Era frio porque ele não era *realmente* o único livro entre aqueles dois suportes para livros; Georgie ainda estava ali, apenas agora ele era um Georgie que ele não podia ver, um Georgie que nunca exigia o balde de pipoca ou gritava que Bill estava beliscando-o. Essa nova versão de George abriu Dickens. Era um Georgie de um braço que era pálido, reflexivamente silencioso no brilho sombrio, branco e azul daquele Motorola, e talvez aquela enorme frieza não vinha dos seus pais, mas de George; talvez fosse George o real assassino das imensidões brancas (KING, 1986, p. 245-246, tradução nossa⁵⁸).

⁵⁸ *In those days his mom and dad had also been bookends on the couch, but he and George had been the books. Bill had tried to be a book between them while they were watching TV since George's death, but it was cold work. (...) Bill sat there, sweating but cold— so cold. It was cold because he hasn't really the only book between those two ends; Georgie was still there, only now it was a Georgie he couldn't see, a Georgie who never demanded the popcorn or hollered that Bill was pinching. This new version of George never cut up dickens. It was a one-armed Georgie who was palely, thoughtfully silent in the Motorola's shadowy white-and-blue glow,*

Enxergar sua família destruída pela morte e pelo luto é um dos motivos que o levam a se culpar pelo crime, pois o garoto não acompanhou seu irmão na brincadeira na chuva que o levou até o bueiro, embora, naquele dia, Bill Denbrough estivesse gripado. Teixeira (2016), explica que a culpa desmedida e irracional é sintoma de um luto pouco amparado, sintoma da falta de acompanhamento psicológico e familiar, caso do menino, que não vê apoio algum dos pais, perdidos em suas próprias dores.

Inclusive, Teixeira (2016) também explica que a vítima de um assassinato nunca se limita apenas a uma pessoa. As pessoas ao redor do falecido também sofrem de maneira secundária com o crime. O luto, inclusive, é ainda mais difícil quando o crime é violento, gravidade sempre presente no objeto em estudo. E ainda, o luto de uma morte violenta se espalha de outras maneiras: “São os familiares, amigos, vizinhos, membros da comunidade, profissionais de saúde e de assistência social e pessoas que entraram em contato com o relato do fato ocorrido” (TEIXEIRA, 2016, p. 39).

Existem, portanto, vítimas terciárias, aquelas que são afetadas pela barbárie ao lê-la no jornal, ao ouvi-la da boca de pessoas próximas. Essa atmosfera angustiante de uma série de crimes brutais não resolvidos é também percebida em outros personagens, como a mãe de Ben Hascon, que explica: “As coisas se tornaram bastante difíceis quando uma coisa assim consegue continuar. Existe algo ruim nessa cidade, de qualquer maneira. Eu sempre pensei isso⁵⁹” (KING, 2016, p. 187, tradução nossa).

Ela desabafa isso para o filho no momento que o presenteia com um relógio de pulso, com o único intuito de impedir que o menino perca o horário do toque de recolher. Nos dois tempos cronológicos principais, a cidade vive um pesar constante. Entretanto, esse pesar e esse medo não existem por completo, pois há um silêncio na cidade, criado pelo próprio monstro.

Para entendermos essa situação, antes é também preciso dissertar sobre as identidades da Coisa, uma delas vinda da sua capacidade de se transformar nas pessoas que matou:

“Era George acenando do túnel em sua direção, George, ainda vestido na sua capa de chuva amarela e manchada de sangue. Uma manga estava pendurada, mole e inútil. O rosto de George estava branco como queijo e seus olhos eram de uma prata brilhante. Eles encararam os de Bill. “Meu barco!” A voz de George ascendeu, flutuando no

and perhaps it was not from his parent but from George that the big chill was really coming; perhaps it was George who was the real killer from the white wastes.

⁵⁹ *Things have come to a pretty pass when a thing like this can go on. There's something ugly about this town, anyway. I've always thought so.*

túnel. “Eu não consigo achar ele, Bill, eu procurei em todo o canto e eu não consigo achá-lo e agora eu estou morto e é sua culpa sua culpa SUA CULPA” (KING, 1986, p. 1054, tradução nossa⁶⁰).

A cena se passa em um momento final do livro, a última tentativa da Coisa de impedir que os protagonistas em 1984 entrem, mais uma vez, em seu lar nos esgotos de Derry. A aparição de George Denbrough não é uma ilusão, não é apenas Bill Denbrough a enxergá-la, os outros protagonistas juntos com ele no túnel também enxergam o que está acontecendo, mas eles podem apenas encorajar o seu amigo, não possuem o que é necessário para derrotar um monstro tão pessoal ao seu amigo. A figura morta-viva de George é o maior medo do escritor, a representação física da culpa que sente pela morte do irmão, uma culpa irracional que não foi trabalhada, não foi superada, durante todos os anos de sua vida.

Este é apenas um dos exemplos em que o monstro toma a aparência física daqueles já mortos. Em diversas situações o monstro imita as vozes, as risadas e os gritos das crianças assassinadas no verão de 1958, todas conhecidas ou amigas dos sete protagonistas. Um dos entrevistados de Mike Hanlon relata que sua mulher, assim como ele, havia escutado as risadas de sua filha vindas do ralo da pia da cozinha, no auge do luto da morte da criança. Ele sabe que ouviu algo real, não foi uma espécie de ilusão auditiva.

A evocação de todos esses mortos sempre é feita em uma cópia perfeita da memória, tirando o fato de que ela é sempre perversa. Não importa quem é copiado, ou a situação, os mortos voltam para martirizar e reabrir dores. Essa maneira de Pennywise se apropriar das identidades dos mortos sempre mancha a memória do tempo em que eles eram vivos, muda suas identidades, transformando-as em algo próximo do monstro e da assombração. Aqui, mais uma vez a Coisa vive e funciona através da desidentificação. “Ninguém que morre em Derry realmente morre.” (KING, 1986, p. 579, tradução nossa⁶¹), explica Pennywise para Beverly Hogan, em uma das vezes que tenta matá-la.

Mas não apenas os mortos são desidentificados por Pennywise, pois sabemos que não é apenas pelas suas mãos que o mal é exercido em Derry. O monstro também tem a capacidade de influenciar psicologicamente os moradores da cidade. Beverly Rogan, Marsh na época, tem medo do próprio pai, que possui uma espécie de ciúme doentio, e usa ameaças

⁶⁰ *"It was George wavering up the tunnel toward him, George, still dressed in his blood-spattered yellow rainslicker. One sleeve dangled limp and useless. George's face was white as cheese and his eyes were shiny silver. They fixed on Bill's own. "My boat!" Georgie's lost voice rose, wavering, in the tunnel. "I can't find it, Bill, I've looked everywhere and I can't find it and now I'm dead and it's your fault your fault YOUR FAULT"*.

⁶¹ *No one who dies in Derry really dies.*

e agressões físicas como meio de discipliná-la. Elfrida Marsh, a mãe, também possui um temor sobre a possibilidade de seu marido, Alvin, assediar a própria filha. Em dado momento, as agressões escalam e a menina teme por sua própria vida, fugindo do pai pelas ruas da cidade, que a persegue.

O livro narra esses eventos em muitas outras situações. Henry Bowers, o adolescente *bully* que antagoniza os protagonistas em 1958 também sofre desse efeito sugestivo do monstro. Os massacres escondidos na história de Derry e revelados nos interlúdios de Mike Hanlon estão cheios de exemplos de situações de violência que se desdobraram em situações ainda mais graves simplesmente por causa do monstro sobrenatural vivendo em Derry. Ele não só se alimenta dos medos de suas vítimas, mas também tem a capacidade de cultivar sentimentos negativos, como a raiva.

Portanto, existe uma primeira impressão de que todos esses crimes cometidos de maneira indireta, sob a influência de Pennywise, não teriam acontecido se o monstro não existisse. Inclusive, não é apenas na execução dos crimes que Pennywise parece impor sua vontade, mas também na omissão dos moradores da cidade, que parecem não dar a devida atenção e preocupação com as barbáries de Derry.

É o que acontece nesse mesmo caso com Beverly Marsh, pois quando ela sai de casa, correndo do seu pai, ninguém lhe ajuda, nem mesmo quem testemunha, seja em varandas de casa ou na calçada da rua. Simplesmente ignoram a raiva do pai, os gritos por socorro de uma garota que não tem mais para quem pedir ajuda. Foi ali que a garota percebeu que A Coisa não apenas manipulou as emoções negativas do pai, como também tornou possível a passividade de todos aqueles homens e mulheres, insensíveis a qualquer tipo de violência. O mal, aqui, ganha uma nova extensão.

