



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

JOÃO VICTOR DE SOUSA CAVALCANTE

**A VIDA POLÍTICA DOS MONSTROS: personalidades dissidentes na
ficação contemporânea**

Recife

2022

JOÃO VICTOR DE SOUSA CAVALCANTE

**A VIDA POLÍTICA DOS MONSTROS: personalidades dissidentes na
ficcão contemporânea**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva.

Área de concentração: Comunicação

Linha de Pesquisa: Estéticas e culturas da imagem e do som

Recife

2022

Catalogação na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

C377v

Cavalcante, João Victor de Sousa

A vida política dos monstros: pessoalidades dissidentes na ficção contemporânea. / João Victor de Sousa Cavalcante. – Recife, 2022.
214f.: il., fig.

Sob orientação de Eduardo Duarte Gomes da Silva.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2022.

Inclui referências.

1. Monstro. 2. Política. 3. Alteridade. 4. Comunidade. 5. Cultura Visual.
I. Silva, Eduardo Duarte Gomes da (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2023 -35)

JOÃO VICTOR DE SOUSA CAVALCANTE

TÍTULO DO TRABALHO: “A vida política dos monstros: personalidades dissidentes na ficção contemporânea”.

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação. Área de concentração: Comunicação

Aprovada em: 12.12.2022

BANCA EXAMINADORA

Participação Via Videoconferência

PROF. EDUARDO DUARTE GOMES DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Participação Via Videoconferência

PROFA. ANGELA FREIRE PRYSTHON
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Participação Via Videoconferência

PROFA. CRISTINA TEIXEIRA VIEIRA DE MELO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Participação Via Videoconferência

PROF. FÁBIO CAVALCANTE DE ANDRADE
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Participação Via Videoconferência

PROFA. GABRIELA MACHADO RAMOS DE ALMEIDA
ESCOLA SUPERIOR DE PUBLICIDADE E MARKETING

Ao meu pai

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe e minha irmã, Letícia e Amanda, pelo apoio, pelo amor e pelo suporte. Por terem sido presença constante nesse percurso. E ao meu pai, a quem dedico essa tese.

Aos meus familiares que foram presenças atentas à minha educação, em especial aos meus avós Diná e Analilho e à tia Lúcia.

Ao meu orientador, Eduardo Duarte, pela confiança, pela generosidade e pela parceria. Por ter aceitado caminhar comigo durante esses anos.

Às contribuições das professoras Angela Prysthon e Cristina Teixeira no exame de qualificação e durante a defesa. Aos professores Gabriela Almeida e Fábio Andrade pela leitura atenta e generosa durante a defesa da tese.

Sou grato ao PPGCOM da UFPE, aos professores de quem fui aluno e aos funcionários que me acolheram nesses anos de UFPE.

Aos amigos do grupo de pesquisa Narrativas Contemporâneas, pelos momentos de partilha coletiva, de parceria, pelas sugestões e inquietações que ajudaram a construir essa tese: Mariana, Rosa, Alan, Rafael, Bruno, Rafaella, Camila, Gabriel, Márcio.

À família que tive em Recife, Isadora, Emilly e Tatá, que foram minha casa em uma cidade nova.

Aos amigos que fiz em Recife, Renato, Marcela, Breno e Larissa, amigos queridos que me apresentaram a cidade, os carnavais, e com quem dividi o cotidiano durante os anos de UFPE.

À Raquel, pela parceria e pela amizade de todos os dias.

Aos amigos de Fortaleza, em especial, Caio, Gustavo e Chico, pelo companheirismo, pela paciência e pelo acolhimento.

Aos meus alunos da disciplina “Monstros e monstruosidades na literatura e no cinema”, pelas inquietações, pelas contribuições e por colocarem perguntas que alteraram o desenvolvimento desse trabalho.

À Zoe, Nina e Siouxsie, por me ensinarem a ser menos *homo sapiens*.

Essa pesquisa, realizada em uma universidade pública, com bolsa de pesquisa. A tese foi feita a despeito dos esforços do governo em desmontar a educação e a ciência do País.

Parte significante desse trabalho aconteceu nos períodos de isolamento social durante a pandemia de Covid-19. Encontrar sentido e força para continuar pesquisando em dias em que morriam 4 mil pessoas é um sentimento que está impresso nas páginas que seguem.

A luta política deveria passar por todos os lugares onde se fabrica um futuro que ninguém ousa realmente imaginar, não se restringir à defesa dos sentimentos adquiridos ou à denúncia dos escândalos, mas se apoderar da questão da fabricação desse futuro. (No tempo das catástrofes, Isabelle Stengers)

E quando ele chegou aonde vivem os monstros eles rugiram seus terríveis rugidos e arreganharam seus terríveis dentes e reviraram seus terríveis olhos e mostraram suas terríveis garras (Onde Vivem os Monstros, Maurice Sendak)

RESUMO

A tese investiga a vida política dos monstros a partir de um conjunto de aparições de sujeitos monstruosos na cultura visual e na ficção contemporânea. A pesquisa pensa o monstro como um modo de vida que resiste aos efeitos normativos de codificação e de reconhecimento dos sujeitos. O monstro apresenta-se no corpus como um tipo de pessoalidade dissidente, que relaciona-se com o mundo a partir de outros pontos de referência, de intencionalidade e de interpretação de si. A tese elabora a hipótese de que o monstro propõe modos de vida, configurações de subjetividade e de subjetivação, e vivencia experiências de sociabilidade e de comunidade. De modo resumido, o monstro propõe formas de vida e de mundo a partir de uma perspectiva que lhe é própria. O objetivo desta tese é investigar essa perspectiva e entender qual configuração política é possível aos sujeitos monstruosos. O argumento desenvolvido toma o monstro como um tipo de pessoalidade capaz de imaginar modos outros de perceber e habitar o mundo que não os engendrados por uma visão antropocêntrica. O monstro produz formas de comum e de sujeito ininteligíveis, e, ainda assim, capazes de propor uma política e modos outros de lidar com a alteridade. A fórmula do argumento pode ser depurada na indagação sobre como pessoalidades monstruosas imaginam e habitam comunidades.

Palavras-chave: Monstro. Política. Alteridade. Comunidade. Cultura Visual.

ABSTRACT

The thesis investigates the political life of monsters from a set of appearances of monstrous subjects in visual culture and contemporary fiction. The research thinks the monster as a way of life that resists the normative effects of encoding and recognition of subjects. The monster appears in the corpus as a type of dissident personality, which relates to the world from other points of reference, intentionality and self-interpretation. The thesis elaborates the hypothesis that the monster proposes ways of life, configurations of subjectivity and subjectivation, and passes by experiences of sociability and community. In short, the monster proposes ways of life and world modalities from its own perspective. The aim of this thesis is to investigate this perspective and understand what political configuration is possible for monstrous subjects. The argument developed takes the monster as a type of personality capable of imagining other ways of perceiving and inhabiting the world than those engendered by an anthropocentric vision. The monster produces unintelligible forms of the common and of the subject, and yet capable of proposing a policy and other ways of dealing with alterity. The argument's formula can be refined by asking how monstrous personalities imagine and inhabit communities.

Keywords: Monster. Policy. Alterity. Community. Visual Culture.

RESUMEN

La tesis investiga la vida política de los monstruos a partir de un conjunto de apariciones de sujetos monstruosos en la cultura visual y la ficción contemporánea. La investigación piensa en el monstruo como una forma de vida que resiste los efectos normativos de codificación y reconocimiento de sujetos. El monstruo se presenta en el corpus como una especie de personalidad disidente, que se relaciona con el mundo desde otros puntos de referencia, intencionalidad y autointerpretación. La tesis elabora la hipótesis de que el monstruo propone modos de vida, configuraciones de subjetividad y subjetivación, y vivencias de sociabilidad y vivencias comunitarias. En definitiva, el monstruo propone modos de vida y de mundo desde su propia perspectiva. El objetivo de esta tesis es investigar esta perspectiva y comprender qué configuración política es posible para los sujetos monstruosos. El argumento desarrollado toma al monstruo como un tipo de personalidad capaz de imaginar otras formas de percibir y habitar el mundo distintas a las engendradas por una visión antropocéntrica. El monstruo produce formas ininteligibles de lo común y sujeto, y sin embargo capaces de proponer una política y otras formas de afrontar la alteridad. La fórmula del argumento se puede refinar preguntando cómo las personalidades monstruosas imaginan y habitan las comunidades.

Palabras clave: Monstruo. Política. Alteridad. Comunidad. Cultura Visual.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O IMPACTO DO CONCEITO DE MONSTRO SOBRE O CONCEITO DE CULTURA.....	26
2.1 O MINOTAURO.....	26
2.2 O RETRATO DO MONSTRO	31
2.3 O QUE É UM MONSTRO?.....	39
2.4 AS HIPÓTESES	48
2.5 MÁQUINA DE FAZER MONSTROS	53
3 O CORPO DO MONSTRO: VARIAÇÕES ENTRE O FRACASSO E A IMAGINAÇÃO	65
3.1 AS INQUIETAÇÕES DE ÚRSULA BUENDÍA	65
3.2 OS NASCIMENTOS MONSTRUOSOS.....	70
3.3 PROBLEMAS NO PARQUE HUMANO	80
3.4 O QUE PODE UM HOMEM INCOMPLETO?	91
3.5 COMUNIDADES IMAGINADAS.....	101
3.6 CORPOS QUE FRACASSAM.....	110
4 O MONSTRO CONTRA O ESTADO: RELAÇÕES DE PARENTESCO E HETEROTOPIAS	116
4.1 OS MODOS À MESA	116
4.2 SANGUE RUIM	124
3.3 EXCURSO: O LOBO	136
4.4 O ESTADO	145
5 A NATUREZA DOS TROLLS E O FUTURO DOS MONSTROS	157
5.1 A TERCEIRA MARGEM	161
5.2 UM MONSTRO PÁLIDO, DÓCIL E MELANCÓLICO	169
5.3 A VIDA SEXUAL DOS TROLLS.....	179
5.4 O FUTURO DOS MONSTROS	189
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	200
REFERÊNCIAS BILIOGRÁFICAS.....	207

1 INTRODUÇÃO

V INTERNACIONAL

Antes que eles destruam vocês
 Atenção amigos ocultos
 drácula
 nosferatu
 frankenstein
 mr. hyde
 jack the ripper
 m – o vampiro de dusseldorf
 monstros do mundo inteiro:
 uni-vos!

(Sebastião Uchoa Leite)

O sonho da razão produz monstros
 (Francisco Goya)

No encontro entre a criatura de Frankenstein e o seu criador, o cientista que conseguiu dar vida a um constructo formado por partes irregulares de cadáveres, diz o monstro:

E eu, o que era? Um absoluto ignorante acerca de minha criação e de meu criador; e sabia que não tinha dinheiro, amigos, nenhum tipo de posse. Era, além disso, uma figura horrenda, deformada e desprezível; nem ao menos da mesma natureza de um homem eu era. Tinha mais agilidade e podia sobreviver com uma alimentação mais simples; suportava calor e frio extremos sem ter o corpo tão machucado; minha estatura superava muito a de um humano. Ao olhar em redor, não via ninguém como eu, tampouco ouvia falar que alguém assim existisse. Seria eu, então, um monstro, uma nódoa sobre a terra, alguma coisa do qual todos os homens fugiram e a quem todos repudiavam? (SHELLEY, 2015, p, 210).

Tomo de empréstimo a fala do monstro de Frankenstein para iniciar esta introdução, não com o intuito de discorrer sobre o romance de Mary Shelley, publicado em 1818, mas como um modo de fazer ecoar, pela voz da criatura, as questões que mobilizam e inquietam esta tese. Com o tempo, a popularidade da obra de Shelley e as ininterruptas adaptações do personagem para o cinema fizeram do monstro um tipo de metonímia do criador. Frankenstein tornou-se o nome pelo qual conhecemos e popularizamos a criatura não nomeada no romance e que toma a palavra para questionar a própria natureza. Há um paradoxo na fala do monstro que apresenta-se como intransponível. Ao mesmo tempo que é criado pelo engenho do cientista, a partir de fragmentos de cadáveres de homens, o monstro reconhece que sua “natureza” difere da que o criador comunga com os outros indivíduos. A natureza humana lhe é alienígena, ainda que tenha sido a matriz que lhe deu corpo e linguagem.

Este paradoxo apresenta-se, ao mesmo tempo, como algo incontornável e como ponto de partida para entender a presença dos monstros na cultura. O monstro, nesse paradoxo, é mostrado como uma alteridade negativa, repudiado pelos homens a quem denotaria um risco ou uma ameaça genérica e abstrata, e, ainda assim, uma nódoa produzida pela cultura. Quais mecanismos levam uma determinada cultura a produzir monstros? Victor Frankenstein, o criador, enveredou por essa tarefa a fim de descobrir a origem mesma da vida, influenciado pelas então recentes descobertas da filosofia natural, do galvanismo e da eletricidade. O cientista foi respaldado por uma dobra na história da ciência moderna e do humanismo europeu. No livro, ressoam de modo heterogêneo a influência do Iluminismo e da Revolução Francesa, ocorrida décadas antes da publicação¹. Essa convergência de fatores parece explicar como uma sociedade produz monstros e o romance de Shelley abre um precedente para a estreita relação entre ciência, humanismo e monstruosidade. No entanto, pergunta do monstro — “E eu, o que era?” — permanece sem resposta.

A investigação empreendida nessa tese repete o desvio ontológico contido na pergunta da criatura e busca levantar questões sobre o modo de vida que os monstros propõem ou experienciam. O trabalho afasta-se de um esforço em entender o que isso pode significar para definir o homem (o masculino singular é mantido aqui para demarcar a ideia de um homem universal). Defendo que a pergunta da criatura de Frankenstein não repete o cogito cartesiano e nem indica meramente que a capacidade de linguagem e de racionalidade o equiparam ontologicamente ao humano. Minha proposta vai em uma direção distinta: há algo que existe, a que chamamos monstro, que vive em termos que lhe são próprios, habitam o mundo e produzem experiências sobre esse mundo. Interessame entender essas experiências. Dito de outro modo, o objetivo desta tese é investigar o monstro como forma de vida.

A presença do monstro é comumente compreendida a partir do medo e do impacto que causam na cultura e nas emoções humanas (CARROL, 1999; COHEN, 1996; DELUMEAU, 2009; MITTMAN, 2013). Ainda que incapaz de compreender qual sua real natureza, o monstro de Frankenstein apresenta a si mesmo a partir da repulsa que causa nos sujeitos humanos. Estamos habituados, sobretudo a partir da ficção, a identificar o monstro em conformidade com o sujeito humano que lida com ele. Os personagens humanos, principalmente os das obras de horror, demonstram como

¹ As relações entre a obra de Shelley e a ressonância da Revolução Francesa são discutidas em Ciacco (2016).

devemos reagir aos monstros da ficção (CARROL, 1999). O monstro é, portanto, codificado a partir do olhar humano. Ele é identificado como uma alteridade negativa e subalterna e que representa uma ameaça ao funcionamento regular das instituições e da vida humanas.

Tradicionalmente, o monstro é pensado na cultura como um desvio, um corpo que externaliza sentimentos conflituosos da matriz criadora, seja o sujeito, a sociedade ou o tempo histórico. O monstro é interpretado como a corporificação de uma crise subjetiva ou social (COHEN, 1996), como um outro da cultura, ao mesmo tempo que gerado por ela. Essa concepção é fértil em lançar luz aos problemas humanos mas deixa sem resposta as questões relativas ao monstro. O monstro resta sem política. Ao questionar sua natureza, a criatura de Frankenstein passa a ocupar uma zona indefinida de existência, que persiste como uma ontologia ainda que sem corresponder à humanidade. A pergunta da criatura pode ser reformulada em outros termos: o que é o monstro?

O interesse desta pesquisa não é tanto responder a essa questão, ainda que formas de conceituar o monstro sejam exploradas ao longo do texto. Minhas inquietações partem dessa interrogação como um modo de escutar a fala do monstro. Nesse sentido, procedo epistemologicamente influenciado pela formulação de W.J.T. Mitchell (2015) que propõe perguntar o que as imagens querem. A proposta de Mitchell é considerar a imagem de modo distinto ao escopo tradicional de análise, que busca entender o que as imagens significam, como se comunicam como signos e símbolos e como afetam as emoções humanas. Para o autor, a imagem é concebida como a expressão do desejo do artista ou em função do desejo do espectador: “gostaria de deslocar o desejo para as próprias imagens e perguntar o que elas querem” (MITCHELL, 2015, p.165).

O exercício de Mitchell reencena o gesto similar de Freud (o que querem as mulheres?) e Fanon (que quer o homem negro?²) e reflete em um outro modo de elaborar a alteridade. O deslocamento proposto pelo autor “echoa toda a investigação a respeito do desejo do Outro desprezado ou menosprezado, da minoria, do subalterno, que tem sido tão central para os estudos modernos sobre gênero, sexualidade e etnia” (MITCHELL, 2015, p.166). Estou ciente de que os procedimentos de investigação da imagem e do monstro são distintos, mesmo que a relação entre monstro e imagem seja bastante aproximada. Busco redirecionar a pergunta da criatura de Frankenstein — o que sou eu, ou o que é o monstro — para uma questão política: o que querem os monstros?

² Cf. Fanon, 2008.

O que proponho é deslocar a reflexão sobre a monstruosidade de um campo sociológico e simbólico para um campo ontológico e político. Não pretendo com isso personalizar o monstro a partir de predicativos humanos, mas entender como esses predicativos são desmobilizados, transformados e redistribuídos a partir da ação do monstro. Ainda que deslocar a questão para o desejo possa indicar um direcionamento para a psicanálise, devo adiantar que não é este o interesse da pesquisa, tampouco subjetivar o monstro em termos de uma psicologia. Esse deslocamento implica em abandonar interpretações que tomem o monstro como uma metáfora, signo ou símbolo abstrato da vida humana. O que é um monstro? O que querem os monstros? Qual a natureza do monstro? Qual política é possível ao monstro? Qual o futuro dos monstros? Estas questões antecedem e influenciam a formulação do problema dessa pesquisa.

A hipótese que desenvolvo nessa tese é a de que o monstro propõe modos de vida, configurações de subjetividade e de subjetivação, e vivencia experiências de sociabilidade e de comunidade. De modo resumido, o monstro propõe formas de vida e de mundo a partir de uma perspectiva que lhe é própria. Nesse sentido, o objetivo desta tese é investigar a vida política dos monstros, tomando-o como forma de vida, e a partir de sua aparição em um conjunto de obras da ficção e da cultura visual. O argumento que quero desenvolver toma o monstro como um tipo de pessoalidade capaz de imaginar modos outros de perceber e habitar o mundo que não os engendrados por uma visão antropocêntrica. O monstro produz formas de comum e de sujeito ininteligíveis, e, ainda assim, capazes de propor uma política e modos outros de habitar a realidade. A fórmula do meu argumento pode ser depurada na indagação sobre como personalidades monstruosas imaginam e habitam comunidades.

Investigar a vida política dos monstros implica uma série de problemas, sobretudo por que os conceitos mobilizados — vida, política e monstro — suscitam constantes debates quanto ao seu significado e conceituação. Além disso, quando equacionados em um problema, os termos conceituais vida e política são modificados de modo imprevisível pelo elemento monstruoso. Isso implica que, ao me deter sobre o conjunto de objetos desta tese, estou diante de modalidades e formas de vida heterogêneas e dinâmicas. Isso impede um conceito fechado e teleológico de monstro e remete ao poder de desestabilização e de desorganização de categorias e taxonomias que é próprio ao monstro.

As explicações normativas sobre a monstruosidade tendem a encaixá-la em uma dimensão opositiva e complementar em relação à humanidade. O monstro passa a ser

entendido como um outro radical do humano, parte de uma psicomaquia, um conflito entre *astra* e *monstra*, que tende a ser reduzido em um fundo comum de humanidade. Nesse sentido, a explicação hegemônica apresenta essa constante disputa entre uma dimensão terrível, em que o monstro é o um elemento de destruição, e a dimensão sublime, em que o saber elabora explicações, redenções ou execuções para o monstro. Proceder uma investigação que tem o monstro como elemento central, no entanto, impede de pensá-lo a partir do fundamento da oposição. Isso porque o monstro pode ser posicionado junto àqueles fenômenos que Georges Bataille (1989) chama de heterogêneos, elementos que apresentam uma diferença irredutível e inassimilável aos modelos hegemônicos do saber. O termo opõe-se à noção de homogeneidade, característica que designa os fenômenos sociais quantificáveis e classificados dentro de uma lógica temporal linear, progressiva e produtiva. Os elementos homogêneos confundem-se com o conceito mesmo de social, na medida em que fazem parte do todo assimilável da cultura.

A heterogeneidade, por outro lado, indica um conjunto de fenômenos que não são quantificáveis e que, por isso mesmo, têm uma existência em grande medida apartada dos fenômenos sociais vigentes. A heterogeneidade “indica que se trata de elementos impossíveis de assimilar e essa impossibilidade, que afeta fundamentalmente a assimilação social, afeta ao mesmo tempo a assimilação científica” (BATAILLE, 1989, p.140). Para Bataille, a ciência tem como objetivo estabelecer a homogeneidade dos fenômenos investigados. Há toda uma sorte de eventos que são irredutíveis à homogeneidade científica, sob o risco de perecerem em uma compreensão incompleta e refratária. O autor elenca nesse grupo elementos como a violência, a loucura, o delírio, o erotismo, o excesso, a ação das multidões, situações ligadas à quebra das regras da homogeneidade social. Investigar esses fenômenos pressupõe, para Bataille, acessar camadas do conhecimento anteriores à redução científica (BATAILLE, 1989).

O monstro faz parte desses elementos que são inassimiláveis às categorias correntes do pensamento, do mesmo modo que produzir um léxico próprio e inédito para dar conta das categorias da monstruosidade oferece o risco de engessá-lo em explicações estéreis. Essa dificuldade de partida vigia as análises dessa tese. Os conceitos principais relacionados à hipótese de trabalho, política e comunidade, são reconhecidamente ligados ao humano e ao cultural. Contudo, mantendo essas categorias por buscar entender justamente como o monstro reproduz e transforma essas categorias em suas práticas de vida.

Pensar os sujeitos monstruosos a partir da política implica, primeiramente, a reivindicação de um espaço outro de práticas de vida, como uma tentativa de restituir o político ao monstro. Além disso, o ruído proposto pela relação entre monstro e política interessa como ponto de partida. Política é um termo que vem da noção de pólis grega, espaço fundamentado na exclusão de um sem número de “outros” (mulheres, escravizados, estrangeiros). Contudo, não estou convencido de que o monstro esteja completamente expulso da pólis em um sentido geral. O movimento que empreendo nesta pesquisa não é o de inclusão do monstro na pólis, mas o de multiplicação de modos de imaginar comunidades políticas.

O político nesta tese não é entendido de modo análogo ao conceito de poder e do funcionamento regular das instituições, ou como extensão da influência do Estado. Interessa-me pensar o político como uma proposta de vida coletiva, como configurações e práticas engajadas pelo monstro e que imaginam um mundo outro, ou o mundo a partir do monstro. O que quero descobrir, ao longo dos objetos que analiso, são configurações políticas que emergem criativamente da ação do monstro e que tipo de conhecimento é elaborado por essas práticas. Ao longo dos capítulos e da relação entre os objetos pretendo observar toda uma sorte de variações da política dos monstros: levantes, filiações, alianças, devires, diplomacias, guerras, escapes, malandragens, estratégias.

Não pretendo com isso negligenciar a relação do monstro com a norma e com as instituições reguladoras, especialmente a noção de biopolítica. Esta persegue o monstro como uma sombra atenta a capturá-lo em redes inteligíveis e estéreis de representação, que docilizam, estigmatizam ou humanizam o monstro. Contudo, o objetivo principal é pensar configurações políticas que emergem a partir da ação do monstro, modos de imaginar e produzir outros mundos, e não inventariar os contextos políticos destinados a eles. Endereço o olhar para a imagem e para a ficção para entrever outras realidades possíveis. Essa operação implica um conflito do monstro com os sistemas hegemônicos de representação. Trata-se de entender, como indagado por Butler, “o que pode ser imaginado e em quais termos (BUTLER, 2021, p.40). Nesse sentido, o caminho percorrido por essa pesquisa implica investigar as comunidades imaginadas pelos monstros e restituir, ou endereçar a eles, a política que lhes é própria.

Nesse sentido, a tese empreende um esforço duplo de conceituar o monstro e de não restringir esse conceito a uma imagem fixa. Como dito, o conceito de monstro indica um termo em constantes disputas e dúvidas quanto ao seu significado. A significação do

termo, como indica o vocábulo do dicionário³, aponta para muitos caminhos: corpo disforme, desmedido, criatura mitológica, pessoa cruel, forma de vida contrária à ordem da natureza etc. Proceder uma investigação sobre a monstruosidade implica estar atento à polissemia do termo, sua variação histórica e seus usos em contextos distintos. O que chamamos monstro aponta para um amálgama de significados que contempla elementos do mito e da imaginação, noções normativas sobre o corpo e sobre o humano, bem como construções morais e históricas. Nesse sentido, o monstro como um estatuto linguístico é um modo de interpelar e codificar determinados sujeitos e corpos como monstruosos, ainda que, no senso comum, a definição de monstro seja vaga e imprecisa. O monstro, nessa concepção, é um operador linguístico ligado ao estigma, como um termo depreciativo relacionado ao desvio social (GOFFMAN, 2008).

O conceito de monstro com que trabalho nesta tese parte dessa relação entre indivíduos desviantes e estigma para pensar sujeitos que não contemplam as demandas de reconhecimento e de legibilidade sociais. Como definição preliminar, proponho que o monstro é uma forma de vida que situa-se fora dos critérios de inteligibilidade cultural, de classificação taxonômica e de reconhecimento como pessoa humana. O monstro, nessa concepção, resiste à inteligibilidade e propõe formas de existência a partir de pontos de referência e de reconhecimento não antropocêntricos. Esta visão tende a afastar-se da noção de estigma, que sugere que o monstro é um modo de codificar sujeitos desviantes, e propõe uma ontologia ao monstro — uma ontologia incerta e que desafia os modos humanos de conceber a noção de pessoa. Proponho uma noção de ontologia em um sentido não essencialista e não substancialista. Ontologia é entendida, a partir de Butler (2019), como uma injunção normativa que produz sujeitos e não como uma fundação.

O conceito de monstro mantém, no entanto, a polissemia que lhe é própria. o mito, o senso comum, o pensamento científico, a moral e o próprio conceito de humano. Posicionar o monstro em uma discussão política implica, sobretudo, entender o humano não como um estatuto fundacional que evolui a partir de uma forma elementar, mas como um elemento histórico, como disposição assumida no saber (FOUCUALT, 2016). Nesse sentido, o monstro não é um desvio ou perversão de uma forma fixa, o homem, mas a variação possível de uma existência que não toma o humano como centralidade. O que quero considerar é a possibilidade de existência de formas de vida que não são inteligíveis e que não são reconhecíveis dentro de esquemas de classificação e que, ainda assim,

³ Para a pesquisa, consultei o dicionário online Priberam (<https://dicionario.priberam.org/monstro>). Outros dicionários estão de acordo com a definição apresentada.

vivem e produzem relações políticas. Dito de outro modo, interessa-me investigar os monstros como um conjunto de viventes a quem o estatuto cognoscível de pessoa está inacessível, seja por recusa, seja por interdição.

Proponho uma passagem do estigma à condição monstruosa, como a existência de sujeitos cuja identificação com estatutos e identidades fixas é impedida. Esse impedimento provê condições de possibilidade para a produção de modos outros de existência. O movimento do texto empreende uma busca pelas condições de vida do monstro, possibilidades biográficas, concepções de mundo, relações amorosas etc. Trata-se, em suma, de identificar e apreender a qualidade criativa e imaginativa das relações monstruosas. Com isso, o conceito de monstro que busco estabelecer refere-se à noção de sujeito monstruoso (e não de raça monstruosa, ou entidade monstruosa, por exemplo). Essa concepção pode parecer incoerente a princípio, uma vez que a ideia de sujeito está calcada em pressupostos culturais humanos. O que quero argumentar é que há modalidades dissidentes e desviantes de sujeito, identificadas como sujeitos ou pessoalidades monstruosas, que lidam com os princípios do reconhecimento e da inteligibilidade fora dos esquemas culturais que sustentam o estatuto de pessoa. Esse paradoxo faz parte da própria concepção do monstro e reacende a preocupação da criatura de Frankenstein: criada pela cultura e radicalmente diversa dela em natureza e ontologia.

Nesse sentido, interesso-me por acompanhar esses monstros, esses sujeitos monstruosos, na tentativa de identificar as variações e as possibilidades de vida por eles propostas e as consequências políticas que surgem. Por conta disso, devo adiantar duas advertências. A primeira é de que não trabalho com o horror ou terror como matrizes do monstro. Se o medo é importante para pensar o monstro, ele o é do ponto de vista do sujeito humano e dos modos como uma sociedade codifica os afetos negativos e assustadores (CARROL, 1999; DELUMEAU, 2009). As obras aqui elencadas que remetem ao terror e ao horror não são estudadas a partir das convenções formais dos gêneros narrativos específicos. Do ponto de vista do medo, cabe dizer, interessa muito mais perceber o que ameaça o monstro e o que ele teme, do que propriamente o medo por ele causado.

A segunda advertência diz respeito à identificação do corpus de análise. Ainda que esteja interessando na variação dos corpos e das possibilidades de vida, o recorte estabelecido concentra-se em pessoalidades monstruosas. Desse modo, não investigo raças fantásticas, fantasmas, demônios e outros exemplares que podem ser identificados como monstros. Além disso, não estou em busca de formas abstratas e corporeidades

indefinidas que se relacionam com o monstro — expresso em filmes como *The Fog* (John Carpenter, 1980), em que uma bruma misteriosa toma conta de uma cidade, causando mortes e pânico. Acompanho sujeitos dissidentes que vivem em uma condição ontologicamente monstruosa.

Não se trata, sobretudo, de fazer um elogio às formas de vida precárias e monstruosas, violentadas pela norma e pela biopolítica. O exercício que quero propor é o de abrir possibilidades para imaginar outras formas de vida, formas de vida que existem e que apontam para outros modos de conceber a política. Isso não quer dizer que as formações políticas aqui analisadas sejam por si só revolucionárias — revolução é um termo pouco utilizado neste texto por indicar uma transformação na estrutura das relações sociais. A política do monstro, a meu ver, contempla um potencial revolucionário, mas não de um ponto de vista hegemônico ou das modalidades de poder.

Nesse sentido, acompanho a discussão aberta por Butler (2019), como um modo de desafixar a relação entre homem e política como um estatuto fixo e reciprocamente condicionado.

A tarefa aqui não é celebrar toda e qualquer nova possibilidade *como* possibilidade, mas redescrivê-las possibilidades que já existem, mas que existem dentro de domínios culturais apontados como culturalmente ininteligíveis e impossíveis. Se as identidades deixassem de ser fixas como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas dos supostos interesses de um conjunto de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria das ruínas das antigas (BUTLER, 2019, p.256).

Diante disso, trabalho com um conjunto de objetos da ficção e da cultura visual e concentro minha análise nos personagens dentro dessas obras, atento à ação e ao desenvolvimento dos monstros nessas narrativas. O corpus foca, sobretudo, no cinema e na literatura, e cada capítulo prioriza um grupo restrito de obras para investigar. Ainda que os capítulos tenham um corpus independente e delimitado, as análises fazem constantes comparações e relações tanto com os objetos do corpus quanto com outras obras secundárias à pesquisa: Nesse sentido, em um percurso que intercala mito, cultura visual, literatura e cinema, a tese visita os temas seguintes: o mito do minotauro e a leitura deste feita por Jorge Luís Borges; a iconografia colonial; monstros na série *Black Mirror*; os personagens monstruosos no romance *Cem Anos de Solidão* (Gabriel García Márquez, 1967); e os longas-metragens *Freaks* (Tod Browning, 1932), *Inferninho* (Pedro Diógenes e Guto Parente, 2018), *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017) e *Border* (Ali Abbasi, 2018).

O recorte apresentado não tem a intenção de ser uma amostragem indutiva capaz de representar um todo genérico. Pelo contrário, a decisão por estas obras levou em conta a potência particular dos sujeitos monstruosos apresentados, o tipo de monstruosidade encenada e o tipo de configuração política apresentada. Além disso, a organização desse corpus empreende um esforço de experimentar vizinhanças e proximidades. O objetivo desta pesquisa não é teleológico, de modo que interessou menos um conjunto convergente de objetos que me possibilitasse uma conclusão estável, do que as possibilidades de trocas e interferências entre eles. Por conta disso, o agrupamento comparativo dessas obras teve importância decisiva na escolha do corpus.

A escolha das obras ocorreu ao longo dos anos da pesquisa. Durante o tempo em que me dediquei a esta investigação, que antecede o começo do doutorado propriamente dito, investi em recolher e me familiarizar com o maior número de obras relacionadas ao tema. Essa aproximação com os objetos privilegiou a presença do monstro em contextos diversos, que não apenas o universo do horror, da fantasia e do mito. A manutenção desse arquivo de referências me permitiu, ao mesmo tempo, imergir na produção artística referente à monstruosidade, como também entrar em contato com outras obras, algumas menos óbvias e secundárias, que ajudaram a compor meu entendimento sobre o tema. O exercício é influenciado pelo modo como Wright Mills (1982) valoriza o uso do arquivo no trabalho do cientista social, como um modo de acumular e organizar as experiências no decorrer de uma pesquisa. Equivalente a um diário de campo, o arquivo é, para o autor, uma ferramenta de desenvolvimento da imaginação sociológica, um modo de conectar os fenômenos e as interpretações da vida social.

O recurso ao arquivo como um modo de revisitar experiências e memórias intelectuais e pessoais é retomado, em um contexto diverso, por Jack Halberstam (2020). O “arquivo bobo” investigado pelo autor, um conjunto de obras desconsideradas pela tradição acadêmica e que se contrapõe à “alta teoria” e ao cânone, possibilita traçar relações entre obras e sujeitos que não estão, a princípio, conectados. Visitar e revisitar o arquivo permite testar e experimentar diversos modos de vizinhança entre as obras, como uma mesa de trabalho em que o guarda-chuva e a máquina de costura encontram o seu lugar-comum, para remeter a uma proposição foucaultiana (FOUCAULT, 2016)⁴.

⁴ A imagem utilizada por Foucault retoma os versos de Lautréamont, publicados n’Os Cantos de Maldoror, em 1869. Os versos foram bastante reproduzidos pelos surrealistas franceses no começo do século XX. A citação que Foucault se apropria diz: “Belo como o encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”.

No caso específico desta pesquisa, busquei entrar em contato com um número grande e diverso de obras relacionadas ao tema da pesquisa, direta ou indiretamente: filmes, obras literárias, gravuras, ilustrações, lendas etc. Esse procedimento de arquivo foi refinado com o desenvolvimento da investigação, conforme o problema de pesquisa foi sendo reformulado em direção às questões políticas. O corpus depurado que apresento nesta tese é resultado de um refinamento e de constantes revisitas a este arquivo maior. As obras foram escolhidas, sobretudo, pela força de interpelação que provocam na hipótese desta tese.

Gostaria de me deter brevemente na formulação de Foucault para explicar que o trabalho que segue não envereda por uma arqueologia ou genealogia do monstro na cultura, ainda que Foucault seja um autor importante no desenvolvimento dessa tese. O método que Foucault problematiza em *As Palavras e as Coisas* (2016) encontra outras formas de pensar e aproximar objetos irregulares e díspares, como discutido por Didi-Huberman (2018). Foucault faz alusão ao conto de Borges, *O Idioma Analítico* de John Wilkins⁵, para investigar a curiosa organização de animais segundo certa enciclopédia chinesa: “a monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se (FOUCAULT, 2016, p. XI).

No mesmo texto, Foucault utiliza pela segunda vez o monstro como um catalizador de vizinhanças impossíveis. Desta vez, referindo-se a Eustenes, personagem de Rabelais, figura próxima do gigante Pantagruel:

Era decerto improvável que as hemorroidas, as aranhas e as amóbatas viessem um dia se misturar sob os dentes de Eustenes: mas, afinal de contas, nessa boca acolhedora e voraz, tinham realmente como se alojar e encontrar o palácio de sua coexistência (FOUCAULT, 2016, p. XI).

A atitude de Eustenes e de Borges, comentadas por Foucault, interessam-me na medida em que possibilitam um encontro irregular que não visa recorrer a um cânone ou formular outro grupo canônico de objetos. Na realidade, o esforço de aproximar monstros distintos é explorar a potencialidade aberta, contraditória e dinâmica dos arquivos (HALBERSTAM, 2020). O monstro é entendido por uma resistência e interdição às taxonomias e por uma diferença irredutível aos códigos culturais hegemônicos. Nesse sentido, a escolha desse corpus levou em consideração um esforço nitidamente

⁵ Publicado no livro “Outras Inquisições” (BORGES, 2000).

anticanônico e irregular. Do ponto de vista da vida do monstro, essas aproximações são justificáveis. A distinção tradicional entre alta e baixa cultura torna-se irrelevante diante da premissa desorganizadora do monstro.

Essa postura remete à influência de Georges Bataille nesse trabalho, especialmente o projeto da revista *Documents*, em que a ideia de forma e de antropomorfismo são continuamente desmontados em favor da desfiguração e decomposição da figura humana (BATAILLE, 2018; DIDI-HUBERMAN, 2015; MORAES, 2017). A ideia de uma decomposição da figura humana estava atrelada à perda de centralidade antropocêntrica nos processos de saber e da possibilidade de um pensamento a partir das imagens, não em favor de uma hermenêutica mas a partir de um materialismo baixo e da heterologia batailleana. O conceito de Informe, proposto pelo autor, apresenta um caráter desclassificador que interessa a esta pesquisa.

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, informe não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de informe retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um escarro (BATAILLE, 2018, p.147).

O informe não interessa apenas na metodologia e composição do corpus. O monstro empreende um movimento de deslocamento semiótico, ou ainda de perturbação semiótica, que impede que as palavras e os corpos tenham aderência total em sua concepção. O monstro, como pretendo demonstrar nos capítulos que seguem, desestabiliza e redistribui os predicativos subsumidos aos corpos e aos sujeitos. Mesmo que o monstro não proponha um léxico novo para as relações que surgem, ele empreende uma desorganização na continuidade entre sujeito e sentido. A crítica de uma metafísica da substância empreendida por Bataille encontra no monstro um aliado importante.

Reconheço que as obras com que trabalho são inteligíveis e codificadas na linguagem artística de modo evidente e suficiente para estrarem dentro de uma investigação científica. Os contornos de definição estão bem delimitados, ainda que alguns desses filmes estejam no escopo do cinema *queer* ou em um circuito não comercial. Contudo, invisto a investigação na vida dos personagens e dos sujeitos monstruosos. Em algumas obras analisadas, a presença do monstro é um elemento central e definidor da narrativa. Em outras, o monstro e a monstruosidade são elementos

tangenciais ou secundários, como no caso de *Cem Anos de Solidão*, ou ainda são elementos cuja construção se dá como um campo de forças ininteligíveis, como discutido a partir de *Inferninho*. Estou mais interessado em coletar experiências e pensar possibilidades políticas a partir da condição monstruosa, do que inventariar um percurso político do monstro, ou propor uma história do monstro na arte moderna e contemporânea⁶. O movimento contido nessa análise comparativa é o de intersectar experiências dos sujeitos investigados em um quadro heterogêneo e diverso.

O monstro é entrevistado na pesquisa sob ângulos diversos. Algumas discussões tratam do monstro isolado e solitário, enquanto outras elaboram agrupamentos, famílias e comunidades. Não estou seguro de que um corpus maior ou mais abrangente possibilitasse o aprofundamento que desejo com essa pesquisa. Do mesmo modo, penso que uma tese direcionada a um campo de análise único (a filmografia de um único diretor, ou obras de um mesmo recorte temporal, por exemplo) reduziria a miríade de configurações que investigo. Os capítulos funcionam de modo relativamente independente, mesmo fazendo referências recíprocas em diversos momentos. Contudo, importa pensar o conjunto de experiências dispostas ao longo da tese.

Uma das conclusões que antecipo brevemente, e que torno evidente em todos os capítulos, refere-se à passagem do monstro isolado para o monstro em grupo. Essa distinção estabelece possibilidades criativas de resistência que são importantes à discussão política e às possibilidades de comunidade imaginadas na tese. O monstro promove configurações outras de estar junto e um modo próprio de habitar o mundo, modos complexos, com negociações e embates específicos a cada contexto. Contudo, o sujeito monstruoso não promove um tipo de sociedade no sentido humano, baseado em conceitos como identidade, concentração de poder, ou em relações edipianizadas, em que o pai e a mãe são os eixos de transmissão da cultura e da preservação da continuidade.

O monstro promove e imagina comunidades a partir da multiplicação das zonas de diferença, da promoção de interstícios e vizinhanças heterogêneos e da desestabilização da ideia de um centro organizador. Posso formular de outra maneira: a comunidade do monstro é estabelecida transformando zonas fronteiriças e indiscerníveis em mundos habitáveis. Essa discussão será retomada ao longo da tese, se antecipo aqui essa conclusão é porque ela relaciona-se com o modo como o corpus está distribuído. Antes de expor a divisão dos capítulos, advirto também que outros arranjos seriam

⁶ Um apanhado panorâmico do monstro na literatura e no cinema pode ser encontrado no livro “Todos os monstros da terra: bestiários do cinema e da literatura” (MESSIAS, 2016).

possíveis. O leitor perceberá um movimento não linear entre os temas. As obras elencadas tem força e complexidade suficientes para as discussões empreendidas na tese. A ordem dos objetos, ainda que altere e condicione as conclusões, não obedece a uma cronologia e surgiu conforme o desenvolvimento da investigação.

A tese está dividida em quatro capítulos, além da introdução e das considerações finais.

O capítulo 2, intitulado **O impacto do conceito de monstro sobre o conceito de cultura**, apresenta os pilares teóricos e metodológicos que sustentam esta pesquisa. O objetivo principal desse capítulo é elaborar um conceito de monstro capaz de dar conta da condição monstruosa como uma forma de vida. Essa discussão emerge a partir da revisão da literatura e apresenta, também, outras concepções correntes da monstruosidade. Essa apresentação justifica-se por dois motivos: em primeiro lugar como um modo de apresentar ao leitor o campo vasto de estudos sobre a monstruosidade e como essa miríade de interpretações consolidaram uma visão específica do monstro. Em segundo lugar, partindo desse pano de fundo, proponho um conceito de monstro que, ao mesmo tempo, assimila e se opõe à tradição que entende o monstro como outro complementar do humano. O capítulo acompanha um conjunto diverso de objetos e concentra as reflexões na comparação do mito do Minotauro e a releitura que Jorge Luis Borges faz do tema. Além disso, o capítulo faz uma incursão comparativa entre a iconografia colonial do século XVI e o episódio Engenharia Reversa da série Black Mirror.

O capítulo seguinte, **O corpo monstruoso: variações entre o fracasso e a imaginação**, parte do corpo do monstro para discutir possibilidades de vida de corpos não codificados como humanos e que, tradicionalmente, são relegados a espaços de estigma e de uma economia da monstruosidade. Discuto o tema a partir de três objetos: o romance Cem Anos de Solidão (Gabriel García Márquez, publicado em 1967), o filme *Freaks* (Tod Browning, 1932) e o filme Inferninho (Pedro Diógenes, Guto Parente, 2018). Interessa pensar diferentes configurações do corpo do monstro e como esses corpos propõem modos de vida. Os três objetos sugerem uma graduação de possibilidades de existência do monstro. No romance de García Márquez, ainda que dentro de um escopo do realismo mágico, o monstro é um tema secundário. Interessa vasculhar essas possibilidades e analisá-las em conjunto com a comunidade de monstros que se forma em *Freaks* e em Inferninho. O capítulo parte de uma investigação sobre o corpo monstruoso, entendido a partir das ideias de incompletude, deformidade, fracasso e artifício.

O capítulo 4, **O monstro contra o Estado: relações de parentesco e heterotopias**, aborda a relação entre o monstro como uma pessoalidade dissidente e o poder do Estado, entendido a partir do monopólio da violência e de um tipo de monstruosidade específica relacionada ao controle dos corpos. O capítulo dedica-se ao filme *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017) a partir de um recorte interseccional para pensar o monstro em consonância com marcadores de raça, classe, gênero e sexualidade. Interessa, sobretudo, pensar relações de parentesco que são fabricadas a partir do monstro, como modos de reorganizar laços da família e modos de produzir espaços possíveis de sobrevivência ao poder estatal. As relações familiares n'*As Boas Maneiras*, observo, constroem-se fora do léxico comum da parentalidade e da organização edipiana/estatal de família.

O quinto capítulo, **A natureza dos trols e o futuro dos monstros**, dedica-se a pensar o longa-metragem *Border* (Ali Abbasi, 2018) a partir da relação entre monstro, natureza e utopia. Interessa pensar o corpo monstruoso a partir da ideia de produção de mundo derivada da relação sujeito-ambiente. As discussões concentram-se na qualidade perspectiva dos monstros e como isso reverbera em outros modos de pensar a dicotomia entre natureza e cultura. Investigo o monstro no filme a partir da ideia de multinaturalismo, e da possibilidade do monstro propor utopias e modos outros de imaginar o futuro. Desse modo, o capítulo pensa as variações do corpo do monstro fora das concepções culturais sobre espécie ou animalidade, e inscreve essas relações em uma variação de possibilidades de vida e modos utópicos de pensar o futuro dos monstros fora de esquemas humanos de transmissão e progresso.

Os longas-metragens *Freaks* e *Border* correspondem a adaptações literárias, ou são realizados a partir de textos da literatura. *Freaks* é baseado em um conto intitulado *Spurs* (1923), do escritor norte-americano Tod Robbins. *Border* é baseado no conto homônimo (Gräns, em sueco) do escritor John Ajvide Lindqvist, publicado em 2011. Lindqvist atua como roteirista do filme. Cabe destacar que esta tese não envereda pelas obras literárias e não empreende uma análise de tradução ou adaptação filmica.

As traduções das citações em língua estrangeira são de minha autoria, exceto quando indicado.

2 O IMPACTO DO CONCEITO DE MONSTRO SOBRE O CONCEITO DE CULTURA

Estamos hoje no turbulento século XIX, contudo, a não ser que meus sentidos me enganem, os velhos séculos tiveram e têm poderes próprios que o modernismo não pôde extinguir.
(Drácula, Bram Stoker)

Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?
(A Hora da Estrela, Clarice Lispector)

2.1 O MINOTAURO

Quando Teseu chegou a Creta, decidido a matar o Minotauro e pôr fim à dominação cretense sobre Atenas, ele já tinha uma vasta experiência como exterminador de monstros. No currículo do jovem príncipe constava a morte do malfeitor Perifetes, gigante que atacava peregrinos com uma clava de bronze; a morte do também gigante Sínis, de quem se dizia capaz de vergar o tronco de um pinheiro até o chão, tamanha era sua força. Sínis, não raro, costumava vergar duas árvores ao mesmo tempo, amarrando uma vítima entre as duas, fazendo-a dilacerar-se. Teseu foi capaz de desafiar a força do gigante, vergando, também ele, uma árvore até o chão. Não satisfeito, fez Sínis provar de sua própria violência, despedaçando o seu corpo como punição; Teseu também livrou a Grécia da temível Porca de Crômion e do assassino perverso Cirão, temido por arremessar suas vítimas ao mar, além de derrotar algumas outras abominações do solo grego (BRANDÃO, 1987).

O jovem príncipe ateniense era, simultaneamente, filho de Egeu, rei de Atenas, e do deus Poseidon. A origem do herói é complicada, como a de quase todos os semideuses dos mitos gregos, e envolve o relacionamento sexual de um deus com uma mortal. No caso, Etra, que foi visitada por Poseidon na mesma noite em que conheceu Egeu. O filho concebido nesta noite foi reconhecido por Egeu, contudo o verdadeiro genitor era Poseidon. Teseu herda de seu pai divino grande força física. De Egeu, ele herdará o trono de Atenas. O extermínio dos terríveis monstros sobre a terra era um modo de provar seu valor como guerreiro e como político.

Teseu fora criado pelo avô materno e quando atingiu idade suficiente, viajou até Atenas, a fim de ser reconhecido pelo pai Egeu. Domar o mal (interno e externo) deveria

ser característica essencial a um rei grego, capaz de conter seus próprios impulsos e sua desmesura, ao mesmo tempo que expurga o mundo de malfeiteiros. Segundo Júnio de Souza Brandão (1987), o jovem substituía Héracles como o herói de seu tempo. Na ocasião, Héracles estava distante da Grécia, deixando o terreno livre para malfeiteiros diversos e monstros temíveis espalharem o terror. Teseu ocupa o lugar de herói deixado pelo antecessor na caçada e matança de monstros violentos.

Cabe lembrar que os fatos narrados pelos mitógrafos remetem a um tempo imediatamente anterior à Guerra de Tróia, mito fundador da unidade grega. Neste período mítico, as cidades não tinham ainda um acordo que se possa dizer nacional. Muitas dessas narrativas foram recolhidas pelos mitógrafos a partir de fontes muito diversas, que revelam certa heterodoxia na construção dessas narrativas. Diversos personagens desses mitos, heróis ou monstros, tinham alguma ascendência divina, como é próprio ao mito, que condensa narrativas em que a diferença entre o terreno e o sagrado ainda não está de todo estabelecida. A própria distinção entre herói e monstro é, por vezes, difícil na mitologia. Ainda assim, tanto Teseu como o Minotauro descendiam de Poseidon.

Do minotauro pouco se sabe. Sua biografia confunde-se com o passado de seus pais, Minos, rei de Creta, e sua esposa Pasífae. O rei Minos conta com uma curiosa genealogia, sendo fruto da relação entre a princesa Europa e Zeus, que a seduziu sob o disfarce de um touro. Conta-se que Minos, já adulto, recebeu de presente de Poseidon um touro que deveria ser sacrificado em reverência ao deus do mar. Minos, no entanto, decidiu manter o touro vivo, encantado pela beleza do animal. A punição pela desobediência não tardou: Poseidon faz com que Pasífae se apaixone pelo touro. A rainha roga ajuda a Dédalo, arquiteto ateniense que se encontrava exilado em Creta. Ele construiu uma vaca de madeira e couro para que, escondida em seu interior, a rainha pudesse copular com o touro de Poseidon. Dessa união nasceu o Minotauro, uma criatura de corpo humano e cabeça bovina. O monstro era simultaneamente filho de Minos e do touro sagrado de Poseidon. O nome remete duplamente à sua animalidade e ascendência: o touro de Minos, o animal e o nome do pai. A etimologia do nome Teseu, por outro lado, expressa sua singularidade entre os homens. Quase como uma biografia, o nome indica “homem forte por excelência” (BRANDÃO, 1987). O Minotauro sugere um deslocamento de categorias. Seu nome localiza, ao mesmo tempo, a forma física híbrida e a genealogia complexa, ao mesmo tempo sagrada, animal e humana.

O touro de Minos difere de criaturas semelhantes, cujo corpo condensa partes humanas e animais, como os centauros, os faunos e as sereias, entidades híbridas, que

constituíam populações inteiras. O monstro, também, não é da mesma estirpe dos gigantes enfrentados por Teseu, não descende diretamente dos titãs ou de outros monstros mitológicos: o Minotauro é fruto de uma transgressão e do excesso de seus pais. Note-se que não é o coito entre Pasífae e um touro que representa a perversão ou o desvio de conduta sexual. O próprio Minos descende de certo modo de um touro. O crime é expresso na desobediência do rei ao pedido de Poseidon. Muitos nascimentos monstruosos na Idade Média, por exemplo, vão ser atribuídos a casos de zoofilia e bestialismo⁷. Na cultura grega dos mitos este não parece ser o caso de escândalo, por mais alegórico que seja o ato. A transgressão refere-se ao destino do homem em relação ao sagrado.

Minos esquece sua excelência e sabedoria e é punido com a perversão despótica dos deuses sobre sua esposa. Na ocasião, Creta e Atenas estavam em guerra devido à morte de Androgeu, primogênito de Minos, em solo ateniense⁸. Com um exército poderoso, Creta avançou sobre Atenas, que fora assolada por uma peste enviada por Poseidon a pedido de Minos. O rei cretense concordou em retirar as tropas do solo ateniense na condição de que fossem enviados sete moças e sete rapazes (os números variam conforme a versão do mito) como sacrifício e alimento ao Minotauro (BRANDÃO, 1987).

Ao impor um tributo de catorze jovens atenienses para serem devorados, o rei canaliza a dominação tirânica sob a forma de sacrifício, quase como se a tirania se alimentasse de carne humana (BRANDÃO, 1987, p. 161). Brandão comprehende a relação com a prole taurina a partir de certa psicologia de Minos. O rei, outrora sábio, vê-se em uma guerra desmedida contra Atenas. O monstro que devora os filhos do inimigo parece incorporar a perversão da tirania, ao mesmo tempo que evidencia o rebaixamento do rei à vilania e à corrupção. Prender o monstro no labirinto, para Brandão, equivale a trancafiá-lo no inconsciente.

Poder-se-ia dizer, e até com certa razão, que a dominação perversa se nutre de carne humana. Em outros termos: Posídon, sob forma de touro, e portanto a perversão, sob forma de dominação tirânica, inspira a Pasífae os conselhos perversos que fazem nascer o Minotauro, a injustiça despótica de Minos. Este, no entanto, envergonha-se do Monstro gerado por sua mulher e o esconde aos olhos dos homens. Minos e Pasífae repelem a verdade monstruosa, a dominação perversa do rei que é habitualmente sábio (BRANDÃO, 1987, p. 161).

⁷ Cf. Del Priori, 2000.

⁸ Algumas versões atribuem a morte de Androgeu a Egeu, rei de Atenas. Outras versões indicam que o príncipe foi morto por atletas atenienses com quem disputava as olimpíadas. Ou ainda relacionam a morte à sua ligação política com os Palântidas, inimigos políticos de Egeu. De todo modo, é consenso entre as versões que Androgeu foi morto em Atenas (BRANDÃO, 1987).

Trancar o monstro no labirinto construído por Dédalo permite que a monstruosidade do inconsciente de Minos continue a viver (BRANDÃO, 1987). Para o rei, o expurgo definitivo do monstro é interditado. Minos é obrigado a alimentar o fruto de seu excesso que, mesmo encapsulado no labirinto, fora do domínio do visível, torna-se um fantasma que obsedia o rei e a cidade. Do ponto de vista político, o engessamento e a manutenção do monstro não apenas representam a corrupção política de Minos, como também a dominação injusta sobre Atenas. O Minotauro torna-se conhecido a partir de um atravessamento na biografia de dois homens: seu irmão mítico, Teseu, que enfrenta a possibilidade de desmesura que assola todo herói, como uma psicomaquia entre luz e sombra; e seu pai terreno, homem sábio e justo, que sucumbe às pulsões tirânicas. O monstro representa, nesse espelhamento, “o “homem” mais ou menos secretamente habitado pela tendência perversa da dominação” (BRANDÃO, 1987, p. 161).

Seguindo essa narrativa, pouco se sabe sobre o Minotauro, apenas que é o resultado de uma rede de complicadas intrigas políticas e divinas, da degeneração de seu pai terreno e de sua genealogia complexa. Diferente de outros monstros de grande fama, ele não saiu pela Grécia causando males. Toda sua vida foi restrita ao labirinto. Sabemos o que ele representa para Minos e Teseu, por mais poroso que seja o significado de representar, neste caso. Conhecemos o monstro como a existência corpórea, um sujeito cuja biografia é fracionada em parte pela sua associação direta ao excesso, não necessariamente ao mal, mas a um desvio da medida justa dos homens.

Além disso, o monstro aparece como uma figura ao mesmo tempo oposta e complementar, em uma dialética em relação às figuras humanas masculinas no mito: o pai e o irmão. Nesse sentido, não se trata de entender o monstro apenas em seu sentido metafórico (a leitura de Brandão avança na leitura simbólica), mas como a possibilidade concreta ao humano de um devir-monstruoso, contra o qual o herói deve lutar. Minos, Teseu e Brandão oferecem uma leitura sobre o monstro a partir de uma negação dialética, desde uma perspectiva humana, cultural e masculina. Sobre o Minotauro, sabemos pouco.

Ao monstro são atribuídas força física, crueldade e antropofagia. Uma discussão sobre o possível canibalismo do Minotauro poderia ser cabível aqui: qual parte da criatura realmente devorava as vítimas? A boca de touro ou o estômago de homem? A cabeça animal é entendida como um rebaixamento do logos, uma emergência da pulsão animal sobre a identidade racional que define o humano. O parâmetro, seguindo o raciocínio de Brandão, é que a mente animalesca é equiparável à tirania política. Ambas terão seu fim na espada de Teseu. Outro parâmetro cabível aqui é entre a cabeça de touro e a tecnologia

do labirinto, artefato matemático e arquitetônico. O monstro, mentalmente inábil, é aprisionado em uma engenhosidade científica do logos.

É esta qualidade do logos, que falta tanto a Minos quanto ao seu filho monstruoso, que garante a vitória de Teseu no labirinto. Se o herói tinha uma vasta experiência em derrotar monstros gigantes apenas com a força física, no labirinto ele terá que enfrentar um inimigo duplo: o edifício monstruoso de onde ninguém jamais saiu vivo e seu morador, sobre quem podemos supor que conhecesse os múltiplos corredores do seu palácio sem teto. O príncipe ateniense tinha em seu favor apenas o elemento surpresa. O monstro, possivelmente, era alheio à disputa entre Creta e Atenas e como isso estava relacionado com os jovens deixados no labirinto para serem devorados.

Ariadne, uma das filhas de Minos, irmã do monstro, presenteou Teseu com um novelo de fios, que possibilitou ao herói marcar sempre o caminho de volta e não se perder no labirinto. Outra versão do mito conta que o presente de Ariadne fora uma coroa luminosa, que traria luz às trevas do edifício (BRANDÃO, 1987). A versão do novelo de fios é, certamente, mais popular. As duas versões, no entanto, endossam a ideia de uma razão que ilumina a indiscernibilidade do labirinto. Corado Bologna (1997) atenta para a relação entre monstro e enigma, bem como a presença dupla da luz na trama do Minotauro. Isso porque é o monstro o senhor do percurso secreto do labirinto. Ariadne, cuja etimologia remete à luz, é a peça que desvenda o mistério. O monstro é “enganado pela luz que Ariana, a Luminosíssima, lança sobre o enigma dos corredores, iluminando o caminho a Teseu” (BOLOGNA, 1997, p. 315). Com esta ajuda, o herói mata a criatura, liberta Atenas do sub jugo tirânico de Creta e livra o mundo de mais um monstro.

Sobre o herói, outras narrativas ainda existem que contam seu destino após o episódio cretense. Teseu vai reaparecer na peça Édipo em Colono, de Sófocles, como rei de Atenas. Na tragédia ele oferece asilo a Édipo e é mostrado como um rei sábio e justo, o oposto de Minos. O Minotauro, agora cadáver, possivelmente jaz decomposto, os ossos humanos largados ao lado do grande crânio bovino, no labirinto. A criatura, no entanto, gozará de uma popularidade muito maior que a do herói. A figura de um homem-touro forte e violento vai enriquecer o imaginário popular e tornar o Minotauro cretense um tipo de monstro clássico e recorrente em narrativas que excedem o campo do mito.

Na mitologia grega, o monstro oferece um contraponto ao logos. Os excessos morais cometidos por sua ascendência exemplificam a relação entre corrupção e pensamento racional, ou ainda, uma preponderância da *hybris*, desmesura, descomedimento. Cabe dizer que o touro de Minos diferia dos outros monstros mortos

por Teseu, e de uma série outra de criaturas que povoam o mobiliário mitográfico grego. O mundo grego das epopeias era habitado por uma diversidade de entidades intermediárias entre o sagrado e o humano, descendentes das divindades ctônicas etc.

O Minotauro, tanto a criatura como sua interpretação, nascem juntas como resultado da transgressão do rei. Derrotar o monstro exigiu seu encarceramento em tecnologias da razão, que não mais se relacionavam à desmesura do herói, a atributos do corpo e da natureza: o labirinto, dispositivo arquitetônico, matemático, urbano; o novelo de Ariadna, recurso lógico que possibilitava se localizar no espaço sinuoso, aproximado de uma cartografia; e o mito, a tecnologia da palavra, que faz o monstro aderir ao seu significado em uma narrativa sobre a moral humana. As virtudes do rei e do herói são endossadas em detrimento do monstro, em uma narrativa que relaciona *eros* e *pólis*, palavra e política. Encapsulado pela técnica, o minotauro resta sem ontologia e sem voz, apenas imagem transcendente da psicomaquia do herói, como um elemento de conflito e de resolução.

