



DISCURSO, HORROR E DESEJO: O CORPO DO MONSTRO NA LITERATURA

Discourse, horror and desire: the monster's body in literature

Fernanda Surubi Fernandes

Universidade Estadual de Goiás - UEG

fernanda.fernandes@ueg.br

Resumo: Este estudo objetiva analisar o funcionamento do grotesco e da imortalidade no/pelo corpo do monstro nas obras de Shelley, Stoker e King, a partir dos conceitos da Análise de Discurso (ORLANDI, 2007; PÊCHEUX, 2008) e de autores sobre o horror e corpo, como Lovecraft (1987), Carroll (1999), Cohen (2000) e Milanez (2011). A questão que se buscou responder é: como o corpo é constituído nessas obras, que projetam uma imagem de horror e de sobrenatural atravessado pelos sentidos de mortalidade e imortalidades, compreendido assim numa relação com o social? O corpo do monstro permitiu compreender como há uma projeção imaginária que determina aquilo que pode ou deve ser uma monstruosidade, constitui os sujeitos e os sentidos de uma forma ou de outra.

Palavras-chave: Sobrenatural. Literatura. Mortalidade.

Abstract: This study aims to analyze the functioning of the grotesque and immortality in the monster's body in the compositions of Shelley, Stoker and King, from the concepts of Discourse Analysis (ORLANDI, 2007; PÊCHEUX, 2008) and authors on horror and body, such as Lovecraft (1987), Carroll (1999), Cohen (2000) and Milanez (2011). The question we sought to answer is: how is the body constituted in these works, which project an image of horror and the supernatural challenged by the notion of immortality/mortality understood in a relationship with the social? The monster's body allowed us to understand how there is an imaginary projection that determines what can or should be a monstrosity, constitutes the subjects and the senses in one way or another.

Keywords: Supernatural. Literature. Mortality.

PRELÚDIO

Um som gutural em meio à noite, vultos fantasmagóricos que atravessam paredes dos castelos, uivos cada vez mais altos que assolam as florestas. Essas imagens podem ser gestos que contribuem para que a nossa imaginação fique à solta, produzindo diferentes efeitos como a aversão, a apreensão, o medo.

Efeitos que apresentam a relação do ser humano com o desconhecido, com aquilo que nos é estranho, projetando muitas vezes na imagem do monstro produzida na/pela sociedade, nas mais diversas formas, materializados na/pela linguagem. Atrelados ao medo, o monstro atravessa a história, provocando também o fascínio. Por que somos atraídos por livros, filmes, séries, notícias que apresentam em suas narrativas o monstro em suas mais diversas concepções? De acordo com Cohen (2000), o monstro é uma construção cultural, sua constituição nos atrai porque nos coloca em uma ambivalência, por se tratar de um processo de identificação, causando aversão e/ou atração.

Averiguando as acepções do termo “monstro” presentes no dicionário *Priberam de língua portuguesa* (2011), o que encontramos são diversas definições que se atravessam, pois o monstro pode ser:

1. Produção animal ou vegetal contrária à ordem regular da natureza;
2. Ser monstruoso das lendas.
3. Animal de tamanho extraordinário.
4. Pessoa muito feia.
5. Pessoa perversa, desnaturada.
6. Prodígio, portento, assombro (a boa parte).
7. monstruoso; colossal.
8. Muito grande (em quantidade).

Se pelas acepções apresentadas há distinções entre o ser monstruoso da lenda e a pessoa perversa ou pessoa feia, a sua constituição histórica atravessa o olhar sobre o outro pelo diferente, “contrária à ordem”, ao “semanticamente estabelecido” (PÊCHEUX, 2008), oposto ao normatizado, logo tanto pessoa perversa quanto a pessoa feia e o ser das lendas fogem de uma ordem estabelecida, que muda de acordo com seu momento histórico e social, pois, a

acepção “pessoa muito feia” está interpelada a condições históricas e ideológicas específicas relacionadas a noções do que seja beldade e fealdade.

Diante dessas acepções, colocamos em evidência a definição de monstro como “ser monstruosos das lendas”, mas não deixando de refletir o quanto as outras acepções atravessam esses sentidos.

Nessa perspectiva, analisamos as obras *Frankenstein* de Mary Shelley (2017), *Drácula* de Bram Stoker (2018), *O cemitério* de Stephen King (2013). Em *Frankenstein*, temos a criatura chamada de monstro. Temos as ações do doutor Frankenstein, criador do monstro, que realiza ações consideradas perversas, portanto, também é um monstro? O cientista se coloca no ato de criar vida, a criatura, seria, portanto, um feito prodigioso?

