



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

YAGO BARBOSA FARIAS

DE MARTIN À SUZY: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA CRIANÇAS
NA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA SELECIONADA

FORTALEZA

2024

YAGO BARBOSA FARIAS

DE MARTIN À SUZY: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA CRIANÇAS NA
DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA SELECIONADA

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

Orientadora: Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira

FORTALEZA

2024

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)

F238m Farias, Yago Barbosa.
De Martin à Suzy: A representação da violência contra crianças na dramaturgia contemporânea selecionada / Yago Barbosa Farias. – 2024.
107 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.

Orientação: Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira.

1. Criança. 2. Dramaturgia . 3. Político. 4. Teatro. 5. Violência. I. Título.

CDD 400

YAGO BARBOSA FARIAS

DE MARTIN À SUZY: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA CRIANÇAS NA
DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA SELECIONADA

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

Orientadora: Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira

Aprovada em 20/02/24.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Marcia Alves Siqueira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira (1º examinador)
Instituto Federal do Ceará (IFCE)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (2º examinador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para Dumbo.

Las cosas aún no han cambiado,
pero sigo creyendo que eres igual de mono.

AGRADECIMENTOS

Era uma vez, um garoto loiro, de pernas longas e passos curtos... Que não teria chegado muito longe se não fosse pelas pessoas maravilhosas que o ajudaram em seu caminho.

Escrever esta dissertação foi como escrever um capítulo de minha própria vida. Capítulo repleto de reviravoltas e dificuldades, mas também de personagens que me auxiliaram a superá-las. Por isso, a muitos lhes devo agradecimentos.

Agradecer à minha família, por estar presentes em minha vida desde antes de qualquer história começar. Em especial aos meus irmãos e irmãs, Aida Siurana Sabaté, Clarice Barbosa Gadelha, Camila de Oliveira Queiroz e Biel Siurana Nogueira, por todo o amor e companheirismo que só um irmão pode dar.

Agradecer aos meus primos, Gabriel Nogueira Nóbrega, Guilherme Nogueira Nóbrega, Danilo Farias da Trindade, Isabella Nogueira Barbosa Leitão e José Henrique Nogueira Leitão, pelo afeto e os sorrisos. É curioso que, mesmo sendo o mais velho da geração, sempre senti que vocês dão melhor exemplo do que eu.

Agradecer à minha criança-grande, Maria Estela Nogueira Barbosa, por todo o carinho dado por ela. Nunca vou esquecer o amor de mãe com o qual você me presenteou. Agradecer a Jordi Botargues Montserrat, meu gêmeo de outro útero e melhor amigo, por me aguentar durante dezoito anos de amizade. À Iane Quezia Soares pelos abraços de acolhimento em momentos de dor. À Katiely Passos, Jéssica Alves e Nádia Camuça pela paciência de me ouvir durante o processo.

À Gisele Sousa, pela companhia durante o mestrado. Ter alguém com quem compartilhar as mesmas angústias sem medo é libertador.

À toda a equipe da peça *As Raposas*, por me ajudarem a levar à cena a poética sangrenta pesquisada presa ao papel.

À minha orientadora, a Prof.^a Dr.^a Ana Marcia Alves Siqueira, por todo o apoio prestado durante a pesquisa. Obrigado por se aventurar nesta pesquisa comigo.

À Prof.^a Dr.^a Francimara Nogueira Teixeira e ao Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo, por aceitarem fazer parte da banca. Suas vozes foram de grande importância durante a feitura desta dissertação.

Aos meus alunos da Escola Municipal de Tempo Integral Maria Odete da Silva Colares, por terem me ensinado o significado de responsabilidade; por terem me mantido criança com eles.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras, por aceitarem um intruso de outra área e me estimularem a continuar.

À coordenação do programa, por ter paciência comigo e ser prestativa.

Ao programa de bolsas da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por me permitir aprofundar na pesquisa sem temer perecer fora da academia. Sem a CAPES não conseguiria ser o pesquisador que sou.

Finalmente, agradeço aos demais adultos que me ajudaram em algum momento e que não nomeei aqui. Peço perdão, mas este trabalho é para as crianças. Acredito que conseguirão entender.

Sejam adultos.

Para todos os Aarons Goldbergs, Andreas Jovacovics, Michals, Katurians e Meires que habitam nosso mundo.

Para aqueles que existem e demandam proteção.

Para as crianças de carne e osso.

Para as crianças que sonham.

RESUMO

A presente pesquisa procura compreender como a violência contemporânea e a figura da criança são articuladas na produção dramática atual, estabelecendo pontes estético-conceituais entre as obras *The Pillowman* (2003), de Martin McDonagh, e *Meire Love* (2006), de Suzy Élide. Partindo do pressuposto de Peter Szondi (2001), segundo o qual, o drama configura-se como enunciação estética da sociopolítica humana, a investigação pretende entender como a violência contra a infância é estruturada dentro de ambas as obras para assim refletir melhor sobre o fenômeno dentro da sociedade. O trabalho propõe analisar os recursos estéticos utilizados por ambos os dramaturgos para esboçar uma possível perspectiva contemporânea sobre o assunto. A metodologia a ser utilizada consistirá essencialmente em um levantamento bibliográfico, no qual os conceitos de violência de Slavoj Žižek (2014), Pierre Bourdieu (1998) e Byung-Chul Han (2017) serão aliados aos conceitos literários de Peter Szondi (2001), Hans-Thies Lehmann (2007) e Reinhard Kuhn (1982) para refletir sobre a presença da violência contra personagens infantis na dramaturgia contemporânea.

Palavras-chave: Criança; dramaturgia; político; teatro; violência.

RESUMEN

La presente investigación busca comprender como la violencia contemporánea y la figura del niño son usadas en la producción dramática actual, estableciendo puentes estético-conceptuales entre las obras *The Pillowman* (2003) de Martin McDonagh y *Meire Love* (2006) de Suzy Élide. Partiendo-se del presupuesto de Peter Szondi (2001), segundo el cual el drama se constituye como enunciación estética de la sociopolítica humana, la investigación tiene como objetivo entender como la violencia contra la infancia se estructura dentro de ambas obras de modo a reflexionar mejor sobre el fenómeno dentro de la sociedad. El presente trabajo se propone a analizar los recursos estéticos utilizados por ambos dramaturgos para esbozar una posible perspectiva contemporánea sobre el tema. La metodología utilizada consistirá esencialmente en un estudio bibliográfico en el cual los conceptos de violencia de Slavoj Žižek (2014), Pierre Bourdieu (1998) y Byung-Chul Han (2017) serán usados junto a los conceptos literarios de Peter Szondi (2001), Hans-Thies Lehmann (2007) y Reinhard Kuhn (1982) para reflexionar sobre la presencia de la violencia contra personajes infantiles dentro de la dramaturgia contemporánea.

Palabras clave: Niño; dramaturgia; político; teatro; violencia.

“–Simplesmente não posso ter esse tipo de conversa à minha volta. – disse minha mãe. – Sobre crianças feridas. Não me diga o que está fazendo, não fale sobre qualquer coisa que saiba. Vou fingir que você está aqui para as férias de verão.” (Flynn, 2015, p. 31).

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	TRILHANDO SANGUE: O CONCEITO DE VIOLÊNCIA E SUAS VERTENTES	15
2.1	História e ontologia: considerações teóricas	16
2.2	Violência simbólica: sistemas simbólicos e dinâmicas sociais	22
2.3	Estética da violência: O que <i>João e Maria</i> e <i>O massacre da serra elétrica</i> possuem em comum?	25
2.4	Migalhas de pão: <i>The Pillowman</i>, de Martin McDonagh	27
2.5	Migalhas de pão: <i>Meire Love</i>, de Suzy Élida	33
3	PAREDES DE GULOSEIMA: A FIGURA DA CRIANÇA NA LITERATURA	37
3.1	Literatura e infância: a morte da criança na literatura	41
3.2	Violência e infância: a representação da violência contra crianças na literatura	54
4	CAMINHO AO CALDEIRÃO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DA OBRA DE MARTIN MCDONAGH E SUZY ÉLIDA	66
4.1	Entrecruzamentos violentos	66
4.2	Violência subjetiva: a violência da carne	67
4.3	Violência objetiva e violência simbólica: a figura infantil enquanto declaração violenta	90
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
	REFERÊNCIAS	104

1 INTRODUÇÃO

Em 2008, o conto *La Maledicció dels Gossos* (A maldição dos cachorros), foi escrito e apresentado perante a turma da quarta série da Escola La Creu, na cidadezinha de Torrefarrera, no interior da Espanha. Na breve narrativa, um grupo de filhotinhos de cachorro era trucidado por um assassino ao abrir a porta para um desconhecido, durante a ausência da mãe. Inspirada pelo conto *O Lobo e os Sete Cabritinhos*, a história foi lida por um aluno de nove anos para a turma como atividade durante uma aula de língua, deixando a professora envolvida, chocada, e (surpreendentemente) entusiasmando algumas das demais crianças, e levando até um colega a reescrever seu conto, agregando-lhe violência e um final triste.

O desconforto causado na adulta responsável a fez questionar a atividade, causando um curioso prazer no pequeno autor da história. Ele tinha deixado a professora constrangida (“Yago, isso não é uma fábula!”) enquanto demonstrava para ela que seu trabalho, mesmo não lhe agradando, se encaixava dentro da definição trabalhada por eles de fábula. Afinal de contas, a história era protagonizada por animais e apresentava uma lição em sua conclusão: não abra a porta para estranhos, ou todos vocês podem morrer nas presas de um machado. A professora teve que aceitar o trabalho (e o desenho que veio junto), reconhecendo que estava equivocada, terminando por publicá-lo em uma apostila com os demais contos da turma (alguns deles modificados posteriormente para ter também violência).

A situação desencadeou toda uma onda de pensamentos na criança. Por que a professora tinha questionado seu trabalho? Seria devido à violência? Ela não poderia escrever sobre isso? Isso não era algo que acontecia no mundo real o tempo inteiro? Quando tinha seis anos, enquanto ainda morava no Brasil, ele lembrava de seus avôs assistirem a um programa onde apenas reportagens sobre crimes reais eram apresentadas. Se isso era real, por que não falar sobre? Por que os adultos se esforçavam em fingir para ele que isso não acontecia? Por que ele se sentia tão enganado pelos mais velhos? E por que mostrar a eles que não havia nada de ruim em falar sobre a questão lhe agradava tanto?

A sensação de fazer alguém reavaliar sua postura e obrigá-lo a conversar com ele sobre algo que o deixava desconfortável, tornando-se de grande interesse para a criança ao longo de sua vida. Por algum motivo, ela sentia que aquilo também a estimulava a pensar. Teve certeza da importância disso quando no último ano de seu ensino médio no Institut Joan Solà, uma professora de história, que ficou para conversar depois de já esvaziada a sala, lhe disse de repente: “Isso que você tem de provocar as pessoas: Não perca nunca.” Aquilo o acompanharia

durante toda sua vida, se intensificando ao eventualmente tomar consciência de estar inserido em uma sociedade machista, racista, xenofóbica e homofóbica.

Dizer o que outros não queriam que fosse dito, lhe fascinava. Sendo a violência um fenômeno raramente debatido em público pela sociedade que antes avalia suas causas e efeitos (Arendt, 2020), ela se tornou objeto de grande interesse. Aumentando essa curiosidade ainda mais devido à constante estetização da violência em produtos culturais como o cinema de terror que tanto consumia, entendendo-se essa estetização como a “representação de cenas violentas com o intuito de provocar reações de deleite estético.” (França, 2022, p. 9). A possibilidade de lidar com o fenômeno desde o campo artístico utilizando-o como instrumento de reflexão destacou-se como fundamental ao longo de seu ensino superior.

Como bolsista do Programa de Iniciação Científica (PIBIC), participou do grupo de estudos *Drama, dramaturgia, cena: questões contemporâneas*, no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) sob a orientação da Profª Dra. Francimara Nogueira Teixeira, onde se deu o primeiro contato com o *In-yer-face theatre*. A estética britânica em questão caracteriza-se sobretudo pela utilização de violência e temas tabus em seus textos, procurando chocar o leitor-espectador com o objetivo de obrigá-lo a se posicionar politicamente (Amaral, 2016). Desta forma, temas espinhosos são trabalhados pelos diferentes autores em seus textos. Estupros, torturas, canibalismos, infanticídios, entre outros, são levados à cena sem pudor.

Desse modo, a dramaturgia gerada pelo *In-yer-face theatre* torna-se objeto de grande interesse para reflexões ao redor da violência e tabus sociais. Uma vez que a violência é um fenômeno constante ao longo da história (Han, 2017), uma análise do fenômeno dentro da literatura contemporânea permite aprofundar as reflexões ao seu respeito de forma segura. Pois, entendendo a produção literária enquanto processo mimético complexo, compreende-se a mimese realizada por ela enquanto “atividade cognitiva, configurada como experiência do tempo, configuração, síntese, práxis dinâmicas que, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento.” (Compagnon, 2010, p. 128). Ou seja, a literatura não se dispõe unicamente a apresentar dados constitutivos da realidade.

A afirmação de Antoine Compagnon (2010) parece ecoar então na postura do teórico esloveno Slavoj Žižek, o qual a arte faz-se instrumento de grande importância na hora de refletir sobre o fenômeno violento, uma vez que ela “extrai da confusa realidade a sua própria forma interior.” (Žižek, 2014, p.20). Ela reelabora a realidade dotando de profundidade e perspectiva acontecimentos violentos, oferecendo percepções que de outra forma se perderiam devido ao seu impacto nos agentes envolvidos e suas testemunhas. Desta forma, por meio da observação

do fenômeno violento na literatura “aprendemos e temos oportunidade de julgar e conhecer nossos mais profundos desejos, bem como, extrapolando os limites da cena, podemos refletir sobre as consequências de agir segundo instintos absolutizados de autopreservação.” (Barbosa, 2010, p. 33).

Sendo o Brasil um país onde mais de sessenta e nove mil violações contra crianças e adolescentes foram registradas apenas durante os quatro primeiros meses de 2023 através do Disque 100¹, a necessidade de se refletir especificamente sobre a violência contra crianças se mostra evidente. Por este motivo, o texto dramático *The Pillowman* (2003), escrito por um dos grandes nomes do *In-yer-face theatre*, o autor inglês Martin McDonagh, chamou a atenção da pesquisa por ter a violência contra personagens infantis como elemento constituinte de seu enredo. Na obra, um escritor é acusado de incentivar infanticídios com seus contos macabros.

A peça inglesa leva a um olhar mais aguçado na produção dramática local, onde o texto *Meire Love: uma tragédia lúdica* (2006), da cearense Suzy Élida, destaca-se por construir-se ao redor da mesma temática, dotando de maior perspectiva a reflexão sobre o assunto. Desta forma, tendo em conta a afirmação de Peter Szondi (2001) sobre a não dissociação entre forma e conteúdo de uma obra dramática, na qual a temática abordada molda os recursos utilizados pelos autores na composição de seus textos, a presente pesquisa procurará por meio de convergências e divergências entre ambas as obras estimular o debate ao redor da representação da violência contra crianças na dramaturgia contemporânea. Procurando assim aprimorar o entendimento que se possui sobre o nefasto fenômeno e seus efeitos na sociedade.

O postulado de não dissociação entre conteúdo e forma de Szondi (2001) não sendo utilizado apenas conceitualmente, mas reverberando na própria estrutura da dissertação. Uma vez que a figura infantil enquanto vítima de violência dentro da literatura é objeto de grande interesse, recorre-se ao esqueleto do conto *João e Maria* devido à iminência de violência presente na narrativa e seu papel na construção de um imaginário popular onde a violência contra crianças mostra-se como objeto de interesse estético (França, 2015) Afinal, para o teórico brasileiro, a violência (ou a ameaça dela) atua como importante motor narrativo em histórias que procuram gerar emoções desconfortáveis (como o medo) em seus leitores. A possibilidade dos protagonistas do conto infantil serem presas da violência canibal da bruxa que os abrigou mantém o interesse do ouvinte na narrativa. Desta forma, assim como João e Maria estão por

¹ BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. **Disque 100 registra mais de 17,5 mil violações sexuais contra crianças e adolescentes nos quatro primeiros meses de 2023**. Brasília, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2023/maio/disque-100-registra-mais-de-17-5-mil-violacoes-sexuais-contra-criancas-e-adolescentes-nos-quatro-primeiros-meses-de-2023>. Acesso em 03 de ago. de 2023.

descobrir seu destino dentro do conto, da mesma forma fazem os personagens infantis de McDonagh e Élide dentro da presente dissertação.

Para tanto, a seguinte pesquisa tem como metodologia o levantamento bibliográfico, entendendo o método em questão enquanto pesquisa de documentos e literaturas versando sobre um tema, com o objetivo de aprofundar e atualizar a produção científica referente ao assunto abordado (Bocato, 2006).

A presente dissertação divide-se então em três capítulos. O primeiro deles é voltado para a definição da violência enquanto conceito norteador da pesquisa, utilizando como base bibliográfica, principalmente os livros *Violência* (2014) e *O poder simbólico* (1998), de Slavoj Žizek e Pierre Bourdieu respectivamente. Uma breve apresentação do fenômeno ao longo da história a partir da *Topologia da violência* (2017) de Byung-Chul Han é realizada tentando situá-lo num panorama político-social para auxiliar na análise. Na continuação, se introduzem as categorias de violência a serem refletidas dentro de ambas as dramaturgias: subjetiva, objetiva (sistêmica) e simbólica. Destacando-se a teoria de violência simbólica de Pierre Bourdieu enquanto base dos desdobramentos da análise do presente trabalho. Após isso, são apresentados os conceitos atrelados à estética da violência formulados por Júlio França, articulados às reflexões de outros intelectuais, como Hannah Arendt. Concluindo-se o primeiro capítulo, finalmente, com a apresentação dos textos *The Pillowman* e *Meire Love*, e os contextos estético-sociais nos quais foram gerados.

Durante a análise comparativa são articuladas conjuntamente as categorias de violência dos autores escolhidos, discutindo conceitos por meio dos quais se aprofunda a reflexão apresentada. Sendo assim, são estabelecidos pares analíticos entre suicídio-brincadeira, sumiço-morte e explícito-implícito como importantes pilares de reflexão. É ao redor deles que as diferentes formas de violência contra a infância são agrupadas na presente dissertação.

Durante o segundo capítulo, o pensamento de Reinhard Kuhn em sua obra *Corruption in Paradise: The Child in Western Literature* (1982) e suas reflexões ao redor das diferentes interpretações da morte infantil na literatura ocidental são apresentados. Trechos das duas obras analisadas são utilizados como veículo para um melhor entendimento das perspectivas propostas pelo teórico alemão. Entrecruzada juntamente com outros pensadores como Júlio França, Juliana Ciambra Rahe Bertin e Julio Jeha, a reflexão de Kuhn é proposta como prisma possível para um maior aprofundamento na representação da violência contra crianças na dramaturgia contemporânea selecionada.

Partindo dos preceitos do teórico alemão a respeito da morte infantil, ligando-os à violência causadora desse fim, a pesquisa se dispõe a oferecer um arcabouço conceitual para entender as violências contra personagens infantis escritas por Martin McDonagh e Suzy Élide.

É finalmente no terceiro capítulo que a análise comparativa das obras é efetuada. Tendo apresentado antecedentes históricos e sociais para a produção das peças, entendendo a dimensão sociológica da obra literária (Schwarz, 1979), procura-se estabelecer pontes entre as violências contra infantes presentes nos textos e o pensamento de Slavoj Žižek (2014) e Pierre Bourdieu (1998). Tendo o *In-yer-face theatre* como movimento estético no qual a obra de McDonagh se situa e o Teatro Radical que inspirou a escrita de Suzy Élide como referenciais estéticos, a pesquisa se propõe a analisar as formas compositivas utilizadas pelos autores para construir as cenas de violência contra crianças em suas dramaturgias, evocando-se eventualmente a pensadores da teoria dramática como Aristóteles, Peter Szondi e Hans-Thies Lehmann.

Todo o referencial teórico anteriormente apresentado é também utilizado para aprimorar a análise, contemplando sempre a violência a partir de sua estetização dentro do texto literário. Desta forma, compreendendo a violência contra crianças como uma problemática de grande urgência para a realidade brasileira, a presente dissertação se dispõe como estímulo à discussão ao redor do papel desempenhado pela dramaturgia contemporânea na representação da temática. A presente pesquisa entendendo-se assim como um grito científico-artístico a favor do combate da violência contra a infância.

2. TRILHANDO SANGUE: O CONCEITO DE VIOLÊNCIA E SUAS VERTENTES

Falar sobre violência é falar sobre uma constante ao longo da história. Mesmo quando deslocada pela contemporaneidade para fora de espaços públicos, o fenômeno violento continua presente no dia a dia do sujeito contemporâneo (Han, 2017). No entanto, talvez não somente da forma mais óbvia, explícita, aquela atrelada às suas manifestações físicas. Urge refletir sobre violência desde perspectivas que procurem apreender o fenômeno em suas diversas dimensões, fugindo de distorções ideológicas que a reduzam a seus efeitos visíveis, raramente abordando-a enquanto substância com uma essência própria (Žižek, 2014). Para a pesquisa, importa analisar a violência para além de suas causas e efeitos, esmiuçando-a ontologicamente, tal como proposto por Hannah Arendt em seu livro *Sobre a violência* (2020).

Uma vez que o fenômeno violento contra personagens infantis se configura enquanto objeto central a ser discutido durante a presente dissertação, recorre-se a uma definição de violência que permita contemplar a complexidade do fenômeno em questão. Para isso,

entendendo a importância do contexto sociopolítico numa análise da violência, tendo em vista que ambos os textos, *The Pillowman* e *Meire Love*, foram produzidos durante a primeira década do século XXI, serão articuladas reflexões sobre o assunto a partir de perspectivas de autores contemporâneos como Byung-Chul Han, Hannah Arendt, Pierre Bourdieu e Slavoj Žižek.

Acredita-se que mesmo a obra de Arendt situando-se ainda a meados do século XX, o impacto de sua produção filosófica sobre o assunto em questão torna fundamental a utilização de seus conhecimentos sobre o tema. Afinal, Arendt presenciou em primeira fila a ascensão de regimes totalitários, chegando inclusive a assistir a julgamentos de nazistas² ao longo da elaboração de seu pensamento (Arendt, 1999).

Da mesma forma, destaca-se ainda a produção de todos os teóricos apresentados em um contexto ocidental, pois em exceção de Byung-Chul Han, os demais intelectuais são europeus, tendo o mundo ocidental como principal objeto de análise. Inclusive, o próprio filósofo sul-coreano Byung-Chul Han também tem sua produção intelectual gestada na Europa, especificamente na Alemanha, onde escreveu sua tese sobre Martin Heidegger (Han, 2017), bebendo de fontes comuns aos demais pensadores.

No entanto, o presente trabalho se dispõe a abordar o fenômeno violento entendendo as definições oferecidas enquanto possibilidades de compreensão, não como afirmações absolutas. É apenas um recorte entre tantos outros. A proximidade histórica e cultural entre os autores de ambos os textos e os teóricos selecionados justificando a escolha dos conceitos sobre violência articulados.

2.1 História e ontologia: considerações teóricas

Presente desde os primórdios da humanidade, a violência se manifestou de diferentes formas e cumpriu diferentes funções ao longo da história. Em seu livro *Topologia da violência* (2017), Byung-Chul Han realiza um breve percurso histórico pontuando o papel desempenhado pela violência nas diferentes sociedades, a saber: a sociedade pré-moderna (da soberania e do sangue), a sociedade moderna (da disciplina) e a sociedade atual (do desempenho e do cansaço) (Han, 2017).

Para o teórico sul-coreano, em sociedades arcaicas pré-modernas, “a encenação da violência era parte constitutiva integral e central da comunicação social.” (Han, 2017, p. 19). Seja em comunidades de povos nativos antigos, na Roma antiga ou na Europa medieval, a

² Veja-se: ARENDT, Hannah. **Eichamn em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Trad. Siqueira, J. R. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

violência atuava como capital social. Quantos mais inimigos eram abatidos e exibidos, mais poderoso se mostrava o sujeito ou a comunidade perpetradora (Han, 2017). Menores eram as probabilidades de outros atentarem contra a sua vida ou contra a comunidade a qual pertenciam. As relações entre violência e autoridade apresentavam estreitamente interligadas. Quanto mais mortes os nativos das Ilhas Marquesas perpetrassem, maior sua *mana* (energia sobrenatural que acreditavam obter dos mortos derrotados) e conseqüentemente maior seu poder. Execuções públicas eram um acontecimento social em populações antigas, pois os governantes manifestavam através delas seu domínio. A violência era apresentada enquanto insígnia a ser respeitada (Han, 2017).

Porém, segundo Han, isso muda com a chegada da modernidade. A violência moderna não só é deslocada dos espaços públicos, como seu objetivo já não é a decapitação, eliminação do sujeito: ela agora procura deformá-lo. A modernidade deforma os indivíduos, forçando-os a se adequarem às suas estruturas de dominação. (Han, 2017). Para isso, o fenômeno violento é reelaborado e sua topologia é transmutada. Seu principal veículo: a consciência moral. O sujeito moderno é reprimido, encarcerado e delimitado. Ele é deslocado, transformado no exemplo do Outro a ser evitado, introjetado na moral geral. O Outro a ser evitado, é então arrastado para o aparelho psíquico do indivíduo moderno (Han, 2017).

Na modernidade, a punição do criminoso, por exemplo, é deslocada para centros penitenciários longe do olhar público. Apenas chega à população a transgressão do sujeito, sua sentença, o que ele fez que o levou à reclusão. A violência que ele pode sofrer nas mãos do Estado servindo mais para propósitos abstratos do que meramente para lhe impor sofrimento físico ou denotar o poder das autoridades. Ele é um pária. O suplício violento espetacular não é mais o objetivo, mas sim os efeitos morais comunicados por ele (Foucault, 2008). Na sociedade moderna, é por meio da sutileza que o sentimento de dever moral e comportamental é incutido no cidadão. O exemplo comportamental negativo passa a ter mais peso do que o espetáculo violento.

A obra de Yusei Matsui, *Assassination Classroom* (2012), destacando-se aqui como interessante exemplo para melhor compreender essa violência. No mangá, uma escola utiliza um método pedagógico revolucionário, que reúne seus piores alunos em uma turma e os isola do resto da instituição, obrigando-os a ter aulas em um edifício antigo onde são constantemente submetidos a humilhações. Os protagonistas são então vítimas de *bullying* pelas mãos da própria instituição, pois nenhum dos outros alunos quer estar relacionado com a turma de 3º Ano E. Isso não só obriga os demais estudantes a se esforçarem em manter suas notas, como pressiona os meninos e meninas da turma em questão a quererem sair daquela situação. O

deslocamento geográfico e institucional dos estudantes protagonistas impõe um *status quo* social que priva da necessidade de outros grandes castigos ou atitudes por parte da gestão, não necessitando rever seus métodos pedagógicos. A violência é então invisibilizada, sendo inserida no comportamento dos sujeitos sem a necessidade de uma explicitude sangrenta.

Ao mesmo tempo em que não há plenamente uma renúncia do sujeito violentado. Pois diferente do criminoso executado da sociedade sangrenta, ele ainda possui valor para o sistema de relações no qual está inserido. Seja pelo reforço negativo que dá ou pela possibilidade de reinserção dentro do tecido social, reforçando assim (neste segundo caso positivamente), a funcionalidade do sistema em questão.

No entanto, algo diferente ocorre com o cidadão contemporâneo. A violência que o atinge não o mata, marginaliza ou deforma. Ela não é pública, pois agora suas encenações são veementemente rejeitadas por boa parte da população em questão. Na contemporaneidade, a violência adquire contornos intrapsíquicos atrelada ao sistema de relações capitalistas no qual a sociedade está inserida. Ela não trabalha utilizando agentes ou instituições visíveis em suas agressões. Já não há guerreiro, gladiador ou policial agindo enquanto algoz claramente identificável. Para Han (2017), o homem contemporâneo foi levado a realizar uma mudança de perspectiva radical sobre si: ele não é mais um humano, mas um projeto. Em uma sociedade onde discursos sobre livre concorrência e igualdade de oportunidades são levantados falaciosamente, o indivíduo contemporâneo passa a encarnar o próprio algoz (Han, 2017). Por que ele não consegue ter o trabalho que quer? Por que ele não ganha mais dinheiro? Por que ele não é mais feliz? O falacioso discurso neoliberal o responsabiliza por isso. Desta forma, a auto exploração se torna uma constante dentro da experiência moderna, junto a toda a violência que traz consigo. Byung-Chul Han (2017) equipara então a decapitação pública das sociedades pré-modernas à depressão atual.

Assim, a violência e os agentes que a causam já não são tão explícitos quanto no passado. Eles se adaptaram a um modo de ver e viver o mundo condizente com a necessidade capitalista de acúmulo, de positividade. Doenças psíquicas (ansiedade, *burnout*, depressão, etc.) tornam-se os principais sintomas de uma sociedade onde o ser humano é responsabilizado por sua própria infelicidade. A violência já não é só do Eu para o Outro, mas do Eu para Mim mesmo. O fenômeno violento e os instrumentos que o articulam, configurando-se assim conforme os diferentes contextos histórico-sociais no qual estão inseridos.

Mesmo assim, faz-se fundamental oferecer uma ontologia que permita entender o que as tão distintas formas de violências em seus diferentes contextos têm em comum. Essa definição ontológica destacando-se como de extrema importância para o pensador esloveno

Slavoj Zizek (2014), pois ela evitaria que confusões entre a substância violenta em si e seus efeitos ocorram. Uma vez que o objeto de análise deve apreender dinâmicas sociopolíticas complexas, deve operar em dimensões diversas. Afinal, estabelecer uma regra geral para um objeto multidimensional (psíquico, político, social, histórico, etc.) como a violência pode induzir ao cerceamento de sua própria natureza. Por exemplo, reduzi-la a seus efeitos na subjetividade física visível de um sujeito (corpo) empurraria simultaneamente à escuridão os demais tipos de violência.

Embora nem sempre (mesmo que frequentemente) a homofobia resulte no sofrimento de agressões físicas por parte do sujeito vítima, nem por isso deixa de se manifestar enquanto violência. Ela penetra em estruturas sociais criando espaços de marginalização, privando de oportunidades e interações de ordem interpessoal. Ela humilha, desloca e silencia suas vítimas antes de, legitimada por essa práxis, recorrer à eliminação, finalmente física, biológica, dos afetados por ela. Todo um sistema de relações violentas opera previamente, antes de se alcançar a fisicalidade. Esta é apenas a faceta mais visível, mas, não a única.

Partindo-se da perspectiva do teórico esloveno Slavoj Zizek em seu livro *Violência* (2014), pensar a violência é estabelecer pontes entre um assassinato, a sociedade que o gerou e os símbolos utilizados para representá-lo. É entender onde a dimensão física do sujeito e os sistemas sociais e simbólicos se entrecruzam durante uma agressão. Para o autor:

...devemos aprender a dar um passo para trás, a desembaraçar-nos do engodo fascinante desta violência “subjetiva” diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável. Precisamos ser capazes de perceber os contornos dos cenários que engendram essas explosões. O passo para trás permite identificar uma violência que subjaz aos nossos próprios esforços que visam combater a violência e promover a tolerância. (Zizek, 2014, p. 17).

Homicídios, estupros e roubos não são fenômenos violentos isolados, nem as únicas formas por meio das quais se manifestam. É preciso complexificar a reflexão. Para isso, o teórico chama a atenção para a essência impositiva do fenômeno para além da forma por meio da qual se manifesta ou é percebida. Um ato é violento quando impõe uma dinâmica diferente a pré-estabelecida por um contexto e os demais agentes envolvidos.

Para Zizek, a violência pode ser então entendida enquanto “uma alteração radical das relações sociais de base.” (Zizek, 2014, p. 169). É na coação a mudanças estruturais e dinâmicas sociais que a essência ontológica da violência está. Sendo assim, o fenômeno violento não pode ser unicamente propriedade de um ato. Ele se encontra na relação que o ato em questão possui com o contexto no qual está inserido. O protesto pacífico de Ghandi contra a colonização

inglesa, por exemplo, é visto como extremamente violento aos olhos de Zizek mesmo este não recorrendo nem a armas, nem a outros instrumentos de destruição. Não é só da relação entre sujeitos, mas entre estes e os sistemas que os gerem que surge o fenômeno violento.

Sendo assim, visando organizar melhor sua reflexão ao redor do tema em questão, Slavoj Zizek destaca três tipos diferentes de violência: violência subjetiva, violência objetiva (ou sistêmica) e violência simbólica (Zizek, 2014). Estes três tipos servem mais a um propósito didático por parte do pensador, uma vez que podem chegar a operar simultaneamente dentro da sociedade.

O primeiro tipo de violência pontuado pelo pensador esloveno é a violência subjetiva, referindo-se este a qualquer fenômeno violento que tenha a integridade dos sujeitos como objeto (Zizek, 2014). Desta forma, roubos, mutilações, suicídios e xingamentos, entre outros, se apresentam enquanto violência subjetiva. Esse tipo possui tanto vítimas quanto agentes claramente visíveis. Por exemplo, em um assalto facilmente tanto o assaltante quanto a vítima podem ser apontados e nomeados com facilidade.

A violência subjetiva é visível, quantificável e conta com agentes envolvidos claros. Operando às vezes em um nível espetacular. Segundo Zizek, uma vez que o fascínio pelos efeitos causados por ela é frequentemente utilizado como forma de “mudar de assunto.” (Zizek, 2014, p. 25), de não discutir as estruturas violentas complexas que permitem o acontecimento dos fenômenos violentos em si. Muito se fala sobre um roubo, mas pouco se discute sobre as circunstâncias que levaram a sua perpetração³ (Portal G1, 2022). Falar sobre violência subjetiva, muitas vezes, é mascarar outra violência muito mais sutil: a violência objetiva ou sistêmica.