Dizer que o monstro tinha cabeça de touro não o exime de uma série de emoções e pensamentos que hoje sabemos serem cabíveis aos animais. A criatura tinha postura bípede e mãos que tinham polegares opositores como mãos humanas. Esse corpo possibilitava a criatura a perceber o mundo de algum modo, certamente distinto em natureza do modo que seu algoz, Teseu, enxergava o ambiente. Distinto, também, de como um touro normal entende o espaço. Na narrativa mitológica, o monstro é silencioso, aparece apenas como efeito do horror que causa: ninguém que o viu vivo retornou para descrever sua aparência. O Minotauro, contudo, foi objeto de uma extensa fortuna iconográfica: moedas, vasos, afrescos, pinturas, esculturas, sem mencionar a cultura audiovisual. Essa quantidade de imagens pode ser valiosa para entender mais sobre o monstro que resta mudo no labirinto. A seguir, detenho-me brevemente em uma imagem específica do Minotauro.

2.2 O RETRATO DO MONSTRO

Um quadro em particular inspira Jorge Luis Borges a escrever o conto *A Casa de Astérion*, publicado em 1949, na coletânea *O Aleph*. Trata-se de um curto monólogo, narrado pelo Minotauro, no que seria o instante anterior a sua morte. A pintura em questão é a obra do pintor inglês George Frederic Watts, do final do século XIX. Na imagem, percebemos o monstro de pé, postura bípede, as mãos humanas apoiadas no parapeito do

labirinto. O monstro observa a paisagem indistinta. O observador do quadro não distingue formas, apenas o horizonte esverdeado, mas sabemos que o labirinto ficava em Creta, de modo que o monstro possivelmente tem a cidade à sua frente. A interpretação corrente é a de que o Minotauro de Watts vigia o mar, enquanto espera o navio chegar com os 14 atenienses que serão devorados por ele. Acima dele, o crepúsculo. Apesar dos braços fortes e das costas musculosas, o monstro tem chifres pequenos e inofensivos. Minotauro está de perfil, uma das mãos segura um pássaro morto, e o que entrevemos de seu olhar nos indica uma visão absorta, possivelmente melancólica. A imagem do monstro, acima e isolado da cidade, remete mais à solidão do que ao temor.



Figura 01- O Minotauro, quadro de George Frederic Watts, 1885.
Fonte: Domínio Público

O minotauro de Borges, inspirado na obra de Watts⁹, relata seus dias nos corredores de pedra do labirinto. No conto, o monstro é nomeado Astérion, outro nome pelo qual ele é conhecido e faz referência ao avô paterno de mesmo nome, que fora rei de Creta antes de Minos. O texto em primeira pessoa traz um narrador de consciência limitada, cuja visão dos fatos em muito difere da tradição mitológica sobre ele. Pode-se dizer que Astérion apresenta um modo de narrar insciente, a consciência dos fatos é limitada e parcelar. Ele descreve o labirinto e sua exterioridade de modo suntuoso, como quem descreve um palácio de um príncipe, filho legítimo de uma rainha.

Astérion significa senhor das estrelas, ou o estrelado, nome que remete ao fato do labirinto não ter teto: sobre o príncipe, apenas as estrelas. O nome também é uma marca familiar. Astérion é o nome do pai adotivo de Minos, de quem este herdou o trono de Creta. Lembremos que Minos é filho “biológico” de Zeus (na forma de touro) com Europa, que posteriormente casou com Astérion. Trata-se do avô do monstro, em termos relativos, uma vez que Astérion é o pai terreno de Minos. O Minotauro, por sua vez, é filho do touro sagrado de Poseidon, que ocupa lugar indireto na ascendência do monstro.

O Astérion de Borges descende de uma linhagem ao mesmo tempo real e sagrada. A tensão narrativa do conto transita entre a extensa solidão do monstro, cuja voz parece ecoar nas paredes frias do labirinto, e a soberba, esta não apenas por ser filho de uma rainha, mas também por ser inaudito. A dessemelhança do monstro é vista como marca de sua excepcionalidade, que se confunde com a própria noção de tempo e espaço no conto. Diz o monstro: “a casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo” (BORGES, 2005, p.86). O labirinto torna-se um emaranhado de caminhos e entradas sem fim, como dois espelhos postos de frente um para o outro, de modo que Minotauro desconhece os limites de seu mundo, o que torna ambos — monstro e mundo — entidades correlatas, de contornos difusos. Sua existência confunde-se com o espaço, não conhece nem contraponto nem delimitação. A natureza híbrida do corpo não o impede de ter voz e eloquência. Uma visão noturna, diz ele, revelou que, assim como as passagens do labirinto, também são infinitos os mares e os templos.

É possível inferir que Astérion não tem raciocínio matemático, catorze, vários e infinitos são unidades de grandeza sobre a variação das coisas, mas não uma quantificação exata dos itens. Da visão noturna à qual se refere resta a dúvida se se trata de um sonho: terá o monstro um inconsciente? Em uma narrativa em que o desejo sexual da mãe

⁹ O conto A Casa de Astérion encontra-se publicado no livro “O Aleph”. No epílogo do livro, Borges afirma que deve à pintura de Watts o “caráter do personagem” (BORGES, 2005).

engendra um filho monstruoso, é possível que o monstro tenha complexo de Édipo¹⁰? Pode tratar-se ainda de um vislumbre noturno da cidade, como acontece no quadro de Watts. A quantificação do mundo importa pouco a ele, incluindo a passagem do tempo, quase como se ele estivesse fora do tempo linear, talvez por estar fora da linguagem e, sobretudo, por estar fora do jogo de semelhanças que garantem o pertencimento a um grupo: touro demais pra ser homem, homem demais para ser touro. Além disso, a singularidade do híbrido que não forma espécie ou população, como os centauros ou as sereias. O Minotauro é envolto em uma complexa trama palaciana e parental, e, contudo, não estabelece comunidade ou aliança. “Tudo existe muitas vezes, catorze vezes, mas duas coisas há no mundo que parecem existir uma só vez: em cima, o intrincado sol; embaixo, Astérion. Talvez eu tenha criado as estrelas e o sol e a enorme casa, mas já não me lembro” (BORGES, 2005, p.86).

O Minotauro das narrativas tradicionais é uma peça da história, parte de um conflito simbólico e político que se confunde com a história da Grécia e com a pedagogia mítica. O Minotauro de Borges é uma peça astronômica e geocêntrica, ao redor do qual o tempo passa e os espaços e os eventos se transformam em translação. O real, externo ao monstro, é uma instância menor, tratada com desprezo. O monstro de Borges comunga com seu homônimo mitológico a força de uma existência sensível, de um corpo que se coloca no mundo, contudo sem fazer parte de um esquema semiótico de representação e de identidade. O monstro afirma que é senhor de seu palácio, e não prisioneiro. As portas estão abertas para quem quiser entrar, como um templo, dentro do qual está uma divindade. Astérion afirma que uma vez ensaiou uma saída para a cidade, e o temor visto no rosto da população o convenceu a retornar rapidamente ao lar. A soberba do monstro soa como lunática, como um nobre de tão elevada estirpe que jamais poderia se misturar com os cretenses comuns.

O leitor poderá inferir aqui um raciocínio deslocado por parte dele. A atmosfera de solidão do conto, sobretudo quando o monstro descreve os jogos que faz para passar o tempo, remontam uma consciência atormentada, cindida. Ao redor dele, as passagens e paredes se espelham, mas o monstro jamais enxergou o próprio rosto, tudo o que vê quando observa o mundo externo são figuras dessemelhantes. Borges coloca o Minotauro

¹⁰ Uma cronologia possível dos mitos torna o Minotauro e o personagem Édipo contemporâneos. Édipo e Teseu se encontrarão na maturidade em “Édipo em Colono”. Na peça de Sófocles, Teseu dá asilo político para Édipo. A obra é parte da Trilogia Tebana. Édipo em Colono dá sequência aos acontecimentos de Édipo Rei e precede narrativamente Antígona.

em um patamar semelhante ao do sujeito moderno do século XX, uma criatura cindida, atormentada por uma interioridade tão hostil quanto o mundo exterior¹¹. Se na interpretação de Brandão, o monstro pode ser pensado como o inconsciente de Minos aprisionado no labirinto, o Astérion não mais substitui os tormentos do rei. O pai não é mencionado. É possível pensar a subjetividade do monstro fora de um esquema edipiano e, sobretudo, especular, em uma realidade em que a figura da mãe desejada e do pai castrador, bem como de um possível estágio do espelho estão fora da realidade subjetiva de Astérion. O monstro não é desvio ou insucesso de uma experiência de subjetivação, mas sim a proposição de um ponto de vista, em uma relação particular entre dentro e fora, entre sujeito e ambiente e entre sujeito e história.

Diferente do mito grego, a criatura engendra uma narrativa sobre si mesma, cuja aderência ao real e aos fatos críveis de sua biografia podem ser lidas com suspeita. A mesma suspeita sugerida por uma leitura cujos personagens principais são Minos e Teseu. É imperativo desconfiar do narrador neste caso. O relato de Astérion, contudo, põe em dúvida a contraparte desta narrativa. Ao trazer o ponto de vista do monstro, não é apenas o foco narrativo que muda de posição. Toda uma noção de mundo, e, portanto, de como o real se materializa na consciência, é mostrada. A composição literária de Borges sobrepõe as duas narrativas, acrescenta outras camadas de temporalidade, mas torna a verdade inalcançável. O estatuto da verdade pode mudar a versão dos fatos: se na primeira narrativa, o ato de Teseu pode ser entendido como o extermínio de um mal, no conto de Borges trata-se de um homicídio.

Não se trata apenas de uma narrativa de um prisioneiro, ele próprio não se vendo deste modo, mas de uma interface sensível outra, cujo mito de origem não parte da união do deus com a mortal, mas também não é um parto ordinário de uma vaca. Antes de pensar que a solidão do labirinto enlouqueceu o monstro, interessa-me evidenciar o modo que Minotauro percebe o mundo, já que na narrativa mitológica só o conhecemos como efeito de sua presença, capturado pelo mito e morto. Se propusermos uma fenomenologia do monstro, não será surpreendente que sua versão seja tão diferente: trata-se de um híbrido, uma corporeidade que recebe os estímulos de modo particular e incomunicável, já que não há dois minotauros que possam comparar suas sensibilidades.

¹¹ As teorias sobre o romance moderno acentuam esse caráter de um personagem cindido e fraturado, especialmente em comparação com os heróis das epopeias, para quem o mundo era incerto e hostil, ao passo que a subjetividade parecia íntegra. Sobre o tema, cabe destacar as obras de Lukács (2000) e Kundera (2009).

Nesse sentido, o herói torna-se uma figura importante. Teseu divide com o monstro a mesma origem divina, certa singularidade entre os humanos comuns. O herói, para Bologna (1997), compartilha com o monstro essa mesma qualidade de entes limítrofes. O herói, do mesmo modo que o poeta, o profeta e o sábio, são personagens fronteiriços. “Conhecem a magia do canto e a expressão dos animais; a sua linguagem é ambígua, enigmática, ameaçadora, enganadora e ao mesmo tempo verídica” (BOLOGNA, 1997, p.318). Ao herói é cabível decifrar a linguagem do monstro, como no caso de Édipo com a Esfinge, ou ainda de Ulisses com as sereias. Este segundo caso alerta para um cuidado que Teseu também demandou, que é o de não se deixar embeber demais pela linguagem do monstro. A mitologia política elaborada por Teseu sugere a constante ameaça de um devir-monstro, que demanda vigilância.

O herói, contudo, é figura desimportante no conto de Borges (e também nesta tese), e suas aventuras de nada servem para pensar a biografia do monstro, exceto a participação em sua morte. Astérion é alheio à história e ao engodo bélico que ocorria ao seu redor. Sem a palavra compartilhada o monstro é incapaz de estabelecer vínculos com o mundo humano, de entrar na temporalidade comum, de devir historicamente. Ao mesmo tempo, Astérion é um dessemelhante, não vê sua imagem refletida em mais nada, sendo nula sua capacidade mimética. Um rápido diálogo com Walter Benjamin (2012) nos mostra como a semelhança e a capacidade de imitação, mais que um dom, parecem ser as responsáveis pelas faculdades superiores da humanidade. Ademais de uma capacidade cognitiva, a vontade mimética aparece, para Benjamin, como um desejo imperativo, um “fraco resíduo da violenta compulsão, a que estava sujeito o homem, de tornar-se semelhante e de agir segundo a lei da semelhança” (BENJAMIN, 2012, p. 122). É curioso pensar que o monstro tem apenas o céu como parâmetro de espelhamento, ao passo que, ainda com Benjamin, é o movimento em relação à semelhança que leva a humanidade a desenvolver a astrologia e a permitir que “a posição dos astros produzisse efeito sobre a existência humana” (BENJAMIN, 2012, p. 122).

A imagem do monstro instaura um deslocamento na capacidade de reconhecimento que arrasta a palavra junto a si. Todo o relato do Minotauro transita entre loucura e solidão, soberba e misantropia, de modo que também não nos reconhecemos como parte empática dessa narrativa. A imagem de seu corpo é tão dessemelhante que se ausenta do tempo, e as estrelas não parecem ter efeito sobre ele, como tem sobre a humanidade. Também não podemos dizer que o Minotauro aproxime-se de uma imagem indefinida. O hibridismo do corpo, a intersecção entre humano e touro, colocam-se como

um empecilho à identificação e ao reconhecimento. Mesmo assim, o Minotauro apresenta-se como realidade sensível, um existente cuja vida se mantém como imagem isolada de si mesmo. A inexistência de relações sociais impede uma aderência identitária entre corpo e subjetividade.

Não à toa o monstro tem desprezo pela palavra: “não me interessa o que um homem possa transmitir a outros homens; como filósofo, penso que nada é comunicável pela arte da escrita” (BORGES, 2005, p.86). Se o mito captura o Minotauro, o conto de Borges parece propor uma contra tecnologia literária. Diferente da linguagem alegórica do mito, que direciona os significados para suas realidades transcendentais (RUTHVEN, 1997), o conto conduz o leitor a uma narrativa labiríntica e fragmentada. A impossibilidade de chegar a um veredito ou a uma verdade se confunde com a noção de indivíduo dilacerado, própria à complexidade do sujeito moderno. Astérion mostra-se fora do alcance dos aparelhos de captura e codificação, notadamente a narrativa mitológica. Na narrativa clássica, o significado de monstro é apresentado de forma simplificada, como resposta ao excesso humano. O monstro de Borges resiste em ser capturado pela cognição. Não por acaso o título do conto refere-se ao labirinto e não à criatura em si. A filosofia do monstro não remete ao passado e à sua genealogia, nem será algo transmissível para o futuro por meio da escrita. É a imagem dessemelhante, o sensível, o corpo e a voz que remetem a uma temporalidade cíclica, que sempre retorna e cujo pensamento se atualiza no presente.

Astérion surge como um anacronismo, uma temporalidade heterogênea, fora do espaço-tempo linear e racional da narrativa verbal. Como uma dessemelhança ele não se repete, não é possível colocá-lo em um historicismo dialético, uma vez que a síntese estará sempre suspensa. O monstro é esta imagem hesitante, cuja recorrência na história da cultura nada tem a ver com a repetição de um signo, mas sim da potência de vida, um lampejo que passa veloz, desaparece, torna a iluminar outros pontos de uma constelação. A natureza do monstro, sua imanência enquanto vivente é da ordem do sensível. Cada reaparição do monstro no tempo atualiza sua potência disruptiva, como uma centelha, um fenômeno vivo, e não como a repetição de um tema narrativo e discursivo.

O minotauro de Borges orienta-se ciclicamente no labirinto, cuja materialidade espelhada faz com que estar no mundo seja um andar em círculos infinitos. Uma profecia traz a promessa de uma ruptura messiânica e instaura a consciência da solidão no coração da criatura. Uma das vítimas entregues a ele em sacrifício profetiza, ou ameaça, que um dia chegará o redentor. O monstro se questiona se será um homem, ou um touro. “Será

talvez um touro com cara de homem? ou será como eu?” (BORGES, 2005, p.86). Neste instante o silêncio do monstro dá lugar a uma segunda pessoa na narrativa. Após limpar o rastro de sangue da espada o herói profere: “– Acreditarás, Ariadne? – disse Teseu. – O minotauro apenas se defendeu” (BORGES, 2005, p.86).

O herói aparece surpreso nas últimas linhas do conto, pois não encontrou resistência do monstro na hora de sua morte. Mais uma vez, o monstro jaz sem vida, mas deixa um testamento, oferece a visão de outro mundo, percebido com outros sentidos, cujos contornos são elaborados a partir de outros pontos de referência. O Astérion observa o mundo a partir de um dentro, de outra cosmologia. O movimento é simples: orientado pelo novelo de Ariadne, Teseu antecipa o monstro por fora do labirinto, como um animal visto em uma jaula. O minotauro de Borges observa de volta, do lado de lá de uma fronteira que não se cruza sem risco. O herói vem pronto para a guerra, enquanto o monstro espera o redentor, um semelhante ou um irmão.

Teseu e Minotauro são irmãos por parte de Poseidon. No conto de Borges a herança paterna parece ser menos importante, mas de todo modo há um espelhamento possível quando o monstro espera um semelhante. A herança do monstro também parece ser seu duplo legado de vida e de morte. A presença do monstro é capaz de amedrontar a racionalidade de uma época, de ausentar-se do tempo linear e propor outra modalidade de perceber o mundo, como um hiato ou uma parada, algo que causa um dano à percepção corriqueira do mundo.

Monstro, a categoria confusa e difundida em diversos discursos, também aparece nas experiências contemporâneas como uma força política relevante, capaz de agrupar ao redor dela dissidências, insurgências, que faz coro à voz de Astérion e tantos outros monstros emudecidos pelo processo histórico. O ponto de vista do monstro é capaz de reclamar para si uma existência, uma percepção de mundo e uma política dissidente. Esta pesquisa parte dessa dupla condição: por um lado, o monstro é uma figura recorrente que capitaliza e organiza a diferença, enquadrando ela em tecnologias políticas que a destituem de sua realidade. Ao fabricar vidas monstruosas a partir da captura da alteridade, a cultura produz formas de vida extermináveis ou domesticáveis, tornando o monstro uma presença corriqueira no imaginário contemporâneo.

Por outro lado, o monstro também tem sido objeto de disputa entre subjetividades dissidentes. Seja por identificação, ou por filiação, a experiência com o monstruoso aparece nos corpos híbridos, mutantes, nas sociabilidades não edipianizadas, nos dissidentes de gênero, de nação, nas associações com outras formas de sagrado, com o

animal e com a natureza, nos sujeitos estigmatizados. No hiato milenar entre o touro de Minos e o Astérion, esta pesquisa parte de um questionamento sobre a disputa em torno da morte do monstro e de sua vida como potência política, capaz de propor outros possíveis e de indicar outros mundos, outras modalidades de existência.

Inicialmente me questiono porque o monstro aparece e reaparece como uma força política tão recorrente em um momento em que sua imagem parece banalizada e saturada pela frequência com que aparece na cultura visual. Se o monstro sempre foi o lócus da transgressão e da anomalia, é cabível pensar ainda que ele tenha essa força opositora? Qual o domínio da transgressão no contemporâneo? Ao mesmo tempo, questiono-me se a imagem do monstro, popularizada pela cultura midiática, é capaz de propor subversão. O monstro hollywoodiano somente reforça estereótipos ocidentais, capitalistas, brancos e heterossexuais? Ou será que, ao exibir o monstro, um filme popular permite que ele projete sua diferença, exuberância e excesso em uma tela gigante? Será que, ao capturar o monstro em tecnologias de imagem, o cinema hegemônico não corre o risco de mostrá-lo como vida sensível? Esse tipo de insurgência no sensível me leva a entender o monstro como uma modalidade de vida, não apenas um amálgama de estereótipos narrativos.

2.3 O QUE É UM MONSTRO?

Esta pesquisa investiga a vida política dos monstros. Tomo como ponto de partida, certa cultura visual que exibe o monstro em suas variações e sentidos diversos, como um tema recorrente no imaginário contemporâneo. O objetivo principal desta tese abre-se em caminhos múltiplos de investigação, sobretudo porque as categorias que este objetivo persegue — vida, política e monstro — são conceitos que suscitam constantes disputas quanto ao seu significado. A construção soa contraditória, mas debates sobre vida e política sempre estiveram muito próximos do que é possível entender como monstro. O monstro, e não a morte, é o contravalor da vida, afirma Georges Canguilhem (2011). O monstruoso coloca a vida em risco pela possibilidade de transformação e variação. Do ponto de vista de uma vida social, o monstro ameaça o funcionamento regular dos regimes de poder e das instituições, e perturba categorias a elas entrelaçadas, como identidade, diferença, normalidade e racionalidade.

Não à toa o monstro é um elemento que remete ao caos e à catástrofe, geralmente incorporando uma alteridade incontestavelmente negativa. Ao monstro cabe ser o portador da monstruosidade, valor moral que condensa um conjunto de afetos rejeitados

por determinado grupo social. Desse modo, a forma de vida monstruosa costuma incorporar a aparição ou o retorno de um conjunto de valores, desejos e medos que uma cultura determina como abjetos ou asquerosos. A monstruosidade comunga afetos hediondos e valores inomináveis, que não foram propriamente simbolizados pelo léxico cultural vigente e que carregam a possibilidade de corromper os regimes de verdade e de poder em atuação. Trata-se de uma confluência de conceitos, atributos e usos do monstro, e que fazem parte de sua constituição.

Este capítulo explora esse conjunto de interstícios, partindo da noção de que monstro é um termo que não gera dúvidas quando evocado. O termo geralmente surge para desqualificar um sujeito e parece trazer consigo a verdade desta qualificação, como uma essência que foi, finalmente, identificada. Contudo, o senso comum, a arte, ou a ciência não possuem acordo ou clareza quanto ao significado da palavra. O termo denota muito mais um ato de fala do que um significado: “você é um monstro!”. O equívoco é inexistente em assertivas dessa natureza, de modo que a pergunta “o que é o monstro”, que dá título e objetivo a esta seção, será sempre acompanhada pela indagação “quem é o monstro?”, mesmo que de modo subjacente.

O leitor encontrará, ao longo deste texto, certa confluência entre os vocábulos monstro, monstruoso e monstruosidade. Advirto que se trata de um problema heurístico e parte do esforço desta pesquisa é compreender o processo em que o monstro e a monstruosidade se relacionam. Por ora, estabeleço a distinção seguinte: monstro e monstruoso referem-se à criatura, ao sujeito dito monstruoso. Monstruosidade sugere uma qualificação, categoria moral, adjetiva e valorativa. A monstruosidade não tem um valor em si, e opera como um vetor que direciona valores diversos em um determinado contexto cultural. As categorias relacionam-se de modo complexo, de modo que esta advertência é mais metodológica do que conceitual.

A aparição do corpo informe¹² do monstro atravessa uma fronteira proibida: a que garante que apenas corpos e modos de existência devidamente codificados e classificados podem participar das instituições que garantem a vida, como corpo, família, gênero, estado etc. Com o monstro, a estabilidade destas instituições estará ameaçada. A ideia de uma civilização ocidental ergue-se sobre uma cisão histórica e metafísica entre natureza e cultura, diante da qual derivam os limites conhecidos de homem e de mundo. O monstro coloca no campo do sensível um corpo que apavora os processos de interpretação por não

¹² Informe é utilizado nesta tese a partir de Georges Bataille (2018), como apresentado na introdução.

fazer parte de um esquema, conjunto ou taxonomia prévios. A aparição do monstruoso solapa a lógica classificatória do mundo conhecido, organizado a partir de cisões binárias que estabelecem um dentro e um fora: do corpo, da família, da espécie, do mundo etc.

Reside aqui uma ambiguidade que faz parte da circulação do monstro na cultura ocidental, orientada por um processo dialético de fabricar o outro a partir da exclusão, e incluir esse outro sob a marca da exclusão (HAMLIM e FERREIRA, 2010). Como dito, o monstro é uma forma de vida inassimilável por esquemas de significação. Trata-se de corpos ou de pessoalidades que resistem à codificação e à classificação. Ao mesmo tempo, o uso e a disseminação do termo monstro age como um instrumento de poder, um modo de atribuir a um vivente um significado pejorativo, estereotipado ou estigmatizado. Identificar um sujeito como monstro acaba por ser um modo de encerrá-lo em um conjunto de valores atribuídos à monstruosidade.

O argumento que quero explorar é o de que o monstro não é o corpo que dá vida a medos, anseios e desejos prévios de um grupo social. O monstro tampouco é o corpo feio e repugnante que se opõe ao belo e ao sublime, muito embora esta seja uma conceituação frequente em estudos sobre o tema. Essas atribuições são cabíveis em alguns contextos, mas não possuem validade para definir o monstro. Esse modo de definir monstro o entende a partir de uma falta, ou uma lacuna, como no caso do Minotauro que ocupa um espaço gerado pela transgressão do pai, ou é definido como oposição ao herói.

Gostaria de me aproximar do monstro a partir do que ele apresenta, não em oposição ou reação ao humano, mas como uma possibilidade afirmativa de existência. Nesse sentido, proponho uma definição preliminar, cujos contornos serão mais bem definidos ao longo desta tese: monstro é uma forma de vida que se apresenta de modo não codificado e não classificado, e que resiste à codificação e à classificação. Além disso, o monstro é um tipo de vivente que faz vacilar os mecanismos hegemônicos de codificação e de reconhecimento. Afirmar que o monstro é uma *forma de vida*, uma modalidade de existência, reforça a tentativa de entendê-lo como agente, e não como elemento relacional metafórico do homem, seu duplo, lado sombrio ou natureza ambivalente, ou ainda como a matéria exterminável da qual se ocupam os heróis.

Diante disso, busco entendê-lo menos pelo que ele significa ou representa, do que pelo que ele propõe como resistência, insurgência, deriva e subversão. Jeffrey Jerome Cohen (1996; 2000), ao propor uma teoria do monstro, investiga o tema na cultura a partir

de sete teses¹³, corolários de como atua o monstro nas culturas. O texto de Cohen é, certamente, uma das obras recentes mais influentes dos estudos sobre monstruosidade. O texto afirma na primeira tese que o monstro é um corpo cultural, que nasce como a corporificação de certo momento da cultura, comungando os medos e desejos de um tempo (COHEN, 1996). Esta proposição apresenta uma inserção do monstro como elemento cultural e como metodologia histórica, que implica pensar uma cultura a partir dos monstros que ela engendra.

Trata-se de um recurso epistemológico potente de crítica cultural. A obra de Cohen investiga o monstro em consonância com o esforço dos Estudos Culturais em pensar povos e sujeitos subalternizados pela história. A teoria dos monstros proposta pelo autor pensa conceitos hegemônicos como identidade e nação a partir de sua contraparte rejeitada. Cohen investiga como certos povos narram o contato com alteridades distantes utilizando o monstro como avatar. A proposta do autor, no entanto, vai na contramão de dois pressupostos caros aos Estudos Culturais, “a compulsão da especificidade histórica e a insistência de que todo conhecimento é local, o mesmo valendo, portanto, para todas as cartografias desse conhecimento” (COHEN, 2000, p.23).

Com isso, o autor, ao longo das sete teses, defende uma relativa universalidade funcional dos monstros em culturas diversas, como um dispositivo dual e relacional com o qual cada sociedade lida com suas pulsões ocultas ou crises culturais. O modo como o autor apresenta o corpus segue uma recuperação histórica em grande medida linear. Essa possível universalidade do monstro é mapeada pelo autor na cultura ocidental, identificando sua origem nas cosmogonias gregas e judaicas, por exemplo, e traçando paralelos com o imaginário medieval, o romance moderno, o cinema etc. Para ele, o monstro é a chave heurística do desconhecido ou do oculto de cada tempo histórico. Assim, “o monstro existe apenas para ser lido” (COHEN, 2000, p.24). Para o autor:

O monstro nasce nessas 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 monstruoso é pura cultura (COHEN, 2000, p.24).

¹³ Trata-se do livro *Monster Theory: reading culture*, publicado em 1996, organizado por Cohen. Na fortuna crítica recente, a obra de Cohen ocupa um lugar central, como um dos expoentes de uma virada nos estudos sobre monstruosidade. Desse modo, alguns dos seus trabalhos são marcos temporais e teóricos incontornáveis para uma pesquisa sobre monstros.

O monstro ocuparia um lugar relativamente fixo em um conjunto de símbolos ligados ao sagrado, ou ao inefável de cada cultura, como deus, morte, mito, homem, categorias cujo significado pode ser discernido a partir de símbolos culturais. A proposta de Cohen dá a entender que, diferente de deus e de humano, o conceito de monstro sofreu pouca variação histórica. O monstro, nessa concepção, é entendido a partir dos conceitos culturais hegemônicos e sua variação está condicionada ao modo como diferentes culturas percebem a noção de identidade e de diferença. Nesta concepção, o monstro atua como um sintoma ou como índice dos valores culturais vigentes. Uma investigação da cultura dos monstros deveria proceder, portanto, a partir de um paradigma indiciário, buscando entender o que eles metaforizam. Um trabalho que consiste em investigar “pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos — significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si” (COHEN, 2000, p.30).

Nesse sentido, o monstro não tem um valor em si, mas aponta para algo que é externo a ele. Essa concepção é endossada pela interpretação da etimologia do termo monstro. A raiz latina da palavra, *monstrum* ou *monstrare*, indica a ideia de advertir, mostrar, ensinar um comportamento (BOLOGNA, 1997; GIL, 2006). Não raro, o monstro é relacionado a uma divindade divinatória, ou a um presságio ruim, ou antecipa uma catástrofe. Nesse sentido, sobretudo pela homofonia entre *monstrare* e mostrar, o monstro é comumente associado a uma vocação para a representação (GIL, 2006). Metodologicamente, o monstro torna-se uma ferramenta referencial, indica algo sobre os sujeitos humanos que lidam com o monstruoso. Um exame atento à etimologia pode, no entanto, apontar para outro entendimento em relação ao monstro. Por ora, gostaria de apresentar dois exemplos que endossam a interpretação representativa do monstro.

Godzilla, cujo primeiro filme foi lançado em 1954, pode ser compreendido como a representação do medo em relação à bomba atômica nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial. A relação entre ciência, tecnologias bélicas e o despertar do monstro são exploradas no filme, em que testes nucleares no mar fazem Godzilla vir à superfície e atacar o Japão. O mesmo disparador é retomado nas produções mais recentes da franquia. A relação com a ciência, no entanto, muda de espectro. Se no filme de 1954, o Japão ainda sob o luto de Hiroshima e Nagasaki, percebemos um pessimismo, nas recentes produções a ciência aparece como uma aliada do monstro, como uma metáfora do antropoceno.

Do mesmo modo, o conde Drácula, do romance publicado em 1897, encarna a xenofobia em relação à Europa Oriental e o antisemitismo corrente ao criar um monstro

que caricaturiza o estereótipo antissemita do judeu no final do século XIX (HALBERSTAN, 1995). Os dois exemplos, distantes em contextos sociais, podem ser igualmente índice de fenômenos históricos totalmente distintos entre si: a tecnologia bélica como um monstro que se alimenta de radiação, no caso japonês; a afirmação do nacionalismo inglês a partir de um vampiro do leste europeu que invade a Inglaterra.

Do ponto de vista de uma narrativa sociológica, ou de uma cultura dos monstros, como pretende Cohen, os dois monstros condensam questões sociais heterogêneas em um corpo hostil comum que seria a causa, e não efeito, de tensões emergentes. Os dois exemplos popularizam narrativas políticas muito específicas dos contextos de produção e difusão das duas obras. O lagarto gigante radioativo que emerge do oceano Pacífico e o vampiro da Transilvânia, descendente de uma casta que outrora defendeu as fronteiras da Europa do império Otomano, corporificam dois modos de colocar em risco o estatuto do estado e da nação. Godzilla atua pela destruição física e irreparável das cidades, comparável apenas ao efeito da bomba atômica. Drácula, pela “corrupção racial”, simbolizada pelo sangue estrangeiro misturado ao corpo das mulheres inglesas.

Nas duas obras, a natureza aparece como um terreno hostil de onde o monstro salta para destruir a cultura, seja o Oceano Pacífico ou os Cárpatos. Esse fenômeno é capaz de distender o espaço entre natureza e cultura, esta última vista como instância conservadora da ordem, da identidade e do funcionamento das instituições. O monstro é vencido pela ação da ciência, em Godzilla, e pelo homem burguês, em Drácula, duas modalidades da racionalidade moderna, em que a técnica se sobrepõe ao mito. Nas duas obras, a figura do cientista/médico é indispensável para lançar luz sobre o monstro, bem como uma instrumentalização do mito em favor da racionalidade. Restaurada a ordem, as instituições, as cidades, o corpo, a família e a sexualidade podem retornar ao seu funcionamento regular. A recepção das duas obras elabora a ideia de guerras em que o humano consegue defender e manter suas fronteiras seguras. O monstro é retirado do campo do visível e permanece sem política. Ou ainda, permanece como o outro da política, o constante inimigo do funcionamento da vida comum.

Investigar o monstro como símbolo indiciário é pensá-lo a partir de um saber antropocêntrico que situa o monstro em uma narrativa que converge para o homem. Isso implica em encaixá-lo em um regime representativo, em que sua participação no mundo, bem como sua crítica política, é reduzida a um espelho de afetos históricos simplificados no corpo do monstro, corpo que é continuamente expulso dos espaços de ordem. O monstro desmaterializa-se, perde o corpo, e torna-se metáfora.

O interesse desta pesquisa vai em uma direção diversa à da teoria dos monstros de Cohen. Do ponto de vista de uma vida política, pensar o monstro como um operador conceitual do humanismo ocidental pouco ou nada revela sobre o monstro em si. Nesse sentido, busco pensar o monstro não como um conceito utilizado para entender contextos externos a eles, mas como uma pessoalidade capaz de produzir conhecimento e modos de existência. Assim, divirjo de Cohen quando ele afirma que o monstro “existe apenas para ser lido” (COHEN, 2000). O que quero afirmar é: o monstro existe. Este é o ponto de partida desta investigação.

Ao afirmar que o corpo do monstro é um corpo cultural, Cohen deixa de lado a contraparte desta assertiva: o corpo humano também é um corpo cultural, e também é um corpo que pode ser lido como afeto histórico. Como um objeto da antropologia ou da sociologia, o corpo pode ser pensado como uma construção simbólica (LeBRETON, 2003), como a demarcação de uma fronteira que delimita perante os outros a presença de um indivíduo. Os valores remetidos ao corpo e às imagens e códigos que lhe dão espessura “falam-nos também da pessoa e das variações que sua definição e seus modos de existência conhecem, de uma estrutura a outra (LeBRETON, 2003, p.7).

O corpo denota uma ambiguidade, que indica que ele é constituído por códigos e valores culturais, ao mesmo tempo que apresenta uma realidade material, corpórea e sensível. O corpo ocupa um espaço, absorve os fenômenos externos e é, ele mesmo, um fenômeno, categoria do “real”, muito embora seja conhecido apenas pelos discursos que o antecedem (GIL, 1997). Nesse sentido, corpo e natureza comungam uma familiaridade aproximada. Ambos são tomados a partir de uma imobilidade material na qual são inscritos significados culturais. Cohen, em outro trabalho (1999), percebe o corpo como uma fita de Moebius, “onde qualquer movimento cruza constantemente o dentro e o fora, minando a utilidade de manter essas frágeis distinções” (COHEN, 1999, p. XVII).

Nesse sentido, a ideia de uma hermenêutica do monstro não é indevida ou inadequada. Pensar afetos históricos a partir do corpo monstruoso é uma abordagem possível. Essa abordagem, no entanto, sustenta pressupostos que estou interessado em abandonar. Notadamente o pressuposto que posiciona o monstro como oposto ao humano, como uma alteridade ao mesmo tempo irredutível e complementar. Do ponto de vista do monstro, a ideia de uma identidade opositora perde força e sentido. O monstro é identificado pela sua dessemelhança radical. Lembremos a dúvida de Astérion sobre que tipo de criatura seria o seu semelhante.

O corpo do monstro é uma realidade ininteligível. Os códigos correntes de legibilidade do corpo colapsam ao se deparar com o corpo do monstro, não porque este encarna a diferença em um grau mais elevado. Poderíamos nos perguntar: diferente de quem? A resposta recairia sobre o modelo geral de homem. Quando acompanhamos a angústia do Minotauro de Borges, no entanto, percebemos que ele considera a possibilidade de um touro, ou um touro com cara de homem, como seu semelhante. A dessemelhança do monstro é o fator principal de ininteligibilidade, a incapacidade de encontrar par, de parecer-se com algo além de si mesmo. O monstro impede a ação dos critérios coletivos de reconhecimento e de identidade.

A impossibilidade de reconhecimento especular é a fonte de angústia do monstro de Frankenstein. Na obra de Mary Shelley, não há uma descrição precisa do que seria o corpo desse monstro. A imagem popularizada pelo cinema remete muito mais à feitura cadavérica do monstro, sobretudo a partir da interpretação de Boris Karloff, na adaptação de James Whale, de 1931. No romance de Shelley, no entanto, algumas características são identificadas, como a pele pálida e extremamente fina, que mal esconde os órgãos internos da criatura, o fato de tratar-se de um cadáver que foi remontado para viver novamente, além da força, tamanho e velocidade excessivos.

A imagem que o leitor pode formar do monstro é bastante vaga, o conhecemos apenas pelo efeito de espanto e horror causado em quem o vê. O monstro, no entanto, é capaz de uma vasta eloquência verbal, tendo sido alfabetizado a partir de obras canônicas do romantismo, notadamente Paraíso Perdido, de John Milton, e Os Sofrimentos do Jovem Werther, de Goethe (BROOKS, 1993). Quando o monstro narra sua própria vivência para Frankenstein, seu criador, notamos que ele é capaz de linguagem e raciocínio, capaz de mimese e de falar como o homem aristocrata do final do século XVIII. É a aparência, a realidade sensível do monstro, que o desloca de modo irrevogável do mundo dos homens.

O monstro questiona a natureza de sua existência como exemplar único e deslocado do que poderia ser uma raça monstruosa, caso Victor Frankenstein tivesse levado adiante o plano de construir uma companheira para ele. Isso talvez trouxesse paz ao coração do monstro, contudo colocaria um temor ainda mais potente: a possibilidade de uma prole, de uma fêmea cuja capacidade reprodutora, livre da família nuclear, incorpora o maior pesadelo da racionalidade científica do início do século XIX (HALLBERSTAN, 1995; FAUSTO, 2019). Temos, portanto, a criatura isolada, solitária, que não encontra espaço na cultura, tampouco na natureza. Não é a diferença que

preocupa o romance. Há toda uma sorte de distinções de gênero, classe e nacionalidade que povoam a obra, na qual a diferença é calculável e comparável. O monstro não pode ser apreendido por nenhum desses parâmetros de cálculo da diferença, justamente por não parecer-se com nada, por ser dessemelhante e informe.

A criatura hedionda de Frankenstein, em vez de se comunicar por urros ou grunhidos, justifica sua monstruosidade com sensibilidade e elegância (BROOKS, 1993). A narrativa do livro, composta por camadas de relatos do passado, organizados como uma grande carta, também oferece uma materialidade díspar entre a forma linear do romance e a costura entre distintos focos narrativos e vozes entrecortadas na feitura do livro¹⁴. O relato do monstro remonta o pacto iluminista do contrato social. O monstro não nasceu mau, a sociedade o corrompeu. Ele justifica sua violência pela falta de lugar no mundo, em parte denunciando a moral humana, mas evidenciando que não há lugar para ele em um mundo que agrupa os seres por semelhança.

Como criação verbal, ele é exatamente o oposto do monstruoso: ele é um participante simpático e persuasivo da cultura ocidental. Todos os interlocutores do Monstro — incluindo, finalmente, o leitor — devem se conformar com essa contradição entre o verbal e o visual (BROOKS, 1993, p.202).

Para Cohen, o monstro “tornou-se uma forma comum de expressar ansiedades sobre os limites e a fragilidade da identidade” (COHEN, 1999, p.XVII). O monstro torna-se, portanto, o catalisador de crises de categorias identitárias. Sua aparição desvelaria o medo oculto do homem em relação à sua própria fragilidade existencial. A criatura de Frankenstein, no entanto, não oferece a possibilidade de relativização do humano. O criador é atormentado pela própria consciência e debate-se com limites éticos e teológicos da ciência. O nascimento do monstro, no entanto, implica um elemento trágico do romance, com a morte do criador e o desaparecimento da criatura. A humanidade dos outros personagens permanece intocada.

O que o monstro de Frankenstein oferece é a promessa de uma prole possível, de outra constituição identitária, não mais criada à imagem e semelhança do pai humano, mas que parte da dessemelhança. No lugar de um constructo feito por partes de cadáveres humanos, a linhagem da criatura povoaria um espaço do mundo como uma nova espécie, formas de vida imprevisíveis e incontroláveis. A ideia de uma fêmea monstruosa traz a possibilidade de geração fora do controle de formas masculinas de reprodução e de vida

¹⁴ O recurso foi comum no romance epistolar dos séculos XVIII e XIX e será utilizado décadas depois por Bram Stoker em Drácula, cuja estrutura em forma de cartas e diários garante uma multiplicidade de narradores, todos em primeira pessoa.

social. A ideia apavora Frankenstein que interrompe a criação da companheira da criatura. O elemento de horror no romance de Shelley pode ser entendido como um tipo de utopia política em que o monstro amplia criativamente as possibilidade de entendimento de vida, de corpo e de sociabilidade.

2.4 AS HIPÓTESES

José Gil (1997) evidencia o desaparecimento da função significante do monstro. Trata-se de um ser que, a princípio, nada significa e que, por isso mesmo, pode proceder como um excesso de significação, como um “parasitário de todos os signos da linguagem” (GIL, 1997, p. 49). Gil refere-se aos corpos monstruosos, como uma cabra de duas cabeças, em que o mesmo signo, a cabeça, duplica-se a ponto de perder o sentido (GIL, 1997). O monstro, pela recusa a ser codificado, coloca-se como um problema semiológico. Diante do monstro, a relação estrutural entre corpo como superfície neutra (significante) no qual são dispostos os códigos (significado) é desorganizada. O monstro aponta para a “natureza — o corpo — tentando significar por ela própria, sem a ajuda de (e contra) a cultura: significa, ao mesmo tempo, demasiadas coisas e nada” (GIL, 1997, p. 49). Gil recorre ao monstro para capilarizar suas discussões sobre o corpo, cujo argumento começa com a própria dificuldade de definir o objeto de debate. Para Gil, diante do corpo, assim como do tempo e da morte, a linguagem parece esquivar-se de uma definição precisa. O monstro está condenado à mesma indiscernibilidade.

Afirmar precisamente o que é o monstro passa por contextos epistemológicos e culturais determinados, de modo que o investigador pode oferecer apenas esclarecimentos parcelares sobre o tema. Outro problema que o corpo, na investigação de Gil, comunga com o monstro, não é exatamente a carência de definições, mas sim o excesso do seu uso metafórico. O termo monstro circula na linguagem para designar uma diversidade de coisas que nada têm em comum. Monstro, substantivo masculino, torna-se uma adjetivação frequente que pode ser atribuída a qualquer coisa: a um animal feroz, a um ser fantástico, ao presidente, a um vírus. O termo pode ser utilizado de modo elogioso em relação a um atleta, por exemplo, ou a um praticante de fisiculturismo. Quanto mais se fala sobre o monstro, menos ele existe por si próprio.

Em o Livro dos Seres Imaginários, Borges (2007) apresenta um extenso léxico de monstros e animais fantásticos, suas origens e significados. Como um bestiário, o catálogo passeia por estranhos entes imaginários da ficção e dos mitos. No léxico sobre a

Quimera, que surge pela primeira vez em um texto literário na Ilíada, ela é descrita como um híbrido: “a parte da frente era de leão, a do meio era de cabra e a de trás era de serpente” (BORGES, 2007, p. 175). Um estranho destino se abateu sobre ela. Ao longo de obras e dos séculos, sua formação foi sofrendo variações a ponto de não ser mais crível, sendo interpretada como uma metáfora de um vulcão na Ásia Menor, ou de um navegador de hábitos ligados à pirataria.

Essas conjecturas absurdas provam que a Quimera já estava cansando as pessoas. Melhor que imaginá-la era transformá-la em qualquer outra coisa. Ela era excessivamente heterogênea; o leão, a cabra e a serpente (em alguns textos, o dragão) não se dispunham a constituir um único animal. Com o tempo, a Quimera tende a ser "o quimérico"; um conhecido gracejo de Rabelais ("Uma quimera, oscilando no vazio, pode comer segundas intenções?") marca muito bem a transição. A forma incoerente desaparece e resta a palavra, para significar o impossível. "Ideia falsa", "devaneio", é a definição de quimera fornecida agora pelo dicionário (BORGES, 2007, p. 175).

O constante uso metafórico do termo sugere um uso qualitativo do monstruoso. O monstro seria, neste tipo de abordagem, o *locus* da monstruosidade, em uma relação de causalidade e complementaridade binária: o monstro como um agente (causa) da monstruosidade (efeito), ou ainda como corpo e espírito, ou corpo e subjetividade. A monstruosidade torna-se um signo duplo que corresponde à essência do monstro, sua natureza pervertida, e às consequências maléficas dessa natureza para os humanos. A relação causal entre monstro e monstruosidade opera um tipo de equação semiótica que associa o sujeito monstruoso a uma significação estereotipada ou estigmatizada.

Essa operação propõe uma essência, uma interioridade monstruosa para qual o monstro aponta, ou faz ver. Gostaria de evidenciar o elemento político nessa associação semiótica, que desmaterializa o monstro em nome de um sintoma, índice ou metáfora. Essa operação estigmatiza o monstro e o posiciona em uma hierarquia em relação às outras formas de existência, notadamente a humana. Enquanto isso, o monstro como vivente desaparece sob um conjunto saturado de valores e significados externos a ele e que lhe são atribuídos.

Interpretações psicanalíticas tendem a compreender o monstro como sintoma de alguma pulsão do indivíduo, como o retorno ou a aparição do que foi reprimido ou recalculado. Nesse sentido, monstro aproxima-se do que Freud chamou de *unheimlich*, que pode ser traduzido como inquietante, sinistro, estranho, algo que deveria ter se mantido fora da vista, mas que veio à tona. O estranho freudiano pode ser definido como “algo que é secretamente familiar [*heimlich-heimisch*], que foi submetido à repressão e depois voltou” (Freud, 1996, p. 235). Essa interpretação entende o monstro como a

corporificação paranoica de um trauma, ou de pulsões reprimidas, ou ainda de um tabu, bem como um modo de lidar externamente com elas. O monstro, aqui, ocupa o mesmo escopo epistemológico que os sonhos ou os chistes: substitutos de uma causa mais profunda, que deverá ser investigada clinicamente. Uma vez compreendida a causa, o efeito deverá desaparecer. O monstro como resultado sintomático do desvio ocupa o lugar de algo a ser curado e eliminado, ou ainda, uma figura de linguagem que se refere sempre ao desconhecido: uma vez que a sombra atrás da porta é iluminada, o monstro formado pela escuridão desaparece.

Esta concepção entende o monstro como um substituto de afetos e de alteridades indesejáveis, bem como sua aparição recorrente no discurso, na cultura, na ficção etc. Pensar o monstro como sintoma, contudo, implica ignorar um paradoxo que se encontra na definição do objeto: o monstro desfaz a possibilidade harmônica de representação, como o hiato que a imagem da criatura de Frankenstein cria com o modo como ela apresenta a si mesma. O impacto do monstro na cultura (e talvez na psique) consiste na resistência à significação. Para Gil, “é a irrupção de um corpo individual a-significante no espaço social que nos angustia, é a ameaça que ele faz pesar sobre o nosso ser cultural ao devorar signos, que nos amedronta” (1997, p.49). O corpo do monstro é a atualização da dessemelhança, que coloca em dúvida as definições de mesmo e de outro, de igual e de diferente. O monstro é uma realidade sensível, a quem não corresponde de imediato uma identidade nem um código de reconhecimento unívoco.

É justamente por fissurar os códigos e as identidades calcadas na semelhança (FOUCAULT, 2016; GEBAUER e WULF, 2004) que o monstro torna-se uma experiência de alteridade, que condensa ao redor de si uma ameaça heterogênea às instituições. A aparição do monstro apresenta uma crise de categorias constitutivas do que entendemos como identidade, notadamente espécie, raça, classe, nacionalidade, sexualidade e gênero (COHEN, 1996; 1999; 2000). O monstro é um corpo não identificado pelas regras correntes da mimese. Nesse sentido, ele surge como um elemento do caos e da desordem, uma figura capaz de desordenar regimes de verdade e de poder, mas não o faz de forma unívoca. Desse modo, tratar o monstro como sintoma, nos moldes da psicanálise, ignora a realidade corpórea e não codificada do monstro, e o remete diretamente a uma causa, que nos estudos sobre histeria de Freud são de fundo sexual (HALLBERSTAN, 1995).

O monstro como metáfora e o monstro como resposta a um tabu (sintoma) associam diretamente monstruosidade à transgressão das normas sociais. Trata-se de um

conjunto de epistemologias frequentes na fortuna crítica sobre a monstruosidade, e que partem de áreas de pensamento diversas. De um modo geral, essas abordagens podem ser divididas em dois blocos de pensamento que nomeio hipótese indicial e hipótese complementar.

A hipótese indicial toma o monstro como efeito de uma causa, como indício de algo externo a ele, seja o efeito de uma transgressão, uma catástrofe, uma profecia, uma doença. Essa abordagem tende a pensar o monstro como a corporificação de algo que o antecede e o transcende. Esse é o caso da relação entre Godzilla e a bomba atômica, discutido anteriormente. Essa hipótese entende o monstro como um avatar social da diferença, seja racial, nacional, sexual etc. Nesse tipo de investigação, o monstro é apreendido por um paradigma indicial, como uma peça dentro de uma ordenação maior de signos. Sua presença deve ser deduzida a partir dos efeitos de sua passagem: rastros, pegadas, sintomas, sinais.

A hipótese complementar pensa o monstro como o outro radical do homem, uma parte de sua natureza bipartida ou pervertida. Nessa visão, o monstro tende a ser resultado da transgressão das normas sociais ou de algum tabu e é lido como consequência dessas ações. O caso do Minotauro no mito grego representa esse tipo de abordagem, e apresenta o monstro como resultado direto de um conjunto de excessos e transgressões de seus pais. O monstro é posicionado como o outro radical do modelo humano, como parte de uma luta contra a possibilidade de tornar-se monstro. Esse conflito apresenta a monstruosidade como algo inerente à condição humana e que deve ser combatida. Esse visão posiciona o monstro como parte da psicomaquia do sujeito, uma oposição-complementaridade entre *astra* e *monstra*, tensão que pode encontrar paralelo na cultura.

O monstro, nesta visão, seria um retorno da natureza animal do homem, e que se revela na luta do bem contra o mal, da luz contra as sombras, do homem moral contra o homem passional. O monstro como complemento faz parte da natureza reprimida do indivíduo, sua sombra, e deve ser sempre combatido, como encontramos no tema do duplo, nas narrativas de lobisomem¹⁵, ou ainda como ocorre no romance *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson (publicado em 1886), em que um artifício químico é capaz de concentrar toda a vileza de um sujeito, fazendo nascer uma criatura sem escrúpulos e sem limites morais.

¹⁵ O tema do lobisomem será discutido no capítulo 4 dessa tese.

Apresento as duas hipóteses como um quadro geral, em que modos de pensar e investigar a monstruosidade orientam-se. Cabe dizer que não são abordagens a princípio excludentes. A limitação desses modelos, no entanto, implica um esvaziamento da ideia de monstro em favor daquilo que ele pode representar. Além disso, propõe uma noção de monstruoso essencialista e funcional em relação ao conceito de humano. O problema destas hipóteses é que, nelas, o sentido da monstruosidade se antecipa à própria aparição do monstro, como um significado pré-estabelecido e pouco empírico, no qual alteridades distantes, radicais ou indesejadas são encaixadas. É quase como dizer que o estigma antecede o estigmatizado. A criatura passa a ser percebida unicamente pelo seu efeito e função. Podemos perceber o monstro de Frankenstein a partir da relação que ele trava com a ciência e o pensamento liberal que emerge após a Revolução Francesa. Contudo, estamos diante de um sujeito que põe uma pergunta (“o que era eu?”) que as abordagens indiciais e complementares são incapazes de responder. Do mesmo modo a dúvida do Minotauro de Borges, que indaga: quem será meu semelhante? Trata-se de questões que partem da própria experiência monstruosa e que permanecem sem uma discussão devida.

Pensar o monstro a partir de uma indicialidade ou complementaridade implica ignorar o caráter produtivo que envolve os sujeitos monstruosos e as pessoalidades dissidentes. O monstro contemporâneo emerge a partir de um pano de fundo contextual, a saber, a delimitação de normas sobre o corpo e sobre a subjetividade que orientam a vida cotidiana. Contudo, a simples oposição entre norma e sujeito não é suficiente para o aparecimento de monstruosidades. O monstro aparece como parte de uma tecnologia produtiva de monstruosidades que alimenta o imaginário popular com sujeitos desviantes e disruptivos. Trata-se, em parte, de codificar certas formas de vida como alteridades opostas e nocivas à humanidade, em um processo que ocorre simultaneamente à intensa presença de monstros na imaginação popular. Assim, o monstro torna-se um tipo de presa do poder e da norma, um modo de produzir pânicos morais e de enquadrar pessoalidades dissidentes como irreais e abjetas.

2.5 MÁQUINA DE FAZER MONSTROS

O sujeito monstruoso emerge em um processo que envolve as formas de vida dissidentes e a produção discursiva da monstruosidade, entendida como uma categoria moral e como um marcador social da diferença. Contudo, quero argumentar, esse processo cria fissuras no modo como a norma age para codificar os sujeitos. O monstro produz modos de existência e agenciamentos políticos no interstício entre a ação dos dispositivos de poder e as possibilidades criativas que surgem nessas dobras.

A produção discursiva de monstruosidades é parte de uma tecnologia política que atribui a determinados corpos ou determinados modos de vida valores radicalmente opostos e danosos à moral social. Trata-se de um modo de enquadrar existências precarizadas ou subalternas como monstruosidades, como sujeitos que oferecem um risco sem precedentes à vida coletiva. As vidas codificadas como monstruosas passam a ocupar zonas de indiscernibilidade social: codificar um sujeito como monstruoso implica entendê-lo como parcialmente real. Se uma vida é continuamente entendida como monstruosa, ou seja, irreal, ela não é entendida como uma vida de fato. Do mesmo modo, a morte desse sujeito não conta como uma perda social a quem é cabível o luto.

O processo que produz monstruosidades discursivas, ou monstruosidades morais, age de modo paradoxal. Em parte, os sujeitos monstruosos são relegados a situações limítrofes da vida social, excluídos dos mecanismos comuns que garantem humanidade aos sujeitos. Por outro lado, a monstruosidade como um discurso e o monstro como uma metáfora de determinados valores são recursos ininterruptamente repetidos no imaginário midiático. Essa presença incessante do monstro na cultura visual pode levantar dúvidas quanto ao seu efeito. Alguns temas relacionados ao mito e que podem ser associados ao monstro não têm a mesma presença que personagens monstruosos nas produções contemporâneas. Temas como o sacrifício humano, por exemplo, quando surgem em algum filme ou série, causam algum tipo de comoção coletiva. O monstro ficcional, no entanto, parece ter se tornado uma figura comum, quase familiar e que não se restringe ao universo do horror.

A saturação da presença do monstro parece confirmar a ideia de uma proliferação de discursos que impede o entendimento do monstro em si. O que quero sugerir é que a história da monstruosidade tem uma trajetória similar à história da sexualidade, conforme contada por Foucault (1999). Em lugar de recalcar o monstro para espaços de invisibilidade social, a cultura moderna saturou sua presença em contextos e significados

diversos. A história da sexualidade e a história dos monstros têm seus caminhos cruzados em diversos momentos, sobretudo pela crescente fabricação de patologias e do enquadramento das dissidências sexuais dentro de um quadro maior de anomalias e dissidências. Em contextos progressistas ou em narrativas estereotipadas, o monstro é parte do imaginário midiático contemporâneo de modo complexo.

Nesse sentido, a monstruosidade relaciona-se diretamente com a proliferação de novos regimes de poder na modernidade, notadamente o poder disciplinar e o biopoder. Contudo, não se trata de uma categoria fácil de encaixar dentro da conduta disciplinar da modernidade. O surgimento das alteridades dissidentes implica a necessidade de enquadrá-las em um discurso normativo, sob o risco da norma ser enfraquecida ou questionada coletivamente. A produção discursiva da monstruosidade torna-se um recurso potente de atribuição de um sentido moral ao sujeito monstruoso, codificado como potencialmente capaz de perpetrar o caos e a catástrofe em uma sociedade.

Todo um regime de visualidade e organização dos corpos e dos discursos é acionado para codificar o monstro como elemento da catástrofe e da vilania. Se monstro fosse uma categoria unicamente sociológica ou biológica, o vínculo entre corpo e sentido certamente seria mais simples de ser esgarçado ou desconstruído. A herança mágica e mitológica do monstro atribui ao sujeito monstruoso uma camada irreal, imaterial e extra-humana. A herança mitológica é relevante pela relação bifurcada do monstro com a política, e impede uma conceituação meramente racional, ou como produto direto de causas sociais.

Por um lado, o legado mitológico, que pensa o monstro como uma criatura imaginária, reforça o grau de irrealdade e de invisibilidade das vidas produzidas e enquadradas como monstruosas, o que reforça a inelutabilidade das vidas exterminadas. Contudo, essa herança abre a possibilidade para outras formas de relações, alianças e filiações com elementos não antropocêntricos, da ordem do fantástico, da natureza e de outros sistemas de compreensão do mundo.

Os sujeitos monstruosos emergem nesse contexto de relações, como pessoalidades dissidentes dos modos normativos de identificar e reconhecer os indivíduos. Do ponto de vista do funcionamento das instituições, as monstruosidades e dissidências são capturadas por uma rede de saberes e poderes que visam dar um destino às formas de vida monstruosas. Trata-se de um dispositivo simultâneo de minar o poder político do monstro e de garantir o funcionamento da norma como elemento de organização do real.

Mary Douglas (2012) investiga como os sistemas culturais estabelecem normas e pontos de comparação que sustentam sua confiabilidade e caráter de realidade em relação às pessoas. A antropóloga discute a sujeira como uma categoria moral e afirma que sociedades tendem a adotar uma lógica classificatória conservadora que as mantenha estáveis. Segundo a autora, elementos desconfortáveis, que se recusam a ser ajustados, tendem a ser ignorados ou distorcidos para que os pressupostos estabelecidos não sejam perturbados. Há um local, em cada cultura, para a sujeira e para os resíduos, e há significados distintos sobre o que é sujeira em cada cultura. Quando elementos fora de uma ordenação prévia surgem, o sistema corre o risco de entrar em colapso, é exigido dele uma tentativa classificatória.

O anômalo, que no pensamento de Douglas significa o mesmo que um nascimento monstruoso, corresponde a esses itens que não possuem lugar estabelecido nas culturas. Anomalia é “um elemento que não se ajusta a um dado conjunto ou série” (DOUGLAS, 2012, p.66). Caso não haja lugar prévio para um item anômalo em uma cultura, ele rapidamente deverá ser classificado a partir dos critérios da anomalia: uma sociedade precisa saber que destino dar aos monstros. O surgimento de um bebê monstruoso pode, por exemplo, colocar em indefinição as linhas que separam os humanos dos animais. “Se um nascimento monstruoso puder ser rotulado como um evento especial, então as categorias poderão ser restauradas” (DOUGLAS, 2012, p.54).

Os dados etnográficos estudados por Douglas encontram ponto de interlocução com a noção de ordem estabelecida por Foucault (2016). Tanto em Douglas como em Foucault a ordem e a mimese são apreendidas pelos indivíduos como mitologias, simplificações de quadros de verdade heterogêneos, e que agem para apagar os traços de sua arbitrariedade e construção cultural. Para Douglas, “categorias culturais são assunto público. Não podem ser facilmente sujeitas à revisão” (DOUGLAS, 2012, p.54).