Com a atualização da impureza, que já não se revela na aparência física, a ameaça do monstro é intensificada. Isso porque agora a monstrosidade é invisível. Enquanto havia um senso de segurança na monstrosidade que podia ser apontada no corpo do outro, a falta de sinais aparentes que permitam uma identificação à primeira vista é atemorizante porque, posicionando o monstro moral muito mais próximo do humano, aumenta o sentimento de imprevisibilidade. Quando o monstro não corporifica a diferença, como reconhecê-lo e prevenir-se de seus ataques? (BERTIN, 2016, p. 11).

O monstro, portanto, está diluído em toda a cidade. A ameaça não existe apenas em uma rua deserta, em um lugar com pouca luz. Não ataca preferencialmente os mais desavisados, uma situação comum nos livros de terror. O monstro pode ser o pai, a mãe, o vizinho tranquilo. Dessa maneira não há escapatória, e tudo pode ser motivo de suspeita. Pennywise se mescla com a violência doméstica, os crimes passionais, e vários outros.

Em várias situações, as crianças protagonistas e suas famílias escutam sobre os desaparecimentos, sentem-se em perigo pois aparentemente foi apenas sorte que não foram elas as vítimas, mas além de um suposto serial-killer na cidade, há um mal interior em grande parte dos moradores da cidade. Derry não é apenas refém da Coisa, ela é refém de si mesma. Mark Hanlon, em 1984, não sabe exatamente identificar quem realmente está triste com a situação ou está apenas fingindo. Há aqueles que vão embora, mas não é possível diferenciar qual vizinho sente empatia, e qual vizinho possui essa monstruosidade dentro de si. O livro está repleto de pessoas comuns cometendo atrocidades, e é essa uma das maneiras que o autor dispõe para assustar o leitor — nosso mundo também está repleto dessas pessoas comuns.

Já era possível falar sobre o terror, a melhor maneira de se produzir medo no leitor de acordo com *Danse Macabre* (1983), quando foram comentados os sons que o entrevistado de Mike Hanlon escutou certa noite na cozinha da sua casa, sons que lembravam a voz da sua filha morta pela Coisa. Segundo King, “Terror é o som da pulsação contínua do velho em “O coração delator” — “Um som rápido, como um relógio embalado em algodão” (KING, 2000, p.22, tradução nossa⁶²). É quando não precisamos ver um monstro ou uma situação de nojo e repulsa para sentir medo. Quando temos apenas uma impressão, um elemento, e estamos imersos em uma atmosfera construída para proporcionar medo até mesmo com o vento nas árvores, o vazio de uma rua.

No romance, o monstro tem a capacidade de exacerbar sobrenaturalmente os sentimentos e os comportamentos agressivos dos moradores de Derry, e isso parece implicar que Pennywise transforma homens, mulheres e crianças em assassinos. Apesar de seus pensamentos amorais, eles não escalariam para a gravidade apresentada no livro – Hipótese a ser discutida por este trabalho, que entende “A Coisa” como uma metáfora. Haveria, portanto, um outro exemplo de desidentificação, pois o monstro, ao agir na cidade, transforma a identidade das pessoas e de uma cidade inteira ao torná-las violentas e apáticas.

Além de sugestões sensoriais do monstro, de fantasmas, é nessa desidentificação que o terror de *Danse Macabre* (2000) é mais sentido em *It – A Novel* (1986), pois percebemos que o monstro está em todo o lugar, disfarçado em crimes violentos e explicáveis, até mesmo nos mais banais. O terror é o maior possível quando percebemos que “A Coisa” é o morador mais velho da cidade, é a alma da cidade, a instituição mais antiga e poderosa. Todas as outras não sabem que ela existe, e se sabem não fazem questão de fazer algo a respeito.

⁶² *Terror is the sound of the old man's continuing pulsebeat in "The Tell-Tale Heart"—a quick sound, "like a watch wrapped in cotton."*

4.2 A forma real e lovecraftiana da Coisa

Mas o que é “A Coisa”? Qual sua origem? É apenas no último terço do livro que começamos a ter real noção de sua natureza.

“Ele contou a eles sobre uma passagem sobre o assunto, em uma enciclopédia, e um capítulo que ele leu em um livro chamado “A verdade da noite”. Glamour, ele disse, é o nome gaélico para a criatura que estava assombrando Derry; outros povos e outras culturas em outros tempos tinha diferentes nomes para isso, mas todos eles se referiam a mesma coisa. Os Índios das Planícies chamavam de manitou, que às vezes tomava a forma de um leão da montanha ou um alce ou uma águia. Esses mesmos índios acreditavam que o espírito do manitou poderia entrar neles, e nessa hora era possível a eles esculpir as nuvens em representações desses animais que davam nome a suas casas. Os himalaias chamando ele de tallus ou taelus, que significava uma entidade maligna e mágica que poderia ler sua mente e tomar a forma do que mais você tinha medo. Na Europa Central ele era chamado de eylak, irmão do vurderlak, ou vampiro” (KING, 1986, p. 683, tradução nossa⁶³).

“A Coisa”, então, faz parte do folclore de várias outras sociedades, talvez por uma questão de coincidência, como será comentado mais na frente, mas um ponto aqui importante é que essa investigação faz parte das primeiras tentativas das crianças, em 1958, de encontrar a origem do monstro não necessariamente para entendê-lo, mas para encontrar um meio de derrotá-la.

Os livros falam também do Ritual de *Chüd*, no qual o desafiante do monstro precisaria morder a língua da criatura e fazê-la rir. No final do livro, esse ritual não é algo literal, mas tanto as crianças de 1958, quanto os adultos de 1984, precisam entrar em uma ligação mental com o monstro, situação em que ela pode impor ainda mais medo, pois mostra de onde vem, e revela ainda mais de sua forma verdadeira. Então, nessa situação de medo total, os protagonistas precisam não apenas não ter medo, mas demonstrar coragem e força de vontade, capacidade de ser possível até mesmo zombar da situação.

Ainda sobre as pesquisas, as crianças leem sobre como certos povos originários induziam visões em seus grupos mais resistentes, para que eles soubessem dizer o futuro da tribo, para onde deveriam ir para buscar alimento, água ou passagens seguras. O ritual era

⁶³ *He told them about an encyclopedia entry on the subject and a chapter he had read in a book called Night's Truth. Glamour, he said, was the Gaelic name for the creature which was haunting Derry; other races and other cultures at other times had different words for it, but they all meant the same thing. The Plains Indians called it a manitou, which sometimes took the shape of a mountain-lion or an elk or an eagle. These same Indians believed that the spirit of a manitou could sometimes enter them, and at these times it was possible for them to shape the clouds themselves into representations of those animals for which their houses had been named. The Himalayans called it a tallus or taelus, which meant an evil magic being that could read your mind and then assume the shape of the thing you were most afraid of. In Central Europe it had been called eylak, brother of the vurderlak, or vampire.*

perigoso, fazia-se um buraco no chão, com uma fogueira no meio, e tampava-se o buraco com todos os integrantes do ritual dentro.

Eventualmente, os que não aguentavam a intoxicação com a fumaça pediam para sair, mas sempre permanecia uma ou outra pessoa mais resistente, que descobria naquele momento alucinógeno as respostas que a tribo precisava. As sete crianças decidem fazer o mesmo, e Mike Hanlon e Richie Tozier, os últimos a saírem do buraco, são transportados para uma era não apenas antes da existência de Derry, mas da própria humanidade. Tudo parece diferente, mais abundante e selvagem, e os dois enxergam criaturas enormes fugindo do que eles acham que parece ser um meteoro ou uma nave espacial caindo dos céus — a origem da Coisa na terra, que é alienígena.

No ritual de *chiid*, os protagonistas também descobrem que ela não é apenas uma espécie de ser, mas a última de sua espécie, uma espécie de divindade que tem apenas a Coisa, em Derry, como representação física na terra. Sua forma real, como um todo, não pode ser concebida, e faz parte de uma cosmologia aquém dos seres humanos. No primeiro capítulo, comentou-se como *It – A Novel* (1986) faz uso de pastiche com as obras literárias de H.P Lovecraft, de um terror que é alienígena não apenas porque tem origem cósmica, fora da terra, mas porque está além da nossa compreensão, e tem uma ordem de assuntos completamente indiferente a nossa.

Entretanto, há diferença entre esses horrores cósmicos. Tomemos, por exemplo, o conto *At the Mountains of Madness* (2014), o trabalho literário mais extenso do escritor. Nele, um grupo de pesquisadores avança uma expedição no norte ártico, onde o homem, até aquele momento, jamais havia posto os pés. As coisas começam a dar errado quando expedições anteriores a do protagonista fazem descobertas arqueológicas fenomenais, e algum tipo de motim ou situação de extremo estresse acontece naquele grupo de cientistas. O ponto de vista do narrador, então, é de não só descobrir o que são essas descobertas, como também descobrir o que houve de errado com esses cientistas.