Esse outro tipo de violência é descrito pelo pensador esloveno como estruturas, instituições e ideologias que sustentam relações de opressão e agressão. A violência objetiva se encontra assim nas “formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência.” (Zizek, 2014, p. 24).

A violência objetiva ou sistêmica, já não possui agressores tão claros. É difícil pontuar exatamente quem deve ser responsabilizado (por exemplo) pelos sistemas de relação exploratórios gerados pelo capitalismo. Pois tanto a história que o antecede quanto a rede de corporações envolvendo milhares de empresários dispostos a explorar seus trabalhadores ao

³ Jovem presa por roubar comida diz: 'Vi o sofrimento da minha mãe, dos meus irmãos que eram pequenos e por isso fiz'. **Portal G1**. 13 de jul. de 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2022/07/13/jovem-presa-por-roubar-comida-diz-vi-o-sofrimento-da-minha-mae-dos-meus-irmaos-que-eram-pequenos-e-por-isso-fiz.ghml> . Acesso em 21 de set. de 2023.

máximo evita a responsabilização de um único sujeito (ou sujeitos) específico pelas feridas sociais e ambientais deixadas por ele. A estrutura tornou-se uma máquina operada desde o anonimato, arrastando e legitimando relações de dominação enquanto práxis em diversos espaços ao redor do mundo. Prender um empresário específico terá efeitos mínimos uma vez que outro o substituirá prontamente quando necessário para o sistema.

Em seu livro, Zizek (2014) chama também a atenção para o abuso infantil dentro da Igreja Católica. Abuso autorizado e praticado com impunidade por ela há séculos, inclusive por aqueles que não o perpetraram diretamente. Para o autor esloveno, a instituição católica definiu a pedofilia enquanto traço identitário, e todos os afiliados a ela de alguma forma passam a compactuar com tais crimes. Casos eventuais são tratados, mas mudanças concretas dentro de suas estruturas não. Por este motivo, tornam-se constantes as notícias de padres abusando de menores (a situação sendo, inclusive, tratada como piada popular) (Zizek, 2014). As estruturas da instituição propiciam assim a gestação de violência subjetiva sofrida por crianças submetidas a ela.

Racismo, homofobia, machismo, entre outros, configura-se enquanto violência objetiva. Diluindo-se na medula social, mantêm em funcionamento sistemas que condenam à agressão constante de determinados grupos sociais. Sendo assim, este fenômeno violento encontra-se intimamente ligado à violência subjetiva (Zizek, 2014).

Já o último tipo de violência descrito pelo autor esloveno é a violência simbólica. Ele formula sua teoria sobre a violência simbólica a partir do entendimento que tem da obra de Martin Heidegger, sobre a linguagem “*essenciar*” (Zizek, 2014, p. 63), o mundo a ser descrito por ela. O teórico esloveno aponta para a linguagem como prisma por meio do qual o sujeito compreende a realidade na qual se encontra inserido. Desta forma, ela adapta os objetos e situações que designa a interesses histórico-políticos complexos, configurando-se para Heidegger como violenta justamente por moldar a percepção do mundo ao contexto social no qual é gerada. Sendo assim, configura-se enquanto violência simbólica para Zizek a reelaboração de um símbolo por meio da qual a percepção do objeto que este designa muda (Zizek, 2014).

Quando traços repudiáveis são atribuídos ao termo *judeu* durante o nazismo, os sujeitos descritos por ele passam a encarnar tais traços mesmo não os possuindo. A distorção simbólica violenta que se faz sobre o judeu, moldando assim a forma por meio da qual o indivíduo adepto ao judaísmo é percebido. Cria-se um judeu simbólico a partir do qual se justifica o antissemitismo nazista (Zizek, 2014).

No entanto, a violência simbólica não opera unilateralmente porque se encontra atrelada às dinâmicas sociais complexas. A palavra *castratis*⁴ seria um exemplo disto para Zizek. Pois se entre os séculos XVI e XIX, esse termo serviu como sinônimo para uma voz angelical, na contemporaneidade, apenas rastros do horror da mutilação a acompanham (Zizek, 2014). Desta forma, sociedade e símbolos se moldam mutuamente. Devido à complexidade da violência simbólica e seu impacto em dinâmicas sociais violentas, o presente trabalho entrecruza o pensamento de Slavoj Zizek ao do pensador francês Pierre Bourdieu em seu livro *O poder simbólico* (1998), onde ele tanto fórmula uma teoria própria quanto reflete sobre este tipo de violência. O seguinte subcapítulo se dispõe a realizar esse entrecruzamento, ao acreditar no enriquecimento trazido por ele à discussão proposta.

2.2 Violência simbólica: sistemas simbólicos e dinâmicas sociais

A realidade em si própria, em sua estúpida existência, nunca é intolerável: é a linguagem (sua simbolização) que a torna intolerável. Por isso precisamente quando nos confrontamos com a cena de uma multidão furiosa que ataca e queima prédios e automóveis, que lincha pessoas etc., nunca deveríamos esquecer as palavras de ordem de seus cartazes nem as palavras que sustentam e justificam os seus atos. (Zizek, 2014, p. 63).

O entendimento do símbolo enquanto instrumento de percepção da realidade concreta é fundamental tanto para compreender o pensamento de Zizek quanto o de Bourdieu. Pois, como o próprio intelectual esloveno pontua com o trecho citado, é principalmente através da simbolização da realidade que o sujeito decodifica o mundo onde vive. Esse processo de leitura de mundo reverberando na forma como o indivíduo age perante ele. O símbolo atua então enquanto lente, enquanto filtro através de qual interferir na realidade. E por mais irônico que pareça quando colocado lado a lado do comportamento de uma massa, seu valor comunicacional continua firme quando diluído dentro das relações lógicas estabelecidas pelo grupo que o articula.

Pierre Bourdieu descreve os símbolos enquanto sistemas de integração social. Uma vez que atuam como intermediários entre sujeito e mundo, configuram-se enquanto reguladores de processos de comunicação e gerenciadores de conhecimento. São eles os encarregados de estabelecer um consenso social geral, por meio do qual reproduzir uma determinada ordem social atrelando a ela uma lógica e uma moral (Bourdieu, 1998). Não é de estranhar então o

⁴ “...membros de uma coletividade masculina que foram castrados com o objetivo da preservação da voz aguda infantil, visando uma carreira musical.” (Augustin, 2012, p. 81).

valor atribuído pelas classes dominantes aos sistemas simbólicos, pois é por meio deles que podem impor sobre as classes subalternas suas perspectivas de mundo. Sob a função comunicativa dos sistemas simbólicos, exprime-se uma complexa rede de relações de poder camuflada.

É a partir dessa possibilidade de dissimulação da imposição de um universo de sentidos que Pierre Bourdieu desenvolve seu conceito de violência simbólica. Segundo o pensador francês, quando há uma imposição de sistemas simbólicos (estruturantes da comunicação) enquanto sinônimos de uma realidade a ser decodificada enquanto elementos de ordem natural não os assumindo enquanto meios de expressão arbitrários socialmente construídos, surge então a violência simbólica (Bourdieu, 1998). A este respeito, Ana Marcia Siqueira explana:

O sistema simbólico de uma determinada cultura forma uma estrutura social, cuja conservação é essencial para a perpetuação da sociedade. Por dominar os meios de produção e influenciar a aprovação de leis, conceitos morais e costumes, este estrato se mantém pela imposição lícita e dissimulada, com a interiorização da cultura dominante, reproduzindo as relações do contexto laboral e econômico. Desse modo, o dominado não se rebela contra seu opressor, por não se perceber como oprimido neste processo, pelo contrário, interpreta a conjuntura como sendo uma realidade natural e/ou inevitável. Esse conceito compreende uma forma de violência exercida pelo corpo social sem violência física, mas que pode acarretar consequências morais e psicológicas. Constitui uma forma de cerceamento embasado no reconhecimento de uma determinada obrigação, seja ela econômica, social ou simbólica. (Siqueira, 2023, p.148-149).

É indissociável para ele a relação entre símbolo e poder. Pois são os grupos no poder aqueles que articulam os significantes por meio dos quais os demais sujeitos interpretam o seu cotidiano. O poder simbólico é então para Bourdieu uma *eufemização*, a transmutação de um objeto concreto em uma expressão inserida num intrincado sistema de sentidos. Ele é relacional, constituindo uma lógica própria a partir de suas relações com os demais símbolos e o contexto no qual são inseridos (Bourdieu, 1998). Sendo assim, eles operam em um plano diferente ao da realidade natural, servindo a uma teia de interpretação de mundo socialmente construída.

A violência simbólica descrita por Bourdieu revela-se quando o significante simbólico é tido como reflexo fidedigno do real, como dado fechado apenas constatado e não fruto de uma construção sociocultural. Desta forma, a interpretação do símbolo enquanto reflexo fiel do objeto real distorce a visão que o sujeito submetido a essa violência possui do mesmo, afetando assim a forma com a qual ele age perante (Bourdieu, 1998). Assim como para Zizek, a falsa crença no significante enquanto realidade imutável e absoluta é propulsora deste tipo de violência. Não se deve confundir a representação com o objeto representado (Bourdieu, 1998).

Sendo, para Bourdieu, fundamental a constatação da existência de um poder (simbólico) presente na elaboração simbólica de sentidos de mundo para o combate a esta violência.

Se o sujeito é consciente de que sua existência e a da realidade que o envolve se encontram articuladas a partir de sistemas socioculturais, questionamentos sobre a origem desta articulação (quem) surgirão fazendo-o perceber criticamente seu dia a dia em sociedade. Assim, entender as representações enquanto enunciados performativos que procuram causar aquilo que enunciam (Bourdieu, 1998) pode permitir que o indivíduo se oponha a essas estruturas simbólicas, as transforme. Pois, se é por meio da costura de símbolos no tecido social que a visão de mundo de uma classe⁵ pode ser moldada, seu combate (sua transformação) também pode ocorrer no campo simbólico.

Sendo assim, instituir simbolicamente, nomear, configura-se como uma introjeção de um objeto ou sujeito num universo social de sentidos. Pois é apenas dentro do sistema simbólico que o objeto designado pode ser entrevisto pela sociedade na qual se encontra inserido, entrando em seu campo de sentidos. Por este motivo, nomear configura-se como:

O acto da magia social que consiste em tentar trazer à existência a coisa nomeada pode resultar se aquele que o realiza for capaz de fazer usurpação provisória ou definitiva, o de impor uma nova visão a uma nova divisão do mundo social: *regere fines, regere sacra*, consagrar um novo limite. (Bourdieu, 1998, p. 116).

Quando um sujeito possui então o poder de registrar, de nomear num determinado contexto social (simbolizar demanda reconhecimento de terceiros) ele constata uma nova existência. Por isso, o combate à violência simbólica opera em diversas dimensões: política, econômica, cultural, etc. Pois o registro simbólico e todo o seu peso se encontra também refém da classe ou do sujeito que o institui. A relação entre violência simbólica e os demais poderes ocorre então de forma simbiótica. Definir o peso de cada um mostra-se uma tarefa árdua. (Bourdieu, 1998).

A violência simbólica apresenta-se, finalmente, enquanto uma distorção de mundo, não percebida pelos agentes afetados por ela, por meio da atribuição de um valor natural e absoluto a instrumentos de interpretação de mundo (símbolos). Desta forma, dinâmicas sociais são moldadas a partir de como diferentes representações da realidade lhes foram introjetadas. Como uma comunidade enxerga uma bandeira, por exemplo, dirá a respeito de como enxergaram o

⁵ Termo empregado aqui partindo-se da definição oferecida por Bourdieu: “conjuntos de agentes que ocupam posições semelhantes e que, colocados em condições semelhantes e sujeitos a condicionamentos semelhantes, têm, com toda a probabilidade, atitudes e interesses semelhantes, logo, práticas e tomadas de posição semelhantes.” (Bourdieu, 1998, p. 136).

grupo por ela representada. Uma palavra, uma imagem, uma roupa... Todos esses capitais simbólicos interferirão na apreensão de mundo dos sujeitos submetidos a um determinado sistema simbólico. Qualidades e defeitos são atribuídos aos sujeitos e objetos enquanto realidades factuais (mesmo não o sendo) através dessas estruturas.

Por esse motivo, talvez Zizek (2014) e Bourdieu (1998) concordariam com o fato dessa violência ser a pior de todas (Zizek deixa isso claro em seu livro). Pois ela pode desencadear as demais formas de violência em diferentes camadas sociais. Sendo assim, entendendo o peso do símbolo perante a construção de diferentes dinâmicas e estruturas sociais, a própria representação de violência dentro do campo artístico será refletida a continuação partindo-se do entendimento de Bourdieu da arte enquanto construção histórica e social, assim como o olhar que a contempla.

Configurando-se a presente pesquisa enquanto uma análise realizada no Brasil do fenômeno violento presente em duas dramaturgias contemporâneas, reflexões sobre o papel desempenhado pela estetização da violência por meio de perspectivas locais e contemporâneas, faz-se de grande relevância. Sendo assim, recorre-se à continuação ao pesquisador brasileiro Júlio França (2022) e suas pesquisas em torno da violência e do horror em produtos culturais para auxiliar no desenvolvimento da presente discussão.

2.3 Estética da violência: O que *João e Maria* e *O Massacre da Serra Elétrica* possuem em comum?

No prefácio do livro *Violências várias: estudos da brutalidade no cinema* (2022) escrito pelo pesquisador brasileiro Júlio França, pontua-se a constante de obras artísticas com elementos violentos. Seja em textos literários, quadros ou no cinema, a violência é recorrentemente articulada. O fenômeno permeia a existência humana desde a Antiguidade, chegando a ser objeto de entretenimento na Roma antiga, onde gladiadores lutavam pela vida perante o povo em coliseus (França, 2022). O fascínio pela violência e seus efeitos possui precedentes dentro da cultura ocidental. No caso dos coliseus, inclusive, sendo contemplada completamente despida. O público ia testemunhar a violência nua e crua. No entanto, não é nesta violência que França ou a presente pesquisa depositam suas reflexões, mas na estetização do fenômeno violento em si. É na representação da violência como instrumento por meio do qual são alcançados efeitos estéticos em seus espectadores que a pesquisa tem interesse.

Sendo assim, a partir do pensamento de França (2022), a violência estética encontra-se por diversas vezes atrelada ao mal, uma vez que ela se apresenta enquanto manifestação visível dos efeitos do mal dentro de narrativas (França, 2022). Ela é explícita, alcançando o espectador

diretamente, atuando como meio pelo qual o apresenta a sua audiência. Desta forma, o teórico brasileiro situa a representação da violência enquanto poética do mal. Entendendo por poéticas do mal “os modos de fazer artísticos que se caracterizam por privilegiar a representação e a expressão de aspectos negativos da experiência e do imaginário humanos.” (França, 2002, p. 9). Essas poéticas sendo articuladas em diferentes obras enquanto recursos de composição de autores distintos.

Tão variado é o espectro sob o qual a estética da violência é utilizada que ela pode estar presente em obras com propostas diferentes, mesmo partilhando traços comuns. Em seu artigo *A Educação pelo Mal (Ou para que servem as narrativas de horror?)* (2015) França brasileiro estabelece por meio da violência e do medo convergências entre *O massacre da serra elétrica* (1974) de Tobe Hopper e o conto popular *João e Maria*:

...se o destino dos jovens que cruzam com Leatherface e sua família de canibais é violento, cruel e fortuito, assim também o é o destino de João e Maria no conto de fadas homônimo. Tal semelhança permite-nos lembrar que o medo, como um elemento-chave de incontáveis expressões míticas, ficcionais e artísticas, antecede, e muito, a moderna literatura gótica ou o gênero contemporâneo do horror. (França, 2015, p. 9).

A representação da violência e o impacto estético causado por ela é então um elemento comum principalmente (mas não somente) dentro de narrativas que procuram horrorizar seus espectadores. Mesmo que sua ameaça atue unicamente como motor de uma história, a expectativa dela alcançar os personagens possui implicações emocionais em sua audiência (França, 2015). Conseguirão João e Maria voltar para casa, ou serão devorados pela bruxa? O temor pelo destino dos personagens protagonistas e a violência que podem sofrer servem como gatilho para prender a atenção do leitor. O mesmo ocorreria com o filme de Tobe Hopper: conseguirão Sally e seus amigos voltar para casa, ou serão devorados pela família de canibais? Mesmo servindo a propósitos estéticos distintos (pois o principal objetivo do conto de fadas não é o de causar horror, à diferença do filme), violência e medo se articulam conjuntamente, mostrando-se extremamente eficazes na hora de explorar impulsos humanos profundos (França, 2022).

A necessidade primitiva de lutar pela própria integridade perante possíveis situações de perigo apresenta-se como gatilho para a articulação do elemento violento dentro de muitas obras e funciona também como estímulo reflexivo para seus espectadores. Afinal, a que custo se deseja que o protagonista fuja do perigo? O que o próprio espectador estaria disposto a fazer naquela situação? Desta forma, “A contemplação artística da violência é, portanto, um lembrete

da crueldade monstruosa que jaz, em potência, no outro, e, por extensão, em cada um de nós.” (França, 2022, p. 19).

Uma vez que nenhuma pesquisa apresentou evidência concreta sobre efeitos negativos da contemplação da violência artística em seres humanos, entender que a representação do fenômeno violento é parte do cotidiano da sociedade contemporânea é delimitar o impacto estético causado por ela (França, 2022). Ocupando o lugar do que algum dia foi violência real (gladiadores romanos, por exemplo) a violência presente em produções artísticas contemporâneas promove reflexões complexas sobre o ser e existir em sociedade. É a partir desta perspectiva que a presente dissertação se dispõe a debater sua presença dentro da dramaturgia contemporânea.

Desta forma, o subcapítulo a seguir apresentará os dois textos dramáticos utilizados enquanto instrumentos de análise do fenômeno violento contra crianças, realizando uma breve descrição estético-social das circunstâncias nas quais ambas as peças foram geradas. Pois, partindo-se do entendimento de Peter Szondi da forma dramática enquanto estrutura dialética (Szondi, 2001) moldada a partir das problemáticas que permeiam a sociedade na qual seus autores vivem, acredita-se ser importante entender o entorno social no qual uma obra foi gestada para esmiúça-la mais profundamente.

Martin Esslin, em *Uma anatomia do drama* (1986), ressalta a conexão entre um povo e sua produção dramática, uma vez que para ele é no teatro que uma sociedade reflete sobre ela mesma (Esslin, 1986). Seria possível então até importar para o texto dramatúrgico a afirmativa de Roberto Schwarz sobre o romance segundo a qual este constitui a “formalização estética de um ritmo geral da sociedade.” (Schwarz, 1979, p. 132). Desta forma, entender os contextos nos quais os autores escreveram seus trabalhos não se destaca apenas como necessário, mas também como essencial antes da análise a seguir.

2.4 Migalhas de pão: *The Pillowman*, de Martin McDonagh

Nascido em Londres em 1970, Martin McDonagh é um dramaturgo britânico de grande importância para o teatro contemporâneo (Dias, 2009). Filho de imigrantes irlandeses, a obra do autor inglês é permeada por paisagens e referências da cultura irlandesa na grande maioria de suas produções teatrais, sendo apenas *The Pillowman* sua única obra a não possuir esta característica.

No entanto, o mesmo não ocorre no que diz respeito à violência em suas peças. Para a pesquisadora brasileira Fabiana Rodrigues Dias, nas obras teatrais de McDonagh, “Os acontecimentos no palco estão sempre ligados à violência, à morte e à frustração.” (Dias, 2007,

p. 14). Desta forma, a violência se estabelece como um elemento constante dentro da produção dramática do autor. Produção própria do movimento estético reinante na Grã-Bretanha durante a escrita de suas peças: o *In-yer-face theatre*.

Surgido durante a década de 1990, o *In-yer-face theatre* foi um movimento estético britânico caracterizado pela utilização exacerbada de violência, sexo e diferentes tabus sociais em cena (Amaral, 2016). Nomeado pelo teórico Aleks Sierz em seu livro *In Yer Face Theatre: British Drama Today* (2001), esse teatro nasceu de autores jovens durante a década de 1990 após anos sob o governo conservador de Margaret Thatcher como crítica estético-política às consequências catastróficas da ideologia neoliberal britânica. Tendo crescido durante o governo da Dama de Ferro, os jovens dramaturgos da época se propuseram a confrontar o público inglês, opondo-se a sensação de conformismo do teatro da época (Araújo, 2016).

Tendo o nome cunhado a partir da expressão *punch in your face* (soco na sua cara), esse tipo de teatro se propôs forçar a tomada de posicionamentos morais e políticos de sua plateia por meio do desconforto advindo do choque das situações as quais sua audiência é deparada. É o desconforto emocional que leva seu público a reavaliar suas posturas (Amaral, 2016). Para isso, assuntos tabus são levados recorrentemente à cena, sendo a violência um dos recursos mais utilizados pelos autores na construção de acontecimentos chocantes, pois:

A violência se torna impossível de ignorar quando confronta você lhe mostrando dor, humilhação e degradação. Às vezes é uma questão de mostrar literalmente atos violentos; em outros momentos, a sugestão de crueldade mental extrema é suficiente para perturbar. Ações violentas chocam porque quebram as regras do debate; elas vão além de palavras e assim podem sair do controle. A violência é primitiva, irracional e destrutiva. (Sierz, 2001, p. 8 *apud* Amaral, 2016, p.20).⁶

Estupros, mutilações e assassinatos tornam-se então comuns na produção dos dramaturgos adeptos a essa estética. Destacando-se Sarah Kane e Mark Ravenhill como importantes nomes desse movimento junto a diversos outros autores,⁷ aponta-se a relevância de Martin McDonagh e suas obras como importantes representantes do *In-yer-face theatre*.

Desde a estreia de sua dramaturgia *The Beauty Queen of Leenane* (1996), a obra de McDonagh se encontra recheada de elementos próprios do *In-yer-face theatre*: temas tabus (matricídio), violência explícita, política, entre outros. Tais recursos de composição se repetem

⁶Violence becomes impossible to ignore when it confronts you by showing pain, humiliation and degradation. Sometimes this is a question of showing violent acts literally; at other times, the suggestion of extreme mental cruelty is enough to disturb. Violent actions are shocking because they break the rules of debate; they go beyond words and thus can get out of control. Violence feels primitive, irrational and destructive. (Sierz, 2001, p.8 *apud* Amaral, 2016, p.20).

⁷Anthony Neilson, David Eldridge, Jez Butterworth, etc. (Araújo, 2016).

em toda a obra teatral do autor britânico, na qual “Praticamente todas as figuras dramáticas são violentas e narcisistas ao extremo.” (Dias, 2009, p. 13-14). Alinhadas a um humor ácido, McDonagh constrói perspectivas dramáticas onde a violência é continuamente articulada como instrumento estético.

O autor britânico tem se aventurado também na escrita de roteiros para cinema, alguns deles gerando filmes premiados como *O revólver de seis tiros* (2004), *Três anúncios para um crime* (2017) e *Os Banshees de Inisherin* (2022), entre outros. No entanto, uma vez que o presente trabalho visa a análise de um texto dramaturgico escrito para teatro, se considerará apenas a produção teatral de McDonagh, em específico, a anterior a escrita de *The Pillowman*.

Desta forma, tem-se *The Beauty Queen of Leenane* (1996), *The Cripple of Inishmaan* (1997), *A Skull in Connemara* (1997), *The Lonesome West* (1997) e *The Lieutenant of Inishmore* (2001) como itinerário dramático para um maior entendimento da gestação de *The Pillowman* (2003). É por meio das pegadas dramaturgicas deixadas pelo autor que se faz possível estabelecer pontes entre McDonagh e a tradição teatral inglesa da época, configurando-se *The Pillowman* como fruto resultante do *In-yer-face theatre*, a estética teatral seguida pelo autor no início de sua carreira a meados da década de 1990 (Dias, 2009).

Destaca-se ainda a produção compulsiva de McDonagh de aproximadamente duzentas histórias curtas no final de sua adolescência, as quais ele tentou transformar em um filme chamado *57 Tales of Sex and Violence*, que nunca foi adiante. No entanto, faz-se importante apontar para o fato de oito das histórias terem se amalgamado posteriormente em *The Pillowman* (Pacheco, 2005).

Tendo sido sua terceira peça escrita, mas apenas encenada em 2003, *The Pillowman* é a primeira considerada boa pelo próprio autor. Ela parece surgir como resposta à crítica que atacava a natureza grotesca de seus trabalhos e reivindicava posicionamentos políticos seus mais explícitos, acusando-o de não possuir perspectiva histórica em suas demais peças (Russell, 2007).

McDonagh escreve então *The Pillowman* estabelecendo uma premissa onde os posicionamentos do autor protagonista e sua responsabilidade perante seus leitores são de vital importância para o desenrolar da peça. Katurian é preso devido à escrita de seus contos, sendo acusado de incitar crimes ao retratar violências horríveis contra crianças em seus textos. Ele é castigado por sua obra supostamente suscitar uma atitude que foge da sua intenção enquanto autor. Isso é visível quando, ao ser questionado pela polícia durante seu interrogatório, o protagonista declara:

KATURIAN: Um grande homem disse uma vez “O primeiro dever de um contador de histórias é contar uma história”, e eu acredito nisso com todo meu coração. “O primeiro dever de um contador de histórias é contar uma história.” Ou era “O *único* dever de um contador de histórias é contar uma história”? Sim, deve ser isso. “O único dever de um contador de histórias é contar uma história”. Não consigo lembrar, mas de todas as formas, é isso o que eu faço, eu conto histórias. Sem machado para esmiuçar, sem nada para esmiuçar. Não tenho nenhum interesse social, nem nada. E é por isso que, não consigo entender, se esse é o motivo pelo qual me trouxeram aqui, eu não consigo entender qual seria a razão, a não ser que algo político tenha aparecido por acidente, ou algo que *parece* político tenha aparecido, o que no caso podem me mostrar. Me mostrem onde esse desgraçado está. Eu vou arrancá-lo para fora. Queimar ele porra. Entendem? (McDonagh, 2003, p. 7-8).⁸

Ao longo de três atos, os dois primeiros divididos em duas cenas e o terceiro em apenas uma, acompanhamos o interrogatório de um autor que luta para deixar claro que não procurava suscitar a violência contra crianças com seus contos. Katurian e seu irmão, Michal, sofrem torturas físicas e psicológicas pelas mãos dos policiais Ariel e Tupolski, que tentam responsabilizar o autor pelo assassinato de duas crianças seguido do sequestro de uma terceira.

Durante o começo da obra, sabe-se apenas que Katurian (que trabalha em um abatedouro enquanto escreve, sonhando em se tornar um escritor profissional) está preso devido aos seus contos, sem que o autor detalhe o motivo disso. Durante a primeira metade da peça são apresentadas as histórias *The Little Apple Men*, *The Three Gibbet Crossroads*, *The Tale of The Town on the River* e *The Writer and The Writer's Brother*. Estas, porém, parecem ser criticadas apenas pela violência que possuem, em específico contra personagens infantis. No entanto, ainda no primeiro ato do texto, descobre-se que duas crianças (Andrea Jovacovic e Aaron Goldberg) foram assassinadas como alguns personagens dos contos de Katurian. Desta forma, a polícia suspeita que tanto o escritor como seu irmão Michal estão envolvidos nos crimes, assim como no desaparecimento de uma terceira garotinha.

A obra revela ainda no final do primeiro ato, misturado à ficção do conto *The Writer and The Writer's Brother*, o passado do protagonista e seu irmão, submetidos a um violento experimento artístico por parte de seus pais. Experimento que havia comprometido o desenvolvimento cognitivo de Michal, deixando-o com sequelas mentais.

No segundo ato, onde são contados os contos *The Pillowman* e *The Little Green Pig*, revela-se que o irmão de Katurian é o responsável pelos crimes. Ele supostamente teria se inspirado no conto *The Little Jesus* para violentar a garotinha ainda desaparecida. O sujeito é

⁸ “A great man once said, “The first duty of a storyteller is to tell a story”, and I believe in that wholeheartedly, “The first duty of a storyteller is to tell a story.” Or was it “The *only* duty of a storyteller is to tell a story.” I can’t remember, but anywa, that’s what I do, I tell stories. No axe to grind, no anything to grind. No social anything whatsoever. And that’s why, I can’t see what the reason would be, unless something political came in by accident, or something *seemed* political came in, in which case show me where it is. Show me Where the bastard is. I’ll take it straight out. Fucking burn it. You know?” (McDonagh, 2003, p. 7-8).

assassinado pelo protagonista horrorizado, que faz de tudo ao longo da peça para preservar seus contos acima da própria vida.

No entanto, no terceiro ato, descobre-se que Michal não assassinou a menina, imitando, na verdade, a história *The Little Green Pig* do irmão. Mesmo assim Katurian é executado, tendo, porém, seus contos preservados em troca de sua confissão. A peça concluindo-se com o policial Ariel guardando as narrativas do protagonista para a posteridade.

Quando questionado, após a estreia de *The Pillowman* a respeito da responsabilidade moral de um escritor, a resposta de McDonagh não se apresentou tão simples quanto a de Katurian:

“Eu acho que [*The Pillowman*] diz que a criatividade é bela e que vale a pena por si só”, ele disse, “Mas em termos de responsabilidade? Eu não acho que o Martin Scorsese pode ser acusado como responsável pelo John Hinckley assistir ‘Taxi Driver’ tantas vezes e ficar obcecado pela Jodie Foster. Se alguma coisa acontecer com alguma criança depois de alguém assistir ‘The Pillowman’, com certeza vou me sentir culpado por isso, mas não vou ser responsável.” (Pacheco, 2005, n.p).⁹

The Pillowman apresenta-se então como uma peça polêmica onde cenas de violência contra crianças não são somente descritas, mas levadas à cena de forma explícita. Desta forma, constitui-se como interessante objeto de análise devido a sua versatilidade estética no que diz respeito ao fenômeno violento contra personagens infantis na dramaturgia contemporânea e o papel que essa violência ocupa dentro da peça em questão.

O texto de McDonagh, ao ser analisado, articula elementos próprios da escrita dramaturgicamente contemporânea. Mesmo conectando-se com a tradição dramática moderna descrita por Peter Szondi (2001) em *Teoria do Drama Moderno (1880 – 1950)* onde a ação dramática se desenvolve principalmente a partir das relações interpessoais entre os personagens através do diálogo, traços de reformulações estruturais contemporâneas podem ser destacados na dramaturgia.

Desta forma, os elementos principais do que Szondi chama de *drama absoluto* podem ser entrevistados em *The Pillowman*: relações interpessoais como eixo dramático fundamental, diálogo como principal instrumento de articulação entre os personagens e a utilização constante do tempo presente (Szondi, 2001). No entanto, McDonagh parece ir além em seu texto. Sua escrita o aproxima do que Jean Pierre Sarrazac chama de drama-da-vida. Conceito este surgido

⁹ “I think it does say that creativity is beautiful and worthwhile for its own sake,” he says, “But in terms of responsibility? I don’t think that Martin Scorsese can be held responsible because John Hinckley saw ‘Taxi Driver’ many times and became obsessed with Jodie Foster. If something happened to a child after a person saw ‘Pillowman,’ I’d definitely feel guilty about it, but I wouldn’t be culpable.” (Pacheco, 2005, n.p).

para contemplar as mudanças de perspectivas dramáticas surgidas sobretudo durante a produção dramaturgica do século XX. Para Sarrazac, o drama-da-vida se distingue do conceito de drama absoluto descrito por Peter Szondi ao transcender os limites de uma situação a qual o herói protagonista é submetido (Sarrazac, 2017). O drama passa a dar conta “de uma vida inteira” (Medeiros, p. 7, 2018). Os acontecimentos no texto não possuem apenas impacto na vida de seu personagem protagonista, mas no sistema de relações político-sociais no qual ele está inserido.

Para a pesquisadora Elen de Medeiros (2018), é a partir desse entrelaçamento entre uma circunstância pessoal e acontecimentos de ordem humana que o drama-da-vida de Sarrazac pode ser observado em um texto. Assim, ela destaca quatro características propostas por Sarrazac em sua *Poética do drama moderno* (2017) a serem levadas em conta durante a análise de textos recentes.

A primeira delas encontra-se no tamanho do conflito propulsor da ação dramática. Em textos contemporâneos, o movimento ocorre do microcosmo dos personagens ao macrocosmo da humanidade (Sarrazac, 2017). Em *The Pillowman*, o texto tem início com a detenção de um autor de contos, que posteriormente se revela enquanto investigação de infanticídios e que culmina numa discussão de ordem estrutural sobre a produção de obras artísticas violentas e seu impacto numa sociedade. O drama não se detém somente em Katurian, escorrendo tanto para as macroestruturas de seu universo ficcional quanto para o leitor-espectador que está consumindo uma obra repleta de violência extrema.

Nesse movimento do conflito pessoal do personagem até um conflito de ordem macroestrutural, encontra-se a segunda característica pontuada por Sarrazac: o infradramático. Esse conceito diz respeito ao surgimento de um conflito aparentemente de pequena escala (a censura dos contos de Katurian), que aos poucos se interliga por meio de um itinerário de sofrimento a um conflito maior (a eliminação da obra de Katurian como um todo devido ao seu suposto incentivo à violência num estado fascista). Nesse novo drama, vê-se a utilização de pessoas comuns enquanto protagonistas (Sarrazac, 2017). Katurian não é nenhum herói, apenas um autor iniciante que luta por sobreviver com sua arte. O conflito de ordem interpessoal entre personagens em uma sala de interrogatório ecoa um conflito estrutural maior.