Foucault, por sua vez, afirma que:

Os códigos fundamentais de uma cultura — aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas — fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar. Na outra extremidade do pensamento, teorias científicas ou interpretações de filósofos explicam por que há em geral uma ordem, a que lei geral obedece, que princípio pode justificá-la, por que razão é esta a ordem estabelecida e não outra (FOUCAULT, 2016, p. XVI).

A ordem para o filósofo apresenta-se como a natureza das relações entre elementos desconexos do mundo, relações construídas sobre um quadro mais amplo de codificações históricas. Um sistema qualquer de elementos, ou seja, um conjunto formado

pela aplicação de critérios prévios, é “indispensável para o estabelecimento de qualquer ordem” (FOUCAULT, 2016, p. XVI). O surgimento das dessemelhanças pode solapar as definições prévias de mesmo e de outro, os critérios de codificação da identidade e dos sistemas. As anomalias resistem à codificação, são nascimentos inéditos capazes de questionar a pretensa naturalidade da ordem, seja da natureza, seja da cultura (esta distinção também arbitrária). O monstro carrega em si o germe desse colapso, e a fabricação de monstruosidades age como um esforço para saturar este poder de desordem, em um processo continuo de fabricação de avatares monstruosos.

A seguir, analiso dois exemplos que endossam a ideia de uma produção discursiva de monstruosidades: uma gravura da iconografia colonial, do século XVII, e o episódio *Man Against Fire*, da série *Black Mirror*, de 2016.

A iconografia sobre as colônias americanas dialogou de modo bastante próximo com o modo europeu de realizar o etnocentrismo, e uma extensa fortuna bibliográfica e imagética versa sobre os habitantes do novo mundo conforme descritos no imaginário europeu. Aos relatos dos navegantes, como a carta de Pero Vaz de Caminha, ou os episódios contados por Hans Staden de sua estadia no nordeste do Brasil, publicado na década de 1550, somam uma variedade de publicações e debates públicos. Chama a atenção o esforço de alguns editores que compilaram os materiais esparsos sobre a América recém colonizada, como o editor e gravurista alemão Johann Ludwig Gottfried, que publica, no século XVII, uma coletânea dessas imagens e relatos intitulada *Newe Welt und Americanische Historien*, algo como “Novo mundo e histórias americanas”.

Uma gravura de Gottfried (figura 02) mostra uma complexa cena de batalha em que um grupo de indígenas captura o que parece ser um espécime típico das américas, um monstro robusto, de corpo completamente coberto por uma pelagem semelhante a penas ou plumas. O monstro é bípede e tem as mãos e os pés limpos de pelagem, iguais a mãos e pés humanos. A criatura amarrada está prestes a ser açoitada com uma lança, portada por um dos captores que traja uma roupa feita por penas, ornada com um par de asas. O monstro emplumado do novo mundo tomba para o lado, como quem espera o golpe de lança. Um olhar mais demorado pode sugerir não tanto desespero, mas certa melancolia na criatura. Uma passividade de quem se entrega à violência, da lança e do olhar. A cena inteira remete a um episódio de batalha, com outros capturados ao fundo, fogo, fumaça, um trio de mulheres que banha um homem no rio, pessoas em círculo ao redor da fogueira, e um corpo decepado ao lado esquerdo da gravura, em um ato semelhante a uma autópsia ou uma cena de antropofagia.

A gravura de Gottfried, que nunca pisou no Brasil, parece descrever elementos diversos da cultura indígena, como rituais de guerra e antropofagia, e condensados em um único amálgama etnográfico e selvagem. Ao chegar na América, por exemplo, Colombo deparou-se com os restos de um ritual antropofágico e acreditou estar na terra dos cinocéfalos (DEL PRIORE, 2000). Os cinocéfalos, homens com cabeça de cão, foram objeto de preocupação, séculos antes, de Santo Agostinho, e de uma sorte de intelectuais europeus obstinados a averiguar a humanidade (existência de alma) dos habitantes monstruosos dos outros continentes.



Figura 02 – Gravura de Johann Ludwig Gottfried e detalhe, 1631.
Fonte: Domínio Público

O que chama a atenção na gravura de Gottfried não é tanto o valor descritivo da imagem, mas sim o caráter imaginativo da espécie que ocupa o centro da figura. O novo continente era habitado não apenas por uma fauna exótica, como nas gravuras de André Thevet ou Johan Nieuhof, mas por monstros, espécies de gentes outras. Ao dispor o

indígena (devidamente estigmatizado) e o monstro capturado, a imagem reforça um imaginário sobre os habitantes monstruosos dos confins do mundo, um modo de extrapolar a diferença cultural em diferenças de natureza. Além da indiscernibilidade humana do indígena, a possibilidade de lidar com monstros nas américas foi um fato concreto de como o pensamento racional europeu compreendeu a alteridade.

O etnocentrismo não é uma característica cultural exclusiva dos europeus. Também os povos indígenas brasileiros desconfiaram da humanidade dos brancos que chegaram no Brasil. Para Lévi-Strauss, o etnocentrismo parece ser uma característica partilhada por todas as culturas. Lévi-Strauss (2010) comenta o conhecido episódio das Antilhas: enquanto, no começo da colonização, os espanhóis debatiam-se para saber se os indígenas possuíam ou não alma (condição para a humanidade), os habitantes das Américas realizavam experimentos semelhantes, afogando alguns prisioneiros brancos, para saber se seus cadáveres apodreciam ou não.

O comentário que Viveiros de Castro (2018) faz sobre Lévi-Strauss leva em consideração esses distintos modos de lidar com a alteridade: “[Lévi-Strauss] viu nesse conflito de antropologias uma alegoria barroca do fato de que uma das manifestações típicas da natureza humana é a negação de sua própria generalidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.35). Essa qualidade foi partilhada entre os diferentes povos na forma de uma desconfiança sobre a humanidade do outro, ainda que sob critérios distintos. Os europeus queriam saber se os indígenas tinham uma alma, enquanto estes duvidavam se os europeus possuíam um corpo real. Essa característica do etnocentrismo é um tipo de “avareza congênita, que impede a extensão dos predicados da humanidade à espécie como um todo (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.35).

O monstro coberto de plumas da gravura, como sabemos, não habita o nordeste brasileiro. Se o fez um dia, possivelmente foi morto junto aos milhares de povos nativos colonizados pelos europeus. Contudo, o caráter de exagero dos predicativos dos indígenas, uma distorção que começa na natureza (descrição do corpo, pelagem, tamanho, hibridismo) e passa pela cultura (guerra, antropofagia, dança), não é uma exclusividade ou invenção do europeu do século XVII. Trata-se de um aparato bélico e eugenista que, ao transformar outras gentes em criaturas hiperbolicamente desumanizadas, promove um conceito negativo e excluente de humanidade. Ao produzir monstruosidades no contato com o outro, o colonizador promove uma justificativa especista para a conquista dos outros povos, ao mesmo tempo que endossa um processo de “favorecimento da própria humanidade às custas da humanidade do outro” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 35).

O mecanismo de afirmar uma humanidade, imanente, particular e imutável, às expensas da desumanização do outro, relegando este outro ao domínio da natureza, impede, no processo colonizador, outro tipo de política que não a predação. Política e eugenia tornam-se operações análogas (ROMANDINI, 2012). A fabricação de monstros revela muito menos o fascínio do europeu diante da descoberta de outras culturas, do que a produção da diferença como uma tecnologia de colonização. Antes de pensar o monstro como a corporificação de um sentimento novo aos europeus, medo ou assombro diante do novo mundo, ou ainda, antes de equiparar a verossimilhança entre o indígena brasileiro e sua representação nas gravuras, é cabível questionar a presença do monstro nessas publicações. Se dispensarmos a distorção de narrativas no extenso telefone sem fio de informações entre marinheiros na costa americana e um editor na Alemanha, podemos pensar no efeito e na recorrência com que monstro e extermínio aparecem na História.

Um paralelo possível — ficções de cunho científico sobre monstro e alteridade — é encontrado na série *Black Mirror*, notadamente no episódio *Men Against Fire* (Engenharia Reversa, terceira temporada, 5º episódio), lançado em 2016 e dirigido por Jakob Verbruggen. O leitor poderá achar estranho os saltos temporais e contextuais no exame dos objetos, contudo, o esforço em emparelhar distintos monstros insiste em um deslocamento, um experimento, para entender a hipótese produtiva do monstro, bem como sua relação com tecnologias de guerra.

O enredo do episódio apresenta um cenário distópico em que uma organização militar está exterminando uma raça denominada de baratas. No original, o termo é *roaches*, humanoides monstruosos de peles pálidas e dentes afiados. Cada soldado possui um implante neural, conectado a dispositivos tecnológicos externos ao corpo, como drones e câmeras, e acesso a informações compartilhadas pela missão, além de um armamento sofisticado. O implante neural torna os soldados mais eficazes em sua caça às *roaches* e também garante os momentos de prazer e descanso: o sono e os sonhos também são previamente regulados pela tecnologia, bem como prazer sexual. O implante neural induz em sonho relações sexuais para os soldados, como um tipo de prêmio ou recompensa por matar *roaches*.

O protagonista Stripe (Malachi Kirby) é novo no destacamento militar. O soldado é um jovem negro chamado Koinange. O apelido deve-se ao fato de seus companheiros anglófonos não conseguirem pronunciar adequadamente seu nome. Esta relação é sutil, mas coloca o personagem negro em um espaço de distinção em relação aos demais, sobretudo por se tratar de uma operação de extermínio racial que ganha contornos de uma

guerra especista. Os civis, habitantes nativos daquela localidade — os que não são nem soldados, nem monstros — não são anglófonos, e são entendidos por meio de um dispositivo tradutor. O som do idioma remete ao leste europeu.

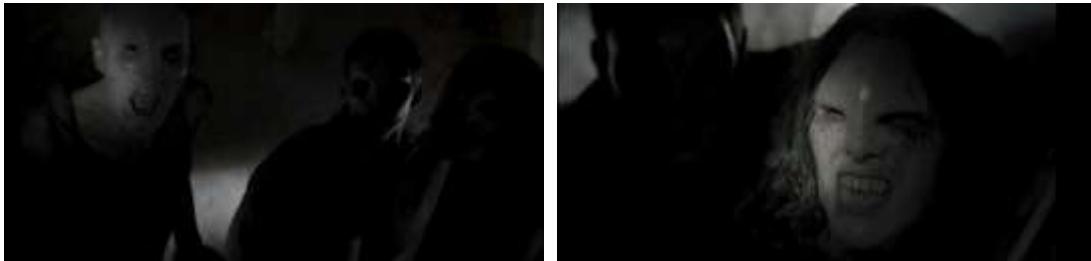


Figura 03: Os monstros vistos pelo dispositivo tecnológico
Fonte: Fotograma de Man Against Fire/Black Mirror (Jakob Verbruggen, 2016).

Na primeira operação Stripe entra em conflito com um grupo de quatro *roaches*, refugiadas na casa de um civil humano. Duas fogem e o soldado consegue matar as outras, uma delas com extrema violência, com sucessivos golpes de faca. Durante a operação, um dos monstros ataca o soldado com um dispositivo tecnológico que corrompe o implante neural, que reverte a engenharia do dispositivo. Stripe é celebrado pelo feito. Duas mortes na primeira tentativa! As *roaches* são sempre referidas como figuras abjetas, e com extremo ódio e desprezo pelos personagens, como se tratasse do extermínio de uma praga animal de alto poder de contaminação. Os espaços tocados por elas devem ser queimados por segurança sanitária. Quando elas são mostradas, sua aparência parece justificar a ojeriza dos soldados humanos (figura 03).

A segunda operação de Stripe implica em uma caçada aos monstros em um prédio abandonado. Na ocasião, o soldado experimenta um ruído no seu dispositivo: ele sente o cheiro da grama. Até então, o implante neural suprimia sentidos básicos dos soldados, como olfato e paladar. O corpo ciborgue dos personagens garantia que todas as interpretações do real, incluindo prazer sexual, cheiro e visão, fossem mediadas pelo dispositivo. Toda a experiência do real que demanda o uso dos sentidos é codificada pelo dispositivo. Ao entrar no prédio disposto a exterminar mais *roaches*, Stripe depara-se com uma mulher humana e seu filho. Diante da tentativa de sua parceira militar de exterminar estes e os outros humanos do prédio, Stripe foge com a mulher e a criança. Ferido de bala, ele se refugia em um abrigo com os outros dois humanos.

A mulher questiona porque ele não a via como monstro, ao que o soldado responde: “Você não é uma barata. Baratas não falam”. De fato, tudo o que escutamos

das *roaches* são guinchos indistintos e desagradáveis. O diálogo desvela a trama tecnológica envolvida, na qual os implantes neurais medeiam/codificam a percepção do real, substituindo os sentidos dos soldados. Em lugar de uma imigrante e seu filho, o implante mostra corpos monstruosos que emitem sons indiscerníveis, cuja aparência remete diretamente aos insetos a que são equiparados. Trata-se de uma disputa racializada, em que os monstros eram os últimos remanescentes imigrantes de uma guerra que teria acontecido anos antes dos eventos da série.

O dispositivo cria uma diferença não mais de grau entre os viventes, mas sim de natureza: *roaches* passam a ser vistas como outra espécie, degenerada, como mutações que deram errado e que, portanto, devem ser extermínadas. É curiosa a organização dos elementos da série ao trazer o personagem negro como o responsável por refratar a distinção racial e especista. A crise e o conflito sobre o reconhecimento da humanidade do outro é acionada pela falha no dispositivo de Stripe. Há um esforço por parte dos soldados em não matar humanos, vidas humanas devem ser preservadas. O argumento em favor do extermínio das *roaches* se daria justamente pela sua não humanidade e pelo fator de risco que elas causariam aos civis, que as viam como realmente são, sem a mediação do dispositivo.

O dispositivo é explicado na sequência: trata-se de uma tecnologia de guerra para aumentar a letalidade dos soldados. O argumento é de que em guerras anteriores, os homens hesitavam em atirar e matar outros humanos, mesmo que de outros países. Um implante neural implica uma distinção radical do corpo do outro, tornando-o não apenas inumano, como se pertencesse à esfera do animal, mas propriamente monstruoso, como uma espécie degenerada, uma aberração da evolução das espécies, incapaz de linguagem. Mais que a aparência asquerosa, a incapacidade de linguagem articulada parece ser o elemento principal da abjeção às *roaches*. A impossibilidade de fala subtende a inexistência de uma organização social mínima, como encontrada em agrupamentos animais. O silvo agudo, em uma frequência agressiva aos ouvidos humanos, expressa a maior característica dos monstros: eles são vistos como signos puros da violência, catástrofe, degeneração e doença.

A operação militar tinha um propósito igualmente especista. Os monstros seriam, na visão do governo e do exército, humanos de um tipo outro. Não se trata de um enquadramento nacionalista, apesar do sotaque demarcado das pessoas exterminadas desvelar uma relação forte com imigrantes e refugiados. O que está em jogo é uma limpeza biológica, um projeto eugenista de melhoramento da espécie, eliminando

humanos cujo código genético apresenta tendência a doenças diversas (doenças humanas). A instancia hegemônica, representada pelo exército, por trás do qual subentendemos um estado, repete os projetos eugenistas que a história humana presenciou ao longo dos séculos com a eficácia de tecnologias análogas: um implante neural que altera a percepção do real, a fabricação de um real mediado pelas imagens e a produção discursiva do monstro. Ambas fazem parte da máquina de fazer monstros, corpos a serem destruídos. Ao explicar o projeto a Stripe o cientista do exército afirma: “é mais fácil apertar o gatilho quando se mira no bicho papão”.

A produção de monstruosidades e sua contraparte, a fabricação intensa de humanidades, têm como base a elaboração de imagens, em uma operação processada esteticamente, no sentido de criação de sensibilidades, e que opera diretamente na imaginação, no imaginário e na memória da cultura. A interface mais visível dessa tecnologia é encontrada na vida dos monstros em si, e nos modos como humanidade e empatia são distribuídos de forma díspar, obedecendo a variações de grau e de natureza. É curioso o aparato da engenharia reversa em *Black Mirror*, um aparelho que funciona como um vírus que corrompe os implantes do exército. O cientista militar mostra-se surpreso com a engenhosidade das *roaches*. Não à toa, ciência e tecnologia são critérios e estratégias do poder hegemônico para definir o grau de cultura e, portanto, de humanidade, dos colonizados. A ausência de linguagem, por consequência, de fala e escrita, demarca uma metáfora sofisticada de processos históricos colonizadores e de extermínio que o Ocidente conheceu.

A engenharia exibida no episódio parece uma metáfora da extensão bélica da biopolítica, a necropolítica como a entende Achille Mbembe (2016), que justapõe o exercício da soberania política com o desenvolvimento de tecnologias e aparatos bélicos cada vez mais eficazes. A maior capacidade de extermínio de vidas humanas, para Mbembe, situa as guerras no mundo globalizado como modos de forçar o inimigo à submissão, “independentemente de consequências imediatas, efeitos secundários e “danos colaterais” das ações militares” (MBEMBE, 2016, p. 139):

A percepção da existência do outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria o potencial para minhas vida e segurança, eu sugiro, é um dos muitos imaginários de soberania, característico tanto da primeira quanto da última modernidade (MBEMBE, 2016, p. 129).

O monstro é peça chave na tecnologia militar de extermínio: por um lado são fabricadas armas e munição cada vez mais potentes. Por outro, os alvos são

continuamente produzidos no imaginário como vidas irreais, extermináveis e não enlutáveis. Toda tecnologia, contudo, é criada trazendo em si o germe de sua obsolescência. Toda máquina é falível. Isso quer dizer que a engenharia de fabricação e captura de monstros, simultânea à fabricação de humanos, é parte de um projeto contínuo de constantes inovações, das quais o implante neural, prostético e ciborgue, desponta como uma versão futurista do complexo labirinto-novelo-mito que encapsulou o minotauro. Isso quer dizer também que as falhas da máquina podem corroer sua eficácia e desmontar sua tecnologia.

No episódio da série, o final pessimista indica que o projeto de extermínio continua. Contudo, uma camada mais elementar de corrupção da tecnologia da monstruosidade é convocada. O movimento mais sofisticado da tecnologia consiste justamente em se apresentar como natureza (PRECIADO, 2014). Ao argumento de Preciado, é adicionado o elemento mitológico no que tangencia a fabricação de monstros. Não se trata apenas de uma tecnologia produtiva que incessantemente fabrica monstros como uma linha de montagem, como aparatos que definem o humano a partir da negação. O que observo é um processo reiterado de essencializar a monstruosidade em relação ao sujeito monstruoso, processo que invoca o anacronismo próprio ao monstro, que absorve sua matriz mítica, e o codifica como existência irreal.

3 O CORPO DO MONSTRO: VARIAÇÕES ENTRE O FRACASSO E A IMAGINAÇÃO

Preferia não fazê-lo (Bartleby, o escrivão, Herman Melville)

Que nos ocupássemos de outros business, nós, as emancipadas do capitalismo, da família e da previdência social (O Parque das Irmãs Magníficas, Camila Sosa Villada).

Ao final da Idade Média, a lepra desaparece do mundo. Às margens da comunidade, às portas das cidades, abrem-se como que grandes praias que esse mal deixou de assombrar, mas que também deixou estéreis e inabitáveis durante longo tempo. Durante séculos, essas extensões pertencerão ao desumano. Do século XIV ao XVII, vão esperar e solicitar, por meio de entradas encantadas, uma nova encarnação do mal, um outro esgar do medo, mágicas renovadas de purificação e exclusão (História da Loucura, Michel Foucault).

3.1 AS INQUIETAÇÕES DE ÚRSULA BUENDÍA

Em Cem Anos de Solidão, o famoso romance de Gabriel García Márquez, Úrsula, a matriarca dos Buendía, enfrenta um dilema no começo de seu casamento com José Arcádio. Trata-se do medo de gerar filhos monstruosos. Úrsula e José Arcádio casaram-se jovens, antes de empreender a viagem ao lugar em que fundaram Macondo e que deu sequência aos fatos conhecidos do romance. Os jovens descendiam de duas famílias europeias, antigas e influentes no povoado colombiano onde viviam: os antepassados dos dois, alguns séculos antes, estabeleceram uma amizade produtiva e duradoura, que gerou fortuna e desenvolveu a localidade em que moravam. A parceria, ao longo dos anos, engendrou também laços familiares, de modo que Úrsula e José Arcádio eram primos.

A genealogia dos personagens não é detalhadamente explicada nas páginas iniciais do romance. Como sabemos, a narrativa acompanha a descendência do casal e se ocupa de outros fenômenos. A união dos dois é mostrada como um ato originário, um evento em que a fundação da família, da cidade e do romance coincidem. Como em uma narrativa mítica, *eros* e *polis* estão intrinsecamente relacionados. Esse ato originário —

um casamento heterossexual entre expoentes de linhagens ancestrais — é maculado por um tipo de corrupção. Acompanhamos a descendência do casal ao longo de sete gerações, em que os nomes dos personagens repetem-se e confundem-se em destinos cílicos e trágicos até a extinção, em que o último dos Buendía, ainda recém-nascido, é devorado por formigas. O emaranhado de gerações é, por vezes, explicado pelo desenho da árvore genealógica, impresso no livro como um guia para o leitor.

Os fenômenos que antecedem esse ato originário, no entanto, ocupam poucas páginas no romance e a ascendência do casal é explicada de modo breve e confuso. Conta-se que a bisavó de Úrsula presenciou o assalto do pirata inglês Francis Drake a Riohacha, no litoral colombiano, e ficou traumatizada por toda a vida. Por conta dos temores da esposa, o bisavô de Úrsula, um comerciante aragonês, migrou com a família para “longe do mar. Numa aldeia de índios pacificados situada nas encostas da serra” (MÁRQUEZ, 2019, p.26). Nessa mesma aldeia vivia um filho de imigrantes espanhóis, dedicado ao cultivo de tabaco, antepassado de José Arcádio Buendía. As duas famílias travaram relações comerciais e a sociedade evoluiu para laços de parentesco ao longo de muitos anos, cuja contagem não é evidente ao leitor.

A linhagem de Úrsula e José Arcádio é pouco explicada em termos cronológicos. Sabemos que a invasão de Francis Drake na costa colombiana se deu no final do século XVI, e que o matrimônio do casal se dá três ou quatro gerações depois. Os termos temporais são imprecisos. O narrador refere-se à Úrsula ora como bisneta, ora como tataraneta do comerciante aragonês, o que dispõe os personagens em uma temporalidade aberta, que remete, em todo o romance, ao tempo cíclico do mito entrelaçado à linearidade historiográfica.

A genealogia sanguineamente entrelaçada do casal não é motivo de espanto no romance. Casamentos entre familiares não são raros, sobretudo em comunidades pequenas, com poucos habitantes e distante de outros povoados, como parece ser o caso da aldeia em que cresceram Úrsula e José Arcádio. Contudo, o tabu do incesto, tema basilar para a Antropologia e para a Psicanálise, impele à exogamia, em complexos sistemas de proibições e restrições no tocante a casamentos dentro de uma determinada sociedade. A equação que equilibra endogamia e exogamia leva em consideração dois tipos de interdito que, por vezes, entram em desequilíbrio: a proibição do incesto e a restrição da miscigenação racial. Diante disso, cabe indagar como a possibilidade de incesto e as preocupações que o acompanham parecem macular o ato originário da família Buendía, sob o risco de um nascimento monstruoso.

Tendo crescido juntos, o casamento dos jovens era dado como certo desde que nasceram, apesar dos receios das famílias de que o parentesco dos primos pudesse gerar crianças monstruosas. “Tinham o temor de que aqueles saudáveis expoentes das duas raças secularmente entrecruzadas passassem pela vergonha de engendrar iguanas” (MÁRQUEZ, 2019, p.27). Os temores não eram infundados, uma vez que havia um caso recente que alimentava as preocupações. Uma tia de Úrsula casou com um tio de José Arcádio e deu à luz uma criança com um “cauda cartilaginosa na forma de saca-rolha e com uma escovinha de pelos na ponta” (MÁRQUEZ, 2019, p.27). O monstro com rabo de porco morreu sangrando, aos 42 anos, após um amigo açougueiro — possivelmente munido de boas intenções — cortar a cauda com um cutelo utilizado para retalhar costela de boi. A cauda de porco, que muitos atribuíram ao parentesco dos pais, era escondida por calças-balão. O jovem morreu sem jamais ter tido contato sexual com mulheres.

Não fica claro no romance qual a causa do nascimento de iguanas ou de crianças com rabo de porco. A preocupação de Úrsula parece se concentrar em saber se o parentesco dela e do marido era próximo o suficiente para ser uma transgressão incestuosa. Sendo assim, um casal jovem e saudável gerar um filho com partes do corpo de iguana suscita um conjunto de dúvidas quanto à causa e ao destino da prole. Os nascimentos monstruosos alimentam um extenso debate sobre parentesco e ordem cultural e ameaçam as linhas que definem os homens e os animais (DOUGLAS, 2012). Desse modo, uma criança híbrida, com partes humanas e animais, nasce deslocada da ordem das coisas e dos sistemas de classificação.

O nascimento de um monstro implica uma origem incerta e suscita dúvidas: um bebê iguana deveria ser criado por pais humanos? Se sim, o que isso implicaria no estatuto social dos pais? Ele deveria ser batizado? Deveria frequentar a escola? Mesmo um hibridismo menos radical, como uma cauda de porco, implica uma impossibilidade de codificar esse sujeito dentro dos signos comuns da humanidade. Essa ininteligibilidade que define o monstro coloca dúvidas também sobre o lugar social que ele pode ocupar. Não raro, os nascidos monstros, os corpos que deformam os critérios de inteligibilidade do humano, ocupam espaços flutuantes, marginais, ou são exibidos como anomalias ou bizarices da cultura visual. O parente dos Buendía nascido com uma cauda de porco não é nomeado. Sabemos que morreu celibatário, sem deixar descendência, na margem das relações sociais cotidianas.

O tema da descendência, central no romance, é perturbado pela aparição do monstro. O parente com rabo de porco interrompe uma cadeia reprodutiva. O nascimento

dele impede de pensar o futuro em termos de transmissão linear e heterossexual. O monstro denota uma ideia de interrupção. Não exatamente de morte ou de finitude, mas um obstáculo à reprodução e à continuidade de termos e relações que servem de base à vida comum e à política. A inteligibilidade e a codificação como humano são postas em suspeição. O futuro torna-se ameaçado e, com ele, toda uma ideia teleológica que associa tempo, história e progresso, nos termos discutidos por Walter Benjamin (2012). Desse modo, o nascimento monstruoso implica uma impossibilidade de pensar família e futuro nos termos de transmissibilidade e nos termos de uma repetição de um modelo edipianizado de parentesco, pensado a partir da proibição do incesto.

De ponto de vista antropocêntrico, a entrada do monstro coloca em risco o futuro e impede a imaginação política de pensar além dessa obstrução da continuidade e da permanência das instituições. A transmissibilidade aparece como preocupação em narrativas conhecidas sobre o monstruoso: em Frankenstein (SHELLEY, 2015), a possibilidade de criação de uma vida nova fora da relação heterossexual do matrimônio gera as tragédias de que trata o romance. Além disso, fabricar uma companheira para o monstro implica a geração de uma prole monstruosa sem precedentes conhecidos; em Drácula (STOKER, 2002), o sangue do vampiro, simultaneamente monstro e estrangeiro, coloca a hereditariedade dos personagens ingleses sob o risco de degeneração (HALBERSTAN, 1995). Por outro lado, o nascimento monstruoso nos habilita a pensar a transmissibilidade a partir de um interstício, de uma desaceleração, ou mesmo de uma ruptura radical de padrões normativos de parentalidade e de socialização.

Lee Edelman (2004; 2021) explora a relação entre queeridade e a pulsão de morte a partir de uma crítica ao que ele nomeia “futurismo reprodutivo”, um enquadramento da vida social organizado a partir da ideia de um futuro a ser realizado. O argumento de Edelman foca na ideia da criança como o avatar desse futuro, que se projeta em um horizonte político como garantia de continuidade, de sobrevivência e de transmissibilidade do corpo social. A organização da política, para o autor, “permanece, no seu âmago, conservadora, uma vez que opera para afirmar uma estrutura, para autenticar uma ordem social que será então transmitida ao futuro na forma de sua Criança interior” (EDELMAN, 2021, p. 250).

Manter a ordem social segura para uma criança presumida implica, colateralmente, pensar o político em termos do futurismo reprodutivo, como pensa o autor, e também em termos da manutenção da família normativa como única estrutura e matriz de sociabilidade. A defesa de Edelman elabora uma negatividade. Ela implica

pensar as relações fora dos termos de uma imaginação política que concebe o futuro unicamente em termos de preservação e reprodução, e que confirma o valor absoluto do futurismo reprodutivo. Trata-se de pensar um espaço “exterior a esse conflito de perspectivas que compartilham o pressuposto de que o corpo político deve sobreviver” (EDELMAN, 2021, p. 250).

O autor encontra esse valor de negatividade em uma ética *queer*, como uma possibilidade de pensar a vida social fora das fantasias heteronormativas de transmissibilidade e legado. A criança que herdará o mundo que vivemos, e de quem nossas decisões políticas são devedoras, confere um valor transcendente ao desejo heterossexual. A heterossexualidade passa a ser associada à preservação do futuro, uma função externa e pretensamente mais nobre que o desejo sexual em si. Essa associação é elaborada como uma oposição ao desejo homossexual, que não é centrado na geração de filhos. Isso torna qualquer resistência inoperante fora de uma fantasia futurista. O *queer*, a dissidência, pode ocupar o seu “estatuto figural como uma resistência à viabilidade do social e insistindo na inextricabilidade dessa resistência de qualquer estrutura social” (EDELMAN, 2021, p.251).

Edelman conceitua *queer* como um modo de designar as pessoas estigmatizadas por não reproduzirem adequadamente padrões heteronormativos, algo ligado ao atípico, ao estranho, que perturba de algum modo a normalização. Trata-se de um conceito escorregadio, com uma genealogia peculiar (BUTLER, 2019a) e cujo valor de interpelação não tem o mesmo peso na língua portuguesa. Contudo, é importante destacar o caráter não identitário e não fixo do termo, conforme o utiliza Edelman, uma vez que “a queeridade não pode definir identidades, ela pode tão-somente perturbá-las (EDELMAN, 2021, p.262). Não é meu objetivo me debruçar sobre o termo ou recompor sua história e usos. Meu interesse é pensá-lo a partir de zonas de vizinhança com o conceito de monstro, e com outros termos que propõem formas de subverter, interromper, ou mesmo reimaginar a norma. No contexto dessa discussão, monstro se avizinha a *queer*, entendido como um termo que nunca foi “plenamente possuído” (BUTLER, 2019a).

O monstro, nas preocupações de Úrsula, ocupa um espaço de possibilidade e latência capaz de interromper a continuidade da vida social (o que, de fato, ocorre). O destino trágico do primo com rabo de porco oferece uma imagem de recusa à ideia disciplinar da criança de que fala Edelman. Essa recusa é central para o argumento deste capítulo. Por meio dessa recusa, a presença do monstro pode abrir espaço para formas outras de continuidade da vida. Formas que não são condicionadas pela transmissão e

repetição de papéis sociais normativos, e que demandam um corpo inteligível para sua realização. Não raro, esses papéis sociais normativos implicam uma distribuição disciplinar do gênero e da força de trabalho. Como dito, o monstro é um corpo ininteligível, a quem falta ou sobra algo, e que é incapaz de ser classificado em taxonomias prévias. O monstro interrompe e impossibilita o processo de codificação como um corpo inteligível, seja como recusa, fracasso, metamorfose ou, nos termos de Halberstam (2020), ausência de sentido e direção.

Se o futuro — esse futuro idealizado que só existe na medida em que o corpo social é protegido — projeta-se como uma imagem coercitiva, o monstro é capaz de interromper a reprodutibilidade da norma, sobretudo de um ponto de vista da heteronormatividade. Foucault (2010) explica que o contorno do que entendemos como monstro humano torna-se mais preciso conforme as funções da família, da parentalidade e das técnicas disciplinares são remanejadas socialmente. O monstro caracteriza-se, não raro, por uma sexualidade desviante, anômala, fora dos parâmetros da genitalidade: o primo de Úrsula morre celibatário, ao passo que é a possibilidade de um incesto (uma relação sexual que transgride as leis da cultura) que pode gerar iguanas (uma prole que transgride as leis da natureza).

Nesse sentido, o monstro oferece uma separação entre a ordem social e os valores que a consolidam no imaginário coletivo. Esse gesto é capaz de deslocar as fantasias em que os termos da vida política são pensados, notadamente a ideia de que a política tem como ponto de referência um sujeito bem definido e completo. Não à toa, o nascimento monstruoso é lido como sinal de uma desgraça iminente (ECO, 2007), pois não apenas cinde os padrões de referência desse sujeito de contornos definidos, como impede a reprodução desse modelo de sujeito. Para Edelman (2021), o *queer*, como uma categoria de não identificação, “aniquila o gozo fetichista que trabalha para consolidar a identidade ao permitir que a realidade coagule em torno de sua reprodução ritual” (EDELMAN, 2021, p. 272), e, assim, corta o fio que garante a futuridade.

3.2 OS NASCIMENTOS MONSTRUOSOS

O passado também torna-se objeto de preocupação diante do nascimento monstruoso. As causas que podem levar um casal jovem e saudável a gerar iguanas ou outra anormalidade são postas em dúvida. No caso específico dos Buendía, um filho monstruoso poderia ser um tipo de punição ou aviso de Deus pela relação sexual indevida,

ou ainda, a mistura de sangue de parentes tão próximos poderia gerar algum desvio biológico. A mistura desequilibrada de fluidos corporais, como sêmen e sangue menstrual, alimentou diversos debates sobre a geração de filhos monstruosos, sobretudo no final da Idade Média e no Renascimento. Não à toa o sangue torna-se um signo importante em narrativas sobre monstro.

A historiadora Claude Kappler (1993) analisa a proliferação de imagens e discursos sobre o monstro no final da Idade Média e elabora um quadro geral de classificação dos nascimentos e das aparições monstruosas. Para ela, o tema dos nascimentos monstruosos é objeto de interesse constante e perpassa diversas épocas. O recorte temporal que a autora explora coincide com diversas obras publicadas entre os séculos XV e XVI. Trata-se das encyclopédias densamente ilustradas de filosofia natural ou botânica de autores como Ulisses Aldrovandi, Pierre Boaistuau, Hartmann Schedel e Ambroise Paré (figura 04), para citar alguns. Essas publicações, junto aos tratados e crônicas sobre a América recém colonizada pelos europeus, compunham um quadro complexo de raças monstruosas e de desvios da natureza. Esses tratados naturalistas partiam de um pressuposto cultural duplo, que entendia o monstro simultaneamente como um desvio e como um enigma da natureza.



Figura 04. Gravuras de nascimentos monstruosos em publicações de filosofia natural do século XVI e XVII. As ilustrações são de Ulisses Aldrovandi.

Fonte: Domínio Público.

Essa episteme, como indica Kappler, explicava os signos a partir de um quadro cosmológico de referências. A autora argumenta que o imaginário medieval é marcado por uma cosmovisão totalizante, em que o uno e o múltiplo, o terreno e o metafísico, se espelham mutuamente. O mundo é organizado mediante uma geometria simbólica, marcada por um mimetismo (BENJAMIN, 2012; FOUCAULT, 2016) e por uma noção de ordem divina das coisas, “segundo uma escala de valores que atribui um lugar a cada elemento, tanto espiritual quanto material” (KAPPLER, 1993, p. 14). Desse modo, o monstro representa um desafio à compreensão: em um universo em que tudo encontrou o seu lugar, como explicar o nascimento de gêmeos siameses, crianças intersexuais, ou com cauda de porco, ou mesmo iguanas?

O nascimento do monstro põe a ordem em dúvida, em um sistema em que natureza e Deus confundem-se. A presença do criador nessa equação traz um elemento ambíguo

ao pensamento. Em parte, se há monstros é porque assim o quis Deus (é esse o argumento de Santo Agostinho¹⁶). Por outro lado, trata-se de um desvio da natureza e que precisa ser entendido a partir de uma ordem totalizante. O monstro, no entanto, apresenta uma subversão dessa ordem. “Ele desconcerta e, quanto mais organizado e hierarquicamente justificado é o universo, tanto mais gritante é o problema por ele apresentado” (KAPPLER, 1993, p.15). O conceito de monstro que Kappler põe em movimento não diz respeito tanto à uma futuridade interrompida, mas a um desvio no desenvolvimento do corpo. Se, no pensamento medieval, o monstro faz parte de uma cosmologia em que tudo tem seu lugar, gradativamente ele passa a ser, também, um problema da história da ciência, como uma entidade ou espécie que demanda um lugar dentro da estrutura do saber naturalista (BOLOGNA, 1997).

Para o pensamento naturalista do final da Idade Média, o monstro é algo que foge à generalidade dos casos e desvia da forma humana, pensamento que deriva do modo que Aristóteles conceitua monstro e que foi absorvido pela filosofia agostiniana. A tipologia inventariada por Kappler reverbera na proliferação de casos particulares e no surgimento de uma tipologia vasta. A classificação de monstros nos tratados medievais faz surgir distintos tipos de anomalias ao passo que a ideia de norma torna-se cada vez mais estreita. O monstro torna-se uma figura hermenêutica “para designar uma imensa categoria de seres em relação a outra categoria” (KAPPLER, 1993, p.330). Ao propor uma historicidade das concepções de monstruoso, Georges Canguilhem (2012) aponta para a variação e heterogeneidade dos bestiários medievais, como os estudados por Kappler:

A teratologia da Idade Média e do Renascimento é apenas um recenseamento das monstruosidades e mais uma celebração do monstruoso. Ela é um acúmulo de temas de lendas e de esquemas de figuras nos quais as formas animais concorrem, por assim dizer, para trocar órgãos e variar suas combinações, nos quais as ferramentas e as próprias máquinas são tratadas como órgãos compostos com partes de viventes (CANGUILHEM, 2012, p. 193).

As raças monstruosas, no entanto, são viáveis, como bem lembra Gil (2006). Elas subsistem e persistem como formas de vida, e é essa particularidade que impõe uma resistência à interpretação dos nascimentos monstruosos. À revelia de ser cooptado ou não como figura alegórica, o monstro expressa uma possibilidade de vida materializada em um corpo, em um espaço e em um tempo. O pensamento medieval, como exposto na tipologia de Kappler, não entra em acordo se o monstro desvia da natureza em gênero ou

¹⁶ O argumento de Agostinho é o de que se as raças monstruosas existem é porque assim o quis Deus. No pensamento do filósofo, os monstros dos confins do mundo conhecido são parte da ordem geral da criação de Deus (AGOSTINHO, 2012; GIL, 2006; DEL PRIORI, 2000).

em número. Essa preocupação ganha contornos científicos na obra do cirurgião francês Ambroise Paré, publicada ainda no século XVI, *Des monstres et prodiges*¹⁷.

A obra de Paré faz parte de um conjunto de tratados científicos que tentava entender a recorrência dos nascimentos monstruosos e suas causas. No livro, o médico conceitua monstro como seres que aparecem “fora do curso da natureza”, e que constituem signo de alguma desgraça. Junto ao monstro, Paré analisa o aparecimento dos prodígios, que ocorrem “totalmente contra” a natureza. Os dois conceitos não são excludentes, e sua diferença não é de todo explorada no livro. A obra analisa casos particulares, em que o monstro ganha especificidades biográficas e de nascimento. Paré inventaria casos, exemplificando com prontuários e documentos, como um tipo de registro médico e historiográfico de nascimentos monstruosos na Europa.

De acordo com Paré, os nascimentos monstruosos ocorrem por causas diversas: a vontade de Deus, quantidade excessiva ou deficitária de sêmen, ou ainda mistura ou corrupção do sêmen. Além de alguma doença hereditária, estreiteza do útero, violência sofrida pela gestante e a imaginação. Das causas elencadas, o incesto não é nomeado diretamente, mas observamos uma recorrência em prescrições sexuais, sobretudo pela insistência na pureza e integridade do sêmen. Todas essas causas são subordinadas à vontade arbitrária de Deus para punir.

Cabe ressaltar o lugar da imaginação nessa lista, principalmente por ser a imaginação da mãe que é capaz de gerar uma prole monstruosa. Ao invés de dar continuidade à forma e à linhagem paternas, o feto sofre os efeitos da imaginação materna, acionando os perigos da imaginação feminina. Para Marie-Hélène Huet (1993), ainda que a imaginação não fosse elencada como a única causa dos nascimentos monstruosos, o fato foi alvo de diversos debates médicos. Mesmo após o surgimento de evidências científicas que explicavam os nascimentos monstruosos, que transformou o monstro prodígio em uma anomalia biológica, a ideia de que a imaginação materna pudesse interferir no feto persistiu no senso comum e na literatura (Huet, 1993). O tema coloca a possibilidade da mãe interferir na forma da matéria, uma vez que é o princípio ativo paterno que deve ser capaz de imprimir sua continuidade.

Não à toa, a relação entre o feminino e o monstruoso é de grande proximidade, e o par imaginação-desejo feminino é sempre apresentado como um risco para a descendência. Huet analisa documentos do mesmo período da pesquisa de Kappler, e

¹⁷ A primeira edição do livro foi publicada em 1573. Como consulta, utilizei a edição em inglês (PARÉ, 1982).

aponta para a discussão de que a contemplação de imagens poderia gerar anomalias na gravidez. A relação entre o feminino e o imaginário não é apenas médica, nesse contexto, mas faz parte de uma norma prescritiva. O perigo das imagens revela uma cultura iconoclasta que perpassa a história ocidental (DURAND, 2010; MONDZAIN, 2013), e o monstro parece ser parte das resistências do imaginário e da imaginação, como algo que escapa às tentativas de controle do imaginário social.

Nessa conjuntura, o monstro não era apenas o prenúncio de uma tragédia, mas o atestado de que algo em sua concepção foi pervertido ou tornado irregular. As transgressões dos pais, em especial da mãe, eram postas à prova: “Muitos segredos perturbadores são tornados públicos pelas mulheres no dia em que dão à luz, quando o monstro revela o que permaneceu oculto desde a concepção” (Huet, 1993, p. 19). Esse contexto aproxima-se dos eventos de Cem Anos de Solidão, em que o ato originário é marcado pela transgressão dos interditos ligados ao sexo e à morte, além de ocupar os pensamentos de Úrsula continuamente por todo o romance. Seguindo a trilha de Huet, que relaciona a concepção monstruosa com a imaginação criadora do romantismo, eu arriscaria dizer que a imaginação atribulada de Úrsula espelha os eventos mágicos em todo o romance. De todo modo, as inquietações da matriarca estavam respaldadas, não apenas pelos antepassados, mas também por alguns séculos de filosofia natural.

O precedente familiar assustava Úrsula, mas não pareceu amedrontar José Arcádio: “Não me importa ter leitõezinhos, desde que consigam falar” (MÁRQUEZ, 2019, p.27). A fala do patriarca, aos 19 anos, pode revelar descrença, como se os riscos da endogamia fossem parte de superstições antigas menos urgentes que a vontade de consumar o relacionamento com a esposa. A possibilidade de parir iguanas, levou Úrsula a impedir a consumação sexual do casamento. A jovem dormia com uma calça de lona de veleiro, confeccionada por sua mãe, com uma grossa fivela no cinto. A vestimenta de castidade protegeu Úrsula do ato sexual com o primo e marido, mas não os poupou do falatório do povoado.

José Arcádio gastava os dias pastoreando seus galos de briga, tendo suportado por meses as recusas da esposa. Os vizinhos espalharam o rumor de que o jovem era impotente, e que por isso Úrsula continuava virgem. O romance conta que um dia José Arcádio venceu Prudêncio Aguilar em uma briga de galos. Diante da derrota, Aguilar reacende o rumor da impotência de José Arcádio: “Vamos ver agora se enfim esse galo faz um favor à sua mulher” (MÁRQUEZ, 2019, p.27). Diante da ofensa, o patriarca dos Buendía desafiou o vizinho para um duelo de honra. O desfecho foi rápido e Prudêncio

Aguilar morreu com a lança do rival atravessada na garganta. Nessa mesma noite, Úrsula e José Arcádio tiveram a primeira relação sexual, assumindo o risco da decisão: “Pois se você tiver que parir iguanas, criaremos iguanas” (MÁRQUEZ, 2019, p.27).

A relação conjugal dos Buendía, como endossa o narrador, era fortalecida pelo remorso comum da consciência. Prudêncio fora morto, de certo modo, pelas preocupações de Úrsula, por mais legítimas e bem fundamentadas que fossem. O morto, no entanto, retorna para atormentar o casal. Silencioso, o fantasma de Prudêncio Aguilar passou a visitá-los com frequência, revirando potes de água para lavar a atadura presa à garganta dilacerada. O espectro passa a assombrar o casal, como a corporificação do remorso e do sentimento de culpa. Assombrados e, em certa medida, comovidos pela melancolia do morto, Úrsula e José Arcádio partem do povoado, acompanhados de outras famílias de jovens fascinados por aventura. Assim, o grupo empreende uma travessia de dois anos e fundam uma aldeia nas margens de um rio. O nome Macondo, como sabemos, foi dado por José Arcádio.

O primeiro filho dos Buendía nasce ainda durante a peregrinação. “Depois de catorze meses, com o estômago estropiado pela carne de macaco e a sopa de cobras, Úrsula deu à luz um filho com todas as partes humanas” (MÁRQUEZ, 2019, p.30). O nascimento do primogênito, chamado José Arcádio, como o pai, pareceu tranquilizar a matriarca. Não apenas o filho não era uma iguana, como também não lhe faltavam nem sobravam partes do corpo. O fato pode ter despreocupado Úrsula, que teve mais dois filhos, Aureliano e Amaranta. Os dois filhos homens darão sequência à linhagem da família, e a prole se multiplica ao longo dos anos, conforme Macondo cresce. Casos e sugestões de incesto retomam a narrativa em alguns momentos e a família continua a crescer. O ato originário que funda a cidade, no entanto, permanece maculado.

O primo com cauda de porco é esquecido na história, como uma figura sem nome próprio e sem voz. Se o romance emudece o monstro, não desfaz por completo a possibilidade de seu retorno. O monstro é sempre um risco latente que atormenta e assombra a estabilidade das instituições sociais. O tema da consciência assombrada conecta Cem Anos de Solidão a uma tradição literária em que o monstro ensaiava continuamente um retorno para assombrar a mente atormentada do humano. O tema é recorrente no romance gótico e ocupa toda a trama de Frankenstein. Nesse sentido, o monstro empreende um movimento semelhante ao estranho freudiano (FREUD, 1996) e ao conceito de abjeção (KRISTEVA, 1982; BUTLER 2019a). Cabe entender a figura que

assombra — o monstro ou o fantasma — como o retorno de elementos subversivos que foram reprimidos ou excluídos do campo social (MISKOLCI, 2016; GORDON, 2008).

Mesmo não nomeado, o monstro que macula o passado familiar retorna como latência e não deixa de preocupar Úrsula durante sua vida. Anos depois do estabelecimento de Macondo, durante a adolescência do primogênito, Úrsula reviveu seus temores de juventude ao interceptar a nudez do filho e se assustar com o tamanho de seu órgão sexual. “Pensava que sua desproporção era algo tão desnatural como a cauda de porco do primo” (MÁRQUEZ, 2019, p.32). O tema da consciência assombrada organiza um conjunto de signos no romance em que o ato originário do casamento dos Buendía, maculado pela possibilidade do incesto e pelo homicídio de Prudêncio, aproxima sexo conjugal e morte de uma forma inseparável. O futuro reprodutivo transcorre acompanhado pela sombra insistente da transgressão. A violação dos interditos ligados ao sexo e à morte torna-se, portanto, parte estrutural da construção da cidade: *eros, polis* e *teratos* estão entrecruzados em todo o romance.

Cabe ressaltar que, mesmo que inscrito no realismo mágico, em que há uma presença constante de elementos da ordem do insólito, Cem Anos de Solidão não pode ser considerado uma história de monstro, como o são os romances conhecidos do horror gótico. História de monstro não constitui um gênero, sequer uma cena artística. Utilizo a expressão para designar narrativas em que o monstro é um elemento central, antagonista, ou mesmo parte dos elementos narrativos comuns, como o conto de Borges, analisado no capítulo anterior. Esse, como sabemos, não é o caso do romance de Márquez, e os eventos discutidos ocupam um espaço discreto, mesmo que importante, dentro da história. Contudo, o argumento que quero desenvolver questiona o lugar político do monstro dentro dessas narrativas.

O monstro em Cem Anos de Solidão ocupa um espaço maior de latência do que de concretude. Os eventos insólitos permeiam a vida dos personagens sem surpreendê-los, como uma chuva que durou quatro anos, ou o destino de Remédios, a Bela, bisneta de Úrsula, que um dia ascendeu ao céu enquanto dobrava lençóis no jardim de casa, deixando a família para sempre. Por que um nascimento monstruoso causaria tamanha aflição? Por que o monstro ocupa um espaço tão decisivo na formação e no fim da família Buendía? O conceito de monstruoso que opera no romance se encaixa em uma causalidade com a noção de ruína e de impossibilidade de futuro.

O destino do monstro e o destino da família tornam a se relacionar no final do romance, na sétima e última geração dos Buendía, anos depois da morte de Úrsula. Os

capítulos finais dão conta do romance de Amaranta Úrsula, tetrâneto da matriarca, com Aureliano Babilônia, filho de uma das irmãs de Amaranta Úrsula. Ou seja, entre tia e sobrinho. O nascimento de Aureliano Babilônia foi motivo de escândalo dentro da família, e o menino foi criado como bastardo, sem conhecimento do seu real espaço na família. Amaranta Úrsula desde muito jovem foi estudar fora da cidade, e retorna a Macondo já adulta e casada. As duas figuras, a mulher cosmopolita, moderna e alheia às tradições familiares e o jovem proscrito, meio selvagem, que dedicava os dias a traduzir pergaminhos antigos, se apaixonam.

A essa altura, no romance, Macondo é uma cidade em evidente decadência. O passado glorioso, em que descendentes da família Buendía ocuparam espaços de destaque e de fortuna, foi gradativamente esquecido. Aos poucos, as pessoas abandonavam a cidade fantasma. A casa da família também estava em ruína. Formigas devastavam o jardim, “saciando sua fome pré-histórica nas madeiras da casa” (MÁRQUEZ, 2019, p. 433), e estendendo seu domínio para dentro da residência. A descrição da ruína coloca em paralelo cidade e família, como se a temporalidade das duas estivesse relacionada desde a fundação. A natureza assume um lugar de oposição em relação à cidade nesta fase do romance, e começa a ocupar e deteriorar os espaços anteriormente arruinados pelos hábitos da vida social.

Formigas, lagartos, ratazanas. Campinas selvagens, poeira, calor. As imagens de uma natureza hostil, e que ganha terreno sobre a cultura, acentua o caráter de desaparecimento da cidade. Ao mesmo tempo que o romance entre Amaranta Úrsula e Aureliano Babilônia é descrito em termos aproximados dessa mesma natureza. O romance descreve os atos sexuais dos dois como uma visível animalidade: “se espojavam nus em pelo nos lameiros do pátio” (MÁRQUEZ, 2019, p. 433); e como parte da destruição da casa: “Em pouco tempo fizeram mais estragos que as formigas-ruivas” (MÁRQUEZ, 2019, p. 433-434). A relação entre animalidade, relação sexual e destruição é posta em paralelo: “Uma noite se lambuzaram da cabeça aos pés com pêssego em calda, se lamberam feito cães e se amaram como loucos no chão da varanda, e foram despertados por uma torrente de formigas carnívoras que se dispunham a devorá-los vivos” (MÁRQUEZ, 2019, p. 434).

A dúvida sobre as relações familiares dos dois é levantada pelo casal, preocupados com a possibilidade de serem irmãos. O passado na cidade era uma ruína esquecida, de modo que Aureliano Babilônia não encontrou registros de seu nascimento ou evidências de que, de fato, pertencia à família em cuja casa cresceu. Os dois, então, aceitaram a

hipótese de que o jovem fora abandonado em um cestinho, adotado pela família como um parente agregado. Salvo dos temores do incesto, o casal gera uma criança, batizada de Aureliano, em homenagem ao antepassado coronel, herói de guerra. O nascimento gera espanto:

Depois de cortar-lhe o umbigo, a parteira se pôs a limpar com um pedaço de pano o unguento azul que cobria seu corpo, iluminada por Aureliano com uma lâmpada. Só quando o viraram de barriga para baixo perceberam que tinha algo mais do que o resto dos homens, e se inclinaram para examiná-lo. Era um rabo de porco (MÁRQUEZ, 2019, p.441).

Amaranta Úrsula e Aureliano Babilônia não se preocuparam, alheios ao precedente familiar que tanto atormentara Úrsula, e alheios também ao grau de parentesco entre os dois. O rabo, tranquiliza a parteira, poderia ser cortado quando a criança tivesse os dentes. A mãe, no entanto, morre pouco tempo depois do parto, após perder bastante sangue, deixando Aureliano Babilônia sozinho com o filho. O luto deixa o rapaz em um estado de estupor na cidade vazia, até o dia em que perde o filho. Ao procurá-lo, vê o último Aureliano, o bebê de rabo de porco, sendo devorado pelas formigas que estendiam seu domínio sobre a casa: “Era um pedaço de carne inchada e ressecada, que todas as formigas do mundo iam arrastando trabalhosamente até suas tocas pelas veredas de pedras do jardim” (MÁRQUEZ, 2019, p.444).

O desespero do pai o conduz de volta à tradução dos pergaminhos antigos, escritos em sânscrito, em que não apenas sua origem estaria revelada, como também o destino da família. A leitura do pergaminho anuncia uma temporalidade anacrônica, um tempo do mito, em que o ato originário que funda a família — um incesto e um homicídio — conecta-se com o fim da linhagem, também marcado pela relação incestuosa e pela morte, intersectando as gerações em um tempo espiralado.

Só então descobriu que Amaranta Úrsula não era sua irmã e sim sua tia, e que Francis Drake tinha assaltado Riohacha somente para que eles pudessem se buscar pelos labirintos mais intrincados do sangue, até engendrarem o animal mitológico que haveria de pôr fim à estirpe (MÁRQUEZ, 2019, p.446).

O fim da estirpe se dá duplamente com o fim da possibilidade de reproduzir a família e pelo destino final da cidade, arrastada por um furacão que também estava previsto nos pergaminhos. A morte do monstro não implica um retorno à ordem do mundo, como na narrativa mitológica do Minotauro, analisada no capítulo anterior. O último Aureliano cumpre aqui um papel de ruptura com a ordem coletiva, e não como parte da consciência cindida do pai autoritário. O romance organiza ao redor do monstro um conjunto de imagens desconectadas, de modo que surge uma linha temporal paralela,

cheia de rupturas, cujos pontos de intersecção se revelam com a aparição do monstro. Imagens como a violência colonial de Francis Drake, a imigração, o ato fundador da cidade, o incesto, as mortes, o sangue da família, as profecias, o rabo de porco.

O monstro aqui não tem ação direta sobre a narrativa, sequer fala, mas organiza um conjunto de relações em que *eros*, *polis* e *teratos* elaboram uma teia temporal não teleológica, não progressiva e que interrompe o futuro. Nesse sentido, o bebê com rabo de porco está mais próximo da figura de Édipo, da tragédia de Sófocles, cujo incesto leva ruína à cidade e é disparado pelo encontro com o monstro (a esfinge). Contudo, se na tragédia, a harmonia na *polis* precisa prevalecer, o que faz Édipo abandonar Tebas. No romance de Gabriel García Márquez, o monstro é o epicentro do nascimento e da finitude e impede a possibilidade de pensar uma continuidade nos termos de uma transmissão edipiana do parentesco e da manutenção da vida social humana como a conhecemos.

3.3 PROBLEMAS NO PARQUE HUMANO

Freaks (Tod Browning, 1932) apresenta o cotidiano de artistas de um circo itinerante que se apresenta em alguma cidade da França. Os espetáculos circenses não são mostrados, as imagens do picadeiro aparecem raramente, sem a presença da plateia ou dos números artísticos. A obra concentra-se nos bastidores do circo. A maioria dos eventos ocorre na área comum em que os trailers em que vivem os artistas estão estacionados. A configuração do espaço faz lembrar uma pequena vila, com uma zona coletiva em que os artistas convivem, em momentos de imprecisão entre vida privada e pública, e entre o cotidiano e o trabalho artístico. A banalidade aparente do espaço é tumultuada por seus habitantes: parte considerável dos artistas são monstros humanos.

O título do filme aponta para os seus protagonistas. *Freak*, em inglês, remete à ideia de aberração, esquisitice, ou algo raro, inabitual. O termo é também utilizado de modo pejorativo, como uma ofensa ou injúria direcionada à alguém. Em português, o filme foi traduzido como Monstros. Trata-se de um grupo de pessoas com alguma deformidade ou portadoras de deficiências físicas aparentes, algumas bastante raras. Esses sujeitos estão ali para exibir suas singularidades como parte do espetáculo. A trupe de monstros é heterogênea, composta por anões, gêmeas siamesas, jovens com microcefalia, um homem cujo corpo se resume ao tronco, um outro a quem faltam as duas pernas, uma mulher barbada, entre outros.

O espaço apresenta-se como um microcosmo, com regras de sociabilidade próprias. Os sotaques e os nomes dos personagens remetem a diversas nacionalidades, ainda que a dona do circo, Madame Tetrallini, seja francesa. O circo é itinerante, os elementos que constituem identificação não estão condicionados a uma geografia física, um país, ou um território bem demarcado. As identidades e os processos de reconhecimento são estabelecidos em uma constante negociação entre os corpos, a dramaturgia do circo e o espaço comunitário em que vivem. Nesse microcosmo, os monstros compõem uma comunidade própria. Há uma divisão entre a comunidade e os outros artistas, as pessoas lidas como normais. Essa divisão é objeto de conflito no espaço do circo, e age como um marcador estrutural das diferenças entre os monstros e os outros.

O modo como o espaço é estruturado demarca uma economia política em que as fronteiras estão sempre sendo negociadas, seja as fronteiras territoriais, ou as fronteiras relacionadas ao corpo. Toda a trama se passa do lado de trás do picadeiro, em um espaço invisível ao espectador, nos momentos em que a dramaturgia é abandonada e a vida comum dos personagens ocorre. O conflito entre a imagem (espetáculo) e a vida (cotidiano) não é facilmente resolvido, uma vez que é o próprio corpo dos monstros que é dado a ver no circo como entretenimento.

A área comum em que os artistas vivem é circunscrita por cortinas e tendas, na zona invisível ao público. O espaço externo é pouco mostrado. O entorno do circo é apenas entrevisto, como em uma cena em que Madame Tetralline leva alguns dos monstros para tomar sol em uma clareira. O passeio gera um conflito com o dono da propriedade, que reage violentamente diante dos corpos dos monstros. Esse é um dos raros momentos em que personagens externos surgem na trama. O público do circo, por exemplo, não aparece no filme. A atenção é voltada para essa zona intermediária em que vivem os artistas.

O filme se detém nesse espaço de fronteira, que não está devidamente territorializado e que corresponde a um hiato geográfico. O espaço do circo itinerante existe em um recorte de tempo, de modo efêmero e nômade. Ao mesmo tempo, circo remete a cerco e círculo, e indica que os contornos externos dessa zona definem um espaço que não adere totalmente à geografia em que está inserido. O filme conduz o espectador para o “dentro” dessa região fronteiriça e móvel. Os sentidos de fora e de dentro, de pertencimento e de alienação, são continuamente negociados pela comunidade de monstros e pela diegese da obra.

Além disso, o filme opera uma cisão entre a monstruosidade física e uma monstruosidade moral, denotada não apenas no conflito, mas em um deslocamento dos regimes de representação tradicionais da monstruosidade. O monstro no filme de Browning não se dá a ver como um espetáculo passivo ao olhar, ou como relíquia arqueológica presa em frascos de formol. O filme opera uma inversão no olhar: os *freaks* observam, produzem valores e relações de ética e sociabilidade. A construção do olhar do monstro não apenas sugere uma inversão nos modos até então comuns de relacionar monstro com espetáculo, como também opera a construção de um ponto de vista, de pontos perspectivos que partem de corpos informes.