Em *Drácula*, a lenda do vampiro é estabelecida pelo ser imortal que bebe sangue, ser da lenda, que também foge de uma ordem natural? Ou faz parte de todos ser a busca pela sobrevivência?

Já em *O cemitério*, o monstro é parte da lenda, mais próximo ao zumbi, que retorna a vida, mas não mais o mesmo ser vivo, o que foge da lei da natureza, pois o que está morto não pode viver/retornar à vida? Ou trata-se de um milagre?

Diante desses apontamentos, este estudo analisa o funcionamento do grotesco e da imortalidade no/pelo corpo do monstro nas obras de Shelley, Stoker e King, a partir dos conceitos da Análise de Discurso. A questão que se busca responder é: como o corpo é constituído nessas obras, que projetam uma imagem de horror e de sobrenatural interpelado pela noção de imortalidade/mortalidade compreendido numa relação com o social?

DISCURSO E HORROR

Quando adentramos nos estudos do discurso, observamos como os efeitos de sentido são produzidos numa relação com a história e a ideologia. Para Milanez (2011, p. 25): “[...] o discurso não está naquilo que não dizemos, mas que configura nossos gestos, atitudes, delineia nossa maneira de ser, estabelecendo modos de comportamentos e regulamentações no espaço e no tempo.”

Nesse funcionamento, ao olhar para as obras literárias de horror, o efeito de medo, susto e fascínio atravessam o modo como as narrativas são produzidas, ou seja, são histórias que contam e recontam, formulam e reformulam imagens, sentidos, projeções históricas e

sociais que interpelam os sujeitos, constituindo-os pelo modo de dizer e redizer (n)as obras literárias, sendo atravessadas pelo fantástico, pelo horror, pelo sobrenatural para produzir na maioria das vezes o medo. Desse modo, o horror também depende de condições de produção específicas para instalar seus efeitos, pois conforme Milanez (2011) o horror é “[...] um lugar de produção de discurso do qual fazem parte uma coleção de figuras distintas baseadas em tabus dos quais estamos proibidos de falar.” (MILANEZ, 2011, p. 30).

Para Carroll (1999, p. 32): “Os monstros do horror, porém, quebram as normas da propriedade ontológica presumidas pelos personagens humanos positivos da história. Ou seja, nos exemplos do horror, ficaria claro que o monstro é um personagem extraordinário num mundo ordinário [...]”, ou seja, o monstro foge de uma ordem naturalizada de uma determinada sociedade, representada na literatura.

Pensando nisso, a compreensão de horror atravessa esses modos de produzir efeitos no leitor, diante da diversidade das possibilidades de situações que fogem do normal, ou do “semanticamente estabelecido”. Assim, para o autor,

O verdadeiro conto de horror, tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensanguentados ou formas amortalhadas [...] Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas [...] uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondado. (LOVECRAFT, 1987, p. 15).

Lovecraft (1987) expõe como o medo faz parte do ser humano, uma emoção forte ligada, principalmente, ao desconhecido. E o efeito produzido nas obras de horror se relacionam entre uma ordem do racional e irracional e como estes significam para o leitor, estruturado em seu modo de narrar. Segundo o autor,

[...] o conto de horror sobreviveu, evoluiu e alcançou notáveis culminâncias de aperfeiçoamento, fundado como é num princípio profundo e elementar cujo apelo, se nem sempre universal, deve necessariamente ser pungente e permanente para espíritos da sensibilidade requerida (LOVECRAFT, 1987, p. 10).

Se o horror está ligado ao medo, este está ligado medo do desconhecido. Mesmo que os contos de horror não possam atingir a todos dentro de um padrão de apreensão, há modos de significar que ainda encontram um sujeito interpelado por uma memória que o constitui, através dos sentidos produzidos, mas também dos sentidos silenciados, que o significam muito mais, que reverberam nos modos de contar uma história.

Nessa perspectiva, discutir sobre as obras literárias é dizer de um lugar no qual o sujeito pode se identificar por esta memória, que dialoga, interpela, constitui o medo do desconhecido a partir do conhecido.

Se o medo do desconhecido é algo que nos constitui enquanto seres humanos, conforme Lovecraft (1987), a necessidade de interpretar, de buscar o saber, de querer saber também nos constitui enquanto sujeitos na sociedade em que estamos inseridos. Essa necessidade faz parte de um processo de identificação que varia também de acordo com as condições de produção, é uma tendência que “[...] é reforçada pelo fato de que incerteza e perigo sempre são estreitamente associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades.” (LOVECRAFT, 1987, p. 11).