No conflito principal entre o protagonista e seus interrogadores, pode-se entrever também a terceira característica do drama-da-vida teorizado por Sarrazac (2017): a alienação da própria vida por parte dos personagens. Talvez seja aqui onde McDonagh concentre de fato o grande conflito de sua obra, na necessidade de Katurian conseguir se inserir dentro do tecido social do qual faz parte como artista. É somente assim que ele parece acreditar existir,

renunciando até a própria vida biológica no final da peça para isso. O mesmo parece ocorrer no outro texto a ser discutido, *Meire Love*, onde um grupo de meninas prostituídas luta para sobreviver em uma sociedade que as ignora.

Finalmente, a perspectiva aferrada ao “ombro do personagem” (Sarrazac, 2017, p. 71 *apud* Medeiros, 2018, p. 12) configurando-se como a última característica da forma de drama contemporâneo postulada por Sarrazac. Em *The Pillowman*, o leitor-espectador está refém do protagonista e suas perspectivas (mesmo que fantasiosas) do mundo. É por meio de suas narrativas perturbadoras que sua história se constrói, assim como é por meio de sua própria narração *post-mortem* que ela se encerra. Acompanha-se Katurian até o além, vendo sua existência biológica reconfigurada enquanto existência artística, social e política. Sendo assim, observa-se que a escrita de Martin McDonagh parte de elementos da escrita dramática tradicional e os reformula, adaptando-os a perspectivas dramáticas contemporâneas.

Tendo isso claro e com o propósito de prosseguir com a reflexão proposta pelo seguinte trabalho, será introduzida a continuação a peça *Meire Love* da dramaturga cearense Suzy Élide, na qual será entrecruzada com o texto de McDonagh para aprofundar a discussão ao redor da representação da violência contra crianças.

1.5 Migalhas de pão: *Meire Love*, de Suzy Élide

Tendo crescido no Bairro do Pirambu, em Fortaleza, Suzy Élide se interessou por arte desde sua infância. A atriz, diretora, dramaturga, pesquisadora e educadora social, descreve em sua tese de doutorado *Dialogismos e Processos de (Auto)Formação em Teatro: O Elogio da Experiência* (2013) como acredita na potência transformadora da arte enquanto instrumento de educação sensível.

Formada como atriz pelo Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará (1991) e doutoranda em educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará (2013) *Meire Love* destaca-se como seu primeiro texto dramático. Segundo a autora, a ideia de escrever a peça em questão veio quando teve sua primeira experiência enquanto mãe:

Com minha primeira experiência de ser mãe e amamentar, me veio a ideia de escrever um texto dramático sobre uma menina. Lembro que durante o resguardo, no balançar da rede, ao som do mar do Pirambu – o mesmo Pirambu que era feito de areia, em minha lembrança – novos cenários e antigos invadiram minha imaginação. E passei, então, a criar a história de Meire, Meire Love, minha primeira experiência como dramaturga. (Almeida, 2013, p. 38).

O texto foi escrito em 2004, quando a autora teve contato com o Grupo Bagaceira de Teatro¹⁰ enquanto terminava seu mestrado em educação. A escrita do texto ocorreu junto a experimentações da dramaturga com o grupo em questão, articulando sua formação anterior às vivências do grupo (Almeida, 2013).

A autora destaca a importância da estética do Teatro Radical Brasileiro, com o qual havia tido contato durante sua formação enquanto atriz, como uma influência importante para seu processo de escrita. A estética teatral, criada em Fortaleza pelo diretor e pesquisador Ricardo Guilherme, tem como objetivo apresentar o conflito primordial transubstanciado em imagens ambivalentes, tendo-o como objeto da construção cênica (Guilherme, 1989). Desta forma, a procura estética por imagens que sintetizem o conflito matricial (o radical, a raiz) para além de meramente apresentar situações nascidas dele, influenciou a formação enquanto autora de Suzy Élide.

Em *Meire Love*, rastros dessa estética parecem ter reverberado. A escrita da personagem Meire, uma criança obrigada a viver da prostituição, já apresenta uma imagem conflitiva ao sobrepor a figura de uma menina aos contornos de uma mulher sexualmente explorada, sendo utilizada e descartada pela sociedade ainda tão jovem. Para a autora, seu personagem seria “Alguém que tivesse uma certa nebulosidade no corpo, uma impossibilidade de definição.” (Almeida, 2013, p.175).

Para Suzy Élide, era preciso trabalhar a estranheza absurdamente familiar das circunstâncias de seus personagens. Dessa forma, seu texto foi composto a partir da sobreposição de sua memória infantil, com a realidade dura das cidades atuais onde a prostituição de crianças é comum. Durante a escrita, a autora “Procurava detalhar, através das brincadeiras das meninas protagonistas da peça, formas alternativas de viver e de sonhar no mundo de uma metrópole contemporânea.” (Almeida, 2013, p. 176). É por meio do olhar infantil que seus personagens são capazes de se opor, de alguma forma, à inércia social da qual são vítimas.

Sendo o Nordeste brasileiro um lugar onde o turismo sexual referente a crianças e adolescentes é comum (Fontoura; Gomes; Minayo, 1999), este permeia o dia a dia de determinados grupos marginalizados de Fortaleza.

¹⁰Grupo de teatro autoral/experimental com 22 anos de produção ininterrupta, que inclui Teatro e Cinema. Sediado em Fortaleza, na Casa da Esquina (que é também espaço de apresentações). Já produziu espetáculos adultos e infantis; para palco, rua e espaços alternativos; recebeu diversos prêmios e participou de grandes festivais de teatro e cinema. Direção artística de Yuri Yamamoto. (Grupo Bagaceira De Teatro, **Mapa Cultural do Ceará**. Fortaleza. Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/7829/>. Acesso em 17 de maio de 2023).

Na Região Nordeste foram constatadas duas realidades. Uma delas se refere ao fato de meninas que vivem na rua recorrerem à prostituição ou a ela se submeterem como forma de sobrevivência. A outra diz respeito ao agenciamento de crianças e adolescentes, em estabelecimentos privados, para a comercialização do sexo. No âmbito da comercialização, há praticamente em todo Nordeste uma predominância de turismo sexual com, pelo menos, duas formas de agenciamento. A mais comum, em cidades como Natal, Fortaleza e Recife, é a promoção de pacotes de turismo que incluem as meninas como atração sexual. Donos de hotéis, táxis, barracas das praias e de boates formam uma rede organizada em torno desse negócio rentável. Há relatos que também apontam a existência de tráfico de adolescentes para o exterior, com destino à prostituição. (Fontoura; Gomes; Minato, 1999, p. 174).

Desta forma, o governo brasileiro instituiu no ano 2000 o dia 18 de maio como o “Dia Nacional de Combate ao Abuso e à Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes”, aumentando também o número de políticas públicas com o intuito de lutar contra a violência sexual contra menores de idade (Diniz; Esmeraldo; Gomes, 2017). Durante a primeira década dos anos 2000, movimentos diversos de combate ao abuso sexual no Brasil surgiram.¹¹ *Meire Love* surge menos de uma década depois da implantação do Disque 100 (inicialmente chamado Disque Denúncia), um portal de denúncias gratuito para crimes relacionados aos direitos de crianças e adolescentes (Pasiani, 2017), o texto de Suzy Élide parece reverberar as políticas públicas da época.

A autora expõe tanto seus leitores quanto sua plateia a realidade dura de suas personagens que certas políticas ainda não alcançaram. Ela assume, portanto, a essência política do drama apontada por Martin Esslin, pois para ele “Todo drama, portanto, é um acontecimento político: ele reafirma ou solapa o código de conduta de uma sociedade.” (Esslin, 1986, p. 32). A dramaturgia de Élide condensa as condições de suas protagonistas, obrigando sua audiência a enxergar seu papel perante o abuso infantil, muitas vezes socialmente invisibilizado por afetar camadas baixas da sociedade.

Para aproximar seu público da realidade de seus personagens, a autora procura articular o que ela chama de *cracklinguagem* durante a escrita do texto. A dramaturga descreve *cracklinguagem* como um “conceito criado para compreender a polifonia característica dos fluxos dos que vivem nas ruas das cidades em suas formas de expressão contemporâneas” (Almeida, 2013, p.41). É possível apontar o conceito descrito por Suzy nas expressões recorrentes utilizadas por seus personagens em *Meire Love*. Na peça, protagonizada por um grupo de meninas moradoras de rua que se prostituem para turistas para poder sobreviver, pode-

¹¹Veja-se: DINIZ, Priscila Ribeiro Jerônimo; ESMERALDO, Ana Gabriela Lima; GOMES, Maria Isadora Félix. Exploração sexual infanto-juvenil: marcas para a vida toda. **Jusbrasil**. s/l. 2017. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/exploracao-sexual-infanto-juvenil-marcas-para-a-vida-toda/519126351> Acesso em 24 de nov. de 2023.

se ver a adaptação linguística das meninas perante seus clientes quando estas os abordam com falas como “Rau riu mitiu, Relou Beibe!” (Almeida, 2008, p.16).

Meire Love surge, então, do entendimento de Suzy Élide do seu papel como arte-educadora enquanto agente de transformação social. A utilização da dramaturgia configurando-se como um instrumento de reelaboração estética da realidade, por meio da qual obriga o leitor-espectador a repensar criticamente o entorno no qual vive.

Na peça em questão, o leitor é apresentado a Meire, uma criança que vive da prostituição em uma cidade litorânea, e que, após uma jogada de búzios, acredita poder fugir e desaparece. Seu sumiço leva as outras meninas (Meires também) de sua convivência a acreditar que ela havia ido embora com algum estrangeiro; sendo, porém, surpreendidas no final da peça ao encontrar o cadáver da pequena colega abandonado na praia. Ao longo da dramaturgia, acompanha-se o cotidiano das meninas enquanto elas conjecturam o destino de Meire e sonham com uma vida melhor.

A continuação, uma vez tendo apresentadas as duas obras a serem discutidas, o presente trabalho se dispõe, então, a realizar a expor os conceitos teóricos de Reinhard Kuhn (1982), que guiarão a análise comparativa das duas dramaturgias. Tendo em conta que a reflexão aqui proposta versa sobre a representação da violência contra crianças na dramaturgia, apenas reflexões e trechos relacionados à violência contra personagens infantis serão selecionados.

3. PAREDES DE GULOSEIMA: A FIGURA DA CRIANÇA NA LITERATURA

Sendo a figura infantil uma presença constante ao longo da literatura ocidental, pensar sobre ela faz-se fundamental para refletir, seja sobre a tradição literária, seja sobre a postura do mundo adulto perante sua existência. Para Reinhard Kuhn, em seu livro *Corruption in Paradise: The Child in Western Literature* (1982), analisar a representação da infância em diferentes obras literárias possibilita estabelecer “um sistema complexo com variados níveis de significância, mas também com uma linguagem em comum na qual não é mais possível nem desejável diferenciar o dialeto falado pela criança do dialeto utilizado para representá-la¹².” (Kuhn, 1982, p. 15).

Para o pensador, a literatura espelha uma tentativa de composição linguística da própria infância. Ela se apresenta como uma procura de aproximação por parte do autor adulto de um

¹²“...a complex system with various levels of significance, but also with a common language in which is no longer possible or desirable to distinguish the dialect spoken by the child from the dialect used to represent it.” (Kuhn, 1982, p. 15).

universo anteriormente conhecido, mas perdido por ele. Refletir sobre a personagem infantil na literatura é então entender os sistemas específicos articulados pelos escritores em suas tentativas de emular simbolicamente crianças (Kuhn, 1982). Configurando-se a infância enquanto categoria histórica na qual perspectivas socioideológicas plurais se entrecruzam na compreensão que se têm sobre essa etapa da vida, a comparação de sua abstração simbólica feita por diferentes autores pode expor convergências e divergências culturais quanto ao assunto (Coutinho, 2004). Afinal de contas, “o estudo das representações da criança revela não só o conceito da infância construído e frequentemente transformado, mas também revela aspectos relacionais da sociedade que interferem diretamente no modo de lidar com este sujeito” (Araújo; Pinheiro; Serra, 2016, p. 2).

Destaca-se ainda o entendimento do conceito de criança analisado no presente trabalho enquanto construção histórica iniciada a partir do século XIII, como pontuado por Philippe Ariès em sua *História social da criança e da família* (2006). Desta forma, mesmo quando abordando obras literárias antigas, isso será feito tendo a perspectiva moderna apresentada pelo historiador em questão como referência. Pois mesmo sendo uma fase do desenvolvimento biológico do ser humano, a infância e sua conceituação nem sempre foi compreendida pelas sociedades antigas, reverberando isso em suas representações artísticas. Segundo Ariès (2006):

No mundo das fórmulas românicas, e até o fim do século XIII, não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido. Essa recusa em aceitar na arte a morfologia infantil é encontrada, aliás, na maioria das civilizações arcaicas. (Ariès, 2006, p.18).

Desta forma, os personagens infantis representados não são enxergados enquanto diferentes dos personagens adultos. Não era vista a necessidade de construir um universo diegético próprio da criança em produções artísticas. Ela até teve uma breve aparição na arte grega durante a época helenística, mas rapidamente desapareceu durante séculos até ganhar força durante a Idade Média (Ariès, 2006). É a partir da influência de personagens religiosos como o anjo ou O Menino Jesus que aos poucos a infância vai se introjetando no imaginário popular. A relação de afeto entre o pequeno Jesus e a Virgem Maria teve grande importância para a concepção do sentimento de infância que surgiria depois.

Para o historiador francês, durante séculos não haveria uma preocupação sequer em retratar a criança. Ela era vista como exemplo de uma etapa insignificante da vida, assim como um sujeito facilmente substituível. Tendo em conta as altas taxas de natalidade seguidas de uma alta mortalidade infantil, a criança não era vista como sujeito digno sequer de lembrança, pois haveria outras que lhe sobreviveriam caso morresse (Ariès, 2006).

É somente no final do século XVI que os menores começam a ganhar retratos sozinhos em seus túmulos, estendendo-se a prática para retratos (ainda quando vivos) para suas famílias durante o século XVII (Ariès, 2006). A figura dos *putto*¹³ invade a pintura, tornando-se objeto recorrente em obras da época. É no século XVIII, porém, devido a mudanças nas condições de vida (aparência do pensamento malthusiano¹⁴ e das práticas anticonceptivas) e a crença surgida do cristianismo da imortalidade da alma infantil que o interesse pela infância floresce. A criança e seu universo particular passam a ocupar diferentes linguagens artísticas, chegando-se inclusive a introduzir o jargão infantil em obras literárias (Ariès, 2006). No entanto, entendendo os processos sociais que moldaram a concepção de infância contemporânea, é em sua representação, sua estetização, que o presente trabalho tem interesse.

Em sua tese de doutorado *Imagens da Infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry* (2004), a professora pesquisadora Fernanda Maria Abreu Coutinho realiza um breve apanhado histórico no que diz respeito a figura infantil na literatura ocidental, dando ênfase na tradição francesa e na tradição brasileira. Coutinho (2004) traça o desenvolvimento dos diferentes papéis desempenhados pela personagem infantil ocidental desde a Grécia Antiga até a modernidade, chegando inclusive a convergir com Reinhard Kuhn em alguns de seus apontamentos.

Para a pesquisadora brasileira, dentro da tradição grega, a criança literária configura-se enquanto objeto trágico. Ela é vítima e objeto da violência utilizada por personagens adultos e divinos (Mathieu, 1992 *apud* Coutinho, 2004). Na personagem infantil se condensa então a possibilidade de destruição de sua própria comunidade, seja por sua morte ou por sua simples existência¹⁵.

No entanto, isso já não ocorre na tradição latina, onde a criança é escolhida “como signo de reabilitação da história humana.” (Coutinho, 2004, p. 40). Utilizando de exemplo a *Eneida* de Virgílio, a pesquisadora expõe o papel de redenção desempenhado pelo personagem infantil. Cabe a ele transformar maldições ancestrais em potencialidades para o futuro de sua comunidade. Mesmo quando vítima de abandono, a tradição latina recorre ao resgate da criança, seja por forças do destino, deuses, outros adultos ou até animais¹⁶.

¹³ Criançinha nua surgida no fim do século XVI na Itália inspirada no Eros helenístico. Suas proporções estão mais próximas de uma criança real, mesmo que ainda não a represente completamente (Ariès, 2006).

¹⁴ Pensamento nascido da teoria populacional de Thomas Robert Malthus segundo a qual o crescimento populacional acelerado levaria eventualmente à escassez de recursos. (Malthus, 1982).

¹⁵ Vejam-se *Medéia* de Eurípides e *Édipo Rei* de Sófocles, como exemplos.

¹⁶ Veja-se o próprio mito fundador de Roma: *Rômulo e Remo*.

Já na Idade Média, a figura infantil passa a ser relacionada com o amor do romance entre os personagens adultos que a geraram. Sua ausência, porém, sendo destacada na produção teatral de mistérios, peças teatrais medievais de teor religioso, aparecendo eventualmente enunciadas pelos personagens adultos e tendo breves aparições enquanto recém-nascidas. (Coutinho, 2004).

Com o surgimento do brinquedo durante o Renascimento, Coutinho (2004) destaca a concepção do universo imaginário infantil por parte dos adultos. A relação lúdica desenvolvida pelo personagem infantil e seus responsáveis, situando-a em um lugar de produção de percepção de realidade diferenciada enquanto os mais velhos.

No entanto, é após a criança ser delimitada historicamente durante o século XVIII que ocorrem “um expressivo aumento nos registros artísticos que a tomam como questão temática” (Coutinho, 2004, p. 37). E é a partir desse recorte histórico que Reinhard Kuhn (1982) demonstra interesse no desenvolvimento de uma teoria no que diz respeito à morte infantil na literatura ocidental.

Coincidindo Coutinho (2004) e Kuhn (1982) no entendimento da criança literária enquanto abstração simbólica artística, para além de concretizações biológicas, ambos utilizam o texto literário para poder explorar o universo diegético no qual personagens infantis se movem dentro da literatura ocidental. No entanto, Kuhn desenvolve a figura da “criança enigmática”¹⁷ (Kuhn, 1982, p.187) para apoiar suas reflexões.

O personagem infantil, apreendido enquanto mistério por parte dos adultos, expõe a existência de um mundo sensível já não acessível para os mais velhos, enigmático e desconhecido (Kuhn, 1982). Residindo na relação com o desconhecido um grande potencial fóbico tanto “em sua imprevisibilidade quanto em nossa incapacidade de enfrentá-lo de modo racional” (França, 2011, p. 62) reações diversas podem surgir como resposta a ele, inclusive a violência¹⁸. Desta forma, podem estabelecer-se pontes ontológicas entre a natureza enigmática da infância e o fenômeno violento dentro da teoria de Kuhn (1982). Sendo assim, se destacam como instrumentos de análise de grande interesse as obras *The Pillowman* e *Meire Love*, nas quais violência e infância são articuladas em paralelo pelos autores.

Reconhecendo o campo literário enquanto espaço de análise, as teorias de Kuhn configuram-se de grande interesse por desdobrarem-se sempre num recorte estético. Uma vez que a presente pesquisa tem a figura infantil literária e a violência sofrida por ela enquanto

¹⁷“enigmatic child.” (Kuhn, 1982, p. 187).

¹⁸ Para maior aprofundamento sobre possíveis reações perante situações de medo e estresse “*freeze, flight, fight or fright response*” (congelar, fugir, lutar e fingir de morto). (Gray, 1988).

objeto de estudo, faz-se fundamental reconhecer as diferentes relações estabelecidas entre crianças e violência ao longo da tradição apresentada por Kuhn (1982). Para isso, uma vez entendida a violência enquanto coação de dinâmicas sociais vigentes (Zizek, 2014), a postura metodológica escolhida na presente pesquisa privilegia o entendimento da violência sofrida por personagens infantis dentro de suas respectivas obras e o impacto de suas agressões em suas relações interpessoais.

Desta forma, se para Kuhn (1982), morte e sexo (Tânatos e Eros¹⁹) se apresentam enquanto elementos de corrupção da figura infantil, logo estes são entendidos enquanto elementos violentos para a constituição do personagem infantil literário cujas dinâmicas sociais são modificadas ao se deparar com algum desses fenômenos. A relação entre as vítimas e os diferentes agentes de violência, apontando-se como de fundamental interesse para a presente reflexão.

Sendo assim, entendendo o sumiço e a morte de crianças enquanto principal gatilho narrativo das obras analisadas, a morte tanto biológica quanto social torna-se o ponto de partida da presente reflexão. É a partir do fim da vida das crianças em *The Pillowman* e *Meire Love* que a pesquisa dá seus primeiros passos na ponte estabelecida entre infância e violência em ambas as obras.

3.1 Literatura e infância: a morte da criança na literatura

...o trabalho do Homem Travesseiro era muito muito triste, porque ele tinha que convencer cada criança a se matar, para evitar os anos de dor que viriam depois, e que de todas formas terminariam da mesma maneira: de frente para um forno, de frente para um revólver, de frente para um lago. “Mas eu nunca ouvi de uma criança que se matasse”, você pode dizer. Bem, o Homem Travesseiro sempre sugeria para elas fazerem isso de forma que parecesse um trágico acidente: ele lhes mostrava um frasco de pílulas que pareciam guloseimas; lhes mostrava uma parte do rio na qual o gelo era muito fino; lhes mostrava os carros estacionados entre os quais era perigoso brincar; lhes mostrava sacolas de plástico sem furos para respirar e como exatamente atar elas. (McDonagh, 2003, p. 44., tradução própria²⁰).

¹⁹Divindades da mitologia grega. Tânatos representava a dor e a morte, enquanto Eros era o deus do prazer, do amor e da vida. (Menke, 2021).

²⁰ “...the Pillowman’s job was very very sad, because the Pillowman’s job was to get that child to kill themselves, and so avoid the years of pain that would just end up in the same place for them anyway: facing an oven; facing a shotgun; facing a lake. ‘But I never heard of a small child killing themselves’, you might say. Well, the Pillowman would always suggest they do it in a way that would just look like a tragic accident: he’d show them the bottle of pills that looked just like sweeties; he’d show them the place on the river where the ice was too thin; he’d show them the parked cars that it was really dangerous to dart out between; he’d show them the plastic bag with no breathing holes, and exactly how to tighten it.” (McDonagh, 2003, p. 44)

*Todas as traduções são de autoria própria.

No conto *The Pillowman (O Homem Travesseiro)* presente na peça do mesmo nome do autor britânico Martin McDonagh, é apresentada ao leitor uma criatura cuja função é induzir crianças ao suicídio. Desta forma, o texto opera a partir do encontro de personagens infantis com a morte. A morte de crianças se estabelece então como costura entre os diferentes contos presentes na dramaturgia e a problemática básica a qual o protagonista é submetido: a acusação de incitar assassinatos de crianças por meio de sua produção literária.

Narrativamente, a morte infantil se destaca como principal dispositivo operado pelo dramaturgo. Ela vai para além do assunto sobre o qual a obra versa, tornando-se instrumento estético por meio do qual discutir a questão. É objeto e meio de discussão. McDonagh ultraja o leitor ao explicitar as diferentes violências sofridas pelas pequenas vítimas. As descreve no texto para posteriormente levá-las aos palcos. O leitor não é só ciente da morte dos pequeninos, mas é também, em alguns casos, sua testemunha. A morte infantil enquanto recurso estético, porém, não é inédita da obra de McDonagh.

Em seu livro *Corruption in Paradise: The Child in Western Literature* (1982), o pensador alemão Reinhard Kuhn realiza um estudo da presença da morte de crianças na literatura ocidental. Destacando figuras como Cronos, Herodes e Medéia como grandes representantes da violência em questão na literatura antiga, rapidamente o autor destaca quão comuns são os assassinatos de meninos e meninas em produções artísticas.

Kuhn (1982) aponta ainda para a falta de temor que muitas vítimas se deparam com a morte. A incapacidade da criança de conceituar a própria mortalidade a faz “negar sua vulnerabilidade, mesmo diante de evidências incontestáveis²¹” (Kuhn, 1982, p.175). Desta forma, a figura infantil não é necessariamente articulada a partir do medo e do desespero quando deparada com a possibilidade de perder a vida. As pontes estabelecidas por McDonagh entre suicídio e brincadeira na dramaturgia analisada estabelecem-se como exemplos disso.

A abordagem utilizada pelo Homem Travesseiro para induzir as crianças a terminarem com suas vidas, está longe de ser recebida com terror por parte dos mais pequenos. Inclusive, quando negada, como é o caso de uma menininha que diz à criatura que ela é feliz demais para morrer, não acontece desde o temor. Ela não tem medo da morte, só não quer perder sua suposta felicidade. A própria reação do Homem Travesseiro em resposta a garotinha não é a de amedrontamento ou raiva. Ele apenas “vai embora chorando, derramando lágrimas gigantes formando poças²²” (McDonagh, 2003, p. 45).

²¹ “...negate the fact of their vulnerability even in the face of incontrovertible evidence.” (Kuhn, 1982, p. 175).

²² “...went away crying, crying big gloopy tears that made puddles...” (McDonagh, 2003, p. 45).

O personagem não ameaça a menininha, mas fica triste por ela. Fica triste, pois sabe que a vida que aquela garotinha vai viver não será feliz. Quando se encontra com sua versão adulta ajoelhada frente a um fogão, a mulher lhe pergunta o motivo de não tentar convencê-la mais intensamente quando menina. Ela sofreu abusos durante toda a infância após a partida do Homem Travesseiro e não lembra da felicidade que diz ter tido quando criança para a entidade. A morte infantil surge então como fuga para os personagens do conto e não como horror.

A própria existência da criatura é apresentada como uma alternativa macabra para o fim do sofrimento. Afinal, o Homem Travesseiro somente aparece quando um adulto muito infeliz está à beira do suicídio. Ao testemunhar a dor adulta, a criatura viaja ao passado para tentar induzir a versão infantil daquela pessoa a terminar com a própria vida para evitar o sofrimento da fase adulta causante de um suicídio posterior. Desta forma, ela morreria enquanto criança, conservando um pouco de felicidade e se poupando da dor (McDonagh, 2003). Sofrimento e morte não são apresentados como sinônimos para os personagens infantis do conto em questão.

No entanto, isso não parece ocorrer em outros contos como *The Little Apple Men*, onde a morte manifesta-se de forma diferente. Após uma garotinha fazer com pedaços de maçãs e lâminas pequenos homenzinhos com os quais brincar, estes são engolidos pelo pai abusivo da criança. Ele se engasga e morre. Porém, a história não acaba após o fim do adulto violento. Tempo depois, os homenzinhos cobram vida e atacam a menininha enquanto ela dorme, antes de pularem em sua garganta como castigo por ela ter permitido que seu pai comesse alguns de seus amigos. Agonizando no próprio sangue, a protagonista do conto falece (McDonagh, 2003). Neste caso, a morte torna-se um agente de dor.

A reflexão apresentada destaca então a complexidade das relações entre morte e infância dentro das obras analisadas. O papel desempenhado pela mortalidade infantil diverge dependendo dos contextos estéticos nos quais é inserida. Por esse motivo, Reinhard Kuhn chama a atenção para a importância de se pensar o cadáver de uma criança literária desde diferentes ângulos. Para o pensador, a análise deve ir para além das causas da morte, isolando o componente mórbido da análise para apreender a tentativa expressiva de cada autor (Kuhn, 1982). Aproximando-se assim a perspectiva do pensador alemão a de Slavoj Žižek (2014), que diz que a violência é propriedade de uma ação em um determinado contexto. A análise dos cadáveres literários dos menores não deve então fugir do contexto simbólico no qual estão sendo articulados.

O pensador alemão destaca então a morte infantil e sua força enquanto elemento de composição estética. Para Kuhn, a utilização da mortalidade infantil durante a construção de narrativas não deve passar inadvertida. Há efeitos estéticos próprios intrínsecos à abordagem

do assunto, pois: “A destruição da inocência é um evento que possui um apelo universal de alguma forma perverso que certamente evoca simpatia, mesmo que de uma forma um tanto putrefata, na alma de todo leitor.²³” (Kuhn, 1982, p. 177).

Tendo isso em conta, visando aprofundar as reflexões ao redor da morte de crianças nas obras analisadas, o presente trabalho parte do pensamento de Kuhn (1982) no que diz respeito aos possíveis motivos para a morte de um personagem infantil. Em seu livro, o teórico destaca três possibilidades principais para a utilização da morte infantil na literatura ocidental a partir do século XVIII: registrar um protesto social, comentar a precariedade da infância e expressar uma revolta metafísica.

Em qualquer um dos casos, faz-se fundamental para o autor alemão conhecer o personagem antes dele ser vítima da fatalidade. As relações estabelecidas entre a criança e os demais personagens apresentando-se também como fundamentais, para além da causa da morte. Entender o lugar narrativo ocupado pela pequena vítima antes dela ser alcançada pela violência mortal transmuta a percepção que se tem de seu fim.

No primeiro caso mencionado por Kuhn (1982), a criança é transformada em bode expiatório. Sua morte é apresentada como consequência da quebra do *status quo* de uma ordem social vigente. A perda de uma vida infantil se configura então enquanto comentário político-social. Normalmente, os pais ou outros adultos responsáveis pela criança acabam por desencadear o nefasto falecimento por infringir a ordem dentro de sua comunidade.

A morte da figura infantil torna-se então o apagamento da existência futura de seus progenitores porque são os descendentes únicos a restarem no mundo após o eventual falecimento de seus pais. São a própria encarnação do futuro de um coletivo. Quando mortos, sem terem sequer a possibilidade de crescer, apresentam-se como a amputação de um legado social (Kuhn, 1982).

Uma fresta da reflexão realizada por Reinhard Kuhn pode ser vista no conto *The Tale of the Town on the River*, escrito pelo fictício autor Katurian na peça de Martin McDonagh. Na breve narração, um garotinho é maltratado pelas crianças da cidade que mora por ser muito pobre e seus pais serem dois bêbados. O personagem é tão pobre que sequer tem sapatos, andando sempre descalço. Uma noite, enquanto cuida de seus machucados em uma estrada fora da cidade, vê uma carruagem se aproximando sendo guiada por um homem de feições estranhas. Como o garotinho era muito gentil e acreditava muito que a sua bondade algum dia seria

²³ “The destruction of innocence is na event that has a universal if somewhat perverse appeal and that is sure evoke sympathy, even if of a rather tainted kind, in the soul of every sensitive reader.” (Kuhn, 1982, p. 177)

recompensada, ele oferece ao estranho cocheiro um pedaço do sanduíche que seria sua janta naquele dia. O desconhecido aceita, desce da carruagem, come com o menino e questiona o motivo dele estar sozinho ali. O menininho repara em pequenas gaiolas vazias no transporte do homem, mas não consegue perguntar sobre elas. A criança explica como é maltratada pelos demais meninos de sua cidade e, antes de continuar seu caminho, o viajante diz que quer agradecer o menino. Ele então pede para a criança fechar os olhos e retira um cutelo de sua capa, com o qual amputa os cinco dedos de um dos pés do garotinho. Ato seguido, joga os membros amputados para ratos comerem enquanto a criança sangra e segue seu caminho para longe da cidade de Hamelin (McDonagh, 2003).

Katurian apresenta ao leitor, sem que este o saiba, sua versão do popular conto *O Flautista de Hamelin*. História na qual um Flautista, após salvar uma cidade de uma infestação de ratos e não ser pago pelo serviço, decide hipnotizar as crianças da localidade de Hamelin com sua música e desaparecer com elas²⁴. Katurian constrói uma história na qual o Flautista parece ter planejado o sumiço dos pequeninos: “Ele trouxe os ratos. Ele sabia que as pessoas da cidade não iam conseguir pagá-lo. Ele estava à procura das crianças desde um primeiro momento²⁵.” (McDonagh, 2003, p. 22-23).

Partindo-se da versão presente na obra de McDonagh, os seguintes apontamentos podem ser realizados: o Flautista conhecia a índole dos habitantes de Hamelin, ele começou a infestação de ratos, ele queria as crianças desde um princípio, ele poupou o garotinho do conto ao cortar seus dedos e conseqüentemente ele arrastou as outras crianças para um destino não muito agradável.

Se o Flautista começou a praga de ratos em Hamelin e a solucionou, mesmo sabendo que não seria pago, o interesse do personagem (como explicitado pelo próprio autor) se encontra de fato nas crianças. Contudo, pode-se indagar ainda no que diz respeito o motivo do homem não ter utilizado sua flauta para levar os pequenos consigo logo. Ele poderia ter tornado o sequestro em massa muito mais ágil e fácil. No entanto, a necessidade do personagem em depender de um acordo social para realizar suas vontades destaca a importância das regras coletivas. O Flautista de Katurian parece precisar de uma ação maldosa por parte dos cidadãos para responder com uma reação à altura. O mal é pago com mal.

²⁴Para mais informações sobre o conto em questão e suas diferentes versões consultar: MIEDER, Wolfgang. **The Pied Piper: A Handbook (Greenwood Folklore Handbooks)**. 1 ed. Westport: Greenwood, 2007.

²⁵“He brought the rats. He knew the townspeople wouldn’t pay. It was the children he was after in the first place.” (McDonagh, 2003, p. 22-23).

O lugar ocupado pela violência sofrida pelos menores de Hamelin, configurando-se como interessante objeto de análise para refletir sobre o mal presente nas ações dos personagens. Quando Hannah Arendt publicou em 1963, *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal* (1999), a autora complexificou seus pensamentos sobre o mal que já tinha começado a elaborar em *As origens do totalitarismo* (1989). O mal para Arendt surgira primeiro como propriedade de uma ação destinada a destituir os sujeitos afetados de qualquer humanidade, configurando-se como ontologicamente incompreensível (Arendt, 1989). A filósofa alemã descreveu assim o que chamaria de mal radical ou absoluto, o fenômeno que aparentemente moveria o Flautista presente do conto de Katurian.

No entanto, a utilização de um acordo por parte dos habitantes de Hamelin e o Flautista parece fazer o personagem operar a partir do conceito formulado posteriormente pela autora: o mal banal. Aquele mal que não possui uma raiz, um impulso profundo contra a comunidade afetada (Arendt, 1999). Como Katurian indicou, “Ele estava à procura das crianças desde um primeiro momento.” (McDonagh, 2003, p. 23), não necessariamente o personagem parece decidido a dar uma lição a comunidade da qual tirara os meninos e meninas. Pois como o garotinho protagonista do conto vê em sua carruagem, ele possuía “pequenas, vazias gaiolas de animais, todas fedorentas e sujas²⁶” (McDonagh, 2003, p. 21).