O conflito principal gira em torno do anão Hans (Harry Earles) que se apaixona pela trapezista Cleópatra (Olga Baclanova), uma mulher bela, sem deformidades físicas visíveis e que passa a corresponder as intenções de Hans (figura 05). Diante da sedução da trapezista, Hans rompe o noivado com Frieda (Daisy Earles¹⁸), também anã. No início, Cleópatra seduz Hans como uma forma de ridicularizá-lo diante do circo. Com a ajuda de seu amante Hércules (Henry Victor), um brutamontes de grande força física, ela trama um tipo de golpe para se apoderar da herança que Hans deve receber. Os dois, Hans e Cleópatra, à revelia da opinião dos outros monstros, casam-se, ocasião em que a trapezista começa a envenenar o marido, na tentativa de matá-lo e ficar com a herança. O grupo de *freaks* percebe o plano e arma uma vingança contra Cleópatra e Hércules, assassinando o segundo e deformando o corpo da trapezista.



Figura 05: Cleópatra com Hans (esq.) e com Frieda (dir.).
Fonte: Fotogramas de *Freaks* (Tod Browning, 1932).

A trama central é acompanhada pelo desenvolvimento dos conflitos dos outros personagens, como uma crônica do cotidiano em que a vida e a presença dos monstros

¹⁸ Dayse e Harry são irmãos e fizeram parte, junto a outros dois irmãos, de um quarteto de anões que se apresentava nos Estados Unidos, *The Doll Family*. Os personagens de *Freaks*, em sua maioria, eram artistas conhecidos dos *freaks shows*.

reorganiza relações banais. Roscoe (Roscoe Ates) é casado com Dayse, cuja espinha dorsal a conecta com a irmã gêmea siamesa Violet (Dayse e Violet Hilton). O casamento é conflituoso, uma vez que Roscoe, que não faz parte dos *freaks*, não se dá bem com a cunhada. Em uma cena, ele reclama do hábito da cunhada ficar acordada durante a noite lendo, enquanto ele tenta dormir. A situação parece trivial, mas resguarda uma inquietação sobre a vida sexual dos monstros, especialmente quando Violet, a cunhada, arruma um namorado, e o casal passa a ser composto por quatro pessoas, e três corpos (figura 06, à esquerda).

Em outra cena, o palhaço Phroso (Wallace Ford), também sem deformidades visíveis, é convocado às pressas a um dos trailers: a Mulher Barbada (Olga Roderick) acaba de dar à luz (figura 06, à direita). Ao redor da mãe, um grupo de monstros celebra o nascimento, acompanhados de Phroso que afirma, animado, que a garota será barbada, como a mãe. Enquanto isso, o pai, que sofre de uma má formação óssea que deforma seu corpo, sendo conhecido como “homem esqueleto”, distribui charutos aos vizinhos.



Figura 06: À esquerda, Dayse e Violet com seus respectivos companheiros. À direita, os monstros visitam a Mulher Barbada após ela dar à luz.

Fonte: Fotogramas de *Freaks* (Tod Browning, 1932).

Dentro da comunidade há outras relações amorosas ou conjugais, como o casal formado pelo anão Angelino (Angelo Rossito) e por Frances (Frances O'Connor) a quem faltam os braços. Além disso, há uma zona intermediária de relações entre os personagens monstruosos e os outros, sem deformidades físicas. Esses personagens, Roscoe, Phroso e Vênus (Leila Hyams, amiga de Frieda e par romântico de Phroso) servem de contraponto a Cleópatra e Hércules. A presença deles acentua a complexidade da socialização desenvolvida no circo e aponta para a possibilidade de filiações heterogêneas. Os monstros vivenciam relações amorosas ou de amizade com alguns personagens não monstruosos, ao mesmo tempo que sofrem violência cotidiana, na forma de escárnio, exclusões, recusa ao convívio, ressentimento e agressão física.

Cabe dizer que, do ponto de vista visual e do ponto de vista médico, os monstros do filme não pertencem às mesmas categorias de classificação. Eles são agrupados sob a noção de monstruosidade, mas não há uma homogeneidade visível. Mesmo a nomenclatura recente de pessoa com deficiência não pode ser aplicada de modo geral, uma vez que uma personagem como a mulher barbada não pode ser pensada nessa categoria. Os personagens de *Freaks* correspondem aos sujeitos nascidos monstros, como o personagem de Cem Anos de Solidão, ou os casos analisados por Paré. A condição monstruosa, no entanto, não é induzida pelo nascimento, mas por um reconhecimento recíproco da precariedade. É esse reconhecimento que possibilita a sociabilidade e os valores compartilhados pelos personagens.

A ideia de filiação é um dispositivo central para o modo como esta comunidade se forma, como uma aliança produzida a partir do reconhecimento da dessemelhança. Essa filiação é produzida a partir de sujeitos que distorcem a noção de um corpo humano saudável e completo e que se organizam ao redor de signos de amizade e de ética. O que ocorre em *Freaks* é uma ruptura no modo como as deficiências físicas são codificadas pelo estigma. O modo estigmatizado de perceber o corpo estabelece uma relação direta entre deficiência física e monstruosidade, como um predicativo que hierarquiza o corpo e faz coincidir sujeito, patologia e desvio. O estigma organiza os corpos segundo uma falta e em comparação a uma noção de sujeito plenamente reconhecível.

Os monstros, no entanto, subvertem essa equação que considera o estigma parte dos critérios de reconhecimento coletivo. A comunidade é organizada segundo regras próprias, a partir de pontos de filiação em que a ideia de diferença é multiplicada, em lugar de ser reduzida a um fator comum. A identificação e o estar junto não se dá por uma semelhança especular ou mimética, ou pela identificação com um modelo corpóreo comum, mas sim a partir de pontos de intersecção entre alteridades. Os elementos normativos de uma identidade não fazem parte do esquema de reconhecimento. As relações se dão por alianças e de modo descentrado. Os corpos não se repetem em origem e destino: o “tronco humano” pode ter sido vítima de um acidente e não de uma má formação de nascença, como o caso das irmãs siamesas, mostradas como jovens belas e disputadas pelo desejo masculino. Ainda assim, eles fazem parte da mesma comunidade.

Os modos de operar o desejo e os usos pessoais do corpo, notadamente em termos de sexualidade e de distribuição do poder, promovem práticas que carecem de um vocabulário específico para defini-las. Do mesmo modo, o termo “monstro” aparece como um estatuto linguístico que agrupa sujeitos diversos entre si e que são

continuamente interpelados pelo léxico da ciência e pelas ofensas ligadas ao estigma. Cabe dizer que alguns personagens são difíceis de descrever fora do escopo de um vocabulário médico que inexistia no contexto do filme. Alguns personagens não são propriamente nomeados e são referidos pelos nomes que utilizam no espetáculo, como *Bird-girl* ou *Half-man*. A relação entre nome próprio e corpo não é de adesão semiótica, e não indica um estatuto de pessoalidade uniforme. Isso porque os monstros são constantemente interpelados a partir de outros nomes e negociam essa nomeação, como o próprio uso do termo monstro, que pode ser usado como ofensa, mas também um marcador de filiação e ética.

O filme é aberto com um prólogo, em que é apresentada uma explicação possível sobre os monstros. O longa começa em um museu de atrações, em que um apresentador anuncia para a plateia a exibição de monstruosidades vivas. Os espectadores, homens e mulheres sem nenhuma deformidade física aparente, são conduzidos para uma espécie de cercadinho, ou uma jaula fechada, dentro da qual é exibida a atração do museu. Ao ver a anomalia, o grupo se assusta, uma mulher grita, outros viram o rosto para o que, aparentemente, é o corpo de um monstro humano. O espectador do filme não vê a criatura, ela é revelada apenas no final. A narrativa será contada em seguida, em *flashback*, junto à história dos outros monstros que protagonizam o filme.

Antes de seguir com a narrativa, o apresentador explica para a plateia que as monstruosidades vivas tem um código de ética próprio, que a ofensa a um deles é entendida como uma ofensa a todos. Sua origem é totalmente acidental, explica ele, e qualquer um da plateia poderia ter sido um monstro por um “acidente de nascimento”. A cena é curta, toma menos que dois minutos. A explicação de uma monstruosidade contingente, surgida em um acidente de nascimento ou de concepção, expia a origem do monstro de fundamentos religiosos, dos castigos de Deus ou tentações do diabo, da imaginação feminina, do incesto ou da bestialidade, ainda que essas causas permaneçam associadas ao monstro no imaginário popular.

O monstro apresenta-se como um acidente biológico que poderia acometer qualquer um, o que torna o monstro uma possibilidade latente ao humano. Nos termos de Canguilhem (2012), o monstro, quando interpretado a partir do ponto de vista do vivente, é uma falha morfológica em determinada espécie. Nesse sentido, o monstro é um vivente de valor negativo que revela a “precária estabilidade com a qual a vida nos habituara” (CANGUILHEM, 2012, p. 188). O conceito de normal, caro ao pensamento do autor, relaciona-se com essa ideia de estabilidade. A normalidade não se sustenta na

imutabilidade das formas, mas sim na regularidade quantitativa de suas ocorrências (CANGUILHEM, 2009; 2012).

O caráter de contingência torna o monstro, e não a morte, um contravalor vital (CANGUILHEM, 2012). A morte, para o autor, é a aniquilação total do vivente por motivos externos, e nada altera a ordem sistêmica à qual pertence o sujeito. Por outro lado, o monstro é uma ameaça que vem do interior do vivente, como uma possibilidade accidental e incontrolada de inacabamento ou distorção da forma esperada. Essa accidentalidade torna o monstro uma força de transformação dos critérios que definem a norma, um risco capaz de acometer qualquer corpo. Isso justifica, em parte, a intensa estigmatização dos monstros e o esforço da ciência em explicar origens e causas da monstruosidade. Canguilhem retoma essa esteira não para decifrar a gênese do monstro, mas como parte do argumento de que a regularidade biológica não está imune aos desvios, e que “o monstro seria apenas outro que não o mesmo, uma ordem outra que não a ordem mais provável” (CANGUILHEM, 2012, p. 187).

Freaks, no entanto, coloca perguntas que tangenciam e excedem as discussões de Canguilhem sobre o normal e o patológico. O esforço do autor nos conduz a uma certa naturalização do nascimento monstruoso, a partir de um entendimento de que as anomalias ou as mutações não são em si mesmas patológicas, elas apenas “exprimem outras normas de vida possíveis” (CANGUILHEM, 2009, p. 56). Se todas as formas de vida são possíveis — o que não quer dizer o mesmo que viáveis —, o autor parece concordar com Foucault quando este diz que o monstro é “o fulcro da especificação, mas não é mais que uma subespécie na obstinação lenta da história” (FOUCAULT, 2016, p.217). Em Canguilhem, patologia é um conceito relacional e circunstancial.

O que garante, então, que algumas variações morfológicas sejam viáveis e outras não? Por que algumas formas de vida podem ser adequadas a critérios de reconhecimento cultural e outras são lidas como monstros? Se é o futuro das formas que garante o seu valor (CANGUILHEM, 2012), por quais meios as formas de vida monstruosas persistem como vidas viáveis? Quais modos de organização política dos monstros torna essa viabilidade e esse futuro possíveis, mesmo à revelia dos critérios de reconhecimento e de normalidade? Meu objetivo aqui é menos responder essas perguntas do ponto de vista teórico do que utilizá-las como chave de leitura para pensar o filme *Freaks*. O próprio Canguilhem parece propor um caminho de resposta:

Se então é verdade que uma anomalia, variação individual sobre um tema específico, só se torna patológica em sua relação com um meio de vida e um gênero de vida, o problema do patológico no homem não pode permanecer estritamente biológico, já que a atividade humana, o trabalho e a cultura têm como efeito imediato alterar constantemente o meio de vida dos homens (CANGUILHEM, 2012, p.178).

O autor refere-se às relações entre indivíduo e coletividade, notadamente a cultura, como um modo de tornar viável a vida em suas diversas variações. O entendimento entre vida e política no autor, entretanto, não resvala em um mero antropocentrismo, e inclui a dinâmica da morte e da doença como etapa importante da criação de outras vidas (SAFATLE, 2016). O surgimento do monstro nessa equação aponta para uma bifurcação no curso da vida, ou parte da metamorfose inerente no desenvolvimento das espécies. Diante da máxima do multiculturalismo, em que a natureza é estável e a cultura é dinâmica, o corpo do monstro aponta para uma variação na própria formação dos corpos dos sujeitos. A ideia de desorganização constante do organismo biológico é cara a Canguilhem, bem como a ideia de errância, que, para Safatle, “não é movimento submetido a uma finalidade teleológica, e é para afirmar tal característica que devemos insistir na existência da contingência” (SAFATLE, 2016, p.304),

A discussão de Canguilhem endossa a relação entre norma e poder, em um sentido de que a normatividade não é baseada em um modelo corporal de partida, mas sim em um conjunto de expectativas às quais o corpo deve ou não atender. Dito de outro modo, o conceito de normal “é prototípico e não arquetípico” (CANGUILHEM, 2012, p. 177). Foucault (2010) vê a norma a partir de uma ideia de “poder normativo”, como uma técnica positiva de produção de corpos e sujeitos, um princípio simultâneo de qualificação e correção. Em eco a Canguilhem, Foucault afirma que a norma não pode ser entendida como lei natural, “mas pelo papel de exigências e coerção que ela é capaz de exercer em relação aos domínios que se aplica” (FOUCAULT, 2010, p.43).

Freaks remonta aos espetáculos de exibições de deformidades físicas que foram comuns e lucrativos durante o século XIX, como analisado pelo historiador Jean-Jacques Courtine (2011). Nessas feiras eram exibidos fenômenos vivos: anões, gigantes, mulheres barbadas, gêmeos siameses, entre outras anomalias¹⁹. Para Courtine, a despeito do fascínio e da perturbação que esses espetáculos causavam, o formato e a popularidade os

¹⁹ Esse tipo de atração é nomeada por Courtine (2011) como “entra e sai”, derivada do francês *entre sorts*. O termo diz respeito à forma do espetáculo, em que o espectador entra em uma tenda, se depara com o fenômeno e deixa o espaço. O historiador investigou a proliferação dos *entre sorts*, *sideshows* ou *freak shows*, sobretudo no contexto francês, inglês e norte-americano.

tornavam parte da “banalidade rotineira dos divertimentos familiares” (COURTINE, 2011, p.255).

O século XIX vê surgir uma outra sensibilidade social no que toca os nascimentos monstruosos. Em parte, é possível observar uma saturação do corpo disforme, nos espetáculos, feiras, circos, museus. Essa saturação torna-se uma extensão do domínio da norma, como uma cultura visual disciplinar, em que a anomalia é exibida para reforçar a ideia de um corpo considerado normal/saudável. Por outro lado, a popularidade e o alcance dessas exibições estabelecem certo fundo antropológico extensivo ao monstro, uma concepção de humano que inclui o monstruoso. Essa inclusão ocorre mediante dispositivos de exclusão e posiciona o monstro ao lado de outras alteridades distantes ou perdidas do humano, sobretudo o estereótipo do selvagem, bem como outros corpos racializados exibidos nos museus humanos.

A ideia de uma monstruosidade latente encontra interlocução com o surgimento da teratologia científica, um ramo da medicina baseado na embriologia e na anatomia, dedicado a pensar esses nascimentos anômalos. Courtine pontua a obra do naturalista francês Étienne Geoffroy Saint-Hilaire como uma ruptura na definição do monstro. O naturalista é peça importante na ciência teratológica do século XIX, junto ao filho, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire. A teratologia descobre o embrião oculto por trás da anomalia: “o monstro não era mais que um **homem inacabado**, um ‘embrião permanente’, a natureza ‘parada no caminho’” (COURTINE, 2011, p. 289. Grifos meus).

Na tipologia medieval já é possível entrever a relação do monstro com a ideia de inacabamento ou incompletude. É comum identificar o monstro como alguém a quem falta algo de essencial ou que apresenta uma modificação no formato ou função dos órgãos do corpo (KAPPLER, 1993). O pensamento científico moderno, no entanto, tenta situar o monstro em uma ordem classificatória mais ampla, como um desvio em grau, não em gênero, um desvio que impede que a formação como humano seja acabada ou completa. A incompletude teratológica volta-se para o embrião como um modo de explicar as formas de vida monstruosas que, por ventura, tornaram-se viáveis, como os personagens de *Freaks*.

O surgimento de uma ciência teratológica reativa preocupações no que toca os nascimentos monstruosos, agora a serviço de um modo produtivo de governo dos corpos, em que as anomalias são distribuídas de acordo com individualidades diferenciais (FOUCAULT, 2010). A captura do monstruoso por uma ciência disciplinar expia o monstro, seja ele físico ou moral, do caráter de excepcionalidade. Ele passa a fazer parte

das populações desviantes, cujo destino e lugar na sociedade preocuparam o pensamento médico e jurídico da modernidade, uma vez que o monstro é essa existência que, ao perturbar a ordem, coloca a lei em suspeição. O monstro torna-se uma espécie, “como são espécies todos esses pequenos perversos que os psiquiatras do século XIX entomologizam atribuindo-lhes estranhos nomes de batismo” (FOUCAULT, 1999, p. 43). Em termos genealógicos, seguindo a trilha foucaultiana, trata-se de uma passagem do modelo da lepra para o modelo da peste:

A reação à lepra é uma reação negativa: é uma reação de rejeição, de exclusão, etc. A reação à peste é uma reação positiva; é uma reação de inclusão, de observação, de formulação de saber, de multiplicação dos efeitos de poder a partir do acúmulo de observação do saber. Passou-se de uma tecnologia do poder que expulsa, que exclui, que bane, que marginaliza, que reprime, a um poder que é enfim um poder positivo, um poder que fabrica, um poder que observa, um poder que se multiplica a partir de seus próprios efeitos (FOUCAULT, 2010, p. 41).

A ciência disciplinar se apodera do monstro. Em um contexto de crescimento das cidades e dos desvios sociais e morais, a teratologia faz coro a outros saberes disciplinares, como a psiquiatria, a demografia, a antropologia médica e o pensamento evolucionista. Para Courtine, uma teratologia científica, um saber desenvolvido no bojo do positivismo francês, representaria uma “ruptura decisiva” nas concepções de monstruosidade. De fato, entre o Renascimento e obras como a de Paré e a teratologia dos Geoffroy Saint-Hilaire, o modo como a racionalidade entendeu o monstro mudou.

Cabe destacar que a história da monstruosidade não corre paralelamente à história social humana, como um reflexo causal. Busco pensar a monstruosidade a partir de descontinuidades e intersecções, e não como um “lado sombrio” da história da cultura oficial. Defendo que o monstro traduz um conjunto de relações que envolve a racionalidade, o mito, o pensamento mágico, o senso comum e experiência estética. Pensar as considerações científicas sobre o monstro é parte de um todo maior de documentos históricos dessa genealogia. A linha do tempo que conecta Aristóteles, Santo Agostinho, Paré, Geoffroy Saint-Hilaire e Courtine não é homogênea, e a própria insurgência do monstro e dos termos linguísticos utilizados para reconhecê-lo são fatores de anacronismo e desvio nessa linhagem.

O que interessa no modo como Courtine mapeia essa história não é tanto a datação dessas descontinuidades, mas sim o arco histórico em que as sensibilidades sobre o monstro se transformam. Em termos narrativos, o filme de Tod Browning conecta-se com essa virada na sensibilidade sobre os corpos dos monstros. O longa-metragem é parte de uma profícua geração de filmes de horror que apresentou os personagens conhecidos no

imaginário cinematográfico de horror. *Freaks*, no entanto, desloca a gramática tradicional do horror, uma vez que o enredo em sua maior parte não conecta os personagens monstruosos a atos assustadores. O que opera no filme é uma inversão nessa lógica, uma vez que é o anão Hans que vai ser vítima de atrocidades na obra. O horror em *Freaks* está dividido entre a exibição dos corpos dos personagens e os atos dos vilões da história.

O filme de Browning trará, pela primeira vez, monstros vivos para o cinema, diferentemente de outras obras do mesmo período que caracterizavam o monstro com recursos de maquiagem ou cênicos. O filme dá a ver artistas com reais deformidades físicas, gêmeos siameses, corpos amputados, pessoas com microcefalia etc. Muitos desses artistas pertenciam à indústria do entretenimento dos *freak shows*, que na década de 1930 já não tinha a mesma popularidade do começo do século. Nesse sentido, o filme conecta-se com uma tradição de saberes modernos sobre o monstro. Em *Freaks*, os monstros podem ser lidos como humanos porque sofrem, exprimem seus sentimentos, entram em conflito com seus desejos, e não são organicamente maus. *Frankenstein*, de James Whale, lançado em 1931, mostra uma criatura incapaz de uma ética social em virtude de um transplante de cérebro. O monstro, em *Freaks*, expõe concepções ambíguas entre o corpo monstruoso e uma moral socialmente construída, seja em termos normativos, seja a partir da filiação entre formas de vida precarizadas.

Do ponto de vista diegético, *Freaks* dá visualidade aos dramas de uma comunidade inteira de monstros humanos e conecta-se com essa nova sensibilidade evidenciada por Courtine, que não mais vê o monstro como um arauto da catástrofe. A recepção do filme, por outro lado, pareceu afirmar que o tratamento dado aos monstros pelo senso comum não andava na mesma velocidade que as noções científicas do pensamento francês²⁰. A presença dos artistas do filme nos sets de filmagem em Hollywood causou repulsa nos funcionários e nos outros atores. O filme foi um desastre de bilheteria, foi duramente criticado e, posteriormente, censurado, ficando banido dos cinemas até a década de 1960.

²⁰ É importante esse recorte de um pensamento francês de herança positivista, comentado por autores modernos como Canguilhem, Foucault e Courtine, uma vez que a eugenia nazista, também discutida por Courtine (2011), realizou experiências cruéis com anões em Auschwitz. Os zoológicos humanos, a antropologia neomalthuziana, as políticas higienistas em relação à miscigenação, castração química para homossexuais e leis que tentavam esterilizar “disgênicos” também aconteciam sob a égide de um pensamento científico. A empatia e a promoção de uma “ciências dos monstros” estavam mais relacionadas a um aprimoramento do humano do que propriamente a uma política de inclusão. Contudo, Courtine parece ver essa mudança no pensamento francês com certo otimismo que humaniza/naturaliza os monstros.

Diferente de outros filmes da mesma década, que seriam refilmados diversas vezes e fariam parte do imaginário popular, *Freaks* não teve outras filmagens²¹. A experiência de trazer corpos monstruosos reais para o cinema reflete uma tensão entre a monstruosidade (signo) e o monstro (vivente). Fora do domínio do *body horror*, destaco algumas obras que parecem reativar, em certa medida, a relação entre monstruosidade corporal, doença e senso de comunidade: Os Anões Também Começaram Pequenos (Werner Herzog, 1970), O Homem-Elefante (David Lynch, 1980), Mask (Peter Bogdanovich, 1985), Wonder (2017, Stephen Chbosky), Crip Camp (James Lebrecht e Nicole Newnham, 2020), para citar apenas alguns.

3.4 O QUE PODE UM HOMEM INCOMPLETO?

A relação do monstro com a monstruosidade não pode ser entendida a partir de uma causalidade ou de uma aderência identitária, como se os signos que compõem uma noção de monstruosidade fossem substância ou essência do vivente a quem nomeamos monstro. O monstro surge na percepção cultural a partir de um enquadramento que o associa a uma série de valores: catástrofe, perversão, maldade, feiura, os termos variam. O enquadramento direciona a interpretação (BUTLER, 2019c) e posiciona figuras vivas dentro ou fora das ontologias disponíveis. Os critérios pelos quais uma vida é reconhecida como viva são delimitados pelo enquadramento e condicionados por critérios de inteligibilidade. Para Butler, “uma vida tem que ser inteligível como uma vida, tem que se conformar a certas concepções do que é a vida, a fim de se tornar reconhecível” (2019c, p.21). O modo como Butler utiliza o termo vida inclui as condições mesmas em que uma vida pode prevalecer biologicamente e ter seu valor de luto garantido.

A ininteligibilidade do monstro não significa que ele esteja totalmente imune aos esquemas normativos do enquadramento. O que percebo, a partir de *Freaks*, é um tipo de economia que inclui percepção e política, e que negocia continuamente os termos do enquadramento, do estigma, da agência dos monstros e de sua capacidade de autodeterminação. Em diálogo com Butler, é possível perceber que o monstro, “situa-se fora do enquadramento fornecido pela norma, mas apenas como um duplo implacável cuja ontologia não pode ser assegurada, mas cujo estatuto de ser vivo está aberto à

²¹ A série de horror norte-americana *American Horror Story* dedicou a quarta temporada aos *freak shows*. Os personagens são inspirados nos artistas de *Freaks*, e, além do enredo próprio ao da série, relações cotidianas e pessoais também são exploradas. A temporada foi ao ar entre 2014 e 2015.

apreensão (BUTLER, 2019c, p.22). O monstro não corresponde, por exemplo, à vida nua agambeniana. Ele não está fora dos domínios da pólis. Pelo contrário, o monstro é alvo constante de dispositivos de captura, notadamente a ciência e o saber jurídico. O enquadramento não é, contudo, um ato fundador onipotente. Como dispositivo biopolítico, ele tem falhas constitutivas, há sempre algo que ultrapassa a moldura e que turva nossa compreensão das coisas (BUTLER, 2019c).

Mesmo quando a vida e a morte acontecem entre, fora ou através dos enquadramentos por meio dos quais são, em sua maior parte, organizadas, elas ainda acontecem, embora de maneiras que colocam em dúvida a necessidade dos mecanismos por meio dos quais os campos ontológicos são constituídos. Se uma vida é produzida de acordo com as normas pelas quais a vida é reconhecida, isso não significa nem que tudo que concerne uma vida seja produzido de acordo com essas normas nem que devamos rejeitar a ideia de que há **um resto de “vida”** — suspenso e espectral — que ilustra e perturba cada instância normativa da vida (BUTLER, 2019c, p.22. Grifo meu).

O monstro parece colocar em movimento isso que a filósofa chama de “resto de vida”, mas não como sombra da normatividade, ou como uma identidade opositiva. Os termos em que os sujeitos e os modos de vida normativos se organizam dependem dessa ideia de oposição, manifesta no par exclusão-inclusão das alteridades. Por outro lado, o modo que os personagens de *Freaks* organizam a vida em comunidade torna inócuas a ideia de oposição. Em parte porque não se trata de modos substanciais e bem definidos de identidade que entram em conflito e se opõem aos outros. Trata-se da promoção de práticas que resguardam um senso de incompletude e de ambiguidade. Além disso, a vida mostrada no filme apresenta um conjunto de zonas de imprecisão do corpo individual e coletivo que desfaz a noção de um centro de identificação normativo.

A vida em *Freaks* negocia constantemente com o enquadramento e com a noção de reconhecimento. A ideia de um sujeito codificado e inteligível é um elemento crucial para a “racionalidade das demandas políticas” (SAFATLE, 2021) e para as “premissas de um silogismo político” (BUTLER, 2019). Uma comunidade de sujeitos incompletos, organizados ao redor do reconhecimento da precariedade e da multiplicação de pontos de referência reclama um espaço político com possibilidades, duradouras ou não, exitosas ou não, de operar fora do escopo das identidades fixas e normativas. A ética em *Freaks* que mantém o grupo unido não é resultado do interesse de um conjunto de sujeitos completos, ou de uma finalidade teleológica externa aos indivíduos. Diegeticamente, o filme não se organiza para comover o espectador (como o faz, por exemplo, *O Homem Elefante*, de Lynch). Há um gozo visível no filme. Os monstros em *Freaks* sofrem

assédio, violência, estigmatização, mas são artistas, vivem do próprio trabalho, se apaixonam, desejam, fazem sexo, engravidam, riem, se divertem e vingam suas ofensas.

Um caso particular é digno de nota. Josephine-Joseph é parte da comunidade dos monstros, e performa simultaneamente identidades de gênero masculina e feminina. Não há evidências de que se trate de uma personagem intersexual, ainda que o filme leve a crer que sim²². O modo como a personagem é mostrada acentua essa ideia de dois gêneros em um mesmo corpo, reforçada pela roupa e maquiagem que ela utiliza (figura 07). A personagem passa por alguns episódios em que piadas e ofensas ligadas a gênero são direcionadas a ela. Em um momento Josephine-Joseph passa por Roscoe e Hércules e lança um olhar demorado ao brutamontes. Roscoe, que sofre de gagueira, afirma: “I think she-she-he, she-she-he, she-she-he likes you, but he do do d'ont”. Em tradução livre, a frase diz: “Eu acho que ela gosta de você, mas ele não”.

As paradas e repetições de fonemas da fala de Roscoe, notadamente em inglês, não são apenas uma caracterização do personagem, mas materializam verbalmente o modo como o gênero da personagem é definido coletivamente, como expresso na repetição *she-he* (ela, ele) da fala do personagem. Esse ato de fala é perpetrado por um personagem que ocupa um espaço peculiar na trama, não sendo ele mesmo um *freak*, associa-se a eles por casamento, amizade e, talvez, pelo distúrbio da fala. Contudo, as marcas de gênero o mantém em um espaço normativo bem demarcado. Trata-se de um homem cisgênero. O seu número no circo demanda que ele vista um vestido longo e branco, atuando como mulher. O diálogo reproduzido ocorre enquanto Roscoe despe as peças da fantasia. A cena é curta. Os dois homens estão parados enquanto Josephine-Joseph passa por eles. Roscoe profere a frase no momento em que pendura o sutiã da fantasia em um cabide, como um retorno à definição do gênero. Josephine-Joseph não veste uma fantasia, e mantém a mesma roupa em todo o filme.

²² De acordo com a biografia da artista que interpreta Josephine-Joseph, que é referida no feminino, ela se declarava intersexual, ou hermafrodita, no vocabulário da época.



Figura 07: Phroso, Hércules e Josephine-Joseph
Fonte: Fotogramas de *Freaks* (Tod Browning, 1932).

A ambiguidade de gênero materializa-se pelos atos de fala, pelo assédio e pela violência. Em outro momento Hércules agride fisicamente Josephine-Joseph com um soco, porque a personagem o viu com Cleópatra. O soco se deu menos em virtude do flagra, do que do incômodo de Hércules de ser olhado por Josephine-Joseph. Um olhar que o espectador, assim como Hércules, não tem certeza se é de desejo ou rejeição.

O caso de Josephine-Joseph aponta para a complexidade das relações de reconhecimento. O monstro — a personagem supostamente intersexual — coloca em ação uma impossibilidade de ser definido conforme as normas correntes de gênero, que, no contexto do filme são ligadas não apenas à cisgeneridez e heterossexualidade, como também a um binarismo em que o par sexo-gênero está apoiado. A passagem da personagem é rápida, ela não fala e seu drama não é explorado. Contudo, do ponto de vista do enquadramento e da interpelação, Josephine-Joseph demonstra negociar com as miríades incompletas de seu reconhecimento, ao tornar a ambiguidade o elemento central do espetáculo que apresenta no picadeiro.

Nas entradas da personagem em cena, ela é constantemente injuriada com base na sua performatividade de gênero. Curiosamente, Hércules performa um tipo de masculinidade excessiva e dramaticamente artificial, apresentando-se em um número em que doma um touro feroz. O modo como Hércules e Cleópatra encarnam avatares heterossexuais da masculinidade e da feminilidade denotam uma artificialidade quase paródica. Enquanto ele performa um super macho conhecido pela força física, Cleópatra

apresenta-se como uma *femme fatale* de caráter duvidoso. Josephine-Joseph é alvo de injúria e violência física por parte dos homens cisgênero do circo, especialmente Hércules. A personagem, contudo, interpela o brutamontes ao devolver o olhar, e torná-lo concreto a partir do afeto que ela investe nele, seja desejo, desprezo ou os dois.

A ofensa e a interpelação são exploradas pela coletividade na cena do casamento de Hans e Cleópatra. A cena apresenta um banquete, em que uma mesa grande está montada no picadeiro do circo. Todos os *freaks* estão lá, além de Madame Tetralline, Roscoe, acompanhando a esposa e a cunhada siamesas, e alguns convidados secundários, como o engolidor de espadas e um homem que engole tochas de fogo. A mesa está posta, os monstros dançam, riem, tocam música e se divertem em grupo, enquanto Kookoo (Minnie Woolsey), a garota pássaro, dança alegremente sobre a mesa. Hércules senta ao lado de Cleópatra, demonstrando grande intimidade com ela. A mulher, discretamente, encontra um jeito de colocar veneno na bebida de Hans. A atmosfera geral da cena é de grande alegria, um festim em que os monstros parecem genuinamente felizes enquanto cantam, dançam e gargalham. Apenas Frieda está incomodada com a festa e deixa a mesa.

O anão Angeleno, que parece ocupar um lugar de liderança na comunidade, interrompe a música e propõe tornar Cleópatra uma deles. A sugestão é recebida calorosamente pelos convidados, que passam a entoar uma canção, iniciada por Josephine-Joseph, que logo é acompanhada pelos outros: “We accept her, one of us. Gooble Gobble!”. Ou em português: “nós a aceitamos, uma de nós”. O grupo canta em uníssono e está visivelmente animado com o momento. Angenelo sobe na mesa, enche uma grande taça com bebida e oferece um gole a cada um dos monstros na festa. A imagem acompanha o anão enquanto ele caminha sobre a mesa, e todos bebem do mesmo cálice, enquanto cantam.

A cena explora a dramaturgia de um ritual muito específico, em que todos dividem a mesma mesa e compartilham a mesma bebida. Todos participam do que deverá ser um ritual de passagem para Cleópatra, um batismo, um momento de mudança de status em que ela passará a ser uma dos monstros. Não sabemos se o casamento foi realizado em um cartório, ou por um padre. Temos acesso apenas à festa. A institucionalização oficial do casamento, jurídico ou religioso, não importa naquele contexto e não torna Cleópatra parte da comunidade. Torna-se necessário aquele ritual específico conhecido e coordenado pelos monstros.

Após passar o grande cálice pelos companheiros, Angeleno chega na ponta da mesa, bebe ele mesmo o conteúdo da taça e o oferece à trapezista. Ao lado da mulher,

Hércules ri ruidosamente em escárnio. A trapezista segura a taça com firmeza e com uma expressão de fúria. Angeleno está de frente para ela. Atrás dele, todos os monstros da festa observam a cena com expectativa. Cleópatra grita: “You dirty slimy freaks! Freaks! Freaks!” (Seus monstros nojentos e sujos! Monstros! Monstros!) e joga o conteúdo da taça no rosto do anão à sua frente. Furiosa, a mulher expulsa todos os convidados, amigos de Hans, que deixam a festa com expressões tristes e visivelmente decepcionados com a recusa violenta da mulher em tomar parte no ritual.

O ato injurioso de Cleópatra pode ser entendido como uma cena de interpelação, conforme discutido por Butler (2019a; 2020; 2021). A interpelação age como um modo reiterado de uma ofensa, que tem poder de materializar o sujeito no espaço social. Butler retoma a discussão de Louis Althusser (1985) sobre o conceito. Para o autor, a interpelação age como um chamamento do indivíduo à lei, ao mesmo tempo que circunscreve esse indivíduo no espaço social. Para Butler, a interpelação é um ato de fala com força inaugural, ela introduz uma realidade a partir de uma convenção linguística. O objetivo da interpelação é “designar e estabelecer um sujeito na sujeição, produzir seus contornos sociais no tempo e no espaço. Sua operação reiterativa tem o efeito de sedimentar seu posicionamento ao longo do tempo” (BUTLER, 2021, p.63).

A ideia encontra interlocução no pensamento foucaultiano, no que diz respeito à produção discursiva do sujeito. Althusser entende que a ideologia interpela os indivíduos como sujeitos, como um ato linguístico que o convoca para a realidade social. O autor se vale do exemplo em que um indivíduo é parado na rua pela polícia. Na leitura que Butler faz do exemplo althusseriano, a interpelação ocorre na troca em que a relação entre sujeito que chama e sujeito que é chamado é reconhecida e aceita. O nome interpelativo é uma fórmula cujo conteúdo não é verdadeiro ou falso. Não se trata da descrição de uma realidade existente, mas da criação de uma relação de reconhecimento mútuo: da voz que enuncia a ofensa e o sujeito a quem a ofensa é direcionada.

Ainda que a filósofa concorde com Althusser (e com Foucault, em outros termos) que o processo de formação do sujeito incorre em um assujeitamento do indivíduo diante do poder, Butler reitera as limitações linguísticas da fórmula althusseriana. A concepção de Althusser é limitada por uma noção de aparelho do Estado, que tem monopólio e autoridade da palavra. Em Foucault, por outro lado, a noção de discurso surge como uma possibilidade de pensar sua eficácia e distribuição em instâncias que não sejam a palavra falada (BUTLER, 2020), o que não quer dizer diretamente que os atos de fala sejam menos importantes ou não mantenham sua eficácia. É justamente a reiteração, o caráter

de repetição e de durabilidade no tempo da interpelação, que garante sua eficácia em constituir o sujeito na linguagem (BUTLER, 2021). A interpelação tem poder fundacional do sujeito, como o caso da linguagem médica que anuncia o sexo de uma criança, na ultrassonografia ou nascimento, e que garante que essa criança será criada conforme o sexo que foi inicialmente inserida. Para Butler, o ato é “um modo de configurar um limite e também de inculcar repetidamente uma norma” (2019a, p.25).

A cena do casamento em *Freaks*, bem como as injúrias que sofre Josephine-Joseph, encenam o ato de interpelação que interessa Butler. Os enunciadores das ofensas são agentes e podem ser responsabilizados pelo discurso de ódio, mas não são a fonte criadora da ofensa. O ato de fala ofensivo opera pela invocação de convenções sociais estabelecidas (BUTLER, 2021), ainda que necessite de sujeitos para ser perpetrado. Os monstros são alvo do chamamento ofensivo a partir de um conjunto de valores coletivos atribuídos às existências precárias. A interpelação, neste caso busca produzir os sujeitos monstruosos no discurso, ao mesmo tempo que os rebaixa socialmente.

As duas ocasiões posicionam modos heterogêneos e refratários de endereçamento (da linguagem ou do discurso) e do reconhecimento. As falas direcionadas a Josephine-Joseph, que buscam ofender destacando a sua não conformidade de gênero, e as falas de Cleópatra ao grupo, com a insistência no termo *freaks/monstros*, desqualificam os sujeitos. O objetivo da interpelação é rebaixá-los a uma posição que os reduz às próprias características físicas estigmatizadas. Butler insiste no caráter refratário da interpelação, que convoca e materializa o sujeito, ao mesmo tempo que cria uma zona de fracasso ou deslizamento dessa interpelação. Esse deslizamento produz consequências que ultrapassam o efeito pretendido pela injúria e abre espaço para a subversão. A interpelação, nesse contexto, “perde sua condição de simples ato performativo, um ato do discurso que tem o poder de criar aquilo a que se refere, e cria mais do que estava destinada a criar, um significante que excede a qualquer referente pretendido” (BUTLER, 2019a, p.211).

No que toca a ofensa, diz a autora:

Uma pessoa não está simplesmente restrita ao nome pelo qual é chamada. Ao ser chamada de algo injurioso, ela é menosprezada e humilhada. Mas o nome oferece outra possibilidade: ao ser insultada, a pessoa também adquire, paradoxalmente, certa possibilidade de existência social e é iniciada na vida temporal da linguagem, **que excede os propósitos prévios que animavam aquela denominação**. Portanto, o chamamento injurioso pode parecer restringir ou paralisar aquele ao qual é dirigido, mas também **pode produzir uma resposta inesperada e que oferece possibilidades**. Ser chamado é ser interpelado, a denominação ofensiva tem o risco de introduzir no discurso um

sujeito que utilizará a linguagem para rebater a denominação ofensiva (BUTLER, 2021, p.13). Grifos meus.

Freaks subverte o direcionamento da interpelação. Podemos imaginar, em um esforço de elucubração, que tipo de destino linguístico foi endereçado aos personagens de *Freaks* no momento do nascimento — um tipo de pavor e exclusão parecido com o ocorrido em Cem Anos de Solidão. Nasceu um monstro! Esse ato garante que os indivíduos sejam expulsos da vida social humana, ao mesmo tempo que são produzidos na linguagem como monstros. A incompletude do corpo e a incompletude da socialização cedem espaço para a possibilidades criativas de produção de vida social. Com isso não quero louvar a vida precária, ou as dificuldades de acessibilidade a que estão sujeitos os personagens. Quero chamar atenção para o fato de que estas vidas produziram mecanismos de sociabilidade que as tornaram não apenas viáveis do ponto de vista físico, como também produtoras de sentidos e de modos de vida a partir das próprias práticas sociais. Essas práticas não estão imunes aos efeitos do poder, contudo, produzem usos bastante diversos das condições propostas.

A interpelação perde a força de um ato fundacional na medida em que o endereçamento parte de outros pontos de vista. Como dito, a comunidade de monstros é capaz de agenciar e negociar os sentidos múltiplos de sua monstruosidade, de modo que a ofensa assume um valor de predutivo que absorve o estigma e o transforma em alguma coisa outra (algo semelhante ao uso do termo *queer* por sujeitos LGBTQIA+ ou “vadia” por coletivos feministas, como a Marcha das Vadias). Ao transformar a interpelação, a condição monstruosa assume um valor produtivo e agregador de sujeitos. A comunidade desestabiliza a relação entre centro normativo e poder. Se o chamamento os materializa a partir de uma ofensa, ele parte de um ponto de locução que não tem o efeito de polícia que Althusser fala. Não convoca o indivíduo à lei.

O reconhecimento se dá fora do escopo da lei e o filme constantemente torna claro certo perspectivismo dos monstros. Josephine-Joseph endereça o olhar a Hércules, coloca-o como objeto de um afeto ou de um desejo, convoca-o para um campo outro de significações, que não o que o brutamontes participa. Do mesmo modo, o batismo interrompido de Cleópatra parte de uma interpelação, um chamamento que materializa a alteridade ao mesmo tempo que torna concreta e viva a comunidade de monstros, como denota o uso do pronome “nós”. Ao dizer “nós a aceitamos”, os monstros fabricam um lugar de pertencimento, tornam visíveis os contornos daquele mundo e se colocam como

sujeitos de uma enunciação política. Ela deverá fazer parte do mundo dos monstros e não o contrário. Ela é interpelada.

Cabe dizer que os gestos interpellativos em *Freaks* acentuam o modo sensível que o monstro opera na vida comum, e não se restringem à fala ou a discursos inteligíveis. O olhar, o ato de beberem juntos da mesma taça, o riso, as onomatopeias (*Gooble Gobble!*), tudo isso compõe uma performatividade cujo sentido está sendo negociado durante o ato, como um modo de materializar a vida dos monstros em uma comunidade. Mesmo que interrompida, a cena tem o formato de um ritual. Os estatutos sociais dos personagens no circo cedem espaço para os estatutos coletivos da comunidade dos monstros.

Os estatutos referentes à comunidade são acionados novamente na cena final do filme, e reitera a ideia de filiação a partir de laços de afeto e de uma ética própria. O momento em que o grupo organiza-se para vingar Hans, que está sendo envenenado por Cleópatra e Hércules, demonstra essa ambiguidade, em que os personagens extrapolam a relação agressor-vítima. Trata-se do evento que dá desfecho ao filme, como uma resposta aos fatos do casamento de Hans com Cleópatra. Os acontecimentos do filme se passam em um período de tempo curto, o que parece ser poucos dias. Na cena, o circo está desmontado e em viagem para outra cidade. Os trailers e containers em que moram os artistas são carregados por carroções em uma noite chuvosa. Essa é uma das poucas cenas em que o espaço externo é mostrado, já que o circo está em trânsito.

Enquanto vários dos monstros deixam seus trailers em direção ao de Cleópatra, arrastando-se na lama, entre os pneus das carroções, Hércules vai ao trailer de Vênus, em uma tentativa de silenciá-la e é interceptado por Phroso. Com a luta corporal, as carroções tombam em uma paisagem indistinta, como se transitassem por uma floresta e não por uma estrada (figura 08). A imagem é escura e a paisagem é iluminada pelos relâmpagos que tomam a cena. A floresta endossa o caráter de transição que impera em todo o filme, como um espaço de passagem, de contornos indefinidos e que surge nas narrativas como zonas iniciáticas. De fato, a vingança dos monstros consiste em deformar o corpo de Cleópatra, o que acentua o caráter iniciático da cena²³, em que ela será transformada em monstro.

²³ Assim como o labirinto analisado no capítulo anterior, a floresta pode ser entendida como um espaço fronteiriço (LOTMAN, 2000), como espaço iniciático (MONDZAIN, 2010) ou ainda como uma cosmologia errante (CAVALCANTE, 2020). Sobre a paisagem no cinema, ver Lefebvre (2006). Sobre a relação entre natureza e paisagem, ver Muguiro (2017).



Figura 08: Os monstros perseguem Cleópatra.
Fonte: Fotogramas de *Freaks* (Tod Browning, 1932).

Cleópatra salta do seu trailer, perseguida pelos monstros que saem de baixo das carroagens. A mulher grita por socorro. Não se sabe se ela não é ouvida por conta do barulho da chuva, ou porque os colegas do circo não se importam em salvar sua vida. Ou ainda porque ninguém quer interferir no código de ética dos monstros. De todo modo, ela corre para dentro da floresta (figura 08), distanciando-se rapidamente do espaço por onde os trailers passaram e é seguida pelos monstros. Na escuridão, é possível ver Hans no grupo, vestido de branco, deslocando-se velozmente para alcançar a esposa. A cena da sua transformação não é mostrada, apenas seu corpo, já deformado, é exibido no epílogo do filme. A cena do museu de atrações é retomada e o monstro é revelado ao público.



Figura 09: Cleópatra deformada fisicamente e transformada em monstro.

Fonte: Fotogramas de *Freaks* (Tod Browning, 1932).

A cena é rápida, e Cleópatra é mostrada deformada como um tipo de epílogo do filme (figura 09). O destino dos monstros após os eventos do filme não é mostrado, exceto o de Hans, que assume a herança que deveria receber e é mostrado melancólico no final, sentindo-se culpado por ter infligido as normas de convívio do grupo. A cena mostra o reencontro do anão com Frieda, em uma reconciliação amorosa, um tipo de desfecho romântico que garante continuidade aos dois, nos mesmos moldes dos filmes românticos. A diferença é que, no lugar de duas estrelas de cinema que se unem no final, *Freaks* dá a ver um ato de amor entre dois monstros.

3.5 COMUNIDADES IMAGINADAS

A trama de Inferninho (Pedro Diógenes e Guto Parente, 2019) ocorre dentro de um bar, o bar Inferninho, que é mostrado como um espaço decadente, escuro e antigo. A ambência remete a um tipo de ruína doméstica, como se o espaço envelhecesse sem reformas ou mudanças recentes, ainda que composto por imagens familiares e reconhecíveis. As paredes são de um tom desbotado de cinza, com manchas escuras e encardidas e as venezianas das janelas permanecem fechadas, impedindo a entrada de luz externa no bar. As mesas e cadeiras são de metal enferrujado, e remetem aos bares da década de 1990. Caixas de cerveja atulham as paredes, dividindo o espaço com as mesas e o balcão de madeira. Sabemos que o Inferninho é antigo, apesar de não remeter a uma data específica. O espectador não sabe em que momento a trama ocorre, podendo tratar-se, inclusive, de uma narrativa futurista. A dona do bar, Deusimar (Yuri Yamamoto),

conta que o estabelecimento era da avó, que passou para a mãe e agora cabe a ela tomar conta do espaço.

O enredo do filme se concentra nas relações estabelecidas dentro do bar. Os ambientes externos, a rua ou o bairro onde o bar está situado jamais são mostrados. Nas poucas vezes em que é evocado, o espaço externo ao bar é descrito como violento e hostil. A história começa com a entrada inesperada de Jarbas, o Marinheiro (Demick Lopes), no bar. Um forasteiro, vindo do mar, que logo trava um relacionamento amoroso com Deusimar (não penso que a homofonia entre mar e Deusimar seja gratuita na obra). A chegada de Jarbas traz um elemento novo para a ambiência decadente do espaço. Logo, ele se integra à rotina do estabelecimento e à presença dos funcionários e clientes.

Um dia, um representante de uma empresa que presta serviços ao Estado chega no bar com uma oferta de compra do Inferninho. A empresa é responsável por processos de remoção. O bar deverá ceder espaço para o estacionamento de um empreendimento estatal, um centro de entretenimento virtual, o *Devirtuário*²⁴. A proposta traz conflito entre Deusimar, Jarbas e os funcionários do bar. Deusimar cresceu ali, mas sente-se presa e ressentida pela falta de liberdade e por nunca ter conhecido outra realidade que não aquela. Os outros parecem contrafeitos com a proposta de venda e desaparecimento de um espaço que amam e com o qual se identificam.

O conflito é acompanhado pelos eventos do passado de Jarbas, que deve dinheiro a um grupo de marinheiros-criminosos que aparecem no bar com agressividade. Diante dos eventos violentos, Jarbas desaparece do bar. Com a perda, Deusimar opta por vender o estabelecimento, repartir o dinheiro entre os funcionários e cometer suicídio. O ato é interrompido por um dos funcionários que convence a mulher a viajar pelo mundo com o dinheiro da venda do Inferninho. Ao retornar da viagem, no final do filme, Deusimar encontra o bar em funcionamento, do mesmo modo como o encontramos no começo do filme. Atrás do balcão, no entanto, está Jarbas, em uma sugestão de retorno e repetição da história, em que é possível recomeçar a narrativa no mesmo espaço.

²⁴ O nome do empreendimento possivelmente remete à construção de um aquário temático na orla de Fortaleza. A construção da obra gerou debates sobre a remoção da comunidade que habita essa área do litoral da cidade. A obra foi iniciada e logo interrompida. Atualmente, no espaço há uma grande ruína murada do que deveria ser o alicerce da obra.



Figura 10: Personagens de Inferninho
Fonte: Fotogramas de Inferninho (Guto Parente e Pedro Diógenes, 2018)

Apresento esse breve resumo da trama de Inferninho a fim de melhor posicionar os personagens na narrativa. O filme dá lugar a um conjunto heterogêneo de sujeitos díspares, que performam identidades aparentemente artificiais, como que fantasiados. A aparência dos personagens, tanto os funcionários quanto os clientes, destaca-se sobre o espaço escuro e mal cuidado do bar. A relação com o espaço, no entanto, não sugere contraponto. A artificialidade e o excesso na caracterização dos personagens acentuam a ideia de uma ruína deslocada no tempo, um espaço afastado da sociedade e frequentado por figuras *outsiders*.

Deusimar, a proprietária, é uma mulher transgênero, e está sempre vestida e maquiada com um apuro luxuoso, fazendo referência às divas do cinema hollywoodiano clássico. Um coelho de patins serve as mesas, movendo-se pelo espaço estreito do bar vestindo uma pelúcia rosa, no mesmo tom que suas orelhas compridas e pontudas. O

Coelho (Rafael Martins) pode ser descrito como um homem cisgênero adulto vestindo uma fantasia de coelho. A fantasia pode remeter a certa indumentária sexual ou fetichizada. Contudo, como veremos, termos como “vestir” e “fantasia” perdem força de explicação nas relações estabelecidas no filme.

O bar é frequentado por um grupo bastante díspar de clientes, que aparecem ser sempre os mesmos e em número reduzido: um homem com o corpo completamente pintado de tinta prateada; um Mickey Mouse que bebe cerveja por uma abertura na fantasia abarrotada; uma travesti de cabelos longos e um bigode fino sobre os lábios, que ostenta uma pequena coroa sobre a cabeça e braceletes semelhantes aos da Mulher Maravilha; um Wolverine aparentemente cansado ou alcoolizado. Ainda que estejam em um bar, as figuras são sempre mostradas em uma atmosfera de monotonia ou tédio, em silêncio. O espectador não tem certeza se eles estão absortos ou indiferentes à música performada pela cantora Luizianne (Samya de Lavor). A artista canta acompanhada por um tecladista que parece um compositor de música clássica do século XVIII. Durante a música, ela é observada pelo olhar apaixonado de Caixa-Preta (Tatiana Amorim), que se divide nas funções de segurança e zeladora do bar.

Com essa apresentação, quero apontar, inicialmente, que os temas externos à trama, como gentrificação, identidade de gênero, questões de classe, não tomam a dianteira no desenvolvimento do filme. Estes temas estão presentes na obra, mas de modo latente e são evocados a partir de uma violência institucional que vem de fora do bar. O elemento antagônico, cabe lembrar, é inserido na narrativa com a entrada do funcionário de uma empresa que realiza remoções para o Estado.

As questões políticas e afetivas confundem-se na relação entre corpo e espaço. No filme, a vida política diz respeito a como as personalidades dissidentes que habitam aquele espaço imaginam modos de estar juntos e de produzir mundo e comunidade, à revelia de uma violência institucional que invariavelmente é relacionada ao que está fora. A trama explora uma geografia afetiva, em que a materialidade do espaço fílmico é continuamente acionada na relação com os personagens. Inferninho “lida com questões afetivas sobre o vínculo com o lugar — uma espécie de topofilia —, e ao mesmo tempo com o desejo utópico de imaginar outros mundos, de sair do espaço já conhecido” (PRYSTHON; CASTANHA; ASSUNÇÃO, 2019, p.18).

Os corpos dos personagens geram um estranhamento em relação ao espaço do bar. Enquanto este é cinza, escuro, encardido, os indivíduos mostram-se em trajes brilhantes, coloridos, festivos, excessivos. Além disso, o uso de fantasias, de roupas e adereços que

remetem a outras figuras, impede uma definição precisa de quem são aquelas pessoas. Sabemos que o Coelho não é um coelho, a fantasia não emula o corpo de um coelho ou direciona o personagem a uma animalidade. Tampouco podemos afirmar que ele apenas veste-se de coelho. Junto aos outros personagens, o Coelho coloca uma dúvida que permeia todo o filme. Ou os personagens não estão fantasiados ou a fantasia é parte integrante de quem eles são.

As identidades em *Inferninho*, quero sugerir, são negociadas a partir da ininteligibilidade e da impossibilidade de aderir significados sociais estáveis. O excesso e o artifício direcionam os sujeitos à imprevisibilidade e à metamorfose. Não corresponder a uma identidade prévia e fixa tampouco é um problema no local. Deusimar e os funcionários do bar compõem um tipo de comunidade que inclui, lateralmente, os frequentadores e que é caracterizada como uma família. As relações não são harmônicas, mas são estabelecidas por um tipo de filiação complexa semelhante ao que ocorre em *Freaks*. Há um reconhecimento recíproco da precariedade e da vulnerabilidade que aproxima os sujeitos. O bar torna-se, então, um tipo de refúgio, espaço seguro em que relações são fabricadas não pelo reconhecimento identitário da semelhança, mas pela multiplicação de pontos de diferença e de existências artificiais.

O vínculo com o espaço, sentimento que é comum a todos os personagens, produz um tipo de zona fronteiriça marcada pelo artifício. Essa zona possibilita a criação de um mundo próprio, sugere a possibilidade de formas outras de estar junto e mantém, mesmo que de modo precário, os sujeitos protegidos. O bar apresenta-se como um espaço fora do espaço, um deslocamento na composição regular de uma cidade. A posição geográfica do bar é incerta e pode fazer referência aos bares do Centro de Fortaleza, que funcionam nos momentos em que o comércio está fechado e o bairro é uma zona inhabitada. Por outro lado, nada impede de pensar *Inferninho* como uma trama futurista, que mostra um refúgio para os sobreviventes de um cenário pós-apocalíptico. Importa pouco saber o contexto em que o bar está inserido, ainda que seja evidente uma crítica ao progresso, ao tempo disciplinar das sociedades modernas e a expansão urbana predatória.

Por ora, descarto a hipótese de que a fantasia pode ser uma válvula de escape de uma essência, como a corporificação de um eu interior verdadeiro. O modo como os sujeitos são apresentados invalida classificações binárias como verdadeiro/falso e essência/aparência. A ininteligibilidade dos personagens remete a termos como variação, artifício e fracasso. Nesse sentido, quero apontar que não é a transgenerideade de Deusimar que a torna parte da coleção de monstros de que essa tese se ocupa. É a ininteligibilidade,

a impossibilidade de uma aderência a um sentido identitário coletivo que torna monstruosa a personagem. A monstruosidade em Inferninho aparece no jogo de transformações, artifícios e invenções operado pelos corpos e que propõem um modo de estar junto e de produzir comunidade a partir de uma noção radical de “dentro”. Essa noção de dentro encontra paralelo nos modos de entender os conceitos de fronteira e de limite, como zonas habitáveis e de intensa atividade cultural.

No caso de Inferninho os contornos são materialmente visíveis, demarcados pela porta do bar, que o torna igualmente hermético e vulnerável. Não há uma troca cultural com o que está fora. Nesse sentido, Inferninho aproxima-se mais do labirinto do Astérion do que do circo de *Freaks*. Neste, o espaço e as instituições estão dadas, e a vida social dos monstros a transforma. Em Inferninho, o modo de identificação com essa noção de dentro é a produção mesma de um ponto de vista, de um lócus perspectivo particular. O espaço é imaginado e fabricado a partir do artifício. Não há uma relação de oposição entre os sujeitos artificiais e naturais, ou normativos, ou humanos. A ideia de oposição como um marcador da alteridade é invalidada pela performatividade dos personagens. O que é observado é uma multiplicação de zonas artificiais de diferença. Estar no Inferninho é ser um vivente em meio a outros modos de ser sujeito.

Essa noção de “dentro” é expressa na materialidade do filme e é tensionada pela viagem de Deusimar, em um espelhamento com o seu par romântico, o Marinheiro que viajou o mundo antes de chegar no bar. As cenas da viagem de Deusimar mostram a mulher diante da câmera, enquanto imagens passam por trás, em uma montagem em *chroma key* de paisagens turísticas conhecidas: Paris, Nova York, as pirâmides do Egito, Machu Pichu (figura 11). Não se trata de imagens externas, filmadas em outras locações, mas sim paisagens projetadas, sonhadas, imaginadas. São as imagens que se movem, enquanto Deusimar permanece dentro do plano fílmico, observado deslumbrada as cidades que passam por ela. A saída da personagem para um fora possível se dá a partir da invenção, assim como os modos de produção do corpo e dos modos de vida. A projeção extrapola essa noção de pertencimento, uma vez que inverte a noção de deslocamento: é o mundo que passa ao redor da personagem e não o oposto.



Figura 11: A viagem de Deusimar.

Fonte: Fotogramas de Inferninho (Guto Parente e Pedro Diógenes, 2018)

Em Inferninho o mundo todo é o bar. Ou ainda, os limites do mundo são os limites do bar. Não se trata unicamente de um bar *underground* ou decadente, ou um tipo de espaço de lazer fora do radar da vigilância. O espaço adquire uma força de centralidade que não é relacional — o espaço externo é evocado como um lugar de violência e de não pertencimento, como mostrado na cena em que a cantora Luizianne sai do estabelecimento e retorna gravemente ferida, vítima de uma agressão que sofrera na rua. Após o ataque, a possibilidade de chamar a polícia também é descartada, indicando que o poder estatal e policial é nocivo aos personagens do filme.

Diferente das imagens projetadas na viagem, o espaço concreto de fora é sempre hostil, mesmo que seja pouco falado e sempre de modo generalista, sem detalhes. A viagem de Deusimar a faz deslizar por paisagens distantes, enquanto a geografia que circunda o bar permanece nebulosa, como um cerco perigoso ao redor do Inferninho. A apresentação do espaço denota uma espécie de refúgio. Cabe notar que o bar possui

apenas uma porta aparente. Não há rotas de fuga possíveis, o próprio espaço circunscrito do bar é a linha de fuga desenhada por aquele conjunto de personagens. Os frequentadores chegam de algum lugar e encontram ali uma temporalidade arrastada, melancólica, uma zona invisível, que os separa do espaço externo de onde vieram e que, porventura, deverão regressar. Nesse espaço, os corpos mostram-se a partir do artifício. Os clientes não despem as máscaras de Homem-Aranha ou as garras de Wolverine para sentar à mesa. O estar junto nesse bar implica uma ocupação por corpos fantasiados e imaginados.

Essa performatividade inquieta o olhar. O corpo imaginado e artificial dos personagens não performam uma orgia ou um carnaval perpétuo, como as formas do grotesco bakhtiniano (BAKHTIN, 2010). Contudo, na atmosfera de melancolia e de monotonia, os personagens são capazes de felicidade e de prazer. A carnavaлизação, nesse sentido, aponta para esses sujeitos monstruosos que expressam uma imagem artificial. Essa relação entre corpo e artifício, entre identidade e fantasia, impede a identificação e assimilação desses sujeitos em categorias conhecidas. O que são e quem são essas pessoas, é uma pergunta que o filme não responde.