Desse modo, Lovecraft (1987) afirma que em sua origem os instintos e emoções do homem constituíram o modo de ver e se significar no mundo em que vivia, produzindo assim coisas que faziam parte daquilo que fazia sentido e que fugia da esfera da compreensão humana, o desconhecido. Desse modo, compreende-se que:

O desconhecido, sendo igualmente o imprevisível, tornou-se para nossos avós primitivos um onipotente e terrível fonte de bênçãos e calamidades despejadas sobre a humanidade por razões impenetráveis e inteiramente extraterrenas, portanto pertencentes a esferas de existência de que nós nada sabemos e em que não participamos (LOVECRAFT, 1987, p. 10).

Assim, compreender o horror a partir da Análise de Discurso, que, como disciplina de entremeio, propõe um deslocamento entre entender e compreender como o sentido faz sentido, é refletir que, “[...] a partir do horror, poderemos definir posições do sujeito no tocante aos domínios e objetos aos quais eles se referem, sejam eles outros sujeitos ou lugares institucionais, em um nível interindividual ou coletivo.” (MILANEZ, 2011, p. 34), pois buscamos o processo de significação, o como significa.

Nessa direção, trabalhar com obras literárias como objetos de pesquisa proporcionou para mim um modo de olhar para essas formas de dizer sobre o monstro numa relação com a história, as lendas, as leituras que permite que possamos compreender processos e também, quando possível, relacionar com nossas próprias condições de leituras.

Se, conforme Orlandi (2008), há um leitor virtual para o texto, isso por si só mostra que nem sempre aquela leitura, naquele momento, seja para si, leitor real, pois o que fica é que: “Não temos como não interpretar. Isso, que é contribuição da análise de discurso, nos coloca em estado de reflexão e, sem cairmos na ilusão de sermos conscientes de tudo, permite-nos ao

menos sermos capazes de uma relação menos ingênua com a linguagem.” (ORLANDI, 2007, p. 9). Nessa relação, “menos ingênua com a linguagem”, o gesto de interpretação alcança um modo de olhar próprio do analista, numa relação com as condições de produção do texto, do sujeito leitor virtual, e das condições de leitura do sujeito leitor real, com a sua história de leituras, em seu processo de constituição atravessado sempre pelo interdiscurso, sentidos são possíveis e assim produzidos.

Se retomamos as acepções de monstro, podemos relacionar com a suspensão das leis imutáveis da natureza, ou seja, o conto de horror também vem se colocar como algo que foge de um já dito ou estabelecido anteriormente, rompe para produzir outros sentidos, como medo ou aversão ou identificação, quantas vezes somos tomados por uma aversão incompreensível que se dá tanto pela identificação quanto por um afastamento da ordem estabelecida. É o estranho familiar que nos atravessa nessa memória constitutiva entre o eu e o outro.

O CORPO DO MONSTRO EM *FRANKENSTEIN*, *DRÁCULA* E *O CEMITÉRIO*

Compreendendo o texto literário como lugar de possibilidade de materialização de discursos, analisamos as três obras: *Frankenstein*, *Drácula* e *O cemitério*. Nessas obras observamos, com o recorte e seleção para análise, de que forma o corpo do monstro é constituído e como projeta sentidos numa relação com a i/mortalidade.

Quando pensamos sobre o corpo do monstro nas obras literárias, buscamos a partir da compreensão de horror como uma vertente que “[...] irrompe dos atravessamentos, ranhuras e estrangulamentos do corpo como objeto do discurso.” (MILANEZ, 2011, p. 20). Nesse caso, a relação com o corpo se dá como um objeto simbólico, em que corpo-carne passa a corpo-discurso, materializado na linguagem, nos modos de dizer o monstro, pois

[...] é na formulação que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem, que o sujeito se mostra (e se esconde). Momento de sua definição, materialização da voz em sentido, do gesto da mão em escrita, em traço, em signo; do olhar, do trejeito, da tomada do corpo pela significação, e, por seu lado, os sentidos tomando corpo (ORLANDI, 2017, p. 33).

Para Orlandi (2012), o corpo já vem significado pelas formações imaginárias, que o tomam como um corpo ocidental ou oriental, como belo ou feio, a partir de sentidos já dados, cristalizados, estabelecidos. Na mesma direção, o monstro também se coloca por formações

imaginárias que incidem sobre como o seu corpo deve ser ou não ser, sendo, portanto, interpelado pela ideologia. Nessa condição,

[...] o corpo surge estreitamente relacionado a novas formas de assujeitamento e, portanto, associado à noção de ideologia. Mais do que objeto teórico o corpo comparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas circunstâncias, sua historicidade e a cultura que o constituem. Trata-se do corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro. O corpo intangível e o corpo que se deixa manipular. Corpo como lugar do invisível e do visível. (FERREIRA, 2013, p. 78).