Desta forma, mal radical e mal banal se entrecruzam no conto em questão. Pois por mais incompreensível e brutal que seja seu impulso para levar os pequeninos, ele parece enxergá-lo como parte integrante de um sistema de relações sociais igualitárias. Sua ação procura se circunscrever nas regras da comunidade com a qual lida (Hamelin), colocando sob o mesmo peso a falta de pagamento (por ele já esperada) e as crianças. Ele iguala o comportamento dos adultos a seu desejo nefasto, configurando-se assim como incapaz de tomar uma atitude moral produtora. Ele não tem nada contra Hamelin, mas não se importa com o sofrimento de seu povo. A exceção do menininho com que se depara ao sair da cidade de carruagem.

O estranho homem conhece o garotinho protagonista do conto de Katurian e descobre quão maltratado ele é por parte das demais crianças da cidade, apesar de sua gentileza. Ele é acolhido pela criança que, mesmo pobre, divide o pouco de alimento que tem com ele. É então quando o autor deixa explícita a gratidão do personagem pelo menino, quando o próprio Flautista declara:

Mas antes de eu partir”, sussurrou o viajante, “por você ter sido tão bondoso com um viajante tão cansado ao oferecer metade de sua já escassa comida, eu gostaria de dar

²⁶ “...small, empty animal cages, all foul-smelling and dirt-lined..” (McDonagh, 2003, p. 21).

para você uma coisa agora, talvez você não perceba o valor disso hoje, mas um dia, quando você for um pouco mais velho, talvez, acho que vai entender seu valor e me agradecer por isso.²⁷ (McDonagh, 2003, p. 21-22).

A continuação, com a ajuda de um cutelo, o homem arranca os cinco dedos de um dos pés do menininho. A aparente crueldade da violência, porém, logo é transmutada pelo reconhecimento da cidade enquanto Hamelin e o comentário que o próprio escritor faz depois: “Vocês não entendem? O garotinho é a criança manca que não consegue acompanhar o Flautista enquanto ele leva todas as crianças embora. É assim que ele fica manco.”²⁸ (McDonagh, 2003, p.22) Katurian parece então partir de uma das versões do conto onde uma criança é deixada para trás e volta para explicar o sumiço das demais (Mieder, 2007).

O protagonista do conto do escritor fictício não consegue ir com as demais crianças devido à sua locomoção. No entanto, isso acaba sendo sua salvação. Afinal de contas, o próprio Flautista lhe apresentou a mutilação enquanto dádiva (mesmo ele não entendendo na hora) mostrando-a valiosa para o menino com o tempo. Desta forma, pode-se deduzir o desgraçado destino das demais crianças. Se não o fosse, o homem não pouparia o gentil garotinho. Mesmo a morte dos demais personagens infantis não sendo explícita no conto popular, na história de McDonagh, ela parece mais provável do que o teletransporte das crianças para um mundo mágico. Algum sofrimento para suas vítimas é apontado por Katurian, quando o sequestrador evita ser acompanhado pelo garotinho pobre. Os pesquisadores Mariana Pires e Albuquerque Caldas parecem chegar à mesma conclusão quanto o destino infantil, alegando ainda que a versão seguida por McDonagh é uma variante do conto onde o Flautista “conduziu todas as crianças do vilarejo para se afogarem na água, no dia seguinte.” (Caldas; Pires, 2013, p. 1). Por este motivo, o presente trabalho aferra-se ao sumiço infantil em questão enquanto morte, senão biológica e literal, social ao arrebatá-las do plano de existência coletiva no qual habitavam.

O futuro desaparecimento infantil apontado no conto do autor fictício corresponderia então, em última instância, a um castigo devido à transgressão de uma regra social. Mesmo sendo impuros os desejos do Flautista, estes eram limitados pela ordem coletiva. O sequestro e provável morte tornam-se então possíveis apenas após a confirmação da má índole dos habitantes de Hamelin, tanto adultos quanto crianças. Podendo ser então a escolha da

²⁷“But before I go,”the driver whispered, “because you have been so kindly to na old weary traveller in offering Half of your already meagre portions, I would like to give you something now, the worth of which today you may not realise, but one day, when you are a little older, I think you will truly value and thank me for.” (McDonagh, 2003, p.21-22)

²⁸“Don’t you get it? The little boy is the little crippled boy who can’t keep up when the Pied Piper comes back to take all children’s away. That’s how he was crippled..” (McDonagh, 2003, p. 22).

eliminação somente dos menores, interpretada como a necessidade de acabar com a descendência de uma cidade onde acordos sociais são constantemente desrespeitados. O mal banal perpetrado pelo Flautista, operando em dimensões diversas do tecido social, servindo de aviso (ironicamente) para a necessidade de fim do próprio mal.

Contudo, nada disso consta no conto de Katurian. Ele apenas confirma que o desaparecimento vai ocorrer e que o garotinho protagonista não será vítima dele devido a sua bondade. A violência que o viajante exerce na criança é a única declaração de emancipação de um destino cruel deixado pelo autor. Novamente, a perpetração de um mal violento por parte do Flautista parece poupar futuros sofrimentos. A banalidade de suas maléficas ações reverberando no comportamento e no destino da comunidade a qual afetam.

No entanto, isso já não acontece na peça *Meire Love* da dramaturga cearense Suzy Élide. Quando o cadáver de Meire aparece na praia no final da peça, sua presença não apenas induz ao registro de uma crítica social, mas a escancara.

Durante a peça, o leitor é testemunha de conversas sobre violência e sexo por parte das pequenas. Uma delas, inclusive, diz aspirar a ser vítima de pedofilia como a colega: “Taí eu queria que alguém viesse me buscar, que nem fizeram com a Meire...(…) Um Marinheiro galeão beijando a minha boca! A gente ia num navio (*imita o som de um navio*)” (Almeida, 2008, p.23).

Desta forma, as condições de vida insalubres das crianças moldam uma percepção de mundo deformada, uma vez que até os adultos com os quais se relacionam não parecem interagir com elas, enxergando-as enquanto garotinhas, pois são constantemente sexualizadas e agredidas. Por este motivo, o aparecimento do cadáver de Meire não choca as personagens. Elas chegam inclusive a agredir o corpo antes de arrastá-lo para o mar. A contraposição entre a carcaça sem vida da menininha e a reação das demais personagens apresenta-se como uma paisagem bizarra ao leitor.

MEIRE 1 (*cospe no cadáver*): E nem trouxe o imbigó dela, essa bicha otária...Cadê teu imbigó bonequêra!

MEIRE 3 (*chuta o cadáver*): Ei, teu nome é ei é? Ei teu nome é ei? Ei, teu nome é ei?

MEIRE 1 (sussurra para si): Beijo na boca...

MEIRE 3: Xarope! Toma...!

MEIRE 2: Bonequêra, bonequêra!...Ei, negada, se não tem ninguém mais pra punir por nós, então, a gente é tudo absoluta...Negada, vamo devolver ela de novo galera, eles tão pensando o quê, que caranguejo não é peixe? Pois agora caranguejo peixe é!

MEIRE 3: Caranguejo peixe é!

MEIRE 2: Bola ela, galera, bola ela, galera, bola ela...

MEIRE 3: Bola ela! Bola ela! Bola ela!

MEIRE 2 e MEIRE 3 rolam o cadáver até a praia. (...) MEIRE 2 comanda uma dança sensual enquanto ainda conduz com MEIRE 3 o cadáver de Meire mar adentro. MEIRE 1 segue as demais. (Almeida, 2008, p. 30).

A morte expõe ainda mais o absurdo da situação, destacando a insensibilidade a qual as crianças personagens recorrem em sua leitura de mundo com o objetivo de sobreviver. Com o cadáver de Meire, Suzy Élide aponta para a normalização do abuso e da morte infantil. A vítima espelha o futuro dos perturbadores anelos das demais personagens. Ela é o bode expiatório de uma sociedade doente na qual a pedofilia é tida como pacto sigiloso. Quase como uma boneca, ela é descartada. Não há pena por parte dos adultos, que não conseguem compreender aquelas meninas enquanto futuro de sua sociedade. Pois eles se enxergam enquanto sujeitos distintos das garotas, sem entender seu pertencimento a um mesmo corpo social a se automutilar, a procura de evitar a disseminação de uma infecção pelos seus membros já putrefatos.

Configura-se então de forma clara a partir da escrita de Martin McDonagh e Suzy Élide a utilização da morte infantil na literatura enquanto instrumento de crítica social. Em ambos os trechos, tanto o cadáver explícito quanto o sugerido ocupam espaços estéticos discursivos que empurram o leitor a repensar os acordos sociais das comunidades as quais os personagens pertencem.

No que diz respeito ao tipo de morte que Reinhard Kuhn (1982) diz se tratar de um comentário sobre a precariedade da infância, *The Pillowman* é um bom exemplo. Para o teórico, as mortes de personagens infantis literários articuladas a partir desse prisma estético estão muito atreladas à figura da criança enigmática (Kuhn, 1982). Uma figura literária cujo mistério constitutivo a torna atraente. Sua morte, então, a mantém presa na infância para sempre, a firmando como uma existência efêmera a qual os adultos já não possuem acesso algum.

Em *The Pillowman*, os adultos pedem ao Homem Travesseiro para que este incite suas versões infantis a terminarem com suas vidas para evitar o sofrimento que viria com ela. No entanto, como no episódio da personagem que se nega a morrer perante a criatura, as crianças não necessariamente se encontram no mesmo estágio de dor que suas versões adultas. A menininha que diz não querer morrer para a entidade, uma vez adulta, alega “Mas eu nunca fui feliz. Nunca fui feliz²⁹.” (McDonagh, 2003, p. 45).

Desta forma, a felicidade parece tornar-se propriedade da existência infantil da personagem. Em algum momento, ela a perdeu (provavelmente após ser abusada por um adulto³⁰) e nunca mais a conseguiu recuperar. Cabe apontar que para Kuhn o despertar sexual

²⁹“But I’ve never been happy. I’ve never been happy.” (McDonagh, 2003, p. 45).

³⁰“...and the next night there was another knock on her bedroom door, and she said “Go away, Pillowman. I’ve told you, I’m happy. I’ve always been happy and I’ll always be happy. But it wasn’t the Pillowman. It was another man. And her mummy wasn’t home, and this man would visit her every time her mummy wasn’t home, and she soon became very very sad...” (McDonagh, 2003, p. 45).

de uma criança, o fim de sua inocência, caracteriza-se também como um tipo de morte para a personagem infantil. No entanto, não é uma morte definitiva. Para o teórico, a criança é vulnerável a morrer mais de uma vez (Kuhn, 1982).

Em *The Pillowman*, porém, isso ocorreria em uma única ocasião. Ao se suicidarem, elas se perpetuam enquanto crianças a partir da morte biológica. Elas sustentam a felicidade e a inocência que seus adultos há muito tempo perderam, privando-se de dor e ironicamente imortalizando-se enquanto “puer aeternus”³¹. Sua morte prematura evita a contaminação de sua pureza, seja por diferentes violências, seja pelo desenvolvimento sexual próprio do desenvolvimento humano. Desta forma, a morte de crianças em *The Pillowman* pode ser entendida como um comentário sobre a fragilidade da infância e a desconexão entre as figuras adultas e seu ego passado. Desconexão que somente pode ser poupada pela morte, eliminando o adulto e sua aparente vida corrupta no processo.

No conto, a morte infantil é uma fuga para o interior de um Eu passado. Uma fortaleza sobre a qual se perderam as informações, mas que pode ser alcançada a partir do encontro com Tântatos. Sequer o próprio Homem Travesseiro encontra meios para lidar com a dor de sua vida, visto que, ele sofre por ter que induzir crianças ao suicídio, mas também sofre quando não consegue convencê-las e se depara com suas formas adultas frustradas. Ele não consegue ser feliz como quando era um Garotinho Travesseiro. O peso de sua tarefa o leva então a ter o mesmo fim que suas vítimas. A morte de personagens infantis em *The Pillowman* se apresenta finalmente como um comentário sobre a efemeridade, vulnerabilidade, força e desconhecimento adulto da infância.

Já o tipo de morte infantil a qual Reinhard Kuhn chama de “declaração metafísica”³² (Kuhn, 1982, p. 183) não se encontra plenamente em nenhuma das obras analisadas. Para Kuhn, a morte de crianças caracteriza-se enquanto declaração metafísica, quando o ocorrido se apresenta não enquanto crítica social, mas divina. Para o pensador alemão, o cadáver infantil deixa de ocupar o lugar de expiação, configurando-se então como um veículo de redenção ou sacrifício. Nestes casos, a morte infantil atua como gatilho para a mudança de algum paradigma no comportamento e nas crenças dos demais personagens.

Para ilustrar essa teoria, o autor utiliza de exemplo a obra *Os irmãos Karamazov* (1879), de Dostoiévski. No romance, uma criança é morta a pedrada, e esse acontecimento leva aos demais personagens a estreitarem suas relações antes distantes devido ao luto pela vítima.

³¹ “eternamente jovem”

³² “...metaphysical statement.” (Kuhn, 1982, p. 183).

Segundo Kuhn (1982) um sentimento de irmandade surge a partir da morte da criança, unindo os demais personagens da obra. No entanto, ao não se encontrar em nenhuma das peças analisadas, apresenta-se a presente forma de morte infantil com o objetivo de proporcionar um entendimento mais abrangente da teoria de Kuhn por meio da qual refletir os falecimentos presentes nos textos analisados mesmo não vindo a articulá-la durante a análise.

Finalmente, destaca-se ainda a possibilidade de a morte infantil ocupar um lugar diferente dos demais mencionados. Para o próprio Kuhn (1982), não é absoluto o fato de toda criança morta ser entendida enquanto sacrifício ou redenção, podendo configurar-se apenas como vítima do caos no qual se encontra inserida. Desta forma, personagens infantis que não ocupam um lugar metafísico atrelado à redenção e ao sacrifício numa narrativa, podem fazê-lo enquanto concretizações mortais de situações caóticas.

No entanto, mesmo sendo Reinhard Kuhn (1982) eixo teórico fundamental do presente trabalho, não deve ser entendido enquanto única possibilidade de leitura estética do fenômeno. A leitura realizada pelo pesquisador brasileiro Júlio França (2017) do popular conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho* pode complexificar a discussão estabelecida. Tendo como análise a versão de finais do século XVII coletada por Paul Delarue e Marie-Louise Tenèze, França propõe refletir uma variante da história onde Chapeuzinho se desveste na frente do lobo fantasiado de avó, é obrigada a cometer canibalismo e posteriormente é devorada. O conto finalizando-se justamente com a morte da protagonista:

– Ah, vovó! Como você é peluda!
 – É para me manter mais aquecida, querida.
 – Ah, vovó! Que ombros largos você tem!
 – É para carregar melhor a lenha, querida.
 – Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!
 – É para me coçar melhor, querida.
 – Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!
 – É para comer melhor você, querida. E ele a devorou. (Darnton, 1986, p. 21-22 *apud* França, 2017, p. 6).

Carente de um aviso da mãe que a pediria para não falar com estranhos e finalizando com uma cena de brutalidade, o tom didático atribuído comumente ao conto parece ser diluído. Pois, se ela não recebeu nenhum aviso, ela não pode ter incumprido regra alguma. Ela é apenas assassinada. Para França, a confecção popular da versão de *Chapeuzinho Vermelho* analisada mostra-se então para além de uma perspectiva pedagógica. Ela parece antes plasmar uma perspectiva sobre a figura infantil dentro da sociedade da época. Desta forma, a criança é articulada dentro da história enquanto constatação:

Os contos populares são reflexos de um universo imaginativo de homens e mulheres “comuns”, e não de “artistas”, ao menos não em nossa acepção moderna do termo. A aterrorizante violência e a irracionalidade desses contos revelam-nos assim uma percepção generalizada de que o mundo era brutal e a vida, conseqüentemente, uma luta constante contra a morte – estima-se que 45% das crianças morriam antes de completarem dez anos de idade (cf. Darnton, 1986, p. 44). Os contos mapeavam os caminhos do mundo e demonstravam a loucura de se esperar qualquer coisa, além de crueldade, da natureza e da ordem social. (França, 2017, p. 6).

Entendendo a produção simbólica de uma sociedade enquanto parte constituinte de sua cultura (Cohn, 2005), a personagem infantil é violentada como duplo simbólico da criança de carne e osso. Ela representa o senso comum da época em que a morte infantil era comum no dia a dia. Para além de uma vítima do caos, a criança literária ocidental assume um lugar de constatação do horror vigente da época.

Poderia ser esse o espaço ocupado pela garotinha em *The Little Apple Men*, uma vez que é vítima das criaturas que ela criou sem pretensão alguma mesmo após elas a salvarem de seu pai abusador. Sua morte surge aparentemente como resultado sangrento em uma narrativa na qual está fadada a sofrer. Sem nenhuma figura adulta para protegê-la, ela é refém de qualquer agente de violência que cruze seu caminho, por mais improvável que pareça.

E o mesmo poderia ser apontado em *The Little Jesus*. Um conto no qual a garotinha protagonista acredita ser Jesus e é torturada por seus pais adotivos por isso (McDonagh, 2003). No final da narrativa, ela é enterrada viva, sendo abandonada aos braços da morte sem ajuda de ninguém. Nenhum adulto intercede no destino da pequena. O sofrimento das personagens é meio e fim das narrativas. Elas são vítimas inocentes de uma violência aparentemente injustificada.

Desta forma, o horror das situações descritas não parece vir acompanhado de uma lição a ser repassada para o leitor, configurando-se mais próximo de um recurso por meio do qual iluminar “os modos pelos quais vemos a nós mesmos, mostrando-nos de uma maneira mais sombria do que estamos acostumados a ver.” (Tallon, 1992, p. 40 *apud* França, 2017, p. 8). A encarnação do caos através da morte em um primeiro momento injustificada das personagens infantis impele a reavaliação da natureza moral humana. A transgressão descrita por McDonagh estetizada pela tortura e morte de corpos infantis, atuando como catalisador em alguns casos.

Os cadáveres infantis tornam-se aparentemente brechas por meio das quais o mal pode alcançar seus leitores-espectadores. Julio Jeha (2007) recorre às teorias de Simone Weil para apontar a possibilidade do mal ser representável ao se encontrar justamente transmutado no sofrimento dos personagens. Dessa forma, passa-se do concreto ao abstrato por meio de uma semelhança estrutural para ajudar a apreensão dos conceitos em questão por meio de metáforas

e simbolizações diversas. O mal se reconfigura na carne infantil literária, no campo estético. E quando o mal “ocorre no reino estético ou moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstruosidade.” (Jeha, 2007, p. 19). Os monstruosos acontecimentos violentos alcançam os pequenos protagonistas, servindo enquanto dispositivos de elaboração estética do fenômeno. A representação artística dessas violências surge então como “um lembrete da crueldade monstruosa que jaz, em potência, no outro, e, por extensão, em cada um de nós.” (França, 2022, p. 19). O cadáver infantil e sua obscenidade operam enquanto janelas para o mal.

Obscenidade entendida na contemporaneidade enquanto “sobrerepresentação: nem escondido, nem recalcado, é a transparência do social, do sexo, da história, do político, como sentido, como evidência.” (Martinelli; Pereira, 2010, p. 1234 *apud* Guimarães, 2020, p. 4). A necessidade de Martin McDonagh de pontuar “Os terríveis detalhes a continuação são todos encenados no palco.” (McDonagh, 2003, p. 70), durante a tortura da menina protagonista de *The Little Jesus*, obrigando o leitor-espectador a contemplar os efeitos concretos da maldade humana. A presença aparentemente exacerbada da violência contra a criança articulada enquanto “soco na cara” para que o espectador se posicione prontamente. Na estética articulada pelo autor, o *In-yer-face theatre*, o conceito de obscenidade se move na direção oposta a sua suposta origem atrelada ao teatro na Grécia Antiga: *ab skene* (Ferrari; Riguini, 2018).

Na estrutura espacial do teatro grego, na época de Ésquilo, surgiu a *skéné*. Esta foi, a princípio, uma cabana de madeira onde os atores se preparavam para encenar. Mais tarde, os gregos começam a usar de outra forma esse espaço. Ali era representado o que se julgava inapropriado mostrar aos expectadores, por exemplo, a encenação dos sacrifícios. O público tinha somente a intuição do que acontecia por trás da cena, ouvindo ruídos e mesmo sentindo cheiro de sangue dos animais realmente sacrificados. (Ferrari; Riguini, 2018, p. 253).

A obscenidade da morte infantil não é algo a ser escondido no texto ou durante uma encenação. Sua exposição e suas implicações de ordem moral e artística, configurando-se como instrumentos de composição atrelados aos efeitos do horror que vão para além de gerar reações sensíveis, mas também de ordem política e reflexiva.

Tendo em conta as diferentes camadas estéticas apresentadas no que diz respeito à morte de crianças na literatura, entende-se a complexidade do fenômeno em questão e sua interligação com situações de natureza violenta. Uma vez que a violência se caracteriza pela imposição de uma mudança na dinâmica entre as relações humanas (Zizek, 2014), a morte de crianças configura-se como um evento extremamente violento ao aproximar indivíduos biologicamente e psicologicamente distantes da mortalidade.

No entanto, a presente pesquisa tem a violência como objeto de estudo. A morte infantil, entendida enquanto força motriz das obras analisadas, destacando-se apenas enquanto ponto de

partida, por caracterizar-se como essencialmente violenta para futuros desdobramentos. Por este motivo, entendendo a mortalidade biológica infantil como parte constituinte da violência contra crianças, mas não a única, procura-se a continuação realizar uma breve exposição das diferentes formas de violência contra personagens infantis presentes na literatura ocidental. Pois, mesmo que não em todos os casos resultem na morte física da personagem literária, continuam configurando-se enquanto violentas ao alterar as formas por meio das quais os mais pequenos são inseridos nas sociedades dentro de suas respectivas narrativas, assim como apresentados para o leitor.

3.2 Violência e infância: a representação da violência contra crianças na literatura

“Garotinhas mortas. Quem faria isso?”
(Flynn, 2015, p. 30).

A representação de violência contra crianças na literatura ocidental é de longa data. Desde abandonos de bebês a assassinatos e canibalismos, a figura infantil é vítima de destinos violentos desde a Grécia Antiga (Barbosa, 2010). Para a pensadora brasileira Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, a violência contra personagens infantis encontra-se como elemento fundamental na construção de discussões de carácter político-sociais de textos como o famoso *Édipo Réi*³³, de Sófocles. Para ela, a violência sofrida por Édipo quando bebê configura “um suicídio da humanidade.” (Barbosa, 2010, p. 29), pois é a partir da tentativa frustrada de terminar com a vida do recém-nascido que o caos alcança os demais personagens. A violência contra a figura infantil representa assim o fim dos progenitores da própria linhagem.

Resquícios desta interpretação podem ser apontados no conto, posteriormente entendido enquanto biografia do protagonista de *The Pillowman: The Writer and The Writer's Brother*. Na narrativa inicialmente apresentada enquanto fictícia por Katurian, o leitor acompanha uma criança a qual é submetida a uma experiência macabra por parte de seus pais: ela é obrigada a ouvir (sem o saber) seu irmão sendo torturado pelos seus pais no quarto ao lado do seu. Enquanto cresce ouvindo os horríveis sons (que são atribuídos a sua imaginação pelos adultos)

³³Na tragédia de Sófocles (427 A.C.), acompanha-se a história do rei de Tebas, Édipo, na tentativa de salvar sua cidade de uma praga, descobrindo quem assassinou o último governante. Ao longo da peça, o protagonista descobre que é responsável pelo sofrimento de seu povo, pois ele assassinou Laios (o rei anterior) sem conhecer sua identidade. Ao longo das investigações, Édipo descobre também ser filho de Laios, o qual o abandonou para morrer no Monte Citerão quando bebê após ouvir do Oráculo de Delfos que seu filho o mataria e se casaria com sua esposa Jocasta. Édipo, porém, fora resgatado por um pastor coríntio. No entanto, ao crescer, o protagonista se depara com a mesma profecia e (pensando que o pastor é seu pai biológico) foge de casa, terminando por assassinar o próprio pai em uma encruzilhada e por se casar com a própria mãe sem o saber, realizando assim a profecia (Sinopse própria).

o menino é estimulado a escrever contos e a participar em concursos. Finalmente, aos catorzes anos, o garoto descobre o ocorrido com seu irmão.

No entanto, os acontecimentos após a descoberta divergem entre o conto e a vida de Katurian. Em *The Writer and The Writer's Brother*, o protagonista encontra o corpo sem vida do seu irmão segurando um conto escrito em sangue. Após ler o conto, o garoto: “Queimou a história, e cobriu o irmão de novo, e nunca mencionou uma palavra sobre o que tinha visto³⁴” (McDonagh, 2003, p.34).

Já as ações de Katurian nada têm a ver com a de seu personagem. Primeiramente, por encontrar o irmão torturado ainda vivo, mesmo que com um severo dano cerebral, e em seguida, por sua postura enquanto a questão. O escritor, mesmo tendo somente catorze anos ao realizar a descoberta, não hesita em suas ações:

...aquela noite, enquanto seus pais estavam dormindo, o aniversariante de catorze anos segurou um travesseiro sobre a cabeça do seu pai por um bom tempo...

Katurian asfixia seu Pai com um travesseiro. Espasmos sacodem seu corpo, então ele morre. Ele toca no ombro de sua Mãe. Ela abre seus olhos sonolentos para ver o seu marido morto de boca aberta.

...e, após acordar ela por alguns instantes só para deixá-la ver seu marido morto azul, ele segurou o travesseiro sobre a cabeça de sua mãe por um bom tempo, também.

Katurian, pálido, segura o travesseiro em cima da cabeça de sua Mãe que grita. O corpo dela sacode violentamente, mas ele continua segurando o travesseiro, enquanto as luzes lentamente se apagam³⁵. (McDonagh, 2003, p. 34-35).

Assim como a violência contra o filho recém-nascido em *Édipo Rei* desencadeia os acontecimentos trágicos da obra de Sófocles, assim o faz também em *The Pillowman* a tortura do irmão de Katurian (Michal). A violência contra crianças ressignifica-se em ambas as histórias, derramando-se sobre os adultos que cometeram a transgressão em questão.

No entanto, um viés diferente de violência contra crianças pode ser observado em outro clássico literário: *Medéia*. Seja na versão de Eurípides (2004) ou na de Sêneca (2013), o infanticídio faz-se elemento fundamental na construção da dramaturgia. No entanto, destacando-se *Medéia* como um personagem recorrente ao longo da produção artística greco-romana, faz-se necessária uma breve contextualização das obras dentro da mitologia clássica, estabelecendo pontes entre a personagem título e o mito dos Argonautas, uma vez que essa

³⁴ “So he burnt the story, and he covered his brother back up, and he never mentioned a word of what he had seen to anybody.” (McDonagh, 2003, p. 34).

³⁵ ...that night, whilst his parents were sleeping, the fourteen-year-old birthday boy held a pillow over his father’s head for a little while...*Katurian suffocates his Father with a pillow. His body spasms, then dies. He taps his Mother shoulder. She opens her sleepy eyes to see her open-mouthed dead husband...*and after waking her a moment just to let her see her dead blue husband, he held a pillow over his mother’s head for a little while, too. *Katurian, face blank, holds a pillow over his screaming Mother’s head. Her body spasms wildly, but he forcefully keeps the pillow down, as the lights slowly fade to black* (McDonagh, 2003, p. 34-35).

relação é de extrema importância para compreender a dimensão do infanticídio cometido pela protagonista.

Segundo o mito, Jasão, filho do rei Áison, é desafiado por seu tio Pélias a encontrar o velocino de ouro (tesouro mítico). Somente se levasse o velocino ao tio, este devolveria ao herói o trono de Iolcos, onde ele usurpara ao pai de Jasão. É aí que o herói embarca em direção à Cólquida à procura do tesouro, onde conhece o rei Aietes, filho do deus Sol, e sua filha Medéia. Aietes diz ao herói que ele apenas conseguirá o tesouro procurado se passar por uma série de provas, as quais Jasão consegue superar devido à ajuda que recebe de Medéia. A princesa da Cólquida se apaixona por ele e, mesmo sem a aprovação do pai, o ajuda a conseguir o velocino e foge com ele, assassinando no processo o próprio irmão para conseguir se livrar de Aietes. Ao retornar a Iolcos, a mulher também assassina Pélias sob ordens de Jasão, sendo então ambos expulsos do reino e obrigados a se refugiar em Corinto (Kury, 1972).

É após dez anos da chegada de Medéia e Jasão a Corinto que ambas as peças têm início. O herói abandona Medéia para casar-se com Creúsa, a princesa do lugar, mesmo após a mulher da Cólquida ter realizado tantos crimes por ele, mesmo após terem tido juntos dois filhos e lhe jurado fidelidade em um templo de Hécate. Como se não bastasse, após a união de Jasão com a princesa, o rei de Corinto (Creonte) pede o exílio de Medéia devido ao medo que tem dela. É então quando Medéia começa a tramar sua vingança, dispondo-se a assassinar a princesa, o rei e a ambos os filhos que teve com Jasão.

Faz-se importante destacar aqui a utilização do termo criança desde a perspectiva moderna apresentada anteriormente por meio de Philippe Ariès (2006). Compreende-se que os personagens infantis retratados por Eurípides e Sêneca são entendidos para além de sua subjetividade infantil pelos autores, configurando-se antes como representações em miniatura de seus genitores, como legado. Para o contexto, eliminar os filhos, a descendência, significa extinguir a linhagem de Jasão, resultando em uma velhice de solidão e amargura. O que constitui uma forma extrema de sofrimento segundo a personagem: “Medeia: É a mordida que fere mais o esposo.” (Eurípedes, 2010, v. 817).

Em ambas as peças a violência contra os garotinhos parece assumir então um caráter expiatório, similar ao descrito por Reinhard Kuhn (1982) séculos depois. Isso é ainda mais exacerbado quando comparado o infanticídio com a morte de outras personagens na peça, como Creúsa. A princesa morre envenenada, fora de cena, sendo sua morte explicada por um mensageiro após o ato violento ter ocorrido. Completamente diferente das crianças, em ambas as peças são assassinadas em cena, sendo suas mortes articuladas em tempo presente por ambos

os autores, tornando-as genuinamente dramáticas ao fugir do recurso narrativo, pois segundo Martin Esslin:

...sua natureza concreta deriva do fato de que, enquanto que qualquer forma narrativa de comunicação tende a relatar acontecimentos que se deram no passado e já estão agora terminados, a concretividade do drama acontece em um eterno presente do indicativo; não então e lá, mas agora e aqui. (Esslin, 1986, p. 21).

A violência sofrida pelos filhos de Medéia destaca-se então como a única a ser levada explicitamente à cena, obrigando os autores a desenvolverem estratégias de composição estética propriamente dramáticas para o ato violento em questão. Porém, os recursos utilizados pelos autores divergem no que diz respeito à retratação do infanticídio. Eurípides faz a personagem levar as outras para fora de cena, permitindo ao leitor e a plateia escutar apenas os gritos desesperados das duas pequenas vítimas. O diálogo é o principal veículo de violência na peça grega:

FILHOS

– Ai!

– O que fazer? Como fugir da mão da mãe?

– Não sei, querido irmão! Nós sucumbimos! (...) (vv. 1273).

FILHOS

– Sim, pelos deuses, impedi! Agora!

– O ardil da lança nos acerca! (Eurípides, 2010, vv. 1277).

Já Sêneca opta por manter as crianças frente seu leitor/espectador e desenvolve a violência a partir de rubricas. O autor romano constrói a cena em detalhes, a diferença da morte de Creúsa, dispondo uma detalhada descrição geográfica para o leitor. Destacando-se ainda o fato da protagonista não assassinar ambas crianças ao mesmo tempo, como em Eurípides (2004):

Mata um dos filhos. (...) Jasão aproxima-se com criados armados. (...) Medéia sobe ao telhado carregando o filho morto e obrigando o outro a acompanhá-la. Jasão chega com homens armados. (...) Apercebe-se da presença de Jasão no meio da multidão. Mata o segundo filho (Sêneca, 2013, p. 98-101).

Medéia quer tornar Jasão testemunha do preço pago pela transgressão de ordem divina cometida por ele ao quebrar sua promessa feita em um templo de Hécate, assim como o leitor, testemunhas de uma punição concretizada na carne infantil. Os cadáveres dos filhos de Medéia, configurando-se como expiação necessária para o restabelecimento de uma ordem. Afinal de contas, em nenhum momento a mãe é castigada pelos autores após suas ações: em ambos os casos ela ascende em um carro voador divino para os céus.

O mesmo parece ocorrer com o anteriormente mencionado Flautista do conto popular *O Flautista de Hamelin* presente em *The Tale of the Town on the River*. McDonagh (2003) destaca que ele levará as crianças e o menino ferido pelo personagem não o acompanhará, mas como o sequestro dos meninos é consequência de uma transgressão por parte da aldeia, assim como Medéia, o destino do Flautista é desconhecido e aparentemente carente de punição.

Nesse caso, faz-se preciso reconhecer a intertextualidade presente em *The Tale of the Town on the River* e a reflexão proposta pelo autor fictício (Katurian) para enxergar as diferentes camadas de violência contra crianças no texto. Partindo-se do entendimento do fenômeno proposto por Linda Hutcheon em sua *Uma teoria da paródia* (1985), o conceito de intertextualidade aqui articulado compreende as relações entre um texto e textos anteriores com os quais este mantém algum tipo de relação, a partir das reações que “tomam a forma de um sistema de palavras, agrupado associativamente no espírito do leitor.” (Hutcheon, 1985, p. 111).