Em *Freaks*, os personagens estão em uma encruzilhada de saberes, é a saturação de explicações que tenta encapsular os monstros em uma rede de poder. Inferinho investe em um movimento oposto. Todas as formas normativas de saber falham em nominar os personagens. Isso implica, na trama, em uma aparição do sujeito fora dos dispositivos de interpelação. Na cena em que o funcionário do governo chega para comprar o bar ele busca por um senhor chamado Denilson. Trata-se do nome designado a Deusimar no nascimento, o termo que o Estado atribui a ela. A mulher responde à interpelação: “O bar é meu e eu me chamo Deusimar”.

A resposta de Deusimar faz da interpelação um gesto vazio, que não encontra um alvo a ser direcionado. Deusimar não é convocada à lei e invalida o termo que o Estado a nomeia. Ao anunciar o próprio nome em voz alta, ela apresenta um sujeito que está ali, cuja materialidade é inegável. Um corpo que é capaz de ser reconhecido, mas à revelia dos termos que o reconhecimento propõe. A legibilidade por parte da norma/Estado cobra seu preço e não reconhece a vida fora dessa condição. Ter legibilidade social nos termos em que são garantidos pelo Estado tem um custo: “é aceitar os termos de legitimação oferecidos e descobrir que o senso público e reconhecível da pessoalidade é fundamentalmente dependente do léxico dessa legitimação” (BUTLER, 2002, 226).

A partir de Butler podemos entender o reconhecimento não como um ato fundador, mas como um conjunto de práticas e ritos repetidos no tempo, que garantem

que o sujeito seja inteligível conforme determinado enquadramento. Os personagens de Inferninho promovem modos de vida emancipados desses termos de legitimação, em formas de apresentação que perturbam o léxico identitário reconhecido, em zonas de ontologia incerta. As estratégias de reconhecimento são formuladas a partir de critérios outros de invenção do corpo e de fracasso em tornar-se um sujeito inteligível.

De um ponto de vista normativo, os personagens impedem uma classificação médica ou científica, em que a fantasia pode ser vista como efeito de alguma variação psiquiátrica ou psicológica. Enquanto em *Freaks* as anomalias médicas são o ponto de partida para uma subversão do discurso científico em prol de outras formas de reconhecimento, Inferninho movimenta-se de um modo a sempre impedir que as definições sejam estabelecidas e estabilizadas, sabotando os modos normativos de reconhecimento, fracassando em tornar-se sujeitos inteligíveis. Nesse sentido, o reconhecimento ocorre a partir da invenção de relações circunscritas no espaço habitado, essa invenção se dá por meio do par fracasso-artifício.

A própria designação como monstro se torna porosa, uma vez que monstro se define historicamente a partir da norma. Quando pensamos o bebê com cauda de porco e os personagens de *Freaks*, a norma coloca-se como uma força antagônica em constante atividade para definir e destruir os monstros. Em Inferninho a norma não está presente como parâmetro de tensionamento. A norma está fora. As leis de filiação e de habitação no espaço são inventadas à medida que os corpos e a comunidade são construídos. A ideia de uma coletividade de vidas precárias não aponta para identidades oposicionais ou como uma alteridade radical e negativa. É a norma, o conceito de humano, que é forjado em uma lógica opositiva. Em Inferninho, não há termo de oposição — a que o Coelho seria oposto, por exemplo? O próprio funcionamento da vida no bar, em que todas as formas de existência são possíveis, garante uma afirmação das possibilidades múltiplas e dinâmicas de viver.

A ideia de precariedade assume que toda vida sempre ocorre dentro de determinadas condições de vida (BUTLER, 2019c), ou seja, a vida persiste em redes de sociabilidade, de cuidado e de reconhecimento. Como discutido, as vidas são reconhecíveis dentro de um tipo específico de enquadramento, um dispositivo que atua na distribuição desigual de precariedades e que faz com que algumas vidas sejam mais vivíveis ou exitosas que outras, e que algumas vidas sejam mais passíveis de luto que outras. Essa “distribuição desigual do luto público” (BUTLER, 2019c) torna-se mais complexa quando a violência e a coerção são os dispositivos mantenedores da política

institucional e do funcionamento do enquadramento. “Uma vida não passível de luto é aquela cuja perda não é lamentada porque ela nunca foi vivida, isto é, nunca contou de verdade como vida” (BUTLER, 2019c, p.64).

Os personagens de Inferninho movem-se por um espaço não apenas como um modo de lazer e de identificação. O bar denota um tipo de esconderijo, uma rota de fuga para o que está fora, que sabemos ser a violência estatal, a violência de gênero, e outros modos de agressão cotidiana a que as vidas precárias estão sujeitas. O bar também é uma rota de fuga para os dispositivos normativos de reconhecimento dos sujeitos. É no bar Inferninho que essas vidas contam como vidas e que as estratégias de reconhecimento não estão submetidas à norma. A sociabilidade no bar não está sujeita às práticas legitimadoras dos sujeitos, concessões impostas para que o reconhecimento social como uma vida vivível seja garantida.

3.6 CORPOS QUE FRACASSAM

Canguilhem (2012) comprehende os desvios, que a literatura médica agrupou sob o termo anomalia e desenvolveu um léxico vasto para identificar e classificar cada um, a partir das noções de errância e de contingência. O autor inclui os conceitos na compreensão de problemas como a distinção entre saúde e doença, normal e patológico, bem como a possibilidade de reconfiguração das formas orgânicas. Para ele, um sujeito é saudável quando é mais que normal, quando é capaz de muitas normas (CANGUILHEM, 2012). “A saúde é, precisa e principalmente, no homem, uma certa latitude, um certo jogo das normas de vida e do comportamento” (CANGUILHEM, 2012, p.183). Formas desviantes e monstruosas, para ele, fariam parte de uma variedade experimental da vida.

Os termos que o autor mobiliza são valiosos para essa discussão, não como um modo de pensar a possibilidade e a validade de todas as formas de vida, mas como horizonte filosófico para pensar o monstro a partir da errância e da contingência. “Em suma, podemos interpretar a singularidade individual como um **fracasso** ou como um ensaio, como um erro ou como uma aventura” (CANGUILHEM, 2012, p.174. Grifo meu). O autor equipara fracasso a ensaio, como uma possibilidade dupla de compreensão dos desvios e do monstruoso. Se na minha leitura de *Freaks*, busquei pensar o monstro a partir da incompletude, gostaria de partir dessa formulação para pensar o monstro como um corpo que fracassa. O fracasso entendido não como falta de êxito, mas como uma operação reiterada de desvio da norma e que torna a forma imprevisível. O fracasso em

Canguilhem não implica diretamente na inviabilidade do organismo. O termo pode ser entendido como uma não adequação do vivente às expectativas geradas para aquela espécie. Como dito, em Canguilhem a norma não é tanto uma matriz genérica que serve de molde aos organismos, mas um protótipo, um conjunto de expectativas e demandas aplicadas aos viventes. Canguilhem direciona suas investigações para formas orgânicas. O fracasso, como entendido nesta tese, desloca as proposições de Canguilhem para investigar os corpos em Inferninho, não a partir da natureza e da biologia, mas no intuito de pensar a variação dos corpos como produções viáveis de existência.

O fracasso em Inferninho impede os personagens de assumirem formas reconhecíveis e nomeáveis dentro de um léxico normativo. Trata-se de um conjunto de sujeitos que não contemplam as exigências e expectativas de reconhecimento e de inteligibilidade da norma. O fracasso que interessa discutir diz respeito a corpos que não atendem às expectativas da forma humana, e não têm relação direta com a noção de êxito social e econômico. Contudo, o fracasso também sugere uma negatividade capaz de criticar as formas de sociabilidade calcadas na ideia de progresso, futuro e reprodução (BENJAMIN, 2012; EDELMAN, 2004, 2021; HALBERSTAM, 2020). Nesse sentido, é possível perceber uma aproximação entre a condição monstruosa, a precariedade e o fracasso, como modos de existência que persistem e tornam-se viáveis à revelia de uma definição precisa e normativa de humano.

Jack Halberstam (2020) lê o fracasso no âmbito de uma política *queer* como uma prática contra-hegemônica, sobretudo em um regime de poder que associa sucesso com reprodução continuada do capital e de formas disciplinares do corpo e das subjetividades. Epistemologicamente, considerar o fracasso no âmbito de uma crítica cultural implica dialogar com saberes subalternos, transgressores, que não estão afeitos à disciplinarização escolar ou à hegemonia do cânone. Pensar o fracasso, para ele, pode implicar uma potente combinação de conhecimentos. Do ponto de vista de uma vida política, fracassar, esquecer, tornar-se inadequado, desconhecer, podem “oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo” (HALBERSTAM, 2020, p.21).

Talvez o mais óbvio é que o fracasso permite-nos escapar às formas punitivas que disciplinam o comportamento e administram o desenvolvimento humano com o objetivo de nos resgatar de uma infância indisciplinada, conduzindo-nos a uma fase adulta controlada e previsível. O fracasso preserva um pouco da extraordinária anarquia da infância e perturba os limites supostamente imaculados entre adultos e crianças, ganhadores e perdedores (HALBERSTAM, 2020, p.21).

O autor irá recuperar a relação entre infância e anarquia das formas em outro trabalho (HALBERSTAM, 2020a). Interessa aqui pensar em certa rota de fuga da ideia rígida de maturação do corpo, compreendida como uma forma acabada, completa, discernível e legível. O sujeito é interpelado constantemente a retornar à lei, a performar modos de ser inteligíveis e codificados conforme expectativas coletivas. Ter ou não êxito diante dessas expectativas garante espaços diferenciados ao sujeito dentro de uma sociedade, como a adequação às demandas de papéis sociais de gênero. O fracasso, ainda que punido e associado a sentimentos negativos como decepção ou desilusão, proporciona possibilidades de enfrentar a lógica disciplinar do progresso. O fracasso interrompe a produção do sujeito em formas reprodutivas (no sentido parental e material). O fracasso do monstro em ser inteligível não é apenas uma forma de subverter o silogismo político que demanda sujeitos codificados e reconhecíveis, mas também é um modo de experimentar outras formas de existência.

Fracasso é um termo cujo sentido é facilmente associado a um contexto capitalista, em que o sucesso pessoal está atrelado à reprodução dos códigos e estruturas do capital. As formas familiares heteronormativas bem como os critérios de reconhecimento do sujeito dentro dessas formas, são parte de um modelo de sujeito adequado ao humanismo burguês. Halberstam (2020) retoma essa assertiva na discussão sobre o fracasso, e dialoga com Benjamin, sobretudo em sua crítica à ideia de progresso. Cabe lembrar que o conflito estrutural de Inferninho é a possibilidade de demolição para dar lugar ao estacionamento de um centro de entretenimento futurista. O espaço decadente do bar coloca-se como uma peça que atrapalha o andamento de uma obra em que capital e futuro caminham juntas. O fracasso interrompe a reprodução das formas normativas do sucesso, ou do futurismo reprodutivo de que fala Edelman (2004; 2021), e conecta-se com outros modos de pensar o tempo, a história e a transmissão de informações.

A imagem que Benjamin (2012) utiliza para descrever o progresso é a de uma tempestade que impele o anjo da história para o futuro, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Para ele, a “ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 2012, p.249). Essa temporalidade vazia, em consonância com a ideia de um tempo linear e produtivo do sucesso e do progresso, entra em atrito com a insuficiência do fracasso. O fracassado corre em outra velocidade, desvia a rota, esquece o caminho, chega em último lugar, anda em círculos. Considerar o fracasso como um modo de habitar o mundo implica, também, pensar em outras temporalidades possíveis.

O progresso aparece em Inferninho como uma ameaça latente, uma força materializada no parque futurista e que é capaz de remover e destruir o bar. Em contraposição ao tempo linear, evolutivo, que empurra os sujeitos para o futuro, o bar Inferninho oferece (para os clientes e para os espectadores) uma atmosfera suspensa, lenta, como que deslocada do tempo do mundo. O tempo na diegese orienta-se de maneira cíclica, como o tempo do mito. Em termos narrativos, isso é expresso na lassidão a que os frequentadores do bar estão entregues e no retorno de Deusimar, que reencena o começo do filme. A primeira cena do longa apresenta o conjunto de clientes, enquanto a cantora Luizianne interpreta a canção Anjo de Guarda, da banda de forró Mastruz com Leite. Diferente do tom dançante do forró, Luizianne entoa a canção de modo lento, melancólico, acompanhada apenas do teclado. O bar é mostrado nessa mesma atmosfera lenta, monótona, improdutiva, em que os personagens estão entregues à inutilidade, como uma concepção onírica do tempo e do espaço. O evento é interrompido pela entrada de Jarbas, o Marinheiro, uma interrupção que traz ruído a esse tempo do eterno presente, ou um tempo do agora, para usar um termo de Benjamin (2012). A presença de Jarbas dispara a narrativa, em parte pela inserção de um elemento inédito na repetição perene, como também pela relação amorosa com Deusimar.

A cena final do filme apresenta o mesmo movimento. Após uma viagem pelo mundo com o dinheiro da venda do bar, Deusimar retorna ao bar e encontra o mesmo movimento do começo. O bar, que ela esperava ser agora um estacionamento, continua funcionando. No balcão, está Jarbas. A mulher é recebida como uma estrangeira, ou como uma estrela de cinema. Coelho ensaia um tipo de reconhecimento, como se a tivesse visto em algum filme. Deusimar entra no Inferninho como que esquecida pelos companheiros, ou como se nunca estivesse vivido ali. Apenas ela lembra do espaço que fora sua casa por toda a vida. Agora, contudo, o cenário está invertido: é o marinheiro que ocupa o balcão, e ela que entra como um elemento estrangeiro e deslocado. O tempo perde força linear com o retorno de Deusimar, torna-se cíclico e heterogêneo, com mais camadas de temporalidade. O retorno aponta para uma ideia de recomeço, um modo de pensar a utopia sem condicioná-la à reprodução futuro evolutivo e exitoso.

O esquecimento, para Halberstam, é peça importante na reconfiguração de uma outra lógica de relações que não a lógica geracional, garantida a partir de uma transmissão familiar. Deusimar é uma mulher transgênero e repete o lugar da mãe e da avó no comando do bar. O retorno da viagem, encenado no final do filme, reposiciona a personagem nessa rede de relações. A ideia de transmissão é interrompida em favor de

outra forma de pertencer àquele espaço. Deusimar retorna ao bar e é atendida pelo Coelho, que demonstra não lembrar da mulher, e é convidada a entrar, a tomar parte daquele mundo, a compor a coleção artificial e dessemelhante de frequentadores do Inferninho. Adotar o esquecimento pode ser um modo de perturbar a ordem da transmissão edipiana (HALBERSTAM, 2020)²⁵.

Desconectar o processo geracional da força do processo histórico é um projeto do tipo *queer*: vidas *queer* buscam desatrelar mudança de formas supostamente imutáveis e orgânicas de família e herança; vidas *queer* exploram algum potencial para diferença na forma que permanecem adormecida na coletividade *queer*, não como atributo essencial da alteridade sexual, mas como possibilidade embutida na dissociação de narrativas de vidas heterossexuais (HALBERSTAM, 2020. p. 109).

Os personagens de Inferninho exploram essa descontinuidade na ideia de transmissão e reprodução, ao mesmo tempo que são capazes de imaginar formas outras de produzir filiações, laços familiares e modos de habitar os espaços. A viagem de Deusimar, a projeção das paisagens, o retorno e o esquecimento podem ser entendidas como fissuras no tempo e no espaço. Trata-se de uma ruptura com a ideia disciplinar de um tempo linear e causal. Do mesmo modo, o bar Inferninho é capaz de atrasar o desenvolvimento da cidade e a ideia de progresso. Do ponto de vista financeiro, o bar não é rentável e Deusimar enfrenta problemas com dinheiro durante todo o filme. Ainda assim, a existência do bar interrompe a velocidade de um empreendimento maior, futurista, lucrativo e predatório.

Inferninho explora essa dimensão do fracasso, em que um bar pouco rentável interrompe, momentaneamente ou não, o fluxo do progresso e do êxito. Ao mesmo tempo, essa dimensão do fracasso ocupa os corpos dos personagens, e manifesta-se na lassidão e melancolia a que se entregam nos momentos de lazer. O fracasso trona-se um modo de agência política na medida em que interrompe a reprodução de formas inteligíveis e disciplinares de vida, seja o capital, seja a ideia de uma identidade reconhecível e atribuída a um corpo. Ao dar vida a existências precárias, artificiais e ininteligíveis, Inferninho aponta para a possibilidade de uma multidão de corpos possíveis.

Os sujeitos monstruosos em Inferninho fracassam em tornar-se matéria a partir das expectativas e demandas de um sujeito social identificável, que ocupa um estatuto social determinado e que reproduz as formas culturais vigentes. Ao insistir no fracasso, na lentidão, no tempo anacrônico, os personagens de Inferninho comportam-se como

²⁵ Em outro trabalho (HALBERSTAM, 2018), o autor analisa a transmissão geracional no que toca pessoas transgênero.

Bartleby, o personagem de Herman Melville (2017). Diante da possibilidade do progresso, do sucesso e do êxito, ou da identidade e das relações reconhecíveis, os sujeitos monstruosos “preferem não”. Os personagens param, demoram, viajam, retornam, esquecem, fracassam.

Ao fracassar em tornar-se matéria, toda uma sorte de modos outros da relação entre corpo e relações de afeto e de identificação são expostas. Butler (2019a) utiliza o termo “matéria” a partir dos múltiplos significados em inglês da palavra *matter*, que pode significar materializar-se, importar ou tornar-se objeto de uma discussão. A tradução em português atém-se a um único sentido: o livro *Bodies that matter* foi traduzido como “Corpos que Importam”. Tornar-se matéria implica, simultaneamente, a materialidade do corpo, sua potência política e sua presença nos debates coletivos. Os modos normativos em que os corpos tornam-se matéria garantem que eles estejam dentro do escopo do discurso político. Os sujeitos que não materializam-se de acordo com as expectativas da norma, ou seja, que fracassam em tornar-se matéria, são codificados como abjetos.

Em Inferninho, os corpos fracassam nessa materialização, fracassam na capacidade de serem decodificados dentro de esquemas prévios de enquadramento. Em um movimento contrário, os corpos aludem ao artifício e a um tipo de invenção que está sempre impedindo a ligação semiótica entre matéria e significado, entre aparência e essência, entre corpo e identidade. Os personagens de inferninho fracassam em tornar-se matéria, em produzir um corpo humano e reconhecível, e ainda assim, estão ali, vivem e produzem formas de estar juntos e de habitar o mundo.

4 O MONSTRO CONTRA O ESTADO: RELAÇÕES DE PARENTESCO E HETEROTOPIAS

Arrependido eu seria aceito, e com atestado de saúde, do contrário nunca (Ensaio sobre a puberdade, Hubert Fichte).

Costuma dizer-se que a civilização e a sifilização andam juntas. O Brasil, entretanto, parece ter-se sifilizado antes de se haver civilizado. A contaminação da sífilis em massa ocorreria nas senzalas, mas não que o negro já viesse contaminado. Foram os senhores das casas-grandes que contaminaram as negras das senzalas (Casa Grande & Senzala, Gilberto Freyre).

4.1 OS MODOS À MESA

Em uma das cenas iniciais de *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017), Ana (Marjorie Estiano), a patroa branca e grávida, é observada pela empregada Clara (Izabél Zuaa), uma mulher negra recém contratada. As duas mulheres são jovens e aparentam ter idades aproximadas, algo em torno de 28 ou 30 anos. A cena apresenta o assalto no qual se movem as duas personagens, em uma relação patroa-empregada cuja assimetria é acentuada nos momentos iniciais do longa-metragem, antes que estas fronteiras sejam atravessadas no desenrolar da narrativa.

Clara mantém-se em pé e observa a patroa. Ana senta-se sozinha na grande mesa de jantar, na sala de um apartamento espaçoso e luxuoso. O momento denota certa tensão, como se o jantar preparado por Clara estivesse sendo avaliado pela patroa. A cena faz lembrar o quadro *Um Jantar Brasileiro* (1827), de Jean-Baptiste Debret (Figura 12), em que vemos um casal branco disposto em uma mesa de jantar, rodeado por cinco pessoas negras escravizadas, entre as quais estão duas crianças despidas. Uma mulher, no canto esquerdo da mesa, abana o casal, enquanto dois homens situam-se um pouco mais afastados, os braços cruzados, observando a família.

A mesa de jantar destoa do fundo acinzentado da pintura, sobretudo por conta das cores das roupas do casal e da diversidade de alimentos dispostos sobre a mesa. Trata-se de uma crônica de costumes do Brasil colonial nos anos seguintes à chegada da família real portuguesa, na primeira década do século XIX, pelo menos 200 anos antes dos fatos narrados pelo filme de Rojas e Dutra. Além da disparidade de posicionamento no quadro pintado entre os brancos fidalgos e os negros escravizados, bem como a distinção entre as roupas e calçados, chama a atenção o uso de talheres por parte dos senhores. O hábito

denota as devidas distinções econômicas do período colonial, uma vez que o uso dos utensílios era privilégio de famílias ricas. Além disso, marca a entrada de uma cultura da corte, uma cultura dita civilizada, na maior das colônias portuguesas²⁶.

A chegada da corte e de seu séquito adiciona um novo patamar no gradiente social da colônia, com hábitos europeus, que aparecem na iconografia do período, em especial na obra de Debret. A distinção não se deve apenas à posse de cinco pessoas escravizadas, mas, e sobretudo, à ornamentação dos hábitos cultivados a partir de instrumentos refinados, como os talheres e os modos europeus à mesa, impossíveis aos negros cativos e à população pobre não escravizada que ocupava o solo brasileiro. Esses hábitos eram inscritos no corpo de modo performativo, em detrimento dos modos como o corpo dos escravizados era entendido na colônia. O refinamento, bem como o acesso à linguagem e à corporeidade aristocrata, traçam as visíveis linhas de classe e raça, e também reforçam um gradiente de humanidade a partir de uma equação que inclui termos como civilizados e incivilizados, espaço e técnicas corporais.



Figura 12 - Um Jantar Brasileiro, Jean-Baptiste Debret, 1827.
Fonte: Wikipédia / Domínio Público.

²⁶ Cf. Schwarcz & Starling, 2015.

Não parece coincidência que as cenas iniciais de *As Boas Maneiras* evoquem a iconografia referente ao período colonial. O filme, como um todo, rememora continuamente elementos da herança colonial brasileira, em que raça e classe são atravessamentos contínuos. O título do filme denota um fio que percorre as ações dos três personagens principais, Ana, Clara e Joel (Miguel Lobo), o lobisomem gerado no ventre de Ana e adotado por Clara. Os bons modos, como veremos, parecem ser um artifício de sobrevivência para os personagens transgressores, mas também um marcador biopolítico que constantemente age sobre os corpos e os espaços no filme. A discussão que quero desenvolver nesse capítulo é a de que as boas maneiras do título encarnam um duplo estatuto de circulação das vidas precárias e monstruosas. Por um lado, é o aprendizado dos modos civilizados da cultura que mantém possível a circulação dos corpos, como um artifício de docilização e negociação com os elementos hegemônicos do poder. Ao mesmo tempo, as boas maneiras traçam a linha divisória ultrapassada pelo monstro. Os modos à mesa mostram-se um complexo modelo que relaciona interdição e transgressão, notadamente no que diz respeito à comida e ao erotismo.

Na cena mencionada, a empregada veste um avental sobre a roupa, enquanto a patroa usa um tipo de colete de pele por cima da blusa. No diálogo entre as duas, Ana narra que, quando adolescente, fez cursos de etiqueta para moças, que, segundo ela, não parecem ter surtido efeito. Ainda que rica e vivendo em um apartamento de classe média alta, a personagem parece pouco afeita aos protocolos de comportamento e aos modos de gestão de uma casa. A partir dali, a patroa determina que Clara passe a fazer as compras para a casa, adicionando mais uma ocupação à funcionária. Clara foi contratada como babá, mas já de início começa a trabalhar com os cuidados da casa e serviços diversos, como montar o berço e pintar uma parede, tornando nítidas as relações de mais valia do trabalho doméstico. O jantar ocorre durante uma noite de lua cheia, vista pela janela do apartamento. Após acender a lareira da sala, Clara despede-se da patroa e é mostrada na “dependência de empregada”, um quarto de dimensões reduzidas e que contrasta com os espaços amplos do resto da casa. Da cama, ela escuta ruídos indistintos, que anunciam o sonambulismo da patroa nas noites de lua cheia.

Corpo e espaço são constantemente tensionados na obra, como instâncias que reproduzem mecanismos disciplinares. A primeira cena do filme, por exemplo, mostra Clara chegando ao prédio e sendo orientada pelo porteiro a dirigir-se ao elevador de serviço. *As Boas Maneiras* organiza um conjunto de signos relacionados ao espaço, com destaque para a dependência de empregada, ao redor dos quais os elementos disciplinares

operam. Os eventos que ocorrem nos espaços domésticos e privados são organizados a partir uma divisão estrutural dos corpos. Não à toa, as primeiras cenas do filme dispõem as duas personagens de modo similar ao quadro de Debret, como um ponto de partida para as tensões ligadas ao horror e ao fantástico que ocorrem no filme.

Como veremos, a relação entre Ana e Clara, junto à aparição do monstro, abre fissuras nessa estrutura disciplinar, como um modo de subverter a interioridade da espacialização da norma. Para Foucault (2013; 2013a), espaços são constituídos a partir de um conjunto de relações: o sujeito vive em espaços recortados, matizados, com zonas claras, zonas sombrias e diferenças de nível (FOUCAULT, 2013). Para o filósofo, as práticas cotidianas relativas ao espaço não foram totalmente dessacralizadas, como ocorrido com a noção de tempo na modernidade. Os espaços são organizados a partir de distinções e posicionamentos dados como naturais, alguns intocáveis. Esse modo sacro de pensar os espaços reflete a ação do biopoder na produção de corpos e de sujeitos. Os exemplos são frequentes na obra foucaultiana: presídios, hospitais, escolas, o quarto conjugal. Todo um aglomerado de dispositivos que demonstram que não vivemos dentro de um vazio, mas sim “no interior de um conjunto de relações que definem alocações irredutíveis umas às outras, e absolutamente não passíveis de sobreposição” (FOUCAULT, 2013a, p.115).

E, talvez, nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, e que a instituição e a prática até agora não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas - por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazeres e o espaço de trabalho; todas elas são animadas ainda por uma surda sacralização (FOUCAULT, 2013a, p.114).

Essa sacralização, manifesta tanto no quadro de Debret quanto em *As Boas Maneiras*, posiciona os sujeitos em funções sociais que os precedem. Há um conjunto de expectativas que Clara deve cumprir ao ser contratada como babá que remontam historicamente aos sujeitos escravizados no Brasil colônia. O modo como os espaços sociais são elaborados é coercitivo aos sujeitos, e perturbar essa ordem implica constrangimentos e punições. A relação entre Ana e Clara movimenta-se nesse espaço disciplinar em uma economia de tensões em que a norma é, simultaneamente, acionada e subvertida. Os papéis sociais, notadamente classe, gênero, sexualidade e raça, são negociados e perturbados nessa relação disparada pela monstruosidade.

O que quero argumentar é que, a partir da transgressão e do monstro, os espaços coercitivos são transformados em zonas de proteção, em que podem florescer outras

formas de vida que não as normativas. A hipótese que quero desenvolver neste capítulo é a de que As Boas Maneiras repensa a norma e produz práticas outras de parentesco e de habitação no interior dos espaços de exclusão. Essas práticas imaginam modos de vida criativos em que o monstro pode sobreviver e produzir laços de afeto, de família e de proteção que organizam-se à revelia das estruturas do Estado. Nessa relação, na verdade, o Estado surge como um dispositivo antagônico. A produção de relações de parentesco e de habitação ocorrem em um processo de imaginar comunidades a partir de fissuras nos espaços disciplinares. Interessa-se pensar a criação de heterotopias como modos de resistência e de invenção de modos de vida.

Foucault está interessado em pensar esses espaços heterogêneos, que ele nomeia heterotopias: “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2013a). Trata-se de espaços de reclusão, de suspensão da ordem, como modos de lidar com as crises e os desvios. As heterotopias funcionam em uma temporalidade específica, que destoa do tempo regular de uma sociedade, como um tipo de hiato no espaço-tempo, em que relações outras ocorrem em “espaços outros”, como indicado pela etimologia do termo. O autor cita instituições como casas de repouso, prisões e clínicas psiquiátricas como exemplos de heterotopias, ainda que estas possam variar nas sociedades. A partir da noção de heterotopia, é possível entender o deslocamento das personagens de As Boas Maneiras pelo espaço circunscrito do apartamento. Como dito, há uma economia de tensões em que a regularidade disciplinar é matizada pelas fissuras produzidas pela relação entre Clara e Ana.

Paul Preciado (2010; 2012) parte das discussões de Foucault para discutir como a arquitetura torna-se um instrumento disciplinar, sobretudo a partir das reformas urbanas ocorridas na Europa no século XIX. A arquitetura desponta nesse processo como um dispositivo político-sexual, que reforça a naturalização da diferença sexual e das identidades sexuais e de gênero, sobretudo no que concerne às transformações na intimidade²⁷. Essas estruturas reafirmam os espaços de reprodução e circulação heterossexual, bem como a herança arquitetônica (sacralizada, nos termos de Foucault) de espaços destinados a homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais, brancos e negros, ricos e pobres etc. Em suma, “criando quadros de visibilidade, permitindo ou negando acesso, distribuindo espaços, criando segmentações entre público e privado” (PRECIADO, 2010, p. 128). Para o filósofo:

²⁷ Cf. Giddens, 1993.

Esse modelo biopolítico nos permite examinar a história da arquitetura moderna em relação ao processo de colonização e desenvolvimento capitalista, e à invenção de sujeitos generificados, sexualizados e racializados. As tipologias urbanas modernas e sua relação com a higiene e a antropometria, a arquitetura disciplinar da fábrica, prisão, hospital, escola, bordel e asilo, juntamente com o nascimento do *boudoir* e espaços domésticos para a heterossexualidade e para a reprodução, são apenas algumas das formas mais emblemáticas da arquitetura biopolítica moderna (PRECIADO, 2012, p. 124).

Em *As Boas Maneiras* há uma disposição de elementos espaciais que reforçam os espaços disciplinares e a produção de zonas de visibilidade e invisibilidade. A assimetria entre centro e periferia é marcada pelo deslocamento de Clara do subúrbio para um bairro de classe alta no centro da cidade. Na periferia em que morava, Clara alugava um quarto pequeno e precário nos fundos de uma casa. Quando passa a trabalhar para Ana, instala-se no quarto destinado à empregada doméstica, comum nos apartamentos de classe média — a peça é um elemento arquitetônico recorrente na construção civil brasileira em residências de classe média e alta.

Além dessa assimetria entre centro e periferia, gostaria de destacar o modo como o filme elabora uma noção de paisagem artificial, que faz eco aos espaços internos do apartamento onde a trama ocorre. A paisagem em *As Boas Maneiras* remete a uma iconografia excessiva, ligada ao artifício e ao *camp*, como visto nas imagens da lua, ou em cenas externas, em que São Paulo é mostrada vazia e insólita. Outros elementos corroboram com essa caracterização *camp* dos espaços: a decoração do apartamento, o shopping em formato de uma pirâmide espelhada, o quarto na periferia, para onde Clara retorna após a morte de Ana.

O recurso ao *camp* manifesta uma sensibilidade relacionada ao que é “marcadamente atenuado e ao fortemente exagerado” (SONTAG, 1964), em que o real é artificializado a ponto de tornar-se paródico. Nesse sentido, os cenários marcadamente *camp* do filme parecem tensionar o real a partir de paisagens artificiais, que elaboram uma atmosfera fantástica no filme. O *exagero* nas paisagens e nos cenários tornam os contornos e as fronteiras espaciais mais nítidas. O excesso e o artifício na decoração, nas cores, na atmosfera claustrofóbica do apartamento tornam mais nítidas as delimitações que separam os corpos por classe e raça. O apuro visual que cria os espaços fomenta uma sensação insólita, endossada pela ameaça constante da monstruosidade.

Cabe dizer que as performances das personagens não acompanham totalmente a estética excessiva dos elementos visuais do filme. Ainda que o filme entrelace horror e melodrama, com inserções musicais e de animação ao longo da obra, as duas personagens

movem-se pela trama de modo mais soturno. Especialmente Clara, a protagonista, que é mostrada como uma mulher lacônica, séria, e algumas vezes incomodamente silenciosa. Como discuto a seguir, o modo como as duas personagens são dispostas na narrativa destoa da caracterização dos espaços, como se elas não aderissem totalmente ao cenário. O contrário, por exemplo, ocorre em Inferninho, em que o bar escuro e encardido parece oferecer um espaço confortável em que os personagens podem aderir e confundir-se.

É possível entender o *camp*, neste caso, como um modo de acentuar a atmosfera artificial do filme, como uma moldura dentro da qual os elementos insólitos se desenvolvem. Os planos, os detalhes, a paisagem e a *mise en scène* são modos de corroborar o artifício no filme. Do mesmo modo, a decoração do apartamento de Ana: a lareira, o papel de parede azul, a cabeça de touro ornando uma parede. A atmosfera *camp*, que remete ao frívolo, sublinha as relações humanas do filme, não como uma maneira de torná-las metafóricas, mas como um modo de colocar as imagens entre aspas (SONTAG, 1964) ou sob rasura (PRYSTHON, 2015).

A caracterização dos espaços torna evidente a ação do poder e dos mecanismos disciplinares que vigiam as relações sociais no filme, especialmente na primeira metade do longa, que ocorre quase inteiramente dentro do apartamento. As fronteiras são bem demarcadas e há constante menções à herança escravista brasileira, como o elevador de serviço e a dependência de empregada, espaços destinados a Clara. Trata-se de ambientes externos ao espaço comum, ainda que acoplados a eles, e que produzem invisibilidades contíguas aos sujeitos. O artifício e o *camp* sublinham essa estrutura de produção de invisibilidades a partir de sua extensa visibilidade. O excesso e o artifício, as cores, os detalhes, todos esses “frufrus desnecessários” (PRYSTHON, 2015), intensificam a tensão entre invisibilidade e visibilidade. Os corpos das personagens transitam nesses espaços em constante negociação com as fronteiras e os marcadores estruturais da diferença.



Figura 13: Cenários de As Boas Maneiras. Em sentido horário: o apartamento de Ana, a rua e o quartinho de Clara na periferia.

Fonte: Fotogramas de As Boas Maneiras (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017)

A estetização do par corpo-espacô aponta também para a artificialidade dessa “sacralidade muda”, que Foucault aponta. As fronteiras que separam os corpos a partir de marcadores sociais da diferença deixam de ser linhas sutis e invisíveis. Em vez disso, os limites espaciais tornam-se vívidos, coloridos e excessivos. Tornar nítidos esses mecanismos de distinção dos sujeitos e dos corpos evidencia, também, as fissuras na norma, espaços ocupados pelo monstro, como esconderijo ou como habitação. A presença do monstro em As Boas Maneiras não destitui a norma de seu poder, mas é capaz de evidenciar, ou colocar sob rasura, os modos como a norma opera.

O deslocamento da periferia ao Centro, e vice-versa, passa por uma ponte sobre um rio, dividindo São Paulo em duas cidades imaginárias e distintas. Ainda que os espaços acentuem o artifício e o insólito na trama, a presença do monstro não é um elemento que distorce a noção de real. Do ponto de vista dos personagens, a transformação em monstro de Ana e, mais tarde, de seu filho Joel, não acentuam um caráter de encantamento daquela realidade. A existência do monstro é testemunhada unicamente por Clara. A personagem não parece perturbada pela existência do monstro em si. Ainda que incomuns, não me parece que os elementos fantásticos a surpreendam ou distorçam a noção de realidade para ela.

Do ponto de vista do espectador, a relação entre Clara e os monstros (Ana e, posteriormente, Joel) não é de todo surpreendente, sobretudo porque a atmosfera *camp*

do filme endossa a expectativa dos elementos de horror. As Boas Maneiras faz referências a elementos conhecidos do cinema de horror e de fantasia, como o conto de fadas A Bela e a Fera e suas numerosas adaptações. A gramática tradicional do cinema de terror e horror, no entanto, sugere um conjunto de reações possíveis aos elementos monstruosos. Para Carroll (1999), os personagens das obras de horror induzem os modos como o espectador deve reagir ao monstro. De modo geral, as emoções dos personagens refletem uma moral ou um conjunto de valores que são acionados para responder emocionalmente aos elementos monstruosos. Para o autor, as reações dos personagens humanos nas narrativas “fornecem, pois, uma série de instruções, ou melhor, de exemplos sobre a maneira como o público deve responder aos monstros da ficção — ou seja, sobre a maneira como devemos reagir às suas propriedades monstruosas (CARROL, 1999, p.33).

O modo como Clara reage aos monstros não sugere antagonismo ou algo que perturbe a noção de mundo. No universo em que o filme ocorre, monstros e qualquer outro elemento insólito deveriam ser interpretados como algo sobrenatural e que perturba os sentidos do mundo conhecido. A falha na ordem que o monstro causa não perturba Clara. O medo inicial dá lugar a um tipo de filiação amorosa que é capaz de produzir novos tipos de relações familiares. Antes de interferir na ordenação racional do mundo, a presença do monstro é fator de maior adesão de Clara ao mundo — a um tipo de mundo específico forjado a partir desse encontro. Trata-se da possibilidade novos arranjos nas relações sociais dispostas na narrativa.

4.2 SANGUE RUIM

Antes de seguir, gostaria de apresentar uma visão geral do filme As Boas Maneiras, a fim de situar o leitor nos eventos da narrativa. O longa-metragem divide-se em duas partes de duração paritária. A primeira começa com a contratação de Clara por Ana, grávida, com a barriga proeminente. Ana é uma jovem de 29 anos, descendente da elite agrária goiana. A gravidez é fruto de um adultério, que ocasionou o fim de um noivado e a viagem à São Paulo, onde ela deveria abortar o filho, por insistência do pai. A jovem opta por não interromper a gravidez, à revelia do desejo paterno. O desacordo quanto ao aborto a deixa isolada, sem comunicação com a família, lidando sozinha com a gravidez no espaçoso apartamento.

A biografia de Clara é menos detalhada no filme. A mulher apresenta ter idade similar à de Ana, é negra e lésbica. Devido à personalidade lacônica, pouco é revelado de

seu passado e de sua origem. Sabe-se que morava na periferia da cidade e alugava um quarto dos fundos na casa de dona Amélia (Cida Moreira). O curso de técnica de enfermagem ficou incompleto diante da necessidade de cuidar da avó falecida, único membro da família mencionado, mostrada brevemente em um porta-retratos.

A primeira parte do filme ocorre em um passado recente, por volta do ano de 2010. Poucos elementos, como os telefones celulares contextualizam a data. A segunda parte salta sete anos no tempo e aparenta ocorrer no ano corrente ao que o filme foi lançado, 2017. Essa demarcação temporal é pouco determinante na narrativa, e a passagem dos anos é explicitada pelo envelhecimento dos personagens.

A primeira metade de *As Boas Maneiras* acompanha os meses finais da gravidez de Ana e o desenrolar de uma relação amorosa com Clara. A trama concentra-se nas duas personagens e ocorre quase exclusivamente dentro do apartamento. Em uma noite, Ana conta a Clara a história de sua gravidez. A narrativa é mostrada como um *flash back* em desenhos dispostos sequencialmente, como quadros de gravuras. Ana, que era noiva, conhece um homem desconhecido em um bar, com quem tem uma única relação sexual, dentro do carro, em uma área de floresta afastada da cidade.

Durante a noite, Ana adormece no carro. Quando acorda vê-se sozinha, o homem havia desaparecido. A jovem percebe um animal selvagem rondando o veículo, pronto a atacar. Ana atira no bicho, que foge, aparentemente ferido. Ela conta que na cidade ninguém sabia quem era o homem. Pela imagem, o espectador toma conhecimento de que se trata de um padre. Essa noite resultou na gravidez e no posterior rompimento com o noivo. A família também cortou contato com a jovem, após a recusa dela em interromper a gravidez.

A relação patroa-empregada entre Ana e Clara torna-se um relacionamento amoroso e sexual, parte maternal, parte predatório. Clara passa a ocupar distintos papéis em relação a Ana: amante, cuidadora, mãe, empregada. Essa miríade de atribuições espelha as relações profissionais, como vimos, pois Clara é contratada como babá e desdobra-se em outras funções domésticas. Em parte, é possível afirmar que a relação entre as duas reencena as relações coloniais entre senhores e mulheres escravizadas. Essa comparação pode ser percebida na noite em que Ana ataca Clara.

Nas noites de lua cheia, Ana metamorfoseia-se em um monstro sonâmbulo ávido por carne e sangue. O corpo da jovem não sofre mudanças nítidas, exceto pelos olhos amarelados, semelhantes aos olhos de um lobo, e a avidez por comer carne crua. Em uma dessas noites, ela ataca Clara, em uma cena de crescente ambiguidade entre violência e

erotismo: a empregada flagra a patroa sonâmbula buscando carne na cozinha do apartamento. Ao aproximar-se, Clara é cheirada e beijada por Ana, um beijo lascivo, que transforma-se em uma mordida que arranca sangue dos lábios de Clara.

A partir daí, a relação entre as duas caminha para um romance marcado por intensidade sexual e pelo cuidado. O relacionamento torna-se possível apenas nessa circunstância limite, em que as duas mulheres estão encerradas no espaço disciplinar do apartamento e interpeladas, cada uma a seu modo, pelos marcadores de classe, raça, gênero e sexualidade. Nesse sentido, ainda que mantenha o acentuado caráter colonial, a relação intensifica os pontos de filiação, abertos pelo erotismo e pelo desejo. O amor que Clara sente por Ana será expresso em momentos futuros da narrativa, como um luto que a personagem alimenta por anos.

A primeira parte do filme termina em uma noite de lua cheia. Uma festa junina acontece na cidade e Ana entra em trabalho de parto. O ventre da jovem é dilacerado pelo filho, um lobisomem filhote, que nasce enrolado no cordão umbilical. Possivelmente, se a noite não fosse de lua cheia, nasceria um bebê humano, em um parto convencional, talvez acompanhado por um médico. O nascimento, contudo, ocorre durante a transformação do feto em monstro, que vem ao mundo de modo violento. O ato ocasiona a morte da mãe. Diante da cena, Clara foge com a criatura, na intenção de deixá-la no rio para morrer, mas desiste e retorna com ele para a periferia. O nome do recém-nascido é Joel, como anteriormente escolhido por Ana. A cena espelha a ação anterior de Ana que, ao desistir de realizar o aborto, permite a gestação do filho-lobisomem.

A segunda parte ocorre sete anos depois e mostra Clara e Joel em uma rotina de mãe e filho. A mulher trabalha na farmácia do bairro e realiza serviços de enfermeira, enquanto o filho é mostrado como uma criança doce, querida pela vizinhança, de saúde frágil, restrito a uma dieta vegetariana e proibido de comer carne. A trama começa no dia do aniversário de sete anos do menino. Uma festa surpresa é organizada na casa de dona Amélia, senhora de Clara, que se tornou um tipo de madrinha ou avó do garoto. O aniversário acontece durante a lua cheia. Ao anoitecer, Joel deve repetir o ritual mensal de ser trancado e acorrentado no “quartinho”, um cômodo nos fundos da casa, escondido por um guarda-roupas, e fechado por uma sólida porta de ferro. Durante a noite, o menino transforma-se em um lobisomem, e é mantido escondido pela mãe no processo.

O ritual termina ao amanhecer. Joel é mostrado ainda sonolento, pouco ciente do que ocorreu durante a noite. O garoto sabe de sua condição monstruosa e não questiona a necessidade do quartinho e das correntes que o prendem durante a noite. A cena mostra

o garoto com o corpo coberto de pelos, enquanto a mãe o limpa com um barbeador. A transformação em lobisomem acaba pela manhã e a criança pode retomar às atividades corriqueiras. A docilidade de Joel é interrompida quando fica aos cuidados de dona Amélia e come carne pela primeira vez. O ato denota uma desobediência em relação às orientações da mãe e o garoto come a carne com bastante voracidade. Esse evento desperta a natureza monstruosa do menino, até então restrita aos dias de lua cheia e controlada pelas correntes do quartinho.

Os eventos da segunda parte do filme ocorrem em uma única semana, durante os dias em que Joel transforma-se em lobisomem. O consumo de carne torna Joel agressivo e desperta nele o desejo de conhecer o pai, de quem ele não tem informações. Essa vontade, insuflada pela interioridade monstruosa, leva o menino a escapar do ritual do quartinho em duas ocasiões. Na primeira, o garoto, na companhia do melhor amigo, Maurício, sai do bairro na periferia em direção ao centro da cidade, no intuito de encontrar o pai. As duas crianças atravessam a cidade em direção ao shopping luxuoso em forma de pirâmide que é mostrado no começo do filme. Joel e Maurício ficam presos dentro do shopping e, quando anoitece, Joel transforma-se em lobisomem e mata o melhor amigo.



Figura 14: Joel acorrentado no quartinho antes da transformação e na manhã seguinte, quando a metamorfose tem fim.

Fonte: Fotograma de *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017).

No dia seguinte à morte de Maurício, Joel demonstra não lembrar o que aconteceu. A natureza monstruosa do garoto, no entanto, continua ativa. Ele consegue trancar a mãe no quartinho e foge de casa para participar da festa junina da escola. Na quadrilha, estão os colegas do colégio, as famílias e os professores, todos vestindo as fantasias juninas. O desejo de Joel é dançar com Amanda, uma colega de turma com quem ele performa um tipo de namoro infantil. Durante a dança, quando anoitece, a criança começa a transformação em lobisomem — a camisa xadrez rasgando conforme o braço peludo e as garras de lobo despontam sob o tecido. Joel fere a mão de Amanda com suas garras e

prepara-se para atacar a menina. O ato é interrompido por Clara, que consegue escapar do quartinho. A mãe do garoto chega na festa e atira no filho-lobisomem e impede que o que ocorreu com Maurício se repita com Amanda.

A transformação pública de Joel em lobisomem dispara uma reação da pequena sociedade ali reunida. O grupo que estava na festa organiza-se rapidamente em uma multidão disposta a capturar ou destruir o monstro que atacou Amanda. Clara consegue pegar o filho-lobisomem ferido e levá-lo para casa, na tentativa de protegê-lo da multidão violenta. Retornarei a essa cena no tópico final desse capítulo, onde discutirei a força purgatória do linchamento em relação ao monstro. Por ora, gostaria de me deter em alguns aspectos da relação parental de Clara e Joel, notadamente a partir de alguns signos que circulam no filme que conectam os dois personagens.

O filme desenha um paralelo entre as paisagens artificiais e as relações entre os três personagens centrais na obra — Clara, Ana e Joel. Como dito, o artifício e o excesso tornam nítidos os contornos dos espaços biopolíticos e os marcadores espaciais da diferença. Ao mesmo tempo, há a possibilidade de fissuras e linhas de fuga na imaginação e produção de filiações entre os sujeitos. Quero argumentar que, ao criar espaços de opressão esteticamente excessivos, que remetem ao *camp*, o filme chama a atenção para a artificialidade e arbitrariedade desses marcadores da diferença. A saturação das cores, que faz os cenários terem um aspecto onírico e fantasioso, abre espaço para uma desnaturalização e um estranhamento da norma. A contraparte disso são as relações vivenciadas por Clara, codificadas duplamente como fora da norma social (relacionamento homossexual entre duas mulheres de raça e classe distintas) e fora das leis da natureza (ser mãe de um lobisomem).

A transgressão que essas relações fomentam não anulam a norma e não fazem parte de um projeto bem elaborado de revolução. Outros personagens monstruosos, por exemplo, agem de modo transgressor a partir de um projeto ou desejo de destituir ou de se apropriar de determinado *status quo*, como o caso de Drácula, no romance de Stoker. Creio ser importante considerar que a relação entre Clara, Ana e Joel não tenha esse caráter conscientemente reativo à norma. A filiação entre eles é possível por certa estrutura que aproxima os três sujeitos. Não se trata de uma vingança ou de um levante, mas sim da invenção de filiações guiadas pela vontade de estar vivo e de produzir laços de afeto, seja amor, desejo sexual, cuidado, ou até mesmo violência e luta por liberdade.

A maternidade de Clara é produzida a partir de uma filiação que contraria normas culturais e normas da natureza. Joel é fruto de um conjunto de transgressões que o

precedem, tanto da parte do pai, um padre, quanto de Ana. O menino mata a mãe biológica ao nascer. O ato encena uma versão diferente das mitologias edipianizadas em que o filho mata o pai e assume seu lugar. Ao matar a mãe, Joel torna-se um vivente precário e vulnerável. O pequeno lobisomem é mostrado após o parto como um filhote qualquer, sujo de sangue, enrolado no cordão umbilical, faminto e desprotegido (Figura 15).



Figura 15: O nascimento de Joel.

Fonte: Fotograma de *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017).

Clara resgata Joel e impede que o pequeno lobisomem pereça de fome no apartamento luxuoso e vazio em que nasceu. A mulher leva a criança recém-nascida para o quartinho alugado em que vivia, nos fundos da casa de dona Amélia. O plano inicial era deixar o monstro na beira do rio, com sorte sobreviveria como animal selvagem. Clara muda de ideia, mesmo com medo, e adota a criança. A motivação da personagem não é explicada. Anos depois ela é mostrada como uma mãe amorosa e exemplar. Contudo, na noite do parto não temos certeza se ela manteve Joel consigo por amor a Ana, ou se ela reconheceu alguma humanidade naquela criatura bestial. Ou ainda, se esse reconhecimento se deu por compartilhar com o monstro a mesma condição de precariedade e orfandade. Clara não fora criada pela mãe, mas pela avó. As condições pessoais e sociais da personagem são marcadas pela vulnerabilidade.

Joel é adotado por Clara na forma de monstro. A mulher leva para casa um bebê com aparência animal. Possivelmente, a criatura tomaria feições humanas quando a lua

cheia passasse. A personagem amamenta o monstro, ainda que não seja sua mãe biológica. Clara o aconchega em seu seio e a pequena criatura trava os dentes na carne da mulher e sorve calmamente o sangue de seu corpo. O gesto de Clara torna viável a vida do monstro, ao mesmo tempo que demonstra que toda vida só persiste em uma rede de proteção e cuidado. A noção de precariedade em Butler sugere que a prevalência dos viventes é condicionada por uma interdependência em relação a outros corpos e às estruturas materiais e sociais disponíveis (BUTLER, 2021). Para a autora, “o entendimento relacional da vulnerabilidade mostra que não somos completamente separáveis do que torna nossa vida possível ou impossível” (BUTLER, 2021, p.50).

Quando a estrutura social de que dependemos falha, o vivente é exposto a uma condição precária e vulnerável. A precariedade parece ser, em Butler, uma condição comum a todos os sujeitos — todos os corpos que nascem são entregues ao cuidado de alguém e nenhum corpo pode sustentar-se por si mesmo (BUTLER, 2021). O que Butler insiste em diversas obras é que a distribuição desigual de precariedade e do direito ao luto permite que algumas vidas sejam mais viáveis e mais vivíveis que outras. Os sujeitos emergem em um processo ininterrupto de individuação e este processo não opera em bases comuns ou paritárias para todos os indivíduos.

Clara e Joel são sujeitos a quem as estruturas sociais não garantem completamente a manutenção da vida. A adoção do monstro pode ser entendida como esse gesto em que um corpo recém-nascido é entregue a outro para poder perdurar. Contudo, as condições em que essa entrega ocorre escapam ao formato conhecido da socialização dos sujeitos, e escapa, sobretudo, ao modelo normativo de família e de parentesco. Joel não é entregue aos cuidados de Clara como um indivíduo que nasce dentro de uma estrutura social apta a reconhecê-lo como sujeito. Tampouco as funções paternas e maternas estão bem delimitadas e distribuídas entre outros sujeitos. Clara pode ser lida como uma vida precária — os marcadores de raça, classe, gênero e sexualidade intensificam a vulnerabilidade social da personagem. Joel é recebido por Clara como um proscrito.

Os processos de sobrevivência e de parentesco são desenvolvidos de modo paralelo pelos dois. Para ser reconhecido como um sujeito social válido e passível de acolhimento, Joel deve cumprir o ritual do quartinho. Do mesmo modo, Clara torna-se uma vizinha reconhecida no bairro, trabalhando na farmácia, prestativa aos moradores. E nesse sentido a sobrevivência de Clara é parte dessa equação. Ser mãe de um monstro, sobretudo para um sujeito estigmatizado e vulnerável socialmente, torna Clara tão

monstruosa quanto o filho. A engenhosidade de uma vida dupla é o que garante a permanência dos dois naquela comunidade.

Como dito, no filme, a vida do monstro não denota uma existência reativa ou opositiva. A transgressão e a subversão da norma ocorrem como consequência da violência do biopoder, contudo as vidas dos personagens não são definidas nesses termos. O monstro não é pensado a partir de uma negatividade, como um anti-humano, mas sim como um modo de vida que perdura a partir da filiação com outros viventes. O monstro existe a partir da produção intensiva de laços de filiação baseados no desejo de viver e no afeto. Dito de outro modo, o monstro vive porque constitui uma família.

Os laços de parentesco no filme excedem a concepção estruturalista de que a família é baseada no tabu do incesto e na diferença sexual. Monstruosidade e família tornam-se operações análogas que surgem e perduram pelo desejo de estar vivo, pela filiação das diferenças e pela capacidade de imaginar modos outros de vida. Esses três fatores permitem que as vidas de Clara e de Joel sejam vidas vivíveis e enlutáveis, para me ater nos termos de Butler, ainda que, para o Estado, elas sejam vidas descartáveis e não reconhecidas. O parentesco — a relação mães e filho — desnaturaliza a noção de família fundada nas noções edípianas de tabu e de proibição e abre espaço para relações imaginadas a partir de filiações heterogêneas e não antropocêntricas.

Ao discutir a noção de parentesco a partir do estruturalismo, notadamente Lévi-Strauss e Lacan, Butler chama a atenção para a função normalizadora do tabu do incesto. A interdição sexual que o tabu sustenta performa uma noção de ato fundador, um modo em que a cultura interfere na biologia ao mesmo tempo que cria condições para a existência das normas culturais. A proibição, como a entende Butler, não propõe apenas um tabu, mas sim a normalização e a naturalização de um modelo de família e de parentesco em detrimento de outros arranjos possíveis. Esse modelo é calcado na diferença sexual e na produção de famílias heterossexuais. Para Butler (2022), no entanto, o tabu do incesto não pode ser entendido como uma condição universal a todas as culturas, mas sim como um dispositivo de caráter universalista.

Ao atentar para a função normativa e coercitiva do parentesco heterosexual, Butler aponta para o fato de que alguns arranjos familiares são reconhecidos pelo Estado, enquanto outros são banidos, proibidos ou simplesmente tidos como inexistentes. Nesse modelo, a família nuclear torna-se o protótipo de todos os arranjos sociais afetivos. O reconhecimento pelo Estado de formas outras de parentesco está subordinado aos termos que legitimam esse reconhecimento (BUTLER, 2002; 2004). A filósofa propõe um

conceito de parentesco que vai em uma direção distinta ao modo como o pensamento estrutural o define:

Entendido como um conjunto socialmente alterável de arranjos, desprovido de características estruturais culturalmente transversais que poderiam ser totalmente extraídas de suas operações sociais, o parentesco designa qualquer quantidade de arranjos sociais que organiza a reprodução da vida material, que podem incluir a ritualização do nascimento e morte, que proporcionam laços de alianças íntimas estáveis e, ao mesmo tempo, frágeis, e regulam a sexualidade por meio de sanções e tabus (BUTLER, 2022, p.125)

Os laços de parentesco tornam-se alianças políticas, maneiras de imaginar modos de estar junto e de viver a partir da subversão de estruturas disponíveis. A família no filme estende-se de modo lateral para personagens como dona Amélia, que ocupa um lugar tangencial de madrinha ou avó. O filme mobiliza um conjunto de signos que endossam essa relação entre uma comunidade imaginada em detrimento da norma. Há certa tensão entre os modos que a norma e a disciplina agem sobre os corpos e as fissuras e rotas de fuga em que os personagens enveredam.

A gravidez de Ana é o resultado de um conjunto de rupturas com signos masculinos (o padre, o noivo e o pai), e uma constante luta pela ingerência do próprio corpo. Ainda que o lobisomem e a licantropia sejam temas explorados pelo cinema de horror, a gestação remete ao folclore brasileiro e a relação entre monstro e transgressão sexual. A relação com o padre e com a homossexualidade, por exemplo, são temas recorrentes na descrição de entidades fantásticas. O imaginário sobre a Mula Sem Cabeça afirma que a transformação de uma mulher no monstro se dá como punição por ela ter se relacionado com um padre. Um ditado popular brasileiro afirma: “homem com homem dá lobisomem. Mulher com mulher dá jacaré”. Essas referências compõem o quadro geral sobre o qual o lobisomem desponta no filme.

Além disso, as figuras masculinas aparecem apenas como sombra, nunca são materializadas em um personagem. A figura do pai-padre que realiza a transgressão e desaparece ronda o filme como um fantasma ou uma ameaça. Ir em direção ao pai, por exemplo, expõe Joel à violência social. A sombra do pai, tanto o pai de Ana quanto o de Joel, apresenta-se nos espaços disciplinares e nos regimes do corpo. Como contraponto, Clara remete ao passado apenas na figura da avó.

Por ordens médicas, Ana é proibida de comer carne durante a gravidez. A abstenção de carne, um regime restritivo, mantém o feto monstruoso adormecido no corpo da mãe. Em uma das noites de lua cheia em que Ana sai de casa, sonâmbula, ela ataca a empregada, em um beijo que arranca sangue da mulher. Em outra noite, ela sai do prédio

em que vive e devora violentamente um gato de rua. O regime e as ordens médicas entram em conflito com os desejos do monstro e coloca Ana em risco. Como um modo de cuidado e de afeto, Clara mistura o próprio sangue às refeições de Ana.

O gesto, em grande medida sacrificial, pode ser entendido como análogo ao quartinho, como uma engenhosidade de restrição da monstruosidade ao espaço doméstico. Ao mesmo tempo, oferecer o próprio sangue denota uma complexa metáfora do trauma e da exploração racial brasileira. A miscigenação e a escravidão são acionados como imagens que estão na medula da relação entre Ana e Clara. O sangue de uma mulher negra e um quartinho que remete às senzalas são torcidos como estratégias de manutenção da vida, ao mesmo tempo que os elementos históricos de dor e trauma permanecem. Ana alimenta-se do sangue de Clara, que também, ao amamentar Joel, nutre o menino com o sangue de seu peito.

Há uma cadeia de circulação do sangue de Clara entre Ana e Joel que coloca um sinal de predação — alimentar-se de sangue — como um modo de filiação e de parentesco. Halberstam (1995) examina esse tipo de relação a partir das múltiplas transfusões de sangue que ocorrem no romance Drácula. Na obra de Stoker, as personagens Lucy e Mina são atacadas pelo vampiro, que suga-lhes o sangue. Para conter os danos, as duas recebem sucessivas transfusões dos cinco personagens masculinos da trama. O sangue atravessa a sexualidade do vampiro como um substituto histórico para outros fluidos, como leite ou sémen. No caso do romance, a aproximação entre uma sexualidade perversa e sangue ruim é bastante evidente (HALBERSTAM, 1995).

A trilha do sangue de Drácula no corpo das duas únicas personagens femininas, Lucy e Mina, em um universo marcadamente masculino, pode ser mapeada pelas transfusões das quais o vampiro é o vetor. Drácula alimenta-se do sangue de Lucy, que recebe transfusões de quatro outros personagens. O mesmo processo de transfusões ocorre com Mina. Esta alimenta-se de Drácula e, no final do romance, tem um filho, cujo sangue é visto por Halberstam como um modo de paternidade por implicação que inclui o sangue dos que doaram o fluido para as duas mulheres. As transfusões podem ser entendidas como um modo de proteger o corpo das vítimas da contaminação do vampiro, simultaneamente monstro e estrangeiro. Ao final do romance, após a morte do vampiro, o filho de Mina é batizado com o nome de todos os personagens homens da trama, pais simbólicos e, em grande medida, sanguíneos da criança.

