



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

SAULO TIAGO MONTEIRO ARAÚJO

**SOBRE A IDEIA DE MUTABRO - A MUDANÇA COMO TRAGÉDIA E OUTRAS
MEMÓRIAS NO HORROR**

FORTALEZA

2025

SAULO TIAGO MONTEIRO ARAÚJO

SOBRE A IDEIA DE MUTABRO - A MUDANÇA COMO TRAGÉDIA E OUTRAS
MEMÓRIAS NO HORROR

Dissertação apresentada ao Mestrado em Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Orientador: Prof. Dr. José Cláudio Siqueira Castanheira.

FORTALEZA

2025

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)

- A691s Araújo, Saulo Tiago Monteiro.
Sobre a idéia de mutabro : A mudança como tragédia e outras memórias no horror /
Saulo Tiago Monteiro Araújo. – 2025.
182 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. José Cádio Siqueira Castanheira.
1. Mutabro. 2. Horror artístico. 3. Teorias da monstruosidade. 4. Mudança como tragédia.
5. Metamorfose. I. Título.

CDD 302.23

SAULO TIAGO MONTEIRO ARAÚJO

SOBRE A IDEIA DE MUTABRO - A MUDANÇA COMO TRAGÉDIA E OUTRAS
MEMÓRIAS NO HORROR

Dissertação apresentada ao Mestrado em Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Aprovada em: 29/05/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Cláudio Siqueira Castanheira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Alúcio Ferreira de Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. João Victor de Sousa Cavalcante
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Lúcio Reis Filho
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Funcap pela bolsa no segundo ano do curso, que foi uma contribuição essencial.

Aos meus amigos que conheci durante o processo, principalmente Camila, Joedson, Matheus, Mayara e Tarcísio. Com eles, as ideias lubrificam e os sorrisos afrouxam, tornando meu caminho muito mais feliz.

À todas as pessoas que de uma maneira ou de outra contribuíram e me incentivaram nesse percurso, o que inclui, especialmente, toda a minha família, no sentido mais amplo e transcendental possível que essa palavra possa abarcar.

À minha avó Maria Laura, que cito na introdução deste trabalho. É de consenso absoluto entre as pessoas próximas a ela que, sem sua leveza e amabilidade inigualável, a vida de todas teria sido muito mais difícil. No presente em que escrevo este agradecimento, lágrimas afogam nosso mundo, que, ao que parece, permanecerá para sempre submerso após a notícia de sua partida. E agora, em um bote trôpego e desajeitado, temos de remar sem saber ainda para onde. Seja como for, amo-a para sempre.

“Esse corpo de lama que tu vê, é apenas a imagem que é tu. Esse corpo de lama que tu vê, é apenas a imagem que sou.”
(Chico *Science*, corpo de lama, 1996)

RESUMO

Este trabalho investiga a transformação monstruosa da figura humana na ficção cinematográfica de horror e situa-se no contexto das discussões sobre as denominadas teorias da monstruosidade (Cohen, 2000), (Weinstock, 2020). A pesquisa parte da concepção de gênero narrativo como uma forma de memória coletiva da cultura, em constante movimento e elaboração, que atravessa diferentes manifestações artísticas, em diálogo com Lotman (1996), Bakhtin (1998) e Todorov (2012). Com base nessa perspectiva, discute-se a distinção de horror a partir de Carroll (1999), Sobchak (1986), Dixon (2010) e Cánepa (2008), e debate-se sobre a presença da figura do monstro nas memórias do horror narrativo. Com base em autores como Bynum (2001) e Bakhtin (1998), abordam-se a metamorfose e a transformação sobrenatural como um texto recorrente na ficção e analisam-se suas especificidades quando presentes no horror artístico. Nesse contexto, propõe-se o conceito de mutabro como um ecossistema narrativo em que interagem as ideias de mudança, humanidade e monstruosidade dentro da ficção de horror, que é capaz de organizar e comunicar discursos sobre os estatutos ontológicos dos sujeitos em determinado contexto cultural. Propomos que mutabro é, assim como a ideia de gênero narrativo, uma espécie de memória, organizada pelas formas de percepção sobre os limites categóricos dos indivíduos na cultura, em sua relação com o espaço, o tempo, os seres e as coisas que os cercam. Por meio da análise fílmica de obras em que argumentamos que esse ecossistema narrativo tem uma importância central — A Praga (1980), de José Mojica, Tetsuo, o homem de ferro (1989), de Shinya Tsukamoto, e Tio Boonmee que consegue lembrar suas vidas passadas (2010), de Apichatpong Weerasethakul — o estudo propõe o conceito de mutabro como uma ferramenta crítica para discutir as ansiedades e mal-estares sociais em relação às transformações do que culturalmente se compreende por humanidade e identidade.

Palavras-chave: mutabro, horror artístico, teorias da monstruosidade, mudança como tragédia, metamorfose.

ABSTRACT

This work investigates the monstrous transformation of the human figure in art-horror film and is situated in the context of discussions about so-called monster theories (Cohen, 2000), (Weinstock, 2020). The research is based on the concept of narrative genre as a form of collective memory of culture, in constant movement and development, which crosses different artistic manifestations, in dialogue with Lotman(1996), Bakhtin (1998), and Todorov (2012). Based on this perspective, the distinction of horror as an art genre is discussed with Carroll (1999), Sobchak (1986), Dixon (2010), and Cánepa (2008), and the presence of the monster character in the memories of narrative art-horror is debated. Based on authors such as Bynum (2001) and Bakhtin (1998), metamorphosis and supernatural transformation are addressed as a recurring theme in fiction, and their specificities are analyzed when present in art-horror. In this context, the concept of mutabro is proposed as a narrative ecosystem in which different concepts of change, humanity, and monstrosity interact within horror fiction, which is capable of organizing and communicating discourses on the ontological statuses of subjects in a given cultural context. We propose that mutabro is, like the idea of narrative genre, a kind of memory, organized by the ways in which individuals perceive the categorical limits of culture, in their relationship with space, time, beings, and the things that surround them. Through the film analysis of works in which we argue that this narrative ecosystem is of central importance — *A Praga* (1980), by José Mojica, *Tetsuo, the Iron Man* (1989), by Shinya Tsukamoto, and *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), by Apichatpong Weerasethakul — the study proposes the concept of mutabro as a critical tool for discussing social anxieties and unease in relation to transformations of what is culturally understood as humanity and identity.

Keywords: mutabro, art-horror, monster theory, change as tragedy, metamorphosis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Detalhe de “O Juízo Final” (1482), de Hieronymus Bosch.....	61
Figura 2 -	O sabá das bruxas” (El Aquelarre, 1797-1798), de Francisco Goya.....	62
Figura 3 -	“Saturno devorando um filho” (1819-1823), Francisco Goya....	63
Figura 4 -	“O pesadelo” (1781), de John Henry Fuseli.....	64
Figura 5 -	O fantasma de uma pulga (1820), de William Blake.....	65
Figura 6 -	Escultura Apollo e Dafne (1622-1625), de Gian Lorenzo Bernini, que retrata o momento de transformação de Dafne em um loureiro.....	76
Figura 7 -	Um lobisomem americano em Londres (1981).....	77
Figura 8 -	A mosca da cabeça branca (1958).....	78
Figura 9 -	Imagem do filme “The frog Prince” (1986).....	84
Figura 10 -	Zé do Caixão em “À meia-noite levarei sua alma” (1964).....	108
Figura 11-	Drácula de Bram Stoker (1992).....	109
Figura 12 -	O enigma de outro mundo (1982).....	112
Figura 13 -	O enigma de outro mundo (1982).....	113
Figura 14 -	Força diabólica (1959).....	117
Figura 15 -	Monstros do ID em “O Planeta Proibido” (1956).....	78
Figura 16 -	A Praga (1980).....	130
Figura 17 -	Rubens Luchetti folheando exemplar de <i>A Praga</i>	133
Figura 18 -	Exu no museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro.....	136

Figura 19 - Versão em quadrinhos de “À meia-noite levarei sua alma” (1964).....	140
Figura 20 - A Bruxa, em <i>A Praga</i> (1980).....	139
Figura 21 - <i>Salaryman em Tetsuo</i> (1989).....	141
Figura 22 - Mulher possuída pelo fetichista no metrô.....	147
Figura 23 - “e a ferrugem se misturou às minhas células”.....	150
Figura 24 - “Em breve até seu cérebro vai se transformar em metal”.....	151
Figura 25 - Rostos se transformando em caveira.....	153
Figura 26 - Imagem de divulgação do filme no streaming Reserva Imovision.....	155
Figura 27 - Cartaz feito por Chris Ware.....	157
Figura 28 - Boonmee e sua esposa fantasma (1).....	161
Figura 29 - Boonmee e sua esposa fantasma (2).....	162
Figura 30 - Diálogo entre o bagre e a princesa.....	164
Figura 31 - Princesa pergunta se o bagre pode rejuvenescê-la.....	167

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Tipo de trabalho.....	20
Gráfico 2 – Ano de publicação.....	21
Gráfico 3 – Áreas do conhecimento.....	22

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	GÊNERO COMO MEMÓRIA	31
2.1	O horror como arte	37
2.2	<i>Susto ou medo?</i>	37
2.3	O horror como uma coisa do sobrenatural	43
2.3.1	<i>Um grande acervo de anormalidades</i>	50
2.3.1.1	<i>Horror e ficção científica, monstros e criaturas</i>	53
3	A MUDANÇA COMO TRAGÉDIA	67
3.1	Sobre a ideia de mutabro como um ecossistema	69
3.2	Tragédia ontológica	74
3.2.1	<i>A transformação na ideia de mutabro</i>	83
4	MUTABRO E MEMÓRIA	88
4.1	Cultura como memória e a memória da ficção	92
4.1.1	<i>Mudança e horror na cultura</i>	97
5	A ANÁLISE DO CORPUS	125
5.1	Analisando <i>A praga</i> (1980), de José Mojica Marins	130
5.1.1	<i>Delirantes e anormais</i>	131
5.1.2	<i>Sobre a transformação de Juvenal</i>	139
5.2	<i>Tetsuo, o homem de ferro</i> (1989)	141
5.2.1	<i>Um novo mundo</i>	142
5.2.1.1	<i>Entre coisas e sujeitos no espaço</i>	143
5.2.2	<i>Mutabro</i>	149
5.3	Tio Boonmee que consegue lembrar de suas vidas passadas ...	154
5.3.1	Sobre a morte e a mudança	154
5.3.1.1	<i>Evitar o mutabro</i>	160
5.3.2	<i>Um peixe em outras vidas</i>	163
5.3.3	<i>O universo no fundo de uma caverna</i>	169
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
	REFERÊNCIAS	178

1 INTRODUÇÃO

Há uma fragilidade latente que convive de maneira paradoxal com a sensação de certeza que me foi inculcada, desde a infância, de que sou humano e que essa categoria ocupa um lugar especial no universo.

Eu nasci nos anos 1990 e, antes do meu nascimento, a biologia após Darwin (2023) já havia avançado exponencialmente como nos estudos da bióloga Lynn Margulis que nos anos 1980 propagava sua teoria da endossimbiose. Em uma rápida sinopse, suas ideias comunicam que a permanência dos seres na Terra não se deu necessariamente apenas por digladição e assassinato contumaz, mas por conexões entre indivíduos diferentes, tão estreitas, que corroboram em fusões nas quais é difícil dizer onde começa um ser e termina o outro, como ilustram as relações entre as lesmas do mar *Elysia chlorotica* e a alga *Vaucheria litorea*.

Também antes dos anos 1990, Donna Haraway escreveu o *Manifesto Ciborgue* (1985), usando do imaginário construído pela ficção científica. Da primeira vez que escutei sobre suas ideias, pensar sobre a imagem de minha avó como um ciborgue me divertia, quando me dava conta de que o seu marcapasso, parte protética que foi unida ao seu organismo para a sua sobrevivência, era agora componente indissociável do seu corpo. A mesma avó também recebeu o transplante de uma válvula cardíaca de um porco. O que a torna um ciborgue e também um humano que compartilha biologicamente o corpo com o de um outro animal. Ela está viva e bem porque seu corpo se tornou em parte porco e, em parte, máquina, e essas interações promovem para a mesma uma sustentação à vida. Talvez o fascínio em relação a essa que é, ao menos para mim, uma fantástica constatação seja uma parcela dos motivos que me trouxeram até este trabalho. Esse simples exemplo que o caso de minha avó ilustra, uma senhora ciborgue transespécie muito comprometida com as orientações de mundo católicas, costumava me intrigar a respeito das nossas convicções a respeito do que somos e como isso repercute em nossas vidas.

Haraway (2022) também comenta em *Quando as espécies se encontram* (2022) sobre os seres que nos compõem, a diversidade de indivíduos que são responsáveis por manter funcionando o corpo que chamamos de eu. O eu, na verdade, é quase sempre nós. Há diversas analogias possíveis a partir dessa afirmação polissêmica. Como a de que só existimos porque somos subsidiados por

quem consideramos nossa família ou de que somos construídos culturalmente como indivíduos, compartilhamos memória, reproduzimos hábitos e maneiras de entender a vida e é essa partilha que nos constitui como sujeitos. Porém não é diretamente sobre essas duas coisas que quero falar com essa afirmação, mas apenas que nosso corpo é constituído e constituinte de diferentes existências outras que consideramos vivas ou não – bactérias, materiais genéticos de vírus, amebas e uma série de outros seres – que provavelmente se deslocam neste exato momento nas espraiadas de nossa face e em todo nosso corpo, em todas as dimensões da nossa geografia, para dentro e para fora do território que entendemos como eu. Onde começa e onde termina esse humano que escreve? Nos meus indispensáveis olhos de ciborgue, meus óculos? Nas pontas dos meus dedos que encontram os dispositivos que cada vez mais fazem parte de mim? Nas bactérias que vivem no meu intestino?

Ainda que muitas reflexões tenham sido feitas a respeito do que constitui a nossa humanidade, esforço que constrói a antropologia filosófica como área do conhecimento, nenhuma resposta resiste por muito tempo sem passar por alguma transformação. Essa constante – a de se transformar – faz parte da nossa história como categoria de indivíduos. As várias respostas e perguntas acerca de uma suposta essência humana, ou de uma condição humana, se modificaram através dos tempos e costumam manter certo grau de imprecisão e relativa fragilidade. Penso em Copérnico, Lynn Margulis, no humanismo, no pós-humanismo, nos lugares aonde chegamos e em como expressamos por meio das histórias que contamos as nossas grandes questões e soluções sobre o que entendemos como humano. Séculos de dúvidas, experimentos, filosofias, acasos e derivas que corroboraram em pôr em instabilidade a ideia de que somos criaturas centrais no universo não foram o suficiente para que, nos anos 2000, eu não crescesse com a certeza de que, como provavelmente concordaria Max Scheler (2003), eu ocupo um lugar especial no cosmos por ser considerado humano. Talvez o modo de vida da democracia neoliberal também tenha me dito que, via de regra, eu não sou tão especial assim e que, caso eu não tenha recursos para atingir o capital necessário, eu viva nas piores condições de moradia e alimentação, onde meus supostos direitos fundamentais de acesso ao básico não são coisas ganhas. Apesar desse pequeno parêntese, talvez não eu individualmente, mas a minha categoria classificatória, ou talvez – minha *espécie*, esse termo cheio de disputas e problemas

– ou ainda a condição de ser humano que experiencio, tem um lugar especialíssimo no cosmos que está deslocado do resto da natureza de todas as outras coisas, consideradas vivas ou não, que estão ao nosso redor no mundo. Há uma programação muito clara e simples que ainda flui entre nós sem muito alarde: somos os humanos e o que existe apesar de nós é a natureza.

Na perspectiva judaico-cristã, uma das primeiras cosmovisões com a qual tive contato de maneira consciente, os animais foram feitos por Deus para nos servirem. O animal é servo do homem e temos a benção de Deus para aniquilar ou domesticar se for necessário e interessante para nós. Ainda que a perspectiva franciscana no catolicismo tenha atualizado e atenuado a brutalidade e a indiferença do Velho Testamento a respeito dos animais, mesmo sob esse ponto de vista, eles ainda são inferiores a nós e não têm alma, não são a imagem e semelhança de Deus, mas apenas provas e reflexos de sua benevolência e engenhosidade como demiurgo.

Diz Tim Ingold (1994) que a comparação entre os humanos e os animais sempre foi um recurso balizador do nosso entendimento a respeito da nossa posição em um mundo naturalista. Foi refletindo acerca do que seria a animalidade que esboçamos nossa humanidade. Essa construção se deu por muitas frentes. Sobre a definição dessa categoria podemos pensar, em um primeiro momento, nos textos científicos que procuram definir a humanidade taxonomicamente com base na análise fisiológica e nas explicações que essa análise pode oferecer para o entendimento das nossas particularidades cognitivas. Mas uma série de outros textos da cultura foi responsável por forjar essas definições de humanidade que se organizam de maneira complexa, e aqui recorro ao entendimento de complexidade que propõe Morin (2008). Dentro dos diferentes fatores interagentes dessa complexidade, a ficção em linhas gerais, e tudo que pode compor a agência da poética, o uso artístico da linguagem e da forma na literatura, pintura e em todas as possibilidades de produção da imagem e do texto, no amplo espectro das artes por meio da história, comunicam e formam de maneira transdisciplinar a nossa percepção sobre nós mesmos. Nesta pesquisa, longe de querer dar uma resposta para qualquer pergunta de caráter ontológico e existencial a respeito do humano, nos atemos a investigar como comunicamos nossa própria imagem através do cinema de horror artístico. Mas por que horror? Talvez seja uma pergunta que você me faça, e que eu mesmo fiz muitas vezes. É recorrente, em tal gênero,

personagens que desafiam a nossa percepção do que compreendemos ser humano em um sentido ontológico. Criaturas híbridas que contaminam ou destroem a humanidade se apossam diabolicamente de nossos corpos, forças que promovem transformações macabras por dentro e por fora de suas vítimas que se parecem muito com uma pessoa qualquer, como eu e você. Essas criaturas, tão recorrentes no horror, nos contaminam com suas crises a respeito do que são ou deixam de ser. De exemplo os lobos homens, homens moscas, homens guelras, vampiros ou seres que nos convertem em meros receptáculos de suas existências tidas como impuras e imprecisas. É certo que também há, em outros tipos de histórias, humanos e outros seres que se transformam e se hibridizam. Super-heróis, encantados, prodígios que podem ou não serem chamados de monstros e que não necessariamente nos causam repulsa. Mas o horror aponta sempre para um mal-estar, para uma dúvida terrível, para uma ansiedade, um temor, um pânico e uma abjeção de ser contaminado e tornar-se aquilo que não se faz ideia do que seja e que nos atormenta e repugna, mas que paradoxalmente também nos atrai. Há no horror uma grande força de elaboração¹ acerca do que consideramos nós mesmos.

¹ Temos como ponto de partida, para compreendermos a ideia de elaboração, o sentido que Freud dá à palavra no texto “Recordar, repetir e elaborar” (1914). Pensamos a ideia de elaboração como um determinado tema em relação dialética – ou seja, a colocação de um determinado elemento significativo sob o escrutínio de diferentes vozes, nas quais, sob um mesmo objeto, coexistem diferentes vetores, por vezes antagônicos, que colocam em perspectiva o sentido de determinados discursos em contextos específicos. Aqui, pensamos na ideia de elaboração especificamente na arte narrativa, quando determinado elemento ficcional é convocado a passar por diferentes conflitos, que revelam várias perspectivas de um personagem ou de um fato, por exemplo – o que leva o espectador a vivenciar sensações complexas ou ambíguas: ora aproxima-se emocionalmente de um personagem, ora se distancia, de modo que o filme mostra determinado elemento sob um jogo de contrastes.

Essa complexidade pode ser observada, por exemplo, quando estamos diante de uma tragédia, como Édipo Rei, conflito que foi notavelmente pensado por Freud, Romeu e Julieta ou Macbeth. Os desafios, frustrações e percursos dos personagens evocam um discurso que tende a fazer o espectador experimentar uma série de sentimentos dúbios sobre diferentes temas em um contexto que não possui resolução plana – forças contrastantes que podem ser compreendidas, por analogia, a partir da tensão apolíneo-dionisíaca proposta por Nietzsche (1996) em sua abordagem do trágico.

No entanto, mesmo uma fábula pode ser considerada uma forma de elaboração. Apesar de nesse gênero narrativo haver um discurso geralmente mais planejado e moralizante do que costuma acontecer na tragédia, há um conflito entre diferentes vozes sobre um mesmo paradigma, tabu ou valor moral. É precisamente a dramatização desse conflito – composto por vozes antagônicas, fatos e eventos que colocam um determinado significativo em contraste – que entendemos por elaboração, que, no caso da fábula, tende a uma dissolução (supostamente) simples e moralizante, mas que em outros gêneros pode ser tratado de forma diferente.

Na perspectiva deste trabalho, a ideia de elaboração está presente em toda arte que convoca um significativo à dúvida, por meio de contrastes e conflitos (como numa perspectiva barroca de *chiaroscuro*), trazendo à tona a multidimensionalidade de um tema – independentemente das

O horror também é polissêmico e existem muitas premissas que nos apavoram sob diferentes perspectivas. A humanidade que se confunde perante a aberração da criatura intersticial, que é a que interessa para nossa análise, é apenas uma delas. Quando o horror ostenta a figura de uma pessoa que se transforma em monstro e dramatiza a vertiginosa sensação de abismo ao se perder em *outro*, tende a apontar para o que esse trabalho chama de drama ontológico.

Se no Ocidente a ideia de humanidade se transformou no decorrer dos séculos, da Idade Média ao pós-humanismo e além, a forma como o homem comunica sua própria imagem por meio da arte acompanha, naturalmente, essa questão. Do Adão de Michelangelo até a Origem do Mundo de Courbet, nas figuras humanas pintadas por Francis Bacon ou no Abaporu de Tarsila, estão expressas tanto as transformações da percepção sobre nossa autoimagem como uma categoria coletiva, como as novas possibilidades de construção de subjetividades particulares. Nas formas de representação desse humano também está o cinema e todos os mecanismos audiovisuais que desde o século XIX oferecem novas possibilidades de linguagem para representação e, sobretudo, para invenção de nossa própria imagem.

Nesse percurso de constantes ajustes nos espelhos, há sempre aquilo que escapa das nossas concepções normativas e que, para além dos nossos mecanismos de cognição estruturados pela cultura, se apresenta como algo que parece ser, em um primeiro momento, inapreensível pelo nosso repertório atual para a leitura do mundo. Quando isso acontece, podemos, enquanto procuramos nosso reflexo, encarar uma monstruosidade, que pode tanto fascinar quanto aterrorizar, enquanto aponta para o que ainda não temos certeza de que poderíamos ser, e talvez já sejamos. Assim como a história nos mostra que, no Ocidente, desde muito tempo tentamos encontrar uma imagem planificada para a figura humana e para uma suposta ordem natural das coisas, também não deixamos em nenhum momento de figurar o monstruoso que desafia a razoabilidade de nossa percepção. As imagens sobre o que é monstruoso também se transformaram com o tempo e acompanham os caminhos das nossas visões de mundo e o que reconhecemos como normal dentro de um determinado recorte no tempo e no espaço.

intenções dos autores, de suas possíveis conclusões ou da primeira camada de discurso intencional da obra.

Hoje chamamos de *teorias da monstruosidade* um campo transdisciplinar que trata sobre o abjeto e o insólito, o que foge da norma e coloca em evidência qualquer ruptura no ecossistema ordenado de uma cultura, em diferentes aspectos. Como podemos observar no estado da arte desta pesquisa, o significativo *monstro* é abordado por diferentes áreas do conhecimento e aponta para diferentes interpretações (Cohen, 2001 e Weinstock, 2010). Certamente na literatura e no estudo da narrativa, em que tais personagens são prolíficos, mas também na arqueologia, na sociologia, nos estudos de gênero, na antropologia, na comunicação, na psicologia, na biologia, na filosofia. Em diferentes caminhos o tema da monstruosidade é estudado, mostrando-se como um objeto plurívoco, mas que costuma apontar para uma quebra, uma falta, um excesso, algo que não está certo, algo que ameaça o limite do razoável, que propõe um desvio, que foge da norma, que causa repulsa, confusão e, principalmente, no que concerne esta pesquisa, o horror. O estudo da monstruosidade se mostra como um caminho para diferentes análises sobre as culturas. Atrás do glifo *monstro* está a complexidade semiótica de uma sociedade, e o que ela define como monstruoso revela sobre como ela ordena seu caos.

O texto *Cultura dos Monstros: sete teses* (1996), de Jeffrey Jerome Cohen, foi o ensaio seminal que abre caminho para a definição contemporânea sobre o que seriam as teorias da monstruosidade encaradas como um campo ou uma espécie de subdisciplina atualmente. Jeffrey Andrew Weinstock (2020), em seu texto *A genealogia da teoria da monstruosidade*, propõe uma história do seu estabelecimento como um campo de estudo. Ele discorre que seria a partir de Cohen que uma série de estudos interdisciplinares, embasados em diferentes epistemologias, começa a se aglutinar propositadamente em torno de uma premissa semelhante, ainda que observada por diferentes prismas: um esforço, levado a cabo em diferentes áreas do conhecimento, em “compreender as culturas por meio dos monstros que elas geram” (Cohen, 2000, p. 26).

As monstruosidades seriam observadas e analisadas dentro das particularidades culturais em que estão imersas e podem ser entendidas como reflexos, pontos de fuga, pistas, rachaduras sobre a forma como se encenam e constituem determinadas culturas em momentos específicos, seus agenciamentos internos e complexos. A partir da análise sobre como se constitui a ideia de monstruosidade e os personagens e fenômenos que a encarnam, podemos acessar

e refletir sobre a “intrincada matriz de relações (sociais, culturais e litero-históricas) que os geram” (Cohen, 2000, p. 28). A análise sobre a manifestação da monstrosidade em determinada cultura pode revelar sobre como tal contexto cultural elabora sobre si mesmo, sobre suas contradições e acordos, sobre o desenvolvimento de suas supostas estruturas e a definição de seus limites.

Weinstock (2020) também comenta que, ainda que a reivindicação da existência de uma *teoria da monstrosidade*, em termos contemporâneos, possa ter seu início relacionado à repercussão do ensaio de Cohen em questão, ela se fundamenta em uma série de textos e estudos de diferentes abordagens e de tempos muito mais remotos. Filosofia, teologia, biologia, psicologia, estudos culturais, medicina e várias outras possibilidades, além de uma série de manifestações artísticas em diferentes linguagens que, desde muito antes do mundo europeu medieval e em diferentes regiões do globo, procuram elaborar, explicar e comentar sobre a questão do monstruoso. A ideia de estruturação de um campo, ou de uma espécie de *subdisciplina*, aponta para uma tarefa ambiciosa de aglutinação, um tanto retalhada e *frankensteiniana*, de uma profusão dispersa, transdisciplinar e internacional, de estudos diversos.

Em uma abordagem acadêmica da monstrosidade, sua teorização, da antiguidade até hoje, tendeu a se dividir em três trilhas: *Teratologia*, o estudo de nascimentos "monstruosos"; *Mitologia*, a consideração de criaturas fantásticas; e *Psicologia*, a exploração de como os seres humanos passam a agir de maneiras monstruosas ou desumanas. Teratologia e psicologia estão mais imediatamente conectadas ao que podemos pensar como o "mundo real" do que a mitologia, que frequentemente tem a ver com fantasia ou o onírico; no entanto, todas as três divisões encontram seu fundamento na experiência humana de sobrepor significado à existência. Quer o monstruoso venha até nós ou o evoquemos, a monstrosidade é uma categoria epistemológica fluida e flexível que nos permite um espaço para definir o que complica ou parece resistir à definição. (Weinstock, 2020, p. 4)

O autor defende que uma das grandes diferenças entre os antigos estudos sobre a monstrosidade e os seus enfoques contemporâneos é que hoje em dia existe um direcionamento em pensar a categoria *monstro* como uma construção social que reflete os desejos e ansiedades de determinada cultura e aponta para a arqueologia e complexidade de sua constituição.

A teoria contemporânea dos monstros, portanto, desmente (ou pelo menos evita) a questão da monstrosidade dos sujeitos humanos com base na morfologia e, em vez disso, foca nos meios e motivos pelos quais tais sujeitos são "monstrificados" e nas implicações desse processo. Adotando uma posição cética (ou pelo menos agnóstica) em relação a existência de monstros reais, a teoria contemporânea dos monstros também prefere focar

em imagens e narrativas envolvendo monstros (humanos e não humanos) para descobrir o que tais imagens e narrativas dizem sobre seus criadores e suas culturas. Monstros, nessa perspectiva, permanecem, como têm sido por milênios, textos que pedem por interpretação; no entanto, são mensagens originárias de seres humanos em vez de deuses. (Weinstock, 2020, p. 25-26)

No livro *Monster Theories - A reading Culture* (2020), organizado por Cohen (2020), está presente o ensaio de Weinstock (2020) sobre a genealogia do campo, em que há o trabalho de compilar os estudos significativos que influenciaram o surgimento do que hoje entendemos como teorias da monstrosidade, organizando um aporte teórico que funciona como uma espécie de “*monster theory toolbox*” (Weinstock, 2020, p. 26), que seria “um conjunto de leituras que introduzem conceitos e terminologias importantes e que modelam abordagens frequentemente utilizadas em discussões contemporâneas sobre monstros e monstrosidade” (Weinstock, 2020, p. 26).

É tendo como referência as discussões e relações que se dão no processo de estabelecimento desse campo de estudos, o contexto em que esse trabalho se situa quando coloca a imagem do humano em transformação monstruosa na ficção cinematográfica de horror como um objeto de investigação.

Estado da arte

Em esforços de reconhecer as fronteiras do conhecimento acerca dos temas abordados nesta dissertação, foram escolhidos trabalhos produzidos entre 2019 e 2023 que tratam sobre o personagem monstruoso na ficção, com ênfase no cinema. Foram analisadas pesquisas que articularam o personagem monstro como um caminho de análise da cultura, que estejam inseridas ou em diálogo com os *estudos da monstrosidade*, que podem abranger uma série de disciplinas, possibilitando diferentes abordagens de observar as culturas a partir do entendimento dos personagens monstros como corpos simbólicos que refletem fenômenos culturais dos contextos em que foram produzidos. Essa parte da introdução procura analisar o que, e como, foi trabalhado acerca desta área nos últimos cinco anos, principalmente em estudos do cinema, mas também de outros campos relativos à ficção, como a literatura e as histórias em quadrinhos, que se aproximem dos temas, dos objetivos e das referências que permeiam esta pesquisa.

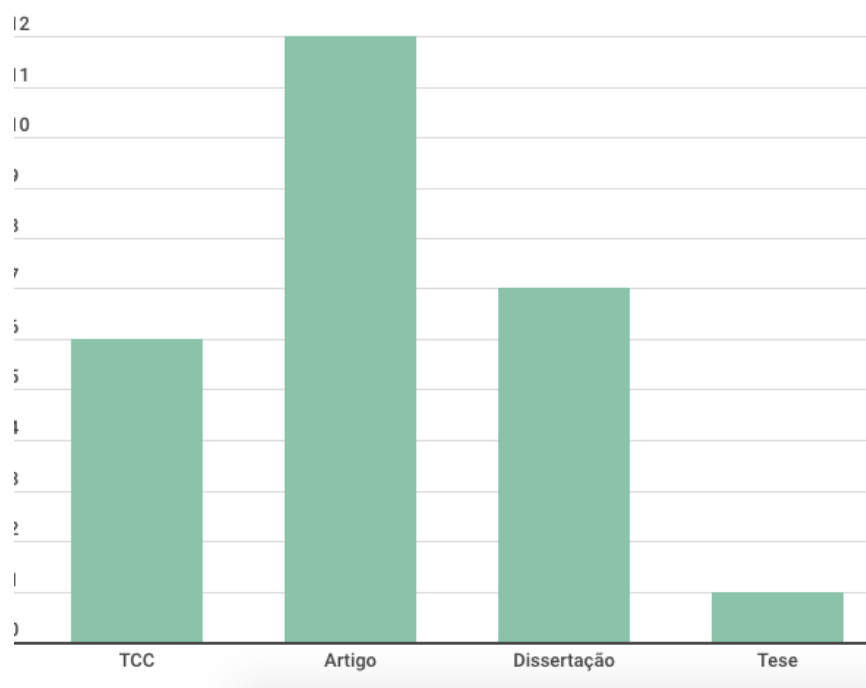
O personagem monstro no cinema, na literatura e na vida cotidiana

Sobre o enfoque dos estudos acerca do personagem monstro, foram escolhidos trabalhos que fizessem análises culturais e discursivas a partir da análise desse tipo de personagem, principalmente, mas nem sempre, dentro do gênero do horror. No total de 26 trabalhos selecionados, 19 são pesquisas brasileiras e 7 são originárias de outros países publicadas em inglês. Para realizar a busca, foram utilizadas as palavras-chaves desta dissertação, isoladas e combinadas, nas plataformas: Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), Google Acadêmico, base de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (Capes) e Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós).

Monstruosidade, personagem, monstro, horror, horror artístico, mal-estar, natureza, metamorfose e transformação foram as palavras-chaves utilizadas. As pesquisas foram feitas entre 18 de abril e 1º de maio de 2024. O objetivo é reconhecer que tipo de leituras têm sido feitas sobre a monstruosidade, principalmente relacionadas ao filme de horror, inventariando os trabalhos que mais têm proximidade com os objetivos desta pesquisa. Para analisar a relevância dos conteúdos dos materiais coletados para este levantamento de estado da arte foram feitas, prioritariamente, as leituras dos resumos dos materiais em questão. Como nem sempre os resumos comunicam as metodologias e os resultados das pesquisas, em alguns casos também foram feitas as leituras de um ou mais capítulos dos trabalhos, variando entre a introdução, a metodologia ou as considerações finais e, em alguns casos, os artigos completos. Também foram consultadas as referências bibliográficas para verificar se os temas foram abordados de maneira similar a esta dissertação.

Dos trabalhos selecionados, a maioria é de artigos, seguidos de dissertações e, depois, trabalhos de conclusão de curso de graduação e, por último, apenas uma tese de doutorado. Os artigos, modelos de produção mais rápida, muitas vezes confeccionados a partir de etapas de trabalhos maiores, são comumente produzidos em maior volume do que teses e dissertações. Dentre as amostras selecionadas, o interesse entre graduandos e mestrandos sobre o tema é quase equivalente, o que demonstra que o assunto é tratado em diferentes níveis de profundidade acadêmica.

GRÁFICO 1 - TIPO DE TRABALHO

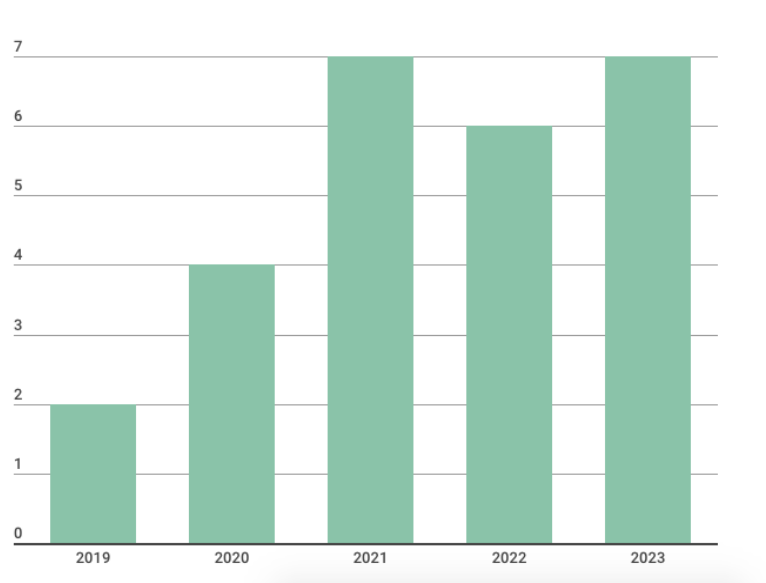


Fonte: Elaboração do autor.

No que diz respeito à data de publicação dos trabalhos, podemos verificar que existe uma constância de interesse a respeito do tema. Em nossas amostras, apenas dois trabalhos foram feitos em 2019, um trabalho de conclusão de curso de graduação e uma tese de doutoramento. Em 2020 foram quatro trabalhos e até 2023 o volume de pesquisas mantém uma certa equivalência: sete trabalhos em 2021, seis em 2022 e sete em 2023, como demonstra a figura 2.

Podemos interpretar essa constatação como um sinal de que os estudos a respeito da monstruosidade têm sido recorrentemente uma fonte de interesse para os pesquisadores nos últimos cinco anos, principalmente entre graduandos e mestrandos. Devemos observar se existe de fato uma congruência semântica a respeito do tema por meio da análise das referências bibliográficas. Também é conveniente avaliar em que áreas do conhecimento o assunto vem sendo abordado e se as referências que baseiam as discussões se mantêm em diferentes áreas, ou não.

GRÁFICO 2 - ANO DE PUBLICAÇÃO



Fonte: Elaboração do autor.

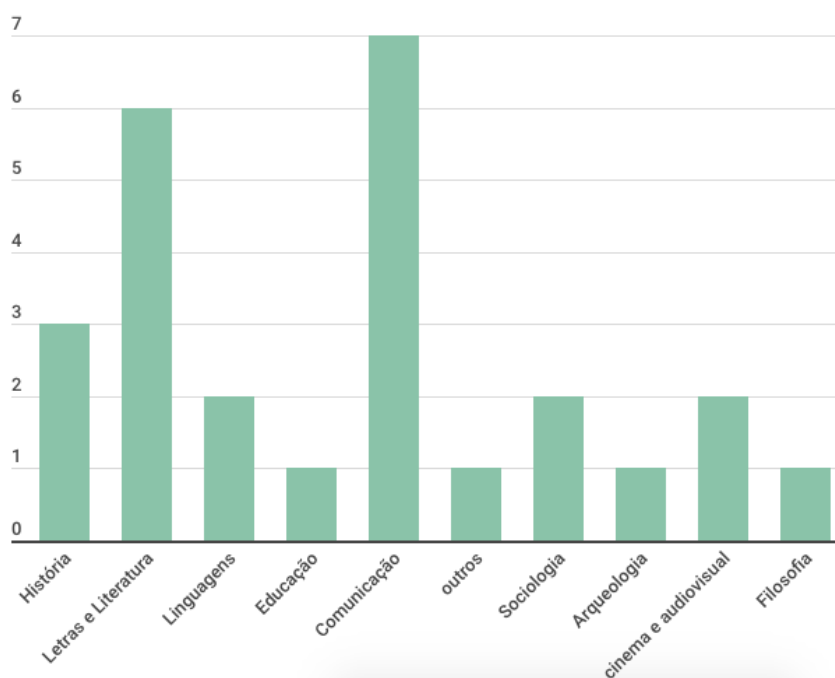
A maior parte dos trabalhos selecionados se encontra em programas de Comunicação (7), seguidos pelas áreas de Letras e Literatura (6). Apesar da maior concentração de pesquisas nessas duas grandes áreas, podemos observar que o assunto é tratado em uma expressiva variedade de espaços acadêmicos, como exemplifica o gráfico 3. Encontramos pesquisas vinculadas a revistas e programas das áreas de História (3), Linguagens (2), Educação (1), Sociologia (2), Arqueologia (1), Cinema e Audiovisual (2) e Filosofia (1).

No total, 22 dos 26 trabalhos têm filmes, livros ou histórias em quadrinhos como objeto de estudo. Os quatro restantes não trabalham diretamente com a ficção, embora utilizem de alusões e façam referência a personagens cinematográficos, literários ou dos quadrinhos para tecer seus pensamentos. No gráfico 3 também consta um trabalho discriminado pela legenda "Outros", pois a produção em questão foi publicada nos anais do XV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, e os seus autores pertencem a áreas diferentes: um deles é mestrando em História e o outro é pós-doutorando em Educação. Sobre este mesmo trabalho, chamado *Devir-monstro, devir-homem: identidades e alteridade na performance das caretas de cacha pregos*, é importante ressaltar que ele é um dos quatro trabalhos do recorte analisado que não se debruçam sobre a ficção cinematográfica ou literária para discorrer sobre a monstruosidade. A razão de tê-lo mantido dentro do corpo de pesquisas

selecionadas para este estado da arte é a de que ele utiliza, para analisar determinada manifestação da cultura popular baiana, duas importantes referências teóricas deste trabalho, *A Cultura dos Monstros (Sete Teses)*, de Jeffrey Jerome Cohen (2000), e *A filosofia do horror e os paradoxos do Coração*, de Noel Carroll (1999). Somado a isso, ele discorre sobre as imprecisões e as tensões entre os conceitos de monstrosidade e humanidade e, ainda que voltada para outro tipo de manifestação cultural que destoa do meu objeto de pesquisa, tal discussão se relaciona diretamente com a presente dissertação.

Outro trabalho que não trata especificamente sobre a monstrosidade na ficção, mas que também utiliza dos mesmos autores descritos acima em suas referências bibliográficas, e que fala sobre a ficção de horror para considerar e contextualizar seu pensamento, é o artigo *Monstrous things: horror, othering, and the Anthropocene*, escrito por Geneviève Godin, e publicado no periódico *Post-Medieval Archeology*, volume 56, em 2022. O estudo estabelece pontos de diálogo entre monstrosidade e arqueologia, relacionando-os com a ficção de horror. Personagens monstros, segundo a autora, sempre surgem de épocas específicas e comunicam sobre elas, configurando uma possibilidade de relação com a arqueologia.

GRÁFICO 3 - ÁREAS DO CONHECIMENTO



Fonte: Elaboração do autor.

A publicação *The Making of Monstrosity: Exploring the Monster Figure Through the Lens of Gender*, veiculada em 2022 na revista *Interdisciplinary Essays on Monsters and the Monstrous*, é um capítulo escrito coletivamente que relaciona três ensaios que analisam as relações entre monstrosidade e gênero, *X-Men: The Normative System Disguised as Mutant*, *Dragula and the Expansive Queerness of the Drag Supermonster* e *Femicide on the Frontier: Analysing Motives Behind the Femicide Crisis in Ciudad Juárez*. Dos textos usados para a elaboração desse ensaio, apenas um é baseado em uma ficção, que se refere aos X-Men. O outro diz respeito a um *reality show drag*, e o outro fala sobre um aumento de casos de feminicídio na cidade de Juárez, no México. A autora analisa essa crise de feminicídio como resultante de alguns fatores, relacionando-os como o tráfico de drogas local, e aspectos socioculturais, concepções de mundo profundamente enraizadas no cristianismo e como a sociedade vê como monstruosa a mulher que se desvia do lugar pressuposto socialmente para a performance do feminino, e direciona para ela uma série de violências.

O último artigo do recorte que não necessariamente tem uma obra de ficção como objeto de estudo é o *Monsters: interdisciplinary explorations in monstrosity*. O trabalho é uma revisão das principais correntes de pensamento do que é chamado de *monster theory* ou *monster studies* e faz um paralelo entre as teorias da monstrosidade e a educação, entendendo o personagem monstro como figura recorrente no cotidiano de jovens e crianças e como uma ferramenta potente para colocar em debate nos contextos de ensino diversos problemas sociais e individuais.

Todos os outros 22 trabalhos catalogados pesquisam especificamente com ficções como objetos de estudo. Em 2019 há o trabalho de conclusão de curso de graduação em História, *A figuração literária do mal em Drácula (1897) de Bram Stoker*, que procura entender como se estabelece na obra a figuração literária de uma ideia de maldade que diria respeito à tradição da literatura gótica, a tradição cristã e o mundo europeu ocidental. O estudo não articula nenhuma referência bibliográfica que tenha sido utilizada até o momento nesta dissertação nem se aprofunda no conceito de monstrosidade, utilizando apenas um único texto sobre o tema, um artigo chamado *Monstros como metáfora do mal*, escrito por Julio Jeha, professor da área de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

O outro trabalho feito em 2019, produzido no programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, é *The root of all evil: tradition and morphology in Alan Moore's swamp thing*, uma tese de doutorado que estuda, por meio da Teoria da Narrativa, a recriação do personagem Monstro do Pântano desenvolvida por Alan Moore, na história em quadrinhos intitulada de “*The End*”, pertencente ao arco intitulado *American Gothic*, publicado entre junho de 1985, em *Swamp Thing* #37. O autor utiliza do texto de Jeffrey Jerome Cohen, a *Cultura dos monstros (sete teses)*, para discorrer sobre a monstrosidade do personagem em questão.

Em 2020 a dissertação de mestrado no programa de Estudos da Linguagem na Universidade Federal Tecnológica do Paraná, *O devir-monstro em o rosto de um outro, de Abe Kôbô*, analisa o processo de transformação de identidade e monstrificação do personagem principal durante a trama do romance. A autora também utiliza o texto de Cohen (2000) e o de José Gil: *Metafenologia da monstrosidade: o devir-monstro*, autor presente na mesma coletânea em que o texto de Cohen foi publicado no Brasil, *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*.

O artigo *The Grotesque in Frankenstein in Baghdad: Between Humanity and Monstrosity*, publicado no *International Journal of Language and Literary Studies*, analisa o livro de *Ahmed Saadawi*. O romance trata do Iraque ocupado pelos Estados Unidos da América, em que um homem, *Hadi*, coleta pedaços de corpos aniquilados pela guerra encontrados nas ruas de Bagdá e monta um único corpo com essas partes, a fim de propiciar um enterro digno para as vítimas da brutalidade da guerra. Esses pedaços coletados e organizados por *Hadi* inexplicavelmente ganham vida e saem pela cidade. Segundo o resumo, o artigo se debruça especialmente na análise da construção das imagens grotescas do corpo do monstro, nas reflexões sobre a ideia de justiça presentes no romance e na questão da violência desmedida da guerra, que repercute de inúmeras formas nas vidas das vítimas da invasão. O autor não usa nenhuma referência bibliográfica que trate especificamente dos problemas da monstrosidade, mas, no que diz respeito aos textos frequentemente revisitados em trabalhos dentro do campo das *Monster Theory* ou *Monster Studies*, ele usa texto de Freud, *The Uncanny*, ou *O Inquietante*.