O autor utiliza um referencial cultural popular, *O Flautista de Hamelin*, na construção de uma nova narrativa onde registra sua própria versão dos fatos. Em efeito, o que Katurian escreve antecede cronologicamente o ocorrido na cidade de Hamelin, destacando o papel fundamental de um conhecimento prévio por parte do leitor da narrativa popular.

Datado do século XV, o conto recolhido pelos irmãos Grimm no século XIX e suas diversas versões povoam o imaginário germânico há gerações (Mieder, 2007). Martin McDonagh parece arrastar para dentro de sua peça a tradição britânica onde uma criança é deixada para trás para informar o sumiço das outras crianças (Mieder, 2007). Ao reconhecer a tradição dentro do universo ficcional de seu personagem Katurian, ele obriga o leitor a recorrer a seus conhecimentos prévios para dotar de sentido sua versão dos fatos. *The Tale of the Town on the River* tem assim sua intertextualidade explicitada. Sem sua apreensão por parte do leitor, a violência sofrida pelo garotinho protagonista assumiria outra natureza.

O Flautista de Hamelin e toda a tradição literária construída desde finais da Idade Média ao redor da violência contra crianças (sequestro) retratada no conto destaca-se como elemento fundamental a ser tido em conta durante a análise da obra de McDonagh. Uma vez que, tudo o que Katurian deixa enquanto indício sobre o motivo da violência sofrida pelo pequeno protagonista é a última linha com a qual finaliza a narrativa em que explica que o misterioso viajante “voltou a sua carroça, e cavalgou silenciosamente pela ponte, deixando o menino, os ratos, o rio e a sombria cidade de Hamelin para trás³⁶.” (McDonagh, 2003, p. 22).

³⁶ “...got back onto his cart, and quietly rode on over the bridge, leaving the boy, the rats, the river and the darkening town of Hamelin far behind him.” (McDonagh, 2003, p. 22).

O surgimento de Hamelin na narrativa, ressignifica todos os símbolos utilizados pelo autor da história previamente. Inclusive, Katurian chama atenção para isso ao explicar aos policiais sua crença no Flautista estar de fato a procura dos pequeninos desde o começo. Ou pelo menos essa é sua versão. A violência sofrida pelas crianças sequestradas, assim como em *Medéia*, apresenta-se como punição, servindo como lição tanto para leitores quanto para espectadores de ambas as histórias.

No entanto, a violência contra os menores pode ser articulada na literatura para além de seus efeitos didáticos. Esse é o caso da violenta morte do pequeno Pierre Marex, na peça *Au Téléphone* (Ao Telefone), de André de Lorde e Charles Foley. Escrita em 1901, a obra apresenta um homem de negócios, que devido a uma viagem de trabalho, deixa sua esposa e seu filho de apenas seis anos (Pierre) sozinhos em casa, sob os cuidados dos mordomos. Contudo, enquanto o patriarca repousa na casa de amigos antes de prosseguir sua viagem, é testemunha através de uma ligação por telefone do assassinato de sua família. Sua esposa, Martha, liga para ele desesperada ao ouvir ruídos que se revelam ser mendigos invadindo sua casa, antes de ser estrangulada junto seu filho enquanto o marido os escuta agonizar do outro lado da linha.

A dramaturgia em questão, foi concebida para ser encenada no *Grand-Guignol*, uma companhia de teatro francesa experimental nascida a finais do século XIX, cuja principal característica se encontra, segundo Alejandro Ocaña Fernández, na elaboração de peças que:

...não se limitavam a criar uma atmosfera de tensão ou a evocar meras fórmulas do passado que pudessem ser, por exemplo, aparições fantasmagóricas. Na cena do Grand-Guignol se encontrava crueldade e violência exacerbada na forma de mutilações, decapitações, esfaqueamentos, entre muitos outros atos de sadismo. As obras em si normalmente possuíam argumentos muito mórbidos e perturbadores (crimes ocorridos no seio do âmbito familiar, comportamentos violentos de enfermos mentais, torturas perpetradas em lugares exóticos por agentes locais, etc.), mas mais intimidante ainda era a posta em cena, onde não se economizava em truques cênicos e efeitos especiais de todos os tipos para criar ambientes sinistros e, muito especialmente, para dar veracidade aos atos de violência extrema que ocorriam no cenário³⁷(Fernández, 2020, p.163-164).

Configurando-se desta forma a utilização de violência em cena como importante característica estética do *Grand-Guignol*, enxerga-se a dramaturgia elaborada para a companhia

³⁷ ...no se limitaban a crear una atmósfera de tensión o a evocar cándidas fórmulas del pasado como pudieran ser, por ejemplo, las apariciones fantasmales. En la escena del Grand Guignol había crueldad y violencia exacerbada en forma de mutilaciones, decapitaciones, apuñalamientos, entre otros muchos actos de sadismo. Las obras en sí solían tener argumentos enormemente escabrosos y muy perturbadores (crímenes cometidos en el seno del ámbito familiar, comportamientos violentos de enfermos mentales, torturas perpetradas en lugares exóticos por agentes locales, etc.), pero más intimidante resultaba aun la puesta en escena, en donde no se escatimaba en trucajes escénicos y efectos especiales de todo tipo para crear ambientes siniestros y, muy especialmente, para dar veracidad a los actos de violencia extrema que tenían lugar sobre el escenario. (Fernández, 2020, p. 163-164).

teatral por André de Lorde e Charles Foley como registro literário dessa manifestação artística sangrenta. Na obra em questão, porém, a explicitude da violência contra os personagens não parece ser o objetivo dos autores, mas o seu efeito em suas testemunhas.

A morte do pequeno Pierre, apresentado durante a primeira parte da peça enquanto uma criança doce e ingênua ao leitor, é deslocada para fora de cena. Ela é mediada pelo protagonista, Marex, que recebe ligações constantes de sua esposa ao longo da segunda metade da dramaturgia. O personagem é testemunha dos sons agonizantes de sua família sendo assassinada do outro lado do aparelho:

MAREX: (...) Fuja e leve a criança. Sim, fugir... Correr pela cozinha. Corra! Ah! (*solta um grito agudo.*) Ah! Quem foi esse que gritou! Martha! Martha! Foi você? Responda! Responda! Me diga! O que eles estão fazendo? O que eles estão fazendo com você? Ah!... Elas estão sendo mortas! Elas estão sendo estranguladas... Ah!... Socorro!... Assassino! Socorro! (*Deixa o telefone e sai correndo como um louco, enquanto o Sr. e a Sra. Rivoire tentam contê-lo*) Socorro! Assassino! Assassino! Socorro! (Foley; Lorde, 2011, p.52).

A violência de *Au Téléphone* reverbera no personagem. É o horror do qual é testemunha o responsável pela criação de um sentimento de claustrofobia, pânico e falta de esperança em cena (Jurkovic, 2013). Marex não pode salvar nem sua mulher, nem seu filho. O possível legado deixado pelo personagem é eliminado. A impotência e a desesperança apresentam-se como as maiores violências do texto. A violência contra a criança configurando-se como futuro perdido se observada desde a perspectiva de Kuhn (1982), mas indo além disso.

A violência sofrida pela criança na obra em questão constitui-se então como elemento fundamental para construção do chamado medo artístico. Entendido aqui enquanto descrito por Júlio França como “resultado produzido por um artefato (a obra literária) concebido para suscitar essa emoção específica.” (França, 2011, p.66). Enquanto no caso de *Medéia*, por exemplo, o horror da violência é apenas um elemento constituinte da dramaturgia, em *Au Téléphone* ele é o objetivo estético dela. A necessidade de horrorizar sua audiência molda o texto escrito para o *Grand-Guignol*. A aura sombria da estética francesa encontrando-se antes, durante e após a agressão. A violência contra Pierre é parte primordial do jogo de dominó dramático da peça de horror: primeiramente, a expectativa de perigo constrói a tensão durante o começo da obra quando o mendigo rouba a arma na casa da família onde se encontra a criança, seguida do assassinato do menino, que aterroriza o pai, e que em seguida aterroriza o leitor a partir da reação do personagem. A violência gera o horror que reverbera em mais horror.

Uma vez que o medo artístico “é gerado, ao menos parcialmente, pela apreensão de algo que desafia nossos esquemas conceituais.” (França, 2015, p. 153) o infanticídio cometido na peça francesa impacta devido à transgressão do acontecimento perante os acordos sociais vigentes. Acordos que deslocam o próprio perpetrador, um mendigo, a um lugar de desumanidade abandonado por estruturas estatais. Uma vez que “transgressões geram monstros” (Jeha, 2007, p. 17), a construção estética feita por André de Lorde e Charles Foley o instituem (juntamente aos outros moradores de rua da peça) como elemento monstruoso, uma alteridade perigosa a qual se deve temer.

Não é por meio de seu aspecto ou sua descrição apresentada ao leitor, mas por meio de suas ações que o morador de rua é metamorfoseado enquanto criatura a ser temida. Não é sua fisiologia, mas sua moral que o desloca a um lugar de monstruosidade (Jeha, 2007). Os mendigos são transformados em monstros e corporificam os “medos de uma sociedade e, assim sendo, funcionam como agentes da norma, situando-se como uma advertência contra a exploração de fronteiras e limites.” (França, 2017, p. 2).

Uma vez que o medo se configura enquanto projeção de uma possibilidade e não um fato (França, 2011), efeitos contraditórios se alinham na construção de uma estética do medo artístico: medo e prazer. Medo derivado da situação horrenda a qual o leitor foi exposto, simultaneamente transformado em deleite ao constatar-se sua ficcionalidade (França, 2017). A distância entre o leitor e o personagem vítima de infanticídio, torna a experiência literária prazerosa. Uma possibilidade de se deparar com a morte desde a segurança, servindo ainda como instrumento de construção simbólica da alteridade.

Por meio dos crimes ocorridos na peça, entrecruza-se a imagem de mendigo com a de um monstro. O pequeno Pierre assim ocupando um papel de advertência. Ele é filho de um pequeno burguês vitimado pela ausência do pai em casa. Opera-se aí o horror a partir da impotência. Ele quebra o leitor-espectador da época, obrigando-o a reavaliar suas convicções morais: Deveria Marex ter deixado a família sozinha em casa? Deveria a pequena burguesia francesa acolher membros de classes inferiores? Ele opera na expressão das tensões existentes entre as normas sociais e os desejos inconscientes de sua sociedade (França, 2015). O elitismo francês sendo entrevisto na dramaturgia em questão. A família do protagonista atua como espelho da plateia, que após se identificar com ela, é posteriormente horrorizada ao se deparar com seu destino, abrindo margem para reações emocionais de espanto diversas. O infanticídio erige-se assim como instrumento de construção simbólica de uma alteridade monstruosa.

Mas crianças não são somente vítimas de mutilações, sequestros e assassinatos. Outros tipos de violência povoam as representações literárias de meninos e meninas. A violência de

cunho sexual contra crianças, entendida enquanto agressão política, social e biológica (Barros, 2017) faz-se presente ao longo de importantes narrativas ocidentais. Vladimir Nabokov e seu polêmico romance, *Lolita* (1955), destacando-se enquanto a abordagem do assunto. Desde tendências de moda a objetos de consumo cotidianos, a obra do autor russo desencadeou toda uma subcultura estético-social atrelada à figura da protagonista do polêmico livro (Vickers, 2008), que impossibilitam negar o impacto de sua obra. Refletir sobre a representação da violência contra crianças na literatura passa por *Lolita*.

O romance acompanha Humbert, um professor universitário europeu e sua paixão obsessiva por Dolores Haze, de apenas doze anos, apelidada por ele de Lolita. A menina é filha da dona da casa na qual o homem aluga um quarto enquanto mora nos Estados Unidos, Charlotte Haze. Narrada em primeira pessoa, a história é apresentada ao leitor pelo pedófilo, o qual após a morte da mãe da criança, com quem se casou para se manter próximo da menina, assume sua custódia. Enquanto o faz, Humbert e Dolores partem então numa viagem pelo país enquanto a garotinha sofre diversos abusos, apresentados pelo homem enquanto frutos do amor que sente por ela:

Ela via o ato simples como parte integrante do mundo furtivo dos jovens, que os adultos desconheciam. O que os adultos fizessem para procriar não era da conta dela. Minha vida estava nas mãos da pequena Lo, que a tratava de uma maneira vigorosa e trivial, como se fosse algum dispositivo insensato sem conexão comigo. (...) Mas essas coisas na verdade são irrelevantes, não me preocupo nem um pouco com o que se chama de “sexo”. Qualquer um imagina esses elementos de animalidade. O que me mantém fascinado é um projeto maior: capturar de uma vez a perigosa magia das ninfetas. (Nabokov, 2011, p. 156-157).

Lolita pode ser descrita então enquanto pura violência. Durante mais de trezentas páginas, o corpo infantil é transfigurado pelo pedófilo em um objeto de desejo alheio às suas necessidades infantis. Reinhard Kuhn (1982) pontua, inclusive, a violência sexual sofrida por Dolores enquanto uma forma de morte prévia ao falecimento da personagem no final do livro. Para Kuhn, Dolores morre ao ser contaminada por Humbert sendo enterrada pelo corpo da mulher que ela não é, mas é obrigada a ser.

O despertar sexual precoce a qual a garota de somente doze anos é submetida, a destrói enquanto sujeito. A substituição do substantivo que designa a personagem indo além de um mero apelido, podendo ser descrito como uma manifestação de violência simbólica do pedófilo para com sua vítima. É Humbert quem atribui o apelido à menina na narrativa. Ele o faz encaixando-a assim dentro do seu perverso universo simbólico de fantasias particulares. Dolores Haze é uma criança, Lolita um objeto de desejo. As necessidades da pré-adolescente

são então deixadas de lado quando alheias as vontades do agressor, que em todo momento tenta mitigar a gravidade de suas ações ao tentar livrar Dolores de sua inocência constantemente:

Basta dizer que nem o mais ínfimo vestígio de pudor detectei naquela linda jovem ainda em formação, que a escola mista moderna, os maus modos da juventude, a atividade criminosa de exploração das colônias de férias e assim por diante haviam deprimido total e irremediavelmente. (Nabokov, 2011, p.156).

Desta forma, não é difícil estabelecer pontes entre *Lolita* e *Meire Love*. A violência sexual contra crianças apresenta-se como elemento importante em ambas as obras. Porém, no livro de Nabokov, o leitor está refém da perspectiva do agressor, enquanto na peça de Suzy Élide ele acompanha as vítimas. A explicitude da violência sexual também muda: em *Lolita* há descrições detalhadas do abuso, o que não ocorre em *Meire Love*. Um exemplo disso pode ser visto durante a segunda parte do livro, onde Humbert explica sua rotina com Dolores enquanto viajam pelo país após a morte da mãe da garotinha.

Nas tardes especialmente tropicais, na intimidade pegajosa da sesta, eu gostava da sensação fresca do couro da poltrona contra minha volumosa nudez enquanto eu a equilibrava em meu colo. E lá ela se deixaria ficar, uma típica criança que enfia o dedo no nariz concentrada nas seções mais ligeiras do jornal, tão indiferente a meu êxtase como se fosse alguma coisa em que se tivesse sentado por acidente – um sapato, uma boneca, o punho de uma raquete de tênis – e a preguiça a impedisse de remover. (Nabokov, 2011, p. 192-193).

A escrita floreada de Nabokov transporta o leitor para o putrefato universo do pedófilo, apresentando a violência contra a pequena vítima como poesia. O esforço do autor russo em tentar detalhar e dotar simultaneamente de beleza os abusos sofridos pela personagem, exacerbando assim o impacto dos acontecimentos. É por meio da contraposição entre o estilo floreado de Nabokov e as barbaridades que narra que ele “nos perturba ao conferir uma eloquência tão sedutora a um abusador de crianças e assassino.” (Lodge, 2017, p. 102).

O que já não ocorre em *Meire Love*, onde a violência sofrida pelas meninas é deslocada para fora de cena. Mesmo assim, a autora cearense deixa pistas suficientes na dinâmica entre as personagens para que o espectador entenda as horríveis circunstâncias nas quais estão. Um exemplo disso pode ser o momento enquanto as meninas pedem esmola na rua. Elas se aproximam de um carro e pedem comida para um homem assegurando-lhe que “Se o tio pagar uma janta pra gente, a gente faz o que o Senhor quiser...” (Almeida, 2008, p. 17). No entanto, não parece vir de um sofrimento reconhecido pelas personagens, a disponibilidade para ser molestadas em troca de comida. O abuso é apresentado pela autora quase como uma moeda de troca para sobreviver. Às vezes, inclusive, glamourizada pelas personagens.

Não é preciso voltar muito tempo atrás para encontrar uma personagem infantil com características similares as meninas de Suzy Élida. A protagonista criada por Hilda Hilst em 1990 no seu polêmico *O caderno rosa de Lori Lamby* compartilha da visão deturpada das meninas de *Meire Love* no que diz respeito à violência sexual que sofre.

O livro é o suposto caderno de uma criança de oito anos chamada Lori Lamby, prostituída pelos pais. Contudo, assim como *Meire Love*, o tom no qual a história é apresentada está longe de ser trágico. Lori diz inclusive explicitamente gostar dos atos que realiza com seus clientes. Durante as primeiras páginas do livro, enquanto é abusada por um homem em seu quarto, ela declara:

Eu gosto gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse para eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. Ele começou a me lamber como o meu gato se lambe, bem devagarinho, e apertava gostoso o meu bumbum. Eu fiquei bem quietinha porque é uma delícia e eu queria que ele ficasse lambendo o tempo inteiro (...). (Hilst, 1990, p.9).

Assim como Kuhn (1982) pontua no que diz respeito à vulnerabilidade infantil relativa à morte, o mesmo ocorre em ambos casos com o sexo. A incapacidade das personagens de compreender as implicações psicológicas, biológicas e sociais das violentas agressões as quais estão sendo submetidas impede que em um primeiro momento se deparem com elas a partir do medo e do desespero. Elas sequer as enxergam enquanto violentas. Os adultos no entorno das personagens, inclusive, contribuindo para isso ao não as educar sobre a questão. As personagens não possuem termômetros sociais.

Em seu artigo *Violência sexual: caracterização e análise de casos revelados na escola* (2008), as pesquisadoras Marilena Ristum e Silvia Regina Viodres Inoue pontuam entre os diversos efeitos colaterais do abuso sexual infantil (transtornos psicológicos, ideações suicidas, doenças sexualmente transmissíveis, etc.) a sexualização precoce das vítimas (Inoue; Ristum, 2008). Para as pesquisadoras:

As brincadeiras sexualizadas com bonecos, a introdução de objetos no ânus ou na vagina, em si mesmo ou em outras crianças, a masturbação excessiva em público, o comportamento sedutor, a solicitação de estimulação sexual e um conhecimento sobre sexo inapropriado à idade incluem-se nos comportamentos sexualizados. (Inoue; Ristum, 2008, p. 14).

O comportamento das personagens em questão apresenta-se como resultado violento de um entorno onde a violência sexual é comum. Sua infância é então descartada e desprezada

pelos demais personagens, reverberando essa atitude na constituição da percepção que as crianças agredidas têm de si próprias.

O breve recorrido histórico através das diferentes obras apresentadas destaca então a pluralidade de formas e implicações adotadas ao longo da história da literatura ocidental no que diz respeito à violência contra crianças. Desta forma, tendo estabelecido diferentes prismas por meio dos quais complexificar a discussão ao redor do assunto, o presente trabalho se dispõe a aprofundar suas reflexões por meio do entrecruzamento dos textos dramáticos de *The Pillowman* e *Meire Love*. A partir da comparação da violência contra os personagens infantis presentes em ambas as obras, a pesquisa se propõe a tecer reflexões estéticas sobre a representação da violência contra crianças na literatura contemporânea.

4. CAMINHO AO CALDEIRÃO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DA OBRA DE MARTIN MCDONAGH E SUZY ÉLIDA

4.1 Entrecruzamentos violentos

Após ter discutido os conceitos fundamentais sobre os quais a presente reflexão se desdobrará, a violência e os personagens infantis, o trabalho em questão se dispõe finalmente a estabelecer pontes estético-conceituais no que diz respeito à representação da violência contra crianças nas peças *The Pillowman* e *Meire Love*, de Martin McDonagh e Suzy Élida respectivamente. Entendendo a análise comparativa aqui postulada como uma possibilidade entre tantas outras de compreender a articulação estética da violência nas obras em questão, o trabalho não se dispõe a fincar respostas absolutas, mas a estimular debates sobre o assunto. Dado que, segundo a pesquisadora Tania Maria Franco Carvalhal, “a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim.” (Carvalhal, 2006, p. 7).

Para desdobrar a presente reflexão, será trilhado um caminho de ordem conceitual para sistematizar e facilitar a análise das duas dramaturgias escolhidas. Em primeiro lugar, se partirá das categorias de violência descritas por Slavoj Žižek (2014), organizadas da seguinte maneira: violência subjetiva, violência objetiva ou sistêmica e violência simbólica. Iniciando pela violência subjetiva descrita pelo autor esloveno, casos serão procurados em ambos os textos antes de serem comparados lado a lado e assim sucessivamente. É somente acreditando ter esgotado as possibilidades de um tipo de violência em ambos os textos que a pesquisa seguirá adiante para uma nova categoria do fenômeno violento.

Em segundo lugar, devido à natureza de *The Pillowman*, onde diferentes narrativas são articuladas dentro do texto dramático, será tomada a realidade dos protagonistas como base

analítica. Desta forma, mesmo detalhadamente descritas e levadas à cena por McDonagh por meio de didascálias³⁸, as diferentes violências contra crianças ocorridas nos contos de Katurian serão compreendidas enquanto acontecimentos de ordem simbólica. Tendo estabelecido a metodologia por meio da qual a presente análise será realizada, a pesquisa se propõe a refletir sobre os sentidos possíveis das diferentes violências contra crianças retratadas em *Meire Love* e *The Pillowman*.

4.2 Violência subjetiva: a violência da carne

Durante as primeiras páginas de *The Pillowman*, Katurian não consegue entender o motivo pelo qual foi detido. Em um estado totalitário fictício, ele é interrogado pelos policiais Ariel e Tupolski. Eles parecem ter grande interesse em seus contos e começam a realizar perguntas abordando o trabalho do escritor protagonista:

Tupolski busca na pilha de histórias até encontrar a que está procurando.

TUPOLSKI: Aqui vamos nós, *The Little Apple Men*.

KATURIAN: O que tem com ela?

Ariel vai até a mesa, senta e puxa um cigarro enquanto Tupolski se familiariza com a história.

KATURIAN: Não é das minhas melhores. (*Pausa*) Mas ainda é muito boa.

TUPOLSKI: Essa é uma história, que começa com uma garotinha e seu pai que a maltrata... (...) Ele representa algo, né?

KATURIAN: Representa um mau pai. Ele é um mau pai. O que quer dizer com representa? (...)

TUPOLSKI: O que mais ele faz com a garotinha, “é um mau pai”? (McDonagh, 2003, p.10-11).³⁹

Conversas sobre um suposto significado oculto nos contos de Katurian se desdobram em paralelo a algumas perguntas sobre sua vida e a do seu irmão Michal, com quem mora. É somente na metade final da primeira cena, após questionar o protagonista sobre seus contos *The Little Apple Men*, *The Tale of the Three Gibbet Crossroads* e *The Tale of the Town on the River*, que o motivo do seu interrogatório começa a ser esclarecido pelos policiais quando Katurian se desespera ao saber que seu irmão também foi detido:

³⁸“Instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático” (Pavis, 2008, p. 96).

³⁹ *Tupolski flips through the sheaf of stories til he finds the one he is looking for.*

TUPOLSKI: Here we are, *The Little Apple Men*.

KATURIAN: What about it?

Ariel idles back to table, sits, stubs cigarette out, as Tupolski familiarises himself with the story.

KATURIAN: It’s not one of my best. (*Pause.*) It’s pretty good, though.

TUPOLSKI: This is a story, it starts off, there is a little girl, and her father treats her badly... (...) He represents something, does he?

KATURIAN: He represents a bad Father. He is a bad father. How do you mean, “represents”? (...)

TUPOLSKI: What else does he do to the little girl, “he is a bad father”? (McDonagh, 2003, p. 10-11).

KATURIAN (*soluçando*): Ele é só uma criança.

TUPOLSKI: Não, não é. Sabe quem sim era? Andrea Jovacovic era. Você sabe quem ela era?

KATURIAN (*pausa. Sentando-se*): Só pelos jornais.

TUPOLSKI: Só pelos jornais. O que você sabe dela “só pelos jornais”?

KATURIAN: Ela foi a garota que encontraram no brejo.

TUPOLSKI: Ela foi a garota encontrada no brejo, sim. Sabe como ela morreu? (McDonagh, 2003, p.25)⁴⁰

A menção a criança assassinada paira pela cena, aparentemente ainda desconexa do protagonista, até Ariel explodir e revelar páginas depois: “Sabe como morreu a menina que encontraram no brejo? Com duas lâminas de barbear em sua pequena garganta, enfiadas em uma maçã, curiosamente⁴¹” (McDonagh, 2003, p. 28). Paralelos são então traçados pelos policiais entre o ocorrido com Andrea Jovacovic e o conto de Katurian *The Little Apple Men*. Na história do autor fictício, após o pai da protagonista por pura maldade morrer engasgado ao comer os homenzinhos feitos de maçã e lâminas de barbear por sua filha, ela é surpreendida de noite pelo resto de homenzinhos que não foram comidos:

TUPOLSKI: (...) A garota acorda aquela noite. Alguns homenzinhos-de-maçã estão andando sobre seu peito. Eles seguram sua boca aberta. Eles dizem para ela...

KATURIAN (*baixinho*): “Você matou nossos irmãozinhos...”

TUPOLSKI: “Você matou nossos irmãozinhos.” Eles descem pela garganta dela. Ela se engasga com o próprio sangue até morrer. Fim.⁴² (McDonagh, 2003, p.13).

Alguém parece então estar imitando os contos de Katurian. Sendo o próprio autor colocado como suspeito, uma vez que apenas seu conto *The Tale of the Town on The River* foi publicado. Somente pessoas muito próximas do círculo social do protagonista ou o próprio poderiam ter tido acesso a *The Little Apple Men*. É apenas durante a primeira cena do segundo ato que as suspeitas de Ariel e Tupolski mostram estar parcialmente corretas: Michal, irmão de Katurian, revela-se enquanto assassino para o protagonista quando estão a sós. É, inclusive, a

⁴⁰KATURIAN (*tearfully*):He’s just a child.

TUPOLSKI: No, he’s not. You know who was? Andrea Jovacovic was. You know who she was?

KATURIAN (*pause. Sitting down*): Only from the papers.

TUPOLSKI: Only from the papers. What do you know about her, “only from the papers”?

KATURIAN: She was the girl they found on the heath.

TUPOLSKI: She was the girl they found on the heath, yes. You know how she died? (McDonagh, 2003, p.25).

⁴¹ “You know how the girl on the heath died? Two razor blades down her throat, both wrapped in apple, funnily enough..” (McDonagh, 2003, p. 28).

⁴² TUPOLSKI: (...) The girl wakes up that night. A number of applemen are walking up her chest. They hold her mouth open. They say to her...

KATURIAN (*slight voice*): “You killed our little brothers...”

TUPOLSKI: “You killed our little brothers.” They climb down her throat. She chokes to death on her own blood. The end. (McDonagh, 2003, p. 13)

partir da revelação dele que detalhes sobre a violência sofrida pelas crianças assassinadas são revelados ao leitor. Sobre o assassinato de Andrea, Michal explica:

MICHAL: (...) Mas a menina foi uma dor de cabeça. Não parava de chorar. E ela não os comia. Não queria comer os homenzinhos-de-maçã, e eu passei uma *eternidade* fazendo eles. É muito difícil colocar as lâminas de barbear dentro. Você não explica como fazer eles no conto, né? Eu procurei. Então, no fim das contas, tive que forçar ela a engolir. Só foram precisos dois. Não querendo ser malvado, mas pelo menos isso fez ela calar a boca.⁴³ (McDonagh, 2003, p. 49).

A violência subjetiva, aquela que alcança o sujeito e agride sua integridade (Zizek, 2014), sofrida por Andrea Jovacovic, ocorre completamente fora de cena em um tempo passado. Não só a dramaturgia de McDonagh começa após o assassinato da menina, como se dispõe somente a descrevê-lo. O cadáver infantil aqui é apresentado a partir dos efeitos que causa na dramaturgia. O diálogo⁴⁴ é o instrumento escolhido por McDonagh para apresentar o ocorrido com a garotinha. O leitor não é testemunha da violência sofrida pela criança, mas confidente do seu assassino. O dramaturgo deixa o lado espetacular da violência subjetiva apontada por Slavoj Zizek (2014) fora de cena. Ela não funciona como instrumento para “mudar de assunto” (Zizek, 2014, p. 25). Ela é o próprio assunto. Por meio do deslocamento da violência subjetiva sofrida por Andrea para fora, ela se faz presente reivindicando-se enquanto objeto primordial para a ação dramática sendo desenvolvida. Dessa forma, sua ausência transmuta-se em presença. McDonagh demonstra a potência da violência subjetiva justamente ao tirá-la do olhar do leitor, propondo um prisma interessante sob o qual observá-la sem se deter no fascínio mórbido por suas concretizações físicas no personagem infantil.

Já Aaron Goldberg, a outra criança assassinada, é apresentado ao protagonista de forma inusitada. Durante o interrogatório, após conversar com o escritor sobre seu conto *The Tale of The Town on The River*, “Tupolski vai até as gavetas de um arquivo, tira uma caixa de metal do tamanho de uma caixa de biscoitos, senta-se e coloca a caixa na mesa entre eles⁴⁵” (McDonagh, 2003, p. 23). A caixa permanece entre os personagens durante o resto do interrogatório, enquanto os policiais ordenam repetidamente a Katurian que abra o recipiente. O nome de

⁴³ MICHAL: (...) But the girl was a pain in the arse. Kept bawling her eyes out. And she wouldn't eat them. She wouldn't eat the applemen, and I spent *ages* making them. It's really hard to get the razor blades inside. You don't say how to make them in the story, do ya? I checked. So, anyway, I had to force'em down her. It only took two. Not being mean, but at least that shut her up. (McDonagh, 2003, p. 49).

⁴⁴“Conversa entre duas ou mais personagens. O diálogo dramático é geralmente uma troca verbal entre os personagens. (...) No teatro, conforme uma convenção tácita, o diálogo (e qualquer discurso dos personagens) é ‘Ação falada’”. (Pavis, 2008, p. 92-93).

⁴⁵“Tupolski goes to the filind cabinet, takes out a metal box of the size of a biscuit tin, then sits back down with it, placing it on the table between them.” (McDonagh, 2003, p.23).

Aaron é então arrastado para a conversa, sendo ele descrito por um dos policiais como “o garoto encontrado no lixão atrás do bairro judeu⁴⁶” (McDonagh, 2003, p. 26).

Finalmente, após ouvir seu irmão ser torturado na sala vizinha a sua, Katurian cede e termina por abrir a estranha caixa de metal. O personagem “recua horrorizado com o que está dentro, tremendo em um canto⁴⁷” (McDonagh, 2003, p. 28) sem que seja descrito ao leitor o que ele teria visto. É Tupolski quem revela o conteúdo para o leitor enquanto Ariel, furioso pela morte das crianças, se dispõe a usá-los para agredir Katurian:

Tupolski se aproxima da caixa...

ARIEL: Você sabe como o judeuzinho morreu?

...e levanta cinco dedos sujos de sangue.

TUPOLSKI: Seu primeiro dedo, seu segundo dedo, seu terceiro dedo, seu quarto dedo, seu quinto dedo.

ARIEL: Os cinco malditos dedos daquele pobre garotinho judeu foram encontrados na sua casa e não tem nada a ver com você?

KATURIAN (*chorando*): Eu só escrevo histórias!

ARIEL: Esses dedos são uma puta reviravolta final, não acha?

TUPOLSKI: Faz ele engolir eles.

*Ariel arranca Katurian da cadeira. (...) Ariel tenta enfiar os dedos na boca de Katurian.*⁴⁸ (McDonagh, 2003, p. 28-29).

Partes do cadáver infantil são então levadas à cena, sendo transmutadas pelos policiais não apenas como objetos resultantes de uma violência, mas como instrumento gerador do fenômeno. Em razão de, entendendo as relações entre os personagens envolvidos como fruto da macroestrutura de um país totalitário fictício, Tupolski e Ariel apresentam-se como detentores de poder perante Katurian e os demais cidadãos ao serem policiais. Enquanto sujeitos detentores de violência subjetiva, McDonagh os transforma em instrumentos do que Zizek (2014) chama de violência objetiva, porque eles operam sob uma instituição estatal totalitarista que tem a censura e a agressão como práticas comuns. No entanto, segundo o teórico coreano Byung-Chul Han (2017), as relações de poder são entendidas enquanto dinâmicas que o

⁴⁶ “...the boy they found in the dump behind the Jewish quarter.” (McDonagh, 2003, p.26).

⁴⁷ “...recoils in horror of what’s inside, shivering in a corner.” (McDonagh, 2003, p. 28).

⁴⁸ *Tupolski reaches into the box...*

ARIEL: Do you know how the little jew boy died?

...and pulls out five bloody toes.

TUPOLSKI: His first toe, his second toe, his third toe, his fourth toe, his fifth toe.

ARIEL: That poor little jew’s boy fucking toes and they were found in your house and it’s nothing to do with you?

KATURIAN (*crying*): I just write stories!

ARIEL: They make a nice final fucking twist, don’t they?

TUPOLSKI: Make him swallow them.

Ariel wrenches Katurian off the chair. (...) Ariel tries to force the toes into Katurian’s mouth. (McDonagh, 2003, p. 28-29).

reconhecimento de uma das partes lhe proporciona a capacidade de submeter a outra, isso não parece ocorrer na relação entre os policiais e o acusado.