De modo semelhante, As Boas Maneiras evoca um tipo de maternidade deslocada a partir da figura heterogênea de Clara, cujo sangue circula nas veias de Ana e de Joel.

Ao mesmo tempo, a trama recupera uma herança histórica das amas de leite escravizadas, que amamentaram os filhos das mulheres brancas sem poder criar os seus próprios (KILOMBA, 2019). A heterogeneidade da relação reforça o estatuto de filiação com o monstro, com alteridades e com modos de vida precários e dissidentes, como um modo de realização de famílias não edipianizadas.

As Boas Maneiras faz o sangue circular em direção oposta ao que ocorre em Drácula, em que o filho de Mina é herdeiro do sangue de muitos pais. Para Halberstam, no universo vitoriano e nacionalista do romance, essa é uma alternativa à possibilidade de muitas mães. Trata-se da criação de um sistema simbólico que centraliza a possibilidade reprodutiva no homem (HALBERSTAM, 1995). O sangue de Clara torna Joel filho de duas mães e de pai nenhum, cuja evocação no filme é um dispositivo de perigo que leva à morte do menino-lobisomem.

O consumo de carne, e por consequência, de sangue, mostra-se como uma sequência gradual de abandono da humanidade contida por hábitos civilizados, sobretudo à mesa, em direção à animalidade monstruosa. Há uma disposição de cenas na primeira parte do filme em que Ana toma sopa com talheres, come uma macarronada, temperada pelo sangue de Clara, com as mãos e devora um gato na rua. Os momentos vividos por ela são repetidos e sequencializados por Joel na ocasião em que come carne, como vemos na imagem a seguir, em que os talheres são substituídos pelas mãos e por uma devoração animalesca (figura 16). Cabe notar que Clara não participa das cenas de refeição, apenas como observadora, o que pode ser entendido, se voltarmos ao quadro de Debret, como um distintivo de exclusão racializado. As boas maneiras para ela são da ordem da invisibilidade, do esconderijo, dos quartinhos.



Figura 16: Ana e Joel alimentam-se de carne e de sangue.

Fonte: Fotograma de *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017).

Ao lançar o artifício sobre os mecanismos biopolíticos dos espaços, o filme desnaturaliza, mesmo que momentaneamente, as estruturas de controle dos corpos, e torna visíveis as rupturas que estas estruturas escondem. É como se o *camp* e o artifício afirmassem que nada é natural, “é tudo pose” (LOPES, 2016), abrindo espaço para a invenção de ficções dissidentes, cujo centro é o monstro. A força estética da frivolidade “pode ser um elemento desestabilizador de certos discursos cristalizados, como ela faz emergir o potencial radical e autorreflexivo do artifício” (PRYSTHON, 2015, p.67).

Não se trata de recorrer ao artifício para a produção de imagens enganosas, falseadas e metafóricas: as disparidades sociais estão demarcadas e explícitas em todo o filme. As paisagens artificiais, no entanto, reposicionam o real em temporalidades heterogêneas. A aparição monstruosa promove um tipo de dilatação temporal, uma cronotopia distinta, que se justapõe ao tempo linear e é reforçada pela atmosfera do filme. O tempo no filme é contado de modo cronológico pela aparição da lua cheia todo mês, pelo avanço da gravidez de Ana e pelo crescimento de Joel. A linearidade temporal é

nítida ao espectador, ao mesmo tempo que parece dilatar-se em experiências temporais dissonantes.

A relação entre monstro e artifício, marcada no filme, também, pela utilização de computação gráfica, cria um hiato espaço-temporal, uma negociação temporária com as relações biopolíticas, sobretudo pela anulação de elementos masculinos na narrativa. A computação gráfica, defende Halberstam (2020), é capaz de abrir portas para narrativas novas “entre o infantilizado, o transformador e o *queer*” (HALBERSTAM, 2020, p.44). No filme de Rojas e Dutra, os elementos de computação gráfica estão presentes tanto na transformação do lobisomem, quanto na inserção de símbolos na paisagem, como a lua, o fogo e a cidade vista de longe.

3.3 EXCURSO: O LOBO

A relação com o animal é um fator recorrente na caracterização do monstro. Não raro, o monstro é corporificado como um híbrido que condensa humanidade e animalidade, física ou moral. A monstruosidade não apenas parece sugerir um movimento do humano em direção à animalidade, como também o inverso, a entrada indevida da animalidade na cultura. Ao atravessar a fronteira, o monstro coloca-se como invasor ou como contágio, jamais como parte de uma fauna ou de uma população. O hibridismo físico e o rebaixamento moral ou racional são associações frequentes e codificam o monstro fora do domínio da humanidade: um corpo inconstante, de comportamento incerto e ausente do domínio conhecido da biologia.

A filiação com o animal sugere campos de disputa simbólicas, hierarquias entre os corpos e entre modos de vida, e embates especistas dentro do escopo do humano. A animalização é um tipo de rebaixamento das condições humanas, um impedimento de participar da vida comum e dos espaços da cultura e da política. A distribuição desigual da precariedade cria lacunas entre as formas de vida a partir de uma abstrata escala de graduações de humanidade, na qual a natureza é o grau zero. Esta convicção parte da concepção antropológica tradicional que separa natureza e cultura. Essa cisão é imaginada como a passagem do animal humano do estado de natureza para o estado de cultura. Trata-se de uma noção de passagem que cria um tipo de graduação entre diferentes modos de humanidade, ressoando o pensamento evolucionista que dominou o campo científico do século XIX (CASTRO, 2005; LAPLANTINE, 2003). Nesse pensamento, outros povos,

codificados como mais próximos da natureza do que da cultura, não teriam acompanhado a escala de tempo do tornar-se *sapiens*.

O monstro coloca o corpo e a forma humanas em variação. Criaturas como os vampiros, por exemplo, são costumeiramente associadas a animais e oferecem o risco de transformar sujeitos em monstros. A partir do sangue, um vampiro pode converter um humano em um semelhante. Trata-se de uma ameaça externa. O lobisomem, por outro lado, representa um risco da intimidade do sujeito. A natureza selvagem do homem pode ser desperta, geralmente a partir de uma transgressão. O lobisomem situa o sujeito sob o risco constante da metamorfose.

É contumaz a natureza dessa metamorfose na ficção moderna. A Metamorfose, de Franz Kafka, romance publicado em 1915, é, possivelmente, o exemplo mais conhecido e o mais abrupto da transformação do sujeito comum em um animal. A transformação de Gregor Samsa em um monstruoso inseto ocorre no espaço privado e doméstico, irrompendo na intimidade de uma família burguesa. A metamorfose do homem em animal, no romance de Kafka, aparece como um processo irreversível de rebaixamento e opressão do homem comum, de qualidades ordinárias e utilitárias, diante da engrenagem coercitiva do capitalismo moderno.

Gregor Samsa, quero sugerir, aparece no começo do século XX como um tipo de monstro fundante de um tempo. Como comparação, podemos pensar em Frankenstein, publicado um século antes, como uma obra que intersectou as principais preocupações do começo do século XIX. Samsa não é um cadáver reconstruído pela ciência moderna, mas um inseto ordinário que acorda no interior de uma rede de relações familiares e sociais que o tornam abjeto. O monstro aparece espremido entre a ética burguesa da produtividade, o limiar da Primeira Guerra e as subjetividades fraturadas da modernidade. Trata-se de uma criatura sem nostalgia, nascida na paisagem urbana e burguesa, mas que não projeta futuro, obedecendo a uma temporalidade utilitária e cíclica, do despertar ao adormecer, sem escapatória.

A monstruosidade do personagem de Kafka se dá menos pelo medo do que pela incômoda conformidade que sua presença causa, não mais produtiva, gastando tempo útil com a lassidão e com a angústia da vida de um inseto. Transformar-se em inseto, contudo, não efetua uma mudança de reino animal para o personagem. Não há uma reversão do estado cultura para o estado de natureza. Trata-se de um híbrido, criatura transitante entre distintos domínios da vida, suspenso em uma teia de ininteligibilidade, sem lugar taxonômico precedente. O inseto-Samsa não tem um lugar entre os humanos nem entre

os animais, contudo, aponta para uma insistente proximidade com o sujeito. Esta intimidade é compartilhada com o lobisomem, figura em tudo diferente do inseto de Kafka, a não ser pelo hibridismo com o animal e pela estranha familiaridade que provoca no sujeito moderno. Enquanto Samsa é atormentado pela empregada doméstica, acuado nos cantos do quarto, o homem-lobo ataca, invade os espaços de ordem como predador.

Outra modulação da figura do lobo na literatura moderna pode ser vista no romance *O Lobo da Estepe*, de Hermann Hesse, publicado em 1927. Ainda que distinta da literatura de Kafka, a proximidade entre as duas obras é acentuada pela relação com o animal e pela reação ao desenvolvimento militarista no contexto da Primeira Guerra. O homem-inseto e o homem-lobo reagem a afetos políticos semelhantes, e nos dois casos o animal sugere angústia, fratura e possibilidade de desintegração do sujeito — ou impossibilidade de integração.

No romance de Hesse, a figura do lobo aparece como uma possibilidade de duplo do homem atormentado pela convulsão política e pelos imperativos da modernidade, a velocidade, a tecnologia, a presença da cultura moderna sobrepondo-se à tradição. O protagonista do romance de Hesse, Harry Haller, parece constantemente dividido entre o passado romântico do século XIX e a modernidade veloz dos anos 1920. O tema do duplo, que ocupou um espaço relevante no pensamento de Freud, notadamente no ensaio sobre o inquietante (FREUD, 1996), sugere um movimento de cisão entre algo que já foi familiar e que agora tornou-se hostil²⁸.

O *unheimlich* freudiano aponta para um tipo de fantasia de retorno de algo bastante íntimo que foi afastado ou recalcado de modo violento, e que agora retorna como um afeto indefinido, angústia que não toma forma nem de sujeito nem de objeto. O tema do duplo foi recorrente na literatura do século XIX, sobretudo pela herança do romantismo gótico, e remete ao tema da bipartição da alma, a separação do sujeito que dá a ver seu lado sombrio. Na esteira de Freud, o duplo pode ser entendido como um simulacro do mal. O monstro herdeiro do gótico é a corporificação da maldade a partir de um gesto negativo de repressão deste afeto na subjetividade do indivíduo. O estranho/inquietante deveria permanecer oculto e retorna, tornando difusa e perturbadora a relação entre sujeito e objeto (FREUD, 1996; PORTO, 2016).

O Lobo da Estepe retoma o tema do duplo a partir da internalização das pulsões e da angústia, e não de sua externalização, como é o caso do romance gótico do século XIX.

²⁸ O ensaio de Freud foi publicado pela primeira vez em 1919, a proximidade histórica com as obras de Kafka e Hesse é um fator importante nessa análise.

O protagonista Harry Haller é constantemente atormentado pela possibilidade de dar vazão à animalidade inerente, que ameaça constantemente sua pretensa inteireza ou integridade ontológica. O personagem, homem de 50 anos, inapto à frivolidade da vida social da Alemanha dos anos 1920, notadamente a música popular dançante, como o foxtrote, se vê na iminência de um suicídio. Hesse apresenta o personagem, herdeiro de uma noção de sujeito romântica do século XIX, a partir da incessante fratura da subjetividade, em que o conflito com esta natureza contida toma a dianteira, em uma narrativa que envereda pelo sonho e pelo devaneio.

Gregor Samsa, por sua vez, é suspeito de uma forma quase identitária: o tornar-se inseto é definitivo e irreversível. A transformação pode ser entendida como uma linha de fuga do onipresente capitalismo. Lembremos que ele não se transforma em um lobo ou em um animal domesticável, mas sim em um animal que causa nojo ou asco em quem o vê. O inseto mostra-se um animal improdutivo, dedicado ao ócio, à aflição e ao consumo, além de impedir o fluxo normal da vida da família. Se em Kafka a transformação em inseto é o disparador da narrativa, o romance de Hesse traz o lobo como latência, como uma ameaça constante.

A possibilidade do devir-lobo não é um rebaixamento das funções sociais humanas para Harry Haller. Trata-se de uma crítica ao próprio rebaixamento da vida comum humana diante da moral burguesa hegemônica. Diz Hesse: “o que ele para si designa como ‘homem’, em contraposição ao seu ‘lobo’, não é senão aquele homem medíocre do convencionalismo burguês” (HESSE, 2009, p.76). Haller torna-se constantemente dividido pela possibilidade de “renunciar ao homem e viver uma vida uniforme, sem desvios” (HESSE, 2009, p.76), ao mesmo tempo que entende que viver no meio comum da vida pública implica uma constante luta contra esse lobo interno. O conceito de sujeito proposto por Hesse comunga uma inerente bipartição e luta contra a animalidade interior, ao mesmo tempo que almeja essa vida animal, uma vida sem conflitos e desvios morais.

A evocação do lobo, no romance, não é meramente ornamental ou metafórica. Sua recorrência no imaginário popular reativa a potência do duplo sob a forma de uma animalidade interior, que luta para vir à tona na pele de um predador. O duplo e o mal são partes de uma equação histórica que envolve o modo como o monstro é entendido. Parte da tradição filosófica ocidental, herdeira do pensamento de Santo Agostinho, vai entender o mal como ausência do bem, ou seja, o mal como uma potência negativa (AQUINO, 2010). O pensamento de Bataille retoma a discussão sobre o baixo e o mal. Na obra do

filósofo, o mal passa a ser entendido como uma força criadora, relacionada à matéria como um princípio ativo de existência autônoma (AQUINO, 2010; BATAILLE, 2018).

O devir-lobo do homem torna-se, portanto, um vir-à-tona do mal a partir de um contato criativo e produtivo com a animalidade. O movimento toma corpo na figura do lobisomem, que aparenta ser o mais inescrupuloso, e talvez um dos mais nocivos monstros examinados até aqui. O homem-lobo compartilha com outras criaturas o hibridismo do humano com o animal, como as sereias, os centauros e o minotauro. Diferente de outras figuras recorrentes da monstruosidade, o lobisomem não corresponde a uma criatura única. O problema em se tornar vampiro, ou outra sorte de não-vivo, é a transformação permanente em uma coisa outra que humana. O mesmo ocorre com Gregor Samsa. O lobisomem, por sua vez, nascido ou tornado monstro, transforma-se em besta nas noites de lua cheia, colocando a monstruosidade como uma metamorfose periódica, em que o homem é acometido por um violento deixar-de-ser, tomado por um devir-lobo incontrolável. É a própria metamorfose que se torna a variação da monstruosidade, a alternância entre corpos e subjetividades em um único indivíduo. A impossibilidade de ser um sujeito sem desvios, que tanto assombra Harry Haller, é o imperativo da monstruosidade do lobisomem.

Interessa-me aqui pontuar a recorrência do homem lobo no imaginário popular, sem, no entanto, buscar mapear uma origem ou condensar o simbolismo do lobo em uma tradição única. O lobisomem, contudo, remete aos predicativos empíricos dos animais predadores. O imaginário rural europeu, que Robert Darnton (1988) chama de “universo mental dos não iluminados durante o Iluminismo” (1988, p.21), parecia atormentado pelos perigos do lobo e do homem lobo de modo muito mais concreto do que metafórico, como expresso na análise que o historiador traz do conto da chapeuzinho vermelho. A análise simbólica e psicanalítica entende o lobo como a masculinidade e o capuz vermelho como um símbolo menstrual. Nesse sentido, a narrativa apresenta-se como uma metáfora da virgindade. O conto investe em um alerta para que as adolescentes protejam-se do desejo sexual masculino.

Darnton confronta essa interpretação com o argumento de que essa versão leva em consideração um tipo de mentalidade histórica inexistente nos séculos XVII e XVIII. As versões da cultura oral do que chamamos contos de fada ultrapassam em violência e sexo as versões literárias dessas narrativas (DARNTON, 1988). Para o historiador, a vida dos camponeses era uma lida constante com a pobreza e as intempéries naturais. Para Darnton, antes de serem narrativas moralizantes e detentoras de um simbolismo oculto,

os contos populares eram, na realidade, expressões muito concretas da violência e da pobreza vividas por estas populações. Ele defende uma história das mentalidades a partir dessas narrativas, marcadas por um cruel empirismo: crianças camponesas eram vítimas do ataque de lobos. O historiador faz um extenso exame dos contos de fada, evidenciando aspectos muito mais sociológicos, como colheita e consumo de carne, do que propriamente semióticos, como virgindade e relações sexuais.

A presença do lobo na narrativa tem uma função quase prescritiva e demarca, sob o imperativo da predação, uma relação entre animalidade e antropofagia²⁹. Não interessa tanto recuperar a mentalidade rural europeia, a não ser para demarcar recorrências que interessam a esse estudo. O lobo traz a possibilidade de violência pela degradação do corpo, ao alimentar-se de carne humana. O predador pode infiltrar-se de modo sutil, sob o disfarce da inofensiva avó, ou na figura de um violador sexual. A relação com o lobo situa os sujeitos em uma posição de vulnerabilidade em relação à natureza. O camponês “não entendia a vida de uma maneira que o capacitasse a controlá-la. A mulher do mesmo período não conseguia conceber o domínio sobre a natureza, e então dava à luz quando Deus queria” (DARNTON, 1988, p. 45).

Trata-se de um tipo de monstruosidade que exige uma constante vigilância, sob o risco de uma violência de ordem ética, como entrevisto na recuperação mitológica do lobisomem. O monstro é evocado e discutido por um número vasto de nomes do pensamento antigo e tem vasta presença no imaginário rural brasileiro (CASCUDO, 2005; 2014). A versão mais conhecida conecta à punição de Licaão, tido como o primeiro rei mítico de Arcádia. O mito é recontado por Ovídio n’As Metamorfoses. Os versos de Ovídio narram quando Zeus convoca os deuses para uma reunião no Olimpo para denunciar as perversidades vistas por ele durante uma visita ao mundo dos homens. O deus tinha visitado o mundo mortal sob disfarce humano. Das atrocidades, ele fala de certo rei da Arcádia, Licaão, que lhe serve carne humana em um banquete, como um modo de testar a divindade de Zeus. Ao perceber a transgressão, o deus transforma Licaão em um lobo, como forma de punição (figura 17).

²⁹ Para este estudo nos valemos da versão do conto de Darnton (1988) e Carter (2011).



Figura 17: Ilustração de Hendrik Goltzius para uma edição de As Metamorfoses, de 1589.
Fonte: Domínio Público.

A monstruosidade de Licaão aponta para uma complexa rede de transgressões. A antropofagia é descrita como uma perversidade gratuita. Contudo, é a desconfiança sobre divindade do deus que desperta a ira de Zeus, bem como a hospitalidade perversa de Licaão: “A licantropia deve ser de origem ética. Vingança de um ser divino em quem desobedeceu as leis sagradas de hospedagem” (CASCUDO, 2014, s/p). A narrativa de Zeus, nos versos de Ovídio, pode ser entendida como uma violência exemplar, maior do que o delito de Licaão. O castigo impõe uma transformação definitiva do corpo e um rebaixamento à forma animal, que o condene ao mutismo e à expulsão do mundo logocêntrico da cultura. Como o minotauro, o monstro resta sem voz, incapaz de narrar a própria história e incapaz de tomar parte na vida política. Cito Ovídio:

Aos semivivos, palpitantes membros
 Parte amolecem as ferventes águas,
 As sotopostas brasas torram parte.
 Já nas mesas se impõe, mas de repente
 Co'a destra vingadora o raio agito,
 Sobre o cruel senhor derruba os tetos,
 Os tetos, e os Penates, dignos dele.
 Para o silêncio agreste, agrestes sombras
 Foge rapidamente, espavorido,
E querendo falar, uiva o perverso:
 Colhem do coração braveza os dentes,
 C'o matador costume os volve aos gados:
 Inda sangue lhe apraz, com sangue folga.
A veste em pelo, as mãos em pés se mudam.
 É lobo, e do que foi sinais conserva:
 As mesmas cãs, a mesma catadura,
 E os mesmos olhos a luzir de raiva.
 Já uma habitação caiu por terra,
 (OVÍDIO, 2016, p.69. Grifos meus)

Os versos de Ovídio, narrados em primeira pessoa, na voz de Zeus, descrevem o momento da metamorfose de Licaão, em que as vestes se tornam pelo, e as mãos são transformadas em pé: o rei perde sua postura ereta, diferente da gravura de Goltzius (Figura 17), que apresenta o monstro com o corpo bípede de humano e a cabeça lupina. Ao desejar falar, o monstro uiva. Ao rei são atribuídos a violência e o gosto pelo sangue. Não sendo suficiente a punição, o deus ainda derruba o palácio de Licaão, de modo que não haverá descendência humana a ocupar o trono da Arcádia, e a permanência na terra do monstro será sempre sob a forma de monstro. O lobisomem torna-se, portanto, um proscrito, um monstro que rompe o tratado ético ligado à casa e à vida pública. Não à toa, o castigo do deus vem com maior intensidade e violência do que o ato tirânico de Licaão.

O leitor terá percebido um caminho em retrospecto de algumas figuras do homem lobo, a começar por Harry Haller, o lobo nos contos populares e na mitologia grega. Cabe apontar que não intento uma genealogia do monstro, interessa-me, sobretudo, pontuar uma série de recorrências que compõem o campo ético do homem-lobo e do lobisomem³⁰. O monstro oferece ao humano o risco (ou a possibilidade) da desintegração periódica da identidade, da impossibilidade de controle dos próprios impulsos e da impermanência no domínio da cultura. O devir-lobo atravessa periodicamente as fronteiras entre natureza e cultura. Transformar-se em lobo, no entanto, tem o preço da violência, como vemos no caso de Joel. O monstro é um predador cuja violência desperta na intimidade do sujeito.

³⁰ Outras narrativas possíveis vão colocar a relação com o lobo em um idílio de liberdade, como o “Livro da Selva” (Rudyard Kipling, 1894), ou o livro ilustrado “Onde Vivem os Monstros” (Maurice Sendak, 1963), adaptado para o cinema por Spike Jonze em 2009.

O imaginário da devoração e da caça, que a princípio demarcam os predicativos do lobo, são associados à noção de predação e de desvio sexual. Como apontado por Darnton (1988), as análises psicanalíticas da narrativa do lobo apontam para a figura do homem estuprador. Embora o historiador desvie dessa interpretação em favor de um olhar empírico sobre a vida rural europeia, o lastro da violência sexual perdura em suas análises, sobretudo na passagem da cultura oral para a literatura escrita em línguas nacionais. A figura do lobo, nos contos de fada, pode ser associada a um predador sexual em um momento de maior controle cultural da sexualidade nos lares europeus.

O lobo e o lobisomem têm uma relação com o sexo e com o erotismo cuja frequência não podemos deixar de evidenciar. É possível que o tabu da antropofagia não seja mais tão amedrontador, uma vez que não é recorrente³¹, e a violência sexual seja um fator de vigilância mais tenaz. No imaginário do século XIX, em que uma ciência sobre a sexualidade está mais estabelecida (FOUCAULT, 1999), o lobo é representado como um algoz sexual. Cabe destacar as ilustrações de Gustave Doré para os contos de fada, em que o lobo aparece de modo ameaçador diante de uma infantil e virginal Chapeuzinho Vermelho (figura 18)³².



Figura 18: Gustave Doré. Ilustrações para os contos dos irmãos Grimm.
Fonte: Domínio Público.

³¹ O filme *Raw* (Julia Ducournau, 2016) tem uma interessante abordagem da antropofagia, ao trazer uma jovem vegetariana que, após ser obrigada a comer carne de origem animal, desenvolve um apetite caníbal monstruoso. A antropofagia parece ser substituída por um estranhamento em relação ao consumo regular de carne, de vidas animais, como um tipo de violência ou de homicídio.

³² Não cabe aqui inventariar as produções, mas a pornografia heterossexual reproduziu massivamente a narrativa do lobo mau e da Chapeuzinho Vermelho. A despeito das diferenças, trata-se sempre de narrativas de uma moça muito jovem sendo abordada por um predador sexual na floresta.

Para Darnton, ao analisar a obra de Eric Fromm, “o psicanalista nos conduz para um universo mental que nunca existiu ou, pelo menos, que não existia antes do advento da psicanálise” (1988, p.23). Darnton quer se opor tanto ao historicismo quanto à ideia da universalidade e imobilidade dos símbolos. A interpretação psicanalítica de autores como Fromm e Bruno Bettelheim, antes de investigar o imaginário camponês da cultura oral, deteve-se sobre sua versão traduzida e adaptada às camadas cultivadas e letradas, em projetos como o dos irmãos Grimm. Estas versões fazem parte da miríade de tecnologias da sexualidade que fala Foucault (1999), em que o autor observa uma saturação de discursos sobre o sexo e sobre os desvios sexuais, em um contexto que não são mais os perigos empíricos da floresta que atemorizam os sujeitos. O monstro passa a ser relacionado com o controle ativo dos corpos pelo poder, a relação entre população e mão-de-obra, e consequentes questões ligadas à gestão da vida (FOUCAULT, 1999).

O homem-lobo e o lobisomem adquirem força a partir de sua relação com as tecnologias produtivas da monstruosidade. Essa relação reverbera na psicomaquia do sujeito moderno, marcado por uma ambiguidade constitutiva, pela força das pulsões e pelo controle da subjetividade e dos desvios. A figura do lobo torna-se uma tensão com um tipo de monstruosidade interna ao sujeito, em parte como atenção e vigilância dos desvios sexuais, ou ainda como possibilidade de vivenciá-los, como no caso de Harry Haller. Em parte, também, como constante vigilância e punição desses desvios. O lobisomem nasce por castigo ou contágio, como resultado de uma transgressão. O erotismo, em um sentido de abertura para a ruptura com o indivíduo, como o concebe Bataille (2014), é parte importante do devir monstro do lobo ou do devir lobo do homem.

4.4 O ESTADO

O grupo avança velozmente pelas ruas estreitas à noite. A iluminação baixa e os gritos difusos que proferem tornam os corpos uma única massa disforme. O espectador consegue ter apenas um vislumbre dos corpos individuais: um taxista, um padre, uma noiva, pais de família, mães de família. Carregam lanternas, telefones celulares, tijolos, pedaços de madeira, brinquedos luminosos. A multidão rumava em direção à casa do monstro, disposta a destruí-la. No outro extremo, escondidos no quartinho, Joel e Clara escutam a horda avançar, entrar na casa e rumar direto para a porta de ferro que os mantém separados da morte.

A cena final de *As Boas Maneiras* reproduz um gesto amplamente conhecido no cinema de horror: o linchamento final do monstro, o expurgo da forma de vida nociva da vida comum na cidade. Quando o monstro sai de sua ambiência sombria e torna-se um corpo visível, sua destruição torna-se iminente. A cena no filme de Rojas e Dutra faz lembrar o linchamento do monstro de *Frankenstein*, no filme de James Whale (1931). Enquanto brincava com uma garota diante de um rio, o monstro gigante e pouco consciente dos jogos sociais e de sua força física, arremessa a criança na água. A morte da menina dispara a fúria da cidade inteira, que rumava com tochas de fogo em punho para matar o monstro. Encurrulado em um moinho, o mesmo que serviu de laboratório para sua criação, o monstro é incendiado vivo, logo após arremessar o corpo de seu pai e criador, Henry *Frankenstein*, para a multidão.

Joel repete o destino de *Frankenstein*. Como dito, o garoto consegue trancar a mãe no quartinho e fugir de casa para participar da festa junina da escola, onde deverá dançar com Amanda, um tipo de namoradinha/melhor amiga da escola. A festa é animada pelo professor da turma, que veste uma fantasia de padre. Durante a festa, ocorre a transformação de Joel, enquanto dança de mãos dadas com Amanda, no meio das outras crianças. As garras do lobo despontam primeiro, cortando a palma da mão da garota. O restante do corpo segue a transformação, os pelos surgem no dorso das mãos, os olhos ficam amarelados, a roupa de quadrilha é rasgada e dá lugar ao corpo esguio e animalesco de um lobisomem criança. Antes que ele possa atacar Amanda, Clara consegue interpelar o monstro com um tiro de revólver e carrega o corpo ferido da fera de volta para casa³³. A narrativa reencena duas imagens relacionadas à figura paterna de Joel: o professor fantasiado de padre e a arma com que Clara atira no filho. O revólver pertencera a Ana, e foi o mesmo que ela usou para se proteger do lobisomem, na noite em que Joel foi concebido.

Ao ver Amanda assustada e com a mão ferida, o grupo reunido na festa transforma-se em uma multidão destinada ao linchamento. Não fica claro ao espectador como as pessoas se organizam, o que é dito ou acordado entre eles, o que vemos é uma marcha que não hesita. O grupo parece dominado por um único sentimento e um único

³³ Clara, cuja biografia é difusa ao espectador, é mostrada no filme com habilidades diversas, desde cozinhar e cuidar de tarefas de casa, incluindo o conhecimento em enfermagem e saberes ancestrais, aprendidos com a avó. Na cena da festa junina, demonstra habilidade com o revólver, atirando de modo que não mate o filho. A personagem faz lembrar o personagem Ben de *A Noite dos Mortos Vivos* (George Romero, 1968), que demonstra ser o mais hábil e apto a sobreviver ao ataque zumbi e, ainda assim, é morto pela polícia, como vítima do racismo estrutural nos Estados Unidos.

objetivo. Apenas Amanda e a mãe destacam-se do corpo de pessoas. Durante a cena, as duas param e hesitam. Não sabemos o que conversam, mas fica claro que elas retrocedem e não tomam parte na matança. É possível entender essa hesitação como um efeito de força por parte da multidão: as duas seguem o grupo e só hesitam quando descobrem que este rumo para a casa de Joel e Clara e que aquele linchamento é desproporcional ao delito cometido pelo garoto.

Quando comparamos com a cena final de *Frankenstein*, percebemos que a multidão em *As Boas Maneiras* parece um tanto artificial ou excessiva. Os corpos fantasiados com as roupas da quadrilha encenam posições sociais reconhecíveis, como o padre. Ao mesmo tempo, o uso das roupas juninas e dos instrumentos — tijolos, pedaços de pau, telefones celulares, brinquedos luminosos — caracterizam o grupo de modo paródico. O filme parece explorar não apenas os elementos do artifício que compõem os dispositivos de poder, mas também a aparência ridícula que a norma assume na figura de uma multidão lynchadora.

De modo distinto do filme de James Whale, o momento em que a multidão decide se organizar e rumar para a casa de Clara e Joel não é mostrado. A pulsão que os induz a matar o monstro age rapidamente. O grupo não tem um líder nem grita palavras de ordem, de modo que o poder disciplinar não é materializado em uma única figura, mas mostra-se como uma disposição latente em toda aquela pequena sociedade. Nesse aspecto, *As Boas Maneiras* destoa da gramática tradicional de filmes de horror. É comum vermos narrativas em que a ação do monstro opera em uma crescente, rondando a cidade, criando uma atmosfera de medo e tensão, que explode no conflito em que o monstro é finalmente caçado. No filme, não há uma relação direta entre a morte de Maurício, ocorrida na noite anterior à festa, e a aparição de um lobisomem. O desaparecimento de Mauricio sequer fora notado pelo bairro. O garoto é procurado apenas pelo pai.

O tempo da diegese é curto. A trama ocupa poucos dias — os dias de lua cheia. A multidão torna-se homogênea e violenta a partir do momento que Joel cruza as fronteiras que são continuamente desenhadas no filme. Quando Joel foge de casa, o dispositivo do quartinho que garantia invisibilidade ao monstro deixa de funcionar. A aparição do monstro perturba a economia social que gerencia visibilidade e invisibilidade, bem como mantém ativa as distinções entre periferia e centro.

O filme dá a ver uma vizinhança que não hesita em unir-se para matar no momento em que essas fronteiras são cruzadas. Os moradores do bairro são mostrados como figuras cordiais, que respondem à docilidade de Clara e Joel. Mãe e filho são mostrados

inicialmente como pessoas benquistas naquele microcosmo. A violência é disparada de modo brusco, como se a propensão para o linchamento fosse uma característica latente e atávica naquela população. A aparição do monstro desperta um grupo pitoresco que torna-se homogêneo e deverá punir o monstro com uma violência maior do que é capaz um lobisomem de sete anos de idade. A punição é análoga ao destino de Licaão, punido por Zeus. Joel não é preso, ou entregue a cientistas, ou ao zoológico. O grupo marcha para a morte, como ocorre no filme de James Whale.



Figura 19: As transformações de Joel
Fonte: Fotograma de *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017).

A estética do artifício joga com a duplicidade dessa vizinhança, que é caricaturalmente gentil na mesma medida que é violenta. Com isso, não quero sugerir que a gestualidade gentil esconda uma essência ou uma natureza violenta. O filme elabora uma interpretação da cordialidade da cultura brasileira, especialmente em relação à presença de vidas precarizadas nos espaços coletivos. A docilidade e a invisibilidade são duas moedas de troca negociadas pro Clara e Joel, modos de garantir uma passagem segura pela vida social. A violência dos vizinhos é estrutural. Contudo, quero sugerir que essa mudança não revela uma interioridade ou uma natureza, mas sim o reflexo de um enquadramento contínuo que codifica vidas precárias como monstros. Se em Joel, a aparição do monstro denota uma experiência e um modo de vida, no grupo de moradores o despertar de uma monstruosidade violenta age como um braço do poder disciplinar.



Figura 20: A multidão rumava para a casa de Clara e Joel.
Fonte: Fotograma de *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017).

De um ponto de vista social, a relação entre monstro, multidão e linchamento pode ser relacionada com a teoria do bode expiatório, elaborada por René Girard (2004). Em *As Boas Maneiras*, o monstro é capaz de viver e produzir relações sociais a partir da filiação. É a família, a produção de laços de parentesco não normativos, que faz com que Joel sobreviva. Esses laços de parentesco organizam elementos e signos sociais existentes em um formato outro de sociabilidade. Elementos como o espaço do quartinho, a memória do trauma, o corpo feminino, a homossexualidade, o racismo são reagrupados ao redor do monstro como parte de uma experiência possível de vida.

A teoria do bode expiatório investiga como alguns sujeitos ou grupos são identificados como a causa de um mal social e que, por isso, devem ser exterminados. A ideia de um “apetite persecutório”, como nomeia o autor, é direcionada historicamente a minorias sociais, ou grupos que, em alguma medida, destoam do corpo social normativo. Expurgar o sujeito desviante, a causa de um dano coletivo, engaja o corpo social em uma violência persecutória. O grupo social se pretende, em alguma medida, justiceiro e é mobilizado pela crença de que as vítimas são culpadas. Cabe dizer que o apetite persecutório não é punitivo de um modo simples. Não se trata da aplicação de leis prévias diante de crimes, mas sim da extirpação de um mal social excepcional. O criminoso/vítima é associado a fatos que lesam os fundamentos da ordem social e que perturbam a instituição da diferença dentro de uma sociedade (GIRARD, 2004).

Por outro lado, o pensamento sobre o bode expiatório reafirma os modos como operam as tecnologias produtivas de monstros. O processo extrai a potência de vida do monstro, tornando-o mero signo, representação de algo externo a ele, como um índice do mal. Para Girard (2004), ocorre um processo de convencimento por parte do corpo social de que um indivíduo pode tornar-se extremamente nocivo para a sociedade como um todo, um “bode expiatório” em relação às adversidades que acometem o grupo e que deve ser exterminado.

Os perseguidores acabam sempre por se convencer de que um pequeno número de indivíduos ou até mesmo um só pode tornar-se extremamente nocivo para toda a sociedade, apesar de sua relativa fraqueza. É a acusação estereotipada que autoriza e facilita essa crença, desempenhando com toda evidência um papel mediador. Ela serve de ponto entre a pequenez do indivíduo e a enormidade do corpo social. Para que malfeitos, até diabólicos, consigam indiferenciar toda a comunidade, é preciso que a firam diretamente no coração ou na cabeça, ou que comecem por sua esfera individual, nela cometendo esses crimes contagiosamente indiferenciadores, como o parricídio, o incesto etc. (GIRARD, 2004, p.26).

Para o historiador, há uma “acusação estereotipada” que funciona como mediador entre um conjunto de crenças acusatórias e o indivíduo malfeitor, fabricando uma correspondência entre a transgressão ou crime e catástrofes que colocam em risco a ordem social, como pestes, epidemias, desastres ambientais etc. A argumentação de Girard intenta recuperar a reincidência do mito, mesmo em sociedades secularizadas, para compreender a pulsão persecutória das sociedades. Nesse sentido, ele evoca certa universalidade, ou pelo menos uma recorrência sociológica e simbólica que atua nas sociedades como um todo. “Quase não existem sociedades que não submetam suas minorias, todos os seus grupos mal integrados ou até simplesmente distintos, a certas formas de discriminação, quando não de perseguição” (GIRARD, 2004, p.29). A discriminação persecutória age como um modo de manter vivas as taxonomias que garantem inteligibilidade a um grupo social.

O monstro é, em parte, a figura que reúne o conjunto de estereótipos persecutórios elencados por Girard, dos quais destaco a distinção física, uma materialidade corpórea dessemelhante, e o caráter de indiferenciação. O corpo ininteligível do monstro desfaz a ordem de coisas diferenciadas que permite a vida comum, seja pelo excesso, pelo hibridismo, pela filiação com o animal. O monstro é uma instabilidade de sentido que toma corpo, “uma alucinação instável que tende retrospectivamente a se cristalizar em formas estáveis (GIRARD, 2004, p.52).

Girard parte de uma análise do mito e de sua pertinência nas sociedades modernas, como uma herança que opera de pano de fundo em gestos persecutórios atuais, e salienta que, no mito, a monstruosidade física e moral são inseparáveis. Nesse sentido, o monstro torna-se o receptáculo da monstruosidade, o vetor pelo qual o mal entra no mundo. Para a população de As Boas Maneiras, devidamente fantasiada de sociedade estratificada, o lobisomem é a causa de todo o mal e deve ser exterminado, mesmo que esse “mal” não possa ser claramente identificado pelos sujeitos.

A pulsão persecutória é capaz de produzir os estereótipos que ela decide exterminar. O ato de identificar em um sujeito ou em um grupo as marcas que legitimam a perseguição reencena a produção se sujeitos estigmatizados. Em As Boas Maneiras, a multidão busca exterminar um lobisomem, um monstro inaudito que surge no corpo social. Ao mesmo tempo, o grupo persegue uma mulher negra, lésbica e da periferia, em um processo que produz e intensifica os estereótipos persecutórios em atividade.

A destruição do monstro implica no extermínio de um mundo possível, realizada em um microcosmo em que as estruturas do poder estatal são mantidas como forças de coerção. Estas forças manifestam-se, como dito anteriormente, nas relações entre corpo e espaço, nos bons modos, na invisibilidade e na docilidade. Quando Joel e Clara (e também, Ana) escapam à vigilância, é acionado o mecanismo de purgação. Não é a aparição do monstro que aciona a multidão, é a fuga dele das grades de controle.

O que, exatamente, é expiado quando o bode expiatório é identificado e destruído? O processo analisado por Girard “designa simultaneamente a inocência das vítimas, a polarização efetiva que se efetua contra elas e a finalidade coletiva dessa polarização” (GIRARD, 2004, p.52). Isso ocorre de um modo tão radicalizado que à vítima é interditada a possibilidade de se defender. Joel é inocente? Qual o crime de Joel? Ter matado Maurício e ferido Amanda? Ou ter saído do quartinho? A polarização, me parece, torna intransitivo o verbo expiar, e faz da ação — o linchamento — um ato com uma finalidade em si mesma, de um modo aproximado ao que Bataille (2013) entende como dispêndio, gasto puro, destruição e desperdício improdutivo de energia.

A multidão persecutória situa-se em um espaço dispendioso que Bataille (2013) identifica como exercício da soberania, ações que são puro gasto, que não estão empenhadas em produzir bens coletivos. A multidão atua como um corpo informe e homogêneo, que marcha rumo às duas existências monstruosas, que não podem mais ser assimiladas no espaço social. Nesse sentido, a multidão atua como um mediador, ou um

agente do poder e da norma. Dito de outro modo, o grupo parece ser a extensão de um tipo de poder coercitivo cuja matriz é o Estado.

A noção de poder como monopólio da violência (WEBER, 2015) é sustentada por um pensamento que entende o Estado a partir da regra e da proibição. Essa ideia é evidenciada na noção de contrato social, vista em Hobbes e em Rousseau, por exemplo. O contrato social imagina uma cena primordial semelhante à da passagem do estado de natureza para o estado de cultura. Nessa passagem, o homem abre mão de sua liberdade individual irrestrita (estado de natureza) e se submete ao domínio de um poder que está acima de todos os indivíduos juntos e que detém o privilégio da coerção física, a fim de manter a paz e a proteção do corpo coletivo.

O estado de natureza e o contrato social são duas imagens importantes para o tipo de imaginação social formulada pelo Estado. Essas imagens implicam em um tipo de antropologia filosófica que vislumbra esse sujeito anterior ao estabelecimento da cultura, ou de formas elaboradas de sociedade. Em Rousseau, cabe lembrar, esse sujeito é moralmente bom e livre. A vida em sociedade o corrompe, mas parece ser o preço pago pela garantia da liberdade e da segurança. Por meio do contrato social, esse sujeito essencialmente bom garantiria sua liberdade e segurança individuais à medida que se submetesse à soberania coletiva. Há, nesse ato fundante, algo que é perdido pelo sujeito a fim de que ele possa ser protegido e amparado pelo corpo social.

O pensamento de Thomas Hobbes (1974) antecede historicamente a concepção de Rousseau e o entendimento iluminista de sujeito e de política. A antropologia filosófica de Hobbes difere da assertiva rousseauiana de que a sociedade promove corrupção, e de que o natural do sujeito é o bem. Para Hobbes, o sujeito anterior ao contrato social é mau por natureza. A concepção do autor relaciona-se a uma tradição agostiniana em que o mal não é apenas o oposto do bem, mas sua total ausência e negação (ao contrário, por exemplo, de Bataille, para quem o mal é uma força produtiva). Se Rousseau percebia o estado de natureza com certa nostalgia, Hobbes defendia a existência de um governo forte, capaz de controlar a natureza conflituosa dos sujeitos, sob o risco de um caos civil. A fim de evitar a guerra de todos contra todos, o estado, imaginado na figura do Leviatã, deve ser mais violento (coercitivo) que o sujeito. A imagem remete ao monstro bíblico que aparece primeiramente no livro de Jó, no Antigo Testamento, descrito como uma criatura marinha implacável, indomável e de terrível poder destrutivo.

Na leitura que Butler (2021) faz da obra de Hobbes, podemos entender a suspensão da soberania individual em prol de um acordo coletivo, ao mesmo tempo que

esse acordo cria a figura do governante soberano. “O estado de natureza era, para ele, uma guerra, mas não uma guerra entre Estado ou autoridades vigentes. Era uma guerra travada por um indivíduo soberano contra o outro” (BUTLER, 2021, p.41). A imagem desse sujeito soberano que antecede a sociedade foi estendida historicamente a outros tipos de organizações sociais, notadamente povos estrangeiros e povos colonizados pelos europeus. A construção do contrato social como um ato fundante que cria o Estado na medida que garante as condições mesmas da sociedade produziu um tipo de hierarquia entre os diferentes modos de organização política.

Interessa em Hobbes a imagem do Estado como um monstro que remete à besta bíblica. A figura do Leviatã de Hobbes ficou conhecida na cultura visual a partir da gravura de Abraham Bosse (figura 21). A ilustração mostra o soberano gigante sobre a cidade, coroa na cabeça, empunhando espada e cetro. Seu corpo parece revestido por um tipo de armadura escamosa, cujos detalhes revelam ser uma multidão de corpos, a soma de todos os cidadãos que forma o estado. Um detalhe importante da ilustração de Bosse é o fato dos sujeitos estarem todos de costas ao observador, indistintos, enquanto o monstro soberano olha de frente na imagem. Hobbes descreve o corpo do Leviatã como um autômato, um tipo de monstro artificial que imita a harmonia da natureza: “Pela arte é criado aquele grande Leviatã a que se chama Estado, ou Cidade (em latim *Civitas*), que não é senão um homem artificial, embora de maior estatura e força do que o homem natural, para cuja proteção e defesa foi projetado” (HOBBES, 1974, p.9).

O Leviatã bíblico foi amplamente representado nas artes, notadamente a partir das gravuras de William Blake e Gustave Doré, mostrado com uma grande serpente marinha. O imaginário popular recupera a imagem do girante marinho com frequência. O monstro elaborado por Hobbes, no entanto, não é representado como uma fera ou uma serpente, mas sim como um constructo antropomórfico. A ilustração de Bosse endossa a figura do soberano, adornado com símbolos de governo, que absorve e iguala todos os sujeitos humanos sob o seu domínio. Do monstro bíblico, a criatura de Hobbes mantém não apenas a “soberba e altivez” (HOBBES, 1974), como também a força, a fúria e a superioridade sobre as outras formas de vida.



Figura 21: Gravura de Abraham Bosse. Detalhe do frontispício da edição de 1651 do Leviatã, de Thomas Hobbes.

Fonte: Domínio Público.

A paz garantida pelo Leviatã é sustentada pelo fato de que ele é mais forte e violento que o conjunto de cidadão reunidos, em um tipo de mitologia que hierarquiza o povo abaixo do Estado. Essa paz consiste em dar um destino devido a todas as formas de vida, encaixá-las coercitivamente em um projeto de vida social. Nesse projeto de vida coletiva, o monstro e as outras formas de vida dissidentes são lidos como inimigos da paz civil. O monstro é o outro, a fantasia do inimigo que justifica a existência de um estado forte e protetor. Na formulação de Hobbes, o monstro não é apenas o invasor externo, mas também o lobo do homem, a propensão natural dos sujeitos à violência e ao caos civil. As vidas dissidentes são parte de uma economia política que mantém o estado coercitivo, como uma “justificativa moral para a retaliação” (BUTLER, 2019d, p.24), ou são vistas como um elemento a ser expiado (GIRARD, 2004).

Por outro lado, o monstro é capaz de propor modos de organização social que prescindem da relação entre poder e monopólio da violência. Em lugar de um tipo de comunidade organizada sob um estado coercitivo, e mantida a partir da coerção, o monstro é capaz de propor formas de vida e de cuidado em que a noção de centro é dispensável e indesejável. O argumento pode ser aproximado do estudo que o antropólogo

Pierre Clastres (2020) realizou com as sociedades ameríndias. Na contramão de um pensamento clássico sobre o Estado, Clastres propõe que esse tipo de organização política não é o destino ou a consequência natural do desenvolvimento das sociedades.

O estudo de Clastres propõe um recuo dos pressupostos tradicionais sobre o estado, notadamente a influência do evolucionismo nas ciências humanas. Essa visão tradicional, que tem o contrato social como imagem fundante, defende a ideia estado como um tipo de destino para as sociedades. As sociedades com estado seriam um tipo de sociedade mais complexa, e o desenvolvimento mesmo das formas sociais com o tempo levaria ao surgimento de formas de governo semelhantes ao Estado moderno.

Clastres (2020) recua desse pressuposto que naturaliza a relação entre coerção e estado, o estado sendo criado a partir de uma falta primordial, e afirma que os povos ameríndios estruturam-se a partir de outra cosmologia, como sociedades que optaram por não constituir estado. Não se trata de outra versão do contrato social, mas sim de explorar a política indígena a partir de outro universo simbólico, que garante tecnologias sociais e cosmológicas que impedem a concentração do poder nas mãos de um líder. Do ponto de vista antropológico, trata-se de uma operação semiótica que não associa poder à política, nem poder à violência. As sociedades ameríndias:

Pressentiram muito cedo que a transcendência do poder encerra para o grupo um risco mortal, que o princípio de uma autoridade exterior e criadora de sua própria legalidade é uma contestação da própria cultura; foi a instituição dessa ameaça que determinou a profundidade de sua filosofia política. Pois, descobrindo o grande parentesco entre poder e natureza, como dupla limitação do universo da cultura, as sociedades indígenas souberam inventar um meio de neutralizar a virulência da autoridade política (CLASTRES, 2020, p.54).

Clastres torna evidente a divisão entre sociedades com estado e sociedades sem estado, ou contra o estado. Trata-se, para ele, de uma escolha — os matizes dessa escolha não são claros, mas são colocados pelo autor como uma escolha social e cosmológica inconsciente. As sociedades com estado escolheram organizar-se sob a égide de um estado coercitivo, processo que é irreversível. O exercício que proponho não é tanto comparar formas políticas monstruosas com as sociedades estudadas por Clastres, mas sim pensar aberturas possíveis à ideia que relaciona poder, política e coerção como práticas indissociáveis e que estão na matriz da produção de modos de vida.

O monstro apresenta-se como uma forma de vida inassimilável ao estado, como vimos anteriormente em Inferninho e, agora, em As Boas Maneiras. O tipo de filiação que Clara e Joel desenvolvem, a constituição de uma família e de modos de habitar o mundo, são modos de produzir vida política fora da coerção coletiva. O monstro é capaz

de convocar humanos outros, extra-humanos, animais, formas não antropocêntricas para participar dos coletivos, do comum, das diplomacias e das assembleias. Enquanto o Estado age como uma força homogeneizadora dos sujeitos, produzindo relações com base na função social e na identidade, o monstro vive a partir da variação do corpo, da transformação e proliferação das zonas de diferença. As Boas Maneiras organiza os espaços fora do radar do Estado, reconfigurando as zonas de invisibilidade em comunidades imaginadas, como mundos habitáveis e heterotopias de resistência.

5 A NATUREZA DOS TROLLS E O FUTURO DOS MONSTROS

Mas o vento vira, as coisas mudam, e a alteridade sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade (Metafísicas Canibais, Eduardo Viveiros de Castro).

O que significa sair dos abismos onde reina o indistinto, escolher reconstruir outros limites com a ajuda dos novos materiais encontrados bem no fundo da noite indiferenciada do sonho? Bem no fundo de uma boca escancarada de um outro que não é você? (Escute as Feras, Nastassja Martin)

Este capítulo acompanha Tina (Eva Melander), personagem principal do longa-metragem sueco *Border* (Ali Abbasi, 2018), em um percurso que aciona diferentes modos de perceber a monstruosidade e as pessoalidades dissidentes. O início do filme traz a protagonista enredada em um conjunto de relações que a tornam um tipo de sujeito deslocado e estigmatizado, oscilando entre pertencimento e exclusão em relação à sociedade. O desenrolar da narrativa conduz Tina a outras formas de percepção de si e da monstruosidade elaboradas a partir de pontos de referência que entendem o sujeito fora de uma economia binária da alteridade. Este modelo binário, cabe retomar, elabora a diferença com base na oposição e na exclusão (AGAMBEN, 2017), em um processo de incluir a diferença sob o imperativo da exclusão. Nesse sentido, o humano e a cultura são definidos, em parte, em função daquilo a que eles se opõem. Esse processo é o que Agamben nomeia “máquina antropológica”:

Enquanto nesta [na cultura] está em jogo a produção do humano, por meio da oposição homem/animal, humano/inumano, a máquina funciona necessariamente por meio de uma exclusão (que é já, também e sempre, uma captura) e uma inclusão (que é também uma exclusão). Justamente porque o humano já é, com efeito, pressuposto, a máquina produz na realidade um tipo de estado de exceção, uma zona de indeterminação na qual o fora não é a exclusão de um dentro e o dentro, por sua vez, tampouco é a inclusão de um fora (AGAMBEN, 2017, p.61).

O monstro, de um ponto de vista estritamente humano, é colocado como o outro radical dessa relação antinômica, e é comumente codificado como não-humano ou inumano³⁴, ou em um espaço intermediário entre a humanidade e a não-humanidade/inumanidade. O monstro é, assim, incluído no discurso, mas de modo

³⁴ Utilizo indistintamente não-humano e inumano como sinônimos.

excludente, como exceção, desvio, compensação ou subversão do humano. A representação cultural do monstro, não raro, explora essa relação antinômica a partir de uma mistura de signos: a cabeça de touro, a transformação em lobo, o rabo de porco, bem como um conjunto de outras variações lidas como corrupção, incompletude ou deformidade (da forma humana), como examinados nos capítulos precedentes.

Diante do humano, o monstro é empurrado para o outro lado, para o animal, para a natureza ou para as formas não codificadas e ininteligíveis do não-humano. Essa oposição, que implica um eu e um outro, um dentro e um fora, reproduz e atualiza a distinção clássica entre natureza e cultura. Como discutido anteriormente, essa concepção indica o atravessamento de um estado prévio de natureza para o estado de cultura e estabelece uma fronteira que distingue a vida civilizada e o que foi deixado para trás, a natureza, a animalidade, a vida incivilizada³⁵.

Do ponto de vista do monstro, no entanto, essa relação de oposição perde força e, consequentemente, enfraquece ou invalida o vocabulário utilizado para definir o monstruoso. A experiência do monstro não apenas torna inócuas a ideia de uma cisão radical entre natureza e cultura, como também não pode ser compreendida tendo como pressuposto a existência dessa cisão. Dito de outro modo, o pensamento antropológico que entende o monstro como um outro do humano não pode ser manejado para compreender o monstro como um modo de vida. A razão disso é que o monstro não é um ente oposto ao humano, ou uma variação em grau da experiência humana. Não se trata de uma identidade opositiva, ou o lado invertido da experiência humana, mas sim de uma relação sujeito-mundo vivenciada a partir de outros pontos de referência, de intencionalidade e de interpretação de si.

A impossibilidade de pensar o monstro em dicotomias culturais foi discutida em outros momentos desta tese. Se retomo o argumento, sob o risco de redundância, o faço porque a experiência de Tina em *Border* retoma esses elementos para pensar o monstro como modo vida ou como um modo próprio de pessoalidade. O filme de Abbasi organiza um conjunto heterogêneo de elementos que endossam a relação antinômica entre natureza e cultura, a saber: animais selvagens e animais domésticos, floresta e cidade, sexo e gênero, corpo e moralidade, para citar alguns. Esses elementos são dispostos como um pano de fundo estrutural, sobre o qual os personagens se movem, como uma maneira de fixar o modo humano/cultural de organizar e compreender o mundo. Tina, cujo ponto de

³⁵ Esse atravessamento ontológico é entendido na Antropologia, especialmente em Lévi-Strauss (1993; 1996) como o Tabu do Incesto, tido como o ato fundante da cultura.

vista acompanhamos, oferece uma experiência de percepção e de produção de saber sobre o mundo diverso do modo humano de estabelecer diferenças.

O intuito desse capítulo é descrever esse modo de vida a partir do ponto de vista de Tina. Ponto de vista, ou perspectiva, é entendido nesta tese a partir das discussões sobre a “qualidade perspectiva” do pensamento ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 2018; 2020). Essa qualidade indica que “o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 301). Essa ideia de mundo indica que todos os existentes são potencialmente capazes de intencionalidade e que compreendem os demais viventes e o ambiente segundo suas próprias características ou potências (VIVEIROS DE CASTRO, 2018). Ao perceber perspectivamente o mundo, diferentes formas de vida não apenas multiplicam as possibilidades de interpretação do mundo, mas o conceito de mundo ele mesmo é multiplicado em mundos diversos possíveis.

O perspectivismo ameríndio, tal como o entende Viveiros de Castro, implica um tipo de inversão da relação tradicional/ocidental entre natureza e cultura que leva o autor a propor o conceito de multinaturalismo. De modo resumido, o multinaturalismo aponta que é a cultura, e não a natureza, a forma do universal. O pensamento antropológico tradicional/ocidental entende a natureza como a base biológica e imutável sobre a qual variam as culturas, o que implica no multiculturalismo e no relativismo cultural. O pensamento ameríndio interpreta essa relação de modo inverso: a pessoa, o espírito, a cultura são as formas universais e presumidas. O corpo é que entra em variação e as manifestações corporais podem ser lidas como configurações relacionais materializadas. O multinaturalismo indica que a ideia de ponto de vista não é tanto uma prerrogativa cultural ou representativa. A representação é uma categoria mental, culturalmente codificada, e o ponto de vista está no corpo (VIVEIROS DE CASTRO, 2018; 2020).

Uma perspectiva não é uma representação porque as representações são propriedades do espírito, mas o ponto de vista está no corpo. Ser capaz de ocupar o ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma, e os não-humanos são sujeitos na medida em que têm (ou são) um espírito; mas a diferença entre pontos de vista – e um ponto de vista não é senão diferença – não está na alma. Esta, formalmente idêntica através das espécies, só enxerga a mesma coisa em toda parte; a diferença deve então ser dada pela especificidade dos corpos (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.66).

Afirmar que a perspectiva está no corpo indica, sobretudo, que o corpo não é unicamente uma entidade fisiológica ou anatômica distinta e individualizada, mas sim “um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*, um *ethos*, um etograma. [...] feixe de afetos e capacidades, e que é a origem do perspectivismo”

(VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.66). Esta concepção de corpo encontra relação com o modo que esta pesquisa entende o corpo do monstro e faz eco às discussões anteriores, notadamente a partir de Judith Butler. Ainda que partindo de matrizes de pensamento distintas, a noção de corpo no multinaturalismo (Viveiros de Castro) e na teoria queer (Butler) convergem na ideia de um corpo que não é universal e que não é presumido. O corpo, tampouco, pode ser entendido como o invólucro de uma substância ou essência que define o sujeito, seja ela a alma ou a psique. As duas concepções defendem um corpo que apreende o mundo a partir de variações contínuas, como ontologias móveis. Além de entender que o corpo emerge a partir de um conjunto de relações, afastando-se da ideia corrente no estruturalismo de um corpo prévio ao discurso ou à cultura.

Pensar o monstro a partir da qualidade perspectiva indica não apenas que ele experimenta o mundo de um modo outro que não o cultural-humano, mas que ele é capaz de exercer ou vivenciar um tipo de pessoalidade própria que surge nessa relação sujeito-mundo. O monstro propõe um modo de pessoalidade que prescinde da atribuição externa do estatuto de pessoa pelas instituições culturais, como no caso dos indivíduos humanos que são reconhecidos como sujeitos a partir de atribuições culturais (gênero, raça, nacionalidade, idioma, parentesco etc.). A experiência do monstro também difere do exemplo dos animais domésticos, tratados como membros da família e personalizados como sujeitos, e cuja existência é coextensiva à pessoa do tutor humano.

Border nos mostra esse conflito a partir de Tina, cujo corpo apresenta características particulares, notadamente a forma física disforme e um olfato apurado. A personagem vivencia um percurso de deslocamento das instituições humanas que, simultaneamente a absorvem e a segregam — a incluem sob o imperativo da exclusão. Esse deslocamento é disparado pelo encontro com um semelhante, Vore (Eero Milonoff), que compartilha com Tina as mesmas características físicas. Tina e Vore se envolvem amorosamente e sexualmente, estabelecendo um tipo de filiação (corpórea e social, ou seja, perspectiva) que não seria possível com os outros personagens do filme. Essa filiação move Tina em direção a outro modo de perceber o corpo e a espécie, quando Vore revela que eles não são humanos, mas *trolls*, remetendo aos monstros da mitologia nórdica.

Esta narrativa será devidamente expandida e explicada ao longo do capítulo. Interessa situar, por ora, como o filme apresenta estes personagens, em especial, Tina, que realiza um movimento de metamorfose de seu estatuto de pessoa em direção a uma ontologia monstruosa. O título original, em sueco, de *Border* é *Gräns*. As duas palavras significam fronteira, limite, ou ainda, borda, como indica a homofonia com o termo em

inglês. O debate sobre fronteira como uma zona habitável, e que se manifesta nas fronteiras do corpo e da relação humano-inumano, está presente em todo o filme. O tema é caro a esta investigação na medida em que, ao invés de inverter os lados da fronteira, o monstro promove uma redistribuição dos predicativos presumidos a cada polo. Tina apresenta-se como um sujeito fronteiriço e que torna a fronteira uma zona habitável.

5.1 A TERCEIRA MARGEM

Tina trabalha em um posto da alfândega na área portuária de uma cidade sueca. O trabalho consiste em inspecionar os passageiros que desembarcam, atenta a possíveis contrabandos e objetos ilegais. A personagem, no entanto, não opera uma máquina de raio X ou um detector de metais. É por meio do cheiro que Tina é capaz de perceber que algo está irregular. O olfato é mais aguçado que o esperado em um ser humano, capaz de discernir objetos materialmente distintos e sensações subjetivas, como culpa, medo e vergonha. Não está claro se, em casos como esses, em que Tina distingue emoções e sentimentos, se ela fareja bioquimicamente as pessoas, ou se a habilidade ultrapassa capacidades físicas naturais. O que sabemos é que ela capta odores imperceptíveis aos outros personagens e que nunca se engana. O olfato de Tina toma a dianteira dos outros sentidos e garante uma posição ambígua no trabalho, respeitada profissionalmente, contudo atuando como um substituto sofisticado de um cão farejador.