Tanto *Drácula* quanto *Frankenstein* são clássicos da literatura de língua inglesa e também universal, pois projetam efeitos sobre as condições dos seres humanos, em determinada época, mas que são ressignificados na contemporaneidade com obras que apresentam o corpo do monstro, com novas versões e roupagens, produzem efeitos numa relação entre a memória e a atualidade, produzindo diferentes acontecimentos discursivos¹, conforme Pêcheux (2008).

Já *O cemitério* projeta essas ressignificações, pois não há como não vislumbrar no corpo do monstro/zumbi que ali aparece essa relação entre criador e criatura, vida e morte, poder escapar de algo já cristalizado, normatizado.

Assim, observando o corpo do monstro como forma material, pela língua, analisamos algumas sequências discursivas, para compreender os processos de significação, constituídos pela metáfora e metonímia, que instalam sentidos sobre o corpo. Assim, observamos os processos metafóricos e metonímicos do/sobre o corpo do monstro. Segundo Radde (2020):

Na concepção discursiva, a metáfora funciona como condição para que o sentido seja produzido enquanto efeito, no discurso. [...]. Desse modo, a articulação da linguagem no jogo discursivo só é possível pelo funcionamento da metonímia, a qual permite ao sujeito dizer uma parte representativa de um todo no processo de significação. E essa concepção se torna possível pela relação constitutiva entre a língua, o inconsciente e a ideologia. (RADDE, 2020, p. 215).

Para Lagazzi (2014), os conceitos de metáfora e metonímia se relacionam ao falar sobre desejo e demanda, sendo definidas na cadeia significante, através de um entrelaçamento em que

[...] a metáfora – irrupção, numa cadeia significante dada, de um significante vindo de outra cadeia – tem sua possibilidade sustentada pela metonímia, que

¹ Termo apresentado por Pêcheux (2008) em uma análise sobre o enunciado *On a Gagné/* “Ganhamos”, enunciado utilizado em sua obra *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento*.

nos diz que a falta constitui a cadeia significante. Da mesma forma, a metonímia se sustenta na metáfora: sendo recalque constitutivo do sentido [...] (LAGAZZI, 2014, p. 106).

É através desses conceitos que os objetos analisados serão relacionados, a partir da constituição do corpo na literatura de horror e sobrenatural.

Na obra de Mary Shelley, o monstro é criado por Victor Frankenstein. Narrando, a partir de cartas, a infância de Victor, e a vida adulta, expondo seus desejos e valores, a obra apresenta um olhar mais amplo sobre o criador, que em sua ânsia cria vida, cria um ser, não deixando detalhes para que pudesse ser refeito por qualquer um, pois na sua criatura, vê sua falha, que mesmo na intenção de criar algo belo, na visão de Victor, é um ser grotesco, demoníaco que surge. Essa criação o persegue, até encontrá-lo e faz-lhe um pedido de criação de um ser igual a ele, sendo rejeitado por Frankenstein. A partir disso, a criatura mata todos próximos e amados de seu criador, até o embate final. Esse resumo simplista não abarca a grandiosidade da obra, mas permite compreender a relação entre criador e criatura, analisado neste estudo.

Em *Frankenstein*, quando observamos a imagem do monstro, uma dualidade se apresenta entre a criatura e seu criador, marcado desde o início em seu processo de nomeação, como nas formulações parafrásticas e polissêmicas abaixo:

Frankenstein = monstro

Frankenstein = criador/Victor

Monstro = criatura/monstro criado por Frankenstein

Monstro = sem nomeação

Essa relação de sentidos entre o nome “Frankenstein” e o termo “monstro”, apresenta como sentidos já produzidos a noção que o monstro seja nomeado como Frankenstein: Frankenstein = monstro. Entretanto, trata-se tanto do criador e da criatura, relação que ocorre por um processo metafórico e metonímico, em que o desejo do criador, marcado pelos termos “criador” e “criatura”: Frankenstein = criador/Victor, o que projeta na demanda metonímica o desejo de criação marcado pelo corpo do monstro, constituído de partes para ser uma criatura única, e assim uma criação, e não mera ressuscitação, que poderia ser de um único corpo, o que vai se materializar em: Monstro = criatura/monstro criado por Frankenstein, colocando o cientista na posição de Deus. Porém, ao nascer algo grotesco, o monstro foge do padrão esperado, como algo belo, e esse modo de ser horrível é materializado pelo silenciamento de

sua nomeação, não há nome, o único que reverbera é no processo de identificação com seu criador, como se fossem um só.