A trilha do mistério leva até uma das maiores descobertas arqueológicas de todos os tempos da história humana, o descobrimento de uma arquitetura extremamente avançada, construções de uma cidade completamente isolada de qualquer outra encontrada antes, de uma sociedade inteligente, não-humana, que parecia ter existido há muito mais tempo, em séculos pré-históricos do ponto de vista humano.

Muito mais pode ser interpretado dessa arquitetura, as imagens esculpidas na parede: Uma hierarquia enorme de seres que não nasceram na terra, mas vieram do espaço, guerras entre esses seres que possuem uma estatura extremamente elevada e parecem ser cruéis. Não

apenas a descoberta é completamente inquietante por si só, mas os desenhos também possuem conotações monstruosas e o conto termina com os pesquisadores precisando fugir com urgência, pois um dos monstros-servos dessas criaturas inteligentes ainda está vivo e é hostil.

É possível fazer alguns paralelos entre o conto de H.P Lovecraft e *It – A Novel* (1986), o primeiro sendo o espaço geográfico dos dois locais, que são basicamente opostos. Derry está longe de ser a cidade americana mais populosa, mas é, pelo ou menos na superfície, um exemplo de cidade comum americana. Em 1984, ela é uma das cidades que mais prosperaram no estado do Maine. O sítio arqueológico descrito por H.P Lovecraft fica no ártico, um dos lugares mais inóspitos da terra, e isso reflete essa natureza alienígena que não tem assuntos com a humanidade. Onde, inclusive, os arqueólogos supõem que a raça humana não teria a mínima chance de sobreviver, houvesse nascido na mesma época daqueles titãs, cheios de guerra e crueldade em sua história.

Esse tema muito toca o horror cósmico de H.P Lovecraft, os avanços humanos não se comparam ao poderio dessas espécies assustadoras, que provavelmente seriam arrogantes quanto a nossa própria existência, e a exploração do mundo e os avanços tecnológicos humanos estão sempre perto de descobrir esse fato aterrorizante. Há um pessimismo sobre a existência da humanidade, pois ela estaria na beira de um abismo.

Derry, por outro lado, não está à beira de um colapso. Se os setes protagonistas não existissem, Derry continuaria vivendo, mesmo dentro dessa cortina de esquecimento e apatia. Em 1984, a cidade não só vivia, como prosperava economicamente, não só independente da Coisa, mas através dele.

“Pode uma cidade inteira ser assombrada? (...) Assombrar: “Aparecer ou ocorrer frequentemente, especialmente como um fantasma.” (...) “Um lugar muito frequentado: local de visitas, lar, moradia...” (..) E um mais. Esse aqui, como o último, é uma definição de assombrar como substantivo, e é o que realmente me assusta: “Um local de alimentação para animais” (KING, 1986, p. 147, tradução nossa⁶⁴).

Derry é o pasto da Coisa. Do que ele sobreviveria, se humanos não existissem? Do medo de animais, certamente, mas é o medo das crianças seu alimento favorito, e Pennywise possui uma relação parasitária com a cidade. Ele não quer que ela vá para lugar algum. Ele quer exatamente como ela sempre esteve, e não é indiferente dela.

O horror cósmico em *It – A Novel* (1986) é doméstico, não é inóspito. Ele dialoga com os humanos o tempo todo, e muitas vezes até se transforma em suas criações para

⁶⁴ *Can an entire city be haunted? (...) To haunt: “To appear or recur often, especially as a ghost.” (...) “A place often visited: resort, den, hangout...” (...) And one more. This one, like the last, is a definition of haunt as a noun, and it’s the one that really scares me: “A feeding place for animals.*

assustar outras. Ele não está apenas nos atos violentos, mas no silêncio depois deles, nas instituições da cidade.

4.3 As instituições em Derry

O primeiro assassinato narrado na linha temporal de 1984 é introduzido por um exaustivo interrogatório de três homens acusados de assassinarem Adrian Mellon, ao espancá-lo em uma ponte e depois jogá-lo dela. Os três acusados são homofóbicos e os detetives que pegaram o caso buscam prender os acusados pelo crime de ódio. Há muitas provas e além da burocracia das investigações e das várias perguntas repetidas muitas vezes, o caso parece claro, sem desdobramentos, até que tanto o ex-namorado de Adrian Mellon, também vítima do espancamento, e um dos assassinos do rapaz testemunham que viram embaixo da ponte um homem vestido de palhaço retirando Adrian da água e atacando-o também, não com socos ou chutes, mas mordendo-o com muita violência.

“Se nós introduzirmos esse companheiro no caso, o advogado deles vai cair em cima antes mesmo de você dizer “Jack Robinson”. Ele vai dizer que essas duas pequenas e inocentes ovelhas andando com seus novos cortes de cabelo e roupas novas não fizeram nada a não ser jogar o rapaz gay Mellon por cima da ponte como uma piada. Ele vai apontar que Adrian Mellon ainda estava vivo depois de cair; eles têm o testemunho do Hagarty e também do Unwin sobre isso. “Seus clientes não cometeram assassinato, oh, não! Foi o psicopata em uma roupa de palhaço. Se a gente introduzir isso, isso vai acontecer e você sabe disso.” “Unwin vai dizer essa história de qualquer maneira.” “mas Hagarty não vai,” Boutiller disse. “Porque ele entende. Sem Hagarty, quem vai acreditar em Unwin?” “Bem, tem a gente,” Harold Gardener disse com um sarcasmo que surpreendeu até ele mesmo. “mas eu acho que nós não vamos falar sobre isso” (KING, 1986, p.71, tradução nossa⁶⁵).

A discussão é encerrada e os detetives decidem não incluir esse fato nas investigações, visto que a existência do palhaço pode enfraquecer o argumento da promotoria e os três acusados poderiam não ser presos ou ao menos receberem uma pena muito menor do que planejada pela acusação.

Entretanto, um dos detetives quer prender esses três homens de maneira rápida e direta também porque tal acontecimento seria bom para o seu currículo, para promoções e possibilidades de ascensão no futuro. Adrian Mellon estava vivo quando caiu da ponte e um

⁶⁵ *"If we introduce this fellow into the case, their lawyer is going to be on it before you can say 'Jack Robinson.' He's going to say those two little innocent lambs out there with their fresh haircuts and new suits didn't do anything but toss that gay fellow Mellon over the side of the bridge for a joke. He'll point out that Mellon was still alive after he took the fall; they have Hagarty's testimony as well as Unwin's for that. "His clients didn't commit murder, oh no! It was a psycho in a clown suit. If we introduce this, that's going to happen and you know it." "Unwin's going to tell that story anyhow." "But Hagarty isn't," Boutillier said. "Because he understands. Without Hagarty, who's going to believe Unwin?" "Well, there's us," Harold Gardener said with a bitterness that surprised even himself, "but I guess we're not telling"*

quarto homem o matou, o tal palhaço, mas ele acaba não vindo à luz tanto para os jornais quanto para a corte. O próprio ex-namorado da vítima é cúmplice, pois ele “entende” o que está em jogo. O que ele viu foi real, ele tem certeza disso, mas o seu silêncio é mais importante, pois é com ele que é possível garantir a prisão dos homens que tentaram matar seu ex-namorado.

A polícia acredita que um homem está por trás de todos os assassinatos e boa parte dos desaparecimentos de crianças em 1958. Mesmo a frequência com que acontece, com os picos de desaparecimentos existentes no passado, pontuando as épocas em que o monstro acorda para se alimentar. O primeiro pico antes de 1958 é 1931, e os investigadores culpam a Grande Depressão pelos desaparecimentos daquela época, crianças e adolescentes que fugiram da cidade em busca de alimento e outro tipo de sorte. Quem revela a cegueira da polícia sobre isso é Mike Hanlon durante os cinco interlúdios no livro, mas não são apenas essas cinco interseções que comentam, sem evoluir a trama, sobre o desaparecimento das crianças.

O capítulo seis de *It – A Novel* (1986) é intitulado “*One of The Missing: A Tale From The Summer of ‘58*”, do inglês “Um dos desaparecidos: uma história sobre o verão de 1958”, e relata a vida, o desaparecimento e a morte de Eddie Corcoran, um adolescente que é apenas conhecido dos protagonistas e aparece apenas neste capítulo. O capítulo começa na forma de um aglomerado de notícias de jornal expostas em ordem cronológica sobre um caso que começa com o desaparecimento de Eddie Corcoran, mas se desdobra na descoberta do assassinato do seu irmão mais novo pelo padrasto dos dois, Richard P. Macklin, que praticava violência doméstica e acabou matando uma criança de 10 anos, o irmão mais novo, com marteladas. Inicialmente, ele e a mulher conseguiram encobertar o acontecimento, colocando a culpa dos machucados da criança, que ainda chegou a ir ao hospital, numa queda de escada.