Continuando em 2020, há o artigo *A proliferação dos vampiros durante as primeiras manifestações do gênero horror cinematográfico*, publicado no livro

Cinema e Outras Artes III, produção organizada pelo *LabCom - Comunicação e Artes*, vinculado à Universidade da Beira Interior, em Portugal. O artigo é um recorte da tese de doutorado da autora, Juliana Porto Chacon Humphreys, em que ela aborda a genealogia do personagem vampiro desde as Danças Macabras do século XVII até as produções cinematográficas dos séculos XX e XXI. A autora comenta que não é a intenção do trabalho discorrer sobre a história do horror como gênero, mas trata da grande propagação do personagem vampiro em diferentes obras, especialmente no cinema. Dentre suas referências bibliográficas, podemos encontrar *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração*, de Noel Carroll.

Em 2021, o artigo *Representações do monstruoso nas narrativas de Frankenstein e Blade Runner* foi publicado na Revista de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e objetiva discutir sobre representações monstruosas na literatura e no cinema por meio de um trabalho qualitativo e interpretativo. Analisa a humanidade em relação à monstruosidade sob uma perspectiva discursiva no livro *Frankenstein*, de *Mary Shelley*, e no filme *Blade Runner*, relacionando um dos primeiros monstros do cinema, clássico da literatura de horror e um dos precursores do gênero, que continua sendo adaptado até hoje, com o “monstro androide” baseado no livro *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, de *Philip K. Dick*, em sua versão para o cinema como *Blade Runner (1982)*, sob o prisma das discussões a respeito das teorias do pós-humano e conceito do estranho familiar presente no trabalho *O Inquietante (2003)* ou *The Uncanny*, de Freud (2003).

A partir desse panorama sobre os recentes trabalhos que articulam os temas que englobam esta pesquisa, prosseguimos em nossas questões e interpretações particulares sobre nosso objeto, conscientes de como o assunto vem sendo tratado em pesquisas relativamente recentes, procurando expandir nossas reflexões para além do que vem sendo trabalhado recentemente.

Sobre a perspectiva deste trabalho

Interessa para esta pesquisa o percurso das transformações culturais sobre o entendimento do que é humano e das implicações desse entendimento a respeito do que definimos entre natureza e cultura, da monstruosidade quando representa desajuste nas categorias do ser e as formas como isso se manifesta na linguagem cinematográfica, em ficções que podemos chamar de horror artístico. Este é um trabalho sobre cinema, sobre monstros terríveis que se transformam,

sobre as maneiras como comunicamos o que entendemos por humanidade por meio da arte, o que isso parece comunicar sobre nós e o que podemos dizer a partir disso. Este trabalho pergunta: de que maneira a representação da figura humana em transformação monstruosa na ficção de horror, revela e afeta as concepções contemporâneas de natureza e cultura, e suas implicações a respeito do que é entendido como humanidade em um sentido ontológico?

Neste estudo, a ideia de gênero narrativo será abordada como uma espécie de memória coletiva a partir de Lotman (1996) e Bakhtin (1998). E vamos discutir horror como um gênero narrativo a partir de Carroll (1999), Sobchak (1989) e Todorov (2004). O horror como gênero cinematográfico tem várias definições em debate e sua distinção proposta neste trabalho não é uma categoria prescritiva que impõe limites rígidos ao gênero, mas o reconhece como uma memória coletiva, que é construída e revisitada proceduralmente no decorrer da história, sempre em expansão com o surgimento de novas obras, mas que mantém um diálogo constante com as obras do passado. Não é a intenção deste trabalho definir qualquer taxonomia para o horror que seja entendida como lei, mas refletir sobre como persistem suas características, que são plásticas e mutáveis, compreendendo que, embora a memória do gênero não seja algo cristalizado em contornos estáticos, se orienta por determinados pressupostos que permitem que a obra seja identificada como pertencente a um mesmo *continuum* retórico.

O recorte de nossa análise foca em ficções nas quais existe a recorrência de um determinado ecossistema narrativo, que envolve um personagem humano que passa por uma transformação monstruosa, seguindo certas delimitações e especificações que discutiremos no decorrer da pesquisa, em que uma de suas particularidades é que o foco nessa transformação é crucial para a propagação do afeto do horror dentro da diegese.

Esta pesquisa propõe o termo *mutabro* para tipificar esse ecossistema, como um tipo de estrutura que se repete dentro dos acervos maleáveis do gênero. Concebendo a ideia de texto a partir de Lotman (1996), tratamos a ideia de mutabro como um ecossistema porque ela é um texto composto por uma conjunção entre diferentes elementos, que por si só já são textos que comportam suas próprias memórias dentro dos acervos da ficção – o horror como um gênero e como um texto; o monstro dentro do contexto do horror; e o texto da metamorfose dentro da narrativa fantástica. Em determinados contextos de relação, esses elementos

formam uma estrutura reconhecível que se repete em diversas obras, entendidas como horror ou que dialogam com a memória desse gênero narrativo, e defendemos que essa estrutura expressa uma retórica particular e exige uma interpretação específica.

A análise fílmica como metodologia

Em consonância com os princípios discutidos por Jacques Aumont e Michel Marie (2004), que entendem a análise fílmica como um exercício que demanda construção e ajuste contínuos por parte do pesquisador, pensamos a metodologia como algo flexível que deve ser adaptado para cada obra e para cada enfoque analítico, que podem exigir uma estratégia própria de leitura, de acordo com os objetivos da investigação.

Em vez de buscar um modelo rígido ou fórmula predefinida, nossa perspectiva parte da premissa de que não existem caminhos metodológicos prontos para serem aplicados em qualquer contexto, mas, sim, exemplos e estudos de caso já discutidos e experimentados na história do cinema, que podem orientar um proceder analítico possível. De toda forma, o ponto de partida reside em extrair, a partir do próprio material audiovisual e do enfoque da análise, os elementos que merecem destaque e, com isso, delimitar um caminho coerente e fundamentado em outras discussões que abordem temas sinérgicos.

E a partir da delimitação de nossos critérios interpretativos, em diálogo com as considerações trabalhadas por Aumont e Marie (2004), nossa análise será principalmente descritiva, e a investigação parte do reconhecimento de que a noção de *mutabro*, como veremos no segundo capítulo, está vinculada à expressão da transformação de um personagem, fenômeno que é, intrinsecamente, um fato narrativo, e que necessita da expressão de um deslocamento temporal e espacial para ser comunicado. Dessa forma, está conectado às expressões do tempo e do espaço na diegese por meio da linguagem cinematográfica. Partindo de elaborações acerca da ideia de *cronotopo artístico* formuladas por Bakhtin (1998), a análise concentra-se na forma como os filmes constroem e moldam essas dimensões, uma vez que é a partir delas que *mutabro*, como um ecossistema narrativo, constrói seu discurso, se ativa e se torna perceptível.

Sobre a divisão capitular

No primeiro capítulo, abordaremos o conceito de cultura como uma memória coletiva, em diálogo com Lotman (1996), e trataremos a ideia de gênero narrativo como uma parte dessa memória, a partir de Bakhtin (1996) e Todorov (2004). Compreendemos o gênero narrativo como um acordo elástico, capaz de abrigar diferentes histórias que, embora diversas, compartilham uma base comum — uma memória que se atualiza constantemente a partir da emergência de novas obras. Essas, por sua vez, oferecem interpretações singulares de um passado construído por outras narrativas, com as quais estabelecem um diálogo contínuo. Dessa forma, a ideia de gênero narrativo depende da presença de referenciais coletivos, partilhados por todas as expressões artísticas que nele se inscrevem e o alimentam.

Partindo dessas questões, vamos analisar o gênero do horror e suas particularidades, com autores como Carroll (1999), Sobchack (1985) e Cánepa (2008). Discutimos o horror artístico e sua relação com a memória da ficção sobrenatural a partir das elaborações sobre narrativa fantástica de Todorov (2004). Avançamos, com Carroll (1999) e Sobchack (1985), na discussão sobre o que pode diferenciar o horror de outros gêneros semelhantes, como o terror e a ficção científica, e discutiremos o papel da figura do monstro dentro dessa diferenciação. Vamos debater sobre a teoria de Carroll (1999), que trata a figura do monstro dentro do contexto do horror não como apenas um componente aleatório, mas que a própria ideia de caracterização do gênero está intrinsecamente ligada à presença desse tipo de personagem sob determinadas premissas estruturais narrativas. Procedemos com uma breve revisão histórica da presença do monstro no horror artístico, com ênfase no cinema e na literatura, e a importância desse debate em torno da ideia de mutabro.

No segundo capítulo, apresentaremos a ideia do mutabro como um tipo de memória presente no gênero de horror artístico, como uma espécie de ecossistema narrativo, que converge diferentes elementos em uma mesma estrutura, dentro dos acervos maleáveis do gênero. A justaposição desses elementos não forma um compósito arbitrário, mas engendra uma estrutura particular, uma memória que se repete – como uma estrutura maleável, mas de considerável estabilidade.

Mutabro diz respeito a um processo de transformação, e isso implica que se refere a um fenômeno narrativo – algo que se desloca no tempo e no espaço, uma coisa passando a ser outra – e dramatiza uma *tragédia ontológica*, tipo de motivo trágico que tem uma retórica particular e pode ser rastreado historicamente, inclusive para além do horror. A mudança na ideia de mutabro tem a característica de ser disfórica e funciona como um catalisador do horror, do macabro e do monstruoso dentro da diegese. E diz respeito, mais especificamente, à transformação de um ser que era entendido como *humano* para um *outro* que, *talvez*, não seja — de modo não necessariamente explícito, estão sempre em jogo os estatutos normatizantes do que é considerado humanidade, natureza e monstruosidade, e se põe em curso um processo de elaboração acerca das normas ontológicas de determinado recorte cultural, e suas incongruências e imprecisões. É sobretudo uma forma de elaboração a respeito dessas fragilidades categóricas pela arte da tragédia e do horror. O termo mutabro é feito da combinação entre as palavras *mutare*, *mutationem*, *mutatio*, que remetem a mudança e a transformação, e macabro, de *macabre*, algo que provoca horror, que é tenebroso, que é fúnebre, que produz abjeção e repulsa.

Podemos utilizar da observação do conceito de mutabro, dentro das diferentes ficções nas quais ele se faz presente, como uma forma de analisar uma série de discursos da cultura naquele determinado objeto. A ideia de mutabro é um glifo – revela uma rede de pensamentos e convicções, em discursos intencionais ou não, a respeito de como determinada memória coletiva entende e expressa sua noção de identidade, suas concepções de sujeito e suas possibilidades de transformação e mudança, de ideais de natureza e não natureza, e todas as implicações epistemológicas e ontológicas que podem ser consequências dessas convicções.

Dessa forma, parte-se da premissa de que, ao tomar a noção de mutabro como caminho metodológico para a análise da ficção, torna-se possível acessar modos pelos quais uma cultura elabora e projeta sua compreensão sobre os processos de transformação. Essa abordagem permite investigar como, por meio da ficção, determinadas sociedades, em contextos históricos específicos, representam suas concepções de mudança e, com isso, revelam também modelos de subjetividade e formas de ser no mundo que lhes são característicos.

No terceiro capítulo, faremos a análise fílmica de três obras, a partir de nossas considerações e recortes. O brasileiro *A Praga* (1980 - 2023), de José Mojica Marins, o filme japonês *Tetsuo – O Homem de Ferro* (1989), de Shinya Tsukamoto, e *Tio Boonmee que consegue lembrar de suas vidas passadas* (2010), do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul. O recorte do corpus se deu a partir da pertinência do que é entendido como mutabro dentro das histórias. Os três filmes trabalham suas narrativas em torno da trágica transformação de um personagem como um de seus temas centrais. *A Praga* fala da terrível mudança de Juvenal, que, após importunar uma senhora, temida por ser considerada bruxa, é amaldiçoado fatalmente por ela. Em *Tetsuo*, acompanhamos a transformação sobrenatural de um típico salaryman japonês, que, após atropelar acidentalmente um homem (que é uma pessoa que tem fetiche por implantar em seu corpo pedaços de metal) e não prestar socorro, passa a sofrer uma metamorfose inexplicável que o torna progressivamente em um monstro, parte humano, parte máquina.

Em *Tio Boonmee*, que pode lembrar de suas vidas passadas, assistimos a Boonmee lidar com sua doença renal, enquanto elabora sobre a transformação final de sua vida atual, rememora suas vidas pregressas. Ele conta com a ajuda de seus familiares, vivos e mortos, e recebe a visita do fantasma de sua mulher, falecida há muitos anos, e de seu filho desaparecido, que retorna transformado em um macaco fantasma da floresta. Este último filme, principalmente, não se enquadra de forma rígida dentro da categoria do que geralmente se entende por horror, não sendo comumente associado a ele, mas o convidamos para nossa análise para discutimos sobre a elasticidade e influência do gênero, de qual o filme utiliza de várias referências que estão presentes no horror artístico e em narrativas correlatas. Propositadamente foram escolhidos filmes de diferentes nacionalidades, que podem revelar formas distintas de manipulação da memória do horror como um gênero, como essa memória elástica, e em que podemos observar a pertinência da ideia de mutabro em diferentes possibilidades.

2 GÊNERO COMO MEMÓRIA

A ideia de gênero é tão cambiante quanto a diversidade de assuntos e formas de abordá-los que literatura ou cinema tem a capacidade de fazê-lo. Os gêneros estão vivos e se remodelando a todo momento na medida em que surgem novas ficções e histórias que trazem novas propostas aos cânones pré-estabelecidos, aos acordos estilísticos e às tendências históricas. É necessário entender que a ideia de gênero acompanha as transformações do tempo em caráter dialógico. Dessa forma, a suposição de que determinadas definições de gênero narrativo possam abarcar todos os filmes produzidos e vindouros de forma cabal me parece inaplicável e não teria efeitos produtivos para qualquer análise que pretendamos empreender. Ademais, os gêneros narrativos não são fenômenos que se manifestam exclusivamente de forma heterogênea; é possível que diferentes conceituações de gênero atravessem a mesma história. Certamente essas não são premissas novas. É importante para a introdução deste capítulo a rememoração de algumas abordagens recorrentes sobre o tema para que possamos nos aproximar da discussão e propor nossas próprias conclusões. A ideia de mutabro que pretendemos desenvolver durante esta dissertação está situada, em parte, às discussões a respeito de determinado gênero narrativo, no caso, o horror. Para que possamos prosseguir, devemos primeiro vislumbrar o que entendemos por gênero.

Como dito anteriormente, a todo momento surgem novos filmes, livros, jogos, revistas em quadrinhos e uma série de histórias em diferentes suportes e linguagens. Apesar disso, não precisamos conhecer todas as histórias de horror para nos aprofundar nos estudos desse gênero narrativo. Também não é importante que quaisquer definições de gênero possam ser aplicadas em todos os filmes possíveis e a relevância a respeito de sua teorização não depende dessa suposta finalidade.

A ideia dos estudos de gênero se concentra em discernir determinadas regras ou tendências comuns que diferentes filmes, apesar de suas distintas particularidades, apresentam entre si.

Temos o direito de discutir um gênero sem ter estudado (ou pelo menos lido) todas as obras que os constituem? (...) Um dos primeiros traços do método científico consiste em que este, não exige a observação de todas as instâncias de um fenômeno para poder descrevê-lo. (...) De fato, destaca-se um número relativamente limitado de ocorrências, extrai-se delas uma

hipótese geral que logo se verifica em outras obras, corrigindo-a (ou rechaçando-a). Qualquer que seja o número de fenômenos estudados (neste caso, de obras), não estaremos autorizados a deduzir deles leis universais; o pertinente não é a quantidade de observações, se não, exclusivamente a coerência lógica da teoria. (Todorov, 1970, p. 5)

Apesar de não estarmos interessados em definições de gênero que possam abranger todas as ficções produzidas em qualquer contexto de maneira hegemônica, também não podemos acreditar que toda obra narrativa, seja da literatura, como se propõe a estudar Tzvetan Todorov (1970), do cinema, dos quadrinhos ou quaisquer que sejam seus meios de concretização, surgem completamente únicas e isoladas. A ideia de gênero pressupõe uma relação de *continuum* histórico e revela mais do que apenas sobre a obra analisada em específico. Fala sobre um contexto maior que pode ser analisado por meio de diferentes abordagens epistemológicas. Esse contexto é uma sobreposição de diferentes agentes, sejam eles sociais, históricos, culturais, em que se insere.

Dito em termos mais gerais: não reconhecer a existência dos gêneros equivale a pretender que a obra literária não mantenha relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente esses elos mediante os quais a obra se relaciona com o universo da literatura. (Todorov, 1970, p.7)

Tal afirmação é perfeitamente transponível ao cinema. A partir dessa concordância com Todorov (1970) e, em diálogo com Iuri Lotman (1996), aqui defendemos que a ideia de gênero é uma espécie de memória da cultura. Lotman (1996), o semiótico russo, em seu texto *La memoria a la luz da culturologia* (1996), trabalha a ideia de cultura como uma espécie de memória coletiva em constante movimento, que tem seus próprios mecanismos de conservação, difusão ou obliteração de informações. Para o autor, a cultura se organiza num contínuo esforço de rememoração e esquecimento, os textos² da cultura estão sendo sempre reavaliados, atualizados ou não, a partir das interações entre uma cadeia quase

² Lotman propõe que a cultura pode ser entendida como um conjunto orgânico de elementos semióticos (semiosfera) em constante relação de interação e elaboração de sentido (semiose). A semiosfera seria esse espaço habitado por todos os textos culturais em movimento, todas as entidades simbólicas que acumulam e propagam sentido. Qualquer entidade semiótica que articula uma comunicação e um sentido pode ser considerada um texto da cultura, como a forma específica de abraçar ou apertar as mãos em determinado lugar, o fato de o volante de um automóvel estar localizado à direita ou à esquerda, as luzes de um semáforo etc. No caso de um livro, a própria língua em que está escrito pode ser considerada um texto, bem como qualquer unidade significativa diegética ou extradiegética, que pode ou não ser composta por outros textos, que articulam uma memória e um sentido dentro da cultura.

infinda de componentes semióticos – diversos signos em diferentes linguagens e expressões interagem, se conservam e se re-elaboram – mantendo ou modificando e produzindo novas tradições.

Do ponto de vista da semiótica, a cultura é uma inteligência coletiva e uma memória coletiva, ou seja, um mecanismo supra-individual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e de elaboração de novos. Neste sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de uma certa memória comum, ou seja, um espaço dentro de cujos limites certos textos comuns podem ser conservados e atualizados. A atualização desses textos faz-se nos limites de uma invariante de sentido que permite dizer que, no contexto da nova época, o texto conserva, com toda a variância de interpretações, a qualidade de ser idêntico a si mesmo. Assim, a memória comum para o espaço de uma dada cultura é assegurada, em primeiro lugar, pela presença de alguns textos constantes e, em segundo lugar, quer pela unidade dos códigos, quer pela sua invariância, quer pelo carácter ininterrupto e regular da sua transformação. (Lotman, 1996, p. 109)

A ideia que propomos de gênero narrativo, assim como a ideia de *mutabro*, dialoga com o que formula Lotman (1996) sobre a ideia de cultura. O gênero se comporta como uma manifestação dessa memória que concilia diferentes expressões por meio de um arcabouço mais ou menos variado de sentidos. Com a produção de novas obras, há um certo grau de inovação e atualização de estruturas, iconografias, estilos e, ao mesmo tempo, uma referência constante aos antigos textos, mantendo um estreito diálogo com o passado e com as formas já convencionadas de realização.

De uma forma resumida e breve, o fenômeno da produção contínua de novas obras dentro de uma ideia de gênero narrativo se inscreve no que o autor chama de “memória criadora” ou “memória criativa”.

Um exemplo de memória criativa é, em particular, a memória da arte. Nela, está potencialmente ativa toda a massa de textos. A atualização de tais e tais textos está subordinada às complexas leis do movimento cultural em geral e não pode ser reduzida à fórmula “o mais recente é o mais valioso”. (...) Este arranjo de textos não têm um carácter sintagmático mas contínuo e forma um texto como um todo, que não deve ser associado à biblioteca ou à memória da máquina nas formas tecnicamente possíveis atualmente, mas a um rolo de filme do tipo de *O Espelho* de A. Tarkovsky ou *Agnus Dei* de Miklós Jancsó. (Lotman, 1996, p. 110)

Podemos dizer que sua ideia de memória criadora, bem como as teorias da semiótica da cultura como um todo, tem várias sinergias com o trabalho de Mikhail Bakhtin (2002) – seu conceito de dialogismos e da sua percepção de cultura, embora ele não tenha detalhado uma visão de cultura tão abrangente e que

encarasse as conexões entre diferentes fenômenos culturais de forma tão rizomática quando nas ideias de *semiosfera* e *semiose* propostas por Lotman (1996). É sabido que, embora Bakhtin tenha começado sua produção teórica antes de Lotman, os dois eram contemporâneos e correspondentes, e que a obra de ambos comunga em muitos âmbitos, como comenta a professora Ekaterina Wólkova Américo, em sua tese de doutorado *Alguns aspectos da semiótica da cultura em Iuri Lotman* (2012). Aprofundar em tais relações não convém a este trabalho, mas, a título de elucidação do panorama que aqui expomos, é interessante levarmos em consideração que “a semiótica da cultura de Lotman, assim como a obra de Bakhtin são uma continuação da tradição filosófica russa” (AMÉRICO, 2012, p. 146).

Bakhtin também elaborava sobre uma ideia de memória intrínseca aos fenômenos culturais, uma percepção que também nos permite encarar as manifestações artísticas como um tipo de memória dotada de mecanismos específicos de construção e manutenção de sentido.

As tradições culturais e literárias (inclusive as mais antigas) se conservam e vivem não na memória individual e subjetiva de um homem isolado ou em algum “psiquismo” coletivo, mas nas formas objetivas da própria cultura (inclusive nas formas linguísticas e verbais), e nesse sentido elas são intersubjetivas e interindividuais (consequentemente, também sociais); daí elas chegam às obras literárias, às vezes quase passando por cima da memória individual subjetiva dos autores (Bakhtin, 2002, p. 354).

O autor comenta sobre essa concepção de memória relacionando-a diretamente com a ideia de gêneros narrativos e textuais no contexto da literatura. “O gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário” (BAKHTIN, 1981, p. 109). Ainda a exemplificar sobre a relação entre gênero e memória, Bakhtin comenta a respeito da obra de Dostoiévski:

Poderíamos concluir que Dostoiévski partiu direta e conscientemente da menipeia antiga? Absolutamente! (...) Em termos um tanto paradoxais, podemos dizer que quem conservou as particularidades da menipeia antiga não foi a memória subjetiva de Dostoiévski mas a memória objetiva do próprio gênero com o qual ele trabalhou (Bakhtin, 1981, p. 109).

A memória do gênero conecta diferentes obras de diferentes linguagens, diferentes hábitos sociais e recortes históricos. Esse elo não se estabelece apenas com uma linguagem específica de uma maneira isolada. O horror no cinema guarda

uma memória que se conecta com a da literatura, sua antecessora histórica, e se espalha para outras linguagens. A literatura contamina o cinema; o cinema, a literatura, tendo em vista que as formas de pensar e utilizar as linguagens artisticamente podem se influenciar mutuamente em uma perspectiva panocrônica.

As ideias de Bakhtin investiram atenção sobretudo no texto literário. As ideias de Lotman e da escola de Tartu Moscou expandiram gradativamente esse pensamento para qualquer outra linguagem ou expressão, algo que já estava implícito na obra de Bakhtin, embora não discernido em detalhes de maneira objetiva. Trazemos esse pensamento até aqui porque a contextualização de gênero dentro dessa perspectiva de cultura e de conexão entre linguagens será proveitosa para o desenvolvimento do nosso trabalho como um todo. A ideia de mutabro é encarada como uma manifestação dessa memória, que se circunscreve dentro das dinâmicas do horror artístico quando entendido como um gênero.

A nossa posição é a de encarar o gênero narrativo como essa coisa viva que se movimenta dentre diferentes contextos e tempos, que tem uma porção de repertórios estéticos, narrativos, iconográficos, que são constantemente remodelados pelo fluxo constante de nascimento de novas histórias, dentro das dinâmicas extradiegéticas que as produzem. A ideia de mutabro pode ser entendida como algo que pertence a esse acervo de memórias deste gênero em específico. Não é interessante para esta pesquisa pensar o horror como uma coisa cristalizada no espaço e no tempo. Muito mais do que dizer que o horror é objetivamente isso ou aquilo, aqui interessa pensar que ele é um conjunto de determinados códigos em movimento que mantém uma relação de memória e repetição entre si, mas que promovem constantemente diferentes graus de inovação.

Ainda que possamos mapear as raízes e origens do horror em determinados recortes históricos (vide exemplos como a *History of Horror* (2010), de Wheeler Winston Dixon, ou *Medo de que?* (2008), de Laura Loguercio Cánepa, que se concentra em uma história do horror brasileiro), o surgimento de novidades ainda pode ser um tanto anárquico e descentralizado. Nas discussões a respeito da ideia de gênero, especificamente no contexto cinematográfico, também há uma parcela de teorias que, em uma crítica a uma perspectiva concentrada apenas em aspectos estruturais da narrativa, defende que o gênero se molda também por uma porção de processos extradiegéticos de construção do filme, como a forma como foram produzidos, a forma como foram licenciados ou exibidos e uma série de dinâmicas

da indústria de produção. Todas essas discussões, dentro da perspectiva que trilha esta pesquisa, não são antagônicas a uma análise estrutural da narrativa e podem ser eventualmente complementares. Levando em consideração a complexidade das dinâmicas da cultura e tendo em vista que a forma como determinado filme é divulgado e publicado pode levar a diferentes percepções da recepção em geral, todos esses fatores têm um peso considerável na forma como a ideia de gênero se transforma.

A título de exemplo comparativo, no que diz respeito aos modos de realização, as literaturas de cordel, se encaradas como um gênero, estão construídas não apenas nos temas e na estrutura de rimas específicas que as concernem, mas também a todo um modo de produção e impressão de xilogravuras e seus motivos econômicos e técnicos relativos aos lugares específicos em que são produzidos, assim como certamente ocorre no cinema e suas indústrias (que, embora de uma forma geral estejam conectadas e se influenciando mutuamente por dinâmicas geopolíticas e pelas atuais vias de rápida comunicação internacional, têm diferenças ao redor do globo). Apesar de as literaturas de cordel e as indústrias cinematográficas operarem de modo completamente diferente e necessitarem de diferentes formas de análise, nesses dois exemplos os meios técnicos de produção das mídias e suas tecnologias, bem como a forma veiculação dessas mídias, vão influenciar no conteúdo diegético e na produção da ideia de gênero em suas narrativas ficcionais.

Em oposição a uma alegação que “bata o martelo” a respeito do que seria o resumo definitivo da concepção de gênero, propondo uma concepção universal para qualquer linguagem, me parece muito mais proveitoso que possamos abordá-lo por diferentes perspectivas. Neste trabalho daremos constantemente uma ênfase maior à perspectiva de análise narrativa, seus enredos, personagens, imagens e motivos que apresentam certa recorrência dentro desses acordos feitos de memórias coletivas e da acumulação de obras através do tempo.

Após esta apresentação de nossas premissas acerca da ideia de gênero, podemos elaborar sobre o que de fato consideramos horror dentro das expressões artísticas. Para nós, o objetivo não é propor uma nova definição de terror ou de horror, mas discernir, de acordo com uma série de documentos e textos científicos – e que não necessariamente serão capazes de oferecer considerações universais sobre a ficção – da forma mais precisa quanto possível, em que tipo de histórias se

localiza o nosso objeto de análise. E continuamos: a ideia de *mutabro* é “uma coisa de horror”. Mas por quê?

2.1 O horror como arte

Precisamos levar em conta que não é necessariamente porque uma história nos assusta que ela precisa ser considerada como horror. Da mesma forma, não é imprescindível que, para uma narrativa ser entendida como horror artístico, ela tenha que nos deixar realmente perturbados. Assim como, obviamente, o fato de não acharmos graça nenhuma de determinada comédia não expulsa tal obra do gênero. Afinal, toda arte tem o direito de ser considerada ruim e, ainda assim, continuar sendo arte. Também podemos nos perguntar se o fato de que uma obra de horror não nos assuste faz obrigatoriamente dela um fracasso. Não acreditamos que seja necessariamente assim.

As técnicas de produção e reprodução, bem como as temáticas abordadas e o contexto cultural da recepção, podem variar bastante no decorrer dos anos e lugares. O que supostamente maravilhou a plateia na primeira exibição do trem dos irmãos Lumière dificilmente poderia acontecer novamente da mesma maneira. De forma semelhante, um antigo filme de horror que pode ter dado muito medo em um contexto específico pode não conseguir o mesmo feito quando em uma outra época e situação, e apenas isso não o destitui de ser horror. Mas não é só isso, pode ser que a história não nos perturbe, mas aflija ferozmente os personagens que encenam o drama. Essa encenação na narrativa – a resposta dos personagens aos fatos dentro da história e a forma como o filme propõe a identificação do espectador com os personagens – também são fatores que podem caracterizar o horror. O horror que acompanhamos na encenação do outro, o personagem, que é observado por nós com uma óbvia segurança, mas pode nos atingir com uma série de sentimentos supostamente desagradáveis.

2.2 Susto ou medo?

É preciso levar em consideração que a narrativa pode nos perturbar de várias formas sem que pelo simples reflexo do susto. Há algumas diferenças entre tomar um susto e sentir medo. O sentimento de medo é um pouco mais complexo. É relativo aos códigos de entendimento do mundo, ou seja, as dinâmicas da cultura. Temos medo de quê? De que aconteça algo como aconteceu com nossos

antepassados? Que se cumpram as profecias apocalípticas de determinadas religiões ou mitos? Que confrontemos os seres insólitos das histórias que ouvimos quando crianças? Ou mesmo medo da morte? Todos morrem, mas todas as pessoas em todas as culturas de que se tem notícia encaram a morte da mesma maneira? Se o medo depende desse tipo de reflexão, então ele está ligado a uma memória compartilhada. Jean Delumeau, em sua *História do medo no ocidente* (2009), expõe que o medo não é apenas um reflexo instintivo e fisiológico, mas construído coletivamente nas tramas da cultura.

Além disso, individualmente, podemos lidar com o medo de formas muito particulares. Uma série de outros sentimentos pode estar envolvida, há muitas formas de experienciar um mal-estar ocasionado pelo medo. Podemos reagir de forma depressiva sobre as coisas que temos medo ou por postura ansiosa, agitada ou chorosa, raivosa. Mas, para os motivos da nossa pesquisa, não precisamos entrar em detalhes acerca dessa reflexão. Para nós, basta saber que o medo é diferente do reflexo fisiológico do susto. Por exemplo, sermos surpreendidos com a aparição repentina de um personagem em uma cena em que se aumenta proposadamente o volume após um tempo de silêncio – ao acalmar do choque podemos perceber que, talvez, o objeto que nos assustou não nos dê medo. Da mesma forma, algo que nos amedronta pode nunca nos surpreender em susto, mas isso não impede que fiquemos com medo, e que possamos sentir um amplo espectro de mal-estares diversos, e muito pessoais, a respeito disso. Embora, ainda que o medo e o susto como um reflexo fisiológico sejam duas coisas distintas, possam andar muito bem juntas – e costumam fazê-lo em uma porção de filmes.

O sentimento de horror pode existir sem o susto, mas não existe sem nenhum tipo de alusão ao medo, mesmo que ele possa não nos atingir pessoalmente de maneira arrebatadora. Não é exagero dizer que, diferentemente do susto, não existe sentimento de horror sem a manipulação de determinadas convenções culturais. Os motivos do horror são relativos à manipulação de crenças e convenções sociais que tendem a ser levadas aos limites da cultura. Falo sobre os limites morais, éticos, categóricos, estéticos. Esses motivos ameaçam a violação abrupta das fronteiras entre o que é *cultivado* – domesticado, ritualizado, organizado – aceito em determinada sociedade, e aquilo que permanece no “lado de fora”, a ameaça do que é selvagem, incontrolável, desconhecido, incompreensível ou proibido. O horror exhibe as fendas dos objetos da cultura que organizam o

cognoscível e o razoável, e que supostamente ninguém deveria vislumbrar o que permanece do outro lado da rachadura.

Horror natural e horror artístico

Certamente ao nos confrontarmos com alguma obra que é chamada de horror, pressupomos que é pensada para nos assustar, para fazer com que tenhamos medo, que fiquemos, enfim, horrorizados. Para além de um filme ou qualquer outro tipo de arte, uma série de fenômenos pode nos amedrontar, tirar nosso sono e aumentar nossos batimentos cardíacos: a crescente violência urbana, alguma catástrofe natural, lembrarmos que dificilmente vamos nos aposentar no Brasil quando velhos, dentro da austeridade neoliberal em que estamos imersos, ou apenas uma barata que surge de maneira repentina voando em direção à nossa face, nos colocando sem aviso em um violento confronto interespecie.

Ainda que o “horror artístico” (as formas de arte em diferentes linguagens que promovem obras que articulam e se comunicam pelas convenções do gênero, sejam elas estruturais narrativas ou extradiegéticas) possa usar de todos esses fatores como substrato para produção de obras, eles não são, por si só, necessariamente o que aqui consideramos horror.

Esse tipo de horror é diferente do tipo que expressamos ao dizer “estou horrorizado com a perspectiva de um desastre ecológico” ou “políticas do tudo ou nada na era nuclear são algo horrendo” ou “o que os nazistas fizeram foi horrível”. Chamemos de *horror natural* este último uso do “horror”. Não é tarefa deste livro analisar o horror natural, mas apenas o horror artístico, ou seja, “horror” que serve de nome a um gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídia, cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária. É esse o sentido do termo “horror” que ocorre quando, por exemplo, em resposta a pergunta “que tipo de livro é *O iluminado?*” dizemos tratar-se de uma história de horror. (Carroll, 1999, p. 27)

É importante frisar que aqui, sempre que nos referimos a horror, estamos falando do gênero na arte e, frequentemente, dentro de uma arte especificamente narrativa. Tal horror é distinto de um “horror natural” e, sobre isso, concordamos com Carroll (1999).

O horror como arte narrativa

Do ponto de vista historiográfico, podemos traçar uma origem do horror como gênero narrativo no Ocidente a partir dos desdobramentos do romance gótico

e sobrenatural europeu, do fim do século XVIII e início do século XIX. Existe um consenso para muitos autores, como podemos ver em Carroll (1999) e em Dixon (2010), de que um grande marco para o surgimento do gênero seria *O castelo de Otranto* (1764), romance escrito por Horace Walpole. A emergência dessa ideia de gênero está ligada à popularização de certos tipos de arte narrativa, dos quais apresentações teatrais fazem parte, mas em que sobretudo o romance gótico e suas variações têm um grande protagonismo. Grande parte dessas obras são inspiradas em diferentes lendas e histórias de medo, comumente povoadas de seres sobrenaturais, produzidas e comunicadas a um tempo quase impossível de ser rastreado.

Evidentemente, as imagens de horror podem ser encontradas ao longo dos séculos. No mundo ocidental antigo, entre os exemplos, estão as histórias de lobisomem no *Satyricon* de Petrônio, Licáon e Júpiter nas *Metamorfoses* de Ovídio, Aristótemes e Sócrates e no *Asno de Ouro* de Apuleio. As *dances macabres* medievais e as representações do inferno, como a *Visão de São Paulo*, a *Visão de Túndalo*, o *Juízo final* de Cranach, o *Velho*, e, de maior fama, o inferno de Dante, também fornecem exemplos de figuras e incidentes que se tornarão importantes para o gênero do horror. Contudo, o gênero propriamente dito começa a tomar corpo entre a segunda metade do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX, como uma variante da forma gótica da Inglaterra e de desenvolvimentos correlatos na Alemanha. (Carroll, 1999, p. 28)

As mitologias, assim como as contações populares, frequentemente abordaram temáticas aterrorizantes, profusas de personagens e situações insólitas. “Como seria natural esperar de uma forma tão estreitamente ligada a emoções primitivas, a história de horror é tão antiga como o pensamento e a fala humanos”, comenta Lovecraft (2008, p. 12) em seu famoso ensaio “O horror sobrenatural na literatura” (2008). O historiador Dixon (2010) reforça:

As origens da história de horror podem ser rastreadas até ao início da própria narrativa, ou pelo menos até à Epopeia babilônica de Gilgamesh (cerca de 2000 a.C.) e à Odisseia de Homero (cerca de 800 a.C.), ambas envolvendo uma variedade de disputas entre mortais e monstros com um forte sabor de outro mundo, em que o homem é apenas um instrumento, ou peão, dos deuses. A *Divina Comédia* de Dante (1310) serviu de modelo para uma série de visões aterrorizadoras da condenação eterna, como veremos, e as histórias de licantropia podem ser encontradas na Idade Média, especialmente nos contos populares franceses. (Dixon, 2010, p. 1)

Embora essas porções de histórias (ficções, mitologias e textos religiosos, relatos de viagens, bestiários medievais), que podem ser tão antigas quanto a fala,

sejam entendidas como aterrorizantes e estranhas, a ideia de horror, como um gênero de arte narrativa, mais próxima do que conhecemos hoje se dá a partir de certos marcos históricos muito mais recentes, resultado da organização dessas temáticas antigas e insólitas em novas formas de narrar e difundir histórias, com o uso recorrente de determinadas iconografias e estruturas narrativas, principalmente dentro das possibilidades diegéticas do romance e das formas de produção e difusão dessas narrativas de acordo com as novas lógicas de consumo que surgem a partir do fim do século XVIII.

Como mencionamos, o romance não é a única expressão artística responsável pelo surgimento do horror, mas certamente uma das mais estudadas e reconhecidas como tal. A lógica de consumo em que esse modelo de literatura está inserido dentro do estilo de vida de uma sociedade moderna ocidental a partir do século XVIII também é um dos motivos da origem da popularização da ideia de horror como um gênero narrativo. Com a difusão do livro impresso dentro da vida privada, bem como a publicação de capítulos de romances e novelas em jornais e folhetins, naturalmente surge a necessidade de separá-las em diferentes categorias para diferentes públicos consumidores. A popularidade das variações do romance gótico tem uma enorme relevância nesse processo no contexto ocidental.

O Castelo de Otranto (1764), de Horace Walpole, é geralmente considerado o primeiro romance de horror, e o trabalho da gótica Ann Radcliffe, cuja incursão mais bem sucedida no gênero foi, sem dúvida, Os Mistérios de Udolpho (1794), também foi muito popular entre o público. O Monge (1795), de M. G. Lewis, era um romance ainda mais horrível, e Melmoth the Wanderer (1820), de Charles Maturin, narrava a história de um homem que se tornara um homem de guerra. Wanderer (1820), de Charles Maturin, narra outro pacto imprudente com Satanás. A mais famosa de todas estas primeiras obras é Frankenstein; ou, O Prometeu Moderno (1818) de Mary Shelley. (Dixon, 2010, p. 1)

O surgimento do horror como um gênero se deve ao condensamento de determinadas convenções estruturais narrativas em determinadas lógicas de produção, difusão e consumo de histórias, das quais, após a literatura, o cinema vai exercer uma influência gigantesca.

Agora sabemos que é sobre esse tipo de tradição artística a que nos referimos. Mas isso não responde uma série de dúvidas que certamente nos acompanha: o que supostamente difere essas histórias aterrorizantes entre si? Quais seriam as diferenças entre horror, terror e suspense, por exemplo? E qual a

importância dessa distinção para esse trabalho e, finalmente, o que isso tem a ver com nosso específico objeto de pesquisa, a suposta ideia de *mutabro*?

Uma questão recorrente que podemos experimentar ao falarmos com diferentes amigos que gostam de assistir a filmes é certa divergência ao definir sobre que tipo de filme deveria estar em qual prateleira ou em determinada seção de *streaming*. Para nos divertirmos com o cinema, fora o propósito de como organizaríamos tais prateleiras, essa distinção de qual filme deve pertencer a qual gênero pode ser absolutamente irrelevante.

Sob o nome de terror ou horror, podemos nos referir aos mesmos filmes sem nenhum problema de comunicação. Se fizermos uma pesquisa nos mais comumente usados mecanismos de busca on-line por horror ou terror, certamente vamos encontrar muitos dos mesmos filmes sob as mesmas alcunhas.

Não é errado pensar que, para além de uma divisão de títulos em uma prateleira, não precisamos de definições de gênero muito detalhadas para o descompromissado consumo recreativo de filmes no nosso cotidiano.

Podemos fazer uma comparação com a biologia. Imaginemos que uma orca surge diante do olhar de diversos transeuntes em uma praia hipotética, provocando comoção e despertando grande interesse pelo animal. É comum que ela seja popularmente reconhecida como uma baleia, e dificilmente a distinção taxonômica entre misticetos e odontocetos – que separa baleias filtradoras de golfinhos e orcas, por exemplo – modificaria o impacto visual e emocional provocado pela aparição de um enorme cetáceo. A experiência sensível frente a imponência do animal se sobrepõe à exatidão classificatória, uma vez que não depende de qualquer rigor conceitual. Nesse contexto, a convenção categórica não interfere na força da experiência.

Tal informação só é realmente importante dentro de um outro contexto, o da pesquisa científica, em que os modelos taxonômicos servem como recursos metodológicos para compreender certos tipos de organismos e suas relações ecológicas, em momentos muito específicos de análise. Para a maior parte das pessoas, discernir entre um *filo* ou outro dentro do sistema classificatório de Lineu, ou de quem quer que seja, ou mesmo questionar a história ou os motivos de organização de tais sistemas classificatórios, não tem importância alguma e não há problema nenhum nisso.

Em relação aos estudos do cinema, da literatura e da estética, tal efeito é o mesmo. Não importa para grande parte dos leitores a definição científica dos tipos de romance, bem como não precisamos conhecer a história do surgimento do romance para ler a nova ficção de uma autora que gostamos. Tais coisas concernem a um proceder científico, contexto em que esse trabalho se insere, em que podem ser usadas para compreender uma série de questões referentes aos diversos caminhos de estudos das culturas e seus objetos.

2.3 O horror como uma coisa do sobrenatural

Em comum, sobre as definições sobre terror e horror, tem que ambas estão intrinsecamente ligadas ao tipo de emoção que evocam. Nem todo gênero narrativo pode ser analisado dessa maneira. Por exemplo, o faroeste não é necessariamente ligado a uma emoção que norteia sua definição, como acontece com o terror. Existem faroestes cômicos, românticos, assustadores. *Far-oeste* pode remeter muito mais a um certo tipo de paisagem, de configuração de espaço e como se transita sob ele, do que necessariamente a uma emoção específica. Já o terror e o horror são gêneros em que certo tipo de emoção é uma das coisas mais importantes de sua caracterização. Embora comumente usadas como sinônimos, pensadores do gênero elaboram sobre as diferenças entre as duas emoções e qual delas seria mais predominante em um filme ou em outro.

O terror, em uma explicação breve, seria uma ameaça constante, algo que está sempre em caráter de iminência, mas em processo contínuo de adiamento. Seu afeto seria essa coisa que prolonga a ameaça e a tensão que esse processo envolve. Há sempre uma evitação do confronto final, e podemos ver personagens superando, em uma terrível angústia, essa iminência de confronto direto e talvez se mantendo a salvo após uma montanha russa de perseguições, ansiedades e fugas. Comumente o terror se concentra em ameaças entendidas como possivelmente “reais”, ocasionadas por eventos plausíveis em um mundo natural.

Em uma de suas possíveis diferenças, o horror seria o confronto inescapável com nosso objeto de medo, que nos coloca em contato com aquilo que nos apavora de uma forma que nos sentimos invadidos pela presença de algo que nos causa uma repulsa absoluta, uma sensação de contaminação e degradação das fronteiras do que entendemos como cognitivamente razoáveis. Nesse caso, a ruptura ininteligível da ideia de normalidade é extremamente importante, muito mais

do que o personagem ser surpreendido por um vidro quebrado de seu carro enquanto, por um segundo, achou que havia se livrado do assassino.

Seria a experiência direta de confronto com o abjeto. Julia Kristeva (1980) busca definir o horror a partir do confronto com a abjeção: “o abjeto não é o objeto, é uma espécie de primeiro não-Eu, uma negação violenta que instaura o Eu; trata-se, em suma, de uma fronteira” (Kristeva, 1980, p. 17). Uma fronteira sobretudo cognitiva, acerca das nossas concepções de sujeito e das normas que nos mantêm minimamente seguros em nós mesmos e que organizam a ordem do mundo que nos parece natural. A abjeção agiria na dissolução de nossas expectativas familiares sobre as coisas, inclusive nós mesmos, em uma sensação de repugnância e desespero. Obviamente, isso não precisa estar distante do terror. Mesmo porque os gêneros, como comentamos, não são coisas essencialmente heterogêneas. Mas, muitas vezes, determinada emoção é preponderante em uma tradição ou outra de narrativas.

Não é uma relação díspar mensurar que, para além de uma questão filosófica acerca da natureza da emoção que a história evoca, o horror também tem uma proposição estrutural narrativa. Que obviamente não precisa ser – e não é – seguida sempre à risca.

A filosofia de Noel de Carroll (1999) não se opõe à Kristeva (1980), quando ele diz que o horror é uma coisa relativa ao sobrenatural. Esse sobrenatural pode ser entendido como algo muito próximo da relação com o horror de Kristeva, pois o sobrenatural ameaça a plausibilidade da razão. O terror, em suma, fala sempre sobre algo que pode ser explicado pela luz da ciência. Por mais terrível, remete a algo aceito pela ordem natural das coisas: uma pessoa ruim, um *serial killer*, um ciúme, uma enfermeira mal-intencionada. Algo que de fato existiria sem causar maiores problemas nas nossas concepções normativas do mundo, mesmo que aterrorizante e amedrontador. Ainda que em certas ficções de terror a ameaça possa parecer sobrenatural em um primeiro momento, no fim das contas, o terror propõe uma solução razoável para a questão – como em um esquema *scooby doo*, em que as criaturas são, na verdade, pessoas comuns, e seus planos plenamente explicáveis pela lógica ordinária do mundo, prestes a serem desmascarados por detetives ou pela polícia – enquanto o horror ultrapassa todos os limites da razão.

O sobrenatural pode ser associado com a ideia de Kristeva de algo que se sobrepõe às fronteiras cognitivas estáveis do mundo. Mesmo que o afeto do

horror possa ser experimentado pelo confronto com o “horror natural”, ou seja, as coisas do mundo real, a ideia de abjeção pressupõe uma ruptura, uma crise nas categorias predispostas como seguras, não só física, mas conceitualmente.