Os momentos iniciais do longa-metragem evidenciam essa capacidade olfativa. A primeira cena do filme mostra Tina diante do grande barco em que trabalha, ainda em terra. Ela observa a vegetação rala na margem do rio. Algo chama atenção de seu olfato. A personagem recolhe um pequeno inseto marrom, segura-o delicadamente entre os dedos, observa atenciosamente, cheira e, em seguida, devolve o animal à planta em que estava. Logo em seguida, já no trabalho, ela intercepta bebidas alcóolicas na bagagem de um jovem. Pelo olfato ela é capaz de afirmar que ele é menor de idade e que carrega três ou quatro litros de álcool na mala, o que é confirmado pelo colega de trabalho, que revista a bagagem do adolescente.

Estes são dois exemplos apresentados sequencialmente no início do filme, como um modo de apresentar e distinguir Tina. O sentido apurado pode ser entendido de modo ambíguo: para o corpo social, o olfato pode denotar um talento, ou uma raridade que contribui com a coletividade e com a ordem. Para Tina, não se trata tanto de uma habilidade, mas do modo mesmo de perceber o ambiente concreto em que ela está

inserida. O olfato é a interface sensível que a conecta com esferas distintas do mundo material à sua volta. Esse mundo material é apresentado no filme a partir de uma dicotomia entre natureza e cultura, como mencionei anteriormente. Na cena comentada, objetos de natureza (o inseto) são intercalados com objetos de cultura (as garrafas de bebida), e esse movimento é reencenado ao longo do filme a partir de outros elementos.

Em relação à percepção do ambiente, Tina organiza suas experiências de um modo particular em relação aos outros personagens. Por meio do olfato, ela entra em contato e interpreta o mundo a partir de um ponto de referência corporal que não é compartilhado pelos outros, e que não endossa a perspectiva cultural preponderante. Nesse sentido, Tina é duplamente deslocada do mundo: por sua unicidade que a destaca dos demais e porque, para ela, o mundo é recebido e entendido também de modo diverso. É possível pensar a qualidade perspectiva de Tina como um modo específico da relação sujeito-mundo, um desencaixe no modo antropocêntrico de conceber o real.

O ponto de vista torna o corpo uma zona de intencionalidade potencial e, no caso de Tina, demonstra que condições sensoriais específicas produzem relações outras com o ambiente. O conceito de *umwelt*, elaborado pelo biólogo estoniano Jakob von Uexküll nas primeiras décadas do século XX, é uma chave importante para pensarmos a relação sujeito-mundo vivenciada por Tina. O termo corresponde em português a “meio ambiente” ou, de modo mais literal, “mundo ambiente”. Contudo, o modo como Uexküll manuseia o termo torna seu significado mais complexo e a tradução, consequentemente, mais difícil. Para o autor, *umwelt* se refere a um tipo de “mundo próprio” de cada sujeito animal, e corresponde a um recorte dos elementos do ambiente condicionado pela estrutura orgânica específica de cada vivente (UEXKÜLL, 2010). Dito de outro modo, *umwelt* diz respeito à percepção que os organismos vivos mantêm sobre si mesmos e sobre os elementos que os circundam e que é condicionado pelas capacidades sensoriais de cada espécie, bem como os mecanismos de comunicação e tradução disponíveis a cada vivente em um determinado ecossistema.

A teoria de Uexküll (UEXKÜLL, 2004; 2010; AGAMBEN, 2017) propõe que cada sujeito animal percebe o ambiente em um tempo-espacó específico, abrindo a possibilidade para uma variedade infinita de mundos perceptíveis e incomunicáveis entre si. A *umwelt* seria esta interface sensível por meio da qual cada vivente participa do ambiente que o circunda. A leitura que Agamben (2017) faz de Uexküll indica o caráter fortemente não antropocêntrico do pensamento do biólogo e uma desumanização das imagens da natureza. A teoria da *umwelt* indica uma ruptura contumaz com o modo que

a ciência clássica entende o ambiente, que interpretava o mundo como um todo unitário, habitado por espécies ordenadas hierarquicamente, das formas primitivas às complexas. Em lugar disso, há uma “infinita variedade de mundos perceptíveis, todos igualmente perfeitos e ligados entre si” (AGAMBEN, 2017, p. 66).

[...] nós imaginamos que as relações que um determinado sujeito animal mantém com as coisas de seu ambiente têm lugar no mesmo espaço e no mesmo tempo daqueles que o ligam aos objetos de nosso mundo humano. Essa ilusão repousa sobre a crença em um único mundo no qual se situariam todos os seres viventes. Uexküll mostra que tal mundo unitário não existe, assim como não existe um tempo e um espaço iguais para todos os viventes. A abelha, a libélula ou a mosca que observamos voar em torno de nós em um dia de sol não se movem no mesmo mundo em que nós as observamos, nem dividem conosco — ou entre elas — o mesmo tempo e o mesmo espaço (AGAMBEN, 2017, p. 67).

Os mundos percebidos pelos diferentes viventes são incomunicáveis e reciprocamente exclusivos (AGAMBEN, 2017), ainda que em contínuo contato entre si. Cabe dizer que a ideia de perspectiva, como entendida na teoria de Uexküll, e o perspectivismo, como discutido por Viveiros de Castro, não são, de modo algum, sinônimos ou operações análogas. Neste último, trata-se de uma episteme que toma o corpo como um princípio inconstante capaz de produzir e habitar pontos de vista, o que implica uma multiplicidade de mundos perspectivos. Em Uexküll, trata-se de uma seleção de elementos do ambiente, condicionada pela capacidade sensorial física de cada vivente, o que inclui o humano com os cinco sentidos conhecidos.

Aproximo os dois conceitos como um modo de compreender como Tina se orienta no ambiente em que vive. De modo diverso dos insetos investigados pro Uexküll, Tina é, a princípio, entendida como um ser humano e participa dos códigos da linguagem, ao mesmo tempo que percebe o mundo a partir de uma seleção sensorial própria. A hipótese que investigo nesse capítulo indica que, ao perceber o ambiente a partir de um ponto de vista próprio, o monstro produz mundo, ou ainda, um conceito perspectivo de mundo. Um mundo elaborado fora de esquemas que separam natureza e cultura. O cenário proposto por *Border* adiciona elementos de complexidade à hipótese, uma vez que Tina é mostrada como um elemento de tradução, que transita entre modos distintos de organização dos elementos do ambiente.

Diante disso, gostaria de argumentar que, ao priorizar o olfato, em detrimento dos outros sentidos, o corpo de Tina relaciona-se de modo particular também com mecanismos institucionais e discursivos do poder. O olfato antecede sensivelmente os outros sentidos em uma realidade em que os estímulos visuais e auditivos são predominantes em processos de transmissão de informações. Em lugar de um aparelho de

Raio X, há um nariz extremamente potente. Em um contexto de organização visual do real, em que o sujeito contemporâneo percebe o mundo pela visão ou mediada por dispositivos midiáticos, a experiência de Tina dá lugar a uma perspectiva em que a visão é parte secundária da compreensão das experiências.

Jonathan Crary (2012; 2013) relaciona os problemas da visão na modernidade com questões relativas ao corpo e ao funcionamento do poder social. Para Crary, os modelos de visão são inseparáveis da organização social do conhecimento e de práticas sociais que transformam as habilidades produtivas, cognitivas e desejantes dos sujeitos (CRARY, 2012). O sujeito observador é, a princípio, o corpo que materializa (torna visível) a visão na história. Esse sujeito é “a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação” (CRARY, 2012, p. 15). A visão, no argumento de Crary, é um complexo amálgama histórico, relacionado aos dispositivos de poder que emergem na modernidade ocidental a partir do século XIX, organizados sob a noção de biopoder. Nesse sentido, observar é conformar a visão a um conjunto de regulamentos e práticas, convenções e restrições (CRARY, 2012).

Para o autor, não há um sujeito observador prévio aos fenômenos observados, ou ainda, um observador neutro anterior ao desenvolvimento de formas históricas de representação visual. A produção do corpo e da subjetividade modernos está intimamente relacionada às modalidades materiais de percepção do mundo. Os aparelhos óticos, para Crary, não podem ser reduzidos a meros objetos técnicos. Trata-se de dispositivos complexos cuja existência social é inseparável de seu uso mecânico (CRARY, 2012). A relação pode ser estendida aos sentidos do corpo humano. O observador é “efeito de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais” (CRARY, 2012, p. 15). De modo aproximado, Butler (2019; 2019a) afirma que o corpo está sempre subordinado a uma discursividade sobre o corpo, não havendo, portanto, um corpo prévio, neutro, passivo à significação. O corpo, no pensamento de Butler, emerge de modo simultâneo aos discursos que o possibilitam historicamente, como um “conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas” (BUTLER, 2019, p.70).

Ainda que discutindo fenômenos distintos, os dois autores, Crary e Butler, aproximam-se das discussões desta tese na leitura que ambos fazem de Foucault, da biopolítica e do poder disciplinar. A produção e controle dos sentidos, notadamente a visão e a relação que esta estabelece com a atenção e com a percepção, interessam Crary como um modo de entender o surgimento do sujeito moderno. Observamos em Crary a

produção de modalidades de corpos e de subjetividades modernas a partir da emergência de um tipo de sujeito observador. Esse sujeito organiza o mundo — o tempo, os afetos, as noções de verdade, de corpo, de desejo — com base na percepção visual. Cabe ressaltar, dentro de uma preocupação biopolítica, que a visão é uma das camadas de um corpo presumido teoricamente que pode ser cooptado e modelado por técnicas externas (CRARY, 2013). A visão, em um cruzamento bastante evidente entre Crary e Foucault, é detalhadamente trabalhada por dispositivos midiáticos que não apenas produzem o olhar, como também privilegiam a visão em detrimento de outros sentidos.

Desse modo, a presença de um personagem que, ao cheirar, cerra os olhos para perceber o ambiente, como o faz Tina, levanta suspeitas sobre que tipo de corpo está em ação, e como esse corpo se relaciona com os mecanismos disciplinares. O ato de cheirar é manifesto constantemente em um movimento facial em que Tina abre levemente as narinas e ergue o lábio superior. O gesto está incorporado na personagem, como uma ação espontânea e intuitiva, ou instintiva, em um sentido que se opõe à noção de hábito cultural e técnica corporal (MAUSS, 2003). O instinto está sempre em ação, ainda que de modo não totalmente consciente ou controlado pela personagem. Utilizo o termo instinto em contraposição à técnica não como o marcador de uma diferença, mas como um modo de pensar as oposições operantes no filme.

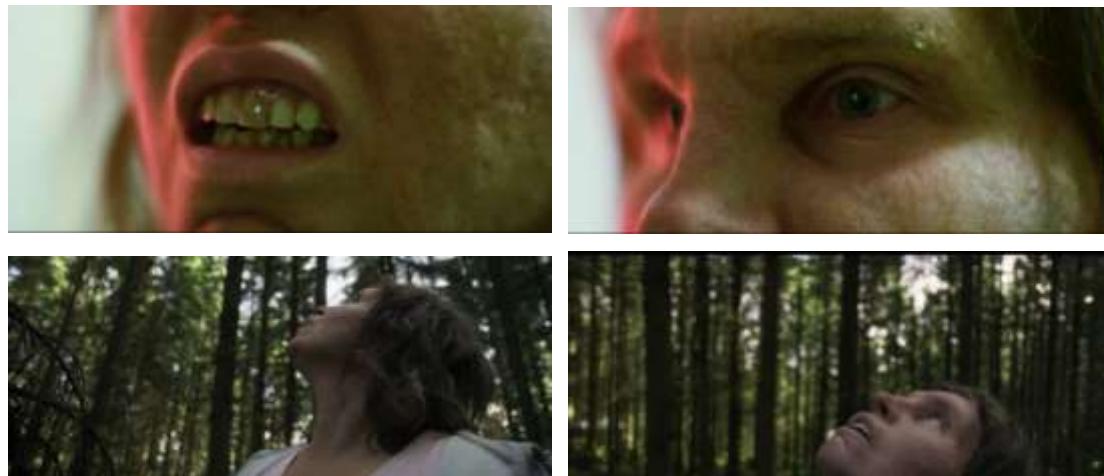


Figura 22: Tina
Fonte: Fotogramas de *Border* (Ali Abbasi, 2018)

Para Crary (2013), os modos de percepção, mais precisamente, os modos como ouvimos, olhamos e nos concentramos, têm um intenso lastro histórico. As atividades produtivas, criativas, de fruição, ou ainda, tarefas passivas e rotineiras fazem parte de uma “dimensão da experiência contemporânea que requer de nossa consciência o

cancelamento efetivo ou a exclusão temporária de boa parte do ambiente imediato (CRARY, 2013, p.25). Tina organiza as informações do ambiente ao seu redor a partir de uma experiência sensível que não é partilhada pelos outros personagens e que, pelo menos dentro da narrativa, escapa aos modelos de codificação de signos corrente. Não se trata de afirmar que os odores não estejam configurados na cultura. Todos somos capazes de conferir valor a um perfume ou a um odor desagradável e, com isso, estabelecer uma relação de significado entre os cheiros e os objetos. O que *Border* apresenta com a sensibilidade de Tina é algo diverso de uma experiência semiótica. Trata-se de um conjunto de trocas entre interfaces sensíveis heterogêneas que produz uma relação com o mundo, ou produz o mundo ele mesmo, de modo diverso ao da norma social.

Mesmo que o olfato posicione Tina em um espaço de raridade, aproximando-a de animais, como cães com olfato aguçado, é a aparência da personagem que endossa um modo irredutível de alteridade. Tina pode ser descrita como uma mulher jovem, mais baixa que a maioria dos outros personagens com quem convive, com um corpo atarracado. Tem o rosto largo, a testa proeminente, coberta em parte pela franja dos cabelos castanhos claros que parecem descuidados. Os olhos pequenos também são de cor clara, apertados na ossatura larga da face, as maças do rosto são salientes. O nariz é largo e a mandíbula projeta-se para frente, revelando dentes pequenos e pontiagudos. Há uma cicatriz no canto superior da testa, coberta em parte pelo cabelo, e que é resultado de um raio que atingiu a personagem quando criança. Os lábios superiores são erguidos quando ela cheira algo, exibindo mais dos dentes e do formato pontiagudo da arcada dentária. As mãos são grossas, e revelam unhas sujas de terra, o que destoa do asseio do uniforme policial que ela veste no trabalho. Tina tem outra cicatriz acima do cóccix, vista apenas nas cenas de nudez da personagem. A origem da marca é confusa, e a personagem acredita que é consequência de um acidente na infância.



Figura 23: Tina vestindo o uniforme do trabalho.
Fonte: Fotogramas de *Border* (Ali Abbasi, 2018)

Apresento as duas características — olfato e aparência física — em sequência. No filme, contudo, elas são mostradas simultaneamente, na cena já mencionada em que Tina recolhe um inseto da grama, na abertura do filme. A imagem expõe o rosto dela em detalhe no momento em que ela examina o animal com o nariz. A descrição verbal da personagem apresenta certa dificuldade em classificá-la. Separadamente, cada característica evidenciada não é, de fato, inaudita ou monstruosa, podendo remeter à feitura, a alguma deformidade ou a uma pessoa descuidada com o corpo, regimes estéticos de uma outra ordem que não a monstruosa.

Quando tomadas em conjunto, o olfato apurado, a gestualidade associada ao ato de cheirar, a personalidade taciturna e a aparência, as características de Tina tornam-se inclassificáveis. Trata-se de um corpo que destoa dos demais e possui traços inequivocamente disformes. Tina tem uma aparência animalesca, ainda que não pareça com nenhum animal específico. O rosto faz lembrar um homem de Neandertal, sobretudo pelo formato do crânio. A fisionomia monstruosa, que remete ao hominídeo pré-histórico, é explicada no filme por um defeito genético, uma alteração cromossômica que resulta, além da deformidade física, em problemas de fertilidade e em um desconforto genital, que faz com que a personagem não consiga ter relações sexuais. O olfato potente, possivelmente, é entendido como uma consequência dessa alteração cromossônica.

A condição genética, no entanto, não acarreta prejuízos intelectuais ou de linguagem. A semelhança com o *homo neanderthalensis*, apesar de endossada pela maquiagem do filme, é um recurso didático para a aparência da personagem, e não denota as diferenças de volume craniano e capacidade cognitivas que separam os diferentes tipos de hominídeos na escala da evolução. Tina executa as funções habituais de uma pessoa adulta: dirige, trabalha, lê, faz compras no supermercado, relaciona-se com amigos e colegas de trabalho, cuida do pai. Há, no entanto, certo deslocamento no comportamento dela, um modo de agir taciturno e desajeitado, como se ela não estivesse totalmente confortável nas posições sociais que ocupa. O estatuto inicial da personagem denota certa inadaptabilidade nas funções cotidianas, mesmo que devidamente executadas. Em termos sociais, Tina não é uma *outsider*, não é um sujeito marginalizado do ponto de vista de classe ou de raça. Pelo contrário, em contraposição ao corpo monstruoso, ela ocupa uma posição estável na ordem social, como cidadã e agente da lei.

Todos os personagens de *Border* convivem com espaços regulados de natureza, condizentes com países de elevados índices de desenvolvimento humano, como o caso da Suécia. Contudo, a habitação de Tina endossa esse contraste entre espaços de natureza e

de cultura. A personagem mora em um espaço afastado da cidade, em uma casa cercada por uma área de floresta. Com Tina, vive Roland (Jörgen Thorsson), um tipo de namorado ou companheiro amoroso. No jardim da casa há um cercado em que os cães que Roland cria para competições são mantidos. A presença dos animais incomoda Tina, que não tem nenhuma relação tutor/animal de estimação com os rottweilers. Por outro lado, em seus passeios pela floresta, a personagem encontra com frequência animais silvestres, como raposas e alces, e demonstra familiaridade nesses encontros.



Figura 24: Tina é visitada por animais silvestres.
Fonte: Fotogramas de *Border* (Ali Abbasi, 2018)

O filme explora momentos em que Tina é visitada por esses animais. Em uma cena, a personagem sai para o jardim de sua casa, uma pequena faixa de transição entre a estrada, o espaço doméstico e a floresta, e se depara com um grande alce que cede calmamente aos carinhos dela. Outra noite, uma raposa aparece na janela do quarto de Tina, como se estivesse à procura da personagem. O encontro é breve, mediado pelo vidro da janela, mas denota prazer e familiaridade de Tina com o animal. No contato com os animais, Tina não demonstra medo, ainda que um alce pudesse machucar facilmente um ser humano. Do mesmo modo, a raposa aparenta familiaridade com Tina, em um contexto em que, provavelmente, seria caçada pelos cães de Roland, caso estivessem soltos.

Para Gabriel Giorgi (2015), o animal na ficção fantástica faz referência a um outro tempo, o tempo de uma natureza espectral, “vestígio de um universo anterior à modernização e interrupção das evidências do presente” (GIORGI, 2015, p.72). Cabe dizer, que a relação com o animal não denota unicamente um tipo de alteridade capaz de transformar o personagem, mas uma relação de continuidade entre as duas formas de vida. Essa relação é endossada pela presença de animais adestrados, criados em um cercado, e

preparados para exposições. Os cães de Roland, sempre latindo de modo hostil a Tina, não inspiram a docilidade de animais de estimação, mas sim um tipo de agressividade própria de sua condição cativa. Os animais domésticos estão no filme para demarcar os domínios da vida humana e da vida animal. Mesmo que Roland demonstre afeto aos seus cães, há uma descontinuidade e uma hierarquia entre os dois domínios.

Por outro lado, a relação de Tina com os animais da floresta apresenta-se a partir de pontos de continuidade: espaços de sociabilidade em que as zonas de vizinhança são multiplicadas e que não podem ser codificados pelos modelos culturais vigentes, como a distinção entre animal racional e irracional, entre sujeito e objeto, ou caçador e presa. Trata-se muito mais de uma amizade do que a demarcação da diferença entre espécies. Tina oscila entre estes estatutos antitéticos, não tanto como uma figura de conciliação, mas a partir de uma continuidade, como um tradutor, alguém que oscila entre as naturezas e as temporalidades fraturadas estabelecidas pela cultura.

5.2 UM MONSTRO PÁLIDO, DÓCIL E MELANCÓLICO

O estatuto social de Tina é apresentado de forma ambígua. Por um lado, o corpo da personagem excede o funcionamento e as capacidades de um corpo humano. A aparência e o olfato impedem uma aderência completa aos atributos normativos de um sujeito. Contudo, um conjunto de atributos de reconhecimento social são impressos no corpo da personagem, como raça, classe social, nacionalidade e gênero. Tina pode ser lida como uma mulher, branca, sueca, funcionária da alfândega. Ao mesmo tempo, a personagem é condicionada por uma anomalia cromossômica. Esse conjunto de predicativos disciplinares atuam de modo simultâneo, como um dispositivo que codifica e isola o corpo da personagem sob o estatuto da doença e dos saberes e práticas que classificam as anomalias e os sujeitos anômalos.

A alteração cromossômica atribuída a Tina reacende o debate que relaciona o monstro à noção de anomalia e incompletude. Codificá-la a partir da doença normatiza o organismo ao mesmo tempo que singulariza o sujeito. Dito de outro modo, como portadora de uma síndrome desconhecida, Tina é capturada pelos saberes médicos disciplinares, identificada em uma taxonomia, classificada em um rol de outras condições genéticas. De modo simultâneo, sua condição de pessoa permanece anômala e incompleta. A doença torna-se uma explicação aceitável para a aparência da personagem e age como um modo de normatizar a diferença a um nível taxonômico. Geneticamente,

ela permanece no domínio do humano, do *homo sapiens*, mas com uma falha. Juridicamente, ela é mantida nesse domínio mas de modo incompleto, corrompido ou desviado. Uma pessoa com um asterisco.

Douglas (2012) reitera o caráter público das categorias culturais e que estas não podem ser facilmente revistas sem uma transformação maior na ordem social. Nesse sentido, os casos isolados, os desvios à norma, não podem ser ignorados culturalmente. “Qualquer sistema dado de classificações deve dar origem a anomalias, e qualquer cultura dada deve confrontar os eventos que parecem desafiar seus pressupostos” (DOUGLAS, 2012, p.54). Por conta disso, para a autora, toda cultura elabora modos de lidar com os eventos ambíguos ou anômalos. Os modos que as culturas lidam com suas desordens variam e respondem à demanda da funcionalidade dos sistemas de classificações correntes. Interpretar um nascimento como anômalo do ponto de vista médico, em lugar de milagroso, é um modo de classificar esse nascimento em um sistema cultural vigente. Essa classificação confere um destino ao monstro, e garante que ele não interfira na efetividade das taxonomias, uma vez que “a regra de se evitar coisas anômalas confirma e reforça as definições às quais elas não se ajustam (DOUGLAS, 2012, p.55).

De modo controverso, o estatuto social da personagem como uma agente da lei é parte da dramaturgia disciplinar moderna. Trata-se de uma contradição que negocia diferenças irredutíveis. Tina é respeitada no trabalho, ao mesmo tempo que ocupa uma função que normalmente é realizada por cães farejadores. O corpo a torna desagradável, distinta dos demais, enquanto o mesmo corpo é normalizado a partir de critérios médicos. Tina é codificada no domínio da anomalia, como um elemento que não se ajusta a um dado conjunto (DOUGLAS, 2012), ao mesmo tempo que sua existência não é capaz de causar um assombro taxonômico. Ser anômalo é normatizado como um diagnóstico. As sanções disciplinares que operam sobre o corpo de Tina garantem à sua existência uma explicação razoável e minam o caráter monstruoso da sua vida.

A disciplina, como elabora Foucault (1999; 2014), indica uma multiplicidade de processos produtivos de poder, decorrente de uma transformação do poder punitivo, e que investe de modo detalhado no corpo a partir de técnicas ininterruptas. O poder disciplinar opera a partir de descrições, classificações, prescrições, receitas, dados (FOUCAULT, 2014), como um modo de classificar e produzir os sujeitos. A taxonomia, “espaço disciplinar dos seres naturais” (FOUCAULT, 2014), transforma-se em uma tática, uma repartição disciplinar. Essas táticas classificatórias operam como uma modalidade de poder à medida que transformam o contingente de corpos humanos em conjuntos

organizados, populações, classes, grupos identitários. “Ela permite ao mesmo tempo a caracterização do indivíduo como indivíduo, e a colocação em ordem de uma multiplicidade dada” (FOUCAULT, 2014, p.146).

Os modos como o poder disciplinar é investido no corpo de Tina podem ser entendidos como uma maneira de enquadrar o corpo monstruoso em uma existência inofensiva e inteligível. Trata-se de um procedimento quase laboratorial, como um experimento único. Tina é singular na narrativa, pelo menos até o encontro com Vore. Os mecanismos incessantes e contínuos da disciplina buscam torná-la um corpo dócil. Esse é o objetivo do poder disciplinar: agir continuamente nos detalhes, reduzir o corpo à sua funcionalidade, adestrá-lo, torná-lo dócil e útil. Para Foucault, “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2014, 134). Essa docilidade não é tanto uma simpatia ou uma candura, como no caso da docilidade estratégica dos personagens de As Boas Maneiras. Em Tina, essa docilidade reflete na funcionalização do corpo, em como esse corpo é ajustado utilitariamente na sociedade.

Esses procedimentos em *Border* manifestam-se no trabalho de Tina e nas condições de uma vida civilizada. A personagem vive reclusa em uma casa cercada por uma floresta e demonstra estar visivelmente mais confortável diante de animais silvestres do que de seres humanos ou cães adestrados. Ainda assim, ela é codificada a partir de elementos disciplinares alheios à monstruosidade: ela veste um uniforme, contribui com a ordem, e é devidamente explicada por saberes médicos. O saber médico, em uma perspectiva disciplinar e biopolítica, é um mecanismo de tornar o indivíduo um objeto descriptível e analisável, ao mesmo tempo que faz desse indivíduo um “caso” particular (FOUCUALT, 2014). Os desvios e as anomalias perdem seu caráter reincidente, e são compreendidos como uma população ou uma espécie (FOUCUALT, 1999).

Canguilhem (2012) dialoga com o pensamento foucaultiano no que se refere à naturalização dos monstros, em um sentido de adequação às leis da natureza. Para Canguilhem, o mesmo período histórico que naturalizou a loucura também naturalizou os monstros, transformando-os em peças do saber médico, com um destino e uma explicação biológica. A prática de internação compulsória de que fala a História da Loucura (FOUCAULT, 2019) e as feiras de exposições de monstruosidades já discutidas nesta tese são exemplos desse processo. Esse período de adequação do monstro às leis das ciências naturais consiste na passagem do século XVIII para o XIX, época em que foram elaboradas explicações científicas sobre o monstro e uma redução correlativa do

monstruoso (CANGUILHEM, 2012). “No século XIX, o louco é posto no asilo que lhe serve para ensinar a razão, e o monstro, no frasco do embriologista que lhe serve para ensinar a norma” (CANGUILHEM, 2012, p.195).

Quando a monstruosidade se tornou um conceito biológico, quando as monstruosidades são repartidas em classes segundo relações constantes, quando se vangloriam de poder tê-las provocado experimentalmente, então o monstro é naturalizado, o irregular se rende à regra, o prodígio à previsão. Parece então evidente que o espírito científico ache monstruoso que o homem tenha podido crer, outrora, em tantos animais monstruosos. Na idade das fábulas, a monstruosidade denunciava o poder monstruoso da imaginação. Na idade das experiências, o monstruoso é considerado como sintoma de puerilidade ou de doença mental; ele acusa a debilidade ou o fracasso da razão. (CANGUILHEM, 2012, p.194).

Tina é apresentada como um modelo dessa situação paradoxal. Mesmo que desperte olhares desconfiados por conta de sua aparência e que seja destacada dos demais pelo olfato, a personagem não distorce ou rompe com o sistema de saberes em que vive. A percepção do ambiente e a relação próxima com a natureza são as linhas de fuga da personagem. Ainda assim, a norma mantém um poder coercitivo sobre ela, evidenciado em ações ordinárias. O cotidiano de Tina contempla funções básicas da vida. Ela tem um emprego estável, bens materiais, um automóvel, uma casa. A residência é organizada, asseada, mobiliada segundo o gosto comum da classe média. Ela visita regularmente o pai que está internado em uma clínica para idosos, e que demonstra uma acentuada perda de memória. A mãe morrera algum tempo atrás.

Como dito, Tina também vive algo semelhante a um relacionamento amoroso: com ela, mora Roland, um homem jovem, criador de cães de grande porte que competem em feiras e exposições. Os cães são hostis a Tina, que demonstra pouca familiaridade com eles. A relação entre Tina e Roland é pouco explicada e pode ser lida como um tipo de namoro incompleto: os dois dormem em camas separadas e a presença do rapaz não parece agradar totalmente Tina. Em uma noite, ele a procura para relações sexuais e a personagem o expulsa da cama, recusando o ato. Tina alega não poder, que o ato machuca seu corpo, e repele Roland.

Há uma nítida inadaptabilidade manifesta pela personagem, mesmo em um contexto de vida cotidiana, regular e normal. Tina refere-se a si mesma como defeituosa, fazendo menção à condição genética. Sobre o sexo, o desconforto tem a ver com a impossibilidade de penetração. Ela diz a Roland: “não posso, isso me machuca”. É possível supor, diante disso, que ela nunca teve relações sexuais, mesmo que performe socialmente um relacionamento heterossexual. As atividades de Tina, no entanto,

parecem emular as ações cotidianas de um sujeito comum, mas sempre com um hiato de realização. Esse hiato perpassa a vida social pública e a vida íntima da personagem, notadamente na impossibilidade do ato sexual e na geração de filhos. A reprodução de um relacionamento heterossexual mostra-se incompleta, como um arremedo, ou uma imitação melancólica da vida cotidiana de um casal.

Tina é o que Foucault (2010) chama de “monstro pálido”, figura que o autor aproxima do aparecimento dos anormais, como uma categoria jurídica dos desvios sociais. Para Foucault, o indivíduo anormal será marcado por esse tipo de monstruosidade enfraquecida, apagada, e por um tipo de “incorrigibilidade retificável e cada vez mais investida por aparelhos de retificação” (FOUCAULT, 2010, p.51). Para ele, o monstro é parte da genealogia da anormalidade, aparecendo com uma frequência cada vez menor, em detrimento dos pequenos desvios que irão caracterizar o indivíduo a ser corrigido, cuja frequência é mais elevada do que a dos monstros humanos. Isso porque, o contexto de referência do monstro é muito mais complexo do que o dos anormais. O monstro desafia, simultaneamente, as leis da natureza e da cultura, enquanto os delinquentes e anormais são definidos a partir de situações mais estreitas, como a família e o comportamento sexual. Foucault evidencia uma mudança nas preocupações sociais que passam a se ocupar da monstruosidade moral com mais empenho.

O monstro, como sabemos, persiste em formas mais ou menos evidentes, mais ou menos transgressoras e, no caso de Tina, mais ou menos retificáveis. A explicação médica não oferece uma cura ou correção definitiva ao problema da personagem, apenas a condiciona a um estatuto científico. O controle do corpo ocorre “detalhadamente” (FOUCAULT, 2014), Tina é socializada como uma esquisitice, uma imperfeição, um desvio da natureza. O monstro torna-se, portanto, um corpo dócil e melancólico. Há, aqui, duas perspectivas que agem simultaneamente sobre o corpo da personagem e que dizem respeito ao controle disciplinar dos corpos e à unicidade do corpo monstruoso de Tina.

O ponto de vista de Tina, explorado no filme, aponta para outros modos de refletir sobre as formas de vida, que serão explorados em seguida. Do ponto de vista da norma, no entanto, a relação entre monstro e anormal parece ser verificada em *Border*. A docilidade da personagem é manifesta na intensa colaboração que Tina faz com a lei — ela passa a cooperar com a polícia em uma investigação sobre uma rede de pedofilia —, e na relação amigável que tem com um casal de vizinhos. Quando pensamos comparativamente com outras modalidades do monstro humano, essa categoria de monstruosidade passível de explicação pela ciência e que se materializa em corpos

disformes ou anômalos, podemos observar uma equação complexa no que toca a relação entre humanos e monstros.

Em *Freaks*, por exemplo, os personagens destoam do quadro de controle dos corpos e mostram-se capazes de violência e de organização social das diferenças. A docilidade e a melancolia não são fatores de caracterização deles, mesmo que enredados na economia visual dos *freak shows* e do conhecimento científico moderno. A capacidade de agência e de autorreflexão, ou seja, de produzir conhecimento sobre si mesmos, é executada fora de conceitos e referenciais normativos. Em *Freaks*, é possível dizer, os monstros propõem um tipo de saber sobre o mundo que parte da experiência deles em comunidade, e não de uma adaptação dos saberes humanos (médicos, sociológicos).

Essa capacidade se dá pelos modos distintos de elaborar a diferença. Dito de outro modo, é a noção de comunidade, criada a partir do convívio entre corpos dessemelhantes, que possibilita que essas formas de vida existam como tal. Argumento semelhante ao desenvolvido no capítulo anterior, em que a invenção de formas outras de parentesco e de filiação mantém Clara e Joel vivos. Do ponto de vista da resistência e da subversão, os monstros de *Freaks* são exitosos. Eles são capazes de travar relações de amizade com humanos sem cair em uma docilidade utilitarista.

Tina, no entanto, é apresentada como um monstro isolado. As relações possíveis fora de um escopo humano só ocorrem, a princípio, com animais silvestres e com o contato com a natureza. Isolada, Tina tem uma existência semelhante à de personagens de filmes como *Mask* (Peter Bogdanovich. 1985) e *Wonder* (Stephen Chbosky, 2017). As tramas dos dois filmes são semelhantes em alguns aspectos que quero explorar e dão conta da vida de personagens jovens acometidos por síndromes raras, que resultam em deformidades físicas aparentes.



Figura 25: Rocky e Auggie.

Fonte: Fotogramas de *Mask* (Peter Bogdanovich. 1985) e *Wonder* (Stephen Chbosky, 2017).

Mask acompanha a vida de Rocky (Eric Stoltz), um adolescente que sofre de displasia craniodiasfísaria, uma desordem óssea que aumenta os ossos do crânio, deformando o rosto. Por conta da pressão na espinha dorsal, a expectativa de vida de Rocky é reduzida. No filme, o adolescente vive com a mãe, Rusty (Cher), que enfrenta resistências à vida normal do filho. Na trama, vemos a insistência da mãe em matricular Rocky em uma escola regular de ensino médio, em detrimento de uma escola específica para alunos com deficiência, e uma resistência aos discursos médicos que desumanizam o filho. O garoto anseia por uma cirurgia plástica que pode diminuir o impacto da aparência. O procedimento arriscado é desencorajado pelos médicos, pois os ossos do personagem ainda estão em fase de crescimento.

Rocky vive distante do pai, e relaciona-se com uma comunidade de amigos da mãe, um grupo de motoqueiros que se encontram regularmente para beber, ouvir rock e consumir drogas. A comunidade marginalizada destoa da cidade em que vivem, cujos moradores são de maioria branca e de classe média. O filme explora esse movimento de Rocky que é acolhido como um tipo de filho pelo grupo de motoqueiros, ao mesmo tempo que enfrenta resistências à sua aparência na escola. A figura paterna é distribuída entre os homens e mulheres do grupo, em eco à presença forte da mãe. A resistência é vencida aos poucos, em parte pela candura e bom humor do personagem, e pela sua inteligência excepcional, que garante um lugar de destaque no colégio.

A socialização de Rocky, no entanto, é sempre marcada pela aparência disforme e pelos sintomas da doença. O envolvimento social e amoroso principal do personagem se dá em um acampamento para crianças deficientes visuais, em que ele se voluntaria como monitor e engata um namoro com uma jovem que não enxerga, Diana (Laura Dern). Fora do condicionamento visual, Diana pode conhecer de fato a humanidade de Rocky, endossada pela personalidade dele. Rocky morre ao final do filme, ainda adolescente, confirmando as expectativas médicas.

Wonder, filme lançado mais de duas décadas após *Mask*, apresenta similaridades com a obra de Bogdanovich, tanto narrativas como formais. O filme conta a história de August ‘Auggie’ (Jacob Tremblay), um menino de 10 anos, que sofre da Síndrome de *Treacher Collins*, uma condição genética que altera o formato dos ossos e causa deformidades severas, que levou o menino a passar por diversas cirurgias ainda na primeira infância. Diferente de Rocky, Auggie vive em uma família de classe média tradicional, e é educado em casa pela mãe Isabel (Julia Roberts). O filme é narrado pelo menino e começa com a entrada dele em uma escola presencial. A criança é bem recebida

pelo diretor, que mobiliza outros estudantes para recepcioná-lo. Os conflitos com a aparência dele, no entanto, povoam toda a narrativa, ao passo que ele vai se tornando uma figura popular na escola, tanto pelo êxito intelectual quanto pela personalidade divertida (não muito diferente de Rocky). O final do filme coincide com o final do ano escolar, com Auggie sendo aplaudido pela escola como um aluno de destaque, em um arco narrativo em que a diferença é louvada e o estigma é criticado.

As semelhanças entre os dois filmes parecem aproximá-los em uma escalada histórica da inclusão a partir da repetição de temas: a maternidade, o discurso médico, a escola, a socialização etc. Rocky encontra maior resistência nas instituições, a escola o rejeitaria se não fosse a insistência da mãe. O jovem fica de fora da descoberta sexual dos romances do ensino médio até conhecer uma garota deficiente visual. Além da possibilidade recíproca em que dois jovens com deficiências físicas possam se amar, o discurso de que a falta de visão revela a verdadeira personalidade de Rocky, a “alma humana”, é notório.

A realidade de Auggie é mais protegida, sobretudo em termos de classe e da operação do conceito de inclusão. O diretor da escola o recebe com entusiasmo, é a mãe que teme que o filho possa sofrer. É possível perceber, na transformação dos discursos sobre tolerância e inclusão, um tipo de maior abertura que ocorre a partir do condicionamento da anomalia: Rocky e Auggie são lidos como humanos por trás da carapaça monstruosa. Diferente da teratologia do século XIX, que evidencia o embrião por trás do monstro, o discurso da tolerância vai identificar a condição humana naquele corpo deformado. O valor humano dos personagens é medido pelo intelecto, pela docilidade e por características morais e emocionais.

A moeda de troca da humanidade dos dois personagens é a inteligência e a personalidade. Em outros termos, a capacidade de razão, que vai ser critério de diferença entre humanos e monstros (basta lembrarmos do Minotauro), bem entre humanos e animais, e a docilidade. Rocky e Auggie são instados a desejar a normalidade, de modo oposto aos personagens de *Freaks*. Se em *Freaks* há um momento em que eles aceitam um elemento de fora como um dos deles, *Mask* e *Wonder* empenham em demonstrar que os monstros podem ser aceitos pela coletividade humana.

O fenômeno não ocorre de modo idêntico. Para Rocky, as reais possibilidades de filiação são com outros *outsiders* como ele, tendo uma relação complexa de parentalidade e de cuidado com toda uma comunidade de motoqueiros. As experiências de Rocky passam por uma escalada de melancolia que destoam da personalidade divertida e

otimista do jovem. A sensação de não pertencimento é constantemente acionada: ser carismático e admirado não torna o personagem parte da comunidade de humanos. Há sempre um impedimento. O grau de inclusão é espelhado pelo desenvolvimento da ciência. *Wonder* narra fatos contemporâneos ao contexto atual, em que a medicina tem mais ferramentas de cura e de adaptação do corpo disforme às exigências da sociedade. Neste filme, a diferença é celebrada como uma raridade positiva (o título em português do filme é *Extraordinário*) e o final festivo parece dirimir as dificuldades enfrentadas pela criança.

A melancolia em *Wonder* é negociada pela moral humana que aceita o extraordinário garoto de rosto disforme, na condição de sua personalidade e seu intelecto. Em *Mask*, um processo semelhante parece ser anunciado, mas é impedido pela morte precoce do adolescente. Contudo, ainda que em proporções distintas, o que os dois filmes colocam, e que quero relacionar com *Border*, é que os personagens estão sempre sendo instados a participar das instituições. Não cabe a eles uma vida independente das instâncias oficiais de socialização (como em *Freaks* ou em *Inferninho*). Ou uma vida dupla, fora do radar das instituições, como em *As Boas Maneiras*. Os distintivos sociais de reconhecimento são forçosamente investidos nos três personagens, Rocky, Auggie e Tina. A socialização dos personagens se dá a partir de espaços tradicionalmente disciplinares como a escola, o hospital, o trabalho e a polícia.

Linhos de fuga são desenhadas: Rocky e os motoqueiros; Auggie e o apego por ciência e ficção científica; Tina e a natureza. Contudo, a equação que inclui docilidade e melancolia é acionada nas três biografias. De algum modo, os três devem servir como corpos dóceis e utilitários para serem mantidos em sociedade e para participarem da socialização que é, ao mesmo tempo, coercitiva e interdita. A balança não parece equilibrada, e a melancolia do não pertencimento é constitutiva de seus modos de ser.

Sabemos pouco sobre a adolescência e infância de Tina (explorarei fatos de sua infância mais adiante). Em um diálogo com o pai ela diz: “Toda minha vida me senti feia. Uma aberração. Trataram-me mal desde que me lembro”. O sentimento de inadequação e de inferioridade permeia o modo que a personagem se entende no mundo. Podemos conjecturar uma adolescência não tão diferente dos dramas que Auggie e Rocky passaram, mesmo que a “doença” de Tina não causasse risco de morte. No que podemos resguardar as diferenças de país e cultura, Rocky e Tina nasceram em épocas similares, por volta da década de 1970. Falo isso como um recurso para tentar imaginar a adolescência da personagem. O carisma e o bom humor não parecem ter destacado Tina como uma pessoa amada e simpática, e o olfato, útil à polícia, deve ter sido motivo de

bullying na escola. Ainda assim, Tina precisa se esforçar para cumprir as demandas de sociabilidade, capturada por mecanismos disciplinares contínuos e repetitivos.

Gostaria de sugerir que a melancolia de Tina não é resultado apenas da inadaptabilidade social e da aparência. O drama sexual, que não é vivido por Rocky e Auggie, e que aparece como resolvido em *Freaks*, tem papel importante na vida da personagem sueca. A melancolia, nesse sentido, assume um caráter de melancolia de gênero, um interdito ao prazer sexual e ao desejo, mas não apenas. Trata-se de uma incongruência entre possibilidades sexuais, condições anatômicas e genitais e a demanda por performar uma heterossexualidade, ao mesmo tempo compulsória³⁶ e incompleta.

A vida de Tina como uma mulher heterossexual é marcada por esse sentimento de incompletude — sexualidade interrompida, esterilidade, aparência física e inadequação ao gênero feminino nos moldes como a coletividade demanda. Se Tina fosse identificada como uma mulher lésbica, talvez o sentimento de inadequação pudesse ser explicado pela homofobia estrutural. A insistência em apresentar o cotidiano dela como uma mulher cisgênero heterossexual endossa a noção de uma melancolia constitutiva. O sentimento é resultado da imposição coercitiva de um gênero inteligível, ao mesmo tempo que a aderência a esse gênero é impossível à personagem.

Enredada entre um emprego formal e uma anomalia cromossômica, Tina é capturada por mecanismos jurídicos e médicos que reduzem a potência de vida do monstro. Afirmar que o poder disciplinar dociliza e empalidece o monstro indica que há algo próprio da monstruosidade que está sendo perdido ou que não é vivenciado por Tina. É nesse sentido que utilizo a ideia de “potência de vida”, ainda que o termo seja escorregadio, pois pode indicar que há uma monstruosidade essencial e verdadeira presa em um corpo forçosamente civilizado. O que quero sugerir afasta-se dessa noção substancialista da monstruosidade e, sobretudo, da ideia de que pensar o monstro como forma de vida é tornar a monstruosidade uma identidade. Trata-se de um movimento contrário: há um modo de vida possível que é negado à Tina. Um modo de vida que constantemente tenta escapar da coerção do poder disciplinar e que é próprio às qualidades perspectivas da personagem. A condição monstruosa é socialmente interdita à personagem pelo poder disciplinar.

A potência do monstro pode indicar uma abertura ou uma linha de fuga da incessante individuação disciplinar e dos interditos sociais próprios à noção de cultura.

³⁶ Sobre heterossexualidade compulsória, cabe destacar o trabalho de Adrienne Rich (2010).

Em uma linha que conecta o pensamento de Foucault ao de Bataille, a ideia de uma fuga em relação à norma parece indicar um caminho possível em direção ao que é chamado aqui de “potência de vida”. Em Foucault, essa fuga é expressa pela ideia do cuidado de si, e em Bataille pelo erotismo.

Em *Border* essa abertura se dá por uma experiência de erotismo que conduz o monstro ao próprio corpo, e pela vivência de formas propriamente monstruosas de sexualidade e de gênero. A perturbação na alteridade é estabelecida a partir do encontro com Vore, com quem Tina vive um romance e cuja relação redistribui os predicativos até então atribuídos à personagem.

5.3 A VIDA SEXUAL DOS TROLS

A chegada de Vore é percebida por Tina pelo olfato antes que ele apareça no campo de visão — dela e do plano filmico. Vore chega pelo comprido corredor de desembarque de passageiros, na área fiscalizada por Tina. Sozinho, carregando apenas uma mala de mão, o personagem aciona a percepção de Tina: as narinas dilatadas e os lábios erguidos são disparados de modo mais intenso que o normal e denunciam um tipo de perturbação nos sentidos dela. Um cheiro novo, suspeito, e que demanda uma investigação. O olfato de Tina parece convocado de modo involuntário, como se farejasse algo bastante fora do comum. Cabe reforçar essa sensação, sobretudo pela aparente sobriedade de Tina no trabalho. Em uma cena anterior, ela intercepta, no cartão de memória do celular de um passageiro, conteúdo de pornografia infantil. A personagem realizou sua inspeção com um comportamento sóbrio e frio. De modo oposto, a presença de Vore no corredor de desembarque perturba Tina de modo notório.

Fisicamente, Vore apresenta características semelhantes às de Tina — a mesma fisionomia que lembra um homem de Neandertal. Uma primeira observação do personagem indica um homem alto, corpulento, de aparência descuidada e um tanto assustadora. O rosto exibe os traços já vistos em Tina: pele branca, cabelos castanhos claros de tamanho médio, que caem despenteados sobre o rosto, a testa larga, o nariz grosso e a mandíbula levemente projetada para a frente, revelando dentes amarelados. Os dedos das mãos estão permanentemente sujos de terra. De um modo geral, é possível supor que ele possui a mesma síndrome rara que acomete Tina e a fisionomia releva um outro masculino da personagem, um tipo de duplo ou de irmão de outro gênero. Contudo,

enquanto Tina é mostrada de modo sóbrio, asseado e polido (ou pálido, dócil e melancólico), Vore apresenta-se de modo grosseiro, desafiador e descuidado.



Figura 26: Vore
Fonte: Fotogramas de *Border* (Ali Abbasi, 2018)

O encontro é breve. Não há nada na bagagem de Vore que poderia levantar suspeitas, apenas uma pequena lata de metal que ele afirma ser uma incubadora de minhocas. Em um segundo encontro, outros detalhes do corpo do personagem são evidenciados. De modo semelhante, a presença dele no corredor de desembarque perturba os sentidos de Tina que inspeciona novamente sua mala, sem encontrar irregularidades. Tina insiste, certa de que há algo errado com ele (até então o olfato dela não apresentou falhas). O colega de Tina leva Vore para uma sala restrita para uma revista íntima, que também não revela problemas.

O colega, no entanto, fala para Tina que ela deveria ter conduzido a revista pois, em “termos científicos”, Vore é uma mulher, com uma vagina e não um pênis. O guarda não encontra os pronomes apropriados para referir-se a Vore, não sabe se utiliza “ele” ou “ela” para indicar adequadamente o sexo do personagem. A presença de uma vagina surpreende o guarda, além de indicar que uma mulher devesse realizar a revista. Ou seja, Tina. O guarda comenta com Tina que não sabe precisar se Vore fez algum tipo de cirurgia de redesignação sexual, mas que possui uma cicatriz acima do cóccix. A informação desperta a curiosidade de Tina, que possui marca semelhante, ainda que esse tipo de cicatriz não tenha relação com os órgãos genitais de Vore.

Nesse diálogo, após descobrir que Vore tem uma vagina, Tina utiliza o pronome pessoal feminino (em sueco, *hon*) para designar o personagem, enquanto o colega demonstra não saber como referir-se a Vore, alternando entre o feminino e o masculino (em sueco, *han*). O idioma sueco reconhece um pronome neutro, *hen*, utilizado para referir-se a pessoas que não se identificam com as designações tradicionais de gênero, ou

que optam por não tornar pública essa informação³⁷. O termo foi incorporado à norma culta da língua, mas não é falado no diálogo entre Tina e o colega. Em português, é equivalente a “elu/delu”, utilizado por pessoas de gênero não binário, por pessoas transgênero, ou por quem não se reconhece na designação binária masculino/feminino do par sexo/gênero.

Nenhum desses parece ser o caso de Vore, que, a princípio poderia ser identificado como um homem transgênero. Essa designação, contudo, não é trazida para o filme e a presença de um homem com vagina perturba, por motivos distintos, Tina e o colega. A possibilidade de tratar-se de uma pessoa transgênero acende um cuidado formal do colega de Tina, como um modo de conduzir Vore a uma designação apropriada: uma pessoa com vagina não deveria ser revistada por um homem cisgênero. Vore, contudo, abstém-se de qualquer explicação e os documentos de identidade do personagem não são mostrados. Há uma mudança, a princípio sutil, no modo como Vore é codificado como um corpo monstruoso — uma passagem rápida de um corpo masculino disforme e desagradável para possivelmente um homem com vagina.

Qualificar Vore como um homem transgênero, na minha leitura, apaziguaria as dúvidas sobre sua identidade, sobretudo em uma sociedade racional, burocrática e laica, como a que é mostrada no filme. A transgeneridade identificaria o personagem com uma identidade reconhecida pela ciência. O personagem, contudo, causa um efeito de dúvida em Tina e no colega, e mostra-se alheio aos procedimentos de legibilidade dos corpos e dos sujeitos. Os modos correntes de atribuir uma identidade ao sujeito são desativados pela entrada de Vore. Do ponto de vista de Tina, o olfato perde a eficácia, e aquele sujeito semelhante a ela — possivelmente também semelhante do ponto de vista do cheiro — coloca em questão a sua própria identificação como sujeito. Do ponto de vista do colega, a dúvida denota o ponto de vista humano, os modos como aquela sociedade recebe e interpreta corpos ininteligíveis como o de Vore, que está longe da adequação social performada por Tina.

A partir deste encontro, Tina sente-se visivelmente atraída por Vore e perturbada com essa sensação. A atração aparenta ter uma natureza dupla: um interesse fortemente físico, como o cio de um animal, ao mesmo tempo que denota uma curiosidade e uma dúvida crescentes diante de um semelhante. Em uma ocasião, Tina rastreia Vore com o olfato, forçando um encontro. O momento ocorre em uma área arborizada, um tipo de

³⁷ Mais informações encontram-se na notícia: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/03/dicionario-sueco-incluira-pronome-para-genero-neutro.html>

jardim, próximo ao albergue em que Vore está hospedado. Tina aborda o personagem que coleta minhocas de uma árvore e guarda em um depósito. Vore come uma das minhocas e sugere a Tina fazer o mesmo. Após hesitar, ela cede à sugestão de Vore e engole uma pequena larva amarelada, ainda viva. Esse gesto denota uma abertura para a civilizada Tina, como uma passagem para experiências associadas à natureza e à vida animal.

Neste encontro, Tina convida Vore a ocupar uma pequena cabana de hóspedes no jardim de sua casa. O convívio com Vore opera uma força de deslocamento nas atribuições sociais de Tina. A relação dos dois apresenta uma intimidade crescente, possibilitada pela partilha das características comuns. Em um dia, logo após a mudança de Vore para a casa de hóspedes, durante uma tempestade, Tina mostra-se bastante aflita: fora atingida por um raio na infância, que resultou em uma cicatriz na altura da testa. De modo inexplicável, seu corpo parece atrair raios com frequência. Visivelmente temerosa, a personagem desliga todos os eletrodomésticos das tomadas e é interpelada por Vore, que bate à sua porta buscando abrigo. Os dois escondem-se embaixo da mesa da cozinha, abraçados e tremendo, perturbados pelo barulhos dos trovões e pela luz dos relâmpagos que iluminam todo o espaço.

Após a chuva, e mais calmos, os dois saem da casa em direção à vegetação da floresta, aproximam-se afetuosamente e começam um ato sexual, prontamente interrompido por Tina. A personagem alega que é “deformada”, referindo-se aos genitais que, a princípio, estariam deformados devido à anomalia genética. Diante disso, não poderia dar continuidade ao ato sexual. Vore questiona Tina e não recua no investimento. Os dois parecem tomados pelo desejo, as narinas dilatadas, os dentes expostos, rosmando enquanto cheiram e lambem os corpos um do outro. A personagem cede à excitação, avança sobre Vore e abaixa a própria calça: entre as pernas de Tina desponta um pênis ereto, fino e pontiagudo, que cresce na proporção da excitação sexual dela.

A reação da personagem deixa explícito que aquela era a primeira vez que aquilo ocorria. Até então, ela entendia seu órgão genital como uma vulva deformada. O rosto de Tina, diante da visão do próprio pênis, aparenta um sentimento complexo de surpresa e êxtase, emoção e desejo. Durante o ato sexual, Vore é penetrado por Tina. Os dois urram selvagemente durante o ato e toda a performance dos personagens remete a uma animalidade, os dentes expostos, os rosados e urros, o gesto de cheirar intensificado, a ausência de palavras. Ao mesmo tempo, o ato denota uma despersonalização intensa causada pelo erotismo e pela abertura de Tina a um corpo e a uma sexualidade que até então era desconhecida para ela.

Os atributos que elenco como animais são reiterados pela singularidade do corpo dos personagens e pelo ato sexual ocorrer na floresta. A gestualidade que eles apresentam não é de todo estranha ao sexo dos humanos, contudo o ato torna singulares os predicativos sexuais dos dois. O contato sexual entre os dois redistribui os predicativos presumidos de sexo, gênero e genitalidade. Isso não ocorre, contudo, como um modo de recompor esses predicativos em um outro formato coerente e estável. O que é apresentado é uma abertura para a materialização de formas corporais e性ais que não estão previamente codificadas.



Figura 27: O ato sexual entre Tina e Vore.
Fonte: Fotogramas de *Border* (Ali Abbasi, 2018).

Não estou seguro de que *Border* pode ser entendido como uma metáfora da transexualidade, ainda que o filme tenha sido recebido assim por uma parte da crítica. Pensar a partir desse questionamento não é o interesse desta pesquisa. Diante disso, não utilizarei os pronomes neutros (elu/delu) para referir-me aos personagens. Antes, interessa-me apontar como as noções de sexo, gênero e sexualidade são desestabilizadas a partir da relação entre Tina e Vore. O filme não conduz esse conflito em direção a um significado estável e final sobre o que seria o verdadeiro sexo dos trols. A obra não elabora

uma explicação, se são transexuais ou intersexuais, e esse entendimento parece não ser importante ou cabível aos personagens.

Border redistribui os predicativos culturalmente distribuídos para sexo, gênero e sexualidade de modo dinâmico. Isso rompe com a dicotomia corrente que relaciona sexo com natureza e gênero com cultura. Nesse pensamento, sexo seria a unidade biológica estável, natural, materializada e identificada pelos órgãos genitais. Gênero seria a consequência cultural dessa materialização, a atribuição de papéis e expectativas sociais a partir do sexo. Essa relação, que estabelece uma continuidade entre corpo e sentido, pode ser aproximada do modo como que natureza e cultura são entendidas pelo pensamento antropológico tradicional.

Essa cisão natureza/cultura reflete no modo como a ideia de gênero é produzida culturalmente. A natureza, nessa visão, seria, paradoxalmente, a unidade estável e regida por leis, ao mesmo tempo caótica, pois carece de um significado em si. A cultura passa, então, a ser entendida como um modo de dar significado às formas naturais. Essa equação traz uma recorrente noção de sexo como algo imutável e o gênero como uma construção cultural. Essa dicotomia interessa pelo modo com que sexo e natureza são posicionados em relação a gênero e cultura.

Butler (2019a) elabora um contraponto à noção estruturalista que divide natureza/cultura e sexo /gênero. As discussões da filósofa podem ser relacionadas com as críticas pós-estruturalistas sobre o conceito cultural de natureza, notadamente como exposto por Viveiros de Castro (2018; 2020), e discutido anteriormente. Para ela, “sexo é um constructo ideal forçosamente materializado ao longo do tempo” (BUTLER, 2019a, p.16). A autora discute que não se trata de um fato biológico e estático do corpo, em que órgãos genitais e órgãos sexuais são tidos como sinônimos, mas sim um processo regulatório constante que materializa o sexo no corpo dos indivíduos.

No pensamento de Butler, sexo e gênero são os marcos identificadores dos sujeitos e requisitos para a legibilidade de um indivíduo como humano, em detrimento das formas abjetas e ininteligíveis de vida. A materialização do sexo ocorre de modo performativo, como um processo de reiteração da norma em uma temporalidade contínua.

Nesse sentido, o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será algo totalmente material desde que a materialidade seja repensada aqui como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder. Não há forma alguma de entender o “gênero” como um constructo cultural imposto sobre a superfície da matéria, seja ela entendida como “o corpo” ou como seu suposto sexo. Ao contrário, uma vez que o “sexo” em si é entendido em sua normatividade, a materialidade do corpo já não pode ser pensada separadamente da materialização dessa norma regulatória. Portanto, o “sexo” é não apenas o que se tem ou uma descrição estática do que se é: será uma das normas pelas quais o “sujeito” pode chegar a ser totalmente viável, o que qualifica um corpo para a vida dentro do domínio da inteligibilidade cultural (BUTLER, 2019a, p.16-17).

Tina e Vore performam uma vida corporal que entra em conflito direto com a noção de corpo humano. Em parte porque eles foram codificados como humanos. Defeituosos, anômalos, mas humanos. Ao reconhecer — e o reconhecimento é condicionado à reciprocidade — que não são humanos, e sim trols, eles lançam mão de outros modos de designar e vivenciar a sexualidade. Tina e Vore podem ser mulher e homem, ou macho e fêmea, se utilizarmos um vocabulário estritamente humano. Eles podem ser, mas em um tipo de configuração que ser mulher e ser homem é uma coisa toda outra. As noções de mulher, fêmea e feminino, do mesmo modo que homem, macho e masculino, não são cadência ou gradações de um mesmo estatuto, mas predicativos, funções e performances culturais flutuantes, dinâmicas e intercambiáveis. Do mesmo modo, é possível que, em termos trols, os conceitos de masculino e feminino inexistam ou sejam configurados a partir de outros critérios completamente distintos dos humanos.

Na mesma noite, após a relação sexual, ainda sobre a vegetação rala, Vore revela detalhes da natureza dos dois. A explicação surge após uma pergunta de Tina: “quem sou eu?³⁸”. “Um trol, como eu”, é a resposta de Vore. A explicação dele para a condição física compartilhada pelos dois rompe com a narrativa da alteração cromossômica. Eles são trols e não estão sozinhos. Há um grupo na Finlândia, país vizinho, que leva uma vida nômade e são difíceis de serem encontrados. De acordo com Vore, os humanos fizeram experiências com seus pais trols em um hospital nos anos 1970, mantendo-os vivos por uma década. Após a morte deles, resultado das experiências médicas, Vore fora mandado para orfanatos, onde sofreu diversos abusos.

A narrativa breve sobre a infância de Vore justifica o modo com que ele se refere aos humanos, como uma raça ou espécie totalmente distinta, rival, predadora, e contra quem uma vingança está sendo orquestrada. Essa vingança, em parte, é perpetrada por ele mesmo, que age de modo a causar danos aos humanos. Os fatos também nos dão pistas

³⁸ Pergunta que ecoa a voz do monstro de Frankenstein apresentada na introdução dessa tese.

sobre a infância de Tina e sobre a nebulosa natureza dos trols. A revelação acentua o movimento de ruptura de Tina com a vida humana: ela confronta o pai sobre seu passado, expulsa Roland de sua casa e aprofunda a intimidade com Vore.