Os sentidos de criação estão marcados também em seu subtítulo: “o prometeu moderno”; referenciando à lenda de Prometeu, que em suas versões, criou o ser humano do barro, e em outra deu-lhes o fogo, sendo castigado por esses atos. Esse mito da criação diz sobre o funcionamento discursivo do corpo do monstro/criatura. “A monstruosidade é um tipo de silhueta que entrelaça o grotesco ao sujeito, em um jogo no qual a imagem corporal acaba sendo o lugar de observação e materialidades de desejos e formas de saber.” (MILANEZ, 2011, p. 81), desse modo, a forma que a narrativa apresenta este ser, atravessa a alegria e repulsa por parte do criador.

Foi em uma **noite triste** de novembro que contemplei o **sucesso** de minha **obra**. Com uma inquietação que quase chegava à agonia, reuni ao meu redor os instrumentos vitais que pudessem infundir uma **centelha de existência na coisa sem vida que jazia aos meus pés**. Era quase uma da manhã; a **chuva triste** tamborilava nas vidraças e **minha vela já quase se apagava** quando, por um bruxuleio de uma **luz semiextinta**, vi o **olho amarelo e baço da criatura**; ela **respirou fundo** e um **movimento convulsivo agitou seus membros**. (SHELLEY, 2017, p. 75, grifos nossos).

É interessante observar a inquietação e desejo do personagem criador, e como luz e escuridão constituem a imagem sobre a vida e a morte. Os termos: “noite triste”, “chuva triste”, “coisa sem vida”, “minha vela já quase se apagava”, “luz semiextinta” produzem uma atmosfera de horror e apreensão ao que virá a ser exposto, projetado no “olho amarelo” e “baço da criatura”, o que nos coloca em relação criador e criatura, como também desumaniza o ser já pelo modo de olhar de Victor Frankenstein, como sendo apenas partes, que não condizem com aquilo que espera criar.

Se antes Victor se projetava no alcance de ser um deus, em sua ânsia de descoberta: “Eram os segredos do céu e da Terra que desejava aprender.” (SHELLEY, 2017, p. 54), agora é o horror que domina: “Como posso descrever as emoções ante a catástrofe ou como retratar o infeliz que com dores e cuidados infinitos esforcei-me por formar?” (SHELLEY, 2017, p. 75).

Essas emoções parecem estar mais atreladas ao erro feito pelo Frankenstein, o horror de não ater atingindo a criação de um ser perfeito, que se repetem em outras sequências como: “Trabalhei com afincos por quase dois anos com o único propósito de infundir vida em um corpo inanimado.” (SHELLEY, 2017, p. 75); “A estatura gigantesca e a deformidade do aspecto, mais

medonho do que humano, instantaneamente fizeram-me perceber que se tratava do desgraçado, do demônio imundo ao qual eu dera vida.” (SHELLEY, 2017, p. 92). “Eu dera vida”, seu feito está no horror do ato de sua criação, mas ainda sim uma criação, que pelo processo metonímico de um significante a outro vai sendo condicionado a um monstro: coisa, criatura, infeliz, corpo inanimado, desgraçado, demônio; ou seja, não possui um nome, sendo designado pela aversão de seu criador, que em uma gradação vai de “coisa” a “demônio”, condicionando-o na posição de monstro, mas ainda um objeto de desejo, pois o ato de criação não pode ser silenciado.

Nessa direção, o corpo da criatura se apresenta como algo que foge de um padrão estabelecido, pelo olhar de Victor:

Seus membros eram proporcionados e escolhera belas feições. Belas! Bom Deus! Sua pele amarelada mal cobria o contorno dos músculos e das artérias que apareciam por baixo; seus cabelos eram de um preto lustroso e ondulante, os dentes possuíam uma alvura perolada, mas essas exuberâncias só faziam um contraste mais horrendo ainda com os olhos úmidos que pareciam se diluir nas cavidades em que jaziam, sua compleição ressequida e os lábios retílineos, enegrecidos. (SHELLEY, 2017, p. 75).

Essa descrição apresenta sentidos produzidos pelo modo de um olhar histórico e social, por aquilo que estamos habituados a considerar fora de algo semanticamente estabilizado. Para Courtine (2011, p. 280): “O monstro é sempre uma exceção que confirma a regra: é a normalidade do corpo urbanizado do cidadão que o desfile dos estigmatizados diante da objetiva convida a reconhecer no espelho deformador do anormal.” Assim, na comparação entre Victor e a criatura, temos a normalidade do criador, que busca conhecimento, e o fora do padrão, da criatura, que escapa ao controle do cientista, mas que ainda assim confirma o que deve ser considerado um padrão, uma norma, marcado em sua aparência.