Carroll (1999) defende que o horror, de um ponto de vista estrutural, está ligado à categoria que Todorov (1970) elaborou como o *fantástico*, em sua obra *Introdução a Narrativa Fantástica* (1970). O gênero carregaria essa tradição de textos em sua memória, e está presente em sua composição uma série de fatos sobrenaturais inexplicáveis dentro da ficção, dos quais os personagens da trama, assim como os espectadores, consideram violações dos termos lógicos das diretrizes cosmológicas do mundo e que são independentes de qualquer motivo razoável.

A ideia de *mutabro* pressupõe o fantástico, porque consiste na atuação de um personagem que passa por uma transformação – física e/ou psicológica – que supera o entendimento razoável do mundo em um drama, em que se extrapolam as explicações dos fatos por uma perspectiva naturalista e racionalista. Essa transformação é um furo na ordem da razão e causa perturbação dos personagens que resistem em entender tal fato como natural. No caso do que apontamos como *mutabro*, o drama dessa transformação não é um tema secundário na narrativa, mas um de seus pontos centrais – tudo se organiza em torno de o espectador acompanhar e se surpreender com a questão da transformação.

Além de se inserir no fantástico, a ideia de *mutabro* está relativa ao horror, porque essa transformação, que é um assunto central, é algo terrível, não é algo esperado pelo personagem ou, pelo menos, algo que escapa do controle e que exige a elaboração de um sentimento de horrífico do actante³. Uma das grandes diferenças entre o horror e outras ficções fantásticas é que não só apenas se sucedem fatos que são sobrenaturais e perturbadores da ordem natural das coisas, mas a perturbação tem um protagonismo considerável dentro do filme, a agonia dos personagens em reação a essa perturbação é tratada como algo importante e extremamente explorada. Como arguimos, há um grande enfoque na emoção.

Novamente, no caso das ficções em que reconhecemos a presença de *mutabro*, a transformação ligada a essa reação de horror devem estar sempre

³ “O termo actante, como aquele que realiza ou sofre a ação, foi proposto por Tesnière (1988) e, depois, desenvolvido pelos estudos de Greimas e Courtés (2008, p. 20-22)” (Costa, 2021, p. 94)

postas na narrativa como algo central – o que não é necessário para toda ficção de horror. Denota uma das particularidades do nosso objeto analisado.

O conceito de *mutabro* não se refere apenas ao personagem – uma figura humana que se transforma, desorganizando terrivelmente suas certezas ontológicas sobre si mesmo anteriores à transformação – mas a forma como se dá a sua atuação dentro da história. A ideia de *mutabro* diz respeito a um ecossistema de relações: certos tipos de personagem, atuando em certas estruturas dramáticas. Quando falamos a palavra *mutabro*, não nos referimos a algo como: “aquele personagem é um *mutabro*”. O termo se refere a um conjunto de ações em um pressuposto narrativo, acontece dentro de uma subestrutura que se desenrola na história de horror que chamamos de *tragédia ontológica*. Um tipo de tragédia em que um dos temas mais importantes, ou mesmo o mais importante, é acompanhar um personagem se transformando de forma disfórica, e isso é tratado como uma coisa horrível e fantástica. Mais precisamente: isso é tratado em diálogo com as convenções narrativas do horror. Por isso, *mutabro* é uma coisa de horror, observamos nosso objeto como pertencente às convenções narrativas do gênero. Dessa forma, podemos dizer que a ideia de *mutabro* faz parte das memórias do horror de maneira significativa e que consideramos que seja uma subestrutura que compõe seus acervos.

Acabamos de aferir que o termo *mutabro* não se refere a um personagem monstro em específico tratado isoladamente. Em exemplo, não faz sentido dizer: isso é um *mutabro*, como dizemos: isso é um zumbi, isso é um *Beholder*, isso é um vampiro, isso é um lobisomem. Qualquer um desses tipos poderia pertencer ao fenômeno que chamamos de *mutabro* e isso depende das suas relações na narrativa. Não é um personagem, mas um ecossistema de interações entre personagens e tramas que existem em certos padrões de repetição, em diferentes ficções que dialogam com o horror.

Contudo, a ideia de *mutabro* pressupõe personagens monstros. Ao signo de *monstro* existe uma infinidade de personagens, além de diferentes interpretações da palavra, que não necessariamente têm qualquer relação semântica umas com as outras. Obviamente, nosso conceito não diz respeito a todos os tipos de coisas que se circunscrevem sob este termo polissêmico. Uma delimitação é necessária e nos próximos tópicos nos ateremos a ela.

Dentro de algumas das principais discussões a respeito das estruturas do horror e a caracterização de histórias sob os supostos termos desse gênero narrativo, até aqui falamos sobre a particularidade de estar intrinsecamente ligado à expressão de um afeto específico e as diversas emoções que o compreendem. Esse afeto é tão importante que é o mesmo nome do gênero – horror. Seus parentes mais próximos, como o terror, ou suspense, também se organizam de modo particular ligados às emoções que propagam – são tão importantes que, assim como o horror, os nomes das sensações que evocam se confundem com o do próprio gênero.

Certamente essa ligação estreita com um tipo de emoção não é necessária a todos os gêneros, nem podemos analisá-los sempre por esse viés. Romances de cavalaria dizem respeito a outras questões e não estão ligados tão fortemente a nenhuma emoção em específico. Assim como os faroestes ou musicais.

Vimos também que uma das principais proposições estruturais de definição do gênero advoga que o horror está subscrito nos termos do fantástico. Comentamos, com Carroll (1999) e Todorov (1970), que o horror está ligado a algum tipo de corrupção das categorias naturalistas e ordinárias do mundo, confrontando os personagens e espectadores com eventos sobrenaturais que permanecem inexplicáveis pela razão durante toda a trama.

Em seu livro *Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*, Noel Carroll (1999), levando em consideração essas discussões que expomos anteriormente, propõe uma forma de distinção entre o horror e o terror através da presença ou ausência de um tipo específico de personagem – um monstro. Mas certamente ele não se refere a qualquer monstro e propõe que existe uma tipificação deste personagem que é específica ao horror.

Casualmente podemos usar a palavra monstro para designar uma porção muito ampla de sujeitos. Uma pessoa muito forte, alguém que faz uma coisa muito bem de uma forma surpreendente que parece ultrapassar qualquer limite concebível. Ou uma pessoa muito ruim, que tem atitudes moralmente repulsivas, criminosas, doentias. Mesmo quando empregada em situações cotidianas que podem não ter nenhuma relação com narrativas ficcionais, a palavra monstro remete a alguma suspensão, superação ou violação do que é considerado normal, ou alguma atribuição maravilhosa.

Mas aqui falamos especificamente de personagens ficcionais. Os tipos de monstros a que nos referimos são aqueles que encontramos em obras como *Um enigma de outro mundo*, *Godzilla*, *A morte do Demônio* ou narrativas como *O Labirinto do Fauno*, *A Odisseia*, *O Senhor dos Anéis*, e aqui pretendemos distinguir, dentre esse amplo conjunto de figuras – todas consideradas monstros, mas que são muito diferentes entre si –, e os que pertencem especificamente às tipologias do horror e por quê.

Quando pensamos em monstros de filmes horroríficos, facilmente podem surgir imagens daqueles mais famosos dos acervos mais populares, a criação do Dr. Frankenstein provavelmente será lembrada, assim como lobisomens, zumbis, Conde Drácula e, para além desses, uma variedade distinta de entidades sobrenaturais. Uma coisa que todos esses monstros provavelmente têm em comum, inclusive com aqueles que não estão presentes em filmes de horror, é que eles sempre remetem ao sobrenatural e/ou ao maravilhoso. Referindo-se aos assustadores ou não, a palavra monstro nos coloca no território daquilo que está para além do comum e do ordinário. A presença desse tipo de personagem é um indicativo de que a narrativa está nos territórios do fantástico, categoria que já consideramos uma de que o horror faz parte. Dessa forma, apenas observar a presença ou ausência desse tipo de personagem já seria uma anotação importante sobre que recorte de histórias estamos lidando.

Sem que precisemos propor grandes questões: é evidente que um *monstro de bolso* do seriado animado *Pokémon* não se enquadra no mesmo grupo daqueles que pertencem ao que chamamos de horror artístico narrativo. Mas por quê? Ainda que pareça algo óbvio em um primeiro momento, podemos encontrar uma considerável dificuldade em tecer essa explicação em uma resposta sintética. De forma resumida, uma resposta parcial é que os monstros do horror são perturbadores, intersticiais, *impuros* (vide p. 48 do Capítulo 1).

Pode ser ainda mais difícil de discernir se pensarmos, por exemplo, em um dementador pertencente ao título *Harry Potter*, ou ao homem urso, *Beorn*, que aparece em *O Hobbit: a desolação de Smaug*, ou qualquer *Orc* da mesma série. Aparentemente, um dementador ou um *Orc* tenebroso tem tudo aquilo de que um monstro precisaria para pertencer ao horror. Contudo, suas presenças em tais narrativas não parecem de maneira nenhuma anular o fato de que elas se assemelham muito mais com um conto de fadas. A presença desses personagens

não torna essas histórias pertencentes ao que compreendemos como horror narrativo. Como já dissemos, o monstro na ficção de horror é perturbador, intersticial ou *impuro*. Oferece perigo físico e psicológico para os personagens normativos, mas, ainda que um orc ou dementador possa ser ameaçador e perigoso, o monstro do horror é uma figura extraordinária em mundo ordinário, onde a existência dele é inconcebível, completamente perturbadora, e alheia à lógica estruturante do mundo diegético.

Um engano comum ao interpretar a defesa de Carroll de que existe um tipo específico de monstro no horror é pensar que ele se refere a um *tipo* no sentido de *espécime*, como: vampiros são monstros de horror, ou múmias e zumbis. Não falamos sobre isso. Vampiros, múmias e zumbis podem e não podem ser monstros dentro do contexto do horror. Essa distinção não se define pela classe da entidade mitológica, por assim dizer, mas se refere ao seu papel narrativo dentro do drama, à forma como aquele personagem é representado, qual é a reação dos outros personagens em relação a ele, assim como a reação que se espera do público. Há histórias em que espíritos ou entidades são encantadoras e piadistas, como em *Os fantasmas se divertem*, e há aquelas em que eles são tratados como criaturas completamente perturbadoras do ponto de vista da normalidade do mundo diegético, considerados enlouquecedores, degradantes, perigosos e inexplicáveis pela ciência, como em *O exorcista*.

Carroll (1999), em sua proposição de gênero, considera que a presença do monstro sob os critérios do horror não é apenas um indicativo de que tal obra pertence ao gênero, mas algo fundamental. Para ele, o horror pode ser definido pela presença ou ausência desse tipo específico de personagens.

Minha teoria do horror artístico é o que poderia ser chamado de uma teoria baseada em entidade. Ou seja, minha definição de horror implica uma referência essencial a uma entidade, um monstro, que, portanto, constitui o objeto particular da emoção do horror artístico. (Carroll, 1999, p. 62)

Mas necessariamente uma coisa de monstros? É preciso atentar que qualquer criatura, objeto, fenômeno meteorológico, ou mesmo uma cor, um cheiro, enfim, qualquer substantivo pode se tornar um “monstro” e ser organizado para funcionar dentro do que compreendemos como horror. Tudo vai depender de como se dá sua construção e expressão dentro do texto, e a “teoria baseada em entidade”

de Carroll (1999) procura definir quais são essas formas de construção que tendem a funcionar e por quais motivos, baseada na análise comparada de uma série de exemplos de diferentes épocas, na literatura e no cinema, que estão dentro das discussões a respeito desse gênero narrativo e que funcionam como tal.

Se o horror é ou não uma coisa *necessariamente* ligada à presença de um monstro, não faz a menor diferença para o nosso trabalho. Como já dissemos, não estamos interessados em qualquer postulação que delimite o gênero de forma definitiva e acreditamos que o horror pode ir muito além do desenho de qualquer criatura. Mas algo que para nós é entendido como imperativo é que o horror concebe e guarda a memória de um amplo acervo de monstruosidades.

O monstro horrorífico compreende uma grande e significativa parcela da memória do horror como um gênero. As características observadas por Carroll como responsáveis pela organização de um monstro, para que este tipo de personagem caracterize a narrativa como horror, certamente são eficazes, ainda que nem todo horror precise ser uma coisa de monstros.

Essa contextualização é importante para a ideia de *mutabro* porque, como já dissemos, *mutabro* pressupõe um monstro e, novamente – não qualquer monstro, mas um que pertence às tipificações específicas ao horror. Definitivamente, não estamos dizendo que todos os monstros do horror correspondem à ideia de *mutabro*, essa interpretação seria um grande engano. O guarda-roupa das monstruosidades do horror é muito mais amplo, e nosso recorte compreende apenas uma pequena parte dele. Mas, de certo, ao contrário, os personagens monstros que relaciono à concepção de *mutabro* estão inclusos no amplo conjunto do horror.

2.3.1 Um grande acervo de anormalidades

Se pensarmos na concepção de personagem de uma forma restrita, como apenas uma pessoa ou mesmo qualquer criatura, um micróbio, ou até um objeto – apesar da aparente diversidade de possibilidades, de certa forma, sempre um indivíduo –, a proposição de Carroll soará reduzida demais. Relacionar o horror à obrigatoriedade da presença de um monstro, nos dias atuais, parece desconsiderar uma série de histórias. Uma percepção talvez datada ou, no mínimo, muito restrita a um contexto específico de produção de filmes, certamente o norte-americano. Os filmes de horror brasileiros, por exemplo, para além de maníacos, psicopatas e personagens que poderiam ser considerados exemplos de “monstros morais”, que

não raramente dão corpo às violências, desigualdades e tensões próprias dos nossos tecidos sociais, não me parecem ter uma coleção muito extensa de diferentes criaturas grotescas como uma iconografia marcante (para um panorama sobre a história horror no Brasil, há o trabalho de Cánepa (2008), *Medo de que? Uma história do horror nos filmes brasileiros*). Mas, se pensarmos o personagem de uma maneira mais ampla, como um sentimento específico, uma atmosfera, uma luz, e nos perguntarmos se tais coisas incorporam as definições de monstrosidade horrífica que Carroll observa, podemos encontrar relações coesas e aplicáveis.

Certamente a concepção expandida da ideia de personagem, principalmente no horror, não é nenhuma novidade. Exemplo como “*A cor que caiu do céu*”, de H.P. Lovecraft, pode ser bem ilustrativo a respeito dessa questão. No conto, um elemento praticamente indescritível pela razão humana – chamado, por analogia, apenas como uma cor, que não corresponde exatamente a nenhuma cor presente na natureza terrestre – cai do céu em uma área de mata próximo a uma fazenda, em um vilarejo rural, contaminando o espaço e as pessoas ao redor com moléstias físicas e psicológicas inexplicáveis. Ou o horror na obra “*Uzumaki*” (2003), de Junji Ito, cujo vetor do macabro são as aparições sobrenaturais de elementos geométricos na cidade de *kurôzu* – diversas espirais que surgem por toda parte, causando obsessão dos personagens por tais coisas, desencadeando uma série de eventos horríficos. Para Carroll (1999), a questão da monstrosidade está relacionada com a capacidade de a entidade sobrenatural ser física e/ou cognitivamente ameaçadora, e a sua intersticialidade ou *impureza*.

Aqui o significado de *impureza* tem uma conotação muito particular e o leitor não deve encará-la no sentido amplo da palavra que é, naturalmente, esparso e subjetivo, sob o risco de cair em grande equívoco. O que Carroll (1999) postula como impureza na caracterização do monstro no horror, ao observar e comparar uma grande porção de exemplos, é construído em diálogo com a pesquisa da antropóloga Mary Douglas, *Pureza e Perigo* (1966). Nessa obra ela estuda a concepção do que é considerado impuro em diferentes culturas. Chega à conclusão que existe uma tendência de que a ideia de *impureza*, que remete a desorganização e contaminação, diz respeito a uma afronta aos esquemas categóricos de concepção de mundo de um contexto semiótico cultural. Aquilo que está *entre* uma coisa e outra e que escapa das categorizações normatizantes dos supostos estatutos que organizam uma cosmovisão. Dessa forma, a *cor que caiu do céu* não

é um indivíduo, mas se encaixa muito bem nessa concepção – a cor nesse exemplo é algo dúbio, indefinido, inapreensível. É feita de quê? Quais suas supostas propriedades? Sua existência é ameaçadora, oprime os personagens e rompe com razoável. Esse fenômeno da cor, que pode ser encarado como um personagem de maneira expandida, pode ser entendido como algo *impuro* aos termos de Douglas (1966).

Em seu clássico estudo *Purity and Danger*, Mary Douglas correlaciona as reações de impureza com a transgressão ou violação de caracterização cultural. Em sua interpretação das abominações do Levítico, por exemplo, ela aventa a hipótese de que a razão pela qual as criaturas rastejantes do mar, como lagostas, são consideradas impuras é que rastejar era uma característica definidora de criaturas terrestres, não de criaturas do mar. (...) As coisas intersticiais, que atravessam as fronteiras de categorias profundas do esquema conceitual da cultura, são impuras, segundo Douglas. As fezes, na medida em que aparecem de modo ambíguo nas oposições categoriais tais como eu/não eu, dentro/fora, e vivo/morto, aparecem como boas candidatas à repulsa por impuras, como o cuspe, o sangue, as lágrimas, o suor, os tufo de cabelo, o vômito, as sobras de unhas, os pedaços de carne etc. Observa Douglas que, num povo chamado Lele, os esquilos voadores são evitados, uma vez que não podem ser classificados, sem ambiguidade, nem como pássaros nem como mamíferos. (Carroll, 1999, p. 50)

Dessa forma, poderíamos entender que essa cor segue as postulações de monstruosidade que propõe Carroll (1999), a ideia não se aplica apenas à figuração de um personagem – duas patas, garras afiadas, e aspecto asqueroso –, mas ao sentido que ele faz dentro da obra.

Uma distinção simples, mas significativa e que funciona muito bem para distinguir histórias de horror dentre outras narrativas fantasiosas é a reação dos personagens. Em fábulas e contos de fada, por exemplo, os monstros, por mais surpreendentes que sejam, são coisas aparentemente plausíveis.

Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural. Nos contos de fadas, por outro lado, os monstros fazem parte do mobiliário cotidiano do universo. (Carroll, 1999, p. 31)

No horror a resposta dos personagens ao serem confrontados com monstros é geralmente dramática e terrível, enlouquecedora, traz confusão e perplexidade para o estatuto da normalidade diegética.

Os monstros não são apenas fisicamente ameaçadores, são cognitivamente ameaçadores. São ameaças ao saber comum. Sem dúvida, é em razão dessa ameaça cognitiva que não só os monstros horríficos são ditos impossíveis, mas também tendem a fazer com que os que os encontram fiquem loucos, doidos, transtornados, etc. Pois esses monstros são, em

certo sentido, desafios aos fundamentos do modo de pensar de uma cultura.
(Carroll, 1999, p. 53)

Essas elaborações não são notadas como pressupostos obrigatórios dos quais os autores propositalmente seguiram dentro destes termos específicos. As observações de Carroll (1999) são feitas em títulos que podem estar muito distantes em termos cronológicos, ou no que diz respeito ao seu contexto de produção. Tais conclusões acontecem ao encontrar sinergias entre tais obras, a fim de vislumbrar quais características as conectam, elementos que, na nossa percepção, compõem a memória flexível do gênero.

O personagem monstro, que é amplamente encontrado dentro desses termos em dezenas de exemplos analisados por Carroll, certamente faz parte de uma parcela significativa do horror como um gênero. Mesmo que o horror possa existir para além dessas particularidades, quando reconhecermos essas premissas elaboradas por Carroll (1999) dentro de uma história, certamente estaremos nas searas do horror narrativo. Novamente, pensamos como Todorov (1970) e, para nós, a relevância e a pertinência de uma teoria não estão atreladas à universalidade da questão.

2.3.1.1 Horror e ficção científica, monstros e criaturas

Há também uma discussão interessante sobre o tema de personagens monstros em filmes de horror e ficção científica, elaborado pela pesquisadora Vivian Sobchack (1987). Não entraremos em debates muito detalhados sobre a distinção entre tais gêneros, mas existe uma grande relação entre as duas formas. Muitos críticos, como Carroll (1999), consideram que a ficção científica é geralmente um subtópico do horror, mas isso nunca foi um consenso estável entre pesquisadores do cinema, como podemos ler no apontamento de Sobchack (1987):

A sua relação problemática tem incomodado muitos críticos. *An Illustrated History of the Horror Film*, de Carlos Clarens, dedica dois capítulos ao filme de ficção científica. *Science Fiction in The Cinema*, de John Baxter, discute muitos filmes — particularmente aqueles influenciados pelo cinema expressionista alemão — mais frequentemente considerados filmes de terror do que filmes de ficção científica. Em numerosos livros e artigos, os mesmos filmes são reivindicados por ambos os gêneros, enquanto outros são rejeitados por ambos, cada um afirmando que pertencem ao outro. Os críticos de ambos os gêneros têm estado ansiosos por diferenciar a ficção científica do horror, por separar os dois irrevogavelmente. (Sobchack, 1987, p. 27)

Como demonstra Sobchack (1987), especificamente no capítulo “*Transylvania on Mars: Horror and Science Fiction*” (Sobchack, 1987, p. 26), para diferentes autores, a ficção científica foi entendida como uma consequência histórica do horror. Seria uma atualização de seus modelos, que incorporaram novos imaginários que advêm do avanço exponencial das tecnologias, especulações científicas e sua crescente popularização através do tempo. Mas independentemente de qualquer certeza definitiva sobre essa aferição, e apesar das muitas intercessões e semelhanças entre os dois gêneros, que acontecem mais em alguns títulos e menos em outros, a questão é que, segundo propõe Sobchack (1987), a ficção científica tem suas características que a colocam em outro espaço semântico, para além de suas possíveis convergências e similitudes com o horror.

Aqui, a partir de nossa perspectiva que toma a ideia de gênero como uma memória viva que comporta grande flexibilidade, pensamos que os títulos que podem compreender um gênero não o fazem sempre de forma exclusiva, tais interseções não são, para os motivos dessa pesquisa, um problema real. Insistir em uma delimitação exclusiva para cada um, nesse caso, é inócuo. O que não significa que não reconhecemos a ficção científica como um conjunto de textos à parte, suas intercessões com o horror não anulam o fato de que se construiu uma tradição de histórias que se definem de modo particular, edificando sua própria memória, que em diferentes medidas, a depender de cada título, se aproximam ou se distanciam do horror.

“Para explicar algumas das semelhanças entre os dois gêneros, tem sido frequentemente sugerido que o cinema SF surgiu diretamente do filme de terror “tradicional”. Michel Laclos vê esta relação da seguinte forma:

“O cinema de ficção científica (...) assimilou todos os temas da fantasia tradicional. Os marcianos, os venusianos ou os mutantes evoluíram a partir dos vampiros, enquanto os robôs imitavam os estados de transe dos zombies e do Golem. O cenário confinado da casa assombrada expandiu-se para as dimensões de um satélite povoado por presenças extraterrestres invisíveis”.

É possível reconhecer nestes comentários - receptivos ou hostis ao facto - o reconhecimento de que o filme de horror e o filme de ficção científica têm, por vezes, tendência para cobrir o mesmo território dramático. (Sobchack, 1987, p. 27-28)

Apesar de concordarmos parcialmente com essa afirmação, não consideramos que a ficção científica seja a mesma coisa que um “horror tecnológico”. Oriunda do horror ou não, ênfases diferentes para os temas, que podem ser abarcados pelos dois gêneros, são trabalhadas de formas distintas.

Poderíamos dizer que o horror costuma ser mais enfático em dramas pessoais de personagens isolados. Ainda que eles comumente possam refletir o mal-estar sobre determinado contexto de uma época, são as agruras individuais do sujeito que tomam a frente e, a partir dele, apontam, ou tecem metáforas, para o lugar desse particular dentro de um contexto social. No caso da ficção científica, a questão social tende a vir primeiro, e a partir da contextualização desse cenário maior, frequentemente distópico e com grande importância para narrativa, chegamos até os personagens que atuam dentro desse contexto os seus dramas pontuais. Há uma especificidade muito particular na ênfase dos cenários e panoramas sociais (SOBCHACK, 1987).

Certamente essa explanação é um resumo breve e que necessita de muito mais detalhadas explicações, feita apenas para provocar as pessoas que leem esta pesquisa, para que vislumbrem um diminuto pedaço de um extenso tema que é objeto de longas pesquisas no decorrer das histórias do estudo dos gêneros no cinema. Há certamente muitos outros pontos notáveis de diferenciação entre horror e ficção científica que podemos acompanhar nas reflexões de Sobchack (1987), mas não vamos percorrer esse caminho, e aqui nos interessa apenas uma restrita introdução.

Para nós, o ponto mais interessante dessa discussão acerca do contato e da diferença entre os dois gêneros reside na problemática do *monstro* e da *criatura*, que toca em um tópico importante a respeito de nosso objeto em particular. Sobchack (1987) comenta que, dos tipos filmes de SF que mantêm uma relação mais difícil de ser separada do horror, são aqueles que contêm monstros e criaturas como antagonistas em evidência. Ela comenta que a tradição de estudos da SF manteve um certo desconforto em relação aos personagens tachados como *BEM* (*Bug-Eyed Monsters*) ou, em tradução literal para o português, “*monstros com olhos de besouros*” ou “*monstros de olhos esbugalhados*”, considerados negativamente como um grande *clichê*. Esses seriam aquelas criaturas imensas, como aquelas que frequentemente estamparam as capas da revista *Amazing stories* (publicada nos Estados Unidos a partir de 1926), geralmente de formas que remetem a crustáceos, lagartos, aranhas, vermes e insetos, que muitas vezes vêm do espaço e invadem as cidades, pisando em prédios, casas, pontes e destruindo tudo o que encontram.

Haveria um segundo tipo de antagonista monstruoso muito presente nos filmes de FC, que se diferem dos *BEM* por serem do tipo humanoide, geralmente

uma pessoa que passa por algum desastre que envolve tecnologia de alguma maneira (levando em consideração a época de seu estudo, Vivian Sobchack, em 1987, comenta que geralmente esse desastre remete a alguma tecnologia nuclear), transformando-se num monstro em que suas ações destrutivas e pirotécnicas geralmente têm uma ênfase muito maior do que qualquer drama interno e subjetivo do personagem. Sobre esses dois exemplos, a autora comenta:

Os filmes em que estes dois tipos de antagonistas aparecem são frequentemente rejeitados tanto pelos críticos de ficção científica, que afirmam que a ciência apenas ativa o antagonista e tem pouco a ver com a ênfase do filme, como pelos críticos de filmes de terror, que afirmam que o antagonista não é moralmente digno de companhia para o homem Lobo, Drácula, ou o monstro de Dr. Frankenstein. (Sobchak, 1987, p. 43)

Dadas essas considerações, podemos perceber que, na ficção científica, ainda que exista uma figura de um monstro ou de uma criatura, uma importância muito maior é dada ao contexto em que os personagens estão agindo. Se a representação de “algo científico e tecnológico” está apenas a serviço de outra ação ou propósito narrativo e a sua presença não é encarada como algo realmente significativo dentro da trama, funcionando muito mais como uma alegoria de fundo, ela se distancia de uma convenção da FC como um gênero que traz para o debate principal do filme uma elaboração mais incisiva sobre a ciência e a tecnologia e sua relação com os modos de vida possíveis, utópicos e distópicos.

Já no horror, o personagem monstruoso tem uma importância muito maior. Muitas vezes são justamente a densidade dramática e o protagonismo desse personagem monstro dentro dos termos horroríficos que caracterizam o horror como um gênero, e isso é muito sinérgico com a teoria de Carroll (1999) e sua proposição para o horror como “uma teoria baseada em entidade” (Carroll, 1999, p. 62).

Sobchak (1987) vai fazer uma distinção entre esse tipo de personagem “*BEM (Bug-eyed Monster)*” como *criatura*. São antagonistas sem qualquer alusão de profundidade subjetiva, sua presença serve apenas para ser destruída pelos protagonistas, não existe a exploração de nenhuma ou quase nenhuma identificação emocional com esse tipo de figura dentro da narrativa, geralmente servem a propósitos dramáticos que não estão concentrados na complexificação de sua personalidade. Esse tipo de personagem foi muito popular no cinema norte

americano dos anos 1950, conhecidos como *Filmes de Criatura*:

Os filmes de criaturas dos anos cinquenta (e também do início dos anos sessenta) são menos sobre horror e ciência do que sobre a preservação da ordem social. Não há salvação para a multidão desorganizada, que corre desenfreada sob os pés da criatura. O que é preciso é trabalho de equipa, cooperação e, acima de tudo, organização. Neste tipo de filme, Murphy observa com precisão que “o monstro (...) não é a personagem principal”, um truísmo que o retira ainda mais das fileiras do filme de terror. (...) não têm personalidade; são implacáveis. Servem apenas de contraste para o herói coletivo (as instituições organizadas da sociedade: científicas, militares, políticas). (Sobchack, 1987, p. 45)

A autora diferencia tal tipo de personagem do *monstro*. Esse é geralmente marcado por camadas mais densas de subjetividade e de intencionalidade, e suas ações são frequentemente questionáveis sob os aspectos normativos da moral. Identificamo-nos mais facilmente com seus dramas e conflitos, eles parecem muito mais próximos de nós do que as bestas gigantes, atentam contra a nossa segurança física, mas não apenas, são moral e culturalmente perturbadores, agem na desorganização dos pressupostos normativos da cultura e suas convenções de mundo. Geralmente são associados a aspectos humanos e não necessariamente precisam ser grotescos. Como vimos a partir das postulações a respeito do monstro no horror com Carroll (1999), eles supostamente podem ter qualquer forma, inclusive a ausência de uma forma definida. Mais significativo do que a figura será o seu papel narrativo. O trabalho de Carroll (1999) em discernir que características narrativas seriam essas, que vimos nos tópicos anteriores, se aplica na definição de monstro Sobchak (1987) sem maiores problemas. São abordagens diferentes, mas que não se contradizem e podem facilmente se complementar, expondo um panorama de personagens coerentes.

Mutabro, monstro ou criatura?

Nossa contextualização até aqui serviu para expor com mais objetividade os termos sob os quais se encontra nosso objeto de estudo. Chegamos a um consenso a respeito da ideia de gênero e de horror narrativo. Elucidamos sobre que tipo de personagem falamos quando nos referimos a palavra monstro dentro da ideia de *mutabro*: os monstros no horror, que têm suas particularidades semânticas e estruturais, ainda que sejam elásticas e abertas à inovação. Definimos também que

não é apenas a presença de um monstro isoladamente – mesmo que ele esteja nos recortes específicos do horror – que diz respeito ao que entendemos por nosso objeto.

A ideia de *mutabro* pertence aos acervos do horror porque se trata de um ecossistema narrativo dentro de uma história sobrenatural, em que existe a dramatização da transformação disfórica de um personagem considerado humano em *outra coisa*, que dentro dos termos do horror é entendido como um monstro. A história propaga o afeto horrorífico – a reação dos personagens em relação a essa transformação é a de confronto com o anormal e o abjeto, algo que subverte as categorias normativas de sujeito, de natureza, de espaço, de ser – das convenções ontológicas da normalidade diegética, sob a expressão de uma ameaça física e cognitiva, distinções que aprofundaremos no capítulo seguinte.

Um breve panorama histórico do monstro no horror

A inovação que o romance gótico e sobrenatural vai oferecer para a figura do monstro – que será uma das características fundantes do horror como um gênero da forma como conhecemos hoje (independentemente de o horror ser ou não considerado uma coisa apenas de monstros) – é a possibilidade de trabalhar outro grau de profundidade dramática para esse tipo de personagem. E isso é efeito, em parte, da forma como a modernidade, a partir do romantismo europeu, especialmente na literatura, trabalhou a ideia de grotesco e personagens que carregam essa qualidade.

O grotesco (especialmente quando aplicado no monstro horrorífico) nunca havia sido uma característica digna de um personagem principal. Quando os holofotes da trama eram virados para esse tipo de figura, as agruras, dúvidas e camadas subjetivas dos personagens monstruosos eram frequentemente rasas e, em geral, a história nunca acompanhava tal figura de uma forma central, mas sempre como um elemento secundário, que deve ser confrontado pelos protagonistas de fato. O horror como conhecemos após o romance gótico, vide os clássicos populares e significativamente demarcatórios do gênero como *O prometeu moderno* de Mary Shelley e o *Drácula* de Bram Stoker, coloca o monstro em um lugar de destaque e de inovadora complexidade dramática – essa novidade é uma consequência do desenvolvimento do horror como um gênero narrativo particular, e,

como vimos em Sobchak e Carroll, vai se tornar uma marcante característica do mesmo.

A figura do monstro no horror é herdeira das mudanças históricas acerca de como o grotesco foi abordado na literatura e no conto popular. A partir de Victor Hugo (1998) em seu livro “*Do Grotesco e do Sublime*”, podemos vislumbrar um pouco desse caminho:

Os tritões, os sátiros, os ciclopes, são grotescos; as sereias, as fúrias, as parcas, as harpias, são grotescas; Polifemo é um grotesco terrível; Sileno é um grotesco bufo. Mas sente-se aqui que esta parte da arte está ainda na infância. A epopeia que, nesta época, imprime sua forma em tudo, a epopeia pesa sobre ela e a sufoca. O grotesco antigo é tímido, e procura sempre esconder-se. Sente-se que não está no seu terreno, porque não está na sua natureza. Dissimula-se o mais que pode. Os sátiros, os tritões, as sereias, são apenas disformes. As parcas, as harpias são antes horrendas por seus atributos que por seus traços; as fúrias são belas, e chamam-nas *eumênides*, isto é, doces, benfazejas. Há um véu de grandeza ou de divindade sobre outros grotescos. Polifemo é gigante; Midas é rei; Sileno é deus. (Hugo, 1998, p. 27-28)

O autor comenta, fazendo uma alusão a popularidade e importância da poesia épica, que as figuras do monstruoso e do grotesco — coisas diferentes, mas em muitos casos em relação — são sufocadas pelos moldes da epopeia, que vislumbra, de forma central na história, um grande herói e seus feitos retumbantes e gloriosos. Parece que o monstruoso era sempre algo presente apenas para proporcionar contraste e destaque a essas formas heroicas ou para mostrar a ira dos deuses ou as características divinas e prodigiosas do mundo onde caminham esses heróis e seus feitos épicos. O monstro da antiguidade não protagoniza o drama.

No ocidente medieval, mesmo durante o período gótico, diferentes pinturas e esculturas nas catedrais ostentavam seres monstruosos bem como estampavam famosos bestiários de terras distantes. Mas esse monstruoso era ora encarado como um presságio ou castigo do divino, uma via de comunicação com Deus, ora apenas como uma manifestação dos seus feitos divinos inexplicáveis e superiores, do quais as mais surpreendentes criaturas são exóticas consequências e testemunhas. Com a ascensão do racionalismo renascentista, o monstro foi gradualmente deixando de ser entendido apenas em seu aspecto teológico e mitológico e passou a ser tratado também como uma disfunção fisiológica.

Munido de todo o bestiário mundial pregresso, o romance moderno — a partir da literatura gótica sobrenatural e dos efeitos do movimento Romântico

européu nas artes – passa a fazer possível que o monstruoso, o grotesco, o insólito possam assumir as rédeas da narrativa de uma forma principal. Por isso, a forma como o monstro se comporta na ideia de *mutabro* só foi possível após as mudanças narrativas dos séculos XIX e XX, pois se tornou plausível, e popular, que o espectador se concentre na figura do monstro como um agente que protagoniza a trama ou que ao menos é muito mais rebuscado retoricamente. Em *Prometeu Moderno*, de Mary Shelley, podemos ouvir o monstro e observar toda a sua complexidade psicológica, moral, existencial e podemos nos identificar mais facilmente com ele, e facilmente nos aborrecemos com o doutor que o criou. Esse tipo de perspectiva para um personagem como tal criatura, e mesmo para o seu criador, é uma grande novidade que podemos perceber a partir desse período.

Seria razoável arguir se em obras como as de *Hieronymus Bosch* a imagem do monstruoso já não era, de certa forma, um protagonista. A resposta da pesquisa é negativa. O que protagoniza o tríptico *O Juízo final* (1482), por exemplo, não era um personagem monstruoso em específico. Em seu contexto medieval, os demônios grotescos são ilustrações e demonstrações das angústias infernais e dos perigos da luxúria, e não tem profundidade isoladamente. O que se vislumbra não é o drama de nenhum personagem terrível em específico, mas a grande infernalidade do pecado e suas tentações, das quais os monstros são apenas maravilhosas iluminuras. Mais tarde, notavelmente a partir da passagem do que os historiadores entendem como neoclassicismo para o romantismo, esses seres que eram apenas coadjuvantes começam a receber outro tipo de atenção.



Figura 1 – Detalhe de “O Juízo Final” (1482), de Hieronymus Bosch

Nas pinturas pré-românticas, termo atribuído a esse momento de passagem entre os dois períodos, podemos observar no trabalho de Francisco Goya (1746-1828) como em “O sabá das bruxas” ou “Saturno devorando um filho”, exemplos do desenvolvimento dessa nova perspectiva para o insólito. “Bosch introduz os homens em seu universo infernal, Goya introduz o infernal no universo humano” (Todorov, 2014, p. 43-44), há ensaio de um novo posto para o grotesco e o monstro.



Figura 2 – “O sabá das bruxas” (El Aquelarre, 1797-1798), de Francisco Goya



Figura 3 – “Saturno devorando um filho” (1819-1823), de Francisco Goya

Johann Heinrich Fussli (1741-1825), contemporâneo de Goya, foi o pintor de “O *pesadelo*”, obra de popularidade memorável, que coloca em ênfase dramática as qualidades soturnas do onírico, evidenciando por meio do uso de elementos grotescos – com as sorumbáticas figuras de um diabrete e o rosto de um cavalo em expressão insana que surge da escuridão imprecisa –, as profundidades subjetivas das emoções humanas. De grande sinergia com o movimento *sturm und drang* (ver mais detalhes na página 117), essa obra vai exercer grande influência na imagem do romantismo vindouro.



Figura 4 – “O pesadelo” (1781), de John Henry Fuseli

O fantasma de uma pulga (1919-1920), de William Blake (1757-1827), é uma pequena obra dedicada exclusivamente ao personagem anunciado em seu título. De 214 milímetros por 162 milímetros, quando sem moldura, o tamanho da obra contrasta com o corpo grotesco e musculoso de uma criatura fantástica, que olha para um recipiente com sua língua para fora da boca, enquanto está cima de uma espécie de palco com cortinas em que, atrás delas, há uma escuridão pontuada por estrelas. A irreverente fisicalidade da obra – seu pequeno tamanho em contraste com a robustez física do personagem que é, apesar do porte físico, uma pulga – demonstra tanto em seu aspecto formal quanto no tema uma característica marcante da relação com o grotesco nas tendências artísticas da modernidade que, ainda que possa utilizar dos mesmos personagens da antiguidade, do mundo medievo e das contações populares diversas em muitos casos, contrasta radicalmente com a forma como o insólito era tratado anteriormente. Victor Hugo (1998) comenta:

No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte, de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, as mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. É ele, sempre, que ora lança no inferno cristão estas horrendas figuras que evocará o áspero gênio de Dante e de Milton, (...) Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade. (Hugo, 1988, p. 28-29)

Eles servem às aspirações românticas de comunicar sobre as profundezas, sofrimentos e dramas internos, em oposição ao culto da razão e da simetria do neoclassicismo e suas premissas iluministas. Foi marcante em certo momento do movimento romântico europeu a dedicação poética ao incerto, ao que há de misterioso e vacilante nos sentimentos e nas ideias de verdade humanas, representadas na arte pelas mais incertas criaturas.



Figura 5 – O fantasma de uma pulga (1820), de William Blake

A partir do romance sobrenatural gótico moderno, que será uma das gêneses do horror artístico como gênero narrativo, podemos ouvir dos personagens que remetem ao grotesco e ao monstruoso, os seus pensamentos e sentimentos, de

uma nova maneira. Nesse caso acompanhamos, finalmente, diferentes camadas de profundidade das criaturas que são herdeiras, ainda que sob dramáticas transformações, da memória do grotesco das harpias, dos sátiros, das górgonas, das esfinges da antiguidade.

Personagens como as criaturas de Dr. Frankenstein (1818), Mr. Hyde (1886) e Conde Drácula (1897) recebem uma atenção, importância e profundidade da qual ainda não tinham a Medusa, o Minotauro ou qualquer gárgula de uma catedral, por exemplo.

Este tópico procura dar conta de uma parte dos motivos da ideia de horror como um gênero ser tão ligada a figuras de monstros historicamente. Podemos dizer que foi a “fundação” do gênero ou, pelo menos, a tradição narrativa do qual ele é herdeiro e que reorganiza, que fez com que esse tipo de personagem pudesse ganhar uma nova perspectiva de complexidade e atenção dentro das narrativas contemporâneas. O culto de fãs que temos hoje em dia, com figuras de monstros estampadas em camisetas e pôsteres, em coleções de bonecos e antologias em revistas, seria anacrônico antes das definições e da popularização do horror. Esse tipo de culto é algo muito recente na história da ficção e está relacionado aos motivos comerciais e às dinâmicas da indústria cultural do mundo ocidental moderno a partir dos séculos XIX e XX, mas foram as mudanças estruturais narrativas – sob quais mais tarde se fundamentam os cinemas de horror – que permitiram tal manipulação do tema por uma indústria cultural vindoura, em que o personagem monstruoso horrífico passou a ter uma importância colossal. A ideia de *mutabro*, naturalmente, se circunscreve nesse processo histórico.

Para além do horror, personagens como Quasímodo (1831), que não é um monstro mas é tratado como tal por razão de suas características dissonantes dos padrões de uma normalidade física, não protagonizariam as histórias dos antigos – não há epopeia para glorificar as qualidades dos dissonantes ou dos tachados como monstruosos. A profundidade dramática de Quasímodo e a valorização de seus dramas internos, que são postos em evidência, também podem ser entendidos como uma inovação discursiva da modernidade e do romantismo na forma de narrar histórias e compor seus personagens.

3 A MUDANÇA COMO TRAGÉDIA

Em seu trabalho “A semiosfera I – A semiótica da cultura e do texto” (1996), Iuri Lotman (1996) define que a sua ideia de semiosfera foi estabelecida a partir de uma analogia com a definição de Biosfera elaborada por V.I Vernadsky. O semioticista argumenta que nenhum elemento semiótico nem qualquer sistema de signos funcionam completamente isolados, como se fossem portadores de um significado intrínseco que é independente do contexto em que estão inseridos. O próprio contexto também é um sistema feito de significados interdependentes. Esse significado não é absoluto e é sempre gerado artificialmente, é uma construção contínua. Todas as significações possíveis que esses sistemas de objetos semióticos carregam só fazem sentido dentro de um contexto, e a variação de contexto incide sobre o significado do objeto. Tomemos por exemplo o alfabeto grego. Ele como um todo, ou qualquer um de seus elementos isolados, ou organizados em palavras e orações, não tem um significado intrínseco. A sua significação depende de toda uma continuidade de relações complexas que envolve muito mais do que as searas da escrita e da língua, está imerso em uma construção histórica que é composta por uma imensurável quantidade de textos e de processos de atribuição de sentido em constante movimento. Como indivíduos, é somente dentro dessa continuidade histórica que podemos atribuir os mesmos significados ao mesmo sistema alfabético. Esse contexto histórico é uma cadeia complexa de interagentes semióticos interdependentes, que não são estáticos. Segundo Lotman (1996):

Como agora podemos supor, não existem de forma isolada sistemas precisos e funcionalmente unívocos que realmente funcionam. A separação desses sistemas é condicionada apenas por uma necessidade heurística. Tomados separadamente, nenhum deles tem de fato a capacidade de funcionar. Eles só funcionam quando imersos em um *continuum* semiótico, completamente ocupado por formações semióticas de vários tipos e em vários níveis de organização. Chamamos esse *continuum*, por analogia com o conceito de biosfera introduzido por V.I. Vernadsky, de semiosfera. (Lotman, 1996, p. 22)

Sabemos, contudo, que a comparação entre fenômenos semióticos, linguísticos, ou outros objetos da cultura, e a biologia, deve ser feita com cautela. Essa forma de relação estava muito presente nos estudos de diferentes linguistas no século XX, e alguns aspectos desse tipo de correlação entre os campos foram

constantemente criticados por diferentes autores posteriormente, em resposta à forma como diferentes linguistas buscavam estabelecer para as línguas o caráter de um organismo vivo sujeito às mesmas leis que regem os sujeitos biológicos, e que, em geral, foi problematizada por analisar a língua como uma entidade viva por si só, que, assim como consideramos que aconteça com um ser biológico, nasceria, cresceria e poderia morrer, e estariam sujeitas a preceitos evolutivos muito semelhantes aos trabalhados por Darwin, como em sua *Origem das Espécies* (2023). Essa perspectiva evolucionista da língua muitas vezes a analisava como um objeto vivo e independente, que poderia ser observada de forma praticamente desconexa da cultura como um todo, como um sistema fechado em si mesmo, dissecado em uma sala branca. Certamente, esse não é o caso de Lotman, que propõe sobretudo uma visão relacional da cultura, seus objetos e significados. E que faz diversas abstrações e relações produtivas com a biologia, muitas vezes mais do que analogias e metáforas, para tentar expressar sua compreensão das dinâmicas de vida da cultura, como é o caso da ideia de semiosfera. Lotman, em um interessante relato, numa carta enviada a B. A. Uspenskij, comenta sobre sua leitura de Vernadsky:

Estou lendo Vernadsky com grande interesse e encontro nele muitas ideias minhas. Fico impressionado com uma de suas afirmações. Uma vez, em nosso seminário em Moscou, fui ousado o suficiente para declarar minha crença de que o texto pode existir (ou seja, pode ser socialmente reconhecido como um texto) se for precedido por outro texto, e que qualquer cultura desenvolvida deve ser precedida por outra cultura desenvolvida. E agora encontro a ideia profundamente argumentada de Vernadsky, com grande experiência em investigações na geologia cósmica, de que a vida só pode surgir do vivo, ou seja, que ela é precedida pela vida. [...] Somente a antecedência da esfera semiótica (ênfase de K. K.) faz uma mensagem ser uma mensagem. Somente a existência da mente explica a existência da mente. (Lotman, 1997, p. 629-630)

Dessa forma, sem ignorar alguns dos desafios históricos desse tipo de associação, como no exemplo entre a linguística e o evolucionismo darwiniano, mas considerando potencialmente prolíficas as relações de reflexões e aproximações transdisciplinares, propomos observar a ideia de mutabro a partir da abstração da ideia de ecossistema. Traremos, em forma de analogia, uma imagem para explicação do nosso entendimento sobre o conceito, mas sem a necessidade de aprofundar objetivamente o termo segundo qualquer definição biológica sobre o

tema, seja na origem do termo na história da ciência, seja em seu atual estado da arte.