As informações sobre a origem da protagonista são reveladas pelo pai já no final do filme. Para contextualizar, me antecipo na narrativa. A estrutura de *Border* constrói uma atmosfera de suspense, em que as informações são reveladas nos momentos de clímax. Desse modo, os poucos elementos da biografia de Tina são conhecidos pelo espectador, e por ela, nos momentos de conclusão da narrativa.

Tina fora adotada ainda criança. O pai adotivo não é nomeado no filme e a mãe já está morta a essa altura dos acontecimentos. Ele conta que era porteiro em um hospital psiquiátrico, em que estavam internados diversos trols. Cabe dizer que o homem não se refere aos internos como trols, possivelmente ele não tem essa informação. Os pacientes, ele conta, não sobreviviam muito tempo e, diante da morte dos pais biológicos de Tina, ele se ofereceu para adotá-la. Ele e a esposa tinham o sonho de criar uma menina, uma filha. O nome dado à personagem pelos pais biológicos foi Reva, e substituído por Tina após a adoção. Os trols mantidos internos no hospital psiquiátrico estão enterrados como indigentes em um pequeno cemitério. Pedras disformes ocupam o lugar da lápides, e não há nomes gravados ou qualquer identificação de quem está enterrado ali. Os túmulos são numerosos, algo entre 40 ou 50 pedras demarcam, sobre um gramado, o lugar em que os trols submetidos à internação e experimentos estão sepultados.

Diante dessas informações, podemos especular alguns elementos sobre o passado de Tina. É possível que esse grupo de sujeitos que remetiam aos neandertais foram descobertos ou capturados de algum modo. Eles teriam sido forçados à internação e a experimentos científicos violentos demais para que sobrevivessem, mas por tempo suficiente para que tivessem filhos. Esses trols possuíam caldas e não tinham o comportamento disciplinar que Tina apresenta. É possível supor que não falassem sueco e que possuíssem idioma próprio. Os filhos foram dados para adoção, após terem a cauda amputada, e garantido que seriam inofensivos desde que fossem criados como seres humanos. A anomalia cromossômica, justificativa para a aparência deles, não seria motivo de preocupação.

Trols são criaturas do folclore nórdico e escandinavo, e bastante disseminadas na cultura popular e midiática como um tipo de monstro gigante, geralmente antagonista, em narrativas de fantasia. A grafia do termo pode variar, *trols*, *trolls*, *trölls*, dentre outras, e remete etimologicamente à ideia de magia ou de encantamento (LINDOW, 2001; 2014).

O termo pode designar uma sorte diversa de criaturas mágicas que vivem na natureza, como gigantes, elfos, gnomos etc. Há uma genealogia específica sobre os trols nas mitologias nórdica e escandinava, que os antagoniza em alguns momentos ao deus Thor e outras figuras heroicas desse panteão. O folclore nórdico também aponta para a existência de um mundo de gigantes, Jötunheim, topografia geralmente relacionada aos trols. Esses monstros, no entanto, estão muito mais disseminados no cotidiano humano do que as figuras canônicas das lendas escandinavas. “No mundo dos humanos há muitos lugares onde os trols devem habitar: montanhas, florestas, e assim por diante — qualquer região não povoada nas imediações das fazendas (LINDOW, 2001, p. 206).

A tarefa de precisar o que são trols, do ponto de vista das ciências do imaginário e do folclore, escorrega na própria variedade semântica do termo. Contudo, o que parece comum às interpretações é que eles são criaturas antropomorfizadas em algum grau, estão sempre mudando a forma física e são difíceis de fixar em uma imagem concreta, “exceto, talvez pelo o que eles não são: humanos, normais, prestativos” (LINDOW, 2014, p 12). Se a etimologia expande a interpretação sobre o trol, a imaginação popular parece ter fixado um arquétipo da criatura como uma variação dos antigos gigantes, que vivem em florestas e são particularmente hostis aos seres humanos, especialmente os desavisados que perdem-se nas florestas e montanhas. Nesse sentido, o monstro passa a ter parentesco com outras criaturas de significado igualmente poroso como ogros e trasgos.

A disseminação da imagem do trol em contextos diversos aos do folclore escandinavo reforça essa ideia de um monstro da floresta. Um exemplo pode ser encontrado na representação conhecida de J. R. R. Tolkien, em *O Hobbit*, publicado em 1937, em que três grandes trols raptam os personagens em uma floresta para jantá-los. O protagonista do livro, Bilbo, os mantém acordados com uma longa conversa até que o sol nasce e os monstros são transformados em pedra. Essa interpretação faz eco à imagem dos trols como figuras igualmente violentas e tolas — eles são levados na conversa por Bilbo e não se dão conta do nascer do sol. Essa imagem é endossada pela representação pictórica dos trols, especialmente na literatura infantil³⁹. A narrativa de Tolkien, no entanto, remete igualmente à *Odisseia* de Homero, em que Polifemo, um ciclope gigante é enganado pela palavra ardilosa de Ulisses, que cega o único olho do monstro. No

³⁹ Outros contextos, no entanto, atualizam essa figura, como na franquia *Shrek*, produzida pela Dreamworks. Na série de filmes, um ogro, figura naturalmente antagônica nos contos maravilhosos, torna-se protagonista de uma comédia romântica.

inventário de seres imaginários feito por Borges (2007), os trols são tidos como descendentes dos gigantes mitológicos, mas como uma decadência em formas rústicas.

Na cosmogonia que fundamenta a *Edda maior* lê-se que, no dia do crepúsculo dos deuses, os gigantes escalarão e derrubarão Bifrost — o arco-íris — e destruirão o mundo, secundados por um lobo e uma serpente; os trolls da superstição popular são elfos malignos e estúpidos que vive nas cavernas das montanhas ou em casebres desmantelados. Os mais ilustres contam com duas ou três cabeças (BORGES, 2007, p.204)

A imagem popularizada do gigante, dos ciclopes, assim como as dos trols, endossa uma criatura violenta e ignorante. Uma genealogia dos gigantes talvez desmentisse esse estereótipo, como no estudo de Cohen (1999) ou na investigação sobre os gigantes de Rabelais feita por Bakhtin (2010). No entanto, o monstro é comumente codificado como um ente sem razão, principalmente diante da fala, do direito à palavra e da engenhosidade do herói, como ocorre com Teseu e o minotauro, mas também com Bilbo, Ulisses e tantos outros. Essa relação, sem dúvida, é utilizada como um modo de contrapor humanidade e monstruosidade no nível da razão e, portanto, da política. Se remonto essas referências distintas é para chamar atenção para o fato de que os trols em *Border* foram internados em um hospital psiquiátrico e a rede de relações sociais a que Tina foi entregue impediu a personagem de conhecer e contar a própria história.

Os monstros, no filme e nas lendas, são codificados pelo corpo, mas é pela noção de racionalidade e pela palavra que eles são capturados pelo poder disciplinar. A relação do monstro com a ciência tem uma longa trajetória, da mesa de dissecação de Frankenstein às internações psiquiátricas em *Border*, passando pelos cursos de anatomia e os laboratórios de genética. Interessa, aqui, pensar a história e a biografia desses monstros a partir de uma tomada da palavra. É a versão de Vore que, discursivamente, é tomada como verdade para Tina e para o espectador.

Não sabemos nada sobre os trols de *Border*. O nosso referencial é baseado na cultura popular. Não sabemos que tipo de sujeitos Tina e Vore seriam se nascidos e criados em condições próprias à organização social dos trols. Qual tipo de identidade de gênero performariam? Em qual idioma se comunicariam? Qual o modelo de família e organização política adotariam? O que sabemos é que Tina e Vore foram criados em um modelo de sociabilidade incompatível com a qualidade perspectiva que são capazes e com a condição monstruosa em que nasceram. Possivelmente os trols tem outro sistema de parentesco (Tina e Vore podem ser irmãos e toda a discussão sobre família e organização

social com base na proibição do incesto torna-se inócuas), outra organização de gêneros e sexos, outro idioma, outros modos de nutrição, estratégias outras de produção de mundo, de relação com o ambiente (*umwelt*), de cuidado e proteção recíproca.

Não sabemos também a verdade da palavra de Vore. Isso tornaria a anomalia cromossômica mais complexa e o discurso médico poderia ser verdadeiro, em parte. Contudo, isso importa pouco às discussões travadas aqui. A condição monstruosa não pode ser confundida com uma taxonomia. Identificar Tina e Vore como trols importa na medida em que eles experiem o ambiente de um modo outro que o humano. A filiação entre os dois semelhantes abre a possibilidade para outras formas de proteção e sobrevivência e para a partilha de um modo comum de entender o mundo e a si mesmos. Até então, toda a singularidade de Tina era incomunicável. A partir da filiação, que em *Border* é disparada pelo sexo, os monstros podem imaginar outros futuros que não sejam dependentes da reprodução das formas humanas de humanidade.

5.4 O FUTURO DOS MONSTROS

A relação entre Tina e Vore desencadeia em um tipo de romance breve e que tem um efeito nitidamente positivo em Tina. Em lugar da figura melancólica e disciplinada do começo do filme, a protagonista aparenta uma crescente felicidade, que parece estar relacionada com o abandono dos signos ligados à norma: a vida conjugal infeliz, os cães adestrados de Roland, o uniforme do trabalho, o espaço doméstico. As cenas que intensificam essa alegria da personagem mostram ela e Vore correndo pela floresta, sem roupas, ou tomando banho no rio em um dia de chuva, intercalando as risadas com uivos e urros. O abandono gradual de uma vida disciplinar e humana em favor de uma vida trol endossa a relação entre a felicidade de Tina e um outro tipo de monstruosidade. Não mais a monstruosidade codificada pelo discurso médico como anomalia, mas um modo de vida em que Tina é capaz de se reconhecer e de ocupar os espaços de modo excessivo e não mediado pelo poder disciplinar.

O romance entre os dois vai resultar em um filho, gestado no corpo de Vore, que possui sistema reprodutor feminino e foi fecundado por Tina. O filho dos dois será revelado para o espectador e para Tina apenas no final do filme e retornarei a ele em seguida. O corpo de Vore apresenta estruturas equivalentes ao útero e aos ovários. Em uma cena, antes que ele e Tina tivessem tido a primeira relação sexual, o personagem é mostrado no quarto, contorcendo-se de dor, desconfortável e inquieto. Vore sai de casa

em direção à floresta. A dor o faz errar pela vegetação, ofegante, abafando os urros. Em um ponto, ele despe a calça e realiza algo semelhante a um parto: a dor aumenta, o personagem urra com os dentes cerrados, como se estivesse fazendo força, e de sua vagina algo é expelido. Vemos dois pequenos tentáculos, ou pernas, esbranquiçadas e finas, fracamente iluminadas pela luz da noite. Após o ato, Vore desfalece exausto.

O fruto do aparente parto é mostrado cenas depois, quando Vore e Tina já estavam envolvidos. Uma tarde, Tina persegue um cheiro estranho até o quarto de visitas ocupado por Vore e lá, dentro de uma pequena geladeira, encontra algo semelhante a um bebê recém-nascido. Trata-se de um bebê disforme, a pele pálida e esmaltada, como um plástico, ou uma borracha. Olhos cerrados, aparentemente cegos. A figura não possui cabelos. Tina toca a barriga da criatura, a pele afunda e apresenta uma textura gelatinosa. A aparência geral é a de um bebê disforme e pálido, ou de um boneco que simula um recém-nascido, exceto pelo fato de que a criatura aparenta estar viva: move os braços finos e balbucia alguns sons como um bebê real.



Figura 28: Um *hiisi*.
Fonte: Fotogramas de *Border* (Ali Abbasi, 2018)

Diante desta imagem, Tina assusta-se e confronta Vore. A pequena criatura, explica o trol, não é um bebê humano, mas um óvulo não fecundado que sai do corpo de Vore com periodicidade, uma função orgânica comum e regular de seu sistema reprodutor. A criatura é chamada por ele de *hiisit*. O termo remete a uma entidade do folclore escandinavo, também chamada *hiisi*, figura comumente associada aos trols, quase como um sinônimo. O sentido mais disseminado do *hiisit* é o de um pequeno demônio ou espírito maligno que habita florestas e são, também eles, hostis aos humanos. Na explicação de Vore, o *hiisit* é apenas um óvulo não fecundado de seu corpo, incapaz de sentir dor e que não vive por muito tempo. A criatura é alimentada por minhocas — as mesmas que vemos sendo coletadas no começo do filme — cuidadosamente amassadas com uma colher e levadas à boca semiaberta do *hiisit*.

Nesse diálogo, Vore revela que utiliza os *hiisit* que saem do seu corpo em um esquema de tráfico de crianças. O personagem raptava crianças humanas e as substituía pelos *hiisit*, como um modo de despistar as famílias e ganhar tempo na fuga. As crianças raptadas são vendidas pelo trol em um esquema de tráfico de crianças por pedófilos. Cabe dizer que, a essa altura da narrativa, Tina está colaborando com a polícia em uma investigação de crimes sexuais contra crianças. A personagem utiliza o olfato na busca por provas e no interrogatório dos suspeitos. Diante da revelação de Vore, ela percebe que ele é uma peça importante na investigação em curso e confronta o monstro. A cena exibe uma explosão de raiva da personagem, em que os dois trocam rosnados, exibindo os dentes ferozmente um para o outro. Gradativamente, Tina passa a rosnar mais alto e com mais ferocidade que Vore, fazendo-o calar-se, como se o subjugasse de algum modo. Essa cena demarca uma ruptura entre os dois personagens.

A justificativa de Vore à interpelação de Tina expõe o plano de vingança do trol em punir crianças humanas com sofrimentos semelhantes aos que eles sofreram ao serem tirados dos próprios pais. Vore não qualifica o próprio ato como criminoso ou imoral, uma vez que não é humano e que não tem que viver sob o mesmo código de conduta que a humanidade. Na visão dele, ele contribui para que os humanos, espécie que ele odeia e despreza, machuquem uns aos outros e a seus próprios filhos (entendendo filhos como qualquer criança humana, em um sentido especista e generalizante). Vore entende o próprio gesto como um ato político. Ele coloca-se em guerra contra a espécie humana e está retaliando um gesto há muito tempo perpetrado contra os trols pela humanidade.

Vore atualiza a narrativa folclórica da troca de crianças, comum nos contos maravilhosos europeus, em que uma entidade da floresta (trols, fadas, ogros, goblins) raptava crianças humanas (figura 29). O tema da troca de crianças foi representado em diversas ilustrações de contos maravilhosos e, possivelmente, remete ao infanticídio e à mortalidade infantil frequentes na Europa rural pré-capitalista. Ao atualizar um tema mítico, *Border* retoma a relação ambígua entre história e mitologia presente na biografia dos dois trols do filme.



Figura 29: Crianças sequestradas por criaturas mágicas.

Fonte: Em sentido horário, Henry Fuseli (1781), John Bauer (1913), Maurice Sendak (1981), Gustave Doré (1862).

De modo diverso aos contos de fada, Vore não rapta crianças humanas para viver na floresta dos trols, mas para vendê-las a criminosos sexuais. Ao trazer essa relação, o filme contrapõe duas formas de monstruosidade: o corpo do trol e a monstruosidade moral do pedófilo. A ideia de uma monstruosidade moral reflete um dispositivo sociológico de produção e enquadramento de anomalias sociais. Trata-se de um processo discursivo que identifica determinados sujeitos ou modos de vida como gravemente disruptivos do ponto de vista da ordem social. A construção desse tipo de monstruosidade elabora uma complexa equação que envolve corpo, estigma, marcadores da diferença e valores morais de um grupo social. Alguns exemplos foram discutidos ao longo desta tese, como no caso das *roaches* em Black Mirror, ou ainda em como Girard (2004) discute a teoria do bode expiatório.

Para Foucault (2010), o monstro moral emerge como um problema social a partir do século XIX como um tipo de sujeito que rompe com os pactos sociais. O autor observa uma constante relação entre monstruosidade e criminalidade que, a essa altura, ganha

outros contornos. Se o monstro humano poderia ser visto com potencialmente criminoso, a partir do surgimento do monstro moral o delinquente comum passa a ser suspeito de uma monstruosidade intrínseca. A emergência do monstro moral coloca em pauta a aplicabilidade das leis punitivas: como punir um sujeito que coloca-se fora do pacto social? Como lidar com um monstro moral que é identificado como inimigo absoluto de uma sociedade?

O monstro moral, continua Foucault (2010), passa a fazer parte do quadro geral da criminalidade moderna e é identificado como parte da genealogia da anormalidade. O anormal surge a partir de um pano de fundo em que as patologias sexuais são codificadas pela medicina e pelo direito, mais especificamente pela psiquiatria penal ou psicologia criminal (FOUCAULT, 2010). O autor não discute raça diretamente, mas devo acrescentar que a produção de uma monstruosidade moral, a saber, a codificação de determinados sujeitos desviantes como monstros, portadores de uma patologia irreversível, implica em um atravessamento entre sexualidade, raça, classe e outros marcadores sociais da diferença.

A pedofilia, contudo, parece denotar o grau mais radical e mais inaceitável da monstruosidade moral no século XXI. O crime é perpetrado em *Border* por humanos, europeus de classe média, em um país de baixa desigualdade social e que não remetem a nenhum estereótipo conhecido de criminoso. Vore acentua esse contraponto ao reiterar que a humanidade efetua crimes contra suas próprias crianças com a mesma intensidade que o fez contra as crianças trols. *Border* não propõe um juízo elaborado sobre a pedofilia, não busca relativizar como questão de saúde psíquica. O ponto de vista dos criminosos não é apresentado e eles não demonstram arrependimento, tampouco são psicopatas caricatos frios e indiferentes à dor do outro. São sujeitos comuns, ordinários, que jamais atrairiam olhares desconfiados na rua, como ocorre com Tina e Vore. O posicionamento da pedofilia no filme denota um limite incontornável para a moral humana.

O juízo exibido sobre a pedofilia é o juízo do senso comum que vê o crime como algo que extrapola o entendimento dos códigos penais, algo hediondo. Quem pratica esse crime é imediatamente tido como um sujeito monstruoso. O crime contra a infância perverte a continuidade da vida social. O crime é praticado contra as vítimas mais indefesas e vulneráveis, e fere diretamente a constituição da família, do indivíduo e a preservação do futuro. A atuação de Vore realiza um espelhamento entre a rede de criminosos pedófilos e a rede institucional que capturou famílias trols e expôs seus filhos à violência humana. Esse espelhamento, perpetrado pelo que o monstro entende como

uma vingança justa, demonstra a dependência radical do sujeito diante de redes de amparo e de socialização (BUTLER, 2021).

Essa noção é explorada por Butler a fim de entender a relação entre interdependência entre sujeitos e a precarização da vida. O argumento da filósofa reforça a ideia de que os corpos são precários diante da estrutura social que o mantém vivo (BUTLER, 2021). Interessa-me não tanto refletir sobre o conceito de interdependência em Butler, mas sim pensar no gesto reproduzido em *Border* de interrupção e perversão dos processos de individuação. Quando nascemos somos entregues a alguém e dependemos dessa estrutura de cuidado para sobreviver e emergir como um sujeito. O rapto de crianças — crianças humanas e crianças trols — interrompe a cadeia de cuidado e de socialização e implica em uma sobrevivência igualmente degenerada e precarizada. Tina e Vore têm sua existência como trol interrompida e diminuída. Do mesmo modo que as crianças raptadas pelos criminosos estarão sujeitas a uma violência inimaginável.

Para Vore, a violência opera uma simetria, com a diferença de que o sofrimento que ele sofrera na infância foi promovido institucionalmente pelo Estado. É esse mesmo Estado, sob a força policial, que é acionado para desmontar a rede de pedófilos com quem Vore atua. O crime contra as crianças humanas implica, também, em um dispositivo de destruição social do futuro. Uma ameaça concreta ao corpo das crianças individualmente e à continuidade corpo social como um todo. Diante disso, a pedofilia é apresentada no filme como o epítome da monstruosidade moral. *Border* posiciona essas ações de modo paralelo, não como um modo de igualar as experiências dos humanos com as dos monstros. Não há a identificação de um fundo comum humano, como os discursos históricos e científicos sobre a anomalia tendem a proferir. Ao comparar ou intercalar as experiências humanas e monstruosas, a narrativa acentua o caráter assimétrico dessas realidades, ainda que no discurso de Vore ele esteja procedendo de modo paritário.

Ao trazer a pedofilia, e não outro crime qualquer, o filme realiza uma desconstrução radical entre a monstruosidade discursiva e a monstruosidade como um modo de vida. A primeira consiste em uma construção social/moral que atribui valores radicalmente negativos a alguns sujeitos em detrimento de outros, e que equaciona monstro e monstruosidade de modo causal. A segunda, a monstruosidade como modo de vida, expressa por Tina e por Vore, implica em uma relação própria entre sujeito e ambiente, uma relação perspectiva que produz modalidades de mundo. Isso sugere pensar o monstro ontologicamente, partir de outros pontos de referência, de intencionalidade e de autodescrição, e não a partir de um atributo moral.

A partir do ponto de vista dos trols, a monstruosidade moral pode ser atribuída unicamente a sujeitos humanos. Vore realiza uma ação criminosa, hedionda para a cultura humana, e ainda assim não contradiz a moral dele. Não se trata de uma relativização gratuita. Vore não é um animal irracional inconsciente dos seus atos. Ele realiza uma ação intencional a partir de um conjunto de valores que não é o humano e não tem razão de ser. Ainda assim, seus atos são entendidos como uma resposta à humanidade, e, por isso mesmo, reativo e condicionado pela moral humana. O ato de Vore parece nos conduzir para um dilema ético próprio da humanidade e do humanismo. Se pudermos considerar o ato de Vore tão hediondo quanto o dos pedófilos do filme, faremos isso entrando em defesa absoluta das vítimas. Diante disso, estaremos equiparando esse crime com a violência que Vore, Tina e o extenso grupo de trols sepultados em um cemitério anônimo sofreram. A violência do Estado e a violência dos pedófilos estariam em um mesmo patamar moral. Esse é o argumento de Vore.

Se recorro a essa inversão é para explorar com mais intensidade o ponto de vista de Vore. Concepções que pensam o estado como monstruoso não são novas, podem ser encontradas, por exemplo, na obra do Marquês de Sade, como evidenciado por Foucault (2010). Do mesmo modo que pensar a violência do monstro (a criatura) como uma reação reparadora ou justa pode ser entendido como um modo de humanizar a criatura, como no caso do monstro de Frankenstein. Ou ainda como um modo de responsabilizar a humanidade por problemas criados por ela, como no caso de Godzilla. Contudo, esse raciocínio, mesmo que entendido pela tomada de posição política de Vore (uma posição de guerra), é condicionado pela influência humana na socialização do monstro.

O contraponto proposto por Tina, no entanto, lida com esse paradoxo a partir de uma recusa a tomar parte no conflito humanos-trols. Após a discussão mencionada anteriormente, em que Tina confronta Vore sobre o rapto de crianças, ela descobre que o filho recém-nascido de seus vizinhos fora raptado. Em seu lugar fora posto a figura pálida do *heesit*, vestindo roupas de bebê. A criança é filha de um jovem casal, personagens que são mostrados anteriormente como amigos próximos de Tina. Na ocasião do rapto da criança, Vore desaparece e deixa um bilhete para Tina: “Você não é humana. Me encontre no barco”. Acompanhada pela polícia, Tina vai ao encontro de Vore em um grande barco de passageiros. Vore convoca Tina a tomar parte na guerra contra os humanos: “Nós temos uma obrigação. Podemos dar continuidade à nossa espécie. Você e eu. Voltaremos a ser muitos”.

Diante do discurso de Vore podemos entender o propósito dele em relação à própria espécie. Tina recusa tomar parte no projeto de Vore, uma recusa que implica objetivamente em não tomar parte na violência e em não retornar ao modo de vida humano. Vore escapa, atirando-se na água, antes que pudesse ser preso pela polícia. O encontro marca a ruptura final de Tina com os elementos que a rodeiam: o emprego, o relacionamento com Roland, o pai e, agora, Vore. A ruptura parece ser o passo definitivo da personagem que a liberta da estrutura disciplinar em que cresceu, como o atravessamento de uma fronteira em direção a um território ainda inexplorado.

A cena final de *Border* salta alguns meses no tempo. A passagem temporal é marcada pela mudança climática. No começo do filme a vegetação ao redor da casa de Tina é abundante, como se o filme ocorresse na primavera ou no verão. O final do filme mostra uma paisagem mais próxima do inverno, com uma grande quantidade de folhas mortas no chão e manchas de neve branca no telhado da casa e no jardim. Sobre esse cenário, Tina caminha sozinha, descalça, protegida por uma roupa comum, e não mais o uniforme do trabalho. A personagem passeia pelo jardim como se procurasse algo entre a folhagem e alimenta-se dos musgos das raízes das plantas. Ela não demonstra mais a aparência asseada do começo do filme, como denota o cabelo desgrenhado e a busca por alimentação na natureza.

O jardim tampouco está ordenado. A vegetação cresceu de modo livre, sem podas, e ocupa todo o espaço por onde Tina caminha sozinha. Uma raposa anda de modo tranquilo próxima ao espaço que anteriormente era ocupado pelos cães de Roland. O automóvel da personagem aparece com aspecto abandonado, as portas abertas e coberto de neve. Pelo estado do veículo, podemos supor que não é utilizado há bastante tempo. Tina provavelmente não saiu de sua casa próxima à floresta desde os conflitos descritos anteriormente. O cenário, contudo, não é exatamente de abandono, mas sim de um crescimento livre e intenso da vegetação. Há uma crescente aproximação do espaço do jardim com a floresta densa ao fundo da casa.

Ao voltar da caminhada em que coleta de alimentos, Tina depara-se com uma caixa grande na varanda da casa. Após cheirar atentamente o objeto, ela abre a caixa: dentro há uma criança recém-nascida. Nos braços de Tina, vemos detalhes da criança. As partes do corpo semelhantes à de um bebê humano, do mesmo modo que os sons balbuciados por ela. O rosto apresenta um nariz largo, testa curta e cenho enrugado. O rosto também possui pelos, como uma barba rala que encontra os cabelos da cabeça. Nas costas, na base da coluna, um rabo fino pende do corpo do bebê. Tina examina o corpo

do recém-nascido com atenção e desconfiança. Pelo cheiro, ela reconhece a criança como o filho que tivera com Vore, gestado no corpo dele. Na grande caixa em que veio a criança, um cartão postal da Finlândia, país vizinho onde, segundo Vore, encontram-se comunidades nômades de trols.



Figura 30: Tina segura o bebê troll recém nascido.
Fonte: Fotogramas de *Border* (Ali Abbasi, 2018).

Tina passeia com o filho pelo jardim, na tentativa de acalmar o choro da criança. A personagem repete de modo instintivo o gesto que dá início ao filme: recolhe da vegetação um inseto, idêntico ao do começo da narrativa, e alimenta o filho, que come o bicho calmamente. O ato de nutrir não vem pela amamentação. Sequer sabemos se é algo que o corpo de Tina é capaz, ou se Vore poderia amamentar um recém-nascido gestado no corpo dele. O gesto, contudo, imprime um sentido para ações da personagem que pareciam desconexas. A conclusão do filme encena a formação de uma família e a possibilidade da continuidade e do futuro, tanto de Tina e do filho, quanto da monstruosidade como um modo de vida.

O futuro que é aberto como possibilidade não é o mesmo proposto por Vore, como reação e guerra à humanidade. O cenário está ausente de humanos e há a possibilidade de um investimento no mundo a partir do corpo, da qualidade perspectiva daqueles dois personagens restantes em um jardim ocupado pela natureza. Não temos certeza se a personagem vai procurar outros trols na Finlândia, mesmo que o cartão postal indique essa possibilidade. O futuro colocado em aberto talvez seja a imagem mais importante da cena de Tina com um filho no braço. Não estou seguro se podemos chamar essa relação de maternidade pois não temos acesso a um vocabulário específico à vida trol. Não sabemos, também, se esse léxico é realmente necessário. O que vemos é a realização de

uma cena parental, em que os requisitos de cuidado e proteção tornam possível o desenvolvimento daquela vida de modo oposto à infância de Tina/Reva.

A cena coloca diante do espectador a produção de laços de cuidado e de manutenção da vida que torna aquele corpo monstruoso recém-nascido uma vida possível. Do mesmo modo, a vida de Tina deixa de ser a de um monstro solitário na orla da floresta e passa a ocupar um espaço de vida política mais propriamente. A chegada do trol recém-nascido abre a possibilidade de partilha do mundo com um outro. Essa partilha possibilita a produção de laços sociais a despeito da sociedade humana estruturada em que Tina cresceu. Uma sociedade que agora é posicionada como o lado externo desse mundo em que Tina e o bebê vivem. Vida política, nesse contexto, refere-se diretamente à produção de laços sociais e de significados para esses laços, bem como modos de viver juntos no mundo. A imagem traz a possibilidade de uma comunidade, seja com os trols em paisagens distantes, seja na floresta que margeia a casa de Tina. Entendo esse gesto como um ato fundante da possibilidade de família e de futuro, e que não é definido pelos marcadores culturais da vida, como a construção edipiana da família e a presença do estado como regulador dos corpos. Outro modo de vida estende-se diante de Tina, fora das estruturas disciplinares e humanas.

Tina e o filho fazem coro ao conjunto de mães monstruosas que essa tese visitou, ainda que seja indefinido propor a noção de maternidade à personagem. A ausência de um nome para designar o parentesco com o filho denota a possibilidade de modos próprios de transmissão da parentalidade. Quando compararmos Tina com Pasífae, mãe do minotauro, que deu origem a um filho com cabeça de animal, ou com Úrsula, cujos temores diziam respeito a gerar uma criança com rabo de porco, estamos diante de um modo distinto de produção de família e de comunidade. Para Pasífae e Úrsula, o monstro é o resultado de uma transgressão, capaz de interromper a futuridade das instituições humanas, o Estado e a descendência patriarcal da família. De modo diverso, a relação entre Clara e Joel é construída como um modo de dar continuidade às vidas desamparadas que são codificadas como danosas às instituições sociais.

O futuro de Tina abre-se como utopia, a possibilidade de comunidade e de produção de mundo alheio aos critérios de transmissão do tempo e da vida humanos. A pequena família trol abre um precedente para imaginar comunidades possíveis, imaginar possibilidades de vida, uma vida amparada, que não esteja sujeita à precariedade, aos modos de reconhecimento socialmente estabelecidos e que não são condenadas à abjeção. Se, em famílias como Clara e Joel, trata-se da promoção mesma da vida em um contexto

de abjeção e de precariedade, em *Border*, o monstro habita o mundo a partir de um centro de intencionalidade, capaz de produzir conhecimento sobre esse mundo, e gerar modos criativos de vida comum e de futuro.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas os monstros gritaram: "Oh por favor não vá embora... nós vamos comer você...gostamos tanto de você!" (Onde Vivem os Monstros, Maurice Sendak).

Em A Noiva de Frankenstein (James Whale, 1935), um pequeno grupo de pessoas reúne-se na frente da mansão da família Frankenstein para prestar condolências ao herdeiro, Henry, que ficara gravemente ferido no conflito com o monstro. Esses eventos são consequência da cena final de Frankenstein (James Whale, 1931), em que uma multidão consegue encurralar a criatura em um velho moinho e atear fogo à construção. A edificação em que o monstro está preso é consumida pelas chamas. A multidão é dispersa e encontra-se novamente para oferecer apoio à família e ao cientista ferido. A Noiva de Frankenstein dá sequência aos eventos do filme predecessor.

O lamento da população é cortado pelos apelos de Minnie (Una O'Connor), empregada da família. A mulher corre pelos portões da cidade em direção à mansão dos Frankenstein em claro desespero. Na porta da casa ela dirige-se ao mordomo e diz com a voz tomada por pânico: "Está vivo! O monstro está vivo!". O anúncio de Minnie é recebido com incredulidade. Aquelas pessoas tinham visto o monstro desaparecer entre as chamas e estavam certas de que ele estava, finalmente, morto. Minnie, no entanto, testemunha o monstro erguer-se dos escombros do moinho incendiado e retornar para a cidade. Vale lembrar que a empregada foi uma das entusiastas do linchamento que tentou dizimar o monstro. Diante das chamas que consumiam o moinho, ela aparece exultante e diz: "fico feliz de ver o monstro torrado até a morte diante dos meus olhos". Não deixa de ser irônico que a mesma mulher grite por toda a cidade que o monstro retornou.

O retorno do monstro, como anunciado por Minnie, antes de ser uma confirmação de sua invulnerabilidade física é um estatuto de sua existência: está vivo! Há algo naquele vivente que insiste em tornar-se viável e permanecer no mundo que espanta os moradores da pequena cidade. O retorno endossa uma das teses que Cohen (2000) propõe para entender o monstro. A tese afirma que o monstro sempre escapa. A assertiva de Cohen diz respeito a certa imaterialidade do monstro, que desaparece e reaparece em contextos e tempos históricos distintos. Cohen entende o aparecimento do monstro como um amálgama de elementos culturais próprios a cada tempo, de modo que o surgimento da criatura monstruosa pode ser entendido sempre como um retorno do mesmo tema.

As teses de Cohen foram discutidas no primeiro capítulo desta tese, onde detalhei a epistemologia proposta pelo autor e expressei alguns pontos de discordância com o pensamento proposto por ele. A ideia de que o monstro surge nos espaços culturais como uma reação a afetos históricos, como um tipo de sintoma ou corporificação de relações sociais complexas, e a ideia que essa reação goza de relativa universalidade na cultura ocidental são os dois pontos em que o esforço desta pesquisa se distanciou das assertivas de Cohen. Não acredito que o aparecimento do monstro esteja isento totalmente de um caráter histórico reativo, a noção mesma de alteridade surge a partir do encontro com a diferença, como reação ao encontro com o outro. Contudo, o monstro elabora modos de pensar a alteridade que demanda entendê-lo como algo mais que um sintoma cultural.

Cohen defende que “os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram” (COHEN, 2000, p.28). Minha proposta buscou descobrir se o monstro é capaz de produzir outras matrizes de relações que não as culturais/humanas. O interesse que motivou esta pesquisa foi descobrir se essas outras relações são possíveis e se o monstro pode ser entendido a partir delas. Se retomo aqui o pensamento de Cohen é pela importância da obra dele para os estudos sobre monstruosidade.

A defesa do autor é a de que monstro sempre escapa da morte, ainda que o corpo pereça. Assim, o monstro torna a perturbar a cultura condensando no seu corpo temores e questões críticas próprias ao contexto histórico em que surge. De fato, a permanência e a insistência da cultura midiática contemporânea em atualizar o tema do monstro inquieta esta pesquisa. Ao olharmos para obras audiovisuais recentes, por exemplo, encontramos um número significativo de personagens ou elementos monstruosos em destaque. Dragões, sereias, vampiros, híbridos, zumbis. Essa recorrência parece endossar a tese de Cohen, ainda que de modo parcial, pois a repetição do tema deixa um rastro de indiscernibilidade que me interessou particularmente.

A morte do monstro, para Cohen, o desmaterializa em forma de afeto, como uma ideia ou sensação que retorna diversas vezes. Contudo, enquanto vivo o monstro habita o mundo com um corpo e em relação com outros corpos e com o ambiente. Esse corpo perturba os sistemas culturais ao mesmo tempo que vive sensações e experiências que lhe são próprias: dor, prazer, amor, ódio, fúria, medo, desejo, vingança, esperança. Sentimentos experimentados por todos os personagens que essa pesquisa se dedicou a investigar. Nesse sentido, a partir da tese de Cohen, eu gostaria de acrescentar que o monstro escapa não apenas da morte. O monstro escapa, sobretudo, dos regimes de

inteligibilidade e de classificação. O sujeito monstruoso é aquele a quem as categorias culturais falham em reconhecer humano. O monstro escapa desses mecanismos de reconhecimento. Ao fazer isso ele perturba a norma e propõe formas outras de entender a vida e as relações entre os indivíduos.

A minha proposta destoa do que entende Cohen. O autor propõe uma epistemologia que busca ler os monstros intrincados em uma matriz cultural, como um afeto histórico ou sintomático. O caminho que propus nesta tese foi, em certa medida, o oposto: ler o monstro a partir de sua ininteligibilidade e pensar modalidades de vida e de política que são consequência desse aspecto ininteligível. Diante disso, a pesquisa partiu de um conceito de monstro que prioriza essa capacidade de escapar de modelos de classificação e de codificação sociais. Entendo o monstro como forma de vida, e não como signo, afeto, sintoma etc. Uma forma de vida concreta que habita o mundo a partir de pontos de referência e de intencionalidade que lhes são próprios. Dito de outro modo, o monstro é uma forma de vida que se constitui à revelia dos esquemas de codificação, classificação e reconhecimento normativos.

O objetivo desta tese, portanto, foi buscar entender a experiência dessas formas de vida como um tipo de narrativa política. Investigar a vida política dos monstros implica pensar como personalidades monstruosas produzem formas de sociabilidade em um contexto de constantes disputas com o poder normativo. Interessou-me, sobretudo, pensar formas criativas de relações políticas que partem do monstro ou são disparadas pela sua existência. A ideia de filiação como um modo de equacionar a alteridade torna-se um operador central nessa investigação. Em lugar de formas de política baseadas na norma, na identidade ou na concentração de poder, o monstro propõe relações baseadas no reconhecimento e na multiplicação das zonas de diferença. Em resumo, o objetivo desta pesquisa foi o de investigar como personalidades monstruosas imaginam e habitam comunidades.

Para refletir sobre essas experiência, a tese investiu em analisar sujeitos monstruosos da ficção, notadamente da literatura e do cinema, com incursões comparativas com o mito e com as artes visuais. O percurso realizado pela tese dividiu-se em quatro capítulos de análise, organizados de acordo com a distribuição do corpus escolhido: o mito do minotauro e a leitura deste feita por Jorge Luís Borges; a iconografia colonial; monstros em *Black Mirror*; os personagens monstruosos no romance Cem Anos de Solidão (Gabriel García Márquez); e os longas-metragens *Freaks* (Tod Browning,

1932), Inferninho (Pedro Diógenes e Guto Parente, 2018), As Boas Maneiras (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017) e *Border* (Ali Abbasi, 2018).

O conjunto de objetos investigados na tese apresenta formas e abordagens muito distintas de monstruosidade. A natureza desta pesquisa e a variedade de monstros investigados faz com que uma conclusão convergente e definitiva seja não apenas impossível mas também indesejável. Interessou-me pensar a pluralidade das formas de política empreendidas pelos sujeitos monstruosos, de modo que a diversidade apresentada condiz com o esforço de investigação. Contudo, as vizinhanças possíveis entre as obras e as experiências indicam alguns caminhos que estabilizam o percurso de pesquisa em algumas considerações finais.

O percurso dos capítulos de análise contempla um arco de instituições culturais que passa pelas instâncias do mito, do corpo, da comunidade, dos espaços, da família, da ciência, do estado e da natureza. Estas categorias são pontos de tensão importantes e atravessam todos os objetos, ainda que em alguns tenham mais destaque que em outros. O monstro é capaz de perturbar os conceitos usuais e normativos dessas categorias e, ao fazer isso, entra em conflito com a norma e com os modos normativos de definir e reconhecer esses elementos. Dito de outro modo, a presença do monstro é lida pela norma como uma perversão ou subversão do que pode ser entendido como corpo, comunidade, família, espaço, estado e natureza. O monstro ocupa essas instituições sociais como mácula ou como uma experiência degenerada.

Do ponto de vista do monstro, no entanto, o que pode ser observado é uma relação outra do vivente com as instituições, um tipo de relação que propõe outros usos e significados para elas. O monstro experiencia uma relação sujeito-ambiente que parte de pontos de referência, de intencionalidade e de perspectiva que lhes são próprios. Ao fazer isso, o monstro produz outro tipo de mundo e saberes e experiências sobre esse mundo, que tornam inócua a noção de um centro hegemônico para onde convergem as instituições e práticas de poder e saber.

Diante disso, o monstro é capaz de tensionar a noção de pessoa e a noção de vida, dois estatutos ligados ao humano que repousam sobre certa estabilidade e naturalidade em sua concepção. Um recém-nascido com cauda de porco ou uma criança que alterna entre humana e lobisomem podem ser entendidas como vidas humanas pela biologia? Qual taxonomia é possível a elas? Ou ainda, uma pequena família composta por um trol e seu filho, habitando a borda de uma floresta, conta como uma vida de fato para a

sociedade? Ainda assim, o monstro está vivo, produz relações e negocia circunstâncias que garantem sua permanência no mundo.

O que o conjunto de objetos torna evidente é o papel da alteridade na constituição de formas políticas pelo monstro. Contudo, a alteridade nesse contexto não diz respeito aos modos como a cultura percebe o outro, ou como a relação entre humano e monstro negocia a diferença. O que importa é a relação que o monstro estabelece com outras formas de vida dissidentes, ou ainda com outros monstros. Trata-se de um delicado modo de lidar com a alteridade, uma vez que o contato entre monstros não significa o encontro com um igual, mas sim uma relação que é estabelecida a partir do reconhecimento recíproco e da intensificação de zonas de diferença.

Essas filiações baseadas no reconhecimento a partir da dessemelhança tornam as relações monstruosas possíveis. Os monstros analisados no começo da tese, notadamente o minotauro e o nascido monstro de *Cem Anos de Solidão*, perecem rapidamente. Morrem silenciosos sem produzir descendência, ou sem serem nomeados, como ocorre no segundo caso. A partir de *Freaks* começamos a perceber o tipo de aliança e de filiação que produz estruturas seguras o suficiente para garantir a vida e a continuidade do monstro. Essas filiações ganham contornos de coletividade e assembleia em *Freaks*, de comunidade em *Inferninho*, de família em *As Boas Maneiras* e de espécie em *Border*. O que é central nessas relações é a possibilidade de um engajamento coletivo que torna a vida possível e que produz modos outros de desenvolver e viver essas vidas.

A filiação com elementos não antropocêntricos me parece o mais importante no que toca a vida política dos monstros, sobretudo pela possibilidade de produzir laços afetivos e políticos baseados em outros modos de reconhecimento que não estão sujeitos ao imperativo da identidade e da inteligibilidade. Diante disso, o monstro coloca em evidência que as categorias culturais falham em reconhecer um número significante de sujeitos e falha ao tentar reconhecer os sujeitos como uma coletividade unificada. O monstro coloca-se como uma possibilidade de abrir essas categorias normativas do reconhecimento, colocar-se como um empecilho ao seu funcionamento regular e propor outras modalidades de reconhecimento, bem como outros léxicos para entendê-las.

Gostaria de retomar a pergunta que abre essa investigação: qual política é possível aos monstros? Ao tomar o conjunto de objetos e de sujeitos monstruosos que essa tese acompanhou, é possível entrever modalidades e variações políticas possíveis a essa pergunta. Em conjunto, no entanto, os monstros parecem equacionar de modo heterogêneo ontologia e política. A condição monstruosa e as práticas sociais engajadas

pelos monstros são constantemente acionadas como modos inventivos de propor relações outras de sociabilidade e de subjetivação.

O percurso desenhado pela tese evidencia os modos em que a alteridade é acionada como um dispositivo de produção de relações. Os monstros que acompanhei empreendem em suas práticas cotidianas modos de vida condicionados por um tipo de fuga da morte, ou luta por sobrevivência que é salutar apontar. Criaturas como os nascidos monstros em *Cem Anos de Solidão*, ou mesmo o Minotauro e as *roaches* de *Black Mirror*, perecem ou são exterminadas compulsoriamente. Formas de engajamento coletivo, como os que ocorrem em *Freaks* e *Inferninho*, ou modos de produzir família, como vemos em *As Boas Maneiras*, agem como dispositivos de gestão da precariedade. Trata-se de modos de proteção e de manutenção da vida que tornam a existência material dos monstros viável.

Border, por sua vez, ensaia um passo além dessa relação. Tina e o filho apresentam um tipo de futuro e de composição social que, até então, não fora vista. Ao espectador e ao investigador, cabe apenas elucubrar que tipo de vida política pode ser desenhada a partir do final do filme. Em certo sentido, *Border* realiza a utopia abortada do romance *Frankenstein*. Nos eventos do romance de Shelley, a criatura pede ao cientista que produza uma companheira. Com ela, o monstro deveria ir viver nos confins da América do Sul. Como sabemos, o plano é interrompido. *Border* realiza o gesto ao trazer a pequena família de trols no limiar da floresta. Os monstros não estão mais fugindo da morte, mas sim diante de um futuro aberto.

Com isso, não quero sugerir que a negação total da cultura e da civilização seja a resposta possível para a política dos monstros, mas sim, a invenção de modos de vida que não dependam dos interditos reiterados da cultura, como o tabu do incesto e o monopólio da violência pelo Estado. *Border* traz a utopia para o horizonte da política do monstro e propõe um tipo de futuro e de relações sociais até então desconhecidas. Com Tina, o inimaginável torna-se um possibilidade concreta. Nesse sentido, os trols apresentam um tipo de comunidade que varia não mais em graus ou valências de alteridade. Trata-se de uma natureza outra que é apresentada. Com ela, outros modos de humanidades e de pessoalidades são propostos em detrimento de qualquer noção hegemônica e teleológica do sujeito antropológico. O futuro aberto por Tina e pelo filho denota a necessidade de novas antropologias. Uma ciência dos monstros deverá estar atenta a essa demanda.

Pensar a vida política dos monstros implica um movimento de perceber esse conjunto de pessoalidades dissidentes que reivindicam práticas de vida e de visibilidade em um contexto social maior, que inclui não apenas homens e monstros, mas outras

formas possíveis de vida. Ao mesmo tempo, implica também pactuar conceitualmente com a categoria monstro, termo que resiste a uma captura teórica ou conceitual fechada, e que está em constantes disputas quanto aos seus usos e sentidos políticos. Pensar o monstro abre a possibilidade para entender práticas sociais que rompem o pacto político com o avatar do homem universal. Nesse sentido, é possível uma aproximação final do monstruoso com o *queer*, não em um sentido estrito relacionado à sexualidade e gênero. Trata-se de um modo de expandir categorias e taxonomias, e produzir práticas e modos de vida que excedem esses léxicos culturais de reconhecimento. A queeridade do monstro e a monstruosidade do *queer* apontam para modos de vida e epistemologias que têm como fundamento a constante resistência aos aparelhos de codificação e de classificação dos corpos e dos sujeitos.

O monstro oferece alternativas e desvios na concepção de sujeito humano. Com o monstro, temos a possibilidade de pensar o humano e a humanidade, e em consequência, o social e o cultural, fora do escopo restrito do *homo sapiens*. O monstruoso coloca os corpos do parque humano em variação e inconstância, e sugere que é possível produzir mundos e filiações sem a demanda de uma versão acabada de humano. O *homo monstrum* aponta para a possibilidade de pensar humanidades em variação e inacabamento, bem como a proliferação de mundos perspectivos habitados pelos sujeitos monstruosos.

A partir do monstro podemos pensar outros modos de conceber os sujeitos, modos que não estão restritos à ideia hegemônica de humanidade. O monstro pode ser uma oportunidade para o pensamento de investir em outros léxicos que deem conta da multiplicidade de sujeitos, de humanidades e de monstruosidades possíveis, uma abertura para um tipo de política não antropocêntrica florescer sobre as rachaduras das categorias normativas ou contra sua ação coercitiva. O monstro faz vacilar a linguagem, comportar-se de modo esquivo e escorregadio. Ao escapar das tentativas de encarceramento e de codificação, a criatura endossa a fala assustada de Minnie: o monstro está vivo.

REFERÊNCIAS BILIOGRÁFICAS

- AGAMBEM, Giorgio. **O Aberto. O homem e o animal.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- AGOSTINHO. **A Cidade de Deus** (vol. II). Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- AQUINO, J. E. F. de. Materialismo e dialética em Georges Bataille. **Philósophos — Revista de Filosofia**, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 83–102, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/philosophos/article/view/11069>. Acesso em: 23 de março 2021.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do Estado.** Rio de Janeiro: Editora Graal, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular da Idade Média e no Renascimento.** São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo.** São Paulo: Editora Autêntica, 2014.
- BATAILLE, Georges. **Visions of Excess: select writings, 1927 - 1939.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- BATAILLE, Georges. **Documents.** Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2018
- BATAILLE, Georges. La structure psychologique du fascisme. **Hermès**, [S.L.], v. 5-6, n. 2, p. 137, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política** (Obras escolhidas I). São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BOLOGNA, Corrado. **Monstro** (verbete). Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.
- BORGES, Jorge Luís. **O livro dos Seres Imaginários.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luís. **El Aleph.** Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- BORGES, Jorge Luís. **O Aleph.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BORGES, Jorge Luís. **Outras Inquições.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, Junito de Sousa. **Mitologia Grega** (volume III). Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- BROOKS, Peter. **Body Work: objects of desire in modern narrative.** Massachusets: Harvard University Press, 1993.
- BUTLER, Judith. **O parentesco é sempre tido como heterosexual? Cadernos Pagu**, (21), 219–260, 2016.
- BUTLER, Judith. **Os atos performativos e a constituição do gênero:** um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Cadernos de leitura, n. 78, 2018.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

- BUTLER, Judith. **Corpos que importam:** os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: N-1 Edições, 2019a.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b.
- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra:** quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019c.
- BUTLER, Judith. **Vida Precária:** os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019d.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder:** teorias da sujeição. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.
- BUTLER, Judith. **Discurso de ódio:** uma política do performativo. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- BUTLER, Judith. **A força da não violência:** um vínculo ético-político. São Paulo: Editora Boitempo, 2021a.
- BUTLER, Judith. **A Reivindicação de Antígona.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.
- CANGUILHEM, Georges. **O Conhecimento da Vida.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- CANGUILHEM, Georges. **O Normal e o Patológico.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- CARROL, Noël. **A Filosofia do Horror ou Os Paradoxos do Coração.** Campinas: Editora Papirus, 1999.
- CARTER, Angela. **A menina do capuz vermelho e outras histórias de dar medo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- CASCUDO, Câmara. Licantropia Sertaneja. **Imburana:** Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses, Natal, v. 5, n. 9, nov. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/view/9914>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- CASTRO, Celso. Introdução. In: CASTRO, Celso (org.). **Evolucionismo cultural:** textos de Morgan, Tylor e Frazer. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CAVALCANTE, João Victor. **O acesso ao outro:** monstro, fronteira e alteridade em where the wild things are. 2015. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/15840>.
- CAVALCANTE, João Victor. Cosmologias Errantes: paisagem, corpo e alteridade em o ornitólogo. **Imagofagia:** evista de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual, Buenos Aires, v. 1, n. 21, p. 11-34, abr. 2020. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1909/1654>. Acesso em: 01 jan. 2020.

- CELEDÓN, Gustavo. A monstruosidade no cinema: aproximação política e filosófica. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 74-88, jul. 2015. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu%2031%20pp%2074-88.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2021.
- CIACCO, Felippe Cardozo. Sobre o monstro, a natureza e a origem: uma releitura de frankenstein ou o prometeu moderno. **Outra Travessia**, [S.L.], n. 22, p. 161-174, 18 ago. 2016. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/2176-8552.2016n22p161>.
- CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o estado**. São Paulo: UBU Editora, 2020.
- COHEN, Jeffrey Jerome. **Of Giants**: sex, monsters and the middle ages. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- COHEN, Jeffrey Jerome. **Monster Theory**: reading culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- COHEN, Jeffrey Jerome. Teoria dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- COSTA FILHO, Maurício Sérgio Borba. ENTRE O CÃO E O LOBO: a metáfora animal na gestão do desejo em a república. **Kínesis**: Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia, Marília, v. 11, n. 28, p. 218-228, jul. 2019. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/9142>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. **História do Corpo 3**: as mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1986.
- DEL PRIORI, Mary. **Esquecidos por Deus**: monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI – XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** (vol.4). São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** (vol.3). São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Anti Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DERRIDA, Jacques. **O Animal Que Logo Sou**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou o gaio saber inquieto** (O olha da história, III). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Semelhança Informe:** ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015.
- DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo.** São Paulo: Perspectiva, 2012.
- DURAND, Gilbert. **O Imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2010.
- ECO, Umberto. **História da Feitura.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- EDELMAN, Lee. **No Future:** queer theory and death drive. Londond: Duke University Press, 2004.
- EDELMAN, Lee. O futuro é coisa de criança: teoria queer, desidentificação e a pulsão de morte. **Revista Periódicus**, [S.L.], v. 2, n. 14, p. 248-275, 10 abr. 2021. Universidade Federal da Bahia. <http://dx.doi.org/10.9771/peri.v2i14.44273>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/44273>. Acesso em: 01 fev. 2022.
- FANON, Franz. **Peles Negras, Máscaras Brancas.** Salvador: Edufba, 2008.
- FAUSTO, Juliana. **A cosmopolítica dos animais.** 2017. 300 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Filosofia, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.pucrio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=32505@.> Acesso em: Agosto de 2020.
- FAUSTO, Juliana. Noiva, criada, ciborgue: monstruosidade e gênero no Frankenstein de M. S.". **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 13, nº 25 (jul-dez/2019), p. 91-107.
- FLUSSER, Vilém. **Vampyroteuthis Infernalis.** Rio de Janeiro: Annablume, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** o nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: N-1 edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>. Acesso em: 24 março. 2021.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2:** o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999a.
- FOUCAULT, Michel. **História da Loucura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **OS Anormais.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- FREUD, Sigmund. O Estranho. In: **Obras Completas Volume XVII.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu.** Porto Alegre: L&PM, 2014.

- GEBAUER, Günter & WULF, Christoph. **Mimese na cultura**. Agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.
- GIDDENS, Anthony. **Transformações da Intimidade**: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas; São Paulo: UNESP, 1993.
- GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Editora Relógio d'Água: 2006.
- GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Editora Relógio d'Água, 1997.
- GIORGI, Gabriel; RODRIGUEZ, Fermín. Prólogo. In: GIORGI, Gabriel; RODRÍGUEZ, Fermín (org.). **Ensayos sobre hiopolítica**: excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 9-34.
- GIORGI, Gabriel. **Formas Comuns**: animalidade, literatura, biopolítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- GIRARD, René. **O bode expiatório**. São Paulo: Editora Paulus, 2004.
- GOFFMAN, Irving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GORDON, Avery F. **Ghostly Matters**: Haunting and the Sociological Imagination. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- HALLBERSTAN, Jack. **Skin Shows**: gothic horror and the tecnology of monsters. London: Dule University Press, 1995.
- HALLBERSTAN, Jack. **A Arte Queer do Fracasso**. Recife: CEPE Editora, 2020.
- HALLBERSTAN, Jack. **Wild Things**: the disorder of desire. Durhan and London: Duke University Press, 2020.
- HALLBERSTAN, Jack. **Trans***: A Quick and Quirky Account of Gender Variability. Oakland: University of California Press, 2018.
- HAMLIN, Cynthia; FERREIRA, Jonata. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados. **Revista Estudos Feministas**, [S.L.], v. 18, n. 3, p. 811-836, dez. 2010.
- HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do Ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2009.
- HOBBES, Thomas. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- HOFFMAN, Marcelo. O poder disciplinar. In: TAYLOR, Dianna (ed.). **Michel Foucault**: conceitos fundamentais. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.
- HUET, Marie-Hélène. **Monstrous Imagination**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: na essay on abjection. Columbia University Press: Nova York, 1982.
- KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2009.
- LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LeBRETON, David. **Antropologia do Corpo**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- LEFEBVRE, Martin. **Between setting and landscape in the cinema**. In Lefebvre, Martin (editor). Landscape and film. Londres, Nova York: Routledge, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural 2**. Rio de Janeiro: editora Tempo Brasileiro, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e História**. Lisboa: Editorial Presença, 2010
- LINDOW, John. **Norse mythology**: a guide to Gods, heroes, rituals, and beliefs. New York: Oxford University Press, 2001.
- LINDOW, John. **Trolls**: an unnatural history. London: Reaction books, 2014.
- LOPES, Denilson. O retorno do artifício no cinema brasileiro. In: SOBRINHO, G. A. (Org.). **Cinema em redes**: tecnologia, estética e política na era digital. Campinas: Papirus, 2016.
- LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**: semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ed. Cátedra, 2000.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. São Paulo: Editora Record, 2019.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MEIJER, Irene; PRINS, Baukj. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, 2002.
- MESSIAS, Adriano. **Todos os Monstros da Terra**: bestiários do cinema e da literatura. São Paulo: Fapesp, 2016.
- MILLS, Wright. **A Imaginação Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- MITTMAN, Asa. Introduction: the impact of monsters and monsters studies. In: MITTMAN, Asa Simon & DENDLE, Peter (editors). **The Ashgate Research Companion to Monsters and Monstrous**. Burlington: Ashgate Publishing, 2012
- MISKOLCI, Richard. Frankenstein e o espectro do desejo. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 37, p. 299–322, 2016. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645023>. Acesso em: abril de 2022.

- MITCHELL, W.J.T. O que as imagens realmente querem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2005.
- MONDZAIN, Marie-José. A perseguição no cinema: um ensaio sobre Mal dos Trópicos, de Apichatpong Weerasethakul. In: **Revista Devires, Cinema e Humanidades**, volume 7, nº 2. 2010. Disponível em: <http://opiniaopublica.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/viewFile/324/185>.
- MONDZAIN, Marie-José. **Imagen, ícone, economía**: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- MUGUIRO, Carlos (2017). El fondo del paisaje: una pauta de lectura paisajística del cine ruso y soviético a partir del concepto de fondo como categoría estética. In: **Aniki: revista portuguesa da imagem em movimento**, volume 4, n.º 1. AIM -Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/253/0>
- NEGRI, Antonio. El monstruo político: vida desnuda y potencia. In: GIORGI, Gabriel; RODRÍGUEZ, Fermín (org.). **Ensayos sobre hiopolítica**: excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 93-140.
- OVÍDIO. **Metamorfoses** (seleta). Porto Alegre: Editora Concreta, 2016.
- PARÉ, Ambroise. **On monsters and marvels**. Chicago: University os Chicago Press, 1982.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- PORTO, Tiago da Silva. A incômoda performatividade dos corpos abjetos. **Ide**, São Paulo, v. 39, n. 62, p. 157-166, ago. 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062016000200012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 abr. 2020.
- PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições: 2014.
- PRECIADO, Paul B. **Pornotopia: Arquitectura y sexualidad em «Playboy» durante la guerra fría**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- PRECIADO, Paul B. Architecture as a Practice of Biopolitical Disobedience. **Log**, Nova York, v. 1, n. 25, p. 121-134, verão 2012. Disponível em: <http://s3.amazonaws.com/arena-attachments/1191707/7b94c378cb8a041b31b3f36b797d0ef9.pdf?1502548871>. Acesso em: 01 abr. 2021.
- PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. **Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 66-75, dez. 2015. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2763. Acesso em: 01 fev. 2021.
- PRYSTHON, Angela, CASTANHA, César, VELOSO, Larissa. **Notas sobre a paisagem, o espaço filmico e a melancolia**. In: Anais do 29º Encontro Anual da Compós, 2020, Campo Grande. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2020. Disponível

em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2020/papers/notas-sobre-a-paisagem-o-espaco-filmico-e-a-melancolia>>.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Revista Bagoas - Estudos Gays: Gênero e Sexualidades**, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, jun. 2010.

ROMANDINI, Fabian Laduenã. **A comunidade dos espectros** 1: antropotécnica: Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

RUTHVEN, K.K. **O Mito**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2021.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu Moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SONTAG, Susan. Notas sobre o “Camp”. 1964. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notassobre-camp.pdf. Acesso em: 04/04/2021.

STARLING, Heloisa, Schwarcz, Lilia. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

STOKER, Bram. **Drácula**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

SYME, Alison. Taboos and the Holy in Bodley 764. In: HASSING, Debra (editor). **The Mark of the Beast**. New York: Routledge, 1999.

TOLKIEN, J.R.R. **O Hobbit**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VALENTIM, Marco Antonio. **Antropologia & Xenologia**. Revista Eco-Pós, [S.L.], v. 21, n. 2, p. 343, 20 set. 2018. Revista ECO-Pos. <http://dx.doi.org/10.29146/eco-pos.v21i2.20499>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**: elementos para uma antropologia pós-estruturalista. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A Inconstância da Alma Selvagem**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O medo dos outros. **Revista de Antropologia**, nº 54, vol. 2. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2012.

UEXKÜLL, Jakob. **A foray into the world of animals and humans**. Minneapolis: University os Minnesota Press, 2010.

UEXKÜLL, Thrure. A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. **Galáxia**. São Paulo, v.1, nº7, 2004.

WEBER, Max. **Ciência e Política**: duas vocações. São Paulo: Martin Claret, 2015.