Já quando observamos a narrativa do monstro, mesmo constituída pela voz de um narrador diferente, ou seja, da própria criatura, outros processos metafóricos e metonímicos se dão:

Estava escuro quando acordei; também senti frio e estava, por assim dizer, instintivamente atemorizado por encontrar-me tão só. Antes de deixar seu apartamento, quando sentia frio, cobrira-me com algumas roupas, mas foram insuficientes para proteger-me do sereno da noite. Era um desgraçado pobre, desamparado, miserável. Nada compreendia e distinguia, mas a **dor**, essa sim, invadia-me por todos os lados. Sentei-me e chorei.” (SHELLEY, 2017, p. 117, grifo nosso).

A descrição apresentada pela criatura remete a seu nascimento, um processo dolorido, que logo depois se vê abandonado, sozinho, sentimentos muito humanos, que projetam na

criatura seu processo metonímico de humanização pelos termos: só, desgraçado pobre, desamparado, miserável.

Nesses modos de dizer, o termo “desgraçado” se repete, mas são condições diferentes que produzem muito mais relação com seu abandono e sua vida sem propósito, sem rumo, cheia de dores, pois, uma mesma palavra pode produzir sentidos diferentes dependendo de suas condições de uso. Na voz do personagem criador, é um monstro, sem a graça divina, ser que deve ser desprezado; na voz da criatura, é um ser que sofre, que a falta de graça se dá devido ao seu infortúnio de ser criado e abandonado pelo seu criador, e por todos, devido a sua aparência, a sua condição de ser fora do que se esperava, um escape que não estava autorizado a significar, pois não era aquilo que estava determinado a ser:

Todos os homens odeiam o ignóbil; como devo ser odiado, eu, a mais miserável de todas as coisas vivas! Não obstante, você, meu criador, detesta-me e trata-me com desprezo, sua própria criatura, a quem é unido por laços que só se dissolverão com a destruição de um de nós. Pretende matar-me. Como se atreve a brincar com a vida? (SHELLEY, 2017, p. 113).

Observamos como a condição da aparência se coloca em primeiro lugar para determinar o monstro, seu horror está na aparência, que causa aversão, mas que seu criador, que assim o fez, ao menos deveria querê-lo, como seu ato de criação está atrelado a sua responsabilidade, uma ligação que ocorre em seu nascimento, parafraseando Saint-Exupéry, sendo, portanto, responsável por aquilo que cria.

Essa relação com a aparência é retomada na obra de Stoker. Em sua obra, a narrativa também é feita a partir de cartas, notícias, transcrições de gravações dos personagens principais sobre o conde Drácula. Ou seja, é a partir do olhar do outro que o vampiro é apresentado.

“Só compreendemos a verdadeira dimensão de certos horrores quando nos vemos face a face com eles” (STOKER, 2018, p. 45), assim Jonathan Harker apresenta seu olhar sobre o monstro/o vampiro que o atormenta na obra clássica: *Drácula*. Conforme Carroll (1999, p. 42), “[...] a reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é simplesmente uma questão de medo, ou seja, de ficar aterrorizado por algo que ameaça ser perigoso. Pelo contrário, a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa.” O que está no modo de dizer o vampiro em *Drácula*, assim, fazemos relação entre os personagens, observando como o horror está materializado nas reações dos personagens ao outro.

Dessa forma, acompanhamos na narrativa, a viagem de Harker para Transilvânia e suas impressões sobre o conde que quer saber tudo sobre a Inglaterra, e que com o passar do

tempo vai aprendendo e se preparando para morar em Londres. Vemos que aos poucos Harker vai tendo seu sangue tomado e é quase morto por três vampiras, conseguindo a muito custo fugir, se encontrar com sua noiva Mina, e se casar.

Já em Londres, a partir do relato de Mina, em seu diário, conhecemos Lucy, personagem que é transformada em vampira, mesmo com as tentativas de mantê-la bem e viva, incluindo transfusões de sangue. Mas em sua transformação, logo é morta com a ajuda de Van Helsing, estrangeiro que tem conhecimento sobre o ser vampiro.