A ideia de ecossistema pressupõe sobretudo uma relação viva e em constante movimento entre diferentes agentes, de forma orgânica e estruturada sempre relacionalmente. Os elementos que fazem parte do sistema não estão estáticos nem se comportam sempre da mesma maneira. Mas existe, no balanço de diferenças, a manutenção de uma lógica coletiva que estabelece um sistema reconhecível, que nunca está estático nem cristalizado, e que sua forma se dá, acima de tudo, em contexto relacional.

3.1 Sobre a ideia de mutabro como um ecossistema

Podemos conhecer relativamente bem os organismos que interagem em determinado contexto, sem que percebamos ou que sejam óbvias as relações em que estão imersos e sem vislumbrar que essas interações ecossistêmicas ocasionam o surgimento de um certo tipo de paisagem. Aceitemos que estamos diante de um determinado bioma em que conhecemos os indivíduos que os compõem e buscamos observar suas interações.

Ao tentar descrever o funcionamento desse hipotético sistema, podemos falar sobre uma série de comportamentos e ações feitas por indivíduos particulares e que, concatenadas, nos trazem o vislumbre da paisagem de maneira panorâmica, de forma hipotética:

“É um pássaro que faz seus ninhos em uma árvore frutífera + em seu período reprodutivo ele se alimenta de sementes dessa árvore, que surgem apenas no verão + a semente muda a coloração de suas plumagens de uma forma que atrai possíveis parceiros + uma peregrinação constante durante suas revoadas à procura de um parceiro o leva a disseminar as sementes ingeridas, por meio das fezes + as sementes plantadas pelo pássaro vão eclodir no período de chuvas subsequente ao verão.”

Podem ser objetos de estudo possíveis apenas o pássaro e seu percurso de reprodução; ou a semente e suas propriedades, notáveis por ocasionar a mudança de cor no pássaro; ou mesmo apenas os processos fisiológicos do pássaro que ocasionam a mudança de cor em sua plumagem ao ingerir a semente, de uma forma isolada. Mas o que queremos é delimitar, como objeto, o sistema de conexões entre todos esses indivíduos, que, por meio de suas particularidades em relação,

resultam na manutenção de um bioma que aqui podemos entender como um organismo maior, composto de organismos menores, e que as relações ecológicas entre eles constituem – a imagem – de uma paisagem complexa.

Cada elemento dessa paisagem tem seus próprios contornos e sua memória particular. Há o processo adaptativo do pássaro que o especializou a funcionar nesse sistema, ainda que a mesma espécie possa ser encontrada em outros contextos. Da mesma maneira o processo particular evolutivo da semente, e há os fenômenos meteorológicos que regulam ciclos de sol e de chuva que, em interação com as particularidades geográficas do espaço e sua vegetação, incitam o ciclo dos pássaros que disseminam e promovem a eclosão das sementes em momentos oportunos. A paisagem maior é fruto das características particulares de cada indivíduo e dos elementos que constituem o sistema, mas, especificamente, quando estão em um determinado contexto de interação.

Podemos dizer que é um pássaro que faz com que essa paisagem hipotética exista, mas não qualquer pássaro nem em qualquer lugar. Também é uma semente, mas não qualquer semente; bem como um verão, mas em um determinado contexto geográfico e meteorológico. Podemos reconhecer essa relação, entre certos indivíduos e lugares, em contextos específicos, como uma entidade por si só, que surge a partir de fatores combinados.

Os indivíduos isolados podem ter seus próprios nomes, serem conhecidos e estudados sob determinados aspectos, independentemente de reconhecemos, ou não, esses sistemas originados pelas relações que se dão entre os mesmos, e que estruturam a paisagem, da forma que reconhecemos existir como uma unidade. Metodologicamente, dar um nome a esse sistema é um processo de significação, de simbolização, que nos norteia ao objetivo de apreender objeto analisado, o ecossistema, como uma entidade, que talvez, a olhos desatentos, não tenha um corpo definido – não está posto tão obviamente quanto a presença do pássaro ou da semente, e não é um animal, vegetal ou um mineral, mas uma cadeia de conexões invisíveis, ocorrendo em um contexto particular, que nosso olhar e nossas premissas epistemológicas podem definir como uma entidade, por si só, uma unidade.

A ideia de mutabro aceita essa analogia. É um ecossistema que relaciona diferentes textos de uma forma particular dentro da ficção, gerando uma estrutura narrativa reconhecível. Compreendendo a ideia de texto, de acordo com o que

formula Lotman (1996), sobre a concepção de texto dentro das premissas da semiótica da cultura.

Cada um dos textos que o constituem tem sua própria memória e, se vistos isolados e de forma generalista, compõe uma semiosfera muito abrangente em si mesmo. Isolado – transformação, monstro, horror, como textos –, cada um é uma grande encruzilhada de relações semióticas, que não precisam necessariamente estar conectadas entre si e que comportam diferentes discursos quando em diferentes cenários. A ideia de mutabro se constrói a partir de uma interação específica entre eles, conectados e interdependentes. Cada um tem sua própria memória e pode ser contextualizado historicamente de forma individual, mas é a particularidade gerada por suas interações dentro de uma mesma história que compreende o ecossistema que aqui pretendemos recortar.

São textos que compreendem o conceito de mutabro; o próprio horror como um gênero; o personagem monstro dentro das tipologias do horror; a temática da transformação, dramatizada por um personagem humano que se transforma em monstro, em um esquema narrativo particular — sempre de um jeito trágico, e como um tema de grande relevância dentro da história, que chamaremos de *tragédia ontológica*. Cada um desses elementos pode ser encarado como uma semiosfera particular. Pontuamos:

1) O horror artístico narrativo tem sua própria história, que comporta uma abrangência gigantesca de temas e personagens, dos quais o personagem monstruoso compreende apenas uma parte de sua memória.

2) Por sua vez, o texto *personagem monstro*, dentro da ficção, também é plural: suas manifestações são demasiadamente amplas, permeiam vários gêneros e não estão restritas apenas ao horror — há um grande campo de estudos a respeito do tema da monstruosidade na ficção, e sua particular manifestação do contexto do horror artístico é apenas uma pequena parte de um conjunto muito maior.

3) Da mesma forma, o texto da transformação e da metamorfose. Na ficção de teor sobrenatural, entendendo tal texto como um tropo do fantástico e do maravilhoso, é um antigo tema que se repete constantemente de formas diversas. Suas particularidades semânticas já foram objeto de estudo por diferentes pesquisadores, principalmente no que diz respeito à literatura, como aprofundaremos nos próximos tópicos deste capítulo. Na ideia de mutabro, a

metamorfose ocupa um lugar específico – na tragédia ontológica, e se conecta às capacidades significantes presentes no *monstro* como um texto.

Tudo isso é modelado pela memória do horror artístico, e a sobreposição de cada elemento tem a capacidade de remodelar mutuamente suas retóricas possíveis, de uma forma que organiza um modelo específico de comunicação e promove possibilidades delimitadas, ainda que esparsas, de emissão de uma mensagem. No sentido de que o texto *monstro*, apenas, tem um amplo leque de significações. Um *monstro no horror* já recorta, de alguma maneira, as significações possíveis, modulando e afinando a comunicação.

Se um personagem de uma história é um *monstro e permanece monstro* durante toda a narrativa, estão em jogo certas possibilidades retóricas. Se o personagem inicia a história como um *humano*, mas *torna-se monstro* durante a narrativa, então esse “*tornar-se*” modula a retórica de uma forma diferente.

Se esse personagem humano se torna monstro em uma comédia, há certas possibilidades discursivas, mas, se isso acontece no horror, há outras. A sobreposição do significante *monstro*, e no *contexto do horror*, e que passa pelo fenômeno da *metamorfose*, transforma as possibilidades discursivas de cada um deles. A soma da memória da metamorfose se liga à memória do monstro, restringindo e direcionando, de certa forma, a interpretação dos dois textos. Se a *metamorfose* na história é dramatizada por um *humano* que se torna em *monstro* e, além disso, é tratada como o grande *motif* da narrativa, o discurso de cada um desses elementos se especifica ainda mais.

O que não quer dizer que as possibilidades interpretativas sejam poucas, mas elas se circunscrevem agora num conjunto menor. O esquema relacional entre os textos tem, dessa forma, uma retórica mais específica – o que é uma afirmação diferente de dizer que eles têm um único significado ou uma única interpretação. De toda forma, as possibilidades interpretativas dos textos continuam sendo imensas, mas as suas inter-relações restringem a retórica da mensagem em certas esferas de sentido.

Outra questão é que, se há na mensagem um *humano* em transformação, então estão pressupostas, ainda que subliminarmente, concepções de humanidade. E podemos dizer que essa simples afirmação está além de qualquer relativismo. E isso não é uma arbitrariedade, mas uma aferição que diz respeito às dinâmicas da comunicação.

Se há um diálogo entre duas pessoas que falam a mesma língua e uma delas diz a palavra “carro”, o ouvinte pode pensar em diferentes imagens de automóveis, as possibilidades são imensas: podem ser carrinhos de brinquedo, caminhonetes, carros elétricos, automáticos, carrinhos de mão, enfim. Há milhões de tipos de carros possíveis, mas há um limite, pois compartilhamos de um pressuposto que estrutura a ideia de “carro”, ainda que comporte inúmeras variações. Independentemente de o emissor da mensagem não conseguir saber, como por mágica, em que tipo de carro o receptor está pensando, pressupõe-se que ele não está pensando em um campo de futebol ou uma casa ou um copo de café. A palavra “carro” pode evocar muitas imagens, mas dentro de um certo limite. Claro que há inúmeras possibilidades de subverter essa lógica, dependendo do contexto complexo da mensagem. Mas, *a priori*, hipoteticamente, se sua irmã lhe manda uma mensagem de texto dizendo “fui de carro para o cinema”, estão acionados subitamente os acordos que convencionam os limites da ideia de “carro” e “cinema”.

Então se há na mensagem um *humano em transformação em um monstro*, há aí uma série de limites, uma série de imagens pressupostas, de concepções de sujeito, de não sujeito, de mudança, de algo *natural* ou monstruoso. Cada um dos seus elementos ecossistêmicos corrobora com a criação de um tipo específico de mensagem, seja essa a intenção do autor, ou não, e por isso a ideia de mutabro tem uma retórica específica.

E se isso é pertinente, podemos esperar que esse texto que comunica uma mensagem sempre abordará, por exemplo, as questões da identidade humana, suas categorias, suas concepções ontológicas e, por consequência, toda uma visão de mundo, de natureza, de não natureza, de normalidade ou anormalidade.

Mas a forma como essas questões serão tratadas, como elas são entendidas e agenciadas pela obra dependerá de como o texto é articulado, e será necessária uma interpretação própria a cada contexto. De toda forma, essa mensagem nos levará a certos discursos sobre o que é humano.

As variações discursivas de cada exemplo de mutabro nos colocarão em contato com as disputas conceituais da cultura em que foi produzida a mensagem, as tramas e elaborações sobre esses temas, ideias que estruturam o indivíduo e seus limites, vistas por recortes específicos, em cada obra em questão.

Esse ecossistema narrativo pressupõe uma mensagem complexa sobre tais temas, que, apesar de terem grande amplitude e plasticidade discursiva, coloca

as possibilidades interpretativas em um recorte, em um limite que é estabelecido pelo próprio agenciamento de temas e de textos, e por isso consideramos que tal sistema é estruturante de um tipo específico de retórica. Pode comunicar diferentes pontos de vista, mas sob temas muito próximos e em um modelo de mensagem delimitado. Por isso, defendemos que isso é uma coisa própria, merece um nome e uma aproximação particular.

De frente a esse determinado ecossistema, estaremos sempre em contato com o que a cultura nos comunica sobre o que é humano, o que é monstro, o que é natureza e o que é mudança, quase como um epifenômeno da percepção sobre tais temas. E se o horror modula todos esses textos em relação, então provavelmente vamos estar em contato com o mal-estar a respeito dos tais temas, que acrescenta mais uma camada de significação sobre os mesmos. Afinal, o horror trabalha sempre com os limites da cultura, diz respeito ao que construímos culturalmente como objeto de medo. E cada um desses textos em relação ganha uma conotação específica quando sobrepostos em um mesmo cenário, e suas associações constroem uma imagem particular, modelando as possibilidades retóricas da mensagem.

3.2 Tragédia ontológica

Há certos tipos de histórias em que o principal, ou um dos mais enfáticos núcleos narrativos, trata de acompanhar a transformação, do personagem entendido como humano, como uma coisa terrível, por um castigo, um acidente infeliz, um problema a ser resolvido, mas que geralmente não tem solução e, às vezes, nem motivo. São exemplos desse tipo de estrutura histórias como *A Mosca*, de David Cronenberg, *A Metamorfose*, de Franz Kafka, ou mesmo a lenda da mula sem cabeça ou os mais antigos contos de licantropia da Grécia antiga. Todas essas histórias têm um teor trágico, o espectador acompanha as adversidades de um personagem em desventura e, acrescido da particularidade de que seu sofrimento está atrelado ao fenômeno da metamorfose, o condena a um desfecho horrorífico. É uma tragédia motivada, enfaticamente, por uma transformação do estatuto que normatiza o ser.

A ideia de tragédia ontológica não compreende apenas o horror. Na realidade, é o horror que comumente se utiliza das estilísticas da tragédia. Uma das diferenças marcantes que o horror vai acrescentar a esse tipo de texto é que seu

modelo possibilitou um grande enfoque dramático ao personagem monstro que, nesse caso, é resultado de uma transformação. Nas lendas da mula sem cabeça, por exemplo, não nos aproximamos das reflexões e agonias particulares da mulher que se transforma. Não acessamos suas ansiedades, não sabemos se a transformação é dolorosa, não há um enfoque em seus dramas e angústias particulares, não acompanhamos nenhuma reflexão ou pensamento dela sobre seu castigo nem o que ela pensava quando manteve relações com o padre ou sobre como se deu o surgimento desse desejo a partir da perspectiva dela. O personagem é vazio. Em síntese, ela serve como ilustração panfletária para que mulheres não transem com padres, sob pena de serem castigadas com a perda de sua identidade como mulher em determinado contexto social. Caso ultrapasse as fronteiras que regulam a sua identidade-posição social, bem como atente contra as do padre, ela estará condenada a não ser nem bicho nem gente, mas besta errante relegada à margem dos estatutos normatizantes.

O horror, estilo que comumente se apropriou de contos antigos e seus personagens sobrenaturais e insólitos, como fez com o vampiro ou o lobisomem, propõe que as subjetividades do monstro podem estar em profunda evidência e costuma explorar isso, como já debatemos a partir dos exemplos de Carrol (1999) e Sobchak (1985). Faz parte dos tropos marcantes do gênero a disposição para fazer com que acompanhem as desventuras de personagens monstruosos e dissonantes em *close-up*. Somos expostos aos seus sentimentos com maior profundidade, coisa que, não raramente, facilita com que nos identifiquemos com eles.

Tanto a tipificação de monstro quanto o tema da transformação, bem como o que chamamos de tragédia ontológica (que já pertencia aos acervos do contos populares e da mitologia, como as histórias de lobisomem, da mula sem cabeça, ou como na tragédia de Daphne, que se transforma em um loureiro para evitar os assédios de Phebo), se modulam de forma distinta para acontecer no horror, como um *pedal* de guitarra que modifica o som natural do instrumento, dando a mesma estrutura de notas uma nova textura e sensação, comunicando outras mensagens. Mutabro, ecossistema de elementos em relação, contém uma tragédia ontológica, mas sob o efeito de um contexto relacional específico, o horror artístico e suas memórias particulares.

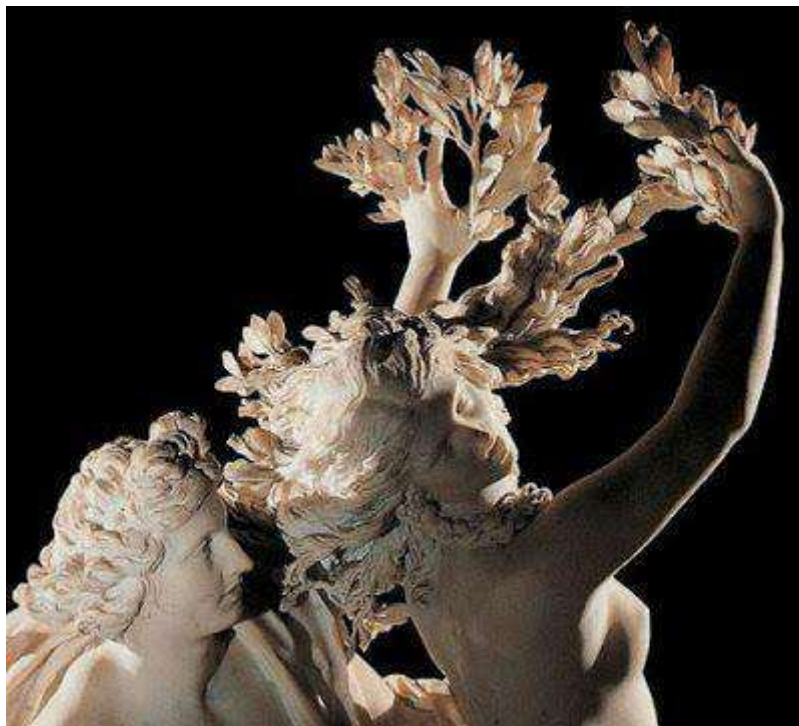


Figura 6 – Escultura Apolo e Dafne (1622-1625), de Gian Lorenzo Bernini, que retrata o momento de transformação de Dafne em um loureiro

A tragédia também pode coexistir com outros gêneros, como a comédia. No que diz respeito às histórias de lobisomem, muitas adaptações e produções diversas foram feitas em cima dessa lenda ancestral, embora todas apontem ao mesmo ponto de partida – a mudança de um tipo humano para um lupino. O filme “Um lobisomem americano em Londres” transita em torno da memória do horror artístico narrativo. Utiliza de estilísticas da tragédia, coisa que é recorrente no horror, mas que coexistem com elementos relativos à comédia. Podemos dizer que no filme acompanhamos uma espécie de tragédia ontológica – a marcante cena do personagem se transformando em um lobisomem conseguiu demonstrar de maneira impactante todo o desconforto, o mal-estar e o sofrimento da transformação.



Figura 7 – Um lobisomem americano em Londres (1981)

A trama se organiza em torno desse processo metamórfico e disfórico por que o personagem passa. O lobisomem não é apenas um detalhe secundário aos tópicos principais do filme, mas o núcleo de onde parte o motivo dramático da diegese, que predomina inclusive em seu título, e essa ênfase na transformação é um dos pressupostos para esse conceito.

Há também o fato de que nas histórias em *Metamorfoses* (8 d.C), de Ovídio, sobre Lycaon, ou na de Dafne e Apolo, existe um certo tipo de demonstração do sofrimento da transformação em evidência, com a descrição de algumas etapas, com uma grande ênfase na mudança pela perda da voz, como comenta Raimundo Nonato Barbosa Carvalho (2010), em seu trabalho sobre as traduções de *Metamorfoses* (8 d.C):

Os relatos da transformação de um ser em outro só se concluem com a transformação da voz. Isso se dá principalmente quando se trata da transformação de um ser humano em animal ou em árvore. Um dos momentos cruciais no processo é a descrição da transformação da voz humana em voz animal ou a descrição da perda dessa faculdade em função da perda da identidade anterior e a passagem para o reino vegetal ou mineral. O detalhe trágico é que à transformação corporal não se segue uma transformação na consciência do ser transformado. Transformados em animais ou árvores, *os antigos seres humanos permanecem mentalmente humanos!* (...) A conservação da identidade interna na mutação externa reflete a doutrina da metempsicose de Pitágoras (...) (Carvalho, 2010, p. 9-10)

Podemos ver algo semelhante acontecer em histórias como o filme *A Mosca da cabeça branca* (1958), inspirada no conto *The Fly* (1957), de George Langelaan.



Figura 8 – *A mosca da cabeça branca* (1958)

No filme, o personagem cientista André, ao testar sua invenção consigo mesmo, um teletransporte, e não perceber que uma mosca entra em uma das câmaras do seu aparelho junto com ele, tem seu corpo misturado com o do inseto, se reintegra na outra câmara com sua cabeça transformada em uma versão gigantesca da cabeça de uma mosca, e uma de suas mãos se torna uma peluda pata. Mas ele continua pensando como um humano, embora não consiga mais falar. Na reinterpretação feita por David Cronenberg, *A Mosca* (1986), acontece algo semelhante com a sua versão do personagem cientista, que é chamado de Seth. Porém, em Cronenberg, o corpo do cientista não muda de imediato como no filme de 1958, mas progressivamente, em uma mistura de deslumbre e estranhamento

sentidas pelo homem – sensações que também estão muito presentes em concomitância ao horror, em diferentes histórias através dos séculos, como comenta Bynum (2010):

encontraremos também, nos discursos que se centram no bizarro, no transgressivo e no transformado, uma profunda resistência à metamorfose e à metempsicose (seja como metáfora ou como fato) que parece ser o outro lado do fascínio que exercem (Bynum, 2001, p. 86)

No fim da transformação, o personagem não fala mais como humano, mas podemos perceber que ele ainda tem alguma internalidade humana quando aponta a espingarda empunhada por sua namorada para a cabeça dele, como um pedido para que ela o mate, dando a entender que anseia que ela acabe com seu sofrimento.

Todos esses são exemplos de variações da memória da transformação como motivo do trágico, que é, pelo menos, tão antigo quanto Ovídio, e certamente anterior. Mas o que protagoniza o poema de Ovídio, de uma forma geral, é a grande dinâmica de mudanças do mundo em movimento, e o poema, se observado como um todo, elabora um discurso que muito mais parece uma ode, e não horror a mudança. A transformação como tragédia está ali apenas em certos momentos do poema, enquanto o que definimos propriamente como *tragédia ontológica* se difere por ser o grande motivo da narrativa, como nas séries de filmes inspirados no conto de Langelaan (1956). Esse enfoque especial modifica o discurso, e é um fenômeno da modernidade, é uma lapidação de um antigo tropo, que se desenvolve com o surgimento do horror. A ideia de mutabro pressupõe que o horror relativo à mudança é central – é superexplorado e demonstrado. Buscam-se recursos para a expressão constante do horrível, como é próprio do horror artístico, memória que o filme de Cronenberg explora, independentemente se vamos defini-lo de fato como horror ou ficção científica ou os dois. Para nós, essa discussão é irrelevante, o que é certo é que há no filme a forte presença da memória do horror e do fantástico, e que ele é um exemplo do que chamamos de tragédia ontológica.

Devemos prosseguir dizendo que, no caso deste presente tópico, não estamos interessados em dar conta das definições de tragédia como um gênero narrativo que desde a antiguidade é objeto de profundos e diversos trabalhos de pesquisadores. Tal esforço seria incomensurável pelo tipo de pesquisa que agora

empreendemos, devido ao porte gigantesco do tema, e fugiria dos nossos objetivos específicos e, por isso, faremos apenas uma breve contextualização.

Aristóteles, em seu trabalho *A poética* (335 a.C - 332 a.C), marca profundamente as discussões acerca das características da tragédia. Suas modificações através do tempo, desde suas raízes gregas até suas formas modernas, perpassam o interesse de autores em diferentes épocas, que postularam plurais definições. Para Friedrich Nietzsche (1992), a tragédia é o confronto entre duas forças opostas, a apolínea e a dionisíaca, uma disputa entre a ordem e o caos, na qual se expressa a tentativa de organização dos dramas humanos, em todas suas contraditórias, que por muitas vezes parecem sem resolução.

Encontramos em Walter Benjamin, no seu livro *A Origem do Drama no Barroco Alemão* (1984), o esforço de discernir a tragédia, do drama trágico, definições que, para ele, não deveriam ser consideradas sinônimos.

Os dramas do barroco expressam desespero e desprezo do mundo – são realmente peças tristes e trágicas; já a atitude dos tragediógrafos gregos e dos poetas propriamente trágicos em relação ao mundo e ao destino é a de uma total inflexibilidade. Essa diferença de atitude e de sentimento do mundo é importante. Tem de ser levada em consideração, e implica por fim uma distinção de gêneros – concretamente, da tragédia e do drama trágico. A dramaturgia barroca está, de fato, na origem das peças em que predominam a tristeza e o luto, muito comuns na literatura alemã dos séculos XVII e XIX. (LACIS, Asja. *apud* BARRENTO, J. In: BENJAMIN, 2011, contracapa)

Benjamin considera que o drama trágico alemão se distancia histórica e discursivamente das raízes da tragédia e, para sua demonstração, ele investe em um grande estudo sobre o gênero, para propor uma diferenciação. Em uma passagem, Benjamin (1984) cita o pensador Martin Opitz (1659):

A tragédia é igual em majestade à poesia heroica, com a diferença de que ela raramente tolera a introdução de personagens de baixa extração e de episódios medíocres: seus temas são a vontade dos reis, assassinios, desesperos, infanticídios e parricídios, incêndios, incestos, guerras e insurreições, lamentações, gemidos e outros semelhantes.' A estética moderna pode ter reservas quanto a essa definição, porque ela parece limitar-se a inventariar os temas trágicos. Por isso, ela nunca foi vista como especialmente significativa. Mas essa aparência é ilusória. Opitz não chega a dizê-lo, porque em seu tempo isso era óbvio, mas a verdade é que os episódios enumerados não se referem à substância temática do drama barroco, mas ao núcleo mesmo de sua arte. Seu conteúdo, seu objeto mais autêntico, é a própria vida histórica, como aquela época a concebia. Nisso ele se distingue da tragédia, cujo objeto não é a história, mas o mito, e na qual a estatura trágica das *dramatis personae* não resulta da condição atual,

radicada na monarquia absoluta, e sim de uma condição pré-histórica, radicada no heroísmo passado. (Benjamin *apud* Optz, 1985, p. 86)

A título ilustrativo, podemos observar neste recorte de Benjamin (1984) um documento de que a ideia de tragédia passa por várias modificações no decorrer da história. A memória da tragédia grega é reorganizada em uma porção de fenômenos que podem ser considerados descendentes dela, mas que, em cada contexto, podem exigir interpretações particulares, que dependerão de uma série de fatores em conjunto, dos quais o contexto sócio-histórico é fundamental.

Ao propor a ideia de *tragédia ontológica*, não há preocupação em delimitar precisamente um contorno que a situe em relação ao desenvolvimento e as transformações da tragédia grega e sua repercussão, coisa que podemos reconhecer no esforço de definição do *drama trágico barroco* feito por Benjamin (1984) ou como encontramos nas histórias do desenvolvimento da ideia de *melodrama* que, em frequentes conceituações, também tem origens estilísticas no conceito de clássico de tragédia. Para nós, por enquanto, já nos bastaria o parco sentido figurado da palavra, como podemos encontrar no dicionário *Michaelis*, tragédia: “acontecimento triste, funesto, catastrófico, que infunde terror ou piedade”. E evocamos a palavra “ontológica” como referência à tradição de estudos que se dedica a buscar definir e questionar o que é o *ser*, quais características fazem uma coisa ser ela mesma, e não outra. Mas a discussão sobre a definição de ontologia é ampla, e diferentes pensadores tratam do tema de formas distintas, em várias vertentes de uma *ciência do ser*.

O termo ontologia foi introduzido pelos autores escolásticos no século XVII. Rudolf Goclenius, que mencionou a palavra em 1636, poderá ter sido o primeiro a fazê-lo, mas o termo era de tal modo natural em latim e começou a surgir tão regularmente que as disputas sobre quem detém a prioridade da sua introdução são vãs. Alguns autores, como Abraham Calovius, usavam o termo sem o distinguir de metafísica; outros, usavam-no como nome de uma subdivisão da metafísica. Johannes Clauberg (1622–1665), um cartesiano, introduziu em seu lugar o termo ontosofia. No tempo de Jean-Baptiste Duhamel (1624–1706), a ontologia distinguia-se claramente da teologia natural. As outras subdivisões da metafísica são a cosmologia e a psicologia, das quais a ontologia também se distingue. Assim, o termo ontologia, enquanto termo técnico, já existia quando foi finalmente canonizado por Christian Wolff (1679–1754) e Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762). (MacIntyre, 2006, p. 27)

A ontologia, como o conjunto específico de diferentes teorias sobre a ciência do ser, tem sua origem constantemente atrelada a Aristóteles, em sua

Metafísica, livro IV. O que não quer dizer que questões que podem ser entendidas como *ontológicas* não estejam presentes em toda a história do pensamento e da filosofia desde muito antes. Contudo, e embora a palavra ontologia não tenha sido diretamente usada por Aristóteles, credita-se a ele o primeiro esforço de reconhecer o estudo do *ser enquanto ser*, como um campo específico e particular do pensamento.

Há uma ciência que estuda o ente enquanto ente e aquilo que se lhe atribui em si mesmo. Ela não é idêntica a nenhuma das assim chamadas ciências particulares: de fato, nenhuma outra examina universalmente a respeito do ente enquanto é ente, mas, tendo recortado uma parte do mesmo, estudam o que decorre a respeito dela, por exemplo, as ciências matemáticas. Dado que procuramos as causas e os princípios mais elevados, evidentemente é necessário que eles pertençam a uma natureza tomada em si mesma. Assim, se também os que procuravam os elementos dos entes procuravam esses princípios, é necessário que também tais elementos pertençam ao ente não por concomitância, mas sim enquanto ele é ente. Por isso, também nós devemos apreender as causas primeiras do ente enquanto ente. (Aristóteles, 2001, p. 12)

Também não nos interessam aqui as especificações das particularidades de como o campo da ontologia se desenvolveu durante sua história até o tempo presente, mas, sim, a questão fundamental que é seu ponto de partida, as elaborações acerca “do ente enquanto ente e aquilo que se lhe atribui em si mesmo”. (Aristóteles, 2001, p. 12)

O que chamamos de *tragédia ontológica* coloca, em particular evidência, o curso do drama da transformação como uma desventura macabra e terrível, que é uma grande fonte de mal-estar e de danação. É a grande catástrofe, que está em destaque na narrativa, pela qual passa o personagem. Esse motivo é recorrente na história da ficção e é particularmente forte no horror. E aqui propomos que esse tropo tem uma retórica particular, que se difere de outros temas trágicos. O processo disfórico de transformação pode ser um tema subjacente e coadjuvante em diversas histórias trágicas, mas na ideia de tragédia ontológica ela é central. E é particularmente importante para esse tipo de desenvolvimento narrativo uma pressuposição subentendida de um estatuto normativo do *ser*, que é compartilhado pela emissão e recepção da mensagem, para que exista a sensação de horror.

Já sabemos que a ideia de mutabro comporta uma tragédia ontológica, de um ser considerado humano que passa por uma transformação horrífica. E prosseguiremos, aprofundando sobre o texto da metamorfose.

3.2.1 A transformação na ideia de *mutabro*

As palavras transformação e metamorfose são vocábulos polissêmicos. Na observação do mundo por um viés naturalista, podemos percebê-las nos ciclos de nascimento e crescimento, na transformação da semente em árvore, do casulo à borboleta. Na passagem da água para o gelo, para vapor ou vice-versa. A percepção de um mundo natural em constante movimento e mudança já estava na teoria da potência de Aristóteles⁴.

A metamorfose, encarada como um fenômeno, um motivo ou um tropo na ficção – um ser se metamorfosear em outro – não é uma exclusividade de personagens monstros nem do horror como um gênero. Está presente na contação de histórias desde um tempo imemorial, e podemos vê-lo em um grande número de contos de fadas, lendas populares e textos mitológicos. Na Odisseia, Circe transforma os guerreiros de Ulisses em porcos. Está na mítica transformação da água em vinho nas narrativas bíblicas, na mudança dos olhos de um menino em um pé de guaraná nas histórias do povo Sateré-Mawé.

Também é o tema central da poesia narrativa mais famosa de Ovídio (43 a.C - 17/18 d.C), *Metamorfoses* (o registro de sua produção data de 8 d.C), bem como está presente em todos os mitos e lendas que já existiam anteriormente, dos quais o autor se inspira para escrever seu poema. Vemos também uma grande atenção ao tema no mais antigo romance latino preservado, *O Asno de Ouro* (século II d.C), de Apuleio (125 d.C), que, assim como o poema de Ovídio, é conhecido pelo nome de *Metamorfoses*, que é supostamente o seu título original. Compartilha o mesmo título, mas, no singular da palavra, a obra que conta o destino trágico de Gregor Samsa, mais famoso conto de Franz Kafka. E esses são apenas alguns exemplos em uma lista infinta. Como podemos perceber, no que diz respeito à ficção, esse tema tem uma grande recorrência e tem especial relevância em narrativas localizadas nos territórios do fantástico e do maravilhoso.

⁴ Conhecida como teoria do ato e potência, é trabalhada principalmente no livro IX da *Metafísica*, de Aristóteles.

Um dos temas mais frequentes e antigos em literatura, a metamorfose, tem passado por diversas variações em seu tratamento ficcional ao longo do tempo. Na mitologia grega e tal como aparece na literatura clássica desde Homero, ela quase sempre se deve aos deuses onipotentes e tem objetivos de ordem prática. Serve de prêmio ou castigo, ou então está colocada a serviço de fins libidinosos. (Silva, 1984, p. 13-14)

Embora quando falamos nas transformações dos seres biológicos e seus processos fisiológicos (como no desenvolvimento de um feto, na germinação de uma semente ou na digestão de um alimento), e na transformação como elemento narrativo, como em contos dos Irmãos Grimm (A transformação de um sapo em príncipe etc.), estejamos falando de coisas diferentes e que devem ser analisadas por campos de estudos distintos, com suas epistemologias e ferramentas próprias, podemos dizer que ambas as conotações da palavra mantêm uma certa conexão semântica, embora distante e esparsa, entre si.



Figura 9 – Imagem do filme *The frog Prince* (1986), baseado no conto difundido pelos Irmãos Grimm

A palavra transformação, no que diz respeito às observações naturalistas, ou como nosso exemplo no texto ficcional, tem significados diferentes, mas remetem a percepção de uma mesma matéria, mesmo que sob prismas absolutamente díspares – a *mudança* e seus motivos.

“Mudança” é uma palavra enganosamente simples. Nós a usamos constantemente e todos sabemos o que ela significa, ou assim pensamos. Mudamos de sapatos; mudamos de endereço; mudamos de parceiro; mudamos de ideia. Dizemos que uma cor muda se a observarmos à luz do sol e à sombra, que uma memória muda se for vista à distância de uma semana ou de uma década. Um momento de reflexão sugere, no entanto, que esses entendimentos de “mudança” não são todos iguais - que, por exemplo, a mudança de cor quando mudo de perspectiva é algo bem diferente da troca de sapatos de salto alto por tênis no final de um dia de trabalho. Para simplificar um pouco, “mudança” pode significar a substituição de uma coisa por outra - tênis por sapatos de salto alto - ou pode significar que uma coisa altera sua aparência, qualidades ou modos de ser (Bynum, 2001, p. 19)

A professora Caroline Walker Bynum (2001), em seus estudos acerca das concepções da ideia de mudança, da transformação e da metamorfose, que ela estuda mais especificamente dentro do contexto medieval no Ocidente, em seu livro *Metamorphosis and Identity* (2001), comenta que o problema da mudança, mesmo em suas diversas possibilidades de significação, está intrinsecamente atrelado ao problema da identidade.

Se a mudança é a substituição de uma entidade por outra, ou o crescimento de uma entidade a partir de outra entidade na qual ela está implícita, devemos ser capazes de dizer como sabemos que temos uma entidade em primeiro lugar. O que dá sua identidade, ou seja, o que a torna uma coisa? Se um “emprego” que tenho permanece ou não “o mesmo” de uma semana para outra, por que chamo esse conjunto de atividades de “emprego”, em primeiro lugar? Dizer que a cor pêssego muda para roxo envolve traçar uma linha entre um conjunto de ondas de luz e outros, em algo que alguns considerariam um continuum. (Bynum, 2001, pg.19,)

Bynum (2001) argumenta que, ainda que a palavra “identidade” também remeta a uma porção de diferentes significados possíveis e, em certos casos, divergentes, a ideia de mudança sempre será algo que testa e que põe à prova suas variadas significações. Seja uma ideia de identidade como personalidade ou de contornos totais e abrangentes de um determinado ente ou identidade como uma posição-identitária em determinado contexto social, sempre podemos questionar de que maneiras isso se firma como tal e sob quais circunstâncias poderia deixar de ser. Mudança sempre propõe uma diferença, é em si uma ideia que pressupõe uma narrativa – um deslocamento entre um estado do ser e outro – e tudo que muda carrega, mesmo que de forma subentendida, uma suposição antecipada do que se é.

Dessa forma, a autora propõe que, ao estudar a maneira como determinado recorte cultural entende e expressa as elaborações acerca do, apenas aparentemente, simples conceito de mudança, podemos ter um grande vislumbre desse contexto cultural. Tornando-se um caminho elucidativo para diferentes análises, possíveis de serem empreendidas sob amplos aspectos. Quais ideias de mudança predominam e por quê? Como e em quais tipos de texto elas são expressas, como podemos ter acesso a esses discursos e que tipo de interpretações são possíveis, sob quais premissas metodológicas? A ideia de mudança, e sua relação com a percepção de identidade dos entes, está incorporada nas tramas estruturantes de uma cultura, são reflexos de suas premissas cosmológicas e das disputas que tricotam essas mesmas. A ideia de mudança carrega a comunicação do que são as coisas – como são as coisas e como podem ou não deixarem de ser e se tornarem outras, carregam as fronteiras do cognoscível. O que *é*, e o que *pode ser*, está nos limites do que *não é*, e do que *não pode ser*. E as concepções de mudança são historicamente particulares, reflexos de um *continuum* de relações dialéticas e dialógicas.

Podemos dizer que a *metamorfose* é um tipo específico de transformação. Palavra que, de forma geral, também evoca uma semiosfera abrangente e complexa, e a forma como a trabalhamos nesta pesquisa exige delimitação: aqui tratamos a ideia de metamorfose como um texto recorrente no horror narrativo, que está diretamente ligado ao universo da literatura fantástica. Estamos tratando do fenômeno de um ser se transformar em outro de forma sobrenatural dentro de uma diegese. Dentro do horror, essa mudança é constantemente disfórica, terrífica, e essa emoção modula o texto.

Sobre a metamorfose, ainda é necessário um esforço de elucidação. Para que possamos continuar, retornaremos novamente a Bynum (2001) que comenta, ainda em seu livro *Metamorphosis and identity* (2001):

Também proponho que os próprios conceitos de mudança tenderam a mudar nos anos em torno de 1200, e que duas imagens em particular, a híbrida e a metamorfose - imagens proeminentes na literatura imaginativa, na teologia, nas artes visuais e na filosofia natural - foram locais desses entendimentos concorrentes e mutáveis (Bynum, 2001, p. 21).

Não podemos confundir a imagem de um híbrido, como uma quimera, uma esfinge, um centauro, com o tipo de criatura a que nos referimos na nossa ideia

de mutabro. No nosso objeto existe uma transformação, ou seja, um ato narrativo – algo que se desloca no tempo, uma coisa passando a ser outra – e, especificamente, a transformação de um ser que era considerado humano para algo que não é. Ou uma transformação que ameaça desconstruí-lo em algo entendido como uma monstruosidade, mesmo que não o torne em outra entidade nomeável.

Uma quimera como a que encontramos na *Ilíada*, de Homero, não é um ser em transformação, mas um conjunto estático de partes aparentemente dissonantes. É intersticial, evoca a contradição de categorias, mas não está em movimento, sua imagem não remete a algo que *está se tornando*, ela apenas é.

Sugiro, em vez disso, que o híbrido e a metamorfose são imagens fundamentalmente diferentes e ocorrem em contextos culturais diferentes. Elas expressam diferentes estratégias retóricas e diferentes visões ontológicas; como dizem os críticos literários, elas fazem um “trabalho cultural” diferente. O híbrido expressa um mundo de naturezas, essências ou substâncias (muitas vezes diversas ou contraditórias entre si), encontrado por meio de paradoxo; ele resiste à mudança. A metamorfose expressa um mundo lábil de fluxo e transformação, encontrado por meio da história. (Bynum, 2001, p. 29-30)

Os dois textos remetem a uma imprecisão de categorias, a uma confusão que ameaça a estabilidade uníssona de uma entidade, mas o híbrido fala sobre essa multiplicidade posta estaticamente em uma imagem plana, enquanto a transformação incita o processo, a continuidade. Segundo Bynum (2001), a metamorfose “é essencialmente narrativa” (Bynum, 2001, p. 30).

Por outro lado, tanto o híbrido quanto a metamorfose podem ser desestabilizadores de expectativas. Ambas podem sugerir que o mundo, seja em processo ou no instante, é desordenado e fluido, com o horror e a maravilha da potência descontrolada ou dos limites violados (Bynum, 2001, p. 31)

Há nessas duas categorias de imagens – a figura do híbrido e a da metamorfose – uma relação com o horror. As duas dialogam com a ideia de horror proposta por Kristeva, que propõe que o horror é sobretudo o confronto com a abjeção – em rememoração breve, uma impossibilidade de regular aquilo que está ou não respondendo às nossas concepções cognoscíveis que organizam as diferenças conceituais entre nós e o que supostamente está fora de nós. Enquanto um *objeto* está situado de maneira organizada no espaço – reconhecemos tranquilamente suas delimitações – o *abjeto* não está dentro nem fora. É uma

ruptura na norma, sugerindo a sensação de invasão por algo que conceitualmente não deixa claro seus os limites, e que pode se confundir conosco, mas que queremos longe de nós e, ao mesmo tempo, pode nos causar fascinação, curiosidade, uma sensação de sublime deslumbre que está muito próxima ao horror e à repugnância, à rejeição, enfim, ao mal-estar.

Um exemplo que a autora cita da possibilidade de abjeção é por meio do contato com o cadáver – a confusão entre morte e vida que tal contato impulsiona, fato que, de alguma maneira, pode nos acionar a percepção da nossa própria condição de mortalidade – assim como em contato com detritos e excrementos do corpo, fezes, vômitos, pedaços de unha ou cabelo, ou com elementos que poderíamos considerar apenas “imundícies”, sem definições, são restos orgânicos e sujeiras, sem um corpo contornado ou um estatuto de coisa facilmente distinguível: são objetos *entre* – fazem parte de nós? Compõem-nos ou não nos dizem respeito? Queremos o vômito, a purulência, perto ou longe de nós? Queremos observá-las como quem observa algo de que somos feitos, e que de nós, escapou. – Pode nos despertar curiosidade, nos prender em observação ou podemos desviar o olhar repulsivamente, dentre muitas outras sensações. Em repulsa, nos toma um ímpeto de querermos nos separar deles, defini-los como *fora*? Fora de nós, distante do nosso espaço de harmônica ordem. Claro que os vetores de abjeção podem ser particulares em determinados contextos e culturas, mas, dados os, aparentemente ilimitados, espectros subjetivos dos indivíduos particulares, independentemente do fator que nos cause, a abjeção pode ser resumida como as sensações de terrível colapso dos contornos seguros das coisas, principalmente os nossos próprios – ainda que muito simploriamente, visto que o esforço de Kristeva certamente não pode ser simplificado dessa maneira sem que existam problemas.

Também há relação com o que Carroll (1999) postula sobre as tipologias do monstro na organização das estruturas do horror artístico narrativo. Enfaticamente, a sua ideia de *impureza* pode ser associada ao que comentamos até aqui — ela está presente no híbrido, bem como no monstro em metamorfose.

4 MUTABRO E MEMÓRIA

A memória que comporta os significados de *mudança* é larga e polissêmica, “é um conceito amplo para um único estudo, e não está claro que tudo o que podemos traduzir ou denominar como “mudança” seja o mesmo, ou até mesmo esteja intimamente relacionado” (Bynum, 2001, p. 84). Dessa forma também é a memória da *metamorfose*:

Mesmo a palavra relativamente rara “metamorfose” e sua definição usual “transformação de substância” não são meros termos técnicos com significados e contextos delimitados com precisão. Elas não denotam simplesmente o cruzamento de espécies, a troca de corpos ou a metempsicose; às vezes, denotam crescimento ou deterioração moral, o desdobramento, e não a transgressão de uma natureza. (Bynum, 2001, p. 85)

De maneira semelhante é a memória que a palavra *monstro* comporta. Também pode abrigar significados demasiadamente amplos, mesmo quando isolado nas formas particulares que se manifestam do horror, como já especificamos tanto quanto possível.

A observação do tratamento retórico desses dois temas é encarada, separadamente, por autores como Bynum e Cohen, como possibilidades de caminhos analíticos para o estudo da cultura. Para os autores, eles carregam discursos implícitos e explícitos sobre a forma como um recorte social, em determinado período, organiza conceitualmente o mundo. Cohen (1999), a respeito do monstro, propôs seu “*modus legendi*: um método para ler as culturas a partir dos monstros que elas engendram” (Cohen, 2001, p. 25), na defesa de que:

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

E Bynum (2001) propôs um esforço semelhante, mas no que diz respeito ao complexo conceito de *mudança*. A partir do entendimento de como determinado momento em uma cultura expressa sua concepção de *mudança* (se esse conceito é estável ou não, se a ideia de mudança é tratada de forma consciente ou se está apenas subentendida, de que forma está expressa em textos literários, ou em

documentos informativos. E se é possível perceber um consenso ou dissenso entre os elementos que nos fornecem acesso a essa ideia, dos quais ela ressalta a importância, mas não somente, das ficções e mitologias de um povo, tema que é, mesmo em sua ampla abrangência de sentidos, segundo a autora, intrinsecamente ligado ao que é compreendido como *identidade*), podemos acessar as memórias das premissas epistemológicas e ontológicas da cultura, um caminho de acesso a sua visão e interpretação de mundo (Bynum, 2001).

Se Cohen (2000) propõe que a figura do monstro como um caminho possível para acessar as dinâmicas da cultura, seus estatutos e demarcações fronteiriças, algo semelhante é proposto por Bynum (2001) a respeito da concepção de mudança.