Eddie Corcoran, o irmão mais velho da criança, permanece desaparecido e nunca mais reaparece. Enquanto seu padrasto e sua mãe vão para prisão pelo assassinato, a polícia agora acredita que o garoto não foi sequestrado, mas simplesmente fugiu pelo medo de sua família. Após os recortes de jornais, voltamos a ler a narração em terceira pessoa comum ao restante do livro, descrevendo o destino de Eddie Corcoran, que não chegou a fugir de Derry: havia sido morto pela Coisa, transformada no monstro de *Creature From the Black Lagoon*, de 1954.

É relevante a forma como o capítulo é apresentado, posto que não é sabido acerca da notícia no jornal, através de uma terceira voz potencialmente onisciente ou através da segunda pessoa de Mike Hanlon, são jornalistas que noticiam e que aos poucos vão desdobrando um

caso chocante de violência doméstica, mas não fazem a menor ideia do que se trata realmente os fatos que possuem em mãos. Eles não sabem ou não falam sobre a Coisa.

Quando Richard Macklin confessa “Eu os amava, mas eu batia neles. Eu não sei por que, não mais do que eu sei por que Monica me deixava fazer isso, ou por que ela me acobertou depois que Dorsey morreu⁶⁶” (KING, 1986, p. 256, tradução nossa). Há uma confissão que não é rara de se encontrar em depoimentos de outros culpados por crimes violentos. É uma frase que carrega arrependimento, a ideia de que o acontecido no momento do crime foi algo não calculado, vindo de momentos de forte emoção e estresse.

Entretanto, o leitor sabe, porque o livro dá sempre a entender, que sempre há algo por trás da violência de Derry: o monstro agindo através da mão das pessoas. Nós, como leitores, entendemos que os jornais não são confiáveis, mas suas manchetes dão sinais que podemos entender.

“A nota que ele deixou indica um estado mental extremamente confuso,” o assistente em Falmouth e chefe de polícia Brandon K. Roche disse. Ele se negou a divulgar os conteúdos da nota, mas uma fonte no departamento de polícia disse que ela consistia em duas sentenças: “Eu vi Eddie ontem à noite. Ele estava morto.” (KING, 1986, p. 258, tradução nossa⁶⁷).

Esse enxerto também pertence aos recortes jornalísticos, já chegando ao seu fim, pois além do suicídio do padrasto de Eddie Corcoran, não há mais qualquer desdobramento. Essa nota revela que Eddie morreu pelas mãos da Coisa, que assombrou a última noite de Richard Macklin ainda vivo, mostrando que seu outro filho não havia conseguido fugir, mas caíra nas mãos de outro assassino.

A mesma cegueira é encontrada em 1984. Nada realmente mudou. Há o mesmo toque de recolher, famílias se ajudando e procurando se proteger de um possível assassino em série, e um jornal que relata apenas a suspeita de que há um assassino em série à solta e não algo muito além disso. Apenas os protagonistas se lembram do que aconteceu em 1958 e, portanto, conseguem criar a ligação com os dois períodos, e múltiplos assassinatos de crianças em um interior americano não causa atenção da mídia nacional.

Mas nós sabemos que isso realmente não se encaixa com o jeito que o mundo é hoje. A rede de comunicações existe, e em algum momento a história deveria ter estourado

⁶⁶ *I loved them but I beat them. I don't know why, any more than I know why Monica let me, or why she covered up for me after Dorsey died.*

⁶⁷ *"The note he left indicates an extremely confused state of mind," Assistant Falmouth Police Chief Brandon K. Roche said. He refused to divulge the note's contents, but a Police Department source said it consisted of two sentences: "I saw Eddie last night. He was dead."*

nacionalmente. Mas não estourou. E eu acho que a razão disso é simplesmente essa: A Coisa não quer (KING, 1986, p. 509, tradução nossa⁶⁸).

Derry deveria ter fama e ser um assunto de preocupação nacional, pois sua alta taxa de criminalidade claramente é algo noticiável, mas talvez ninguém de dentro de Derry consiga expor isso, ou alguém de fora consiga enxergar a cidade pelo que ela é. A cidade até consegue ser brevemente mencionada em estatísticas e matérias investigativas, mas sempre de maneira superficial. Quando a voz narrativa, em 1958, recorta a notícia sobre a primeira invasão militar dos Estados Unidos no Oriente Médio, em paralelo com a crise econômica e o desemprego ao redor da cidade, o sentimento de insegurança paira sobre a cidade. O autor está incluindo uma dose de ironia na já horrorosa situação dos veículos de comunicação da história, que estão em uma situação antagonista, fazem parte do silêncio, são instrumentos da Coisa e também estão contra os protagonistas.

4.4 O monstro como uma metáfora

Entretanto, Derry não é exemplo único de cidade violenta. De fato, Pennywise é uma presença sobrenatural e especial, mas sua morada não é o único interior americano em que barbáries acontecem em níveis frequentes e alarmantes.

Nesta dissertação, inclusive, foi exemplificada situações, ao longo da história da cidade, em que a memória falha dos moradores e de suas instituições apagam boa parte da sua violência cometida, intimamente ligada à sua história. Isso também não é raridade e o próprio livro, como foi discutido no primeiro capítulo sobre a história de Derry, mostra como o desaparecimento dos primeiros colonos de Derry se assemelha muito com o caso do sumiço dos colonos de Roanoke, como a Legião da Decência Branca, a versão fictícia, do livro, da KKK no norte dos Estados Unidos, possuía outras bases de operações e atividades em outras cidades, em outros estados.

A relação fundamental da Coisa com a violência, com o apagamento e a desidentificação permite entendê-lo como uma metáfora, pois

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar.¹ O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura (COHEN, 2000, p.26, 27).

⁶⁸ *“But we all know that doesn’t really cut it with the way the world is today. The communication web is there, and at some point the story should have broken nationally. But it didn’t. And I think the reason is just this: It doesn’t want it to.”*

Pennywise funciona como a metáfora de uma violência esquecida no passado americano. Esse esquecimento não vem apenas da falta de memória da incapacidade de registrar a violência, mas também de uma própria falta de caráter, necessidade de omitir fatos que envergonham. Os exemplos dessa perda de memória e toda essa omissão estão por todo o lugar, na entrevista de Mike Hanlon com os antigos moradores da cidade, com os promotores de justiça do caso do assassinato de Adrian Mellon, que decidem esquecer o testemunho do avistamento de um palhaço na cena do crime, na própria polícia que parece nunca dar o braço a torcer, nunca estipular que a quantidade de infanticídios em 1958 e 1984 não é autoria de um único homem, e que o passado sangrento da cidade existe e está diretamente relacionado aos fatos investigados. E essas violências omitidas são também brutais e acontecem no livro de maneira banal, pois a cidade se mantém como se não estivesse vivendo em um nível de violência e dor completamente absurdo.

E tal banalidade pode ser teorizada e discutida através de Arendt⁶⁹ (2006). Ela estava no julgamento de Adolf Eichmann, um dos maiores responsáveis, no governo nazista e durante a segunda guerra mundial, pelo transporte de Judeus para os campos de concentração.

Eichmann não era Iago ou Macbeth, e nada estaria mais longe de sua mente do que determinar com Ricardo III um “Provar-se vilão.” Exceto por uma extraordinária diligência em cuidar dos seus avanços pessoais, ele não tinha nenhum motivo. E essa própria diligência não era de maneira alguma criminosa; ele certamente jamais assassinaria seu superior com o intuito de herdar seu posto. Ele meramente, colocando de maneira coloquial, nunca notou o que ele estava fazendo. É precisamente essa falta de imaginação que lhe permitiu sentar-se por meses no fim enfrentando um judeu alemão que estava conduzindo a interrogação policial, desabafando seu coração pro homem e explicando de novo e de novo que ele conseguiu subir apenas até patente de tenente coronel na S.S e que não havia sido sua culpa que ele não havia sido promovido. Em princípio ele sabia muito bem do que tudo se tratava, e em seu depoimento final para a corte ele falou sobre “reavaliar os valores prescritos pelo governo (nazista).” Ele não era estúpido. Foi pura negligência — algo nem um pouco igual a estupidez — que o condicionou a se tornou um dos maiores criminosos do período. E se isso é “banal” ou até engraçado, se com a maior vontade do mundo não se consegue extrair qualquer profundidade demoníaca ou diabólica de Eichmann, isso é ainda longe de ser chamado de lugar comum. (...) Que tal distância da realidade e tal negligência consegue causar mais destruição do que todos os instintos do mal juntos que, talvez, são herdados no homem — isso é, de fato, a lição que alguém pode aprender em Jerusalém (ARENDDT, 2006, p.283, tradução nossa⁷⁰).