Durante o começo da dramaturgia, enquanto o protagonista defende veementemente não estar envolvido nos crimes, os policiais não conseguem fazer com que ele confesse ser o culpado. Mesmo em momentos de desespero e tortura, Katurian obedece aos policiais, mas sustenta sua inocência. A abordagem violenta dos policiais, que segue ao longo da obra, demonstra mais sua impotência perante o protagonista do que seu suposto poder. Pois, ao não conseguirem submeter a outra parte (Katurian) eles se propõem a quebrá-la. Não há mais uma tentativa de articular e convencer, mas de destruir. Desta forma, o poder transmuta-se em violência, pois “a resistência massiva contra o detentor de poder atesta a falta dele; justamente por carecer de poder, apela para a violência.” (Han, 2017, p. 146). Ao utilizar os restos da criança assassinada para intimidar o réu, os policiais transgredem assim os limites comportamentais protocolares e éticos que devem seguir perante o cadáver infantil, deformando a criança enquanto vítima (sujeito) e transformando-a em uma mera arma; prova. É nessa ação de vilipêndio por parte de Ariel e Tupolski que o poder se desvanece, pois:

O poder é um princípio de formas; a violência as destrói. O poder instaura uma determinada ordem, estabelecendo distinções e limites; a violência elimina limites. O poder institui a medida; a violência é sem medida. Assim, é violento tudo o que ultrapassa a medida instituída. (Han, 2017, p. 149).

Ricocheteando o fenômeno violento nos restos do pequeno Aaron: ele passa de vítima, a instrumento de violência. A estrutura relacional articulada pelos personagens com a criança morta, é coagida a se adaptar as circunstâncias momentâneas do interrogatório. A investigação de um crime violento se torna uma investigação violenta por impor mudanças estruturais entre os envolvidos, fazendo-os mudar de postura perante as crianças que supostamente pretendem ajudar; em específico no que diz respeito ao Aaron (Zizek, 2014). A violência subjetiva que o atinge então não é só o assassinato, mas o vilipêndio de seu cadáver. Ironicamente, sua subjetividade é sacrificada pelos policiais que procuram condenar quem o matou. A violência objetiva estatal, que oferece uma infraestrutura para os policiais deterem o escritor e serem agressivos com ele devido a uma suposta suspeita, permite com que o objetivo principal do interrogatório (o cadáver infantil) seja vilipendiado. Ou seja, a violência objetiva manifesta-se enquanto violência subjetiva em cena.

Pois, até mesmo um estado totalitário precisa de um certo reconhecimento por parte de seus integrantes se deseja manter o poder (Arendt, 2020). Reconhecimento que deve se manifestar no acordo tácito de obediência dos sujeitos que ele alcança: “O poder nunca é

propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas enquanto o grupo se conserva unido.” (Arendt, 2020, p. 60). Mesmo enquanto cidadão do país totalitário em que supostamente a polícia opera (tem poder), Katurian não obedece; não age de acordo ao grupo ao qual aparentemente pertence. O uso violento dos restos de Aaron Goldberg por Ariel mostrando fissuras no funcionamento do próprio estado não só ao expor a não submissão do escritor, mas o desacordo entre ambos os policiais quanto aos limites sob os quais devem agir:

TUPOLSKI: Não faz ele engolir eles [os dedos], Ariel. o que você está fazendo?
 ARIEL: Você *disse* para eu fazê-lo engolir.
 TUPOLSKI: Só pra assustar ele! São provas! Tenha *um pouco* de bom senso!
 ARIEL: Foda-se “Tenha um pouco de bom senso”! Não começa comigo de novo! E para também com essa merda de “infância problemática”.
 TUPOLSKI: Mas você *teve* uma infância problemática...
 ARIEL: Eu disse pra parar!
 TUPOLSKI: E olha pra tua mão, isso é obviamente sangue falso.
 ARIEL: Oh, vai se foder!
 TUPOLSKI: Desculpa?
 ARIEL: Eu disse, “Vai se foder!”
Ariel joga os dedos no chão e sai mal-humorado. Tupolski recolhe os dedos, coloca eles de volta na caixa.
 TUPOLSKI: Tão mal-humorado⁴⁹. (McDonagh, 2003, p. 29).

Enquanto a morte do garotinho, ela também é descrita por diálogo não sendo levada para cena. Igualmente ao ocorrido com a morte de Andrea Jovacovic, é Michal quem explica detalhadamente o assassinato da criança, desta vez inspirado no conto do irmão *The Tale of The Town on The River*. No conto, o único que Katurian conseguiu publicar na revista fictícia *La Libertad*, o leitor é apresentado a um garotinho da cidade de Hamelin, que após ser gentil com um viajante desconhecido, tem os dedos de um pé mutilados por ele:

E assim o garotinho fez o que lhe tinha sido pedido e fechou seus olhos, e de um bolso secreto de sua capa o cocheiro puxou um longo, afiado e brilhante cutelo, o levantou bem alto e o desceu cortando o pé direito do menino, amputando seus cinco dedinhos enlameados. E enquanto o garoto estava sentado em choque boquiaberto em silêncio, encarando sem expressão nada em particular a distância, o cocheiro pegou seus dedos ensanguentados, os jogou fora para um bando de ratos que tinha começado a sair da sarjeta, subiu em sua carruagem, e em silêncio cavalgou sobre uma ponte, deixando o

⁴⁹ TUPOLSKI: Don't make him swallow them, Ariel. What are you doing?

ARIEL: You *said* make him swallow them.

TUPOLSKI: Only to scare him! They're evidence! Have *some* sense!

ARIEL: Fuck off “Have some sense”! Don't start on me again! And quit it with that “problem childhood” shit too.

TUPOLSKI: But you *did* have a problem childhood...

ARIEL: Quit it, I said!

TUPOLSKI: And look at your hand, that's so obviously fake blood.

ARIEL: Oh, fuck off!

TUPOLSKI: Pardon me?

ARIEL: I said, “Fuck off!”.

Ariel tosses the toes on the floor and exits moodily. Tupolski gathers up the toes, puts them back in the box.

TUPOLSKI: So moody. (McDonagh, 2003, p. 29).

garoto, os ratos, o rio e a sombria cidade de Hamelin atrás dele⁵⁰. (McDonagh, 2003, p. 22).

A violência subjetiva no conto aparentemente não desempenha um papel negativo. Ela surge como recompensa, sem ela o protagonista desapareceria com as demais crianças da cidade. McDonagh joga então sob a óptica de Slavoj Žižek (2014), quem destaca a importância de não estigmatizar a violência enquanto má. Uma análise maniqueísta da situação retratada no conto de Katurian empobreceria a discussão ao redor da presença do mal na obra e de suas concretizações violentas. Nessa fuga do maniqueísmo, o entendimento da violência enquanto propriedade não de uma ação (amputar os dedos dos pés), mas do contexto no qual se insere, também proposto por Žižek (2014), pode ser também pontuado. Não é que a agressão sofrida pelo garotinho seja romantizada, mas também não é limitada pela própria sanguinolência.

Assim como *The Little Apple Men*, Michal leva à prática o conto de Katurian explicando os pormenores e as descobertas feitas por ele durante o crime para o irmão. Novamente, a violência contra o personagem infantil não é levada à cena, mas descrita para o leitor pelo próprio assassino. Novamente, McDonagh parece privilegiar os efeitos posteriores a violência do que sua explicitude:

MICHAL: (...) O garotinho foi justo como você disse que seria. Eu cortei seus dedos fora e ele quase nem gritou. Ele só ficou sentado lá, olhando pra eles. Ele parecia muito surpreso. Eu acho que você fica surpreso nessa idade. O nome dele era Aaron. Ele usava um chapuzinho engraçado e ficava falando sobre a mãe dele. Deus, ele sangrou muito. Você nunca imaginaria o tanto de sangue dentro de um garotinho tão pequeno. Depois ele parou de sangrar e ficou azul. Coitadinho. Me sinto um pouco mau agora, ele parecia legal. “Posso ir pra casa com minha mamãe agora, por favor?”⁵¹ (McDonagh, 2003, p. 48-49).

O deslocamento estético da violência subjetiva, aquela cujo meio de manifestação é o sujeito e seu sentir (Žižek, 2014), sofrida pelas crianças do mundo de Katurian para fora de cena se efetua também no caso de Maria, a criança sequestrada pelo irmão do protagonista. O escritor então não é somente interrogado pelos dois assassinatos, mas pelo sumiço de outra

⁵⁰ And so the little boy did what he was told and closed his eyes, and from a secret inner pocket of his robes the driver pulled out a long, sharp and shiny meat cleaver, raised it high in the air and brought it scything down onto the boy’s right foot, severing all five of his muddy little toes. And as the little boy sat there in gaping silent shock, staring blankly off into the distance at nothing in particular, the driver gathered up his bloody toes, tossed them away to the gaggle of rats that had begun to gather in the gutters, got back onto his cart, and quietly rode on over the bridge, leaving the boy, the rats, the river and the darkening town of Hamelin far behind him.” (McDonagh, 2003, p. 22).

⁵¹MICHAL: (...) The little boy was just like you said it’d be. I chopped his toes off and he didn’t scream at all. He just sat there looking at them. He seemed very surprised. I suppose you would be at that ag. His name was Aaron. He had a funny little hat on, kept going on about his mum. God, he bled a lot. You wouldn’t thought there’d be that much blood in such a little boy. Then he stop bleeding and went blue. Poor thing. I feel quite bad now, he seemed quite nice. “Can I go home tom y mummy, now, please?” (McDonagh, 2003, p.48-49).

menina. Durante boa parte da peça ela é nomeada apenas como “menininha muda⁵²” (McDonagh, 2003, p. 26), e seu destino é indagado por Ariel e Tupolski, que parecem acreditar que já se encontra morta.

O próprio protagonista pergunta ao irmão o que ele fez com a garotinha desaparecida para poder cooperar com os policiais. No entanto, a única resposta que recebe de Michal é a declaração de sua inspiração para o terceiro crime ter vindo do conto *The Little Jesus* (McDonagh, 2003). Na história apresentada na segunda cena do segundo ato, uma garotinha que acredita ser a reencarnação de Jesus Cristo é maltratada por seus pais adotivos depois de perder seus pais em um acidente. Devido às situações nas quais ela se metia por acreditar ser Jesus gerarem problemas para seus pais adotivos (entre elas ser denunciada após esfregar saliva nos olhos de um cego) estes terminam por crucificá-la. Finalmente, após sobreviver a crucifixão, a menina é enterrada viva em um bosque onde se espera que ressuscite assim como Cristo. Porém:

As luzes se apagam lentamente sobre o caixão de alguma forma, enquanto a garota, devagar, arranha a tampa. Katurian se aproxima.

KATURIAN: Três dias depois, um homem que andava pelo bosque tropeçou em uma pequena, recentemente cavada cova, mas, como o homem estava bastante cego, ele continuou andando, tristemente não ouvindo o horrível arranhar de osso contra madeira atrás dele, que aos poucos se desvaneceu até se perder para sempre na escura, escura penumbra do bosque vazio, vazio, vazio⁵³. (McDonagh, 2003, p. 71-72).

A diferença dos outros contos relacionados aos crimes apresentados, *The Little Jesus* não é apenas articulado por meio do diálogo pelos personagens, mas levado à cena. McDonagh chega até a incluir uma rubrica pontuando a necessidade de encenar essa história em sua totalidade: “Os terríveis detalhes a continuação são todos encenados no palco⁵⁴” (McDonagh, 2003, p. 70). O autor quer que tanto o leitor quanto a plateia sejam testemunhas do horrível destino da pequena garotinha do conto. No entanto, uma vez que a presente pesquisa utiliza a realidade do protagonista da dramaturgia como referencial analítico para o fenômeno violento, as agressões sofridas pelo personagem em *The Little Jesus* configuram-se como violência

⁵² “little mute girl” (McDonagh, 2003, p.26).

⁵³ *Lights fade on the coffin somewhat, as the girl, slowly scrapes her fingernails down the lid. Kayurian walks up to and over it.*

KATURIAN: Three days later a man out walking the woods stumbled over a small, freshly dug grave, but, as the man was quite quite blind, he carried on by, sadly not hearing a horrible scratching of bone upon wood a little away behind him, that ever so slowly faded away and was lost for ever in the black, black gloom of the empty, empty, empty forest. (McDonagh, 2003, p. 71-72).

⁵⁴ “The dreadful details of the following are all acted out onstage.” (McDonagh, 2003, p. 70).

simbólica e não subjetiva. É Maria, a menina muda, quem corre perigo real dentro do universo de Katurian.

A garotinha protagonista do conto de Katurian não existe, sendo assim uma figura literária articulada pelo autor em paralelo à violência. Uma vez que a violência simbólica teorizada por Pierre Bourdieu (1998) opera por meio de símbolos e não diretamente através da carne de sujeitos sensíveis, a aparente violência subjetiva sofrida pelo personagem infantil do protagonista da peça ocupa um espaço violento dentro da construção simbólica de mundo feita dentro do país fictício onde a história acontece. Katurian é preso porque suas obras de alguma forma violentam simbolicamente o mundo no qual ele habita desde a perspectiva do governo. No entanto, tudo se dá por meio da produção literária, não através da agressão de crianças de sua realidade.

The Little Jesus surge então como uma resposta esporádica dada pelo criminoso sobre o possível fim da menina. É uma possibilidade. Possibilidade eliminada no final da peça devido ao encontro da criança viva “próxima ao poço dos desejos, em uma casa de bonecas. Ela tinha três porquinhos com ela. Tinha muita comida e água. Os porquinhos também, de fato. Ela parece bem feliz com tudo, não é, Maria?⁵⁵” (McDonagh, 2003, p. 95).

Michal mentiu. A criança está viva, pintada de verde de pés à cabeça imitando outro conto de Katurian: *The Little Green Pig*. No conto realmente escolhido pelo irmão do protagonista, não há nenhuma violência. Ele é um dos poucos contos com finais felizes de Katurian. Nele, um porquinho celebra o fato de ser diferente dos demais porcos de sua fazenda por ser verde. Os fazendeiros o pintam de rosa com uma tinta especial que nunca sai, fazendo com que o animal fique triste por não ser mais peculiar. Contudo, uma estranha chuva alcança a fazenda pintando todos os outros porquinhos de verde, tornando o porquinho protagonista diferente, desta vez por ser rosado (McDonagh, 2003).

Desta maneira, a única forma de violência a afetar a terceira criança é o sequestro, entendido como “ato de privar uma pessoa de sua liberdade, mantendo-a em local do qual ela não possa livremente sair.” (Almeida; Barros, 2017, p. 150). Excluindo-se o fato de a pequena Maria estar pintada de verde, Michal não parece ter feito mais nada com ela. A violência subjetiva a alcançar o personagem poupa sua vida, a diferença de Andrea e Aaron.

A violência subjetiva sofrida pelas três crianças em *The Pillowman* parece então assumir o lugar dentro da peça do que Anne Ubersfeld, inspirada por A. J. Greimas, chama de destinador

⁵⁵“...down there by the wishing well, in a little Wendy house there. She had three little piglets with her. She had plenty of food and water. So did the piglets, in fact. She seems quite happy about it all, don't you, Maria?” (McDonagh, 2003, p. 95).

(Ubersfeld, 2010). Dentro do texto dramático, os assassinatos e mutilações dos personagens infantis estabelecem-se como agentes motivadores do drama. É a partir dos crimes que Katurian entra no radar da polícia, é a partir da violência contra os pequenos que seus contos se tornam objeto de interesse para o estado. Enfim, a dramaturgia se constrói motivada pelo conflito com os policiais que procuram encontrar um responsável para a morte das crianças. Se não fosse pela morte de Andrea Jovacovic e Aaron Goldberg, seguida da desapareção de Maria, o texto tomaria outros rumos.

Desta forma, McDonagh estabelece uma linha de conflito cujo sentido sustenta-se na dicotomia entre realidade e ficcionalidade; efeitos e responsabilidade; recepção e autoria. Por meio do estabelecimento das mortes infantis e suas supostas relações com obras literárias, o dramaturgo tensiona seu leitor a realizar questionamentos sobre o tema. Reflexões que no final da peça, o autor responde de forma complexa ao desvincular o inocente escritor dos crimes cometidos. Para McDonagh, as mortes infantis em *The Pillowman* surgem como provocações para pontuar como a obra de arte e

...os seus significados são muito mais complexos, ricos e profundos do que as possíveis apreciações críticas, que são feitas apenas de forma parcial, mostrando sempre um ângulo específico, deixando de pensar muitas outras ideias importantes contidas dentro de cada obra. (Dias, 2009, p. 114).

Um papel diferente parece desempenhar, porém, a violência sofrida durante a infância por Katurian e seu irmão. Introduzida em um primeiro momento como fictícia, no conto *The Writer and The Writer's Brother*, a história do protagonista é apresentada mais uma vez de forma explícita por McDonagh. Utilizando-se do espaço estético construído pelo universo das narrativas de seu personagem protagonista, o autor britânico não poupa detalhes ao mostrar a macabra infância de seus personagens.

Nela, os pais do garoto (Katurian) submetem-no a um horrível experimento onde, após estimulá-lo a escrever desde pequeno, obrigam-no a ouvir seu irmão (Michal) sendo torturado todas as noites no quarto do lado sem que ele saiba sequer que tem um irmão. Em uma carta enfiada certa noite sob a porta de seu quarto, a criança torturada explica: “Eles amaram você e me torturaram durante sete anos por nenhuma razão a não ser um experimento artístico, um experimento artístico que funcionou. Você não escreve mais sobre porquinhos verdes, não é mesmo?”⁵⁶ (McDonagh, 2003, p. 32-33).

⁵⁶ “They have loved you and tortured me for no reason other than as an artistic experiment, an artistic experiment which has worked. You don’t write about little green pigs anymore, do you?” (McDonagh, 2003, p. 32-33)

Assim como em *The Little Jesus*, McDonagh não trabalha somente a partir do diálogo, mas também de rubricas, os acontecimentos de *The Writer and The Writer's Brother*. A criança sendo torturada é explicitamente exposta ao leitor-espectador quando deslocada para o campo estético construído por Katurian. Rubricas detalham: “No pesadelo meio-escuro do quarto ao lado, aparece por um instante uma criança de uns oito anos, amarrada na cama, sendo torturada com furadeiras e descargas elétricas⁵⁷” (McDonagh, 2003, p. 32).

Na composição da violência subjetiva contra crianças em *The Pillowman*, Martin McDonagh articula elementos próprios da tradição dramática ocidental que vão da *Poética* (2008) de Aristóteles, passando pelo *Teatro pós-dramático* (2007) de Hans-Thies Lehman, ao *In-yer-face theatre: British drama today* (2001) de Aleks Sierz.

Se para a tradição trágica grega postulada por Aristóteles o temor se faz elemento fundamental para uma tragédia alcançar seus efeitos estéticos, os elementos que o suscitam precisarão ser construídos de maneira a priorizá-lo como efeito (Aristóteles, 2008). Desta forma, para o pensador grego, recursos que possam suscitar o temor e a conseqüente compaixão do espectador perante os personagens que sofrem, devem ser elaborados por meio da composição do enredo da peça, não de imagens a serem levadas para encenação. Para o autor grego: “os que, através do espetáculo, não produzem temor, mas apenas terror, nada têm em comum com a tragédia: não se deve procurar na tragédia toda a espécie de prazer, mas a que lhe é peculiar.” (Aristóteles, 2008, p. 63).

Assim, a tradição grega desloca os acontecimentos violentos para fora de cena, normalmente narrados detalhadamente por personagens externos (Mensageiros) aos demais perante o público, raramente testemunhados a distância⁵⁸. McDonagh faz o mesmo com as três crianças que movem o enredo. A violência subjetiva sofrida pelas pequenas vítimas é construída por meio do enunciado de um terceiro, Michal. Pontes formais podem ser estabelecidas em um primeiro momento entre o autor britânico e a tradição aristotélica ocidental.

No entanto, isso parece mudar quando McDonagh passa a trabalhar por meio de rubricas as violências sofridas pelos personagens de *The Writer and The Writer's Brother* e *The Little Jesus*. A concepção de teatro contemporâneo de Lehmann a respeito do que ele chamou de teatro pós-dramático pode ser entrevista nas transformações formais na escrita da violência contra crianças nos contos. Pois, segundo o próprio pensador alemão, “O processo dramático se dá entre os corpos; o processo pós-dramático, no corpo.” (Lehmann, 2007, p 336).

⁵⁷ “In the nightmare semi-dark of the adjoining room, it appears for a second as if a child of eight, strapped to the bed, is being tortured with drills and sparks.” (McDonagh, 2003, p. 32).

⁵⁸ Veja-se a *Medéia* de Eurípedes.

O corpo infantil simbólico é utilizado enquanto duplo das crianças existentes no universo de Katurian. Não só isso, como se dispõe quase como diagnóstico do ocorrido com elas. Como articulados por McDonagh, sua tentativa parece ser a de documentar o ocorrido com os menores na dramaturgia. Aparentemente apresentada como violência subjetiva sofrida pelas crianças da peça, o autor britânico parece articular ambos os contos dentro dos moldes de um teatro dramático que “deve espelhar e aprofundar *o continuum* social de interação e comunicação, o *continuum* de um contexto socio-simbólico de ideais, valores e convenções” (Lehmann, 2007, p. 328), atuando assim como um espelho da realidade. Contudo, apenas parece. Pois é precisamente com a violência, ou a fala dela, que o autor mantém separados os universos de Katurian e seus contos.

A primeira ruptura entre o universo narrativo do protagonista e sua realidade se dá durante a segunda cena do primeiro ato, justamente durante o conto de *The Writer and The Writer's Brother*. É para Katurian que o dramaturgo encarrega a tarefa de encenar parte da narrativa, pontuando apenas o uso de uma “voz de menino⁵⁹” (McDonagh 2003, p. 31) ao falar com os demais adultos dentro da história. A indicação para o personagem adulto incorporar a criança já estabelece uma dinâmica diferente à vista nos contos anteriores. Por algum motivo, McDonagh parece não querer dissociar autor e personagem. No entanto, isso muda drasticamente no final da história, quando o protagonista entra sozinho no quarto onde seu irmão era torturado pelos pais:

A cama parecia terrivelmente volumosa. Ele puxou o lençol, revelando o horrível cadáver de uma criança...

...o cadáver de uma criança de catorze anos que foi deixado para apodrecer ali, com apenas alguns ossos não quebrados e queimados, tinha uma história deitada sobre a mão, riscada em sangue. E o garoto leu essa história, uma história que somente poderia ter sido escrita sob as circunstâncias mais doentias, e foi a história mais doce e gentil que ele já leu, mas, o que era pior, era o fato dela ser melhor do que qualquer coisa que ele já escreveu. Ou escreveria.

Katurian pega um isqueiro e queima a história.

Ele queima a história, e cobre seu irmão, e nunca menciona nada sobre o que viu a ninguém. Nem aos seus pais, nem aos seus editores, nem ninguém. A parte final do experimento de seus pais tinha terminado⁶⁰. (McDonagh, 2003, p. 33-34).

⁵⁹ “boy’s voice” (McDonagh, 2003, p. 31).

⁶⁰ “*The bed feels terrible lumpy. He pulls the mattress off to reveal the horrific corpse of a child...*

the corpse of a fourteen-year-old child that had been left to rot in there, barely a bone of wich wasn’t broken or burned, in whose hand there lay a story, scrawled in blood. And the boy read that story, a story that could only have been written under the most sickening of circumstances, and it was the sweetest, gentlest thing he’d ever come across, but, what was even worse, it was better than anything he himself had ever written. Or ever would.

Katurian takes a lighter and sets the story alight.

So he burnt the story, and he covered his brother back up, and he never mentioned a word of what he had seen to anybody. Not to his parents, not to his publishers, not to anybody. The final part of his parents’ experiment was over. (McDonagh, 2003, 0. 33-34)

Ao finalizar o conto, porém, a cena não termina. O autor britânico estabelece então o primeiro ponto de ruptura entre Katurian e o personagem da narrativa: “O conto de Katurian *The Writer and The Writer’s Brother* termina aqui de forma moderna e deprimente, sem falar um pouco mais dos detalhes igualmente deprimentes e incriminadores da verdadeira história⁶¹” (McDonagh, 2003, p. 34). O conceito de *história verdadeira* é então estabelecido pelo autor, separando a ficção do escritor. A vida de Katurian pode ser similar à de seu personagem, mas não é a mesma.

A violência subjetiva sofrida por ele e seu irmão se encontram então em ordens diferentes. McDonagh deixa isso claro quando descreve o momento em que Katurian encontra seu Michal: “(O cadáver da criança se senta assustado na cama, respirando com dificuldade) (...)...seu irmão foi encontrado vivo, mas com um dano cerebral irreparável⁶²” (McDonagh, 2003, p. 34). Desta forma, após encontrar o irmão terrivelmente machucado, o protagonista traumatizado decide se vingar dos progenitores. Ele se torna agente da violência.

...aquela noite, enquanto seus pais estavam dormindo, o aniversariante de catorze anos segurou um travesseiro sobre a cabeça do seu pai por um bom tempo...

Katurian asfixia seu Pai com um travesseiro. Espasmos sacodem seu corpo, então ele morre. Ele toca no ombro de sua Mãe. Ela abre seus olhos sonolentos para ver o seu marido morto de boca aberta.

...e, após acordar ela por alguns instantes só para deixá-la ver seu marido morto azul, ele segurou o travesseiro sobre a cabeça de sua mãe por um bom tempo, também.

Katurian, pálido, segura o travesseiro em cima da cabeça de sua Mãe que grita. O corpo dela sacode violentamente, mas ele continua segurando o travesseiro, enquanto as luzes lentamente se apagam. (McDonagh, 2003, p. 34-35).

A inversão de agressores, dos adultos para as crianças, dentro da realidade de Katurian reconfigura o papel da violência subjetiva, dotando a cena de um enredo retributivo⁶³. Ao atrelar o ato violento a um suposto conceito de justiça, a construção narrativa apresentada flerta com o prazer estético ao permitir o leitor-espectador presenciar a vingança por parte do personagem (França, 2022). No entanto, a mudança de papéis perante a ação violenta agride também o adolescente de catorze anos: ele se torna um assassino condenado a orfandade. Devido aos seus pais, a infância de Katurian estava fadada a ser violentada. Perante qualquer dúvida que possa

⁶¹Katurian’s story *The Writer and The Writer’s Brother* ended there in fashionably downbeat mode, without touching upon the equally downbeat but somewhat more self-incriminating details of the truer story (...) (McDonagh, 2003, p. 34)

⁶²*The child’s corpse sits bold upright in bed, breathling heavily.*

...his brother was found in there, alive, as such, but brain-damaged beyond repair. (McDonagh, 2003, p. 34).

⁶³Enredo onde vítimas tornam-se perpetradores da violência. Suas ações violentas são justificadas pelas ações dos outros personagens que os agrediram. (França, 2022).

restar sobre a veracidade do ocorrido com o protagonista e seu irmão, basta recorrer ao segundo ato da peça onde Katurian alega durante uma discussão com Michal, depois de agredi-lo:

KATURIAN: Mamãe e papai mantiveram o seu primeiro filho preso em um quarto e o torturaram durante sete anos; você fez um menininho sangrar até a morte, uma menininha se afogar, Deus sabe o que você fez com a outra criança, e você não é como a mamãe e o papai, mas eu bati a cabeça da porra de um imbecil contra o chão uma vez e sou igualzinho a mamãe e o papai⁶⁴. (McDonagh, 2003, p.54).

McDonagh foge então de agressões explícitas no que diz respeito à violência subjetiva de crianças no universo de seu protagonista. O papel dramático que elas desempenham encontrando-se mais atrelado à movimentação da história por ser a motivação dos personagens ali presentes. Contudo, isso muda quando a violência se desloca para o campo simbólico. Desta forma, os contos *The Writer and The Writer's Brother* e *The Little Jesus* apresentam ao leitor possibilidades de interpretação da realidade. Não se sabe se de fato Michal crucificou e enterrou viva a pequena Maria, mas a expectativa dela ter sofrido o mesmo que a garotinha protagonista do conto torna inquietante a descoberta do destino da menina.

A possibilidade da violência subjetiva ser sofrida pela criança conecta-se, assim, a um sentimento de inquietação, de medo. Afinal de contas, como aponta o teórico brasileiro Júlio França, “O medo não é uma pura informação sobre o mundo à nossa volta, mas o resultado de um juízo que fazemos sobre o mundo – sobre o quão ameaçadores objetos, seres ou eventos podem ser.” (França, 2011, p. 59). Por meio da representação explícita da possível violência sofrida pela criança, McDonagh expõe tanto personagens como seus leitores ao temor. Constrói uma virtualidade horrível que apenas ele mesmo pode quebrar.

Uma estrutura dramática diferente está presente em *Meire Love*, da autora cearense Suzy Élide. A postura dos personagens infantis perante o sumiço da criança em sua própria peça é completamente distinta do posicionamento de Ariel e Tupolski em *The Pillowman*.

Sendo obrigadas a viver nas ruas, de esmola e prostituição, todos os personagens encontram-se submetidos a situações de violência próprias de uma metrópole, principalmente porque foram empurradas as situações de risco ao serem obrigados a exercer sua sexualidade precocemente para sobreviver, como ocorre normalmente com meninas nessa condição (Gomes, 1994). A situação de pobreza na qual estão mergulhadas as protagonistas as torna vulneráveis a fatores como fome, violência física e sexual, todas elas diferentes manifestações

⁶⁴ KATURIAN: Mum and Dad kept their first-born son in a room where they tortured him for seven years, and you make a little boy bleed to death, made a little girl choke to death, did God knows what to another little girl and you're not like Mum and Dad, but I banged a fucking dimwit's head on the floor once and I am like Mum and Dad.(McDonagh, 2003, p.54).

de violência subjetiva. Desta forma, a violência apresenta-se como elemento comum no dia a dia dos personagens e da sua consequente visão de mundo. Por este motivo, não parecem se alarmar nem ao saberem do envolvimento de Meire com um turista, nem de seu posterior sumiço:

MEIRE 2: Tu sabia que a Meire vai se embora pro estrangeiro?

MEIRE 1: Ô Golada!

MEIRE 2: Nada, é verdade, parece que é um gringo que gostou dela! E a Mãe Ceiça disse que viu nos buzo que um gringo ia levar ela...

MEIRE 1: Ela tá é vacilando...Fala sério!

MEIRE 2: Pois ela disse que o Gringo é chei da grana, só no dólar, minha filha, o cara é estribado...É mesmo, a Meire disse que ele saiu com ela na naite, pagou Coca, cerveja e tal...Até beijou na boca dela!

MEIRE 1: Ô mentira mentirosa que ele não beijou na boca dela. Só sendo, beijo na boca...(ironiza) E aí, cadê a noivinha bonequêra?

MEIRE 2: Sei lá, sumiu desde cedo. Ah, a Mãe Ceiça disse que viu nos buzo que ia acontecer outra coisa, uma coisa muito ruim, só que ela não podia dizer...(...) Não sei, fui perguntar a ela e ela disse: “Eu não sou nem peixe, peixe é que morre pela boca.” Agora, tu não vai falar por aí dessa estória da Meire não bocão, porque o Fulano nem sonha...(.) O Cabra Vêi disse que nós só sai do poder dele, depois de pagar tudo o que deve. Ele diz por aí que é muito Mânei! Mas de onde é que a gente vai tirar? É, na certa, o gringo que gosta da Meire vai pagar tudinho. Não é o love d’ela? Então tem que considerar ela, né? (Almeida, 2008, p. 11-12).

Por meio da utilização da *cracklinguagem*, que lhe era tão interessante, a autora introduz o desaparecimento do personagem casualmente. Mesmo com um possível mau-augúrio sobre a situação por parte de Mãe Ceiça, não é a relação da colega com um adulto ou seu sumiço que preocupa as meninas, mas a possibilidade de “Fulano” saber disso. Elas mostram estar submetidas ao homem em questão, servindo como forma de obtenção de dinheiro para ele. Ele ocupa então o papel similar ao de um cafetão dentro da dramaturgia de Suzy Élida, utilizando-se de “uma força de pressão capaz de impedir a saída da menina da prostituição” (Dimenstein, 1990 *apud* Queiroz; Rodrigues; Santos; Pinheiro, 1990, p. 109).

Os próprios personagens relatam ao longo da peça terem presenciado mutualmente sofrendo agressões físicas vindas do homem:

MEIRE 2: Eu bem que te avisei, tu só quer ser absoluta, pois ele tava só esperando uma chance pra te dar aquelas porrada lá na boate, ele tava só cubano, esperando tu botar boneco...

MEIRE 1 (*grita*): Xarope! (*raiva*) É o seguinte, brode, eu quero é cegar! Da próxima vez que aquele filho da Puta levantar a mão pra mim, eu furo ele... (*ri*). (Almeita, 2008, p. 12-13).

Assim como em *The Pillowman*, a violência subjetiva explícita sofrida pelas meninas em *Meire Love* ocorre fora cena, em tempo passado. Ao leitor-espectador, é a situação precária apresentada na qual elas são reféns. Em nenhum momento da dramaturgia, o “Fulano” é levado

à cena ou descrito. Sua configuração enquanto força de ameaça é tudo o que Élide leva ao texto. O próprio fato de as meninas protagonistas viverem nas ruas já se configura como violência em si, pois isso “já implica negações de condições mínimas que assegurem uma qualidade de vida adequada. Por outro lado, além de comprometer a vida, o viver nas ruas pode ter como consequência o pior: a morte.” (Gomes, 1994, p.166). A situação torna-se mais estranha ainda quando mesmo refêns do homem, uma delas chega inclusive a alegar estar apaixonada por ele, explicando até “Sabia que ele me prometeu um dia me dar um beijo? É, um beijo na boca, um beijo de língua... Era só eu ficar boa da boquêra.” (Almeida, 2008, p. 28). Afeto e violência se entrecruzam na percepção de mundo da criança.