Assim, aprenderemos muito sobre qualquer momento cultural perguntando qual concepção de mudança, implícita ou explícita, tende a dominar seus vários discursos. De fato, talvez possamos descobrir quais conceitos são favorecidos por diferentes discursos estudando as metáforas de mudança que eles tendem a escolher. Além disso, será muito importante para nossa compreensão de um período o fato de os escritores serem explícitos e autoconscientes sobre questões de mudança e identidade, e se os conceitos são estáveis ou estão em fluxo. (Bynum, 2001, p. 21)

Mutabro propõe uma análise dessas duas ideias em relação ecológica – monstro, transformação – acrescidas das particularidades das tipologias do horror, que modula tanto a memória da transformação quanto a memória da monstruosidade e recorta a relação entre esses três textos em um único sistema.

Tanto a *mudança* como o *monstro* devem ser analisados dentro da complexa conjunção da trama cultural que lhe é particular, pois, como diz Lotman (1996) sobre a semiosfera, nenhum texto tem um significado intrínseco. Contudo, todo texto tem memória, não faz sentido por si próprio, e, sim, quando dentro de um contínuo de outros textos – um contexto, uma semiosfera – do qual seu sentido é dependente.

E a ideia de mutabro fala sobre a conjunção dessas duas perspectivas em um mesmo objeto, voltadas para o estudo do texto ficcional, mais especificamente do horror, em que cada um desses significantes ganha uma textura distinta, que se adapta ao gênero. O horror é trágico, é incômodo, se pauta dentro da sensação de um mal-estar na cultura, está relacionado aos nossos limites cognoscíveis, nossas fronteiras morais, éticas, teológicas, que evidenciam uma percepção histórica do seu contexto de produção. E o gênero tem suas próprias regras de jogo, sua própria semiosfera e suas memórias. O horror é por si só a comunicação de um enunciado.

A presença do texto da transformação relacionada ao que consideramos até aqui sobre o monstro, nas especificidades do horror, acrescenta uma camada importante de significação para a interpretação dos textos em que se apresentam. A relação entre essas coisas forma um novo texto, em uma perspectiva ecossistêmica.

Podemos encontrar, na coletânea de ensaios de Mikhail Bakhtin, *Questões de Literatura e de Estética* (1998), produzidos durante a primeira metade do século XX, mas só publicados pela primeira vez em 1975, ano da morte do autor, ideias em coesão com o trabalho de Bynum (2001), que nos oferecem um aporte que nos permite aproximarmos um pouco mais do que estabelecemos como objeto:

A metamorfose (*transformação*) — basicamente, transformação humana — junto com a identidade (basicamente, também, identidade do homem) pertence ao acervo do folclore mundial pré-clássico. A transformação e a identidade estão profundamente unidas na imagem folclórica do homem. Essa união subsiste de modo bastante nítido no conto popular. *A imagem do homem no conto* — em toda a enorme variedade de folclore novelístico — está sempre constituída sobre os motivos da *transformação* e da *identidade*. (como, por sua vez, detalhes concretos desses motivos não são variados). Os motivos de transformação e de identidade do indivíduo comunicam-se a todo mundo humano, à natureza e às coisas criadas por ele. (Bakhtin, 1998, p. 235)

E, nesta passagem, Bakhtin fala especificamente do humano em transformação no contexto da literatura ficcional, enquanto Bynum trata do assunto de uma forma mais abrangente, para além da ficção. Mas tanto em Bynum (2001) como em Bakhtin (1998), há que a transformação é um conceito relativo à identidade. A ideia de um modelo de sujeito pressupõe um não sujeito, e um espaço em que essa imagem se diferencia de outras, no sentido que a ideia de algo que é *natural*, pressupõe que há algo *artificial*.

E que podemos ver, reiterado em Bakhtin, que o fenômeno da metamorfose, ao abarcar o conceito de identidade, naturalmente produz uma imagem de “todo o mundo humano, a natureza e as coisas criadas por ele”. Por isso, deduzimos então que, por meio da metamorfose – ao comportar sempre a questão da identidade, ainda que em seu amplo espectro discursivo, e em sua retórica e visão ontológica que exige uma análise particular, como observamos em Bynum (2001) –, temos a possibilidade de acessar um fragmento do tecido epistemológico-ontológico-discursivo de uma cultura.

Na história natural do ser humano, a ontologia e epistemologia não podem ser separadas. Suas crenças (geralmente inconscientes) sobre que tipo de mundo é o mundo é, determinarão como ele vê o mundo e como atua nele, suas formas de perceber e atuar determinarão suas crenças sobre a

natureza do mundo. Assim, o homem está atado em uma rede de premissas epistemológicas e ontológicas que – independente de serem verdadeiras ou falsas — se tornam parcialmente autovalidantes para ele. (Bateson, 2025, p. 281)

Estão na narrativa como uma memória que não pode ser apagada – a ideia de mutabro as coloca em evidência e propõe análise – e é comunicada, conscientemente ou não, a partir da lógica conceitual que edifica o determinado mundo humano ao qual pertence e, mais do que um estatuto fixo das lógicas que organizam esse mundo, vemos nelas uma tentativa de organização, conceitos em movimento e em disputa, trabalhados pela arte e suas expressões e linguagens. Os ocios e os furos entre esses discursos aparecem nas obras ficcionais, nas tentativas de encadeamentos das peças de um sistema de pressupostos e cosmovisões que a narrativa usa para fazer sentido, que estão continuamente em disputa e em inacabamento na diegese – em constante semiose.

E essas “imagens humanas no conto”, em paráfrase a Bakhtin (1998), aparecem não apenas para representar, mas elaborar — percebemos nós mesmos por prismas distanciados por meio da arte narrativa, em um personagem humano que se transforma em monstro observamos o que conceitualmente está sendo discutido como o estatuto dos entes, e não os próprios seres.

Em outras palavras, a ficção carrega certos pensamentos e conceitos em movimento, fluxos de consciência que agenciam a memória da cultura sob as quais podemos sempre visitar com diferentes olhares e produzir novas imagens. É, por exemplo, nessa dança de revisitação constante que se constitui o gênero narrativo, assim como acontece com muitos textos da cultura, dentre os quais estão, nesta pesquisa, recortados a monstrosidade e a transformação.

Nosso conceito é importante porque tais textos, mesmo a partir das modulações do horror, são vastos. Nosso conceito as recorta para este lugar específico, ainda que grande. Ele nos ajuda a não nos perder em um vasto labirinto semiótico que os temas evocam, ele aponta, mostra, é por si só um glifo, que, assim como a palavra monstro, está “a procura de um hierofante” (Cohen, 2000, p. 27). Novelo de Ariadne nos labirintos da cultura onde encontraremos mil imagens da identidade humana, se confundindo e se separando das coisas que a cultura definiu como natureza, ou como antropológica criação tida como artificial.

4.1 Cultura como memória e a memória da ficção

A ideia de memória que aqui evocamos é pensada a partir dos conceitos de *memória criadora* e *memória informativa* de Iuri Lotman (1996), e das discussões acerca dos gêneros narrativos literários como um tipo de memória da cultura da forma como elaborou Mikhail Bakhtin (1996), como já contextualizamos, no primeiro capítulo, com as devidas referências a tais autores, ao tratarmos sobre nossa concepção de gênero narrativo. A fim de aproximar o leitor da ideia de *mutabro* como uma espécie de memória, faremos esta pequena exposição.

Partindo de Zumthor (1997), penso que toda ficção, incluindo o cinema, está contida na ideia expandida de *poesia* que também é para mim “uma arte da linguagem humana, independentemente dos seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (Zumthor, 1997, p. 12).

A memória da ficção neste trabalho deve ser pensada de tal forma: a peça *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare, guarda uma série de memórias da cultura como a concepção de amor em determinado recorte no tempo e espaço. Podemos pensar também nas memórias a respeito de hierarquias e ritos sociais de determinada sociedade de onde tal história foi feita. Também podemos falar sobre a memória da língua na forma como usada na escrita da peça originalmente. Ou a memória do gênero, a tragédia. A peça guarda em si a memória de outras tragédias das quais podemos dizer que ela, direta ou indiretamente, absorve, já que é uma reorganização e uma reelaboração de certos temas em uma estrutura que, muito tempo antes de Shakespeare, já era existente, mas que o autor confere a ela as particularidades do seu contexto.

Algumas pessoas podem advogar que os temas que Shakespeare aborda, apesar de suas particularidades históricas, são universais, como o amor. Mas essa discussão é algo irrelevante para nossa pesquisa e, indiferentemente do sentimento de amor ser considerado algo universal ou não, as formas de manifestações de amor não são. São sempre localizadas, construídas através do tempo por determinados grupos pelas dinâmicas da cultura, e influenciadas por zilhões de particularidades individuais dos sujeitos amantes que também são, em ampla medida, resultados das dinâmicas sociais e culturais em que estão imersos. Por isso, o amor expresso na peça carrega a memória de como se ama ou, ao menos, de como se elabora sobre o amor em determinado contexto.

O trabalho “*Shakespeare in the bush*” (1966), de Laura Bohannon, nos mostra que, mesmo que pudéssemos assumir que certos dramas e sentimentos são

universais, eles são sempre sentidos e comunicados por sujeitos sociologicamente localizados. Sempre carregam a memória específica de determinada cultura no tempo espaço e suas formas artificiais – construídas por meio dos processos histórico-sociais – de organização sob a qual se desenvolvem as subjetividades de seus indivíduos particulares.

Então Shakespeare, ao nos falar sobre o amor, guarda invariavelmente a memória de como uma certa cultura específica, em certos recortes, lida com esse amor. Imbricadas a isso estão as memórias de certos acordos sociais, de como se batalha, de como se reza, de como tal cultura pensa seu sagrado e seu profano. Todas essas memórias estão contidas nessa ficção, mas não como um livro didático de história do ensino médio, que se propõe a ser uma memória informativa, cronológica, sobre determinado contexto histórico e com pretensão de verdade, mas de uma maneira artística que é, de toda forma, memória.

Mesmo uma *ficção científica* que trate de lugares, pessoas e sociedades que não existem no mundo real, certamente ainda estarão contidas nessas narrativas as memórias do seu contexto de produção. Quer seja a memória do gênero narrativo que está localizado num curso histórico, quer sejam as alusões que aparecem como metáforas ou outras relações de sentido entre o contexto de produção e o mundo diegético, ou mesmo na linguagem em que são comunicadas – se está escrita em português, francês, espanhol. A própria língua que expressa a história é um tipo de memória e revela algo sobre seu discurso e contexto, ainda que as interpretações a respeito dessas memórias artísticas não sejam simples e se distanciam de uma ideia de um documento informativo, e sua interpretação pode oferecer diversos desafios que podem exigir, por exemplo, esforços científicos relativos à filologia.

O mesmo vale se não for uma língua que expresse a narrativa, mas um tipo de linguagem, como a cinematográfica. O uso da linguagem também guarda a memória de um contexto, de um espaço, e percepções de certos indivíduos a respeito das dinâmicas do mundo. Tudo isso é memória, ainda que não sejam memórias estritamente informativas e que podem não aceitar interpretações planas e objetivistas.

Dentro dessa lógica, se em determinada história certo personagem é considerado uma aberração da natureza, podemos supor que o personagem carrega então, naturalmente, a memória de certa concepção de natureza para que faça

sentido que ele seja a subversão da mesma. No desenrolar do tempo e em diferentes culturas a ideia do que é ou não é natureza, muda. É elaborada processualmente e varia tanto na mesma cultura no decorrer dos séculos quanto quando comparada em diferentes culturas. Se a história, para articular seu discurso, diz que tal personagem é uma aberração de natureza, ela pressupõe que o espectador tem consciência dessa convenção de natureza em questão que será subvertida pelo personagem.

É sobre isso que esta pesquisa se refere quando fala sobre a memória da ficção. A ideia de gênero narrativo é uma manifestação desse tipo de memória. A ideia de *mutabro* também, e aqui já defendemos que essa é uma memória em particular, comporta plurais variações discursivas, mas a partir de modelos que foram observados persistentes em diferentes obras, e que, assim como na ideia de gênero, fazem referências uns aos outros (independentemente da intenção consciente de seus autores), na continuidade histórica dos acervos da ficção. Para enquadrar e observar atentamente essa memória, damos a ela um nome.

Supomos que a ideia de *mutabro* guarda a memória das disforias ontológicas dos sujeitos. De que, no decorrer da história, a definição de o que somos, e se somos ou não diferentes dos espaços e seres que nos cercam, é um debate irresoluto, tema central da Antropologia Filosófica, mas não pertencente apenas a essa área do conhecimento, e que está diluído nas nossas práticas diárias, e, como procuro mostrar por meio do *mutabro*, certamente diluído em uma porção de ficções das quais esse incômodo recebe uma atenção especial.

É em cima das elaborações sobre as convenções ontológicas que assumimos para os sujeitos que uma sociedade edifica seu modelo de civilização, e é um dos recursos que a cultura usa para direcionar para um lado ou para outro sua barbárie – quantas delas não foram justificadas por conta do objeto alvo de violência não ser considerado humano, pessoa ou sujeito? Essas convenções ontológicas de sujeito também são o fundamento sob qual debulhamos nossas angústias perante a transitoriedade dos nossos corpos ante as iminentes transformações da vida. De maneira simples e talvez vergonhosamente óbvia: é sob a ideia estável de que somos humanos que elaboramos os dramas do ser humano, que ficcionamos, inventamos, fazemos ciência. E é sobre as disputas a respeito dos significados desses conceitos que estabelecemos nossa sociedade atual. *Mutabro* é um caminho de perceber a maleabilidade dessa memória de uma forma crítica por meio da

narrativa, é um recurso metodológico para elaborarmos sobre essas questões na ficção, que, por causa de suas estruturas narrativas, estão sempre pressupondo um modelo de sujeito e um modelo de natureza que se encontra em transformação e mudança. Em sua *tragédia ontológica*, a ideia de *mutabro* expressa diferentes imagens sobre o que os sujeitos entendem por si mesmos em uma perspectiva ontológica — o *eu* estável escapa e se desorganiza sempre de uma forma horrífica, trágica, desconfortável, perigosa, que exige uma elaboração da parte do personagem e, por consequência, do espectador.

E sempre de uma maneira central na narrativa: em *A mosca* (1986), de David Cronenberg, acompanhamos gradualmente a tragédia da transformação e isso é o ponto central da história; em *Tetsuo* (1989), filme que analisaremos no próximo capítulo, também acompanhamos a transformação terrível do personagem de uma forma trágica; em *A praga* (1980), de José Mojica Marins também tudo se concentra em torno da transformação de Juvenal; em *Tio Boonmee que consegue lembrar de suas vidas passadas* (2010), de Apichatpong Weerasethakul, também: o grande drama é a consciência da morte de tio Boonmee, ou seja, a iminência de sua transformação, a morte. E o filme se organiza em torno da elaboração de Boonmee e da sua lembrança de outras tantas transformações em outras vidas nas quais ele não era necessariamente o que entendemos por humano. Esse filme em particular talvez seja o mais distante da perspectiva trágica do horror, já que o personagem consegue lidar com sua transformação de maneira razoável em que ele não se deixa capturar totalmente pela disforia, como se ele pudesse *evitar o mutabro*. A todo momento se apresenta para ele o fantástico: fantasmas e monstros que os outros personagens estranham, aludindo que tais coisas são perturbações da norma natural, mas que ele resiste em encarar tudo com normalidade. Assim, o filme brinca com uma série de memórias relativas ao gênero do horror, ficção científica e do conto sobrenatural, coisas que aprofundaremos na análise do filme, no terceiro capítulo.

Pensamos então que a ideia de *mutabro*, e sua *tragédia ontológica*, tem, pelo menos, dois desfechos marcantes. A imagem do humano que se transforma em algo que é reconhecido como algo que pertence à *natureza* e essa distinção é real dentro das premissas de sentido cosmológico que a história carrega em suas memórias, e a imagem humana que se torna em outra coisa que não é humana, mas tampouco entendida como *natural*, mas uma coisa *artificial*, produzida tecnicamente

pela própria humanidade, mas que não pertence nem à categoria de humanidade nem à categoria de natureza, em uma perspectiva de visão de mundo da qual tais categorias parecem ser inconciliáveis, e que também por isso, a metamorfose, nesse sentido, é uma monstruosidade. São confrontos e testagens entre o que seria uma identidade humana e o que seria, ou não, *natureza*, e os objetos produzidos pela humanidade também entram nessa elaboração.

A partir dessa primeira constatação, muitas outras análises são possíveis, não apenas a identidade-entidade entra em jogo, mas a identidade-posto social, bem como a própria ideia de sociedade da demarcação dos territórios e outros entes que são considerados natureza ou não, e qual a relação emocional se apresenta no contato com essas fronteiras ou falta delas.

Se está em jogo a “representação da imagem do homem no conto”, como disse Bakhtin (1998) a respeito da metamorfose, e, no nosso caso, não mais apenas no *conto*, mas no cinema, nos cabe fazer uma pequena investigação a respeito da autoimagem humana na cultura e suas transformações. Se a questão não é de fato a humanidade em si – seja lá quais forem os contornos desse conjunto, se é que podemos falar de tal coisa como uma forma única –, mas a memória de uma imagem artificial produzida pelas dialéticas de determinadas culturas expressas na ficção, bem como conceitos que as acompanham – de civilização, de sujeito, de identidade, de natureza e não natureza – devemos ser capazes de tatear um pouco do desenvolvimento dessas imagens, procurando estabelecer relações com os cinemas de horror. Embora os filmes analisados no nosso terceiro capítulo não estejam dentro de uma lógica exclusivamente ocidental – um brasileiro, um japonês e um tailandês –, há uma influência da perspectiva colonial dos modos de ser do Ocidente que está sempre em jogo, tanto na minha própria percepção enquanto pesquisador quanto, supomos, na própria prática do cinema e sua história e construção como linguagem, bem como na construção do horror como um gênero, que tampouco é um discurso neutro, e que difundiu certos modos de vida.

Tentaremos tatear essas percepções de autoimagem e identidade e, nos capítulos de análise, buscaremos nos questionar sobre suas persistências, suas possíveis fissuras e descontinuidades dentro das ficções em debate.

4.1.1 Mudança e horror na cultura

A ficção, em especial a ficção de horror, teria, à sua maneira, articulado por meio da figuração, as sensações de insegurança e mal-estar geradas pelas mudanças paradigmáticas que surgiram com as transformações organizacionais do mundo, antes mesmo que esse mal-estar pudesse ser teorizado de forma reflexiva textualmente pelas ciências, como em o *Mal estar na modernidade*, escrito por Freud.

Entendendo figuração como “ocasionar o advento de uma figura” (Descola, 2023, p. 28):

Ora, como bem demonstrou o estudo filológico de Erich Auerbach, a própria semântica do termo "figura" aponta para sua função mediadora entre uma ideia e uma forma, um modelo abstrato e uma expressão sensível. (Descola, 2023, p. 28)

O início do horror como gênero de ficção teria prefigurado mudanças na forma de ser da sociedade e do indivíduo, transformações de paradigmas ontológicos que aconteceram nos períodos de transição no mundo ocidental, para o momento que entendemos como moderno e industrializado. Os motivos desse mal-estar descrito por Freud (2011) em sua etiologia da felicidade seriam, em linhas gerais, análogos às tendências ontológicas do horror.

No início de sua teoria, Freud propõe que esse mal-estar seria ocasionado por três problemas fundamentais que baseiam nosso drama. O primeiro deles seria a prepotência das grandezas da natureza perante o homem que está constantemente procurando se adaptar para sobreviver ante as intempéries de um mundo selvagem.

A segunda seria a fragilidade dos nossos corpos, nossa finitude e limitação física que, mesmo que numa escala diferente, também concerne nossa relação com a natureza. E a terceira, os conflitos entre os humanos. As barganhas de adequação às normas que regulam nossos vínculos, as disputas e conflitos sobre as regras que organizam a nossa vida em sociedade, no estado e na família.

Freud propõe que, ao mesmo tempo que o objetivo maior da civilização é nos proteger da natureza e promover nossa sobrevivência, os esforços psicológicos para nos adequarmos aos pactos civilizatórios teriam efeitos adversos e estão relacionados à sensação interna de mal-estar, contribuindo para a manifestação de diversas neuroses.

A partir dessa leitura, desencadeou-se uma simplificação: uma constante ansiedade em apreender uma autoimagem fixa sobre nós mesmos como categoria coletiva e distinta do resto da natureza frente às constantes mudanças do tempo é uma das grandes inclinações do horror artístico.

Por isso o horror artístico tende constantemente a resgatar imagens relacionadas à transformação: um homem-lobo, um homem-mosca, um homem-guelras, um homem-máquina ou outras figurações intersticiais e *impuras*⁵ que demonstram uma imprecisão entre diferentes definições de entidades, figurando a ameaça de corromper a percepção de estabilidade de autoimagem e identidade humanas, em uma transformação não domesticada que nos joga no abismo da confusão de categorias e nos confunde com a natureza de uma forma que não está sob o nosso controle, em estado de abjeção no sentido em que propôs Kristeva (1980). Pensando a partir de Freud (2011), o polo contrário de nossa sujeição a essas transformações não planejadas são os esforços civilizatórios, e isso estaria incluso na longa dicotomia entre cultura e natureza no mundo ocidental. Podemos pensar nessa dinâmica dicotômica como trágica, se pensarmos a ideia de tragédia como uma figuração da humanidade lidando com as sobrepujantes grandezas dos deuses e do destino inflexível, como na perspectiva clássica do gênero, bem como no confronto entre o apolíneo e dionisíaco a partir de Nietzsche (1992).

Se “a morte do monstro é sempre uma apoteose da civilização” (Nazário, 1983, p. 8), a tragédia do horror aparece quando esses esforços civilizatórios falham, tanto materialmente, no que se refere às estruturas e instituições que supostamente resguardam nossa segurança física, quanto psicológica e moralmente, quando nos damos conta de que podemos não ser aquilo que pensamos, quando as fronteiras cognitivas que nos colocam em um patamar de diferenciação, e comumente de superioridade em relação a uma natureza que consideramos externa a nós, colapsam. E quando a própria constituição de civilização, nossos acordos coletivos, instituições e as relações entre as pessoas não dão conta de suprir as demandas de nossa natureza interna e é ela mesma a origem dos nossos conflitos. Essas características seriam análogas aos motivos da sensação de mal-estar que Freud propõe.

⁵ Não devemos esquecer que o significado de *impureza* tem uma conotação específica, que abordamos pela primeira vez no capítulo 1, na página 48. Sempre que essa palavra aparece no trabalho, diz respeito a essa definição.

O horror como algo que corresponde a uma sensação coletiva de mal-estar, entendendo os medos e seus motivos como um construção da cultura e seus acordos (DELUMEAU, 2009) está diretamente ligado a uma concepção de civilização que é compartilhada por um recorte cultural, e ainda que comumente na diegese das narrativas o horror possa estar vetorizado a personagens isolados, o motivo do horror é sempre um medo compartilhado para que faça sentido. Como elaboramos a partir de Carroll (1999), é a tentativa de gerar uma situação de espelhamento entre personagem e espectadores, articulando significados compartilhados por um contexto específico de indivíduos.

A tendência ao horror na ideia de mutabro se baseia no afeto gerado pela corrupção da autoimagem e identidade de uma categoria humana. Mas a categoria humana sob um determinado ponto de vista, posto em determinado tempo e recorte cultural. As concepções de humanidade, civilização e natureza não são universais e, se existe na cultura, como propôs Freud (2011), a tentativa de dominar a natureza em determinados esforços civilizatórios, esses também devem ser localizados. Se tais concepções não são universais nem estáticas, podemos acompanhar suas transformações de sentido por meio da observação das elaborações da ideia de mutabro, partindo de Carroll (1999), Cohen (2001) e Bynum (2001), em determinados contextos e ficções.

Diferentes culturas, em diferentes momentos, entendem o mundo de diferentes formas e concebem a ideia de natureza de maneiras diversas, ou mesmo conceitualmente não se distinguem. A partir da análise da ideia de mutabro e seus elementos como o personagem que muda, podemos nos debruçar sobre como tal contexto se autocompreende, sob alguns aspectos.

Não podemos perder de vista que quando falamos em personagem, estamos falando de seres puramente intencionais, (...) é no modo como se organizam e se relacionam seus diversos componentes, que o discurso apresenta sua visão de mundo, sua faceta ideológica. E é nesta relação que parece residir o verdadeiro ponto de contato entre literatura e mundo real (...). (Lima, 2008, p. 2)

Estabelecendo uma relação com as teorias da monstruosidade (Cohen, 1999 e Weinstock, 2020), que ressaltam a elasticidade do significado de um monstro (mesmo quando é, aparentemente, a mesma figura) ao ser analisado em diferentes contextos histórico-culturais, devemos ter em mente a questão de analisar a própria ideia de horror cinematográfico, como gênero artístico mais ou menos definido,

também de acordo com o seu recorte cultural específico. Quando consideramos como horror o que é produzido em outros contextos culturais, ele ainda se fundamenta nas mesmas memórias de origem do gênero? Ou esses fundamentos se transformam? E, caso se transformem, o que observamos emergir e submergir da memória do gênero?

A partir de Bakhtin (1998) e Lotman (1996), tendo como pressupostos teóricos as noções de gênero narrativo como memória coletiva, bem como concepção da própria cultura em que se desenvolve o gênero como memória compartilhada, supomos que, sendo o cinema uma linguagem que se difunde a partir de uma tradição de indústria cultural de um contexto delimitado, um escopo simbólico semelhante é herdado dessa origem, mas esse arcabouço simbólico é articulado com significados diferentes quando utilizado por diferentes contextos. O medo e o assombro podem ser sensações universais, mas tanto os motivos do medo surgem de diferentes premissas culturais quanto o horror como gênero ficcional surge de um recorte cultural específico.

Assumimos, então, que o gênero carregaria um escopo simbólico oriundo de uma certa origem histórica que, de certa forma, persiste – premissas estéticas, modelos de personagem, modelos de *mise en scene* –, mas suas variações são capazes de revelar diferentes formas de se prefigurar categorias de indivíduo e suas visões de mundo frente a um fenômeno comum que, a partir de nossa investigação, podemos nomear provisoriamente como natureza: uma constante modificação e transformação de um todo feito por partes, que se organizam em grupos interconectados, sempre em movimento, em velocidades, tempos e espaços diferentes – e que são percebidas por sujeitos com diferentes percepções das mesmas – do qual toda a matéria é sujeita, e de que também estão inclusos todos os acordos antropológicos e constructos culturais que, mesmo que não necessariamente feitos de matéria, dependem de um corpo material para serem articulados em um mundo que está sempre sob efeito das transformações no tempo e no espaço.

A ansiedade, e diferentes aspectos da experiência de um mal-estar, consciente ou não, relativa ao confronto dos sujeitos com esse fenômeno, é o que defendemos como uma das grandes tendências ao horror, e esse gênero de ficção seria, antes de tudo, uma forma de prefigurar – elaborar, testar – a imagem de um grupo cultural frente a essas transformações, em que se ensaiam os limites internos

e externos do indivíduo. E, de acordo com o que diz Cohen (2000), onde há o limite, há monstros. É na confusão de fronteiras onde comumente os encontramos. O cinema de horror, quando entendido como um “gênero baseado em entidade” (Carroll, 1999, p. 62), pode ser, em outras palavras, um gênero baseado no limite: o limite da nossa própria imagem.

Para o antropólogo Philippe Descola (2023), em seu livro publicado em 2023, *Formas do visível – Uma antropologia da figuração*, pelo menos até o presente momento, não se tem conhecimento de nenhuma cultura humana que não faça nenhum tipo de reflexão (mesmo que as formas dessa distinção variem de maneira dramática) entre uma externalidade e uma internalidade intrínseca a pessoa. Ele defende que há uma ideia que podemos arriscar dizer que seja inerente a qualquer cultura, independentemente da grande variedade de formas como ontologicamente os humanos se percebem: é a percepção de um “lado de dentro e um de fora”. As concepções de indivíduo até então conhecidas, ainda que possam se mostrar quase completamente distintas, comportam esse fundamento, inevitavelmente.

Trago esse pensamento para contribuir com este trabalho sem perder de vista a consciência de que todo pressuposto levado à universalidade costuma pender faticamente ao erro e deve ser encarado com cautela. Ainda que nada impeça que este possa ser um deles, podemos concordar com o autor que constata que, pelos esforços etnográficos e históricos empreendidos através de séculos, esta é uma tendência de extrema persistência:

fisicalidade (no sentido de dispositivos que permitam a ação física) e interioridade (no sentido de autoreflexão, não são construções ocidentais geradas pelo casamento entre a filosofia grega com a teologia cristã, posteriormente criadas sob a rigorosa palmatória de uma longa lista de tutores cartesianos. De acordo com a psicologia do desenvolvimento, a percepção desta dualidade é provavelmente inata e específica à espécie humana, algo confirmado pela etnografia e pelos registros históricos: a despeito da diversidade conhecida de concepções da pessoa, noções de fisicalidade e de interioridade parecem estar universalmente presentes, apesar da infinita variedade de modalidades, conexões e interações entre estes dois planos. Uma prova disso seria que não existe caso conhecido de uma concepção do ser humano comum que seja baseada apenas na interioridade – vamos chamar isso de uma mente sem corpo – ou apenas na fisicalidade – um corpo sem mente –, ou pelo menos, no caso do último, não até o advento das teorias materialistas da consciência, no século XX. Ao invés de reduzir a distinção entre fisicalidade e interioridade a um preconceito etnocêntrico, deve-se, ao contrário, aprender que as formas específicas em que esta distinção se deu na Europa, através das teorias filosóficas e teológicas, são variações locais de um sistema de contrastes elementares mais geral, que podem ser estudados comparativamente. (Descola, 2015, p. 11)

A desconfiguração da imagem humana que a ideia de mutabro propõe, de forma recorrente se baseia na desorganização de uma dessas perspectivas do ser: um corpo degradado e oco como um zumbi, ou um homem preso no corpo de uma mosca, fatalmente os dois, ou apenas a degradação de um deles que leva à corrupção geral; alguém que tem sua fisicalidade e/ou sua interioridade completamente desconstruídas e transformadas de uma forma em que geralmente não há mais possibilidade de retorno.

Para que o afeto horrorífico por meio dessa lógica seja efetivo, é necessário que se decomponha o estatuto do ser, e que essa transformação ou destituição faça sentido perante os códigos pré-estabelecidos de imagem normal do indivíduo, podendo assim subvertê-los. Dessa forma, a ideia de mutabro carrega toda a memória destes estatutos pressupostos. A desconfiguração dessa imagem, quando no horror artístico como um gênero baseado na entidade – pressupondo a existência de um monstro segundo os critérios do horror e, no nosso caso, o ecossistema de mutabro – se dá pela sensação de *impureza* e repulsa que comumente é alavancada pela indeterminação categórica da criatura.

É intrigante que a ideia de indeterminação categórica, como vêm nos mostrado frequentemente os estudos da monstruosidade (Cohen, 2000 e Weinstock, 2020), e as teorias do horror (Carroll, 1999 e Sobchack, 1985) nos causem tantas sensações adversas. O trabalho de Douglas (1964) buscou entender os motivos dessa repulsa, de por que é tão recorrente, em tantas culturas, o receio daquilo que não conseguimos definir estavelmente. É importante entender que essa indefinição gera a sensação de impureza, mas que o que é entendido como *indefinido* varia de acordo com a lógica estruturante da cultura a qual pertence. Devemos nos perguntar, sem expectativa de resposta única, se é por efeito de nossa cosmovisão – que é dependente do modo de existir ocidental, e está relativa a ideia de civilização como domesticação e sujeição do mundo às categorias por nós definidas – os motivos que nos fazem entender certas coisas como impuras. Supomos que essa aversão ao intersticial advém sobretudo das nossas construções culturais, e que o horror, da forma como vem sendo estudado, está diretamente ligado a uma ideia ocidental do que seria civilização, que ele comunica e dissemina. Dessa forma, o próprio horror, especificamente aquele baseado em uma entidade, deve revelar uma concepção de civilização – regras da domesticação e organização – e, por consequência, de humanidade e de natureza.

Acreditamos que, por meio da ideia de mutabro, ao investigar o personagem monstruoso e em transformação no horror, a pessoa-bicho, pessoa-máquina e outros casos de humanidades-monstruosas tidas como horríficos e intersticiais de metamorfose, inevitavelmente chegamos às discussões a respeito do que compreendemos por civilização, junto com os limites das definições de indivíduo e identidade nas memórias da cultura.

A ideia de civilização e seus pressupostos interdependentes

Durante a história da antropologia como disciplina, diferentes autores buscaram desenvolver a definição de civilização e, durante seu início, prevaleceu a perspectiva de que as civilizações aos modelos europeus ocidentais seriam a forma mais avançada de organização que havia se desenvolvido até o momento, e que este modelo seria o caminho inevitável de todo grupo humano se dispor no mundo, o eventual destino de todos os povos considerados primitivos. Dentro dessa perspectiva, como podemos considerar a partir de Morgan (2016), a civilização europeia estaria no topo desse caminho evolucionista das organizações sociais e todas as outras culturas que se distanciaram deste modelo de organização eram tidas como atrasadas. Ainda deveriam percorrer um grande caminho, de duração geralmente indeterminada, para chegar até o momento em que estão as sociedades entendidas como referência de desenvolvimento. Essa visão evolucionista foi debatida e, de certa forma, superada pela antropologia, mas seria imprudente dizer que essa perspectiva não tem efeitos presentes na nossa vida cotidiana atualmente.

Podemos ver a partir de Freud (2011), em sua elaboração sobre os motivos do mal-estar moderno e sua definição de cultura, bem como na tradição antropológica ocidental em que por algum tempo perdurou a ideia evolucionista das sociedades, que o conceito de civilização que se compartilha na maior parte do que podemos chamar, de forma imprecisa, por Ocidente – o lado do mundo que teve seu modo de vida dramaticamente influenciado pelo colonialismo dos povos brancos europeus –, supõe que a ideia de progresso e de avanço da qualidade de vida esteve, e ainda está, não apenas, mas fortemente ligada à ideia de dominação da natureza como um de seus princípios fundamentais. “Reconhecemos o alto nível cultural de um país quando vemos que nele se cultiva e adequadamente se providencia tudo o que serve para a exploração da terra pelo homem e para a proteção dele frente às forças da natureza” (Freud, 2011, p. 37)

O solo é cuidadosamente trabalhado e plantado com a vegetação que lhe for apropriada, os tesouros minerais das profundezas são extraídos com diligência e usados na fabricação dos instrumentos e aparelhos necessitados. Os meios de transporte são abundantes, rápidos e confiáveis, os animais selvagens e períodos se encontram exterminados, e prospera a criação daqueles domesticados. (Freud, 2011, p. 37)

Por essa perspectiva, para se constituir como conceito, a ideia de civilização necessita obrigatoriamente de um modelo pré-estabelecido de indivíduo humano que se distingue radicalmente do que está externo a ele, e do que foi, ou não foi, feito por ele.

O texto de Freud é antigo, de 1920, mas sua visão de civilização não é, na prática, algo totalmente datado. E aponta para uma cosmovisão ocidental extremamente persistente, nevrálgica como um fundamento de permanência do capitalismo atual e da perspectiva neoliberal de que a ideia de *natureza* é um recurso a ser explorado em defesa de uma corrida pelo progresso e pela acumulação de capital. Não é absolutamente novidade alguma que, desde muito tempo, como podemos ver documentado na história das ciências e da cultura de maneira abrangente, essa premissa de domesticação e exploração é basilar como fundamento da imaginação e estruturação do mundo ocidental, e isso influencia a fabulação das narrativas que ocupam esse mundo.

Para que essa ideia de civilização faça sentido, é explícito que exista uma diferença categórica do que é ser uma criatura humana que está distante e separada das demais existências, da *natureza* e seus recursos. A noção dessa delimitação, de dramáticas repercussões, é, para a maior parte de nós, algo quase endógeno. Naturalmente, nas primeiras etapas do nosso desenvolvimento em sociedade somos incutidos progressivamente da consciência de que fazemos parte de uma natureza humana que ocupa um lugar especial dentre o resto do mundo e, ainda que nem todos gozem integralmente dos supostos privilégios dessa definição, dependendo das interseccionalidades sociais, das sequelas da escravidão transatlântica, e dos efeitos das austeridades e explorações que os *modus operandi* das sociedades neoliberais submetem diversas pessoas pelo globo, a doxa é que tenhamos uma plena convicção de que somos todos humanos.

Mas, em relação a essa aparente naturalidade em que aprendemos isso de forma gradual, talvez tenhamos desproporcional dificuldade em dizer o que é que nos caracteriza como nós de fato. As diferentes respostas sobre quais

características nos tornam parte da humanidade serão provavelmente muitas. Algumas parecidas, outras díspares. Mas podemos dizer que existem, como bases epistemológicas, algumas ideias que são recorrentes no mundo ocidental e que, de forma mais ou menos hegemônica, regem o pensamento do indivíduo e as estruturas da vida pública.

Uma questão de autoimagem

Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra (Livro do Gênesis, 1:26)

Hipotético espelho que projeta um reflexo coletivo do qual grupos de diferentes pessoas veem mais ou menos a mesma imagem, humanos se reconhecendo como humanos, se modifica e se transforma de formas distintas, em diferentes linhas históricas que não necessariamente são consequências umas das outras, ou seja, não são frutos das mesmas premissas epistemológicas, não compartilham da mesma visão de mundo e talvez, de fato, não pertençam ao mesmo mundo.

O antropocentrismo promoveu a sensação de que a humanidade tem um insigne “posto no cosmos”, parafraseando o título do livro de Scheler (2003), que em sua antropologia filosófica notavelmente se aplicou em pensar o humano. Não faz parte do escopo deste trabalho dar conta da amplitude da antropologia de Scheler, mas tomaremos algumas das ideias do autor como um ponto de reflexão a respeito das visões que o humano tem sobre si mesmo. Com ele podemos acompanhar a constatação de como o “sujeito culto europeu” mediano em geral, assim como o autor define, costuma pensar acerca da condição humana. Ele comenta, levando em consideração o momento em que escreveu o trabalho aqui evocado, que a resposta oscilava entre três tipos de ideias que supostamente nem sempre comungam entre si. A primeira seria a concepção judaico-cristã da vida. A gênese do ser humano como uma criatura à imagem e semelhança de deus, onde tudo que foi criado ao seu redor foi configurado para servi-lo por desígnio divino. Existe nessa concepção uma distinção clara do humano em relação às outras criaturas. Para ele é concedida uma dignidade que as outras criaturas não têm, os outros são a “natureza” que pode e deve ser explorada, ou ao menos tutelada, com a benção de um incontestável Deus. Mesmo com todas as reviravoltas científicas e culturais que aconteceram do

momento em que Scheler escreve seu texto até agora, essa visão de mundo ainda tem uma grande pregnância. Inclusive em pessoas que não necessariamente estão ligadas à fé cristã, essa noção de humanidade tem consideráveis repercussões.

Podemos ver como o horror se vale da subversão dessas perspectivas que ditam as diretrizes do que normalizamos por humano quando, por exemplo, vemos o personagem Zé, em *Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964), comendo um carneiro na janela de sua casa enquanto assiste passar uma procissão que ritualiza a Sexta-Feira Santa dentro do programa católico.

Há nessa cena uma desumanização do personagem, que propõe sua monstrificação, a partir do atentado ao tabu católico. É na subversão desse pressuposto cultural que se articula o que é entendido como horrorífico, neste caso. Podemos encontrar no motivo do horror, um indicativo daquilo que é seu espelho oposto, num sentido “apolíneo-dionisíaco”. Pelo medo, encontramos os motivos do medo, encontramos as diretrizes normativas da cultura, a anormalidade evidencia o normal, e assistimos a elaborações sobre suas fronteiras.

Um exemplo muito popular e difundido é o que podemos acompanhar em *Drácula de Bram Stoker* (1992), observando a versão de Francis Ford Coppola. A perda da humanidade do Conde é consumada na sua renúncia ao cristianismo que falha em retribuir seus esforços sangrentos nos campos de batalha. Sua esposa, que se suicida por indução de uma artimanha do inimigo, é impedida de ascender ao reino dos céus, por punição divina sobre tirar sua própria vida, causando a revolta de Vlad. A cena em que ele finca sua espada na cruz e assassina os sacerdotes sela a sua passagem para a transformação em uma outra existência que não pode mais ser considerada humana. Durante toda a obra, são nos esforços constantes do personagem em subverter os valores que normatizam o indivíduo, perante o modelo cristão, que se expressa uma grande parte do seu caráter horrorífico. Ele antagoniza o casamento católico, tópico que guia toda a trama, tentando impedir que Jonathan Harker case com a reencarnação de sua amada, e também quando, transformado em uma besta licantrópica, seduz e tem relações sexuais com Lucy, que estava prestes a se casar com Arthur Holmwood. Lucy, após ser vítima de Drácula, é sepultada como noiva, que ressurge como um vampiro usando as vestes matrimoniais.



Figura 10 – Zé do Caixão comendo carne enquanto assiste a uma procissão de Páscoa na janela de sua casa em “À meia-noite levarei sua alma” (1964)

Também há uma profanação da expectativa católica nas noivas monstruosas que vivem no castelo de Drácula, que dão prazer e sugam a vida de Harker, mesmo comprometido com mina, quando preso na morada de seu anfitrião e algoz, e na própria postura do Conde que sugere o afeto homoerótico com Jonathan, na mesma cena em que é capturado pelas concubinas do vampiro. Há uma grande discussão a respeito da homoafetividade na obra de Stoker, e em sua adaptação para o cinema de Coppola. De toda maneira, é recorrente a subversão do indivíduo cristão — que serve de modelo para o que é considerado humano e civilizado perante a perspectiva vitoriana europeia. Essa subversão é um dos fatores em que se constrói a monstruosidade do personagem Drácula. Ele é o estrangeiro com outros costumes: o não cristão, o animalesco, e traz consigo a selvageria, que está presente tanto nos seus desejos e paixões transbordantes por Mina como em suas transformações ostensivas em animais perigosos e não domesticados.

Podemos ver relações entre a perspectiva vitoriana, que é antagonizada pelo Drácula de Stoker, e os costumes católicos que o personagem Zé, de Mojica, ameaça. De 1897, data de publicação do romance de Stoker, até 1964, quando Mojica lança *Meia Noite Levarei Sua Alma*, ainda que sob roupagens diferentes –

seja no modelo vitoriano inglês, seja no catolicismo brasileiro de 1964 – persistem os rizomas da ideologia judaico-cristã como modeladora da ideia de sujeito.



Figura 11 – *Dracula*, de Bram Stoker (1992)

Por segundo, Scheler sugere a visão de mundo que foi desenvolvida durante a Grécia antiga, que persiste como um fundamento ontológico a respeito do que é entendido como ser humano no ocidente, e repercute fortemente na nossa perspectiva de autoimagem enquanto categoria humana.

o círculo de ideias da Grécia antiga em que, pela primeira vez no mundo, a autoconsciência do homem se elevou a um conceito da sua situação particular, mediante a tese de que o homem é homem pela posse da "razão", *logos*, *phronesis*, *ratio*, *mens*, etc. – *Logos* significa aqui tanto o discurso como a aptidão para apreender a 'quididade' de todas as coisas. (Scheler, 2003, p. 12)

É pertinente considerar que, conforme a compreensão de Scheler, é só a partir da Grécia antiga que o homem começa a refletir sobre sua consciência como indivíduo. Tal entendimento, evidentemente, fundamenta-se em uma perspectiva que desconsidera as demais tradições do pensamento e da filosofia existentes ao redor do globo, além do ocidente. Por senso comum, o homem ocidental está aquém dessas outras concepções existencialistas e visões de mundo, e é a tradição grega que mais influencia esse recorte a compreender sua própria imagem como ser. (Ainda que ela seja resultado de diferentes trocas com o que poderíamos chamar, de forma problemática, por *orientes*).

Na passagem de Scheler, é destacado que a capacidade do homem de perceber *a quiddidade de todas as coisas* está interligada com a capacidade de reconhecer a si mesmo. É perceber e distinguir a substância das coisas que culmina numa perspectiva de categorização do mundo em que o homem apreende a si próprio e o que há de diferente ao seu redor. Em Aristóteles, podemos acompanhar em seus tratados *Historia Animalium*, *De Partibus Animalium*, *De Generatione Animalium*, um grande esforço em categorização e sistematização dos seres. Tais obras são antecessoras da biologia contemporânea, mas muito mais do que ancestrais de apenas esta área específica, revelam tradições de como apreendemos o mundo e a nós mesmos de forma categórica, num processo de diferenciação constante.

Voltamos a Carroll (1999), que, baseado nos estudos da antropóloga Mary Douglas em seu livro *Pureza e Perigo* (1966), que como já discutimos, propôs o conceito de *impureza* como uma característica horrorífica de caracterização do personagem monstro no horror. Ele define *impureza* como um conceito que aponta para a incerteza entre as categorias do ser. A partir disso, supomos que essa *impureza* só seria tão terrificante porque aponta para uma desconfiança da nossa capacidade de distinção que pode culminar em colocar em dúvida a própria delimitação que temos sobre nós mesmos. A indefinição categórica na natureza também nos apavora porque isso pode nos envolver, porque a dúvida pode nos alcançar e transformar de maneira não planejada a imagem estável que temos de nós mesmos. A vinculação dessa concepção de impureza, como algo que está além de qualquer categoria, ou em um lugar intersticial de categorização das coisas – quando não está sujeita a quiddidade do *ratio* humano, fundamento da domesticação – com os sentimentos de repulsa e horror, parecem ser muito sintomáticas ao pensamento ocidental. Já discutimos sobre a presença no cinema de horror artístico e na ficção de horror, de forma geral, uma infinidade de monstros caracterizados por sua intercessão.

A tradição do pensamento greco-romano historicamente privilegia a razão e a ordem, procurando recorrentemente categorizar e dominar elementos considerados selvagens ou incontroláveis. Essa tendência permeia a história da filosofia e das ciências ocidentais, nas quais a busca por compreender e classificar tanto o “mundo natural” quanto o social, frequentemente resulta na marginalização

ou no repúdio ao que é percebido como impuro ou além do controle da razão humana.