⁶⁹ Hannah Arendt era filósofa e pesquisadora, e muitos dos seus textos envolviam estudos sobre o totalitarismo, um dos motivos pela qual foi escolhida por um jornal da época para acompanhar o julgamento de Eichmann.

⁷⁰ *Eichmann was not Iago and not Macbeth, and nothing would have been farther from his mind than to determine with Richard III “to prove a villain.” Except for an extraordinary diligence in looking out for his personal advancement, he had no motives at all. And this diligence itself was in no way criminal; he certainly would never have murdered his superior in order to inherit his post. He merely, to put the matter colloquially, never realized what he was doing. It was precisely this lack of imagination which enabled him to sit for months on end facing a German Jew who was conducting the police interrogation, pouring out his heart to the man and explaining again and again how it was that he reached only the rank of lieutenant colonel in the S.S and that it had not been his fault that he was not promoted. In principle he knew quite well what it was all about, and in his final statement to the court he spoke of the “revaluation of values prescribed by the [Nazi] government.” He was not stupid. It was sheer thoughtlessness — something by no means identical with stupidity — that predisposed*

O holocausto foi, e ainda é, um dos crimes mais chocantes da história do mundo moderno. Cerca de cinco milhões de Judeus foram executados de maneira sistemática, através de um projeto que partiu do governo alemão nazista da época e que se espalhou por principalmente boa parte da Europa. Quando os líderes nazistas da época perceberam que não conseguiriam dar conta de destruir a população judia, negra, homossexual e de rivais políticos apenas com soluções mais óbvias, como a execução em paredões e outros crimes, foi apresentada, então, a chamada Solução Final, os campos de concentração com câmeras de gás e incineradores.

Durante o julgamento em Jerusalém, o mundo estava chocado e possuía conhecimento do que havia acontecido durante a ditadura de Hitler, Mussolini e outros fascistas e tentava imaginar como algo tão infernal, cruel e maligno possa ter acontecido, sido institucionalizado por um governo que buscava o extermínio de raças e religiões. Como isso aconteceu, como foi possível? Que tipo de pessoa seria capaz disso?

Houve resistência e uma má recepção do trabalho de Hannah Arendt e suas impressões do julgamento, porque, como mostra na passagem acima, trata Adolf Eichmann como um homem comum. Não há nada intrinsecamente maligno ou desumano em seu ser e, na verdade, seu julgamento o revelou um homem bastante medíocre, incompetente em muitos assuntos, sem talento para uma visão mais geral da situação. Tudo o que ele havia feito foi cumprir um trabalho estabelecido e cultivado por uma instituição, onde ele muitas vezes não tinha autonomia, tanto por ser incapaz de exercê-la, tanto porque ele era apenas uma peça de uma máquina gigantesca.

Os leitores da reportagem na época entendiam que homens como Eichmann deveriam ser monstros sem qualquer caráter ou humanidade, mas o argumento de Arendt (2006) também nos ajuda a compreender como é possível situações tão absurdas como a ditadura nazista existirem. Eichmann e sua mediocridade sem poder de abstração não foram raros no governo alemão, e são na verdade bastante comuns. A lição que Arendt busca argumentar é que não é apenas o mais vil dos seres capaz das mais vis das ações, o homem comum também

him to become one of the greatest criminals of that period. And if this is “banal” and even funny, if with the best will in the world one cannot extract any diabolical or demonic profundity from Eichmann, that is still far from calling it commonplace. (...) That such remoteness from reality and such thoughtlessness can wreak more havoc than all the evil instincts taken together which, perhaps, are inherent in man — that was, in fact, the lesson one could learn in Jerusalem.

é capaz de fazer o pior. Ele também pode ser indiferente e egoísta até mesmo nas situações mais horríveis.

Tal possibilidade de enxergar um mal tão crítico em pessoas comuns também nos ajuda a entendermos a situação de Derry e da sua população, pois até mesmo a cortina de silêncio do monstro e sua capacidade de tornar homens e mulheres negligentes, abstraídos da morte, é também uma metáfora, pois sabemos que esse silêncio pode acontecer em qualquer lugar, e que aconteceu, sim, em muitos momentos da história americana, o país foi formado pela violência e as desigualdades do colonialismo, capitalismo e imperialismo. A preocupação do livro com a história americana e com o passado dessa cidade reverbera toda essa metáfora, revela ainda mais a necessidade de mostrar que o passado é sangrento e mal contado.

É o terror do monstro em seu aspecto mais profundo. No início, temos um palhaço, assassino em série, no mesmo nível de todos os monstros do cinema em que ele se transforma, um ser aparentemente esvaziado de humanidade que tem um aspecto físico aterrorizador, e parece ter sido feito para nos matar. Esses assassinatos causam luto e adoecem uma cidade, causam um horror e um mal-estar que ataca os moradores de maneira psicológica, indireta. Aqui está o luto, uma sensação de impotência.

Mas é apenas quando o monstro sobrenaturalmente invoca esquecimento nos seres humanos, muda suas memórias e altera seu comportamento já violento para um ainda mais problemático, que o monstro se revela em sua maior forma, a de um apagador de identidades. O morto tem sua memória deturpada, Derry e seus moradores são passivos a uma violência extraordinária, os seis adultos que saíram de Derry têm suas memórias apagadas e esse é um grande dano, são adultos mal resolvidos.

Portanto, a violência do monstro apaga a identidade do que toca, causando o que este trabalho chama de desidentidade o resultado de uma violência que gera esquecimento. Ricoeur (2007) teoriza o esquecimento como o que muitas vezes é visto como uma espécie de dano, manifestado por uma memória deteriorada por motivos variados. Um deles pode ser uma doença, dano neurológico, a condição comum do envelhecimento. Há também o esquecimento comum, um lapso, aquele que desaparece quando se observa novamente um objeto familiar, que agora refresca nossa memória. Essa categoria de esquecimento leva Ricoeur (2007) também a comentar como a ausência de memória é um elemento inerente a ela, indissociável. O esquecimento inclusive pode ser visto como algo que organiza a memória. Nós nunca lembramos de tudo, e nunca tudo é memorizado, há um filtro que nos cerca, e muitas vezes ele é exercido pelas narrativas em nós e ao nosso redor.

Essa narrativa que nos cerca está nas instituições, nas lembranças dos mais velhos, nas construções que ainda sobrevivem ao tempo. Todas elas, em *It – A Novel* (1986), estão comprometidas. Se não pelo monstro-metáfora, pelo próprio avanço econômico da cidade, que abandona as construções antigas, não importa se são traumatizantes ou não, para dar lugar ao estacionamento, ao banco e as franquias de lojas de departamento, ao avanço tecnológico capitalista.

Muitas vezes, esse mal como metáfora tangencia as considerações de Bourdieu (1989) sobre o que ele chama de mal simbólico. Instituições e outras formações sociais de poder, ao longo do tempo e de suas tradições, moldam nossos modos de ser, pensar e se manifestar no mundo, através do que essas coisas simbolizam no mundo ao nosso redor, não o físico, mas aquele em que nos relacionamos com outras pessoas. Eventualmente essas forças simbólicas criam maiorias, uma influência que tenta nos impedir de sermos diferentes dessas maiorias, um dano que a minoria sempre precisa lidar quando não pertencente a uma maioria religiosa, social ou cultural, por exemplo. Em *It – A Novel* (1986), um exemplo claro disso é a escola que os sete protagonistas frequentaram em suas infâncias.

Ela é um exemplo de instituição que possui símbolos e regras impostos a cada uma daquelas crianças do que é ou não aceitável e, além dos professores e outras figuras de poder naquela instituição, a figura do bully é também um personagem que representa esses símbolos que excluem cada um daqueles personagens. Como visto no capítulo dois, é centralizado na figura de Henry Bowers, um inimigo comum das sete crianças, que se juntam em diversas circunstâncias para derrotá-lo e o motivo do seu ódio nasce do fato de elas não se encaixarem nesse poder simbólico, o padrão escolar. Elas, inclusive, se autointitulam como pertencentes do *Loser's Club* e é esse desencaixe que as une para também derrotarem o monstro nos esgotos.

Mas seria essa influência que Pennywise representa também um exemplo de poder simbólico? Da mesma maneira que a escola, o estado, a religião e o capitalismo manifestam-se como símbolos que moldam a maioria e, portanto, forçam o que não é maioria a se adaptar, o mesmo pode ser dito dessa presença, dessa capacidade do ser humano de perpetuar um mal extremo e ao mesmo tempo banal e também escondido de maneira proposital ou indireta por aqueles que o viveram?