As circunstâncias absurdas as quais as meninas são expostas, na tentativa de sobreviver enquanto reúnem dinheiro para o “Fulano”, configura-se como possibilidade de risco quando se oferecerem para entrar em carros com estrangeiros desconhecidos:

MEIRE 1: Se o tio pagar uma janta pra gente, a gente faz o que o Senhor quiser...
Agora, a gente só vai se for as duas, né, Brit?
MEIRE 2: É porque a mãe da gente só deixa se a gente for junta...
MEIRE 1: Heim? Pode ser aqui no carro mesmo, num tem problema não, tio.
(Almeida, 2008, p. 17).

Violência sexual é a moeda de troca com a qual elas são obrigadas a negociar. Mas não é a única, pois além de serem agredidas sexual e fisicamente, elas são ainda vítimas da humilhação de terceiros. Durante a metade inicial da peça, uma das meninas é constrangida e chora ao tentar conseguir comida quando: “Aquele filho de rapariga desceu minhas calça na frente de todo mundo...” (Almeida, 2008, p. 16). Mais uma vez, a agressão não levada à cena. Assim como no texto de Martin McDonagh, a violência ocorre fora de cena e é relatada pelo personagem posteriormente.

O leitor acompanha o personagem chorando, tentando lidar com a situação de violência a qual acabou de ser exposto. A violência subjetiva entra em forma de efeito, de forma oblíqua, pois na dramaturgia de Suzy Élide não parece ser isso que a autora quer destacar. Seus personagens registram agressões a sua pessoa, mas nunca se rendem a elas. As reações propriamente infantis, suas brincadeiras de criança construídas pela dramaturga em cena, ocupam mais espaço do que a mórbida violência que as atinge. A violência é um dos obstáculos com os quais as meninas devem lidar em seu precário cotidiano, mas ela não as paralisa. Sua luta por existir tem mais peso do que a crueldade que as alcança. Existência que não possui o mesmo valor perante a sociedade que a dos personagens infantis de McDonagh, pois são garotas de rua.

O peso do desaparecimento de Meire diverge do de Maria na obra inglesa. Afinal de contas, a circunstância na qual os personagens vivem, faz um deles até invejar a colega sumida: “Eu heim, a Meire é que tem sorte, arrumou um love pra punir por ela...” (Almeida, 2008, p. 13). Inveja que é rapidamente questionada por outra menina:

MEIRE 1: Que nada, se ela não tomar cuidado, vai acontecer com ela a mesma coisa que aconteceu com a outra otária que a gente ouviu falar até hoje. Botou boneco! Diz que ela acreditou nos buzo da Mãe Ceixa, diz que ela ficou iludida e tal, e com uma semana tava aí com a roupa do corpo... (Almeida, 2008, p. 13).

A afirmação da menina apresenta-se então como uma alerta para as outras enquanto continuam lutando contra seu deplorável cotidiano. Mesmo quando deparadas com a possibilidade de a colega ser punida pelo “Fulano” por sua tentativa de fuga com o estrangeiro, a situação na qual se encontram impede que se debrucem muito a conversar sobre a questão. Elas precisam sobreviver:

MEIRE 3 (*ri sordidamente*): Ei, ele vai lascar a Meire...
 MEIRE 1 (*assusta-se*): O que foi que tu disse? Desembucha logo, coisa, que eu sei que tu tá doida pra contar mesmo...
 MEIRE 3 (*aflita*) O caboco, ele disse que foi o cabôco dele que caboteou.
 MEIRE 1 (*fria e pensativa*): Depois, um infeliz desse amanhece com a boca cheia de formiga, e ninguém sabe porque. Um dia ainda vai acabar essa maré mansa, vocês vão ver aí...
 MEIRE 2: Eu bem que avisei pra Meire, eu disse: ‘Meire, Meire’ mas a outra também só quer absoluta, fica aí botano boneco, ô bicha bonequeira. Será que o Cabra Véi vai pegar a coitada? Mas os buzo não disseram que ela ia? Se eles disseram, é porque...
 MEIRE 1: Xarope! O coroa mordeu a isca!
 MEIRE 1 *brinca levantando a saia para um carro que se aproxima.* (Almeida, 2008, p. 16).

A mistura de preocupação e inveja sentida pelas meninas ao longo da dramaturgia, entrecruza-se com seu cotidiano. A percepção tida por elas da situação na totalidade nunca faz com que deixem de lado sua esperança em ter uma vida melhor. Como a própria autora alegou, durante a escrita do texto ela “procurava detalhar, através das brincadeiras das meninas protagonistas da peça, formas alternativas de viver e de sonhar no mundo de uma metrópole contemporânea.” (Almeida, 2013, p. 176). No final da peça, após o “Fulano” ser esfaqueado e a Mãe Ceixa (adulta que jogava búzios para as crianças) ir embora, o corpo da colega é finalmente encontrado na praia pelas demais garotas.

MEIRE 1: Devolvero a Meire, devolvero a Meire! O love da Meire devolveu ela!
 MEIRE 2 e MEIRE 3 *correm. O sol está se pondo e o corpo de uma menina é encontrado na praia, o mar a trouxera. As meninas se aglomeram em volta do cadáver.*

MEIRE 2: Olha aí, a boca de biquara voltou, voltou com a roupa do corpo! Com a roupa do corpo! Com a roupa do corpo! Bicha otária, zoiúda (*cospe no cadáver*) Vamo atrás de Mãe Ceiça...

MEIRE 1: A Mãe Ceiça se mandô! Cheguei lá no barraco e ela tava catando os buzo dela, depois, correu pra praia, rebolô os buzo tudo no mar, e aí, ganhou o mundo...

MEIRE 2: E nós?

MEIRE 3: Falou que não adiantava, que nós era tudo caranguejo mesmo, caranguejo é que anda pra trás...

MEIRE 2: E agora? (*triste*) Não tem mais ninguém pra punir por nós...(*cospe*) beijo na boca...

MEIRE 1 (*cospe no cadáver*): E nem trouxe o imbigó dela, essa bicha otária...Cadê teu imbigó bonequêra!

MEIRE 3 (*chuta o cadáver*): Ei, teu nome é ei é? Ei teu nome é ei? Ei, teu nome é ei?

MEIRE 1(*sussurra para si*): Beijo na boca...

MEIRE 3: Xarope! Toma...!

MEIRE 2: Bonequêra, bonequêra!...Ei, negada, se não tem ninguém mais pra punir por nós, então, a gente é tudo absoluta...Negada, vamo devolver ela de novo galera, eles tão pensando o quê, que caranguejo não é peixe? Pois agora caranguejo peixe é!

MEIRE 3: Caranguejo peixe é!

MEIRE 2: Bola ela, galera, bola ela, galera, bola ela...

MEIRE 3: Bola ela! Bola ela! Bola ela!

MEIRE 2 e MEIRE 3 rolam o cadáver até a praia. (...) MEIRE 2 comanda uma dança sensual enquanto ainda conduz com MEIRE 3 o cadáver de Meire mar adentro.

MEIRE 1 segue as demais.

MEIRE 2: Comigo, galera! Pega no joelhinho!

TODAS: Pega no joelhinho

MEIRE 2: pega na bundinha,

TODAS: pega na bundinha,

MEIRE 2: pega na barriguinha,

TODAS: pega na barriguinha,

MEIRE 2: pega no peitinho,

TODAS: pega no peitinho,

MEIRE 2: pega na boquinha,

TODAS: pega na boquinha, pega na boquinha, pega na boquinha,

MEIRE 3 (*feliz*): Valeu galera!

MEIRE 2: Levanta os braço... vai pra frente, vai pra frente...e

TODAS: Sai do chão! Sai do chão!...

As meninas somem mar adentro e o sol, finalmente, se põe. (Almeida, 2008, p. 29-32).

O fato da morte de Meire não ser detalhada pela dramaturga, sendo apenas apresentado seu cadáver, não evita que o impacto do acontecimento alcance o leitor. O fim violento do personagem adquire matrizes mais complexas quando suas colegas encontram seus corpos. As demais meninas não parecem tristes pelo ocorrido com a colega. Elas chegam até a agredir o corpo, vilipendiá-lo, como forma de escárnio pela tentativa da outra criança de fugir da vida nas ruas. Se em algum momento elas demonstram tristeza, isso parece estar mais atrelado ao fato de não possuírem adultos que as protejam dentro do contexto no qual se encontram.

O choque do encontro do corpo de Meire é rapidamente transformado em uma brincadeira. Ela não foi a primeira a passar por isso e, talvez, não seja a última. Os agentes envolvidos podem mudar, mas as vítimas serão as mesmas. A forma como as meninas lidam com o corpo da outra criança denota não somente a ingenuidade descrita por Kuhn (1982)

enquanto relação entre infância e mortalidade, mas a incapacidade eventual de entender os perigos aos quais elas estão submetidas ao estarem em situação de rua. O comprometimento emocional ao qual as meninas de rua são submetidas (Gomes, 1994) obriga-as a assumir como acontecimento natural o ocorrido. Para os personagens, a morte de Meire não é um ponto de inflexão em suas vidas. O sumiço dos adultos talvez seja, o cadáver da criança, não. É por meio do contraste que Suzy Élida faz entre a situação e a recepção dos personagens, que o texto exacerba a violência sofrida pela pequena Meire.

A utilização formal de uma escrita que não constrói seus personagens como meras crianças sofredoras, ao contrário, parece obrigar o leitor-espectador a realizar um movimento de autoavaliação. O deboche que as meninas leem sua circunstância força-o a refletir sobre a sua postura perante a realidade violenta das garotas. Suzy Élida induz essa reação com o próprio subtítulo da obra: *Uma tragédia lúdica*. Quando apresentada durante o Vigésimo-segundo Festival de inverno de Garanhuns (2012) alegou-se justamente:

O riso foi constante durante toda a peça, mas, em alguns momentos, ele se tornava um riso nervoso, quase angustiado. “Talvez essa não seja uma peça de humor. Mas é mais fácil pra muita gente achar que é. Preferimos achar risível do que lidar com a realidade e enxergar que isso é uma verdadeira tragédia”, opinou o jornalista garanhuenense Thiago Almeida, que disse ter considerado a peça uma das melhores que assistiu durante o Festival. (C. Almeida, 2012, n.p).

Por meio do contraste da violência sofrida pelas protagonistas, as circunstâncias nas quais se encontram e seu deboche à própria situação estabelecida pela dramaturga, o cadáver de Meire pode ser aos poucos lido sob a ótica de Reinhard Kuhn (1982), “O sacrifício de uma criança para um sistema ético abstrato é possível através da disponibilidade de substitutos⁶⁵” (Kuhn, 1982, p; 179). Não é coincidência que os demais personagens não possuam nomes, sendo nomeados de Meire 1, Meire 2 e Meire 3. Todos eles desempenham o mesmo papel violento dentro da sociedade que foram escritas. A violência sofrida por elas e o destino mortal de Meire, compostos assim dentro da dramaturgia enquanto protesto ao destino do qual milhares de crianças são vítimas. Pois, cabe ao leitor-espectador não só questionar o motivo de seu riso, mas se posicionar perante o choque do agente dramático que o motivou.

No entanto, a violência subjetiva em *Meire Love* não se registra somente enquanto protesto social. O assassinato de Meire e a reação das demais meninas, configurando-se ainda como um caminho de aprofundamento reflexivo na precariedade da própria infância. Durante

⁶⁵“The sacrifice of a child to an abstract ethical system is made possible through the ready availability of surrogates” (Kuhn, 1982, p. 179).

a criação do texto, pensamentos sobre o que diz respeito à morte infantil já pairavam na mente da autora. Para Suzy Élide, a morte de seu personagem não se limitava ao fim do funcionamento de seus processos biológicos, mas a “forma de morte em vida que viviam.”(Almeida, 2013, p. 175).

Assim como Reinhard Kuhn (1982), para a dramaturga cearense, as circunstâncias precárias as quais as protagonistas são submetidas interferem no conceito de fim da infância (morte da criança). Se o despertar sexual é para Kuhn tão letal para o personagem infantil quanto o fim do pulsar do coração (Kuhn, 1982), algo parecido se encontra também em Suzy Élide. Seus personagens são prostituídos, eternamente presos em um ciclo de violência subjetiva que os arrasta à morte todos os dias. Para a dramaturga, as crianças são mortas pela realidade que estão condicionadas a viver, estando o verdadeiro desafio para ela em mostrar a menina dentro delas. Ela precisava mostrar Meire em seu texto como uma criança antes de expor seu cadáver. Para a dramaturga Meire:

Seria alguém que tivesse uma certa nebulosidade no corpo, uma impossibilidade de definição – pela forma temporã de ter mal se feito mulher e já vivido como fruta que se joga ao lado. Uma menina na transição para o ser mulher – uma transição que se dava não apenas pelos traços fugidios de uma temporalidade fragmentada, errante, mas pelo não-ser-ainda de sua experiência com o amor que mal se anunciava. Eu achava que teria de ter algo, algo parecido com um travo, uma estranheza, uma interrupção também nas frases do texto; os cortes bruscos e daí se poderia revelar algo. Algo aconteceria que revelasse a vida ainda tenra da menina. Uma ação que sulcasse aquele corpo de menina – mulher inacabado em seu devir. (Almeida, 2013, p. 175).

Desta forma, a autora criou um prólogo onde a pequena vítima aparece cantando enquanto brinca com uma boneca. Élide apresenta Meire enquanto uma criança sonhadora, brincando como qualquer outra menina de sua idade. A atitude do personagem durante o prólogo, o único momento em toda a peça em que aparece antes de ser um cadáver, entra então em comunhão com a perspectiva de mundo aparentemente sonhadora de suas colegas. Dramaturgicamente, Suzy Élide apresenta o personagem agindo enquanto criança (vivendo sua infância) cristalizando a imagem infantil do cadáver a ser apresentado na conclusão da obra. Para além do dia a dia de prostituição das meninas, para além dos palavrões e do deboche: Meire é uma criança (todas elas são).

*É madrugada, Meire, uma menina de mais ou menos doze anos, conversa com sua boneca.
Canta docemente.
Calunga, levanta o pé,
Calunga, levanta o braço,
Calunga, levanta a saia,*

Calunga, me dá um abraço,
Calunga, levanta! (Almeida, 2008, p. 7).

Élida constrói Meire aproximando-a do que Reinhard Kuhn descreve como criança enigmática (Kuhn, 1982). Ela é uma figura misteriosa, construída e congelada pela escritora perante o leitor durante o prólogo. Ela é doce, infantil, sonhadora e determinada: um fenômeno efêmero encantador. E é a morte física do personagem que a imortaliza enquanto criança, que a resgata do transe constante ao qual seu *corpo nebuloso* é submetido. No final do texto, a neblina se dissipa e revela um cadáver infantil. O leitor nunca testemunhará o dia a dia humilhante de Meire, nunca testemunhará as diferentes mortes as quais ela era submetida para sobreviver. A falta de conhecimento sobre a garotinha violentada e prostituída que ela carregava consigo, salvando-a enquanto criança.

Tendo pontuado as diferentes violências subjetivas sofridas pelos personagens infantis em ambas as obras, convergências e divergências podem ser estabelecidas entre *The Pillowman* e *Meire Love*. No que diz respeito às convergências, pontua-se a forma com a qual ambos os autores tratam as mortes das crianças. Tanto Andrea Jovacovic, como Aaron Goldberg e Meire perecem fora de cena. Indo num movimento oposto ao da explicitação da violência, Martin McDonagh e Suzy Élida constroem dramaturgias onde a violência subjetiva sofrida por seus personagens infantis se torna antes destinador da história do que objeto de contemplação.

No entanto, enquanto a autora cearense utiliza rubricas apenas para mostrar o corpo do cadáver sem detalhar sequer o que ocorreu com a vítima, McDonagh não economiza em detalhes. Aproximando-se da tradição clássica, o autor inglês constrói por meio do diálogo uma descrição imagética dos violentos eventos que acometeram os personagens infantis. Ele não mostra os cadáveres (no máximo os dedos amputados de Aaron), mas se certifica de que o leitor entenda o que aconteceu com as pequenas vítimas. Por meio da descrição, da narração do próprio assassino de seus crimes e não da exibição construída por meio de rubricas, McDonagh parece remar contra a maré estética do próprio *in-yer-face theatre* divergindo até de demais autores da época. A própria Sarah Kane, dramaturga contemporânea a McDonagh, pode ser tida como exemplo sobre a questão quando durante uma entrevista sobre a escrita de sua peça *Cleansed* (1998) alegou:

Com *Cleansed*, essa linha sinuosa aqui, que sobe e desce, é a estória, e os momentos que sobem são os momentos mais dramáticos, que tendem a ser violentos (infelizmente). E os momentos baixos são os momentos que constroem os outros. Essa é a estória. Tudo acima dessa linha (reta) é o enredo. Tudo abaixo é perdido. (...) Então, inevitavelmente, é isso que ocorre, porque tudo que acontece na peça são os momentos acima da linha, aqui, enquanto que se você olha pra outras peças, tem coisas como “Ele vai e conta para o pai dele”. Se você olha pro teatro grego, tem o mensageiro que

aparece, e tudo isso deixa tudo mais fácil, e te dá tempo pra acalmar. Mas eu não quero dar tempo para acalmar. (Kane, 1998 *apud* Araújo, 2016, p.300⁶⁶).

Para Kane, a violência explícita sofrida por seus personagens é constituinte de sua peça. Ela recorre à violência como instrumento de choque constante, por meio do qual movimentar a dramaturgia evitando qualquer tipo de descrição da violência por meio de diálogos: a rubrica é seu principal veículo. A violência explícita destaca-se então como instrumento narrativo, como meio de causar choque, de socar a cara de seu leitor-espectador. Para McDonagh, porém, a violência subjetiva sofrida por seus personagens não precisa ser levada ao palco para manter a peça em movimento. O choque violento que McDonagh quer causar encontra-se em outro lugar da dramaturgia. O soco do dramaturgo, não chega por meio de imagens de crianças agredidas, mas antes por meio das relações entre elas e Katurian. O murro do autor vem do tensionamento entre realidade (vítimas) e ficção (personagens do autor); entre fato e virtualidade.

Em *The Pillowman*, o dramaturgo expõe seus pensamentos a respeito das conexões entre realidade e ficção. A realidade da violência subjetiva é deixada fora de cena, não se apresentando enquanto interessante ou responsabilidade do autor. Ele não precisa propor imagens sobre ela, pois esta escapa ao domínio literário sob o qual seu trabalho opera. Ao escolher elaborar explicitamente apenas as violências de personagens de seus contos que não estão necessariamente conectadas ao seu mundo, ele transforma as crianças agredidas em entidades primordialmente simbólicas. Carne e osso não são deixados de lado perante a poesia. Desta forma, o autor deixa claro seu entendimento da criança no campo estético enquanto sujeito distinto da criança real. Ele compactua assim com a afirmativa de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, segundo ela, a violência contra personagens infantis na literatura não articula de fato “nem crianças, nem leitõesinhos, apenas texto: jogo de criança grande que brinca de malvado.” (Barbosa, 2010, p. 28). É por meio da construção artística que o autor procura impactar (socar) seu público. É nela que seus esforços se encontram localizados.

Se a obra de uma das dramaturgas mais famosas do movimento estético ao qual McDonagh pertencia, pode se dar o trabalho de renunciar a tudo o que não seja violento para esfacelar assim a estrutura de sua peça e bombardear o leitor com imagéticas cruéis, o autor britânico parece encaixar a violência numa estrutura aristotélica de começo, meio e fim (Aristóteles, 2008). A violência subjetiva sofrida pelas crianças em *The Pillowman* se molda a

⁶⁶ Entrevista concedida por KANE, Sarah. Entrevista I. [nov. 1998]. Entrevistador: Dan Rebellato. Londres, 1998. 1 arquivo. mp3 (aprox. 60 min.). A entrevista na íntegra se encontra traduzida e transcrita por Rummenigge Medeiros de Araújo. In. ARAÚJO. R. M. de. **A tanatopoética de Sarah Kane: escritos para a morte**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, p.300, 2016.

essa estrutura: seja temporal, espacial ou dramaticamente. Todas as violências sofridas pelos personagens infantis desencadeiam relações de causa e efeito fundamentais para o desenrolar da dramaturgia. McDonagh se utiliza então de uma escrita próxima da tradição grega ocidental no que diz respeito à violência contra crianças na realidade do personagem protagonista. Não é a partir das mortes de Andrea e Aaron que McDonagh procura estabelecer uma relação de *voyeur* com a plateia. Os discursos sobre os corpos infantis parecem ter mais peso neste caso do que sua exibição para o dramaturgo. Discursos entendidos enquanto a elaboração por meio do diálogo através da narração dos fatos a respeito do destino cruel das personagens infantis assassinadas. Destino pautado por uma violência subjetiva cujo interesse radica em seus efeitos na trama, para além de sua brutalidade explícita. Tanto que nunca vemos o cadáver de nenhuma das vítimas.

A diferença do ocorrido em *Meire Love*, onde a imagem da pequena Meire sem vida é mostrada por Suzy Élida. Se bem que a autora apresenta partes do cotidiano das demais meninas da peça, os abusos sexuais são apenas insinuados e nunca levados explicitamente à cena. Somente o cadáver de Meire é mostrado ao leitor-espectador. É somente dele que se pode ser testemunha. E parece ser justamente através dele que a dramaturga mantém o personagem como *puer aeternus* (Kuhn, 1982).

Desta forma, as violências subjetivas sofridas por crianças em *The Pillowman* configuram-se como dois infanticídios, duas torturas e um sequestro nunca explicitamente levados à cena enquanto elementos componentes da realidade dos protagonistas. Na obra britânica, as vítimas parecem configurar-se como tensionamentos dentro da ordem totalitarista na qual os personagens vivem. Elas são apresentadas por McDonagh como presas do caos da sociedade que vivem (Kuhn, 1982), caos a ser combatido unicamente com a eliminação do escritor (Katurian) que se acredita ter posto em risco as estruturas sociais vigentes com seus contos.

O mesmo parece ocorrer dentro do universo de *Meire Love*, onde suas meninas são condenadas a situações violentas em seu cotidiano para sobreviver. A revelação do assassinato de Meire no final, aliada a reação de suas colegas, tecendo-se ainda como crítica social a normalização do caos aos quais crianças de rua brasileiras são submetidas. Em nenhuma das duas peças, nenhuma das crianças demonstra ter feito qualquer coisa para desencadear sua agressão, a não ser, talvez, sonhar com uma vida melhor (Meire).

No entanto, uma vez que a violência se destaca enquanto fenômeno de topologia mutável (Han, 2017) configurando-se por meios distintos interrelacionados, é preciso entender a análise da violência subjetiva contra os personagens infantis como uma das facetas possíveis

do fenômeno violento. Desta forma, entendendo a violência subjetiva dentro das três categorias teorizadas por Slavoj Žižek importa destacar que:

...o excesso “objetivo” – o reinado direto da universalidade abstrata que impõe a sua lei “mecanicamente” e com rematado desprezo pelo sujeito apanhado em sua rede – é sempre suplementado por um excesso “subjetivo”, pelo exercício arbitrário e irregular dos caprichos. (Žižek, 2014, p. 26).

Ou seja, a violência subjetiva e seus efeitos nos indivíduos por ela alcançados é interdependente da violência objetiva, conseqüentemente atrelando-se também a violência simbólica (Žižek, 2014). Desta forma, para aprofundar a reflexão ao redor da violência subjetiva sofrida pelas crianças em ambas as peças, é necessário entender como esta se inter-relaciona como suas demais manifestações. Por este motivo, uma vez pontuadas as estratégias estéticas utilizadas pelos autores para retratar a violência subjetiva sofrida por seus personagens infantis, é preciso então refletir sobre como as duas dramaturgias articulam a violência de ordem objetiva/sistêmica e a violência simbólica. A seguinte subseção se disponibiliza então a realizar essa reflexão.

4.3 Violência objetiva e violência simbólica: a figura infantil enquanto declaração violenta

Analisadas as representações de violência entendidas enquanto violência subjetiva desde a perspectiva de Slavoj Žižek (2014), a presente pesquisa compreende a importância de estabelecer inter-relações com a violência objetiva e a violência simbólica contra crianças para complexificar a discussão sobre as personagens infantis agredidas nas obras analisadas.

Desta forma, inicia-se a reflexão pontuando que nem todas as histórias de Katurian em *The Pillowman* possuem crianças sofrendo violência. *The Tale of the Three Gibbet Crossroads* e *The Little Green Pig* desenvolvem-se em universos onde personagens infantis não são vitimados na escrita do protagonista. Contêm cenas de violência contra crianças, os contos *The Little Apple Men*, *The Tale of The Town on The River*, *The Writer and The Writer's Brother*, *The Pillowman* e *The Little Jesus*.

Três dos cinco contos, onde a violência contra personagens infantis é encontrada, apenas narram os acontecimentos. Em *The Little Apple Men*, por exemplo, o conto é inclusive diluído durante a conversa de Katurian com Tupolski. O policial tanto se interrompe, quanto é interrompido durante o interrogatório ao apresentar o conto ao autor:

TUPOLSKI: (...) Voltando à literatura. O pai, como estabelecemos, trata a menina mau, e um dia a garotinha pega algumas maçãs e faz alguns homenzinhos com essas maçãs, todos os dedinhos, os olhinhos, os dedinhos dos pés, e os dá para seu pai

dizendo a ele que não são para comer, mas para manter como lembrança de quando sua filhinha era pequena, e naturalmente o porco do pai engole alguns homenzinhos-de-maçã por inteiro, só para incomodar ela, e eles têm lâminas de barbear dentro, e ele morre em agonia.

KATURIAN: E esse é meio que o fim da história, deveria parecer o fim da história, o pai sendo castigado. Mas então continua.

TUPOLSKI: Mas então continua. A garota acorda aquela noite. Alguns homenzinhos-de-maçã estão andando sobre seu peito. Eles seguram sua boca aberta. Eles dizem para ela...

KATURIAN (*baixinho*): “Você matou nossos irmãozinhos...”

TUPOLSKI: “Você matou nossos irmãozinhos.” Eles descem pela garganta dela. Ela se engasga com o próprio sangue até morrer. Fim.

KATURIAN: É uma reviravolta. Você acha que é um sonho. Não é. (*Pausa*) O que foi? Não disse que era meu melhor conto.

ARIEL: Você anda muito pelo bairro judeu, Katurian?⁶⁷ (McDonagh, 2003, p.12-13).

A primeira criança violentada dentro do universo simbólico de Katurian é colocada perante o leitor esfacelada pela estrutura do diálogo. É o primeiro contato que se tem com algum conto do protagonista. O fato de a polícia acreditar na ligação entre as histórias e os crimes cometidos contra crianças na cidade ainda não foi revelado. A história apresenta-se apenas por meio da fala, aparentemente distante da realidade do protagonista. Somente quando revelada a conexão posteriormente, uma imagem pode ser traçada entre *The Little Apple* e a morte de Andrea Jovacovic.

Já os mecanismos utilizados por McDonagh nos contos também narrados *The Tale of The Town on The River* e *The Pillowman*, mesmo que se mantendo na esfera do discurso dos personagens (encaixando-se dentro do diálogo) são diferentes. Nos dois casos, o autor recorre à narração por inteiro dos contos com nenhuma, ou muito poucas, interrupções. No primeiro conto, posteriormente atrelado ao assassinato de Aaron Goldberg, é Tupolski quem obriga o escritor a lê-lo por inteiro:

TUPOLSKI: Lê pra mim.

KATURIAN: Por inteiro?

TUPOLSKI: Por inteiro. Em pé.

KATURIAN *se levanta*.

⁶⁷ TUPOLSKI: (...) So, back to literature. The father, as we have established, treats the little girls badly, and one day the girl gets some apples and carves some little men out off these apples, all little fingers, little eyes, little toes, and she gives them to her father but she says to him they're not to be eaten, they're to be kept as a memento of when his only little daughter was young, and naturally the pig of a father swallows a bunch of these applemen whole, just to spite her, and they have razor blades in them, and he dies in agony.

KATURIAN: And that's kind of like the end of the story, the father gets his comeuppance. But then it goes on.

TUPOLSKI: But then goes on. The girl wakes up that night. A number of applemen are walking up her chest. They hold her mouth open. They say to her...

KATURIAN (*slight voice*): “You killed our little brothers...”

TUPOLSKI: “You killed our little brothers.” They climb down her throat. She chokes to death on her own blood. The end.

KATURIAN: It's a bit of a twist. You think it's a dream sequence. It isn't. (*Pausa*) What? I said it wasn't my best one.

ARIEL: Do you hang out round the Jew quarter, Katurian? (McDonagh, 2003, p. 12-13).

KATURIAN: Estou me sentindo como na escola, de alguma forma.
 TUPOLSKI: Mm. Exceto que na escola você não é executado no final⁶⁸. (McDonagh, 2003, p. 20).

A continuação, Martin McDonagh inclui o texto por inteiro de Katurian. A violência sofrida pelo garotinho protagonista que tem seus pés amputados por um viajante desconhecido ao qual ajudou, sendo apenas lida pelo autor. O mesmo ocorre com os suicídios infantis presentes em *The Pillowman*, a história que dá título à peça. Durante o segundo ato, depois de Michal pedir que Katurian conte a história, o protagonista somente narra os acontecimentos para o irmão.

Sendo estabelecido o suicídio como principal violência sofrida pelos personagens infantis no conto, o Homem Travesseiro torna-se o agente principal do fenômeno. Se a figura monstruosa se caracteriza justamente por transgredir limites sociais (Bertin, 2016) a criação do Homem Travesseiro enquanto gatilho para o suicídio infantil por parte de McDonagh permite ao leitor deslocar a entidade monstruosa para um lugar estético de reflexão sobre o espaço ocupado pela violência na contemporaneidade. Terminar com a própria vida, não é visto como algo temeroso por parte das crianças visitadas pela entidade, ao contrário.

Inclusive para o próprio monstro, que sofre devido ao seu horrível trabalho, o suicídio é também sua rota de fuga. Pois, cansado de sofrer por levar crianças à morte, o Homem Travesseiro utiliza seus poderes para se livrar do seu cruel destino. Desta forma, ele viaja no tempo até sua infância:

KATURIAN: E o Garotinho Travesseiro disse “Oi”, para o Homem Travesseiro, e o Homem Travesseiro disse “Oi”, para o Garotinho Travesseiro, e os dois brincaram com brinquedos por um tempo... (...) E o Homem Travesseiro contou a ele sobre seu triste trabalho e as crianças mortas e todo tipo de coisas, e o Garotinho Travesseiro entendeu na hora porque ele era uma criança feliz e tudo o que sempre quis foi ser capaz de ajudar as pessoas, então verteu um galão de petróleo sobre si mesmo e sua boca ainda sorridente, e o Homem Travesseiro disse através de suas lágrimas “Obrigado” ao Garotinho Travesseiro, e o Garotinho Travesseiro disse “Tá tudo bem. Você vai dizer pra minha mamãe que não vou voltar pra tomar chá hoje a noite?”, e o Homem Travesseiro respondeu, “Sim, eu vou” mentindo, enquanto o Garotinho Travesseiro ascendia um fósforo, e o Homem Travesseiro ficou sentado lá olhando ele queimar, e enquanto o Homem Travesseiro começava a desaparecer gentilmente, a última coisa que ele viu foi a boca sorridente do Garotinho Travesseiro derretendo, sendo consumida até não restar nada⁶⁹. (McDonagh, 2003, p. 46-47).

⁶⁸TUPOLSKI: Read it to me.

KATURIAN: The whole of it?

TUPOLSKI: The whole of it. Standing.

KATURIAN stands.

KATURIAN: This feels like school, somehow.

TUPOLSKI: Mm. Except at school they didn't execute you at the end. (McDonagh, 2003, p. 20).

⁶⁹ And the Pillowboy said, “Hello”, to the Pillowman, and the Pillowman said, “Hello”, to the Pillowboy, and they both played with the toys for a while... (...) And the Pillowman told him all about his sad job and the dead kids

Quando o monstro morre e suas vítimas ressuscitam, ele ouve ainda seus gritos frustrados por não poderem se suicidar. A violência contra crianças no conto *The Pillowman* adquire então um papel aparentemente libertador. A relação do Homem Travesseiro e das crianças poderia assim ser lida como uma possível simbolização da relação de autoagressão do sujeito pós-moderno (Han, 2017). Para o pensador coreano Byung-Chul Han, a violência contemporânea metamorfoseou-se penetrando na psiquê humana, afirmando ele que dessa forma “A própria pessoa provoca a autoviolência e se autoexplora.” (Han, 2017, p. 81). As dicotomias entre agressor e vítima, desaparecem na relação que o monstro contemporâneo e os adultos do conto têm com as crianças. A violência sofrida pelas crianças é também a violência sofrida por eles, seu fim.

Por meio da contagem de ambas as histórias, o autor parece apontar a existência de um sistema onde a única forma de fuga dos personagens para o sofrimento causado por ele é a violência. Seja por meio da perda dos dedos dos pés, seja pelo suicídio, as crianças dentro das duas histórias têm suas existências condicionadas pela forma como agressões extremas as privam da dor trazida por seu futuro: o desaparecimento no caso de *The Tale of The Town on The River* e o sofrimento da vida em *The Pillowman*.

O recurso narrativo articulado por McDonagh nos três primeiros contos onde crianças são vítimas de violências subjetivas horríveis, mas de ordem simbólica ao serem pertencentes ao universo fictício criado pelo protagonista, não opera da mesma forma com os outros dois casos: *The Writer and The Writer’s Brother* e *The Little Jesus*. Em ambas as histórias, a narração de Katurian é alternada com a encenação explícita dos acontecimentos, composta por meio de rubricas. Em *The Little Jesus*, por exemplo, o conto é brutalmente levado à cena enquanto Katurian o narra:

Os pais a cravam [a garotinha] na cruz e a levantam. (...)