Podemos perceber, a partir dos variados exemplos de Carroll (1999), que a ansiedade em encarar algo que não pode ser categorizado pelos personagens humanos dentro da narrativa de horror é recorrente. No que diz respeito ao fantástico expresso pelo horror, a instabilidade e imprevisibilidade das características de uma criatura sempre significa uma ameaça. Em oposto, a compreensão dos padrões, repetições e a listagem de fraquezas da criatura geralmente apontam para o triunfo do humano. Quando, por exemplo, percebe-se que, apesar de sua aparente revelia à morte – já que o vampiro transita entre fronteiras supostamente intransponíveis de morte-vida –, ele não tolera o alho, sal grosso ou crucifixo. Ou quando se entende que o lobisomem é suscetível a balas de prata em determinadas histórias. É no entendimento dos padrões do monstro ameaçador, ou seja, na categorização e apreensão de sua natureza – que inicialmente costuma existir para além dos limites de qualquer lógica – onde está a esperança de sua derrota.

Podemos ver isso em *Alien, o oitavo passageiro*. Enquanto não se entendem os padrões da criatura recém descoberta, há uma forte sensação de ansiedade. Nunca se sabe o que ela vai fazer ou como derrotá-la.

Assim como em *O enigma de outro mundo (1982)*. Longe de ser compreendida racionalmente, a coisa, ser que não tem nome, não tem categoria, e não é previsível, se espalha. Descobrir que ela precisa de um corpo para se hospedar, e perceber que seu sangue evita tais componentes – ou seja, sistematizar seu comportamento – dá subsídios para o triunfo do humano.

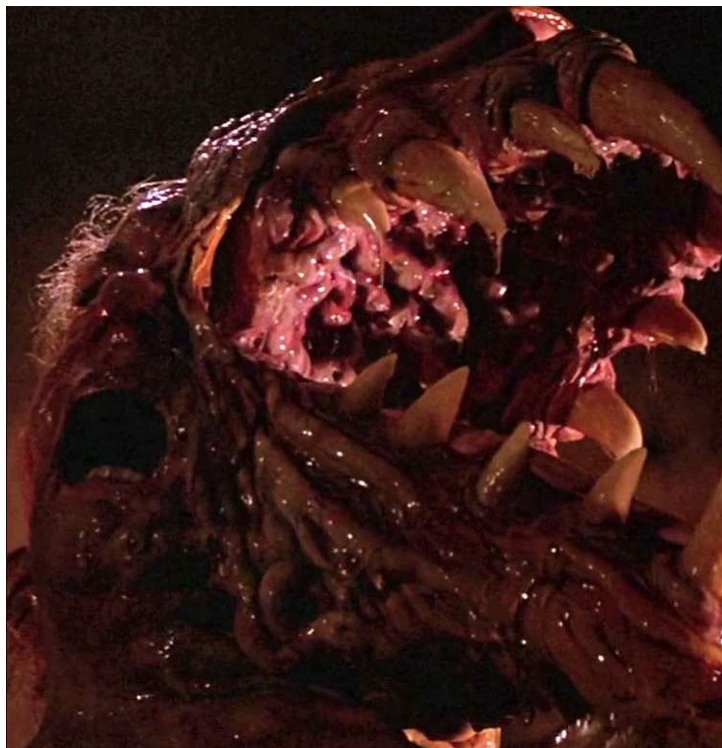


Figura 12 – O enigma de outro mundo (1982)

Esse tipo de proceder narrativo é comum no horror: os personagens descobrem lentamente como operam seus inimigos fantásticos, até dar um jeito de combatê-los. Podemos observar tal coisa como algo que mimetiza nosso olhar perante a natureza. Estamos sempre buscando domesticar algum outro aspecto aparentemente incontrolável do mundo natural, na tentativa de nos resguardarmos de seus efeitos potencialmente problemáticos para nós, e é essa tendência a domesticação que foi por muito tempo considerada um aspecto essencial do que entendemos por processo civilizatório (Freud, 2011). Tais coisas podem parecer aparentemente banais, espalhadas numa porção de ficções aleatórias, muitas vezes como algo imperceptível para a recepção. Mas características superficiais das histórias que contamos (por vezes construídas quase displicentemente, de forma não intencional, pelos seus autores), podem ser potencialmente sintomáticas sobre a forma como pensamos de maneira profunda.



Figura 13 – O enigma de outro mundo (1982)

A dignidade exclusivamente humana

A imprecisão entre as categorias humano/animal, ou mesmo a existência de uma categoria que os delimite, não é necessariamente horrível, no sentido de agente do horror artístico, nem para todo tipo de ficção nem para todas as culturas.

Podemos imaginar que, para uma sociedade baseada nos preceitos totêmicos, por exemplo, em que indivíduos podem compartilhar características ontológicas com animais, vegetais, minerais ou mesmo com fenômenos meteorológicos como a chuva, a ideia de intersticialidade não é encarada da mesma maneira que o Ocidente nem necessariamente é sinônimo de impureza ou marginalização, da forma como tende a acontecer na tradição ontológica ocidental (ainda que a ideia de identidade e de mudança sofra variações no decorrer dos séculos e deva ser observada em recortes específicos, onde qualquer generalização é perigosa). Mas comenta Bynum, a respeito do mundo medieval europeu nos anos 1200, algo que podemos dizer que tende a persistir em diferentes épocas, em diferentes níveis – uma grande busca em distinguir e estabilizar a imagem humana das coisas ao seu redor:

Certamente o tremendo esforço intelectual dedicado a categorizar os tipos de mudança, a descobrir as suas regras, a limitar, sem negar, o cruzamento de espécies, a impedir que o contacto com animais e anjos altere o corpo humano, sugere a importância de compreender a pessoa como unidade psicossomática. (Bynum, 2001, p. 110)

Ainda que seja confuso imaginar, em nosso contexto, como brasileiros em um país colônia, se nos encaixamos ou não nesta vaga categoria, a ocidental, e mesmo que sejamos atravessados por outras epistemes, principalmente no contexto da contemporaneidade onde felizmente o debate da descolonização do pensamento se difunde, é inegável a brutal influência desse modo de pensar do qual se baseia o mundo europeu, e que foi fundamento para a edificação da maioria de nossas instituições, na invenção do que viria ser um Brasil oficial. A tradição grega ainda é forte no nosso entendimento sobre o que é ser humano e aponta para nossa conexão com o mundo europeu.

A dignidade humana, na sua origem, encontra-se situada como imperativo superior pré-jurídico, pois exprime, antes de tudo, o valor intrínseco da pessoa. Esse é o ponto principal, o valor do ser humano é algo insuscetível de ser definido e demonstrado. Tal perspectiva, no Ocidente, é oriunda da Filosofia Grega, do pensamento jurídico romano e das noções judaico-cristãs. Sófocles traduz isso de forma preciosa na sua obra *Antígona*, pois coloca o Homem como o maravilhoso dentre todas as maravilhas. A partir do Humanismo, ele se enriquece de forma determinante em direção à noção moderna de indivíduo autônomo e secularizado. (Massau, 2012, p. 2)

Esse humanismo que ganha força no mundo ocidental no momento que entendemos como renascimento, se desenvolve ainda em períodos onde a inquisição tinha grande influência na Europa e suas colônias, e a fé católica era impugnada como lei. Mesmo com a presença radical da igreja em praticamente todos os aspectos da vida cotidiana, podemos dizer que a centralidade da igreja e sua cosmovisão não suprimiram completamente o pensamento racionalista aos moldes renascentistas. E apesar da aparente dicotomia entre ciência e religião, separar a conduta religiosa da igreja apostólica romana, frente às aspirações científicas e filosóficas dos indivíduos que hoje chamamos de renascentistas, como coisas completamente antagônicas, não é uma afirmação precisa.

Havia um esforço, como demonstra a escolástica, de conciliar e se apropriar de diferentes ideias, que não necessariamente se filiavam ao cristianismo, levando-as para os moldes cristãos. E muitos indivíduos pertencentes à vida eclesiástica, como a Ordem dos Jesuítas, viam no estudo da filosofia e do que mais tarde seria conhecido como ciências naturais, uma forma de conexão com Deus. Parte deles se dedicou amplamente à observação da natureza e à confirmação de hipóteses formuladas por outros indivíduos como Newton e mesmo Galileu, ainda

que sejam bem mais conhecidas a parcela desses religiosos que se engajaram em missões delirantes de expansão da palavra cristã em diferentes expedições coloniais saídas da Europa para o resto do mundo, endossando política e espiritualmente as violências físicas e epistemológicas que as navegações praguejavam por grandes espaços pelo globo.

Os jesuítas contribuíram para o desenvolvimento do relógio de pêndulo, dos pantógrafos, barômetros, telescópios e microscópios refletores e para o desenvolvimento de campos científicos tão variados quanto o magnetismo, a ótica e a eletricidade. Observaram, em alguns casos antes de qualquer pessoa, os anéis coloridos na superfície de Júpiter, a nebulosa de Andrômeda e os anéis de Saturno. Teorizaram sobre a circulação sanguínea (independentemente de Harvey), da possibilidade teórica do vôo, da maneira como a lua afetava as marés e da natureza ondulatória da luz. Mapas estelares do hemisfério Sul, lógica simbólica, medidas de controle de cheias nos rios Pó e Adige, introdução de sinais de mais e menos na matemática italiana – todas essas foram conquistas típicas dos jesuítas e cientistas tão influentes como Fermat, Leibniz e Newton não estavam sozinhos em incluí-los entre os seus mais louvados correspondentes. (Wright, 2006, p. 198)

Tratar sobre o assunto de como era a vida dos diferentes integrantes da igreja e suas relações com o que entendemos hoje por ciência, de maneira honesta e com a devida profundidade, é uma tarefa extensa e complexa e foge dos objetivos do nosso trabalho. O que nos importa para construir nosso pensamento é que a distinção entre homem e natureza baseada nas escrituras judaico-cristãs e as aspirações científicas do humanismo e do classicismo que influenciaram profundamente o contexto europeu renascentista, não eram completamente intocáveis ou heterogêneas. Mesmo que não necessariamente complementares e constantemente contraditórias, existia um esforço entre parcela dos membros do clero em conciliar as novas descobertas científicas com as premissas católicas. E podemos imaginar que a mistura heterogênea de várias dessas percepções também é comum em grande parte da população em geral.

E é justamente essa visão do humano que se constitui a partir do processo gradual de estabelecimento da ciência moderna a terceira ideia da qual Scheler comenta em “O posto do homem no cosmos”:

O terceiro círculo intelectual, também ele já há muito transformado em tradição, é o da ciência moderna da natureza e da psicologia genética: o homem seria o resultado final, muito tardio, da evolução do planeta Terra – um ser que se distingue das formas animais que o precederam só pelo grau de complicação das combinações de energias e de capacidades que, em si, se encontram já na natureza infra-humana. (Scheler, 2003, p. 10)

Essa tradição remodela novamente as distinções entre natureza e humanidade e, obviamente, repercute diretamente na nossa concepção de autoimagem. Favorece a suspeita de que o homem pode ser visto como um animal como qualquer outro. Quando a terra começa a não ser mais vista como o centro do universo, isso denota os avanços que alcançamos como especuladores e observadores da natureza. Acompanhada desses progressos técnicos, essa transição de concepções de mundo traz uma queda no patamar simbólico do qual se encontrava o humano.

No que diz respeito a nossa vida como indivíduos em sociedade, a nossa autoimagem se modifica com o contato com o outro, e é claro que ela também iria se modificar com os novos entendimentos acerca dos outros, não apenas humanos ou mesmo outros animais e vegetais, mas planetas e corpos celestes, sob a ótica da ciência. Toda essa mudança e aumento das perspectivas externas certamente vão ressoar nas perspectivas internas, em nós mesmos como parte de uma categoria de grupo de indivíduos. Essas mudanças paradigmáticas, que acontecem gradualmente resultado de uma profusão de fatores sociais, vão mudando nossa imagem no espelho.

Se por bastante tempo estava bem delimitado que, apesar de ser considerado um *zoon*, como propôs Aristóteles – uma coisa viva –, o humano estava em um distinto patamar de superioridade quando comparado com outros animais, a partir de certo momento, uma série de novas percepções o ameaçava de não ser algo distintamente maravilhoso e distante do resto da natureza. Começamos a encontrar cada vez mais convergências entre o comportamento das outras espécies e a espécie humana, e se propaga o entendimento do homem como mais uma espécie animal cuja distância em relação a todas as outras era uma mera questão de perspectiva.

Esta espécie, na verdade, também pertence ao mesmo sistema natural ao qual pertence o gorila ou a mosca. Se nos posicionarmos num lugar de semelhança com outros seres, como o protozoário ou a minhoca, até hoje pode causar algum tipo de rejeição entre as pessoas (que, confrontadas com essa ideia, instantaneamente poderiam começar a listar qualidades e características que tranquilizam as aproximações e as distinguem mais incisivamente desses insólitos indivíduos) e despertar uma série de pensamentos que poderiam facilmente ser substrato para histórias fantásticas e horríveis, podemos imaginar o quão

convulsivos foram os momentos de ascensão dessas novas formas de perceber a natureza externa e a si mesmo como um componente ordinário dela.



Figura 14 – Força diabólica (1959)

Apesar das grandes disparidades entre os homens e a natureza no recorte ocidental, entendemos que uma série de semelhanças começou a ser percebida de maneira mais ostensiva, ainda que dentro de uma perspectiva estritamente naturalista. Com o amadurecimento e adensamento das teorias evolucionistas cada vez mais difundidas, da qual Darwin é o contribuinte mais lembrado e marcante a partir do estopim de sua pesquisa, *A origem das espécies*, se populariza de forma mais profusa no mundo uma nova forma de entender a figura humana em relação com a ideia de um mundo natural.

Esses acontecimentos vão obviamente repercutir na forma como se produzem ficções a respeito do humano. E vemos todos esses paradigmas epistemológicos se refletirem na ficção, entendendo a mesma como sintoma da cultura. As mudanças de sentido sobre como nos enxergamos vão influenciar, naturalmente, na imagem que projetamos de nós mesmos. Nossa imagem no espelho da espécie e da categoria, de forma lenta e contínua, permanece escapando da estabilidade.

Um abismo dentro de si

Uma série de paradigmas sociais fundamentou a criação do horror como um gênero de ficção como conhecemos no Ocidente. Os avanços tecnológicos e

científicos, as mudanças culturais e filosóficas transformam nossa perspectiva existencial constantemente, influenciando na nossa forma de nos estabelecer e modificar os espaços que nos rodeiam, e tudo isso é matéria inesgotável para a produção de novas ficções. As concepções de humanidade que expomos até aqui são visões populares no imaginário de um recorte cultural, o que não significa que sejam tratadas cotidianamente de maneira aprofundada pela maior parte das pessoas. E quando falamos sobre ficção, as ideias que estão na superfície, por assim dizer, podem ter mais importância do que assuntos que estão sendo detalhados em nichos específicos. O *Frankenstein* (1918) de Mary Shelley se baseia em várias ansiedades em relação aos avanços e dilemas científicos que se popularizaram, e a empolgação do público pelo romance não acontece por conta de todos os leitores serem especialistas no assunto, mas por essas ideias estarem orbitando na superfície do imaginário das pessoas e incitando sua imaginação. Tomando como inspiração as teorias galvânicas e as questões sobre eletricidade dos corpos e sua relação com a vida, é improvável que a maioria dos leitores de *O Prometeu Moderno* fossem profundos conhecedores do que estava sendo estudado a fundo sobre tal tema, mas o importante é que essas ideias forneciam subsídios para criação de imagens que orbitam ao redor do que sugerem esses avanços científicos.

Os três modelos de entendimento sobre a autoimagem humana que abordamos até aqui não são os únicos no ocidente, e suas raízes são bem mais rizomáticas do que parecem ser em uma breve e simplória explicação. De toda forma, certamente são das mais populares e isso vai importar muito no que diz respeito à imagem humana projetada pelo horror.

A ascensão da tecnologia do cinema e da fotografia é contemporânea ao surgimento de um novo paradigma interno para o indivíduo, uma ideia que se populariza prolificamente e influi de maneira notável na forma como nos vemos como categoria humana no mundo ocidental: os avanços acerca dos conceitos de inconsciente, ou *unbewusste* propostos por Freud e o surgimento da psicanálise. A ideia de inconsciente não foi cunhada pelo autor, mas seus esforços foram marcantes em constituir uma nova leitura sobre esse antigo conceito que, dentro da filosofia e da poesia do romantismo alemão, já era tema de vastas elucubrações. A popularização dos debates acerca do inconsciente a partir de Freud foi sem precedentes.

Freud coloca uma questão aparentemente simples: se é possível provocar ou suprimir determinados comportamentos apenas falando com a pessoa, onde ficam as ordens do médico quando ele acorda do transe? E por que o hipnotizado não se lembra que as recebeu, quando todos na plateia ouviram o médico dá-las? Para responder essa pergunta – em que região da mente ficam armazenadas as instruções recebidas sob hipnose – ele vai se servir de uma ideia da qual está longe de ter sido o inventor: a noção de *Unbewusste* (inconsciente). Esse conceito era corrente tanto no romantismo alemão como nos escritos de filósofos como Schopenhauer e Herbart, bem conhecidos na época. A novidade está na interpretação que Freud lhe dá “em vez de se limitar a supor que certas ideias podiam escapar à percepção do sujeito, ele sugere que o inconsciente é uma localidade psíquica na qual ficam armazenadas as instruções do médico (...) Foi o grande momento da vida de Freud e está na origem direta da psicanálise: supor a existência de algo ainda desconhecido como forma de dar conta do visível, e partir em busca desse “algo” com os recursos da ciência.” (Mezan, 2009, p. 62)

A autoimagem do ser humano encontra um novo caminho para percorrer com a difusão dessa perspectiva sobre nós mesmos. As delimitações judaico-cristãs, que há muito buscavam harmonizar-se com o pensamento politeísta grego desde, pelo menos, a escolástica, e os esforços para conciliar os dogmas e mitos cristãos com o advento das ideias que precederam e influenciaram o início das ciências naturais como uma disciplina – das quais o pensamento copernicano é um marco delimitador – deparam-se agora com uma nova realidade a ser assimilada: um profundo e desconhecido labirinto que se vertigina para dentro, trazido à tona por um médico ateu.

Podemos ver inúmeros exemplos de histórias de variados gêneros narrativos, criadas após a popularização da psicanálise, onde facilmente percebemos sua influência direta.



Figura 15 – Monstros do ID em “O Planeta Proibido” (1956)

Igualmente encontramos diversas ficções que, de diferentes formas, trabalham as facetas ocultas e profundas do desejo e da mente humana, muito antes das teorias psicanalíticas. A literatura gótica e a poesia do romantismo alemão elaboraram prolificamente a respeito da profundidade e da obscuridade das emoções, bem como já na antiga tragédia, matéria que será constantemente revisitada por Freud, como no caso de Édipo. No que diz respeito a pensar o humano e suas condições, o drama, o romance e a tragédia sempre anteciparam a ciência.

Como vimos no fim do primeiro capítulo, o romantismo alemão incita no personagem monstro uma mudança de palco e o empurra a um lugar especial no romance e na narrativa. As histórias de monstros sempre existiram, mas o romantismo dá a esse tipo de personagem um novo protagonismo e mais complexas camadas de profundidade, que, inclusive, a partir desse momento nas histórias das artes, espontaneamente se esboça o gênero em que ele é um personagem central, o horror. Não há nada mais sintomático para esta corrente que se debruçou sobre as cracas e fissuras dos sentimentos e dos dramas internos e que retorna à reflexão sobre o sublime de *Pseudo-Longino*⁶. O Romantismo alemão ampliou as discussões sobre o belo na arte europeia, golpeando a simetria e a razão do Iluminismo, tanto nas ideias quanto nas imagens. Como já argumentamos, esta corrente é um dos fatores responsáveis por trazer o monstro para os mais prestigiosos holofotes. O monstro na história de horror, como constructo cultural que desponta como forma de expressão dramática do colapso de fronteiras semióticas e da dúvida que recai sobre a ideia única, é parente do *sturm und drang*⁷, é a agitação no inconsciente. A

⁶ “O aparecimento do conceito de sublime é inaugurado na obra de Longino, *Do Sublime* e data do século I d. c. No seu debut ele já aparece denominando todo tipo de experiência que é da ordem do superior e que se associa às experiências de violência, desequilíbrio e distanciamento de si mesmo, quanto a isso, nos esclarece melhor o texto do próprio Longino: O sublime é a violência que desequilibra; veja-se a análise de Demóstenes em XXII, 4; a finalidade não é a persuasão de que podemos dispor. O choque surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulha-nos no êxtase. É grande o que nos tira o fôlego, de emoção e de surpresa. (Longino, 1996, p. 37) O sublime aparece já ligado ao discurso, à arte poética, mas é bom lembrar que existem cinco fontes do sublime para Longino, a saber: “duas dependem essencialmente da natureza, as outras três dependendo sobretudo da arte” (Longino, 1966 *apud* Araújo, 2015, p. 37)

⁷ Movimento pré-romântico que fazia oposição ao racionalismo iluminista e ao classicismo francês. Traduzido como *Tempestade e ímpeto*, é um movimento na literatura, música e na pintura que valorizava a subjetividade e a emoção exacerbada em detrimento da razão. “Sturm und Drang - em português, Tempestade e Ímpeto - foi um movimento literário romântico alemão, em vigor na segunda metade do século XVIII (entre 1760 a 1780). Uma das maiores expressões do movimento foi o filósofo

virada de importância que lhe é atribuída no romantismo alemão tem efeitos que reverberam na indústria cultural contemporânea, especialmente no que tange às narrativas de horror, terror, suspense e fantasia. Esses efeitos perduram vívidos até os dias atuais.

Essas novas formas de nos vermos e espelhamos no mundo – a fotografia, o vídeo, as trucagens, o cinema de animação e a ilusão cinematográfica – foram um fator importante para estabelecer o palco insigne que o monstro recebe na modernidade e na contemporaneidade, expandindo seu espaço angariado no romance gótico e na literatura romântica. O horror dos livros passa a poder ocupar um novo lugar que viria a ser uma maneira muito mais rápida de propagar ideias: as imagens em movimento no cinema. Essas novas formas de figurar colocam para o monstro e para o humano um outro espelho, e afirmam o lugar prestigioso para a criatura de *Dr. Frankenstein*, para o *Drácula*, para o demônio – como o Mefistófoles de Meliés – e uma infinidade de criaturas erráticas.

No curso da história até a contemporaneidade, todas as concepções de espaço e indivíduo continuam se desdobrando sem uma ideia de superação linear bem definida, mas narrativas em explosão, que se encontram, se subsidiam para novas descobertas ou se distanciam. Mesmo levando em consideração certas cronologias do conhecimento, ou seja, não quero ignorar que o movimento romântico é herdeiro do gótico e do barroco, nem que o neoclassicismo é do renascimento e esse da antiguidade clássica, mas não é como se houvesse apenas uma causa e um efeito em continuidades históricas lineares. Ainda que de maneira simplista, o que quero dizer é que o surgimento do que a história chama de romantismo, não oblitera o neoclassicismo. Não há uma linearidade absoluta de sociedade e de história que se desenvolve no mundo atual, todas essas perspectivas, de maneiras diversas, coexistem. Na verdade, sempre coexistiram, mas talvez agora o entendimento a respeito dessa descontinuidade seja mister.

Falo sobre isso para contextualizar como esse trabalho enxerga a autoimagem do homem: uma série de figuras coexistem em camadas, os espelhos que nos revelam são caleidoscópicos. A moldes narcísicos, diferentes ondas, feixes

e escritor Johann Gottfried Herder (1744-1803), além de seus amigos Johann Georg Hamann (1730-1788), Goethe e Schiller. Além de valorizarem as obras de Homero e Shakespeare, os integrantes do movimento postulavam uma poesia mística, selvagem, espontânea, valorizando o *Empfindung*, o efeito da emoção como uma reação ao racionalismo ressuscitado com todo o ímpeto pelo Iluminismo. “ (Silva, 2009, p. 115)

de luzes, folhas caindo, insetos passando, nuvens e os movimentos do mundo ao redor sempre modificam o reflexo no rio. Às vezes temos a cara do rio, por outras, ele que tem a nossa cara, numa perspectiva anímica.

No que diz respeito à criação artística pela imagem no desdobrar do tempo, a tecnologia analógica e os filmes em *super 8*, por exemplo, não são necessariamente exclusividade do passado, mas coexistem com as tecnologias mais recentes e essas interações é que compõem o agora, como uma sobreposição de fatos, de modo pancrônico, como comenta Lotman (1996), sobre a memória criadora da arte. Podemos fazer uma relação com a analogia que fez Freud a respeito do desenvolvimento das estruturas psíquicas comparando-as com o desenvolvimento das cidades:

Façamos agora a fantástica suposição de que Roma não seja uma morada humana, mas uma entidade psíquica com um passado igualmente longo e rico, na qual nada que veio a existir chegou a perecer, na qual, juntamente com a última fase de desenvolvimento, todas as anteriores continuam a viver. (pg.13) (...) Mais ainda: que no lugar do palácio Caffarelli estaria novamente, sem que fosse preciso retirar essa construção, o templo de Júpiter Capitolino, e este não apenas em seu último aspecto, tal como viam os romanos da época imperial, mas também naqueles mais antigos, quando ainda apresentava formas etruscas e era ornado de antefixas de terracota. (...) Podemos tão só nos ater ao fato de que a conservação da vida psíquica é antes a regra do que a surpreendente exceção. (Freud, 2011, p. 14-15)

A pintura não deixa de existir com a fotografia e podemos dizer que ela, inclusive, se expande. O desenho a lápis não se extingue com a chegada das mesas digitalizadoras, mas se torna mais uma camada de linguagem, mas uma possibilidade de criação. No que diz respeito às atividades técnicas e mecanicistas como, por exemplo, um trabalho numa fábrica que visa apenas o lucro, uma tecnologia muitas vezes exclui a outra. O capital cria o datilógrafo e também o faz desaparecer, transformando-o em uma profissão do passado. Mas no caso da arte não há passado, tudo é presente. Tudo está presente como uma palavra no dicionário, pronta a ser usada se for o caso. Ainda que palavras também envelheçam e que umas passem a ser mais usadas que as outras, a poesia ainda dispõe de todas. A palavra *barrer*, no português brasileiro contemporâneo, talvez seja – e não seja – a mesma coisa que *varrer*, e embora hoje todos *varram*, a arte ainda pode *barrer*, com uma vassoura elétrica ou um espanador feito de penas de gansos do século XVI, tanto faz. Na arte tudo será uma questão de intenção e tudo – a depender de como e quando – pode fazer sentido, se fazer sentido for a questão.

Talvez o cinema seja uma linguagem que permita uma boa analogia com aquela que fez Freud com a psique e as cidades, e ilustre essa relação de sobreposição da maneira mais visual. Podemos compará-lo a uma entidade psíquica em que nela se sobrepõem uma série de tempos e vias estéticas, habitam em suas imagens as heranças imagéticas e ideológicas de diferentes momentos da pintura, da literatura e do teatro – e a partir desse último, o som e a música. Todo o imaginário da imagem cinematográfica descende das artes visuais e do teatro até seu advento. Sua gramática específica se constrói alicerçada pelo que foi posto pelo teatro e pela literatura. Nesse sentido, são herdadas as formas de construir textos sons e imagens, e ainda que a linguagem do cinema venha construir seu alfabeto próprio, será fácil encontrar, em uma breve arqueologia, sua descendência dessas outras artes.

(...) Os melhores filmes e as melhores ideias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. Fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula. A história da arte cinematográfica poderia limitar-se, sem correr o risco de deformação fatal, ao tratamento de dois temas, a saber, o que o cinema deve ao teatro e o que deve à literatura. O filme só escapa a esses grilhões quando desistimos de encará-lo como obra-de-arte e ele começa a nos interessar como fenômeno. Não é na estética, mas na sociologia que refulge a originalidade do cinema como arte viva do século. (Cândido, 1970, p. 106)

Se partirmos da analogia de que a ficção está para a psique como a matemática está para a física (Hermann, 1999), o cinema é herdeiro e *phaneron* de todos os sonhos, dramas e tragédias, de todos os abismos da condição humana existentes até o momento de sua criação. Ele vai se valer de todas as concepções de indivíduo logradas pelas artes, assim como por todos os aspectos da vida cotidiana que constituem as experiências de nossa existência.

Como fenômeno, o cinema é um grande articulador da memória, entendendo-a a partir das discussões de Lotman (1996). Sob uma perspectiva cronológica, o cinema, sendo mais jovem do que as linguagens que o precedem, colocam-no numa posição como a de uma grande boca de rio que deságua em um fluxo caótico de imaginários acumulados pela arte. É uma forma notável de observar as dinâmicas das semiosferas da cultura e suas semioses, de onde emergem e submergem porções de imagens diversas das correntezas da história.

Como em uma praia do Ceará, encontramos embalagens e resíduos, de caixas e produtos, pedaços de coisas produzidas no Japão, na Nova Zelândia, na Coreia ou de onde quer que seja do outro lado do mundo, às vezes perdidas há dezenas ou centenas de anos, que simplesmente ancoram nos litorais – vagavam ou apenas permaneciam afundadas no oceano imenso que quase tudo conecta, esperando uma oportunidade de aparecer na superfície –, assim acontece no cinema.

O fluxo da cultura permite que as coisas se organizem de forma semelhante, que pode parecer em muitos momentos caótica – assim como os objetos no mar, imaginamos, supomos, mas não sabemos sempre ao certo por que essas coisas perdidas no oceano há tanto tempo, simplesmente emergiram nem o exato percurso que fizeram ou com quais entes interagiram – são influenciada por zilhões de fatores conectados, como no fluxo do mar está o destino dos objetos vagantes, emergindo de épocas distantes, ou apenas inertes e submersos. Certas imagens, às vezes, parecem impossíveis de se decompor, como plásticos, – e esfacelando-se em milhões de outros pedaços, microplásticos, comidos por peixes, que são comidos por outros seres, que são comidos por humanos, e que voltam para a água — se balançam numa dança sem fim, em que bailam tanto as coisas que existiam apesar de nós, que tendemos a chamar de natureza, quanto aquelas que só existem por nossa causa, mas que, assim como essa suposta *natureza*, tendem a fugir de qualquer controle, constantemente se tornando agentes inesperados – coisas, objetos, lixos – que nos influenciam para além dos nossos planos e vontades. Em movimento parecido talvez estejam as dinâmicas da cultura, em constante explosão⁸.

⁸ Em referência ao texto *Непредсказуемые механизмы культуры (1990-1992)*, de Iuri Lotman, que foi redigido pela sua esposa, Zara Grigoriévna Mints, e após a morte dela, por Tatiana Kuzovkina e Vladislava Gekhtman, já que o autor não podia escrever ele mesmo, por causa de uma doença. Traduzido para o português como “Os mecanismos imprevisíveis da cultura” em 2022 por Irene Machado, e como “*Cultura y explosión*” para o espanhol por Delfina Muschiatti, em 1998.

5 A ANÁLISE DO CORPUS

Os filmes selecionados para esta análise foram escolhidos em função de sua capacidade de expressar distintas manifestações da noção de mutabro e das questões que lhe são intrínsecas. Cada filme apresenta variações específicas que possibilitam a observação de diferentes formas de articulação discursiva desse conceito. A diversidade de contextos socioculturais das produções cinematográficas e os diferentes modos de construção narrativa constituem um *corpus* heterogêneo que enriquece a investigação. Tal diversidade permite observar a elasticidade e a complexidade dos discursos em torno da ideia de mutabro, ao mesmo tempo em que se testa a prerrogativa de sua permanência como forma recorrente – ainda que sob configurações variadas – nos diferentes filmes analisados.

Nossa perspectiva parte do entendimento de que a relevância da análise de uma memória artística da cultura – que neste caso são filmes de ficção – não está em encontrar, como resultado, uma regra universal ou absoluta, seja em relação à própria ficção, seja quanto ao recorte sociológico específico em que a obra foi produzida, veiculada e popularizada. Não buscamos validar a ficção como um retrato documental plenamente fidedigno de determinado contexto cultural. Desse modo, ao observarmos a construção e expressão de um modelo de indivíduo e de identidade nas narrativas, não temos a pretensão de abarcar, por meio dele, a totalidade das possibilidades de subjetivação em determinado contexto. Trata-se, antes, de compreender como essas manifestações artísticas operam como dispositivos simbólicos de elaboração através da imagem e da narrativa, que tensionam, refletem e, por vezes, refratam estruturas e discursos presentes em seus contextos de emergência.

Não haverá, em nossa análise, ao observarmos a imagem do humano em transformação no horror, uma pretensão de abranger como toda uma sociedade pensa, de forma hegemônica, a respeito dos temas em questão. Porém, invariavelmente, por mais que assumirmos que qualquer opinião ou discurso presente no filme seja apenas a visão de um autor particular, não podemos ignorar que a mesma está inscrita no curso do tempo espaço da cultura e que carrega uma série de discursos implícitos sobre seu contexto, e ainda que muitos sejam objetivamente intencionais – como a proposital referenciação de outra obra ou a intenção de causar medo ou desconforto, por exemplo, estarão sempre

acompanhadas daquilo que não é intencional. E que não pode ser separado do texto.

É impossível que um texto apague seus próprios rastros de forma total, a única possibilidade de ausência de qualquer expressão não intencional seria a não existência do próprio texto. Dessa forma, nossa análise busca um balanço entre os discursos explícitos e os implícitos, intencionais e despropositais, dentro da diegese e, eventualmente, buscando fundamentá-los em contextualizações extradiegéticas, históricas, a partir de bibliografias e documentos.

Pensamos que “a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico” (Kornis, 1992, p. 238). Em nosso caso, a imagem é a cinematográfica e, neste capítulo, faremos análises fílmicas. Mas como e por onde começar? Nossa perspectiva parte, *a priori*, de uma parcela dos estudos clássicos de análise fílmica, como *A análise do filme (2004)*, de Jacques Aumont e Michel Marie. Os autores argumentam que não há uma fórmula geral para se proceder uma análise. Existem, contudo, algumas formas mais ou menos recorrentes, já empreendidas e testadas, e admitidas como um caminho de previsibilidade razoável.

Como afirmamos logo na introdução, não existe, apesar do que por vezes se diz, um método universal de análise de filmes. Existem métodos, é certo, mais ou menos numerosos e de alcance mais ou menos geral (sem o que este livro não teria assunto) mas, pelo menos até hoje, eles mantêm-se relativamente independentes uns dos outros. (Aumont & Marie, 2004, p. 14)

Todavia, nenhuma dessas formas é uma postulação obrigatória nem podem garantir serem as mais adequadas em qualquer contexto. Já que o motivo da análise varia de caso a caso, é natural que esse motivo pareça exigir uma abordagem propriamente direcionada a ele.

Tendo em vista que muitas são as possibilidades de análise em uma mesma obra, o trabalho do analista começa por “dissociar certos elementos do filme para nos interessamos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação” (Aumont & Marie, 2004, p. 12). O motivo destacado pelo analista vai exigir que ele trabalhe em fundamentar um caminho de análise mais ou menos único, que seja coerente ao objeto analisado:

Em suma, até certo ponto, não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objecto, ao filme particular de que se ocupam. (...) Decerto cada analista deve habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos construir seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa; mas ao mesmo tempo, esse modelo será sempre, tendencialmente, um possível esboço de modelo geral, ou de teoria; isso é, no fundo, uma consequência directa do que acima dissemos sobre a consubstancialidade da análise e da teoria. (Aumont & Marie, 2004, p.14-15)

A constatação de que toda análise é, em grande parte, singular ao recorte da pesquisa pode ser tanto um alívio quanto um problema para o pesquisador. Se por um lado existe a suposta liberdade em estabelecer seus próprios critérios metodológicos, o que garante que eles sejam, de fato, válidos para o estudo em questão? Passa a ser necessário um trabalho empreendido pelo analista em, de acordo com o recorte escolhido, estabelecer alguns critérios que possam diferenciar sua análise de uma interpretação excessivamente subjetiva e injustificável. A preocupação a respeito dessa diferenciação já era objeto de elaboração para Aumont & Marie (2004), ainda que eles assumam que o fator interpretativo da análise é uma questão importante.

Há a perspectiva de que “uma análise bem sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível” (Aumont & Marie, 2004, p. 15-16). E faz parte da construção desse quadro, em nosso caso, o compromisso com a memória da instituição e seus modelos de trabalho em que se insere esta pesquisa.

De toda forma, esse esforço não é simples, e é improvável que se consiga, nesta ou qualquer análise, como é discutido no livro de Aumont & Marie (2004), uma garantia de que esse objetivo foi atingido integralmente. Não é uma premissa que se pode ter por resolvida, mas um norte constante durante o esforço de análise.

Um dos recursos para essa delimitação dos critérios metodológicos estaria, segundo os autores, contido no próprio filme analisado. E que cada filme:

(...) em suma, não proporia qualquer análise particular sobre si mesmo, e apenas interditaria certas abordagens.” Não só o um filme não produz sentido por si, como tudo que ele pode fazer é bloquear um certo número de investimentos significantes” Essa formulação tem a vantagem de definir o filme como garante – e único garante – da pertinência da análise, e do não-delírio do artista. (Aumont & Marie *apud* Odin, 2004, p.16)

Esse comentário, no entanto, apenas reforça a questão de que para cada objeto de análise deve-se desenhar seu próprio método, acrescentando que a própria particularidade do objeto fílmico também interdita certas abordagens que supostamente não fazem sentido para o possível tema. Mas isso ainda não nos dá muitas pistas sobre que caminhos devemos seguir objetivamente e, para avançarmos, devemos voltar nossa atenção para o próprio objeto.

Os filmes podem ser textos labirínticos. Florestas com várias trilhas em que, por toda parte, se encontram diferentes elementos – podem ser vistos isolados e têm propriedades diferentes – o som, a iluminação e a fotografia, o enquadramento, o texto falado pelos personagens, o texto performado pelo corpo dos personagens etc. Uma porção de elementos de diversas proporções e formas de existir que, por suas diferenças em relação, faz surgir a paisagem que de longe parece ser razoavelmente uníssona – o filme, que pode ser entendido com um texto, composto de vários outros textos. “Em diferentes níveis a mesma mensagem pode aparecer como um texto, com parte de um texto ou como um conjunto completo de textos” (Ivanov *et al*, 2003, p. 105). Seus significados não são intrínsecos, mas gerados relacionalmente, tanto pela aproximação entre os diferentes elementos que compõem a expressão da obra, observados em suas relações diegéticas, quanto pela relação entre a obra finalizada e o contexto cultural da recepção, de onde é observada.

Já configuramos, para transitar dentro dessas ficções, o nosso fio de Ariadne. De acordo com as considerações de Aumont & Marie (2004), partimos da ideia de que é o próprio objeto que deve fornecer as pistas sobre o caminho analítico a ser seguido. Exemplificamos: se como vimos em Bynum (2001), o texto da metamorfose é sobretudo um fenômeno narrativo, está referenciado ao *tornar-se* e não a um estático *ser*, e se na ideia de mutabro tal coisa é crucial, isso nos aponta que a representação do tempo e do espaço onde se desenrola a *mudança* é o alicerce maior dessa mensagem. Pressupõe-se de grande importância o deslocamento entre um *antes* e um *depois* diegéticos, e somente esse deslocamento torna o objeto compreensível.

A ideia de mutabro e a referência a *mudança* que ela contém, bem como o próprio cinema, são coisas de tempo e espaço. Dessa forma, a observação do *cronotopo* do filme é um ponto recorrente da nossa análise – pois é no tempo e no espaço do filme em que a ideia de mutabro está ativa e comunica.

A concepção de *cronotopo* no campo da arte é estabelecida por Bakhtin (1998), que se utiliza do termo já existente na teoria da relatividade de Einstein, como uma espécie de metáfora.

Em literatura, o processo de assimilação do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente. Assimilaram-se os aspectos isolados de tempo e de espaço acessíveis em dado estágio histórico do desenvolvimento da humanidade, foram elaborados também os métodos de gênero correspondentes ao reflexo e a elaboração artística dos aspectos assimilados na realidade. (Bakhtin, 1998, p. 211)

Expandindo a ideia da literatura e levando para o cinema, pensamos com Bakhtin, que a expressão do espaço e tempo na narrativa decorre sobretudo da assimilação de determinadas percepções desse fenômeno na realidade, acumuladas pela experiência humana. A percepção desse fenômeno de deslocamento de tempo e de espaço não é heterogênea e sempre pressupõe um modelo de indivíduo que é observador e agente. A modelização e a expressão da ideia de cronotopo na arte narrativa são fundamentais, estão diretamente ligadas à manipulação estilística da história.

O cronotopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura (...) No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (Bakhtin, 1998, p. 211)

A mesma lógica de apreensão do tempo-espaço está, certamente, no cinema, em que se manifesta por meio dos artifícios da linguagem que lhe são próprios, mas que operam em busca de objetivos muito parecidos com os da literatura – contar a história. E o discurso está tanto na própria história quanto na forma como é contada, as camadas subjetivas, estéticas e estilísticas são efeitos dessa conjunção. Bakhtin também relaciona a ideia de cronotopo com a construção do gênero narrativo:

Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem

do indivíduo na literatura; essa imagem é sempre fundamentalmente cronotópica. (Bakhtin, 1998, p. 212)

É importante destacar novamente a “*imagem do indivíduo na literatura*” no parágrafo acima. A expressão de tempo, do espaço e do modelo de indivíduo é indissociável para Bakhtin (1998). O cronotopo pressupõe modelos de indivíduo e que, no caso de nossa análise, estão em mudança e metamorfose – estão dramatizando a *transformação*, que como vimos em Bynum (2001) é outro lado da ideia da *identidade*.

Será a busca por localizar e refletir sobre a expressão de alguns desses elementos, de forma descritiva, o proceder de nossa análise. Questionar-nos de que forma estão expressos, a partir da linguagem cinematográfica, o tempo, o espaço e o indivíduo em transformação nas narrativas.

5.1 Analisando *A Praga* (1980), de José Mojica Marins

“*Você, explodindo, vai se transformar num espectro.*”
Bruxa



Figura 16 – *A Praga* (1980)

Juvenal e Marina, um casal que se aproxima sem permissão da casa de uma senhora considerada bruxa, irritam e desrespeitam a mulher, tirando fotos sem permissão e desdenhando de seus avisos de que deveriam deixá-la em paz. A anciã roga uma praga em Juvenal, condenando-o a uma transformação por dentro e por

fora: a mente e as emoções de Juvenal se tornam vesanas e psicóticas. No seu corpo surgem chagas com apetite próprio que se alimentam vorazmente de quantidades cada vez maiores de carne crua.

5.1.1 Delirantes e anormais

Os sonhos e delírios de Juvenal acontecem em *super 8*, assim como quase todo o filme. Uma série de recortes sobrepostos tem o aspecto de lembranças. São cenas de outros momentos no filme, aparições dos personagens e situações que ainda não haviam sido compartilhadas com o espectador. É sempre muito surpreendente e, ao mesmo tempo, muito simples a aparente facilidade que os sonhos têm de funcionar dentro do cinema. Talvez porque não sejam realmente necessários muitos recursos inalcançáveis para transpor a sensação onírica, como trucagens hiperbólicas ou tecnologias de ponta. Não é que tudo isso não seja interessante, mas, para fazer o filme sonhar, recortes, sobreposições, efeitos de película antiga mal revelada e seus desgastes fazem muito bem o papel de nos gerar uma identificação com a profusão de imagens que estamos acostumados a perceber enquanto dormimos ou deliramos por sono, doença ou vício. Claro que o cinema também pode ser sóbrio, e constantemente o é, mas parece sempre que sujeito a qualquer acidente que seja, qualquer deslize em manter a linha lógica e compromissada com a representação – um erro de continuidade, uma dublagem mal encaixada, uma luz que não parece fazer sentido, um *raccord* vacilante – pode revelar, sem querer, a propensão da linguagem ao sonho e a loucura. No horror, de uma maneira geral, a loucura é convidada a se sentir à vontade e, como de se esperar em algum filme de Mojica, Puppo e Lucchetti, a loucura está em casa.

No limiar entre os tormentos ensonados e a vigília de Juvenal, na perturbação psíquica em que o personagem é absorto é onde o filme mais ostenta imagens que rapidamente são entendidas como pesadelos. Queimados, ranhuras, ruídos e outros desgastes na película que não estão apenas na materialidade do rolo de filme como um objeto tocável e desgastado, mas efeitos sobrepostos propositalmente por Puppo, utilizando as ferramentas de edições contemporâneas, contribuindo para o efeito narcótico dessas imagens. E existem os eventuais desfoques, que deixam dúvidas se são ou não intencionais, e reforçam a sensação de pertencerem a um sonho ou, mais precisamente, um pesadelo, que ameaça – e

cumprir – a todo momento tornar-se real, a cada etapa da profecia que agoura a transformação de Juvenal.

Enquanto Juvenal está atormentado em seus psicóticos devaneios, ficamos procurando reconhecer as cenas que se apresentam. São reproduções de momentos progressos que já vimos a pouco? Ou talvez cenas que parecem pertencer às mesmas sequências, mas que até então não haviam sido utilizadas? Serão memórias diegéticas do personagem que se escondem em alguma realidade que se passou com ele e que ainda não havia sido compartilhada conosco? Serão cenas que acontecem nos interlúdios vazios que habitam o espaço aparentemente ínfimo entre os cortes, que por meio da montagem aglutinam as sequências que vão sugerindo a lógica das narrativas?

A mudança constante de planos em diversos cortes vai aglutinando as coisas. *A praga* é um filme que se propõe a ser uma narrativa linear, mas me parece cheia de irregularidades e ranhuras. Sobre tais irregularidades, me refiro aos efeitos, anomalias e flicagens sobrepostas, mas também ao estado de suspensão no tempo de sua produção, dos anos 1980 até a sua montagem última, a imprecisão do roteiro e dos diálogos que tiveram que ser rememorados por meio da leitura labial dos personagens e a intencionalidade oscilante de sua produção. Era, a princípio, um episódio que comporia a série *Além, muito além do além*, veiculada pela TV Bandeirantes entre 1967 e 1968. A primeira versão da história foi publicada primeiramente nos quadrinhos, lançada em 1969, na edição 2 da revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, escrita por Rubens Luchetti e desenhada por Nico Rosso.



Figura 17 – Rubens Luchetti, autor do roteiro, folheando um exemplar de *A Praga*, em quadrinhos

Todas essas sobreposições de linhas irregulares, entre as questões específicas da produção artística da imagem e aquelas concernidas ao contexto em que tais imagens foram produzidas, são fios que enrolam os sonhos, as lembranças, devaneios, tecidos fantásticos da mortalha que veste *A Praga*.