Foi falado aqui não da capacidade do homem de cometer crimes absurdos, mas de uma institucionalização da omissão. Uma que é fortalecida, no livro, de maneiras diferentes. Vimos os detetives no caso do assassinato de Adrian Mellon omitirem a presença de um palhaço como um dos autores do crime porque ele enfraqueceria os argumentos da

promotória, um caso de corrupção ativa e desvio profissional com o intuito de garantir a vitória para uma promoção no futuro.

Os detetives não fazem a menor ideia da existência do monstro, e acham que o palhaço foi simplesmente algum oportunista, mas a omissão adiciona mesmo assim. Os jornais e os veículos de comunicação veiculam violências sem saberem que eles têm algo invisível por trás, mas também são incapazes de ligar os pontos, espalhar a notícia para mais pessoas entenderem o quão perturbador é o histórico de violência da cidade.

A voz dos detetives do caso de Adrian Mellon é o ponto de vista mais interno que podemos chegar do jornal e da polícia e, além dele, temos apenas a indicação de que a força sobrenatural da Coisa sempre impele esses profissionais a nunca ligarem totalmente os pontos, sempre virarem a cara nos momentos mais críticos, sempre buscarem soluções racionais e mais normais possíveis sobre os completos absurdos da cidade, as cenas de crimes impossíveis, porque são da autoria de uma criatura sobrenatural.

Os antigos moradores da cidade não falam sobre suas experiências porque têm medo de não serem levados a sério. De serem tratados como loucos por escutarem sons de pessoas vindo dos ralos de suas casas, sobre um ciclo de matança que acontece sempre a cada 27 anos. Esse medo reverbera também nos livros sobre a história da cidade, quase todos estão cheios de problemas, mentiras e inconclusões, e elas existem não apenas por medo da ridicularização, mas também por vergonha do passado sangrento da cidade.

“Finalmente ele disse, “A maioria dos outros mentiram sobre isso, do jeito que as pessoas mentiram quando disseram que estiveram lá quando Bobby Thomson acertou aquele *home run*, é o que quero dizer. Mas as pessoas mentiram sobre estarem naquele jogo porque eles desejaram estar lá. As pessoas mentem para você sobre estarem em Derry naquele dia porque eles queriam não terem estado” (KING, 1986, p. 258, tradução nossa⁷¹).

Esse dia, do qual as pessoas têm vergonha de admitir estarem na cidade, foi aquele em que vários moradores lincharam uma gangue de assaltantes de bancos acampados nos arredores de Derry. Não precisou de muito planejamento: os moradores souberam que os assaltantes iriam passar na loja de armas para comprar munição, simplesmente apareceram no local antes, com suas próprias armas de fogo, e montaram, cada um à sua maneira, uma tocaia.

⁷¹ "At last he said, "Most of the others would lie about it, the way people lied and said they were there when Bobby Thomson hit his homer, that's all I mean. But people lied about being at that ballgame because they wished they had been there. People would lie to you about being in Derry that day because they wish they hadn't been.

Centenas de tiros foram disparados, e até o xerife participou do massacre. Essa situação é muito parecida com o que aconteceu com Bonnie e Clyde, uma dupla de também assaltantes de bancos bastante conhecida no período da Grande Depressão, mesma época desse linchamento em Derry, e o casal também foi alvejado em uma tocaia, exemplificando como linchamentos não são raridade no passado americano, bélico e violento.

A influência de Pennywise está no próprio crime, mas ainda mais no esquecimento, e os jornais da época simplesmente veicularam uma mentira, que os assaltantes entraram em tiroteio com a polícia. Da mesma maneira que os veículos de comunicação propagaram poderes simbólicos, ele também faz a mesma coisa quando omite fatos importantes. Enquanto os livros de história recortam o passado e nos permitem lembrar ou entender um acontecimento que não vivenciamos através de suas narrativas, um poder simbólico também é exercido quando se é perpetuado o dano proporcionado pelo esquecimento, por aquilo que não está no livro, mas é de extrema importância, deixado de lado por omissão, vergonha, vantagem daqueles que ganham quando fatos importantes são apagados.

Ricoeur (2007) explica que o esquecimento também pode ser forçado. Regimes totalitários têm a capacidade de coagir uma população ao esquecimento e a metáfora desse esquecimento em *It – A Novel* (1986) também toca nesse esquecimento por coerção, mas não por poderes abertamente ditatoriais, mas um apagamento silencioso, sem marcas.

Apenas os setes protagonistas do livro romperam com essa cortina, no tempo que eram crianças diferentes da maioria, excluídas do padrão e tomadas como perdedoras e anormais pelo *bully* do colégio, uma representação do poder simbólico do ensino escolar. Há aqui um ponto interessante, as crianças que sofrem opressão dos poderes simbólicos tradicionais também são excluídas pelo poder simbólico invisível da Coisa.

Como foi visto no capítulo dois, são os motivos que as excluem da maioria e as tornam perdedoras para o *bully*, que também as armam com poder suficiente para vencer o monstro. Identificar-se com aquilo que são, essas mesmas diferenças, é o que as fazem vencer o medo proporcionado por Pennywise. Vencer o *bully* é também vencer o monstro. Quando os protagonistas retornam à cidade em 1984 sem memórias e desidentificados, eles buscam justamente essas lembranças, essas reidentificações, para derrotar o monstro mais uma vez.

4.5 Desidentidade nos protagonistas

É sabido que para os sete protagonistas, o período cronológico de 1958 é um de formação de identidade, como é dissertado no capítulo dois dessa dissertação. Já em 1984, todos os sete protagonistas, tirando Mike Hanlon, não possuem qualquer memória de suas

infâncias. Os seis tem vidas economicamente confortáveis, são bem-sucedidos do ponto de vista capitalista e estão espalhados pelo território americano, próximos de fazerem 40 anos de idade.

Inicialmente, o que chama a atenção é que, claramente, essa falta de memória parece ser sobrenatural. Em 27 anos, nenhum deles se lembrou de Derry, ou que viveram em um interior e sequer parecem se importar com essa ausência. Até mesmo a cicatriz na palma da mão de cada um, aquele feita em um pacto de sangue que fez cada um deles prometer retornar caso o monstro também retornasse, sumiu ao longo dos anos e reaparecer exatamente no momento das ligações de Mike Hanlon sobre o retorno de Pennywise.

Eles deixaram tudo para trás, e é incerto dizer o que foi propositalmente, naturalmente ou forçadamente abandonado. William Denbrough esqueceu-se totalmente até do seu irmão e da morte dele, seu maior trauma. Esses adultos foram formados como se a ausência de um passado não importasse, como se ela não fosse fundamental. Entretanto, naturalmente cada um deles foi influenciada por essa infância, pois carregam diversos traumas e hábitos estabelecidos quando ainda eram crianças.

Beverly Marsh, por exemplo, tornou-se uma adulta traumatizada devido ao pai abusivo, que lhe batia constantemente. Esse tipo de situação não foi única no livro, e há outros relatos sobre violência doméstica exercida por pais abusadores, que tentam justificar suas ações como meios para educar.

No caso, Alvin, o pai de Beverly, sempre tentou justificar suas agressões como sendo fruto de preocupação, medo de Beverly ser mal falada na rua, perder-se na vida, ser mal-criada. A agressão se agrava e Alvin tenta abusar sexualmente da sua filha. Essa tentativa é a culminação de um medo que nasce quando a Mãe da menina pergunta se o pai um dia já lhe tocou. No começo, ela não entende o que isso quer dizer, e a mãe logo desconversa o assunto.

Essa tentativa de abuso acontece durante a puberdade da garota, que aos poucos vai se orgulhando do seu novo corpo, mas se envergonha da sua falta de roupa para acomodar essas mudanças. É uma transição em que ela ainda quer sair com seus amigos garotos, mas não entende a mudança nos olhares de estranhos, de quem a julga por tantos meninos ao seu redor.

Como consequência, Beverly Marsh desenvolveu uma relação bastante conturbada com suas maneiras de compreender e perceber relações amorosas. De tanto seu eu criança suportar o fato de seu pai agredi-la e, logo após, dizer que aquilo não passava de cuidado e amor, Beverly casou-se com Tom Rogan, outro homem que a agride.

“Ele sabia muitas coisas sobre ela antes mesmo dela souber que ele tinha um real interesse nela, e esse era exatamente o jeito que Tom queria. Ele estava procurando alguém como, como Beverly Marsh por toda a sua vida, e ele agiu na velocidade com

que um leão persegue um antílope lento. Não que a vulnerabilidade dela aparecesse na superfície (...) foi como se ela estivesse mandando ondas de rádio que apenas ele conseguia receber. Era possível apontar algumas coisas — o quanto ela fumava (mas ele já estava curando-a disso), o jeito incansável com que seus olhos se moviam, nunca realmente encontrando os olhos de quem estivesse conversando com ela, trocando olhares só de vez em quando, e fugindo rapidamente logo depois; o hábito dela levemente coçar os cotovelos quando estava nervosa, o estado das suas unhas, sempre bonitas mas brutalmente curtas (KING, 1986, p.256, tradução nossa⁷²).