Depois os personagens se juntam para combater o conde Drácula. Com a ajuda de Mina; que passa a ter contato com Drácula, aproveitando do fato de que o vampiro a tornou sua vítima, conseguindo assim ver o que o vampiro vê; o grupo consegue aos poucos destruir os lugares em que o Drácula se refugia, fazendo com que o vampiro tente fugir, mas em sua fuga, é encontrado e morto por Harker e Morris, depois de um embate contra os ciganos que carregam o caixão de Drácula.

Sempre pelo olhar dos relatos, cartas, diários e outros documentos, ou seja, pelo olhar do outro que observamos como o corpo do vampiro é colocado pelos narradores, questão que é apresentado desde o seu nome: conde Drácula. O modo como o monstro é apresentado se coloca para o olhar do outro como um corpo sobrenatural, não é o corpo em si, mas como ele é materializado na linguagem, produzindo sentidos como se fosse “[...] uma mesma formulação visual se desdobrando em diferentes imagens do corpo e do social (LAGAZZI, 2013, p. 105).

Segundo Milanez (2011, p. 52): “Temos a formação de um lugar discursivo que se funda na tradição alicerçada no nome *Drácula*, que remonta aos seus modos finos e aristocráticos, apesar de sombrio [...]”. Para este estudo, observamos que o nome remete a uma tradição que acompanha em uma memória constitutiva, para sujeitos leitores em momento contemporâneo, entretanto, ao realizar a leitura colocamo-nos também em suas condições de produção que remetem ao século XIX, atrelado ao título de nobreza, conde, Drácula se coloca ainda como um nome forte e que foge de um padrão estabelecido, produzindo um distanciamento entre o narrador e o sujeito leitor.

Mesmo assim, o nome Drácula já projeta em si uma memória constitutiva, que, mesmo quem nunca leu a obra, pode falar sobre o personagem, numa relação com a imagem de vampiro, *Drácula* = *vampiro*. Apresentamos essa relação, pois ao ler a obra atravessado por sentidos já produzidos nos soa estranho falar em Conde Drácula e os personagens não relacionarem com o vampiro. Esse funcionamento marca como os sentidos são produzidos com

base em formulações já ditas e esquecidas (PÊCHEUX, 2009), sendo ressignificadas no processo de leitura. Da mesma forma que ao falar em Frankenstein, que consideramos ser o monstro, e não o criador, imaginários constituídos fortemente com a representação cinematográfica e outras versões.

Diferente da criatura de Frankenstein, o vampiro Drácula possui autonomia, seu processo de criação, de tornar-se vampiro não aparece na narrativa, primeiro por ser constituída pelos outros personagens, ao contrário de Frankenstein, que mesmo pela voz de outro, o monstro fala, aqui o vampiro não tem voz, somente pelo olhar do outro sabemos sobre esse ser, assim não temos sua origem, apenas a luta para seu fim, sua morte. Esse modo de olhar, expõe que “[...] o vampiro é uma imagem ao mesmo tempo da ordem e da desordem, trazendo posições de resistência, face às leis da natureza, da sociedade e da intimidade, criando novas normas e regulamentações por meio de sua monstruosidade.” (MILANEZ, 2011, p. 64).

Em relação ao seu estudo sobre o corpo do vampiro, Milanez (2011) apresenta que o modo como o corpo do monstro é constituído instaura dois olhares, “[...] de um lado, discursos de exclusão e intolerância, baseados na representação da desordem instaurada por monstros, demônios e vampiros; de outro, determina-se uma ordem a ser seguida, mostrando em negativo como devemos ser e nos portar socialmente” (MILANEZ, 2011, p. 32-33).

Essa dualidade se materializa no modo como o corpo do vampiro é descrito, apresentando também sua aversão a ele: “Enquanto falava, sorriu e a luz iluminou sua boca: a aparência era cruel, com lábios escarlates e dentes pontiagudos, brancos como marfim.” (STOKER, 2018, p. 40). Em sua descrição, Harker expõe sobre o conde um olhar negativo, marcado na aparência “cruel” da boca. Aqui é interessante observar o termo “cruel” para descrição da boca, pois associa a crueldade ao vermelho dos lábios e até o branco dos dentes lhe é estranho. O que é acrescentado a sua natureza sobre-humana e à morte: “[...] estendeu a mão e apertou a minha com tanta força que mal pude disfarçar a expressão involuntária de dor. Também me surpreendi por estar fria como gelo, dando a impressão de que cumprimentei um cadáver e não um ser vivo.” (STOKER, 2018, p. 47).