O pesadelo e o delírio acontecem principalmente no espaço doméstico da casa. E a caracterização é efetiva em nos remeter a um lar qualquer, comumente encontrado numa família de classe média espalhada pelo Brasil. Suas particularidades cenográficas, que parecem ter sido construídas de forma muito simples, provavelmente se apropriando de uma casa realmente ocupada na realidade, e apenas sendo acrescentados alguns poucos elementos. Não sei se, de fato, foi esse o proceder de caracterização do cenário doméstico, e meu comentário diz respeito apenas à sensação – de que poderia ser facilmente substituída pela casa de algum de avós e outros familiares de algum conhecido.

Mas, à revelia de como foi feita a locação, o que nos importa é pensar nesse espaço como um texto do filme – a rotina doméstica. É no espaço privado de uma casa onde se desenrola a transformação em suas últimas consequências. É no cotidiano de um casal de classe média, heterossexual, que se desenrola boa parte da tragédia, que é temperada por motivos de ciúmes, que degradingolam na violência

sexual e no machismo, certamente muito presente nas imagens e situações que os personagens mimetizam da vida real. Se pensarmos a ideia de cronotopo na narrativa a partir de Bakhtin (1998), como sempre construída a partir de uma imagem de sujeito, qual é a que encaramos? Os sujeitos do filme são revestidos de todo um imaginário familiar brasileiro, coisa que é muito presente na obra de Mojica. José Mojica e, virtualmente, Zé do Caixão, estão a todo momento cutucando com materiais pontiagudos as imagens e iconografias da normalidade cristã familiar brasileira, que estão frequentemente diluídas no caldeirão do conjunto fílmico do autor.

Podemos observar a representação do homem e da mulher, como entidades distintas. No entanto, essa tríade – homem, mulher e casa – também pode ser entendida como um texto único. Nessa conjunção simbólica – a representação dos sujeitos, do homem e da mulher em um espaço doméstico – há uma memória que se constitui como intertexto, remetendo-nos a mais uma camada de leitura dessa imagem. Vemos então, naquele espaço, a casa, e os indivíduos que nela habitam, suas visões de mundo, os dramas morais e as mesquinhas particularidades de Juvenal, seu pensamento envenenado e a violência direcionada para a mulher que a todo momento tenta ajudá-lo, tudo isso em aproximação e desmanchando tragicamente. Se derrete não só Juvenal como um personagem, mas todo o simbolismo de que ele é feito, o casal homem e mulher de classe média em sua vida privada, que por si só já podem ser uma fonte de traumas e horrores, misoginias e brutalidades tão recorrentes no cotidiano ordinário, assim como as questões entre religiosidade e ceticismo, que dialogam com a memória subjetiva do nosso imaginário social.

O processo de mudança de Juvenal está ligado ao castigo que sofre por desconsiderar o aviso de que *a bruxa* não aceitaria afrontas sem a devida retaliação e usa os seus poderes inexplicáveis, do qual Juvenal, cético, duvidava. Estão em jogo as crenças populares no sobrenatural e no espiritual, que no Brasil tem suas próprias formas. Dramatiza-se então, de maneira simples, o confronto entre um modo de vida cético que, no caso, está desrespeitando e desconsiderando o outro, o da *bruxa*, que domina certas faculdades mágicas e ocultas, seus encantos e assombros, que Juvenal duvida que sejam verdades no mundo. Essa dicotomia é reforçada em alguns momentos do filme, quando Juvenal, desesperado, tenta ir, sob o conselho de sua amante, para um terreiro de umbanda. Há nesse momento uma

espécie de redenção e subjugação para o espiritual, já que a razão, expressa pela figura do médico que tenta resolver seu problema, por exemplo, não dá conta de ajudá-lo. Marins bem sabia que o preconceito e racismo religioso, coexistentes com grande diversidade de crenças, é uma grande marca do Brasil, e coloca elementos de religiões historicamente marginalizadas, que já foram perseguidas pela ditadura e pelo discurso cristão que sempre predominou no discurso oficial de um país que, na prática, nunca foi laico, como um artifício para expressar o horror.

Mojica usa frequentemente o cenário do racismo religioso brasileiro, das crenças populares, do pavor cristão frente a uma percepção distorcida das religiões afro-indígenas, da imagem caricata da mandinga, da praga, do feitiço, para construir um tipo de sobrenatural no horror que é modulado por temas bastante próprios de nosso contexto nacional, trazendo para o jogo do gênero alguns dos nossos limites da cultura, os tabus e conflitos cosmológicos nacionais, como a relação conturbada de assimilação, sincretismo, negação e perseguição entre as diferentes crenças indígenas e africanas, e o cristianismo, este último sendo a religião que constitui as estruturas da imagem normativa do sujeito comum brasileiro.

O próprio personagem Zé do Caixão tem uma origem nessa encruzilhada sincrética. Há a versão mais difundida de seu mito de origem, que é creditado a um pesadelo de José Mojica. Mas a caracterização do personagem se deu, segundo ele comenta em uma entrevista no programa Roda Viva, da TV Cultura, em 1998, quando encontrou, nas coisas de um de seus colegas de trabalho, os paramentos ritualísticos de um Exu, a típica capa preta e cartola, e que naquele momento se encantou, e teve a ideia de se apropriar das roupas, iniciando assim a primeira imagem de Zé do Caixão. O fato de um personagem de horror ter sua inspiração oriunda da caracterização ritualística de uma entidade, Exu, da umbanda, diz muito sobre o contexto cultural. Revela sobre como esse tipo de concepção do sagrado e seu culto era vista com medo e receio, inclusive como crime, o suficiente para servir perfeitamente ao seu personagem terrífico, pioneiro em assombrar o Brasil no cinema. Há um fato muito significativo que nos ajuda a contextualizar o efeito da imagem produzida por Mojica. A história de uma estátua, muito famosa por compor os acervos do museu da polícia civil do Rio de Janeiro, um Exu talhado em madeira, em suas típicas vestes muito populares nas umbandas brasileiras, apreendido em uma batida policial no início do século XX.



Imagem de “Exu” pertencente ao Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro (detalhe). Foto de Luiz Alphonsus, 1979
 Fonte: MAGGIE, Y.; RAFAEL, U. N.. Sorcery objects under institutional tutelage: magic and power in ethnographic collections. *Vibrant*, v. 10, n. 1, 2013, p. 306

Figura 18 – Exu no museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro

Em seu artigo *“Um Mefistófeles afro-brasileiro? Considerações sobre uma extinta imagem de ‘Exu’ do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro”* (2016), o pesquisador Arthur Valle se propõe a analisar essa imagem e sua memória. Ele comenta:

Uma análise do “Exu” deve partir de uma discussão do contexto museográfico em que ele estava inserido quando foi destruído, ou seja, a coleção do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro. O núcleo dessa coleção é formado por objetos apreendidos no começo do século XX pela polícia, que tinha a incumbência de perseguir aquilo que era então chamado baixo espiritismo - termo que, com frequência, foi encarado como sinônimo de práticas religiosas afro-brasileiras. Essa violenta repressão parece, a princípio, contradizer a primeira Constituição republicana, promulgada em 24 de fevereiro de 1891, que, diferente das legislações dos períodos colonial e imperial, estabelecia uma rigorosa separação entre estado e religião e teoricamente assegurava ampla liberdade de culto. É necessário recordar, porém, que o primeiro código penal republicano, promulgado em 11 de outubro de 1890 - ou seja, ainda antes da Constituição de 1891 - ratificava a imposição de valores culturais que potencialmente restringiam as práticas religiosas não-católicas. Nesse sentido, são particularmente significativos os artigos do código que puniam, como “crimes contra a saúde

pública,” o exercício ilegal da medicina (Art. 156), o espiritismo, a magia, os sortilégios (Art. 157) e o curandeirismo (Art. 158). Pesquisando julgamentos de curandeirismo e charlatanismo no Brasil entre 1900 e 1990, a antropóloga do direito Ana Lúcia Schritzmeyer demonstrou que esses “crimes” foram usualmente associados a práticas religiosas afro-brasileiras.

Embaralhados em meio às imagens de um Brasil colônia de Pedro Américo e sua primeira missa do Brasil, e as marchas da família com Deus pela liberdade, há também o tempo e o espaço de um sujeito como Zé do Caixão que busca comer carne numa Sexta-Feira Santa.



Figura 19 – Versão em quadrinhos de “À meia-noite levarei sua alma” (1964)

5.1.2 Sobre a transformação de Juvenal

Podemos dizer que a linha que guia toda a trama de horror de Mojica, Puppo e Lucchetti, é a metamorfose trágica de Juvenal. Assistir ao seu corpo progressivamente se vertiginando frente a uma transformação maldita é o que nos prende a tela. Ver se materializar o próximo passo de sua maldição, enquanto ele muda sua crença a respeito de se existem as tais coisas sobrenaturais que ele desdenhou, ou não. Desse modo *A Praga* é *também* – e não necessariamente *apenas* – uma tragédia sobre deixar de ser o que se era antes. Mas não é uma espécie de *Bildungsroman*⁹, a forma como Goethe inaugura, ou uma transformação heroica lida à *la* Campbell (1949). Mas se transformar em uma outra coisa, em um outro ser, de uma forma macabra e incontrolável: uma terrível transformação psicológica e física é um tema central dessa história de horror. Deixar de ser quem se era para se esmigalhar no desconhecido que, em última instância, vai garantir para si um funesto título de tragédia.



Figura 20 – A Bruxa, em *A Praga* (1980)

⁹ O termo de *bildungsroman* provavelmente foi utilizado pela primeira vez em 1810 pelo professor de filologia Johann Karl Simon Morgenstern (1770-1852) para se referir ao romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795). O conceito foi constantemente discutido e ampliado por diversos autores, como Bakhtin (1997) e Lukács (2000). Aponta, de forma resumida – como sugere a tradução da palavra –, um romance em que acompanhamos o amadurecimento e lapidação de um protagonista em direção a um ideal de humano aperfeiçoado fisicamente, psicologicamente, socialmente e moralmente. “[A forma do romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade.” (Morgenstern, 1988 *apud* Maas, 2000, p. 64)

A transformação ocasionada pela praga acontece primeiro em sua mente, assim como anuncia nosso, estimado, e desagradável, narrador: “*A mente de Juvenal se transformara... Mais ainda! Daquele dia em diante começou a definhar, Não conseguia dormir nem dominar seus nervos. A onde quer que fosse ouvia as horríveis gargalhadas e a voz medonha da megera*” (Zé do Caixão em *A Praga*, 1980).

Perturbações o impedem de ter um sono tranquilo, lembranças terríveis da voz da velha bruxa o acordam e o perseguem. A boca da velha em riso sádico chamando por seu nome e a imagem de seus olhos escuros cintilando pequenos e caleidoscópicos reflexos em desfoque, invadindo sua mente.

Continuamos a vê-lo passar pelas transformações físicas e inexplicáveis que, assim como disse Bynum, temem sobretudo a morte final. Essa finitude e degradação, mesmo quando não diretamente no corpo de Juvenal, é uma das coisas que impede sua salvação. Isso porque Juvenal decide se arrepender e clamar desculpas para a bruxa, mas é a morte dela – representação da imposição da morte como intransponível limitação da vida – que impede que ele concretize seu pedido, colocando-o sem nenhuma outra possibilidade de esperança. Percebemos que é a representação dessa finitude, dessa mortalidade responsável pela mudança, que é o motor da tragédia ontológica, de se desconstruir perturbadoramente. É esse tipo de *mudança*, mesmo fora do corpo do personagem principal, como no exemplo da morte da bruxa, que impede a sobrevivência de Juvenal. Esse fato reforça um tipo específico de mutabro, ligado à metamorfose pela decomposição, que é o justo oposto da germinação, do nascimento, do crescimento, e que é uma forma específica de expressar a consciência de mudança. Seu discurso não é necessariamente o mesmo do que a transformação do humano em um animal, por exemplo, ou do humano em uma máquina, embora todos esses carreguem algum discurso sobre a percepção de identidade, e possam ser igualmente horroríficos. O discurso do mutabro sofre modulações de acordo com a perspectiva da transformação.

Por fim, somos confrontados com as imagens sem pudor de Juvenal e de sua namorada em ossos, que é horrível, nos incomoda e desconforta. E nos coloca frente a uma elaboração macabra sobre a finitude inevitável, mostrada progressivamente que, em suma, apavora todas as famílias, casais, cétricos e religiosos, e que está comunicada na ideia de transformação como um texto.

O *mutabro* é a expressão de uma disforia e o horror de sua confrontação, e poderíamos dizer que seu oposto é a transformação bem-sucedida, equilibrada, estimada, organizada com um tipo de percepção harmônica dos ciclos da vida. Ao contrário disso, aqui a ideia de *mutabro* é como um aspecto sinistro de um *romance de formação*. Uma *tragédia do apodrecimento*, e assim é *A Praga*.

5.2 Tetsuo, o homem de ferro (1989)



Figura 21 – Salaryman em Tetsuo (1989)

Um homem (geralmente conhecido como o *fetichista*) abre uma ferida em sua própria perna e implanta nela uma barra de ferro. Ao perceber que a ferida não cicatriza e que está cheia de vermes, se desespera e sai correndo pela cidade. Cruzando as ruas, perturbado, ele acaba sendo atropelado por um carro, em que estão um homem (*salaryman*) e sua namorada. Sem socorrê-lo de forma adequada, os dois levam a vítima para um lugar inóspito e o abandonam. Mas, antes de o deixarem à míngua, percebendo que o atropelado ainda estava consciente, decidem fazer sexo na frente dele, que observa tudo sem possibilidade de reagir. Sobrevivendo ao acidente, ele se transforma em um humano-máquina com poderes sobrenaturais, busca vingança e começa a perseguir o homem que o atropelou, que também passa a sofrer uma transformação – progressivamente se torna um monstro

feito de carne e de metal –, que parece estar estranhamente conectada a seu vingador.

5.2.1 Um novo mundo

O filme se inicia de forma relativamente linear. Acompanhamos um homem (o fetichista de metal) entrar em um espaço que parece os fundos de um galpão de fábrica, trajado de uma maneira que poderíamos presumir que fosse um trabalhador voltando para casa depois de um expediente. Quando ele entra por uma porta num galpão, solta alguns pedaços de metal que carregava, embrulhados por um jornal. Senta-se e começa a tirar a roupa. O espaço, cheio de fios e tralhas maquínicas, tem uma porção de fotos recortadas de revistas, imagens de corredores e atletas de alta performance, dispostos como santos em um altar. A partir daí, aos quase 2 minutos de filme, inicia-se uma trilha sonora de som metálico e industrial, de ritmo tenso, e aquele lugar é apresentado ao espectador de uma maneira que será muito recorrente e importante, durante toda a obra — a exibição do espaço em planos com enquadramentos muito aproximados.

Nessa sequência em particular, a câmera passeia pela paisagem em close, por meio de um *traveling* feito à mão, mostrando as fotos dos corredores, fios e coisas de metal, e cortes unem esses planos por transições em *crossfade*, relativamente macios, enquanto a música, tensa e aguda, continua, até que a câmera encontra a perna humana do fetichista entre o monte de objetos, e vemos a ponta de uma faca apontada para ela.

Após esse momento, uma mudança brusca. Um corte direto nos leva para o fetichista perfurando a própria perna, a trilha se interrompe abruptamente e dá lugar para o seus contidos gemidos de dor, e há o som orgânico da perfuração e do sangue jorrando. Vemos no próximo plano uma barra de ferro levantada pela mão do fetichista, em um movimento que parece ser a contemplação do que tem em mãos, e que vai culminar no fetichista enfiando esta barra violentamente em sua perna. Mas, antes que o metal penetre a coxa do personagem, há uma cena em que essa barra de metal é arrastada entre dentes, que a mordem, em *close-up*, e há o som metálico dela passando por eles.

Somos levados a pensar que existe aí uma sequencialidade narrativa, como se ele, com o metal em mãos, antes de enfiá-lo em si mesmo, passa-o por

seus dentes como quem cheira um charuto especial antes de acendê-lo, como um *insert* que detalha o intermeio entre o observar da barra e o implantar dela.

Em um pequeno salto após o implante, vemos o fetichista remover as ataduras cobertas de sangue que envolvem sua ferida. Ao observá-la e ver que seu corte está cheio de larvas, ele se desespera, sai perturbado pelas ruas, e observamos uma cena de suas pernas correndo rapidamente. Há nessa cena uma ironia trágica, ele usa um pequeno *short* de corredor, com sua perna enfaixada, enquanto corre e geme, o que nos remete diretamente às imagens dos atletas dos recortes de revista.

E é em fuga desesperada e desnordeio pelas ruas que ele encontra o carro do *salaryman*, desencadeando o acidente. Som de freios e pneus cantando no asfalto, colisão. Desde a cena da perfuração da perna, não há nenhuma trilha sonora, apenas o som diegético, mas, depois da aproximação do carro e do atropelamento, inicia-se uma melodia, um jazz com um solo de saxofone marcante, e acompanhamos um plano detalhe que se move pelo para-choque do carro, como algo que nos convida a contemplar os relevos daquele veículo de metal, de forma suave, até surgir em *crossfade* uma grade em que acompanhamos letra por letra, detalhadas pela aproximação da câmera, de uma palavra esculpida em material metálico, escrito "*new world*". O jazz para e há o som do atropelamento novamente, e o corte nos leva apenas para uma tela escura. Após isso, há uma cena de crédito, apresentando o nome do ator e um corte para uma cena de fábrica, com máquinas e engrenagens sob som diegético, que aos poucos vai dando lugar a trilha sonora, novamente uma batida industrial, e as cenas de máquinas parecem acompanhar seu ritmo. Vemos agora o Salaryman em cenas em que está suando, dançando, se contorcendo em expressões de angústia, as os planos de sua dança se alternam com imagens da fábrica, até que surge, da direita para a esquerda, o título TETSUO, em uma tipografia que parece um ruído de fundo de uma televisão sem sinal, que atravessa cenas do corpo e do rosto do ator. Passado o título, nos atentamos especialmente a cena em que vemos o ator de costas. Sob sua roupa surgem diversos volumes em movimento, com um som de coisas orgânicas se movendo, como que por baixo de sua pele. E essa imagem indica: é sua transformação.

5.2.2.1 Entre coisas e sujeitos no espaço

Em *Tetsuo*, não há tão marcada uma expressão polifônica de personagens. Existe uma sensação de caos dissonante onde diversos elementos e alguns indivíduos interagem mas, paradoxalmente, o filme como um todo, e nisso incluídos seus poucos personagens, parecem pertencer a um mesmo corpo de acumulação de coisas, diferentes, mas que a acumulação transforma em uma pilha homogênea. Mesmo que seja composta por uma porção de elementos distintos e caóticos, é algo como um ferro velho que, quando observamos suas pilhas de objetos acumulados de certa distância, o amontoado de coisas desiguais parece pertencer a mesma massa uníssona.

Mas, ainda assim, existem os diferentes (embora poucos) personagens que interagem e se antagonizam, que se perseguem e se destroem. Porém, eles parecem, de certa forma, sempre homogêneos, não são realmente muito díspares. Não conseguimos dizer exatamente o que há de muito particular, de nuances, na personalidade da namorada sem nome, ou do fetichista, ou de salaryman, de uma forma que descrevê-los para além de suas aparências físicas pode ser um exercício desafiador. Apesar das variações de figurinos e da óbvia distinção dos diferentes corpos dos atores, todos parecem ser igualmente sádicos, igualmente despedaçados, e buscando um tipo de prazer que não se diferencia claramente da dor. Não há, de fato, uma sensação de plurivocidade. Tudo parece fazer parte de uma mesma substância, que se dobra violentamente sobre si mesma, se corrói e se destrói, e que eventualmente se confunde, de um jeito ou de outro, se condensa. Metal em fundição.

Além de que o corpo é o maior motivo de diferenciação entre eles, há o fato de que os diálogos não são tão recorrentes quanto a dança. Chamamos assim o movimento físico extremamente expressivo, as contorções dos rostos que amassam as sobrancelhas e torcem as bocas, mãos, em gritos e, às vezes, risos, que deixam muito visíveis as dores e prazeres dos personagens. Em *Tetsuo*, as coisas são mais frequentemente ditas pelo movimento do que pela palavra, a teatralidade do corpo tem um grande papel.

Também não importam os nomes dos personagens, só são propriamente distinguidos nos créditos finais da obra. O nome próprio, que é título do filme, não é declaradamente o de nenhum deles, mas da obra como um todo, que, como um corpo só, parece convergir tudo o que é mostrado do início até o fim, como se o

próprio filme fosse o único personagem – Tetsuo, homem de ferro – como uma entidade maior que tudo engloba.

Podemos dizer que essa sensação de mistura entre os limites imprecisos dos personagens, que não têm suas personalidades muito detalhadas durante o filme, se fundamenta em várias sequências, como a cena em que, de passagem na estação do metrô, o assalariado, já desorientado e desconcertado por sua transformação em curso, senta ao lado de uma mulher (nobu kanaoka), que encontra – ou é encontrada – por um pedaço estranho de coisa – uma acumulação de metais e fios que se mexem e parecem estar vivos.

Ela se mostra curiosa, olhando para o chão onde *isso* está. Acompanhamos o ponto de vista do objeto, vendo-a do nível do chão. É interessante que a personagem demonstre fascinação por uma pequena pilha de lixo disforme. Há, manifesto, a expressão de um desejo de contato, de aproximação com aquele corpo estranho e sem definição, que parece um monte de parafusos, panos engraxados e rasgados, e que solta uma fumaça aparentemente sobrenatural. Ela quase toca esse material com a própria mão, mas recua. Nesse momento, há um corte que nos leva para o fetichista, em um lugar onde está envolvido por uma porção de fios e ferros de fábrica, que parece ser o espaço onde ele implanta a barra de ferro em sua perna, no começo do filme. Ele, apenas com a expressividade do corpo, comunica que está irritado pela excitação da mulher ao recuar, quando quase cede ao desejo de tocar a pequena pilha de tralhas com as próprias mãos. Entendemos então que esse objeto é uma extensão do fetichista, que seduz e que também deseja o toque. Há aqui uma expressão particular de corpo, que interessa bastante à nossa pesquisa: remete à percepção de externalidade e internalidade. O fetichista é aquele pedaço de coisas que se move e tenta se aproximar da mulher. Sua consciência está ali, como se ele controlasse aquele corpo a distância, diretamente de seu ninho metálico, de onde ele se modifica e se transforma. Há, afinal, uma espécie de *espírito*, uma presença, uma internalidade que se expande em diferentes pedaços, *um fantasma na casca*. Há expresso na imagem e em sua narrativa, uma elaboração sobre os limites de um ente que, em contato com as coisas, se redefine e se transforma.

A mulher do metrô, após recuar em tocar os objetos estranhos com as mãos nuas, pega uma lapiseira dentro de sua bolsa e cutuca o pedaço vivo de coisas que estão no chão em sua frente. Ao pinçar a lapiseira neles, um corte nos

leva novamente ao fetichista, em seu espaço, seu ninho metálico, supostamente distante do espaço do metrô. Mas, mesmo distante, ele geme, reage fisicamente, sentindo a perfuração feita pela mulher e sua lapiseira. Essa relação demonstra uma característica recorrente de como são expressos o espaço e o tempo do filme, onde transitam os sujeitos. A internalidade do fetichista ocupa o espaço de uma maneira expandida, ampliada, ele se estende nas coisas, está conectado a elas, é elas, de certa forma. E essas características, aparentemente sobrenaturais, apenas são expostas, não há tentativa de explicá-las logicamente. Apenas vemos a relação entre o fetichista, que está em um outro lugar, e sua conexão com aquela pilha de tralhas, e entendemos que aquele pedaço de entulhos nos corredores do metrô faz parte dele. Não há necessidade de detalhamento de qualquer porquê, apenas é colocado dessa forma.

Esse material, sem que a câmera mostre o momento exato em que acontece, de repente se mistura a ela. Ela se transforma, o monte de entulhos incorpora terrivelmente em sua mão, e quando é observada pelo *salaryman*, que estava ao tempo todo do seu lado enquanto tudo isso acontecia, vemos ela cutucando sua nova mão de máquina, em um movimento ansioso, repetitivo e autodestrutivo, com a sua lapiseira, pouco antes de perseguir *salaryman*, que, surpreendido pela cena insólita, sai correndo para longe da mulher. Não só a mão, mas o rosto dela também muda, assim como seu cabelo. Seu comportamento se torna violento e imprevisível, sua expressão corporal é, em parte, robótica, mas também demonstra uma loucura passional, eufórica, e não apenas a frieza de um robô. Em *Tetsuo* (1989), os humanos-máquina são sempre passionais, dramáticos. Estende-se a cena de perseguição do assalariado, que corre. Ela está possuída por alguém que a controla — é o fetichista, que, também sem muitas explicações, apropriou-se de seu corpo e que agora usa a mulher para buscar sua vingança. *Tetsuo*, o filme, não se preocupa em justificar quase nada, apenas exhibe. O destaque é para o sentimento, para a angústia, a loucura visível no rosto dos indivíduos, a expressividade do corpo e suas danças, para a violência, e há muito pouco espaço para qualquer retórica falada.

A mulher no metrô é, basicamente, apenas uma extensão de outro personagem, e que por si só não tem voz, nem personalidade, é vazia. O que a transformou em uma ramificação do fetichista foi o seu contato com aquele acúmulo indefinido de metal, que é parte dele, que surge em sua frente e desperta sua

curiosidade. É, na verdade, o mesmo personagem transitando entre diferentes corpos. Novamente, as coisas vão se acumulando e se fundindo, misturando-se durante todo o filme, confundem-se sobre si mesmas, são como aspectos de uma coisa só que é, em último, como uma única entidade-filme.



Figura 22 – Mulher possuída pelo fetichista no metrô

O objeto sem nome, que aparece sem explicação no metrô, é feito de tralhas acumuladas sem definição, não tem contornos firmes, nem categoria, são entulhos de metal, talvez carne, tecido e fumaça, que, cutucados pela mulher curiosa com a lapiseira – objeto que também parece ser feito do mesmo material que está espalhado por toda parte, metal, – se contaminam. A diferenciação entre esse monte vivo de tralhas, e da mulher, e do fetichista, é apenas formal. Está apenas no desenho, na silhueta, no figurino, mas ambas as figuras acabam por compartilhar a mesma internalidade, o que, no filme, as torna o mesmo personagem.

Em outro momento, o fetichista, ao deslizar pelas ruas com seus pés de foguete até a casa do *salaryman*, vai afetando as coisas ao seu redor, tudo o que é de metal parece responder a presença dele, as bicicletas, postes, canos, panelas, placas, todas se contorcem e se fundem, se amassam, se dobram.

Ele também espalha, emanando de seu próprio corpo, extensões de metal e indefinições de aparência orgânica, ou talvez um metal líquido, que se

alastram pela paisagem, se misturam, fundem e torcem tudo o que alcançam. Ao chegar ao lado de fora da casa do *salaryman*, ele toca o cano de uma torneira na parte externa da casa e, como que se expandido pelo encanamento, se alastra até sair pelo encanamento do banheiro da casa, onde está a namorada que foi assassinada por *salaryman*. Dentro da casa, panelas, garfos, latas, ventiladores, reagem a ele, e as coisas metálicas vão se ligando, envolvendo inclusive os gatos de estimação pela casa que, entre miados e gemidos de desespero, vão sendo fundidos por entre os metais.

Ele possui o corpo da namorada assassinada do *salaryman*, a reanima e movimenta seu corpo como um boneco. Transforma, de forma semelhante a mulher do metrô, numa nova ramificação de si, como faz com quase tudo ao seu redor; a televisão da casa de *salaryman* se torna uma extensão do pensamento do fetichista, onde ele exhibe suas memórias de quando foi atropelado, para seu algoz. Por meio da manipulação do cadáver da namorada sem nome, que segura uma faca, usada em seu último conflito contra seu namorado num episódio de sexo e violência, ele tenta matar o assalariado. Até que ele brota, liquefazendo todo o corpo da namorada como metal derretido, de dentro dela, segurando um buquê de flores para entregar ao *salaryman*. O corpo da mulher se derreteu e se reconstitui na fisionomia do fetichista.

No fim, como uma resolução última do conflito entre os dois monstros de metal, os próprios *fetichista* e *salaryman* se fundem, junto dos objetos e entulhos angariados pelos seus trajetos, percorridos em estado de insanidade, que agora fazem parte do corpo dos dois. O primeiro acúmulo acontece no início do filme, com o implante da barra de ferro pelo fetichista, e daí se desenrola uma ideia de sobreposição, fusão, que vai se ampliando durante toda a película, até o fim, culminando na mistura entre os corpos dos dois antagonistas. Nesse momento em que os dois se acumulam em um só corpo, o filme mostra um espaço transcendental, como se fosse uma internalidade compartilhada pelos dois, em uma resolução dialética entre duas forças que contrapõem. Há uma espécie de lugar oco, escuro, onde os dois corpos flutuam, um espaço sem chão, onde fazem gestos que buscam o toque um do outro.

Há cidade, as coisas, os indivíduos, vivendo em um espaço que se confunde constantemente, entre o interno e o externo dos personagens, que se acumulam, tudo tende a se fundir, tudo se encontra. As imagens do pensamento

fazem o corpo do *fetichista* e do *salaryman* sentirem dor física, as memórias do fetichista aparecem nas televisões, como extensões da mente, para que o outro possa ver, como em uma fita cassete, a imagem exata do passado sob o ponto de vista do outro, como se seus olhos fossem câmeras, imagens que se tornam também a memória de quem assiste. É essa confusão entre cidade e sujeito que o espaço do filme elabora, sobre seus limites internos e externos. Sobre os efeitos dos processos fabris, da produção das coisas e dos seus lugares no espaço, dos objetos que modificam a cidade e mudam os corpos que se movem sobre ela. Mas o filme não traz certezas, não tem um só motivo, um só discurso e, como em qualquer obra, nem todos são conscientes da parte do autor. E não há por que buscar na obra uma resposta para uma pergunta, mais do que isso importa a questão, e há aqui a nossa observação a sobre da elaboração a respeito do sujeito e o papel do espaço e das coisas na forma como esse é ou, mais precisamente, está sendo. Nas formas como se percebe e se refaz.

5.2.2 Mutabro

Embora *Tetsuo* não seja um filme de narrativa clássica, está sempre posta a progressão de um deslocamento temporal e espacial, onde se move e se transforma o corpo. Não é totalmente linear, mas é narrativo. Por mais determinista que essa afirmação pareça ser em uma primeira leitura, a ideia de transformação necessita, obrigatoriamente, de momentos entendidos como *antes* e *depois*, há de haver expressão, ainda que possa ser confusa e caótica, de um presente que se atualize constantemente num passado e/ou futuro, e que exista também um dentro e um fora dos sujeitos que mudam.

A forma como se dá a expressão desse dentro e desse fora revela a percepção transcendental de indivíduo, se há ou não, e em que termos, um ente que transita para além do seu corpo atual. Nessa conjunção, estará expressa a noção de mudança, o que é considerado mudar, e o que isso influencia nos limites do sujeito, o que é assunto abrangente. A transformação como tragédia é disfórica, e em *Tetsuo* (1989), causa dor e prazer, não é retilínea, não é macia nem regularmente agradável. É essa tragédia ontológica o grande ponto de partida do filme, e o que acompanhamos do início ao fim. A transformação não incide só no *salaryman*, mas ele está sempre passando por ela. A todo momento sentimos sua angústia, a grande ênfase do personagem é em sua mudança, a progressiva transformação trágica,

sempre ameaçando os contornos do seu ser. Acompanhamos ele dançar e se debater logo no começo do filme, onde percebemos que eclode, em suas costas cobertas pelo paletó, os volumes que sugerem que seu corpo muda. É surpreendido com um pequeno pedaço de metal em seu rosto enquanto faz a barba, e progressivamente vamos acompanhando os passos de sua transformação terrífica. O pequeno pedaço de metal se expande e vai aos poucos derretendo e substituindo seu rosto; suas canelas viram coisas como foguetes; seu pênis, uma espécie de furadeira giratória.

O processo de mutabro em *Tetsuo* está voltado à confusão entre o que está subentendido numa categoria humana estabilizada na cultura e o aquilo que nem é humano nem existe apesar da humanidade, como coisas, máquinas, lixo, objetos entendidos como artificiais e que distinguem da natureza dentro de um determinado estatuto ontológico dos seres e do espaço.

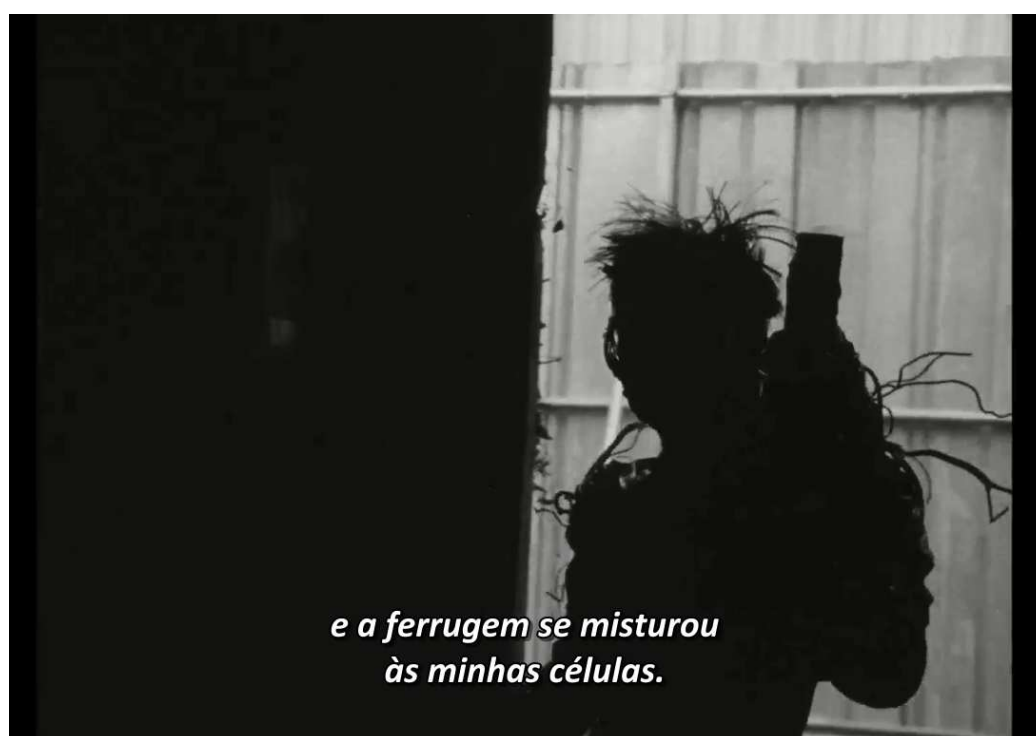


Figura 23 – “e a ferrugem se misturou às minhas células”

A transformação acontece por *acumulação, sobreposição e troca*, e esse é um desenvolvimento particular da ideia de mudança e metamorfose na memória de mutabro, que é distinta da expressão de um músculo crescendo, um ovo ou crisálida irrompendo, por exemplo. Revela um pensamento particular de conflito com

o externo, a paisagem concreta, que pesa e que influi no indivíduo fisicamente, nas interações e nos implantes, na relação do corpo e as coisas, mas também o peso categórico e simbólico dos objetos e da paisagem, que espreme, força, modifica o interno e o subjetivo, que o manipula como parte de uma matéria palpável. Isso é diferente, em termos, da expressão de mutabro em *A Praga*, ou *Tio Boonmee*, por exemplo.

Talvez um dos momentos mais expressivos da ideia de, não apenas um corpo, mas uma internalidade que é modificada pelo surgimento, contato e acumulação das coisas, seja aproximadamente no minuto 47:21 do filme, quando o fetichista, após surgir de dentro da namorada morta de *salaryman*, se aproxima dele, pega uma televisão e amassa o objeto contra o rosto dele e diz, “*em breve, até seu cérebro vai se transformar em metal (47:15s)*” e “*vou te mostrar algo magnífico, um novo mundo (47m18s)*”. Há um *close* nos olhos do assalariado, um estouro como uma explosão e o som de um avião caindo. Há, seguindo esse som, a transição para um espaço escuro, com uma música tensa e repetitiva, enquanto a câmera vai viajando sob uma paisagem feita de fios emaranhados e arames com esferas em suas pontas.



Figura 24 – “Em breve até seu cérebro vai se transformar em metal”

Há uma rápida transição em *crossfade*, e o som tenso dá lugar a outro que parece uma elegia épica, enquanto surge na tela um objeto de difícil definição. Parece metal, mas também tem um aspecto orgânico, como um tecido, se movimentando entre planos, detalhes que se afastam e se aproximam. Há outro *crossfade* e se inicia abruptamente uma cena em *pixilation* em que, sob uma música industrial, rápida e de timbres metálicos, se movimenta de forma acelerada uma face coberta por sacos plásticos. A face grita e se balança em expressão de angústia. Surgem fios que, também em *pixilation*, envolvem, em uma animação *flicada* e abrupta, a face em agonia. Acumulam-se sobre ela e carregam o rosto para dentro do saco que se veda. Observamos um pouco de uma paisagem abstrata, de fios e arames em plano aberto, alternando com alguns closes de algo como um metal, ou outro objeto, suando, pingando gotas. Depois, outro corte rápido nos leva para uma cena em que está um rosto de cera envolvido por fios e líquidos, que derrete até se transformar em caveira, em uma imagem que seria quase abstrata, não fosse a alusão ao rosto humano, que se confunde a todo momento com os fios e objetos e líquido em movimento.





Figura 25 – Rostos se transformando em caveira

Os olhos da caveira ganham dois globos metálicos no lugar de olhos e se acumulam dezenas de fios ao seu redor, até desaparecer em outra imagem. Essa outra imagem surge como um elemento abstrato, e dela começam a sair vários fios, que se emaranham em um grande amontoado e, no meio dele, surge outra face, num aspecto de couro prateado, de feições decrépitas. Os fios saem de todos os orifícios dessa face que, em animação frenética, se desconstrói em pedaços de metal aleatórios.

Várias faíscas se movimentam entre essa balbúrdia de metais, até que, em corte abrupto, surge um ruído televisivo, e escutamos uma risada sarcástica e canalha, que se repete várias vezes durante o filme nas telas de televisão, interrompido por outro grito humano de desespero e pela imagem do rosto do fetichista, que agoniza. Há outro corte que nos mostra a imagem da memória do carro que atropela o fetichista, num *close* que viaja rapidamente pelas lanternas e para-choques desse carro, em som de freio e de pneus cantando, até que essa imagem parece atropelar o assalariado que, transformado em homem de metal e

com a televisão achatada na cabeça, é jogado para trás como se sentisse o impacto da memória do acidente.

Há um corte para a imagem do carro se aproximando, mas em *rewind*, como em marcha à ré, e outro corte para uma cena do fetichista em expressão rápida de comemoração. Novamente há um corte para a cena do carro se aproximando, sons de pneu cantando, e uma nova colisão. A mesma memória colide novamente com o assalariado, que dessa vez é jogado ainda mais longe pelo impacto.

Há nessa sequência, que acabamos de descrever, a transformação em agonia do corpo humano, expressado principalmente pelo rosto, em interação com uma porção de elementos maquínicos que parecem ter vida própria e que se misturam com ele, dentro de um espaço subjetivo, um espaço interno, que é praticamente abstrato, uma composição de fios e tralhas, onde a única referência a uma figura reconhecível é a da face que se modifica a todo momento. Nesse espaço também há a memória do atropelamento, que é compartilhada virtualmente entre dois indivíduos, e que tem força o suficiente para bater no corpo do assalariado e projetá-lo no espaço externo. Ali está imbricado o tempo subjetivo dos dois personagens, em seus espaços internos, onde se interage com a máquina. E também o tempo presente, no espaço externo, que se confundem, se afetam mutuamente. Entre esses dois espaços transitam e se acumulam as coisas, as parafernálias, os objetos tecnológicos, e a energia que os move.

5.3 Tio Boonmee que consegue lembrar de suas vidas passadas

Boonmee é um homem de meia idade que passa por uma doença terminal. Acompanhamos as reflexões do personagem em relação a sua morte, que parece ser iminente, e que escolheu passar os seus últimos dias perto de sua família no campo, longe da cidade. Pensando sobre sua condição atual e refletindo sobre suas memórias de vidas pregressas, acompanhamos Boonmee e sua relação com seus familiares. A visita do fantasma de sua ex-mulher que faleceu, o retorno de seu filho que há muito tempo havia sumido, que ressurgem como uma criatura da floresta, dentre uma série de eventos que oscilam entre a normalidade e o sobrenatural.

5.3.1 Sobre a morte e a mudança

O filme já enuncia em seu título uma mensagem que contém, de forma implícita, uma percepção a respeito da ideia de mudança que, numa frase longa, “que consegue lembrar de suas vidas passadas”, revela, em simples e óbvia constatação – há uma vida pregressa e, talvez, uma futura. E mais, um indivíduo que passa por elas. Como um convite para nossa curiosidade que, a partir de então, poderá pensar sobre que vidas são essas e quem é esse sujeito que vive várias.

Sem que importe que percebamos, apenas em entrar em contato com o título, podemos dizer que o filme começa, a imaginação parte em busca da história. E se antes de ver o filme observamos seu cartaz, ou alguma foto de promoção do filme, as imagens de nosso pensamento serão moduladas por elas.



Figura 26 – Imagem de divulgação do filme no streaming Reserva Imovision

Em uma das imagens associadas à divulgação, com que nos deparamos facilmente ao procurar sobre o filme na internet, há uma silhueta de uma figura – um humanoide? – em expressão um pouco curvada, animalesca, meio a uma floresta, e dois pontos vermelhos e brilhantes no lugar dos olhos. E para onde essa fotografia nos leva, pela memória? Muitos e irrastráveis lugares possíveis, particulares da individualidade de cada espectador e suas próprias associações livres, certamente. Mas há, dentre esses, um lugar comum. É a memória coletiva do horror, da fantasia, do conto sobrenatural, talvez da ficção científica, enfim, do tipo de histórias em que costumamos encontrar criaturas como a que está fotografada, próxima ao título, em

uma paisagem de mata. Acontece o mesmo quando observamos o cartaz oficial do filme feito por *Chris Ware*, para o lançamento do filme nos Estados Unidos. Chris, famoso por seus quadrinhos, alguns lançados no Brasil, como *Jimmy Corrigan, o menino mais esperto do mundo* (2001), com seu estilo de desenho que costuma por muita ênfase às formas geométricas, em linhas precisas e sem muitos ruídos gráficos, sob uma diagramação muito organizada, marcante por compor de forma harmônica a tipografia e a ilustração, também coloca uma grande ênfase a figura misteriosa do monstro, que ocupa uma grande parte da composição do cartaz, com seus olhos grandes e vermelhos, numa atmosfera noturna. Há, abaixo do título, quatro círculos, que contêm pequenos cenários, como quadros de requadros circulares, em uma história em quadrinhos. E nos perguntamos se vamos encontrar no filme algo semelhante a alguma das histórias às quais essas iconografias nos remetem.

É um ponto interessante sobre a memória do gênero narrativo nesse trabalho de Apichatpong: encontramos no filme caminhos narrativos que convocam a memória da fantasia, do sobrenatural e do horror no cinema, nos quadrinhos, nos filmes de ficção científica de baixo custo, e há a manipulação desse imaginário de forma muito particular, desde a produção do cartaz do filme e das suas imagens promocionais, até dentro filme em si. Em relação ao horror, o filme nos propõe constantemente imagens e situações que estão muito presentes em expressões do gênero, mas sempre em desvio, costuradas de uma forma muito particular, que não nos levam para o horror de fato.

Boonmee, sua cunhada, Jen, e seu sobrinho são surpreendidos, enquanto conversam à mesa na varanda de casa à noite, durante o jantar, pela repentina aparição de uma figura fantasmagórica que, do transparente para o opaco, vai surgindo silenciosamente em uma das cadeiras vazias. É esposa de Boonmee, falecida 19 anos atrás. Ao surgir, ela causa espanto nos vivos. O sobrinho sentado ao lado da cadeira onde se materializa a fantasma se levanta em susto, e os outros dois observam, em perplexidade, a materialização repentina de um ente querido. Há um golpe na normalidade diegética, um evento sobrenatural sem explicação. O espectador também estranha e acompanha os segundos de silêncio dos personagens, que apenas encaram a figura, sérios. Após um breve momento de suspensão, a cunhada de Boonmee reconhece sua irmã, “Huay, é você?”.

Boonmee também começa a conversar com ela, e o sobrinho pergunta para Jen se aquela é mesmo uma de suas irmãs. Aos poucos, os personagens voltam a se acomodar na mesa, enquanto conversam com a fantasma, fazendo perguntas sobre sua atual condição.

Boonmee diz à esposa que frequentemente se perguntava se ela, no mundo dos mortos, estava bem, se havia comida e roupas o suficiente, e oferece para ela um copo de água. Ainda um pouco transparente, Huay observa a oferenda. Sua irmã pergunta se ela recebeu as preces e oferendas que fez a ela, e Huay, cada vez menos transparente, responde que sim, e que foram importantes em seu processo de morte, e que ela podia sentir o conforto das palavras de pessoas queridas e suas orações.

Daí somos confrontados com uma percepção de indivíduo e sua relação com o corpo e com a morte. Naturalmente, com a ideia de *mudança*, e sua interação com uma concepção ontológica do sujeito e suas relações com os objetos e com os

espaços. Foram *coisas* materiais oferecidas à falecida esposa, um copo d'água, oferendas deixadas no templo por seus familiares, mas que contém o sentimento imaterial de conexão, de familiaridade e de não esquecimento de um ente querido. Esse material, por mais que não seja fisicamente usado pelo ancestral falecido, o esquentava. O indivíduo que morreu é afetado por essas coisas e se relaciona, à sua maneira, com o mundo vivos. Existe um espaço subtendido, que conecta a vida e a morte, que funciona como um lugar sobreposto ao outro, que é diferente, mas interagente, em que as pessoas e as coisas dos vivos transitam em que vivos e mortos se tocam e encontram, e que esse movimento parece ser entendido como algo tão *natural* como a floresta, frequente nas paisagens em que se passa o filme, demonstrando que após a morte, continua-se outro tipo de vida. Podemos pensar, então, sobre que significa *mudança* nessa percepção.