O marido de Beverly sabe dos problemas da mulher com quem casou e se aproveita deles. Esse casamento problemático influencia várias situações, pois Tom é quem administra boa parte das criações artísticas de Beverly, assim como ele aceita ou não suas amizades, cria problemas com as pessoas que sabem que Tom é um homem de extremo mal caráter.

Quando Mike Hanlon liga para Beverly, as memórias resgatadas causam uma reação imediata: Tom Rogan começa a brigar com sua mulher, tentando controlá-la, achando absurdo toda aquela conversa sobre ela voltar para a cidade onde nasceu pois haveria algo muito importante, mas que não pode ser revelado a ele, a ser resolvido.

Ele tenta agredi-la, mas pela primeira vez Beverly reage, luta de volta. O choque do homem é completo e a briga é feia os dois se machucam bastante, mas ela consegue fazer as malas e ir embora de sua casa a pé, no meio da madrugada, em busca de um orelhão para chamar sua amiga. A lembrança dessa promessa que fez quando criança é o que faz enfrentar o marido naquele momento e, portanto, é possível afirmar que é a lembrança do passado, perdida pela desidentificação do monstro, que lhe dá forças para enfrentar o casamento abusivo, seus problemas do presente.

Quando ela reencontra seus amigos da infância, Beverly esconde os problemas do casamento e conta mentiras para manter as aparências. O primeiro lugar que ela visita, depois da reunião com seus amigos, é a lavanderia onde ela e seus amigos limparam as cortinas do seu antigo banheiro, quando foram manchadas de sangue por Pennywise, um sangue que apenas elas, as crianças, podiam ver. Ela topa com o lugar, não é algo planejado, pois “Ela não estava pensando para onde ela estava indo. Ao invés ela pensou isso: “Seu cabelo é fogo

⁷² "He had known a great deal about her before she knew he had any real interest in her, and that was just the way Tom wanted it. He had been looking for someone like Beverly Marsh all his life, and he moved in with the speed of a lion making a run at a slow antelope. Not that her vulnerability showed on the surface (...) It was as if she was sending out radio signals which only he could receive. You could point to certain things—how much she smoked (but he had almost cured her of that), the restless way her eyes moved, never quite meeting the eyes of whoever was talking to her, only touching them from time to time and then leaping nimbly away; her habit of lightly rubbing her elbows when she was nervous; the look of her fingernails, which were kept neat but brutally short.

de inverno, chamas de janeiro. Meu coração queima nele também” (KING, 1986, p. 569, tradução nossa).

O poema é um *haikai*, escrito por um admirador secreto. É apenas no final dessas recordações que Beverly se lembra que havia descoberto que o poema fora escrito por Ben Hascom, que sempre nutriu um amor não correspondido. Na época, ela era apaixonada por Bill Denbrough e esperava que fosse ele o autor daquele poema.

A importância desse poema aparecer logo no começo das lembranças de Beverly reflete sua necessidade de lembrar de uma época em que foi capaz de viver um amor saudável. Ela foge do seu casamento violento, pronta para pedir divórcio do seu marido criminoso, mas ainda sem entender que parte da existência de Tom Rogan vem da sua relação com seu pai, que lhe batia e dizia que a amava. Ela se relaciona amorosamente com Bill Denbrough, mas sabe que aquilo é errado, pois ele é casado, e no final do livro ela não só esquece completamente seu antigo casamento, mas passa a amar Ben Hascom quando se lembra de que é ele o autor do poema, desse amor certo nascido na pureza e na infância. Recordar esse triângulo amoroso é entender que ela é capaz de amar e ao mesmo tempo ser feliz, e além de enfrentar o tempo traumático de entrada na puberdade, quando ela começava a se identificar como mulher, e não uma criança, esse também é o ponto principal das suas recordações.

Essa relação problemática com os pais não se limita apenas a única protagonista, mas também a Eddie Kaspbrak, que possui um casamento muito parecido com a relação conturbada que sempre teve com sua mãe. Como é visto anteriormente, o protagonista tem uma mãe bastante controladora, que tem a certeza de que seu filho é um garoto doente e muito frágil. Ela implica doenças inexistentes em seu filho. Essa relação tóxica com a mãe, os remédios que precisa tomar e os cuidados necessários são o seu principal problema e algo que muito o definem, pois Eddie ainda acredita, mesmo perto dos 40 anos de idade, que sua bombinha de ar funciona e que sua asma é real, mesmo tendo descoberto a farsa de sua mãe quando era criança.

Sonia Kaspbrak, sua mãe, é uma mulher insegura e seus medos parecem ter uma origem, a morte do seu marido por câncer em 1951, o que parece ter uma relação com sua vontade de imaginar doenças em seu filho e o medo de não saber criar por si só um filho em um interior tão difícil, com tão poucas oportunidades.

Em 1984, além de ter herdado essa hipocondria e obsessão por remédios, Eddie Kaspbrak também havia casado com uma mulher extremamente parecida com sua mãe. Não apenas fisicamente, (ambas poderiam ser filha e mãe), mas também porque sua companheira é

controladora e faz chantagens emocionais. Quando Mike Hanlon liga, Eddie joga todos os seus compromissos para o alto, entrando em crise, fazendo o que é possível para convencer sua mulher de que ele precisava ir sozinho para sua cidade natal, para comparecer ao compromisso inevitável. Após uma briga (apenas verbal, muito menos agressiva que a de Beverly), Eddie se despede de sua mulher.

Para ele, todo o processo de retorno significa lembrar as oportunidades perdidas e os traumas acarretados pelos problemas psicológicos de sua mãe, ainda uma sombra que rege muito sua vida. Beverly visita a casa da sua infância porque imagina que talvez seu pai ainda estivesse vivo, mas Eddie Kaspbrak sabe que sua mãe já morreu.

A caminhada na cidade revela as memórias de sua primeira pequena paixão, nunca correspondida ou desenvolvida, e à uma área abandonada da cidade onde antes funcionava um campo de baseball em que as crianças jogavam. É lá a maior narração das suas memórias solitárias e o motivo principal para isso é o fato de Eddie ter gostado de correr quando criança. Fisicamente, ele nunca foi uma criança doente e inclusive era um bom corredor, com potencial nunca desenvolvido por causa da sua mãe.

No final do livro, o monstro mata Eddie. Essa punição parece vir do fato dele ser um dos protagonistas que não resolvem, ou tenta resolver os problemas do seu passado com o retorno das suas memórias. Beverly encontra memórias de um amor saudável e o busca e o conquista até o final da narrativa, já Eddie não tem a intenção de mudar. Sua amiga busca superar as memórias da infância que criaram problemas na sua vida adulta, mas Eddie Kaspbrak não vence e nem parece querer vencer, a hipocondria que sua mãe ajudou a desenvolver.

Stan Uris foi o outro protagonista que morreu mesmo nunca tendo retornado. Quando recebeu a ligação de Mike Hanlon, ele sobe as escadas da sua casa, tranca-se no banheiro e se suicida na banheira, escrevendo a palavra “It” com seu sangue em uma das paredes. Quando os outros protagonistas descobrem a morte do amigo em 1984, Bill Denbrough faz suposições.

“Ele dizia que podia suportar estar assustado, mas ele odiava estar sujo. Isso parecia para mim a essência do Stan. Talvez tenha sido simplesmente demais para ele, quando o Mike ligou. Ele se viu apenas com duas alternativas: ficar vivo e se sujar ou morrer limpo. Talvez as pessoas realmente não mudem tanto quanto a gente pensa. Talvez nós só... Talvez elas apenas endureçam (KING, 1986, p. 506, tradução nossa⁷³).

⁷³ *"He said he could stand to be scared, but he hated being dirty. That seemed to me the essence of Stan. Maybe it was just too much, when Mike called. He saw his choices as being only two: stay alive and get dirty or die clean. Maybe people really don't change as much as we think. Maybe we just... Maybe they just stiffen up."*

A situação do suicídio de Stan Uris até mesmo acontecer em uma banheira cheia de água faz um paralelo ao fato de seu ódio por estar sujo, mas há mais a ser dito sobre suas peculiaridades, principalmente com relação a sua maturidade quando criança. Em 1958, ele era o mais adulto, aquele que tinha a mente mais longe da imaginação infantil, e da capacidade de uma criança de aceitar coisas ainda não entendidas.