PAIS ADOTIVOS: Você ainda quer ser Jesus?

KATURIAN: E a pequena garotinha engoliu suas lágrimas, respirou fundo e disse, “Não. Eu não quero ser Jesus. Eu sou Jesus, caralho! (Pausa) E seus pais enfiaram uma lança na lateral do seu torso...

Eles fazem isso.

...deixaram que ela morresse e voltaram para a cama.

and all of that type of stuff, and the little Pillowboy understood instantly ‘ cos he was such a happy little fella and al he ever wanted to do was to be able to help people, and he poured the can of petrol all over himself and his smiley mouth was still smiling, and the Pillowman, through his gloopy tears, said, “Thak you” to the Pillowboy, and the Pillowboy said, “That’s alright. Will you tell my mummy I won’t be having my tea tonight”, and the Pillowman said, “Yes, I will”, lying, and the Pillowboy struck a match, and the Pillowman sat there watching him burn, and as the Pillowman gently started to fade away, the last thing he saw was the Pillowboy’s happy smiley mouth as it slowly melted away, stinking into nothingness. (McDonagh, 2003, p. 46-47).

*A cabeça da menina cai devagar, olhos fechados.*⁷⁰ (McDonagh, 2003, p. 70-71).

O autor britânico faz questão de mostrar ao leitor-espectador o que poderia ser o destino da criança desaparecida. Ele projeta uma expectativa simbólica que não é real. Ela opera apenas no domínio do símbolo e não da realidade do protagonista. Desta forma, testemunhar a violência estética criada por Katurian não é sinônimo de fazê-lo com a violência subjetiva sofrida pelas crianças. Operam em domínios diferentes, como mostrado no final da dramaturgia ao encontrarem a pequena Maria a salvo. Se com *The Writer and The Writer's Brother* McDonagh estabelece pontes entre a vida do protagonista e sua ficção, para depois subverter os acontecimentos ao deixar claro o realmente ocorrido com ele e seu irmão no fim do conto, com *The Little Jesus*, o autor britânico parece pontuar mais enfaticamente a existência de dois mundos diferentes.

Contudo, são os contos de Katurian utilizados como prova para acusá-lo de envolvimento com os crimes. As relações entre as diferentes violências presentes na peça mostrando-se assim ainda mais complexas. O Estado totalitário, representado na dramaturgia pelos policiais Ariel e Tupolski, surge enquanto instrumento de censura ao prender o escritor e questionar suas motivações para a elaboração de seus contos. O protagonista é até acusado de estimular os atos hediondos sofridos pelas crianças em suas histórias. “Mas...Não entendo o que estão tentando me dizer. Estão tentando me dizer que não deveria escrever contos sobre assassinatos de crianças porque neste país existem assassinatos de crianças?” (McDonagh, 2003, p. 26).

É na esfera discursiva que a violência contra crianças é colocada como conflito na dramaturgia entre o Estado (Ariel e Tupolski) e o artista (Katurian). Dentro do universo construído por McDonagh, os policiais procuram de alguma forma vincular a escrita do protagonista com as mortes infantis. Desta forma, entendendo a construção simbólica como instituição da percepção de uma realidade (Bourdieu, 1998), o Estado totalitário luta pelo monopólio simbólico do mundo no qual procura governar. A articulação do conflito entre profissionais (policiais vs escritor) por parte de McDonagh como embate fundamental dentro da obra, destacando a importância da luta pelo universo simbólico da peça, pois:

⁷⁰ *The parents nail her to the cross and stand it upright.*

FOSTERS PARENTS: Do you still want to be like Jesus?

KATURIAN: And the little girl swallowed her tears and she took a deep breath and she said, “No. I don’t want to be like Jesus. I fucking am Jesus!” (Pause) And her parents stuck the spear in her side...

They do so.

...and they left her there to die, and they went to bed.

The little girl's head slowly bows, eyes closing. (McDonagh, 2003, p. 70-71).

A luta que opõe os profissionais é, sem dúvida, a forma por excelência da luta simbólica pela conservação ou pela transformação do mundo social por meio da conservação ou da transformação da visão do mundo social e dos princípios de divisão deste mundo: ou, mais precisamente, pela conservação ou pela transformação das divisões entre as classes por meio da transformação ou da conservação dos sistemas de classificação que são a sua forma incorporada e das instituições que contribuem para perpetuar a classificação em vigor, legitimando-a. (Bourdieu, 1998, p. 173-174).

Fica claro que o papel enquanto escritor de Katurian e suas histórias repletas de personagens infantis sendo violentados é de grande importância para os policiais. Durante o primeiro ato da peça, Tupolski chega inclusive a alegar:

TUPOLSKI: (...) Gostamos de executar escritores. Podemos executar idiotas todos os dias. E isso fazemos. Mas, quando você executa um escritor você manda uma mensagem, entende? (*Pausa*) Não sei qual mensagem será, essa não é minha área, mas você manda uma mensagem. (*Pausa*) Não, já sei. Já sei qual mensagem é. A mensagem é: “NÃO... VÁ... POR... AÍ... MATANDO... CRIANCINHAS... PEQUENAS”⁷¹. (McDonagh, 2003, p. 30).

O papel do escritor é costurado ao de assassino, em uma tentativa por parte dos interrogadores de tornar o protagonista responsável. Inclusive, quando Michal confessa para os policiais por medo de ser torturado, eles insistem em acusar Katurian. A tensão estabelecida entre a violência sofrida pelos personagens infantis dos contos e a violência subjetiva sofrida pelas crianças sendo apontada como prova em direção ao inocente autor constantemente. Inclusive, Michal tenta culpar seu irmão por seus crimes ao dizer que foram as histórias de Katurian que o incitaram aos assassinatos, ele responde:

KATURIAN: Não lembro de ter dito para você pegar um grupo de crianças pequenas e massacrá-las. (...) Por que você nunca encenou um dos contos bonitos?
 MICHAL: Porque você nunca escreveu nenhum bonito.
 KATURIAN: Eu escrevi muitos contos bonitos.
 MICHAL: Ah sim, tipo, dois.
 KATURIAN: Não. Eu vou te dizer porque você nunca encenou nenhum dos bonitos, tudo bem?
 MICHAL: Tudo bem.
 KATURIAN: Porque você é um sádico, a droga de um retardado tarado que se diverte ao matar crianças pequenas. E o resultado teria sido o mesmo se todas as histórias que eu escrevi tivessem sido a coisa mais doce que alguém pudesse imaginar⁷². (McDonagh, 2003, p. 50-51).

⁷¹ TUPOLSKI: (...) We like executing writers. Dimwits we can execute any day. And we do. But, you execute a writer, it sends out a signal, y’know? (*Pause*) I don’t know what signal it sends out, that’s not my area, but it sends out a signal. (*Pause*) No, I’ve got it. I know what signal it sends out. It sends out the signal: “DON’T... GO... AROUND...KILLING...LITTLE... FUCKING...KIDS.” (McDonagh, 2003, p. 30)

⁷² KATURIAN:I don’t remember telling you to take a bunch of little kids and go butcher them. (...) How come you never acted out any of the nice ones?

MICHAL: Because you never wrote any nice ones.

KATURIAN: I wrote plenty of nice ones.

Uma e outra vez, o mundo do protagonista tenta torná-lo culpado. Não parece entender que quando Katurian constrói, por meio de símbolos, narrativas onde crianças são vítimas de violências diversas, ele obriga a sociedade que está inserido (e o sistema totalitário que a gere) a reconhecê-las e a lidar com elas, já que a violência contra crianças já se encontrava presente dentro de suas estruturas sociais, o próprio Katurian e seu irmão foram vítimas dela, mas é a partir da construção simbólica realizada pelo escritor que ela entra no universo de sentidos da sociedade.

O pesquisador Brian Cliff, em seu artigo *The Pillowman: A new story to tell* presente no livro *Martin McDonagh: A Casebook*, chega inclusive a apontar na escrita do protagonista uma tentativa de ressignificação do sofrimento por ele experienciado (Russell, 2007). Pois, é apenas por meio de sua produção literária que toda a dor causada a ele e seu irmão parece ter algum valor. Para Cliff, em *The Writer and The Writer's Brother*, o movimento de Katurian não é o de contar uma história onde o sofrimento (a violência) leva à arte, mas o de construir uma narrativa que usa da violência experienciada para si (Russell, 2007). Essa violência está intrínseca na vida do autor para além de sua vontade própria, podendo ele somente ressignificar (dotar de alguma qualidade estética) toda a dor causada por ela por meio de sua produção artística. Não se experiencia violência para escrever, mas se escreve para registrar a violência.

Desta forma, entendendo-se a simbolização de um fenômeno enquanto institucionalização da percepção de um coletivo sobre um objeto concreto (Bourdieu, 1998), a violência contra crianças presente nos contos de Katurian registra esteticamente a existência de uma problemática social e suas consequências. McDonagh não parece querer responder a famosa pergunta “O que veio antes, o ovo ou a galinha?”, mas destacar a complexa rede de relações entre a violência contra crianças fictícias e reais.

A violência simbólica contra crianças em *The Pillowman* destaca-se então como o deslocamento realizado por Katurian da violência sofrida por seus personagens infantis em seus contos do campo criminal para o campo artístico; como o deslocamento feito pelo protagonista do implícito para o explícito. Entendendo o segundo caso como:

A capacidade de fazer existir em estado explícito, de publicar, de tornar público, quer dizer, objectivado, visível, dizível, e até mesmo oficial, aquilo que, por não ter acedido

MICHAL: Er, yeah, like, two.

KATURIAN: No. I'll tell you why you never acted out any of the nice ones, shall I?

MICHAL: Alright.

KATURIAN: Because you're a sadistic, retarded fucking pervert who enjoys killing little kids, and even if every story I ever wrote was the sweetest thing imaginable, the outcome'd still the fucking same. (McDonagh, 2003, p. 50-51).

à existência objectiva e colectiva, permanecia em estado de experiência individual ou serial, mal-estar, ansiedade, expectativa, inquietação, representa um considerável poder social, o de constituir os grupos, constituindo o senso comum, o consenso explícito, de qualquer grupo. (Bourdieu, 1998, p. 142).

A utilização de violência explícita apenas durante a representação dos contos, destacando então o objetivo de reelaboração ao nível estético da problemática. Por meio da imposição de sua simbolização da violência sofrida por crianças, Katurian desafia a estrutura social vigente, obrigando-a a incorporar suas narrativas. Desta forma, a violência simbólica contra crianças no texto se configura enquanto arma perante a violência objetiva estatal que tenta impor por meio do monopólio simbólico uma perspectiva de mundo que sirva a seus ideais. Uma vez que ser efetivamente violento é difícil a depender de sua capacidade de mudança dentro de estruturas sociais (Zizek, 2014), Katurian destaca-se como essencialmente violento graças a produção de seus contos onde crianças são violentadas e o desfecho dado por McDonagh para o personagem. Pois, após ser executado, Katurian testemunha morto:

KATURIAN: (...) ...por motivos que somente ele saberia, o porco do policial escolheu não jogar as histórias no fogo, mas as colocou cuidadosamente dentro do arquivo do caso de Katurian, onde as selou para que permanecessem lacradas por cinquenta longos anos.

Ariel guarda as histórias dentro do arquivo.

Um fato que acabou com o moderno e deprimente final do autor, mas que de alguma forma...de alguma forma...tinha mais a ver com o espírito da coisa.

*Ariel apaga o fogo da lixeira com uma garrafa de água, enquanto as luzes, devagar, se apagam. Fim.*⁷³ (McDonagh, 2003, p. 103-104).

O escritor protagonista afeta o funcionamento do sistema ao convencer, de alguma forma, Ariel a preservar sua obra. *The Pillowman* apresenta-se então como uma dramaturgia onde a violência simbólica contra crianças é inserida enquanto ruptura do sistema simbólico vigente na sociedade do protagonista, sintetizando-se enquanto arma no conflito entre o artista e os policiais. Artista entendido enquanto construção social discursiva, não biológica. Katurian prefere morrer a ter seus contos queimados. Desta forma, mesmo o autor morrendo biologicamente, sua presença paira sobre os sistemas simbólicos de sua comunidade. A

⁷³ KATURIAN: (...)... for reasons known only to himself, the bulldog of a policeman chose not to put the stories in the burning trash, but placed them carefully with Katurian's case file, which he then sealed away to remain unopened for fifty-odd Years.

Ariel puts the stories in the box file.

A fact which would have ruined the writer's fashionably downbeat ending, but was somehow...somehow... more in keeping with the spirit of the Thing.

Ariel snuffs out the fire in a bin with water, as the lights, very slowly, fade to black. The End. (McDonagh, 2003, p. 103 -104).

existência de seus contos com crianças sendo violentadas destaca-se então como uma luta feroz pela emancipação de discursos divergentes numa sociedade totalitária.

No entanto, se na obra de McDonagh a violência simbólica contra os personagens infantis se encontra na deslocação do implícito para o explícito, em *Meire Love*, ela opera de forma oposta. Como já mencionado anteriormente, na obra da dramaturga cearense, opera-se um exercício de distorção feito por parte das protagonistas da realidade que vivem.

Isso se faz claro quando as protagonistas da peça utilizam o termo *love* (amor) para se referirem tanto a adultos com os quais têm uma relação romântica, quanto a sexo em si. Durante o começo da dramaturgia, uma das meninas declara “a Meire é que tem sorte, arrumou um love pra punir por ela...” (Almeida, 2008, p. 13). Uma vez que os personagens são descritos pelas rubricas de Suzy Élide como “Três meninas com idades variando entre onze e treze anos” (Almeida, 2008, p. 10) elas apresentam-se enquanto crianças ainda em desenvolvimento.

Contudo, elas não parecem sequer se enxergar assim. Introduzindo o *love* em seu dia a dia como moeda por meio da qual tentam conseguir comer e serem protegidas. A distorção que a palavra sofre por parte das meninas desloca o termo para um campo sensorial essencialmente positivo: é graças a ele que sobrevivem. Não há sequer um questionamento a respeito da natureza do *love* e os seus efeitos em seu dia a dia. E mesmo quando há, o *love* se mostra também enquanto solução e caminho de fuga. Desta forma, as Meires de Suzy Élide são vítimas de violência simbólica constantemente ao estarem submetidas sem o perceber a uma rede de sistemas simbólicos que “devem a sua força ao facto de as relações de força que neles se exprimem só se manifestarem neles em forma irreconhecível de relações de sentido (deslocação)” (Bourdieu, 1998, p. 14).

Uma vez que a violência simbólica é injetada dentro de um cotidiano social pela classe dominante sem que as classes que lhe são submetidas percebam, as relações que operam entre sujeito, símbolo e realidade são naturalizadas (Bourdieu, 1998). Pois já que o símbolo atua como meio através do qual enxergar o mundo, sua manipulação turva sua compreensão de mundo. Sendo assim, entendendo que “espaços de poder também são espaços de linguagem” (Han, 2017, p. 149) a classe dominante distorce utilizando-se da linguagem o entendimento que as outras possuem de sua realidade numa tentativa de se manter no poder naturalizando enquanto únicas e verdadeiras perspectivas de mundo projetadas por ela. A classe dominante tenta então violentar simbolicamente as demais classes para lhes impor a versão da realidade que lhe convém para manter sua posição social.

A imposição realizada pelas diferentes instâncias sociais as quais estão submetidas as personagens, fazendo-as não compreenderem a horrenda rima entre *love* e pedofilia. Conexão

difícilmente percebida uma vez que se encontram à mercê da vida nas ruas. Desta forma, a violência simbólica sofrida pelas Meires evita com que percebam a gravidade de proposições como “Ei, coroa, tá a fim de um love?” (Almeida, 2008, p. 15). Por meio da utilização da *cracklinguagem* no diálogo dos personagens, Suzy Élide estabelece um universo simbólico onde a necessidade de se manterem sonhadores força os personagens a deformarem sua apreensão do mundo.

Desta forma, a violência simbólica torna-se caminho para a violência subjetiva sofrida pelas meninas. Violência simbólica constituída devido à violência objetiva a qual os personagens também são submetidos. A interligação entre o abandono social ao qual crianças em situação de rua são submetidas entrelaça-se com as demais violências sofridas por elas. Pois, estruturas sociais que não acolhem sua população infantil sem-teto acabam por negar direitos fundamentais a sujeitos ainda em desenvolvimento, empurrando-os para espaço de exclusão (Gomes, 1994).

Uma vez que um sistema ou instituição precisa definir seus limites identitários, recorre-se muitas vezes a exclusão como forma de constituir o coletivo em questão. Por meio da negação do outro (abjeto), aquele que não pertence à instituição, ela consegue definir aqueles que a compõem (Butler, 2002). Desta forma, impõe-se aos sujeitos abjetos sistemas simbólicos de autopercepção como parte do processo. Uma vez que nomear é entendido enquanto capacidade de instituir, registrar no tecido social simbólico um objeto/sujeito (Bourdieu, 1998) a identidade de garotas de rua é condenada a exclusão, se invisibilizando. Pois não pode ser chamado, reconhecido e compreendido aquilo que não possui nome. Não possuir uma representação simbólica de si por meio da qual mediar a relação com o mundo e demais sujeitos evita que este indivíduo seja percebido. Não é coincidência que todas as protagonistas da dramaturgia da autora cearense se chamem Meire. Afinal, todas servem a um mesmo papel dentro do sistema sob o qual vivem. A violência objetiva culmina então enquanto violência simbólica que reverbera em violência subjetiva.

Se por um lado a violência simbólica de McDonagh contra crianças em *The Pillowman* desenvolve-se enquanto instrumento de constatação social de uma realidade, em *Meire Love* ela atua de outra forma. A forma por meio das quais as crianças são submetidas à violência simbólica e objetiva nas obras diverge, mas em ambos os casos convergem enquanto tentativa de sobreviver. Ambos os autores parecem articular a violência simbólica contra seus personagens infantis como tentativa de ruptura, de luta pelo direito a existir e viver enquanto indivíduo social. Tanto em *The Pillowman* quanto em *Meire Love*, a violência contra crianças opera uma revolução simbólica:

A revolução simbólica contra a dominação simbólica e os efeitos de intimidação que ela exerce tem em jogo não, como se diz, a conquista ou a reconquista de uma identidade, mas a reapropriação colectiva deste poder sobre os princípios de construção e de avaliação da sua própria identidade de que o dominado abdica em proveito do dominante enquanto aceita ser negado ou negar-se (e negar os que, entre os seus, não querem ou não podem negar-se) para se fazer reconhecer. (Bourdieu, 1998, p. 125).

O choque causado pelos acontecimentos violentos contra personagens infantis em ambas as peças, mesmo operando por caminhos distintos de explicitação ou ocultação, desempenha uma tentativa de reivindicar a importância do reconhecimento do sujeito infantil enquanto possibilidade social. Meire é assassinada ao tentar fugir, as demais meninas utilizam brincadeiras para lidar com a dura realidade na qual vivem, Katurian morre por escrever contos por meio dos quais atribui valor estético à existência da violência contra crianças (da qual também foi presa), enquanto vítimas infantis reais obrigam Ariel e Tupolski a reavaliar sua perspectiva perante o papel da simbolização da violência infantil em seu mundo. Mesmo Meire morrendo, as meninas sendo prostituídas e Katurian sendo executado, o que perdura em ambas as dramaturgias é a tentativa de imortalização da infância. Imortalização, ironicamente, somente alcançada por meio de violência. Uma violência disruptiva e essencialmente mais forte do que a utilizada por seus nocivos agressores.

Desde uma perspectiva abrangente, a violência contra crianças em *The Pillowman* e *Meire Love* se estabelece então enquanto comentário sobre o papel da estetização da infância e sua precariedade (Kuhn, 1982) enquanto alternativas de percepção do tecido social na contemporaneidade. É por meio do reconhecimento da fragilidade e efemeridade do personagem infantil, que sua força pode ser destacada. Desta forma, aponta-se a grande importância de aprofundar reflexões ao redor da representação da violência contra crianças na dramaturgia contemporânea.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Para mim, nunca é sobre a coisa em si – não é sobre quando alguém escreve o quanto ama outra pessoa e suas mãos são cortadas fora. Não é sobre cortar, é sobre como a pessoa não pode mais expressar amor com suas mãos.”(Kane, 1998 *apud* Araújo, 2016, p. 275).

A presente dissertação se propôs a realizar uma análise das cenas de violência contra crianças nas dramaturgias *The Pillowman* e *Meire Love* como forma de estimular discussões de ordem estético-social sobre a representação da violência contra personagens infantis para além de um questionamento de sua presença em produções literárias. As cenas de violência analisadas destacam-se com grande interesse devido à sua articulação do fenômeno em si dentro de suas respectivas obras, servindo assim como trampolim para diversas reflexões.

Faz-se então fundamental entender a presença da violência contra tais personagens em produções literárias enquanto elemento de composição estética artística, complexo com propósitos estéticos variados. Se em *The Pillowman*, Martin McDonagh aponta para a intrincada relação entre arte e realidade, em *Meire Love*, Suzy Élida reforça a importância da simbolização da realidade enquanto forma de sobreviver.

Desta forma, a presente pesquisa destaca a importância de compreender a produção de obras com o abuso infantil enquanto principal eixo temático como fundamental enquanto registro estético da horrível realidade de muitas crianças. A utilização da explicitude do *in-yer-face theatre* na abordagem do espinhoso assunto, servindo assim a um propósito político e estético ao forçar seus leitores e suas audiências a lidarem com um assunto muitas vezes ignorado pela sociedade.

Como sugerido, em *The Pillowman* parece haver uma incongruência na problematização de escrita de obras que retratam violências presentes no cotidiano de uma comunidade quando o protagonista de McDonagh questiona: “Não entendo o que estão tentando me dizer. Estão tentando me dizer que não deveria escrever contos sobre assassinatos de crianças porque neste país existem assassinatos de crianças?” (McDonagh 2003, p. 26). A simbolização artística servindo assim como registro e crítica. Não há somente um impulso mórbido atrás da necessidade de expor corpos infantis dilacerados a uma audiência.

Tanto McDonagh quanto Élida deslocam a violência subjetiva sofrida por seus personagens para fora de cena, operando a explicitude somente quando referente a espaços estéticos, como nos contos de Katurian. Sendo assim, os textos parecem operar mais sobre a

representação da violência contra crianças (suas possibilidades) do que sobre a violência contra elas em si. Olhar para além de concretizações físicas do fenômeno violento dota assim de diversos significados ambos os trabalhos dramaturgicos.

Assim como apontado por Slavoj Žižek (2014), a conversa ao redor da violência deve ir para além de suas manifestações visíveis, espetaculares. Entender o ocorrido com os personagens infantis em *The Pillowman* e *Meire Love* exige enxergar o sistema de relações violentas que antecedem suas agressões físicas e psicológicas.

Por meio da presente dissertação, procurou-se complexificar o pensamento ao redor do fenômeno violento contra personagens infantis, como forma de entendê-lo enquanto recurso estético com qualidades próprias, ao mesmo tempo que se procurou tecer críticas sobre sua utilização. Desta forma, o trabalho se posiciona em defesa da produção artística de autores como Martin McDonagh ou Suzy Élida, que abordam o assunto. Ambas as peças analisadas erigem discursos a favor do direito a infância de seus personagens. Como Katurian o faz em seu mundo, McDonagh e Élida desempenham um papel fundamental ao se colocarem como locutores de histórias movidas pelo sofrimento infantil.

Entender a possibilidade de se ser socialmente responsável, apesar da abordagem de assuntos espinhosos em obras artísticas, permite um maior aprofundamento em questões cuja natureza violenta usualmente as situa distante de espaços de discussão. Se para Martin Esslin (1986) o teatro atua como instrumento de reafirmação identitária de um povo, cabe a este expor sua comunidade a obras que as obriguem a reavaliar sua própria realidade e a questionar seu comportamento enquanto sociedade. Sobre isso, Hans-Thies Lehmann (2007) afirmaria posteriormente:

...faz parte da concepção do teatro engendrar um terror, uma violação de sentimentos. uma desorientação que, por meio de procedimentos supostamente “amorais”, “antissociais”, “cínicos”, faça o espectador se deparar com sua própria presença sem tirar dele a humor, o choque do reconhecimento, a dor, a diversão, que são os motivos pelos quais nos encontramos no teatro. (Lehmann, 2007, p. 427)

Em conclusão, a presença de cenas de violência contra crianças em *The Pillowman* e *Meire Love* reafirmam a dimensão política do fazer teatral, utilizando-se da degradação de corpos infantis como gatilho estético para um pensamento impulsionado pelo desconforto e pelo dever moral de se proteger a infância em toda sua fragilidade por meio da utilização de duplos ficcionais.

A presente pesquisa finaliza-se ainda reafirmando a importância da elaboração de mais trabalhos ao redor do assunto, uma vez que não falar de abuso infantil em obras artísticas não

acaba com ele. Ao contrário, a não reflexão sobre o assunto mantêm os olhos dos adultos responsáveis pelas novas gerações distantes de espaços onde poderiam auxiliar crianças vítimas de violência. Para guiar o olhar do espectador-leitor para a criança real sentada ao seu lado, McDonagh e Élida sacrificam cruamente suas crianças ficcionais. É por meio da crueldade sanguinolenta impressa em suas dramaturgias e levada eventualmente ao palco, que o ambos os autores deixam entrever seu amor à arte e à infância.

REFERÊNCIAS

AUGUSTIN, Kristina. **Os Castrati: visão holística da prática da castração na música**. In. Música e Linguagem – Revista do curso de música da Universidade Federal do Espírito Santo. s/l. v. 1. n. 1. p. 68-81. Set. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/article/view/3601> Acesso em 25 de set. de 2023.

ALMEIDA, Cecília. **“Meire Love”, entre o risível e o trágico**. Cultura.PE. Recife, 19 de jul. de 2012. Disponível em: <https://www.cultura.pe.gov.br/canal/fig2023/meire-love-entre-o-risivel-e-o-tragico>. Acesso em 07 de julh. de 2023.

ALMEIDA, Suzy Élide Lins. **Dialogismo e Processo de (Auto)Formação em Teatro: O Elogio da Experiência**. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará. p. 198, 2013.

ALMEIDA, Suzy Élide Lins. **Meire Love, Nen e o Bando, Gatos Pingados**. 5 ed. Fortaleza: Realce Editora, 2008.

ALMEIDA, T. de; BARROS, A. **O caso do sequestro do bebê: a violência do estado e as possibilidades de resistir**. Cadernos Brasileiros de Saúde Mental/Brazilian Journal of Mental Health, [S. l.], v. 9, n. 24, p. 148–176, 2017.

AMARAL, Camila Aparecida Viana. **Desafios estético-formais na peça Blasted, de Sarah Kane**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. p.133, 2016.

ARAÚJO, Rummenigge Medeiros De. **A tanatopoética de Sarah Kane: escritos para a morte**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, p. 300, 2016.

ARAÚJO, N. F. S. De. PINHEIRO, C. R. S. SERRA, L. S. F. **As figurações da criança na literatura infantil: uma análise histórica do percurso da identidade da infância na literatura**. In. Congresso Nacional de Educação, 3, 2016, Natal. Anais [...] Natal: Realize Eventos Científicos e Editora LTDA, 2016. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/20319>. Acesso em 08 de ago. de 2023.

ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Trad. Raposo, R. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Trad. Siqueira, J. R. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. 13 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

ARISTÓTELES. **A poética**. 3 ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **Canibalismos e infanticídios em cena: sob o olhar infame dos Spoudaion**. In. Aletria: Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte. v. 20. n. 3. p. 21-34, Set./Dez. de 2010.

BARROS, Cristiane do Amaral. **Parafilias, pedofilia e intervenções em terapia cognitivo-comportamental**. In. Revista Psique. Juiz de Fora, v. 02, n. 03, p. 78-94, 2017.

BERTIN, Juliana Ciambra Rahe. **O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstrosidade e humanidade**. In. Outra travessia. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. n. 22, 2016

BOCCATO, Vera Regina Casari. **Metodologia da pesquisa bibliográfica na área odontológica e o artigo científico como forma de comunicação**. Rev. Odontol. Univ. Cidade São Paulo, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 265-274, 2006. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/1896>. Acesso em: 18 de out. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. 1 ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CALDAS, Albuquerque; PIRES, Mariana. **Infância e violência em The Pillowman**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2013. Disponível em: https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/pibic/relatorio_resumo2013/resumos_pdf/ctch/LET/LET2763_Mariana%20Pires%20e%20Albuquerque%20Caldas.pdf. Acesso em 15 de out. de 2021.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4 ed. São paulo: Ática, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COHN, Clarice. **Antropologia da criança**. 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

COUTINHO, Fernanda. **Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco. Recife. p.219, 2004.

DIAS, Fabiana Rodrigues. **Violência, intolerância e confronto no teatro de Martin McDonagh**. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. p. 148, 2009.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

EURÍPEDES, **Medéia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

FERNÁNDEZ, Alejandro Ocaña. Terror y burocracia: el teatro del Grand Guignol de París y la Censura. In. **Revista Eviterna**, 2020, n. 8. p. 162-180.

FERRARI, Ilka Franco. RIGUINI, Renata Damiano. **Notas sobre o obsceno na literatura: uma leitura Lacaniana na época das imagens**. Psicol. rev. (Belo Horizonte), Belo

Horizonte, v. 24, n. 1, p. 249-262, jan. 2018. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167711682018000100015&lng=pt&nrm=iso. acessos em 09 ago. 2023.

FLYNN, Gillian. **Objetos cortantes**. 1 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

FOLEY, Charles. LORDE, André. **Ao telefone**. In. O teatro do Grand-Guignol: horror, suspense e loucura na Paris do início do século XX. [S.l]: Exilado Livros, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 30 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

FRANÇA, Júlio. **Fontes e sentidos do medo como prazer estético**. In. Insólito, mitos, lendas, crenças – Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 2/ Júlio França (org.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011

FRANÇA, Júlio. **A educação pelo mal (ou para que servem as narrativas de horror?)**. In: SANTOS, Josalba. JEHA, Julio.Org. Sobre o Mal. Curitiba: Appris, 2015, p. 147- 162

FRANÇA, Júlio. **Medo e literatura**. In.FRANÇA, Júlio. org. Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1830-1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017

FRANÇA, Júlio. **Prefácio: o apelo estético da violência**. In. Violências várias [recurso eletrônico]: estudos da brutalidade no cinema. Marcio Markendorf, Leonardo Ripoll, Andrey Kolling Lehnemann (Org.). Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2022.

GOMES, Romeu. **A violência enquanto agravo à saúde de meninas que vivem nas ruas**. Cadernos de Saúde Pública, 1994; 10 (supl.1): 156-67.

GRAY, Jeffrey Alan. **The Psychology of Fear and Stress**. 2 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

GUILHERME, Ricardo. **Teatro Radical Brasileiro**. In. Revista de Letras, Fortaleza, v. 14, n.1/2, p. 161-165, 1989.

GUIMARÃES, J. A. Cena e obsceno em O beijo no asfalto, de Nelson Rodrigues. **Navegações**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. e36995, 2020.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. 1 ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**, 2 ed. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1990.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

INOUE, Silvia Regina Viodres; RISTUM, Marilena. Violência sexual: caracterização e análise de casos revelados na escola. **Estudos de Psicologia (Campinas)**, v. 25, n. 1, p. 11–21, jan. 2008.

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

JURKOVIK, Tanja. **Blood, monstrosity and violent imagery**: Grand-Guignol, The French Theatre of Horror as a form of violent entertainment. In. *Coded Realities*. n. 1, dez. 2013.

KUHN, Reinhard. **Corruption in Paradise**: The Child in Western Literature, Brown University, 1982, p. 264.

KURY, Mário da Gama. **Antecedentes da ação de Medéia**. In: KURY, Mário da Gama. EURÍPIDES. *Medéia*. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LODGE, David. **A arte da ficção**. 1 ed. Porto Alegre: L&PM, 2017.

MALTHUS, T. **Ensaio sobre a população**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MEDEIROS, Elen de. **O drama-da-vida e as tessituras do drama moderno brasileiro**. In. *Caderno Letra e Ato*. Campinas. vol. 8. nº8. jul de 2018.

MENKE, Carlos Henrique. **Entre Eros e Thanatos: a mama através dos tempos**. In. *Narrativas no Centro Histórico-Cultural Santa Casa de Porto Alegre*. BARROSO, Lucia Maciel. GOLDANI, João Carlos. SCHWARTSMANN, Leonor Baptista. (orgs) Porto Alegre: Evangraf; ISCMPA, 2021.

MCDONAGH, Martin. **The Pillowman**. 1 ed. Kent: Country Setting, 2003.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

PACHECO, Patrick. Laughing Matters. **Los Angeles Times**. [S.I] 22 de maio de 2005. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-may-22-ca-pillowman22-story.html> Acesso em: 09 de ago. de 2023.

QUEIROZ, M. O. RODRIGUES, J. V. SANTOS, C. M. A. De. PINHEIRO, A. de A. A. **Prostituição infantil: considerações teóricas e observações sobre a realidade na cidade de Fortaleza**. In. *Rev. De Psicologia, Fortaleza*, v. 7, p.113, jan/dez, 1989/1990.

RUSSELL, Richard Rankin. **Martin McDonagh: A Casebook**. 1 ed. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo, Perspectiva, 2017.

SÊNECA. **Medéia**. 1 ed. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013.

SCHWARZ, Roberto. **Pressupostos, salvo engano de “Dialética da Malandragem”**. In. *Que horas são?* 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alvez. Dona Sol: O entrelugar e o fascínio pela transgressão. **Pontos de Interrogação – Revista de crítica cultural, Alagoinhas**, v. 13, n. 1, p. 143-168, jan/jun, 2023.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. 1 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VICKERS, Graham. **Chasing Lolita: how popular culture corrupted Nabokov's little girl all over again**. 1 ed. Chicago: Chicago Review Press, 2008.

ZIZEK, Slavoj. **Violência**. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2014.