Pouco tempo depois, após os personagens se sentirem confortáveis com a presença sobrenatural de Huay, ainda na mesa de jantar, outra personagem surge. Das escadas que parecem dar para a parte interna da casa, que está envolta em mata escura, aparecem olhos vermelhos que brilham em um corpo estranho que se aproxima, subindo os degraus em direção aos personagens. Todos se espantam novamente. Hesitante, Jen se levanta da cadeira e se agarra em Boonmee, o sobrinho também tenta recuar, e Huay permanece em sua placidez fantasmagórica. Boonmee pergunta: “quem está aí?”. E a criatura responde, “sou Boonsong”. É o filho de Boonmee, que desapareceu seis anos após a morte de sua mãe e que agora surge como um *macaco fantasma*, criatura sobrenatural da floresta. Huay, que é sua mãe, embora em tom plácido de fantasma, se levanta da mesa e pergunta se é mesmo seu filho que se apresenta. Tia Jen, após o espanto e o recuo, diz que reconhece a voz do rapaz e que isso confirma que é realmente ele. Carinhosamente, Jen se aproxima dele e o convida à mesa. Senta-se e eles fazem perguntas sobre seu paradeiro e seu aspecto atual, com uma repentina normalidade que ressurge após o breve choque ocasionado por sua inusual visita surpresa.

Esses são alguns dos momentos em que vemos o filme brincar com a memória do horror. O filho de Boonmee, transformado em macaco fantasma, remete-nos a uma caracterização bastante familiar, aos filmes de monstro, às narrativas sobrenaturais. No horror, assim como em outras narrativas fantásticas, o monstro funciona como um dispositivo que aciona a suspensão da realidade normativa da história e expressa o sobrenatural que entra em dissonância com o

mundo normal diegético. Mas uma das coisas particulares no horror é o tipo de confronto dos personagens normativos com essa figura monstruosa, envolvidos não só em uma sensação de receio, mas de abjeção, sua presença é ameaçadora fisicamente e psicologicamente. Não sabemos o que esperar exatamente do monstro que, frequentemente, não tem uma categoria definida de ser, é algo intersticial, sem definição nem estatuto, que põe em xeque as normas do mundo. Em *Boonmee* isso quase acontece.

Quando seu filho e sua mulher surgem, os personagens entendidos como normais se surpreendem e demonstram, em sua fala e performance, que a normalidade está sendo desestabilizada. Há surpresa e medo, os personagens se afastam, se espantam, quase se horrorizam, mas isso é rapidamente desconstruído. O filme prossegue e, estando tudo bem, em uma nova normalidade. Mas mesmo prosseguindo, o personagem sobrenatural não é completamente ordinário, como algo totalmente banal no mundo do filme, são mostrados, primeiramente, como uma coisa assustadora, fora da realidade, e os personagens dramatizam o desconforto e espanto ao encontrá-los, e só após isso há uma certa conformação com o rompimento do normal. Não estão expressos como uma demonstração do onírico, como algo que se confunde como devaneio ou realidade, e essa dúvida nos fica suspensa. O sobrenatural nos é mostrado realmente como algo concreto, que é testemunhado por diferentes pessoas que compartilham da mesma realidade, e há uma rápida aceitação do incomum. Vemos, então, uma aproximação com o realismo mágico, onde o sobrenatural apenas senta na mesa para o jantar.

A manipulação dessa memória coletiva de gêneros é usada para compartilhar uma perspectiva particular do mundo, daquele recorte da cultura em que o filme está inserido. Há no filme um modelo de religiosidade, de percepção da vida que aceita como algo natural a metempsicose, a reencarnação, a consciência de que a mudança e a morte não oblitera o indivíduo, que simplesmente resiste às mais – aparentemente – absurdas e fantásticas transformações.

5.3.1.1 Evitar o *mutabro*

É como se os personagens mantivessem uma integridade que não se altera radicalmente, conservando-se mesmo com todas as transformações que por vezes são encaradas com teor sobrenatural, mas que se misturam à normalidade diegética como apenas mais uma parte da dinâmica natural da vida e da natureza.

Há um movimento de transição constante, de percurso das pessoas em um tempo-espço cíclico e transcendental, que embora seja algo que carrega um certo estranhamento, termina por ser aceito com normalidade. Boonmee, mesmo confrontado com aquilo que pode parecer, em um primeiro momento, como uma tragédia inevitável, sua progressiva caminhada até a mudança última, a morte, procura manter uma calma. E apesar de ele ter, em outra vida, sido um peixe, isso não é encarado como uma monstruosidade, assim como não há monstruosidade em sua mudança atual.

Por mais que esse processo de transformação cause ansiedade, sentimento que ele assume sentir para sua mulher fantasma enquanto os dois conversam em seu quarto, aos poucos, ele vai internalizando a ideia de que a morte não será capaz de destruí-lo, mas transformá-lo, tampouco será a primeira vez já que, afinal, ele pode lembrar de suas vidas passadas. Seu filho virou uma criatura da floresta, sua mulher, falecida, é atualmente um fantasma. Apesar disso, está tudo bem: sua mulher ainda é sua mulher. Morta, mas apareceu para cuidar dele – há várias cenas em que vemos fotos dos antepassados, pelo cenário da casa, expressando uma sensação de presença. Diz Huay, os que se foram não se ligam exatamente ao tempo e ao espaço, mas aos vivos. Seu filho, após anos desaparecido e transformado em monstro, permanece seu filho, e Boonmee também permanecerá Boonmee, embora diferente, ao passar pela sua transformação, mais uma vez, e o filme é uma grande elaboração sobre seu destino, que ele vive com particular sabedoria e calma.



Figura 28 – Boonmee e sua esposa fantasma

Mas o desconforto da mudança existe, é demonstrado no filme. A estranheza dos personagens frente aos mistérios da vida, a sensação de pesar no sofrimento de um ente querido, a ansiedade em relação à morte. Mas apenas para serem reorganizados por Boonmee e sua família, que o apoia em sua doença e passagem para outra vida.

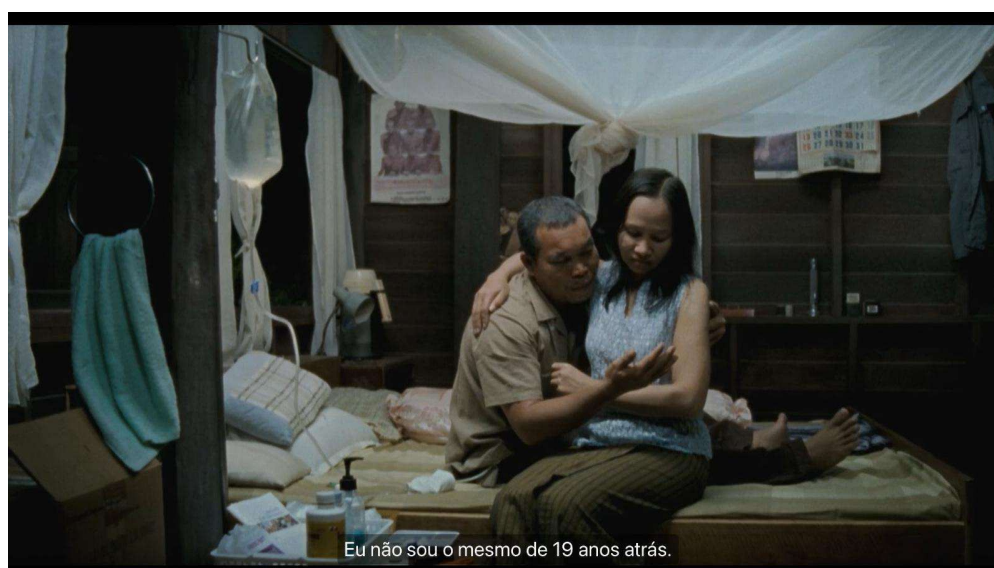


Figura 29 – Boonmee e sua esposa fantasma

As imagens do filme expressam uma radical diferença sobre a ideia de mudança em relação aos outros filmes que analisamos anteriormente. Podemos reconhecer que existem, como temas importantes comuns às três narrativas, elementos que compõem a memória do que entendemos por mutabro, mas com diferentes discursos e manipulações. Em *Boonmee*, está quase tudo ali — a memória do horror e da figura do monstro (ainda que não seja Boonmee), do fantasma, criaturas anormais (ainda que temporariamente), o texto da metamorfose e da transformação como um tema importantíssimo e central em toda a trama. Os três filmes tratam de um percurso de mudança dos personagens, da transformação e da metamorfose. Em *A praga* (1980), Juvenal, amaldiçoado, passa por uma mutação terrível a que assistimos do início ao fim. A disfórica transformação do *Salaryman* e do *fetichista*, em *Tetsuo* (1989), também guia toda a história, e em *Boonmee*, o ponto de partida também é uma transformação, e assistimos a esse processo, a fatalidade iminente de sua doença e seu caminho até o fim.

Está em curso uma tragédia de transformação, nos três filmes há um convulsão trágico de um indivíduo estável, um modelo de ser que se amolece – ou enrijece, como em *Tetsuo* (1989) – e muda, e não apenas muda, como se transforma terrivelmente, pelo menos nos nossos dois primeiros exemplos. Mas em *Boonmee*, não.

Todas essas histórias têm elementos que caracterizam aquilo que construímos como mutabro. É uma ideia que manipula a memória do horror, à tragicidade sublime, ao delírio corrosivo, ao mal-estar. Em *Boonmee*, o horror é convocado, mas rapidamente subvertido. De um modo que podemos dizer que se evita o mutabro: a iminência de morte de Boonmee é elaborada pelo personagem até ser aceita com normalidade, a supostamente terrível transformação de seu filho também, a morte de sua mulher, por mais dolorosa que tenha sido, não a impediu de sentar à mesa do jantar e ajudar Boonmee a partir. E paira por todo o filme que, apesar do estranhamento frente aos ciclos de mudança da natureza dos quais as pessoas se percebem dentro dele, existe a consciência de que tudo está em seu fluxo e que a morte é só uma parte dele.

Dessa forma, o que acontece parece mais com a antítese de mutabro. Há elementos que compõem os limites elásticos da memória do que chamamos por esse nome, mas subvertidos. E observar o que o filme pode nos dizer por meio deste prisma é o que nos importa, mais do que tentar capturá-lo como uma forma rígida, e isso também vale para a ideia de gênero no geral. Há na ficção, na arte narrativa, nos elementos que constituem suas memórias, uma possibilidade plástica que é latente, que pode fazer o mesmo conjunto de coisas se mostrar de forma diversa e comunicar diferentes mensagens.

5.3.2 Um peixe em outras vidas

Em uma das sequências, que parece ser uma lembrança de Boonmee, de uma de suas vidas passadas, ele surge como um bagre. Embora não esteja declaradamente óbvio no filme se aquele de fato é ele. Assim como provavelmente não parece estar tão nítido em sua memória, embora a cena do bagre seja mostrada com detalhes para o espectador. Mas a voz do bagre é a voz de Boonmee. Mais tarde, próximo ao fim do filme, e ao fim da vida de Boonmee, quando ele vai com seus familiares para uma caverna na mata, diz que não lembra ao certo, mas que nasceu ali, imprecisa é a memória da vida passada.

Uma princesa, coberta por um véu, é carregada em sua liteira real, uma *Phra Wo*, entre a floresta. Ela demonstra uma relação de afeto íntimo com um dos seus serviçais que carrega nos ombros uma das vigas de madeira de seu transporte. Há uma pausa no caminho, e a princesa para no pé de uma cachoeira. Ao olhar seu reflexo no espelho d'água, ela vê sua imagem, mas bem mais jovem, como uma ilusão. Surge em cena o serviçal, seu amante, e ela se queixa para ele que está velha, e que ele só continua se relacionando com ela por causa de sua posição real. Após uma tentativa frustrada de aproximação entre os dois, ela pede que ele se retire, e ela fica só e permanece na beira d'água, em canções de lamento e prantos. Uma voz surge do meio do rio, consolando seu choro.

A voz diz que repara na presença da princesa desde o primeiro momento que chegou no rio, admirando sua beleza. Ela retruca, dizendo que ele só pode estar vendo de forma turva, por debaixo das águas, e a voz afirma que não, e que ela é, de fato, encantadora. Ela pergunta se a voz é algum tipo de entidade, um tipo de fantasma, com naturalidade, e a voz responde tranquilamente que não é fantasma nenhum, mas um bagre. Sem qualquer maior estranhamento, a princesa pergunta se foi o bagre que projetou a ilusão de seu reflexo com as jovens feições, no rio. Coisa que ele confirma, mas divide os créditos de seu feito: só foi capaz com ajuda da princesa.

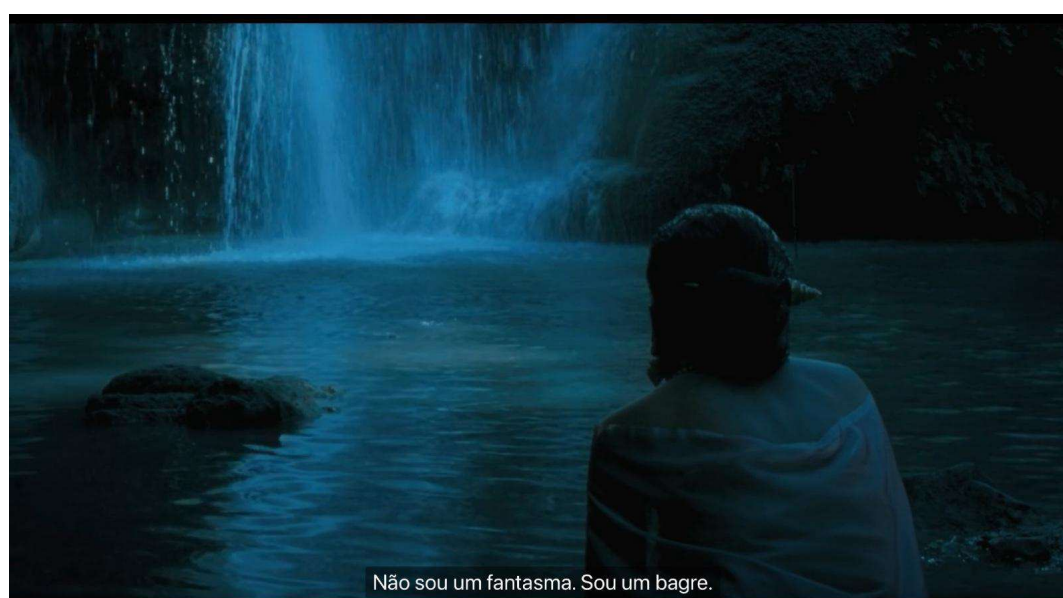


Figura 30 – Diálogo entre o bagre e a princesa

Ela reclama que a moça do reflexo parece ter tudo que ela não tem, enquanto ele argumenta que a maior parte das mulheres gostariam de estar no lugar dela. Mas ela retruca que lhe falta amor. Após esse diálogo, o corpo do bagre aparece mergulhando no rio, some, e há silêncio. Em alguns instantes, ela pede que ele retorne, que apareça. Sem resposta, ela vai devagar adentrando no rio e, aos poucos, tirando todos os seus adornos e joias, que afundam. Ela diz que são oferendas para ele e pede que, com os mesmos poderes que o permitiram criar a ilusão do reflexo, deixe ela jovem novamente. E ela se deita, boiando, na água, parecendo ela mesma a própria oferenda. O bagre se aproxima de suas genitais, começa uma cópula, forte o suficiente para puxar e empurrar o corpo da princesa boiando no rio, que dá pequenos gemidos de prazer.



Figura 31 – Princesa pergunta se o bagre pode rejuvenescê-la

O tempo dessa sequência, que parece ser uma lembrança de Boonmee, termina com a imagem subaquática de bagres no fundo do rio, onde estão as joias afundadas da princesa. Há um corte direto, e voltamos para a mesa de jantar de Boonmee, no tempo presente, em que Jen, com uma raquete elétrica de matar mosquitos, acerta vários insetos que orbitam em torno da luz em cima da mesa. Observamos essa cena depois de ter visto uma vida em que Boonmee era um peixe e somos levados a pensar se aqueles insetos também são sujeitos como nós, encarnações de uma consciência que poderia estar, eventualmente, no corpo de

uma pessoa humana. Essa sensação é reforçada durante o filme todo, em que eventualmente vemos os personagens falarem sobre seu *karma*, na crença de que tirar uma vida qualquer trará consequências, coisa que o próprio Boonmee diz ser o motivo de sua atual doença: ter matado muitos insetos e pessoas, enquanto lutava no exército, contra comunistas.

Jen tende a não se importar com esses discursos em vários momentos do filme, como está colocado nesta própria cena, em que deliberadamente mata vários pequenos voadores em volta da luz. O filme mostra essa visão de mundo presente naquele recorte cultural, algo próximo ao budismo, mas que nenhuma visão, ainda que predominante em certa sociedade, pode ser totalmente hegemônica. Os hábitos, as falas sobre os *karmas* e os ritos que aparecem no filme revelam a maleabilidade da cosmovisão em um recorte. São elaborações diferentes feitas por cada pessoa, sobre uma mesma concepção de realidade que é predominante em um contexto.

A sequência de Boonmee de quando ele era um peixe e seu encontro com a princesa está diretamente ligada à memória do conto maravilhoso popular, os contos de fadas, e sua relação com as tradições mitológicas e religiosas, aquilo que Bakhtin chama de “acervo do folclore mundial” (Bakhtin, 1998, p. 235), em que o autor reconhece que a metamorfose é um texto recorrente e prolífico, que como vimos no segundo capítulo, carrega um assunto comum – a questão da identidade, do sujeito particular e do indivíduo como uma categoria coletiva, e como este sujeito se relaciona com o mundo, com sua concepção de natureza e todas as coisas criadas pelo humano postas no espaço –, mas que sempre se manifesta de forma particular, a partir de um ponto de vista de que está situado em um contexto cultural localizado historicamente.

A metamorfose no filme é modulada por uma percepção budista da vida, de metempsicose do ser que transita por diferentes corpos em diferentes encarnações mas mantendo algo que, mesmo estando diferente e mudando com as experiências, ainda persiste, como uma essência presa num movimento de continuidade, num *samsara*. Ainda que, ao observar Boonmee como peixe e enquanto humano, possamos dizer que “um homem não bebe água duas vezes no mesmo rio”, a ideia de karma e de reencarnação pressupõe que algo permanece apesar da mudança, ainda que esta seja radical, como alguém que já foi um peixe um dia ser um homem.

Existe no filme uma manifestação da metamorfose na ficção que é certamente uma das mais populares e presentes no acervo dito folclórico mundial, a imprecisão entre o animal e humano. A título de comparação, nos dois últimos filmes que analisamos, não é sob esse aspecto que se dá a metamorfose. Em *A Praga* é a transformação como o oposto ao nascimento e germinação, o que também está em Boonmee, já que também está em jogo a morte por uma doença, mas de forma diferente. Mas em *A Praga* (1980) há apenas a decadência e a danação, enquanto em Boonmee há a certeza de continuidade em um processo cíclico e natural, de forma que o texto é semelhante, mas o discurso é completamente diferente. Já em *Tetsuo* (1989) acontece a transformação por acumulação. As coisas e os objetos, que não são nem humanos nem parte da natureza, se acumulam, se sobrepõem, se amontoam no indivíduo, e os paradigmas do processo de criação dessas coisas e as suas importâncias no espaço da vida, incidem mudanças na forma do indivíduo pensar e acessar o mundo. O impacto, de grandes proporções, nos modos de vida, ocasionado pelas coisas e seus modelos de produção, acaba exigindo novas elaborações sobre os limites do sujeito, que se perde ou se encontra nas máquinas e objetos que cria. Existem, em jogo, as elaborações sobre até que ponto uma coisa produzida pelo homem é parte dele ou não, que no caso de *Tetsuo* (1989) são as máquinas, as próteses, a tecnologia em geral. Mas dentro dessa mesma lógica também estão presentes os questionamentos que dizem respeito ao que se separa organicamente do corpo e que não há precisão se é definido como um detrito ou uma extensão de si, como um pedaço de pele morta, cabelos, pedaços de unhas, excrementos.

Mas trago esses exemplos apenas para contextualizar a particularidade que está presente em tio Boonmee e que, no conto fantástico, é bem mais popular: a comparação e separação entre o que é considerado natureza, aquilo que existe para além da criação e da vontade humanas, e se o humano faz parte disso ou não, e até que ponto. A figura de um homem-peixe, um humano-lobo, humano-sapo, que evoca um discurso particular na ideia de metamorfose, que é antiquíssimo. A definição da humanidade a partir da comparação com os animais.

O texto da metamorfose quando trata do humano que se dissolve e se confunde com o não humano da natureza, engloba o diálogo sobre a organização e o entendimento do espaço sob a dicotomia entre o que é cultivado e do que é selvagem, antigo problema que permeia, em geral, toda a história da ciência, e que

está no centro do desenvolvimento da noção de civilização no mundo ocidental. Esse texto, modulado pelo filme, traz a memória de um passado colonial, que impõe seu modo de vida e de civilização sob uma cosmovisão que não necessariamente vê a vida como apenas um recurso a ser explorado pelo humano, mas enxerga no animal um ser que pode ter sido como ele, em uma vida passada. Um sujeito, em seu ciclo de vidas, dos quais os que hoje são humanos também estão imersos, sendo muito mais que um recurso para exploração.

No começo do filme vemos um bovino preso, e a câmera, que paira sobre ele em observação contínua, demonstra certa ansiedade do animal, sua impaciência em estar amarrado. Ele se solta. Depois vemos um homem buscá-lo, pelas rédeas, puxá-la de volta para o domínio do cultivo. E ao lado, bem próximo, mas sem que o homem perceba, há um macaco fantasma e seus olhos vermelhos, um meio homem, meio bicho: um monstro, que pertence à floresta, paisagem que é recorrente durante o filme todo. A pertinência da imagem da floresta como paisagem de presença praticamente constante, tão presente que poderia ser considerada ela mesma um personagem, e não é uma imagem ingênua. Guarda, assim como o texto da metamorfose entre o humano e o animal, a questão do cultivado e do selvagem, tanto no ambiente externo, a paisagem da natureza, e no ambiente interno do sujeito. A professora May Adadol Ingawanij (2013) comenta em seu artigo *Animism and the Performative Realist Cinema of Apichatpong Weerasethakul* (2013), que:

a natureza do espaço na borda da floresta é uma questão historicamente determinada. A sua concepção moderna como uma fronteira que separa o cultivado do selvagem é um palimpsesto; por baixo desta persiste a realidade remanescente de uma zona porosa que desafia a demarcação colonial ou auto-colonial. (Ingawanji, 2013, p. 94)

Há no filme expressa uma consciência que propõe que poderíamos ser reencarnações de vacas, peixes, insetos, e que matá-los propositadamente pode ser algo terrível, kármico, punível. Mas Boonmee, como se queixa para Jen, teve de matar muitos comunistas e insetos e acha que esse é um dos motivos de sua doença. Não é esse um conflito das pressões de um mundo colonial, que exige que se mate um comunista para que se estabeleça um outro regime, reflexos de uma pressão internacional? E não é essa guerra produzida pela lógica colonial que ignora e que se sobrepõe à crença de Boonmee, e que é, sob sua perspectiva espiritualista

kármica, uma das razões de sua doença? Então são esses conflitos, os efeitos do confronto entre essas diferentes visões de mundo, uma das causas da própria doença?

5.3.3 O universo no fundo de uma caverna

Uma das últimas lembranças mencionadas por Boonmee é a consciência de já ter nascido naquela caverna, em que ele leva sua esposa fantasma, sua cunhada Jen e seu sobrinho, e onde morre. No meio da mata, eles adentram o oco de pedra escuro. Aos poucos, vemos os personagens prosseguindo no túnel e observando suas paredes de pedras. Experimentamos um pouco do deslumbre e um certo receio, junto dos personagens. O escuro se adensa, mas em um determinado momento da trilha podemos ver centenas de reflexos que emanam de cristais presos às paredes de pedra. Eles brilham, se sobrepõem ao escuro, tintilam como estrelas. Acompanhamos o retorno de Boonmee ao útero, ao berço onde ele lembra que, em outra vida, é um dos lugares onde nasceu, reforçando outra vez a visão do filme sobre a transformação e continuidade. Voltar para a caverna é entrar de novo na barriga do mundo que é, ao mesmo tempo, entrada e saída. Caminhar no escuro para dentro e, nesse escuro, que está dentro espaço contido e cerceado no interior de uma caverna, uma vastidão estelar, visão galáctica de um universo em que se reúnem a vida e a morte como coisas que são a justa proporção uma da outra. Apesar de um processo cheio de elaborações, inseguranças, surpresas e dificuldades, sobre a doença e a morte, em *Tio Boonmee que consegue lembrar de suas vidas passadas*, no final, está tudo bem com a transformação. Não há disforia, horror ou mal-estar preponderante e angustiante, inseparável da narrativa de tornar-se ou deixar de ser no horror e na tragédia presentes na ideia de mutabro. Podemos dizer que, apesar do drama inevitável da morte, aqui ela não é sinônimo de destruição. No fim, não há mutabro.

Após a morte de Boonmee, o filme continua. A vida continua, afinal. Nossa análise, breve, não pode dar conta de abarcar tudo que parece compor aquele universo particular, e nosso recorte, ao olhar para determinados pontos do filme, ignora tantos outros. E mesmo buscando nos atentar ao máximo de coisas que podemos, usando tal recorte como um caminho para observação da história, não damos conta de tudo que ele pode convocar para debate. E, não de forma ingênua,

mas resignada, termina aqui o que esperamos poder revisitar, com outros olhares, em outro momento.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que a tentativa de gerar uma possível contribuição por meio deste trabalho pode ser dividida em dois momentos principais, que podem ser analisados pelos leitores separadamente. O primeiro está nos dois primeiros capítulos, principalmente até a metade do segundo. O outro, do fim do segundo capítulo até o fim do terceiro. O primeiro esforço é o de reconhecer o texto que chamamos de mutabro como uma memória particular, algo que é persistente nas ficções, e distingui-lo como a comunicação de um tipo específico de mensagens, que pode comportar diferentes discursos sobre os mesmos temas, e que se organiza de forma mais ou menos estável estruturalmente. É um tipo de mensagem que aparece em diferentes obras e que nem sempre é feita de forma intencional por seus autores. Funciona como um tipo de memória tal qual gênero narrativo, está diluída no imaginário. Às vezes parece quase um epifenômeno que, se seguirmos o caminho de suas raízes, que parecem veladas e subterrâneas, até sua emergência nas imagens e palavras da história, encontraremos uma porção de crenças, pensamentos, dúvidas, elaborações, sobre os mesmos temas; sobre o que se entende por humano e aquilo que, por contraste, pode revelar os contornos de tal coisa.

E com o acréscimo de estarem sempre permeadas pela ansiedade em ver essa imagem humana imersa na instabilidade do movimento da *natureza*. Apesar dos inúmeros esforços que a civilização ocidental tenha empreendido profusamente em estabelecer grandes diferenciações entre a humanidade e o espaço ao seu redor, buscando sempre uma particularidade última que nos resguarde como um ente que observa o universo de cima para baixo, listando diferentes vantagens entre nós e as coisas ao nosso redor como faculdades que pertencem a espécie quase como um direito transcendental, essa mesma humanidade ainda se decai e se refaz, da mesma forma que as sementes, os outros bichos e as rochas. Em um mundo que mesmo a aparente eternidade do sol está fadada ao desaparecimento e a destruição – para alguns pontos de vista – ou à *refazenda* e a transformação em nova matéria – para outros. Mas que, de qualquer uma dessas maneiras, nada há de ser a mesma coisa para sempre, e é essa certeza que pode nos provocar intermináveis questionamentos sobre o que de fato somos agora.

As imagens de uma humanidade, ou monstruosidade, na ideia de mutabro, assim como em toda narrativa que evoca a metamorfose e a

transformação, como percebeu Bakhtin (1998), não são uma imagem estática. A presença da imagem do humano no texto da metamorfose evoca sempre um movimento de sua autopercepção, como vimos em Bynum (2001).

Em uma analogia, como um rosto iluminado pela luz de velas em num quarto escuro; a chama da vela se move a todo momento – a mão que à segura é trêmula, bem como o vento que se balança ao seu redor – dessa forma, a imagem revelada se mostra um tanto quanto imprecisa. Às vezes a chama se dobra, e vemos os contornos do nariz, ou das orelhas, ou o vislumbre da cor de um dos olhos, que nunca parece ser a mesma na próxima observação. O balançado da chama muda constantemente o tamanho das coisas: as sombras do próprio rosto variam de perspectiva, assim como as sombras que se projetam para fora do rosto no espaço ao redor, também em movimento. Cada discurso que a ideia de mutabro comunica é como a percepção de um ou outro instante desse rosto e dos desenhos que se projetam ao seu redor, e que se movem sem cessar, com o balançar da chama.

O conceito nada mais é do que a tentativa artesã de construir um modelo de observação desses discursos. Assim como um telescópio para observar estrelas e objetos que flutuam no céu, que já estão em cima de nós o tempo todo, mas que o telescópio recorta os corpos distantes em uma pequena moldura circular. Da mesma forma o microscópio, com as coisas que também nos circundam, mas que estão espalhadas, confusas, e que suas precisas lentes detalham, isolam. No fim, o objetivo desses três objetos é o mesmo, olhar especificamente para certas coisas e dessa observação tornar possível a produção de uma quantidade anárquica de reflexões.

Eis aí o segundo possível mérito da pesquisa, que é o da análise, da qualidade da observação das coisas, das conclusões e elaborações a respeito dessa observação, coisa que tentamos fazer de forma diluída por todo o trabalho, mas principalmente durante o terceiro capítulo. Penso que os dois esforços são, em parte, coisas distintas, pelo simples motivo de que ter um telescópio não significa fazer boas observações, e que essas demandam tempo de visões e revisões, de procuras por encontrar palavras que possam ser capazes de fabular sobre o que é visto e revisto. Tempo, inclusive, para pensar de novo sobre o próprio telescópio. Mas não há o engano de pensar que uma pesquisa de mestrado vai terminar quando de fato concluída, mas, sim, quando chegar o momento que é, desde o

início, pré-estabelecido, tempo que estas últimas considerações evidenciam a chegada.

E as nossas interpretações partiram do pressuposto de que é impossível que um texto apague seus próprios rastros de forma total, a única possibilidade de ausência de qualquer expressão não intencional seria a não existência do próprio texto. Mutabro fala sobre esse rastro, é uma forma organizada de pensar que, quando tais textos estiverem presentes nesse tipo de relação, estaremos falando sobre identidade e mudança, moduladas pelas angústias sobre as dúvidas ontológicas em relação ao ser, e suas confusões e revisões infundáveis e incontáveis. Mesmo que o autor pense nisso ou não, haverá na imagem um passado que não pode ser apagado, constantemente reinterpretado. Assim, todo elemento que a história convoca, conscientemente ou não, traz consigo uma memória.

E podemos voltar para a pergunta que fizemos na introdução: de que maneira a representação da figura humana em transformação monstruosa na ficção de horror, revela e afeta as concepções contemporâneas de natureza e cultura, e suas implicações a respeito do que é entendido como humanidade em um sentido ontológico?

Os filmes não são apenas mero reflexo de uma época, não procuramos lê-los dessa maneira. E sim como uma elaboração de uma memória coletiva, feita *a partir* de uma época e de um contexto histórico, por meio da arte. Desse modo, não encaramos a ficção como apenas uma consequência de certas visões de mundo, mas uma reflexão sobre elas, que não tem o dever de propor uma resposta única, ou mesmo qualquer resposta, nem propor qualquer solução para os possíveis problemas que evocam.

Uma resposta possível para a pergunta é que as imagens presentes na ideia de mutabro surgem da tentativa de elaborar as ansiedades sobre a instabilidade da autopercepção humana em meio a diferentes visões de mundo, que se estabilizam e desestabilizam constantemente, em conflito, nunca completamente uníssonas nem estáveis. O horror tende a colocar diferentes figurações do humano em contato com a certeza da finitude (que é uma condição narrativa, evoca um início conectado a um fim), e a transformação horrorífica evidencia a elaboração sobre sua condição de transitoriedade no espaço, que eventualmente culmina em uma última mudança trágica — a sua total dissolução com o mundo, que é feito de coisas *artificiais* e *naturais*, que em última instância se dá por meio da morte. Mas o que é

considerado natureza, artificialidade, ou mesmo o significado da morte, será diferente em cada caso. E são essas diferenças em debate que a representação monstruosa da figura humana em transformação traz à tona.

Antes da necessidade de diferenciação entre humano-máquina, entre a inteligência humana e a artificial (em um momento do mundo em que as coisas que produzimos ainda não pesavam tão radicalmente sobre as nossas certezas ontológicas sobre nós mesmos, como podemos interpretar na análise do filme *Tetsuo*), uma preocupação maior era a distinção entre humanidade e natureza, e essa comparação balizou a definição e redefinição da ideia de humanidade através do tempo, em diferentes culturas.

Assim como hoje o surgimento de uma suposta inteligência artificial acaba por problematizar o que entendemos por inteligência humana e que, naturalmente, fará com o que é humano passe por mais incontáveis revisões, sempre retomadas quando um novo avanço que carrega um novo paradigma apareça, coisa semelhante sempre aconteceu quando a sociedade descobria (e continua descobrindo) uma nova atualização sobre a concepção de natureza, como sobre a consciência e modos de existir dos animais, vegetais, minerais, novas perspectivas que podem, de alguma maneira, diminuir as listas das coisas que supostamente nos tornam muitos diferentes deles ou não.

Podemos estar passando agora por uma nova configuração de crise ontológica, com as ansiedades geradas em torno do crescente papel da inteligência artificial em nossa vida cotidiana. Somos impelidos a buscar novas diferenças entre nós e as coisas, que sejam capazes de nos resguardar algum tipo de estabilidade e privilégio frente a essa, supostamente nova, entidade que é anunciada. As informações aprofundadas a respeito dessa tecnologia não são conhecidas pela maior parte da população, em geral, lidamos apenas com seus fenômenos secundários, sem o privilégio de acompanhar de perto o seu estado da arte. Podemos fazer uma relação com *O Prometeu Moderno (1817)*, em que é possível perceber fabulações que passeavam sobre as teorias galvânicas da eletricidade dos corpos, e os embates científicos de Galvani com Alexandre Volta, criador da pilha voltaica, assunto conhecido por ser muito popular na época. Embora essas questões provavelmente não fossem coisas muito aprofundadas pela maior parte das pessoas que não estavam diretamente envolvidas com a ciência, são fatos que

transpassaram o imaginário daquele momento, ocasionando uma porção de dúvidas, imagens e elaborações.

E acreditamos que a ficção não apenas reflete um momento ou outro de nossa percepção sobre certos temas, mas que elabora sobre esses temas de uma forma coletiva. É uma forma de conversar com todo o *mundo humano*, por assim dizer, sem a necessidade de trazer certezas ou postulações, mas primeiramente de expressar sensações, desconfortos, visões de mundo, e infindas outras percepções que seriam incomunicáveis senão através das formas complexas de comunicação pela arte. E a partir dessas expressões, como no cinema e na literatura, por exemplo, estão passeando as memórias de tudo que se conecta nas profundas redes de sentido da cultura, e no caso da ideia de *mutabro*, especificamente o que diz respeito à ansiedade à mudança do que é entendido como humano em contato com o tempo e com o espaço, sob diferentes situações.

Encontramos também nos textos da transformação horrífica, ecos do pensamento que observamos em uma hipótese de Bynum (2001), a respeito da ansiedade sobre a ideia de mudança e transformação no contexto do século XII e XIII no mundo ocidental europeu:

Assim, parece que poetas, teólogos e filósofos naturais nos séculos XII e XIII - não querendo negar o que era para eles evidência empírica de combinações monstruosas, hibridização, enxertia e geração espontânea - lutaram para conter o mundo natural em categorias de espécies inalteráveis, ou não facilmente alteráveis. (...) Em meu trabalho de 1995 sobre ressurreição, eu a vi como uma ansiedade ontológica fundamental, baseada na própria experiência humana de morte e decadência. (Bynum, 2001, p. 86)

A certeza das mudanças do mundo também é a certeza da finitude e instabilidade do corpo, e o horror tende a observar essa finitude a partir dos seus olhares terríveis.

E por mais que um texto artístico possa parecer raso ou despretensioso – e ainda que os autores declarem que o texto foi concebido sem grandes elaborações –, sua interpretação não deve se limitar a uma leitura superficial nem se restringir exclusivamente às intenções declaradas pelos criadores. A partir do momento em que uma obra entra no campo da recepção, ela passa a se abrir a múltiplas camadas de sentido, muitas das quais independem da vontade original da autoria.

Mesmo quando não pretendemos, inevitavelmente dizemos mais do que imaginamos. Nenhuma escolha é neutra: cada elemento carrega consigo uma história, um contexto, e participa das tensões e continuidades que estruturam as dinâmicas da cultura.

A imagem ou o texto, após o autor, adquirem autonomia. Elas dialogam com seus passados – com todas as cargas culturais, estéticas e ideológicas que as atravessam – e passam a interagir com o olhar de quem as recebe, ultrapassando o controle de quem as produziu. Assim, no encontro entre recepção e obra – seja ela imagem, texto ou qualquer entidade simbólica – sempre haverá uma comunicação que é tão viva e maleável quanto a própria cultura, que não se submete de forma total à autoridade de quem a criou.

As nossas possibilidades de criação como indivíduos autores, ou mesmo as nossas possibilidades de subjetivação como pessoas, estão dentro de um conjunto finito de possibilidades, ainda que inabarcáveis por apenas uma vida. O próprio autor, como sujeito, ainda que pessoa única no mundo, não desenvolveu sua subjetividade por geração espontânea, mas a partir das referências que acessa numa continuidade histórica localizada no tempo. A partir de Lotman (1996), a própria pessoa pode ser percebida como um texto: como entidade subjetiva pode ser entendida como única, e como um fato biológico, um indivíduo particular, mas a expressão do indivíduo pela linguagem será sempre situada, e suas formas de expressão se constroem a partir das dialéticas da cultura entre fatores complexos, em que mesmo o pensamento mais transcendental está fincado como uma estaca na matéria e no lugar que esta cultura ocupa no espaço.

Um romance pode não estar apenas em um livro. Se destruímos um exemplar, a história permanece em outros. Flutua entre os livros que o comunicam, que podem estar em diversas línguas, ou mesmo traduzidas de forma intersemiótica para a linguagem cinematográfica, por exemplo. Ou podem estar, ainda, na memória de todos que o leram e, se for muito popular, na memória daqueles que nem precisaram lê-lo para saber razoavelmente do que se trata. Em um certo grau de difusão, a história parece sobreviver indiferentemente da matéria. Mas, se não em livro ou filme, em um corpo – que é tão finito como qualquer página amarela e como os maquinários que sustentam as informações na internet. Esses, o corpo, o livro, o *hardware*, sempre pontuados no tempo e no espaço.

Por mais que a memória das expressões artísticas se comunique com toda a cultura de forma pancrônica, está imersa nessas continuidades e descontinidades de um tempo cronológico, e nosso trabalho procurou levar isso em consideração ao dizer que, por exemplo, quando o texto da metamorfose for convocado, convocará todas suas memórias espalhadas por meio do espaço, porque nada pode chegar até o presente sem um passado. Por mais que, para o autor, seja impossível conhecer ou estar consciente de todo esse passado, que é rizomático e caótico, sempre se puxa esse passado por uma de suas pontas ao alcance, que, por sua vez, está presa em outras e em outras pontas, de uma forma que não se pode perceber todos os nós tão claramente.

E é assim que este trabalho entende uma das relevâncias das pesquisas em torno do gênero narrativo, longe de querer listar todas. Observar o gênero é ir puxando esses tais fios, e ir tateando os nós. Dessa rede de amarrados, uma série de observações se torna possível, em que o teor e o motivo da análise dependerão da criatividade de quem pesquisa.

Que a ideia de mutabro também possa ser um objeto à disposição da criatividade de quem quer que se interesse por ela. Se isso for aceito, e utilizado, reconfigurado, ampliado por outras pessoas, a pesquisa terá selado sua contribuição. Senão, que seja o caminho da própria tentativa a mesma contribuição, entendendo que todo esforço empenhado, na lógica de continuidade e de memória compartilhada no contexto da pesquisa acadêmica, pode ser útil, e que um engano pode acabar por revelar um caminho para um desengano.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (Org.). **Pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ARAÚJO, Ana Karênina Trindade de. Os caminhos do sublime: Longino, Burke, Kant e Schiller. **Revista Saberes**, ISSN 1984-3879, v. 1, n. Especial: I ENAFA e XXIV Semana de Filosofia da UFRN, p. 37-45. Natal/RN, Jan. 2015.
Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/download/6422/5131/16555>
Acesso em: 26 de novembro de 2024
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Livros IV e VI. Tradução, introdução e notas de Lucas Angioni. Campinas: IFCH, 2007.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Série Universitária. Clássicos de Filosofia, 1990.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BATESON, Gregory. **Rumo a uma ecologia da mente**. São Paulo: Editora Ubu, 2025.
- BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 6. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, et al. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOHANNAN, Laura. Shakespeare in the Bush. **The American Anthropologist**, v. 68, n. 4, p. 1293-1311, 1966.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. A literatura comparada no Brasil. In: **Organon Revista do Instituto de Letras da Universidade do Rio Grande do Sul**. Vol. 10, n. 24, p. 35-42, Porto Alegre, 1996.
- BYNUM, Caroline Walker. **Metamorphosis and Identity**, Nova Iorque, Zone Books, 2001.
- CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** Uma história do horror nos filmes brasileiros. 498 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da Unicamp, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**. Dissertação (Pós-doutorado em Letras Clássicas). Universidade de São Paulo, 2010.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome (Org). **Pedagogia dos monstros**. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COHEN, Jeffrey Jerome (Org). **Monster Theory: Reading Culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

COSTA, Marcos Rogério Martins. A noção de ator na semiótica francesa: da personagem ao ator coletivo. **Acta semiotica et lingvistica**, João Pessoa, v. 26, n. 3, ano 45, p. 92-108, 2021.

DARWIN, Charles. **A Origem das Espécies**. São Paulo: Editora UBU, 2023.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DESCOLA, Philippe. Além de natureza e cultura. **Tessituras**, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun, 2015. Disponível em: <https://philarchive.org/archive/NOSTAQ> Acesso em: 13 abr. 2024.

DESCOLA, Philippe. **As formas do visível** – Uma antropologia da figuração. São Paulo: Editora 34, 2023.

DIXON, Wheeler Winston. **A History of horror**. 2010.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. O Infamiliar [Das Unheimliche]. Em **Obras Completas de Sigmund Freud** (Vol. XVIII, p. XXX-YY). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna.; KUNZRU, Hari.; TADEU, Tomaz (orgs). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118.

HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram**. São Paulo: Editora Ubu, 2022.

HERRMANN, Fábio. Psicanálise, ciência e ficção (1999). **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, 39(70): 55-79, jun. 2006.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002-2003.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Cultrix, 2006.

INGAWANIJ, May Adadol. O animismo e o cinema realista performativo de Apichatpong Weerasethakul. In: Coleção Cinusp, vol. 7. **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Cinusp, pp. 245-267, 2015.

INGOLD, Tim. Humanidade e animalidade. In: Tim Ingold (ed.), **Companion Encyclopedia of Anthropology**, Londres, Routledge, pg. 14-32, 1994.

JUNIOR, Arnaldo Franco. “**Operadores de Leitura da Narrativa**”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIMA, Eliane Soares. **Forma e sentido: a personagem-narrativa em foco**. Estudos Semióticos, [S. l.], n. 4, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49207>. Acesso em: 13 abr. 2024.

LONGINO, Pseudo. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOTMAN, Iuri. La semiosfera. In: **Semiótica de la cultura y del texto**. Madri: Cátedra, 1996.

LOTMAN, Iuri (1997) in KULL, Kalevi. Towards biosemiotics with Yuri Lotman. **Semiotica**. 127. 10.1515/semi.1999.127.1-4.115, 1999.

LOTMAN, Iúri. **Mecanismos Imprevisíveis da Cultura**. Tradução de Irene Machado. São Paulo: Hucitec, 2022.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Coleção Espírito Crítico. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACINTYRE, Alasdair. **Encyclopedia of Philosophy**. Ed. Donald M. Borchert (Macmillan Reference), Vol. VI, pp. 27-28, 2006.

MAAS, Wilma Patrícia Marzardi Dinardo. **O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MASSAÚ, Guilherme Camargo. **A Dignidade Humana em Pico Della Mirandola**. 2012
Disponível em:
<https://facbel.edu.br/wp-content/uploads/2020/09/A-dignidade-humana-em-Pico-Della-Mirandola.pdf> . Acesso em: 19 de agosto de 2025.

MORGAN, L.H. “A sociedade antiga” (1877). In: CASTRO, C. **Textos básicos de antropologia** – Cem anos de tradição: Boas, Malinowski, Lévi-Strauss e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 12-23, 2016.

NIETZSCHE, Friederich. **O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

PRIORI, Mary Lucy Murray Del. **Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Francisco da Cunha. **O trágico na condição do humano: ressignificação da tragédia na civilização ocidental**. Tese (Doutorado interdisciplinar em Ciências Humanas) Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92261/262422.pdf;jsessionid=E3B1F0EFADEC322E54CA0233C0571290?sequence=1> Acesso em 19 de agosto de 2025

SCHELER, Max. **A Posição do Homem no Cosmos**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose em Lygia**: Processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles 1984, 218 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1984.

SOBCHACK, Vivian. **Screening Space: The American Science Fiction Film**, 2nd, enl. ed. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. 1989.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução: Maria C. Correa Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à Sombra das Luzes**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2014.

VALLE, Arthur. **Um Mefistófeles afro-brasileiro?** Considerações sobre uma extinta imagem de “Exu” do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. 1920, Rio de Janeiro, v. XI, n. 1, jan./jun. 2016.

VAZ, Henrique C. de Lima. **Antropologia filosófica**. v. 1. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

HUGO, Victor. **Do grotesco ao sublime**. Trad. e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. **Ed. The Monster Theory Reader**. University of Minnesota Press, 2020.

WRIGHT, Jonathan. **“The Jesuits: Missions, “Myths and Histories”**. London: Harper Collins, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.