Isso permitiu àquelas sete crianças não só sobreviverem e não enlouquecerem com a existência de um monstro tão absurda, mas também derrotá-lo. Como Stan tinha a mente mais madura, ele era também quem tinha a maior dificuldade de aceitar a existência dessa criatura e entender sua gravidade, por isso ele toma a iniciativa de criar a promessa dos sete retornarem e terminarem o que haviam começado, pois era ele quem mais entendia o quão importante era para todos que a Coisa fosse morta. Quando recebeu a ligação, Stan Uris recebeu por completo as memórias, tudo o que viveu, todos os seus traumas, o que foi demais para ele, naquela noite. Stan Uris não era fraco, ele apenas tinha uma mentalidade diferente.

William Denbrough e Ben Hascon também têm memórias reprimidas. Enquanto o primeiro escreve histórias de terror e antes do telefonema não suspeita que elas têm sempre uma origem em comum, de um horror e de um luto, Ben Hascom não sabe de onde havia tirado inspiração para o Centro de Comunicação da BBC, projetado em Londres, na verdade, a grande inspiração era a arquitetura da Biblioteca Municipal de Derry, o local em que passou a maior parte da sua infância.

A falta de memória dos protagonistas em 1984 é, portanto, um caso de recalque,

“Lembramos da reflexão de Freud no início do primeiro texto: o paciente repete ao invés de lembrar. Ao invés de: a repetição vale esquecimento. E o próprio esquecimento é chamado de trabalho na medida em que é a obra da compulsão de repetição, a qual impede a conscientização do efeito traumático. A primeira lição da psicanálise é, aqui, que o trauma permanece mesmo quando inacessível, indisponível. No seu lugar nascem fenômenos de substituição, sintomas, que mascaram o retorno do recalque de modos diversos, oferecidos à decifração operada em comum pelo analisando e o analista. A segunda lição é que, em circunstâncias particulares, porções inteiras do passado, reputadas, esquecidas e perdidas, podem voltar” (RICOEUR, 2007, p.452, 453).

O esquecimento sobrenatural proporcionado por Pennywise, neste caso, também é uma metáfora sobre os traumas que somos naturalmente destinados a repetir. A morte de Eddie Kaspbrak até mesmo parece simbolizar um aviso, morreremos se não lutarmos contra o que nos marcou e causou danos.

Recalcamos muitas coisas como um mecanismo de defesa e esse mar turbulento de nossas memórias reprimidas é tumultuoso e perigoso, o desgaste emocional de uma lembrança enorme demais pode ser extremamente prejudicial, como exemplifica o caso de Stan Uris. No

objeto de estudo, é relembrando que os sete protagonistas derrotam o monstro, pois é na lembrança que reside a possibilidade de salvar a si mesmo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação usou o termo “desidentificação” para mencionar a ação de Pennywise em apagar a memória dos moradores de uma cidade e transformar em assombração a imagem das pessoas que assassinou. Desidentificar é o ato de perder a identidade, a ambição do monstro. É desidentificando que o monstro enfraquece suas vítimas, não necessariamente reidentificando-as com uma aparência macabra e vil. Pennywise transforma o irmão de Bill Denbrough em um fantasma rancoroso que culpa o irmão pela sua morte, mas não é esse o ponto principal e sim a sua consequência. Quando adulto, Bill Denbrough precisa se lembrar de que seu irmão jamais o culparia, ao passo que o acontecido não havia sido sua culpa. A lembrança o tira da paralisia e o permite lutar contra o monstro.

Contudo, se Pennywise, o palhaço, é compreendido como uma metáfora ampla sobre diversos males, sendo um deles a omissão, é possível compreender a preocupação da obra em retratar o passado americano como uma preocupação em denunciá-lo. Quando nos é informado no livro que a dimensão do monstro é maior do que Derry, sendo mais velha que ela, na verdade, está no planeta muito antes do homem, ganhamos a noção de que o mal representado por Pennywise faz parte da fundação de todas as coisas.

Ricoeur (2007) explica que a falha da memória pode ser entendida como parte inerente dela própria e funciona e/ou pode funcionar como um serviço de manutenção, uma coisa não pode existir sem a outra. O esquecimento normal, fora das patologias, é inevitável, assim como a morte. Sempre algo é abandonado.

Essa característica fundamental é, muitas vezes, vista como um dano, porque é possível se aproveitar da modificação de um passado. Pennywise faz isso o tempo todo e a direção que essa dissertação tomou de entender o monstro como uma metáfora é o sentido natural, porque todo monstro é produto de uma cultura. Há sempre muito a ser interpretado no significado de seus gritos, deformidades e atos hediondos. A comparação de *At the Mountains of Madness* (2017) com o objeto de estudo gera frutos, ao passo que muito pode ser dito do pessimismo que pode ser percebido nos dois autores em momentos históricos diferentes sobre o mundo.

O monstro é um pessimismo. O apocalipse irreversível e inevitável de H.P Lovecraft fala muito sobre um pessimismo com a humanidade e seus avanços tecnológicos, mas esse pessimismo do autor do começo do século XX parece até mesmo ingênuo frente ao horror cósmico de um autor que imaginou um extraterrestre que sempre esteve entre nós, cultivando a falta de memória e nossas violências.

O avanço tecnológico denunciado por um, em outro já veio e foi embora, ramificou-se em diversas possibilidades e instaurou novas formas de mal-estar no pós-modernismo. King (1986), cria um horror cósmico pós-modernista, porque ele é pulverizado e multifacetado.

A infância é o lugar de onde vem as vozes principais do romance, uma tendência comum de Stephen King, assim como em outras de suas obras, como “O iluminado”, na qual a criança está em uma situação de perigo, não apenas por causa de uma assombração, mas porque não é ouvida. O problema, nesse ínterim, não é apenas o monstro, mas a família disfuncional, na qual o adulto comum não consegue se comunicar com as crianças ao seu redor.

Quando adultos, os protagonistas de *It – A Novel* (1986) precisam resgatar o ponto de vista que tiveram 27 anos atrás caso queiram sobreviver. Um adulto sem a sua história, a memória fundadora de sua infância, está fadado ao monstro que engloba muitas coisas, inclusive o capitalismo. Quando Pennywise morre, a cidade começa a murchar do ponto de vista do seu crescimento econômico. O shopping, destruído pela chuva, não é reformado e o capital procura outra cidade para se proliferar.

Quando o avanço tecnológico parece estar do lado do monstro, que cultiva horrores em uma cidade desenvolvida com seus cinemas de terror, seus bancos e seus estacionamento, afinal Derry cresce junto com o monstro, Stephen King não está sendo ingênuo, o dano da omissão é muito mais antigo. O capitalismo tardio ressignificou diversas coisas, apesar de todas serem velhas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. O. **Misoginia, Patriarcado e Subversão em Contos de amor rasgados, de marina colasanti**. 2020. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020. 112 f.
- ARENDRT, H. **Inchmann in Jerusalem: a report on the banality of evil**. London: Penguin Classics, 2006.
- BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Tpuria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.
- BORDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BROWN, S. L. Babyboomer Mythology and Stephen King's It: An American Cultural Analysis. **Americana: The Journal of American Popular Culture**, v. 7, n. 1, 2008.
- CHILDS, P. **Modernism: the new critical idiom**. London: Routledge, 2000.
- COHEN, J. J. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- GIOIA, T. **The History of Jazz**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- HUTCHEON, L. **A Poetics of Postmodernism: history, theory, and fiction**. London: Routledge, 2003.
- HALL, S. **Questions of Cultural Identity**. Nova York: Sage Publications, 1996.
- HALL, S. **Identidade Cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 1996.
- JAMESON, F. **POSTMODERNISM, or The Cultural Logic of Late Capitalism**. 7. ed. Durham: Duke University Press Durham, 1997. 296 p.
- KING, S. **Danse Macabre**. New York: Berkley, 1983.
- KING, S. **It - A Novel**. Nova York: Scribner, 1986.
- LAURENTI, C.; BARROS, M. N. F. IDENTIDADE: QUESTÕES CONCEITUAIS E CONTEXTUAIS. **Revista de Psicologia Social e Institucional**, Londrina, v. 2, n. 1, p. 1-35, 2000.
- LOVECRAFT, H. P. **Cthulhu Mythos Tales**. San Diego: Peter Norton, 2017
- MUTH, C. **Catholicism influenced moviemaking from the early days of film**. Archdiocese of Baltimore, 2019.
- RAUCHWAY, E. **The Great Depression and the New Deal: A Very Short Introduction**. Oxônia: Oxford University Press, 2008.
- RICOEUR, P. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.
- RIEDEL, B. **Beirut 1958: America's origin story in the Middle East**. 2019.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

TEIXEIRA, C. J. **Vítimas ocultas das mortes escancaradas**: as repercussões da morte violenta de um jovem na vida dos sobreviventes. 2016. 314 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.