As impressões de Harker associam o ser à crueldade, força e frieza, imagens projetadas para qualquer ser humano, não necessariamente ao monstro, mesmo assim, a condição de monstro está atrelada a aquilo que foge de um padrão estabelecido, portanto, ter os dentes pontiagudos, ser frio e mais outros aspectos como:

Seu rosto tinha uma característica aquilina pronunciada – bem pronunciada, com nariz afilado e narinas arqueadas; a testa era alta, abaulada, cabelo escasso ao redor das têmporas, mas profuso no resto da cabeça. As sobrancelhas muito espessas, quase se uniam sobre o nariz, os fios grossos e compridos pareciam formar um emaranhado de pelos.” (STOKER, 2018, p. 49).

A boca, até onde pude ver por trás do farto bigode, era rija e de aparência um tanto cruel; os dentes brancos, estranhamente afiados, projetavam-se sobre os lábios; cujo tom escarlate denotava vitalidade extraordinária para homem de sua idade. As orelhas eram pálidas e bastante pontiagudas; o queixo largo e forte, as faces firmes, embora magras. O efeito geral era de lividez excepcional.” (STOKER, 2018, p. 49).

Nessas sequências, a descrição continua e é retomada, novamente referente aos dentes e sua aparência “um tanto cruel”, o que faz questionar o que seria essa aparência cruel? O termo remete à apreensão que sente Harker, como aversão a algo que considera distante daquilo que está acostumado, diferença marcada pela aparência do outro.

No mais, a descrição de seu corpo projeta imagens comuns, de algumas variáveis marcadas no/pelo corpo, que não ressaltam em si sua aversão ou monstruosidade? O que é monstruoso? Para Courtine (2011) e Cohen (2000), o monstro está condicionado a um corpo anormal, sendo projetado a partir de cada contexto histórico e social, ou seja, “O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar.” (COHEN, 2000, p. 26).

Assim, o ser monstruoso está condicionado a ser aquilo que as sociedades em cada momento histórico atribuem ser monstruoso, é por isso que tanto as lendas de seres da floresta, mitos dos deuses e monstros quanto a exposição de corpos anormais como um show, um espetáculo, coloca em funcionamento um olhar não sobre o monstro em si, mas sobre os sujeitos que olham, que buscam saber, ler, que determinam sentidos que podem se constituir a partir de diferentes condições de produção, pois, para Milanez (2011, p. 28), “[...] os vampiros [monstros] são formações, que contam a maneira de como agíamos ontem e estabelece a forma de constituição de quem somos hoje.”

Na mesma direção, apresentamos sequências discursivas sobre o corpo do monstro na obra *O cemitério*. Nessa obra, o monstro apresenta essa condição de ser um escape a ordem, como também um desejo, e ainda uma culpa, uma moral do que fazer ou não fazer.

Nessa obra contemporânea, a narrativa apresenta uma família simples e comum que inicia sua vida ao mudar para uma casa nova. É interessante como o livro mostra desde seu início a relação dos personagens com a morte. O médico Louis Creed tem, devido a sua

profissão, uma visão em que compreende a morte como algo que faz parte da vida, é algo que lutamos contra, mas que temos que lidar, pois sempre acontecerá, pelo menos é isso no início da narrativa. Para sua esposa Rachel, que teve uma experiência traumática quando criança, é negá-la que existe, não falando sobre. Nesse entrecruzar, temos os dois filhos Ellie e Cage, cheios de vida, a alegria e vida dos dois. Há ainda um cemitério de animais em seu território, que é a entrada para outro cemitério, que vai apresentar o embate entre a vida e a morte.

A primeira morte que ocorre é do gato Winston da filha Ellie. O vizinho, o velho Judson Crandall, conta-lhe então sobre um cemitério que está além do cemitério de animais. Sendo levado pelo desejo de ver o que acontecerá e/ou por uma força maior, Louis enterra o gato neste cemitério. O gato volta, mas não é a mesma criatura de antes. “A verdade é que Church não era mais absolutamente um gato – comece por aí. Parecia um gato, agia como um gato, mas na realidade era apenas um pobre arremedo. As pessoas, sem dúvida, não podiam compreender este arremedo, mas podiam senti-lo.” (KING, 2013, p. 251), tratando-se de uma imitação, uma cópia malfeita.

Mesmo assim, quando outra morte ocorre, a do filho caçula de dois anos, de forma trágica, atropelado por um caminhão, não sobrando muito do pequeno corpo, passando quatro dias depois de sua morte, marcado pela dor e desespero, Louis também leva o corpo do filho para o cemitério além, tal como o gato, mas o retorno de Cage traz muito mais que um arremedo, mas um ser violento que assassina primeiro o velho Jud, depois a própria mãe.

Essa transformação de uma criança de dois anos é apresentada de forma breve ao final sendo descrita como uma coisa com cheiro horrível: “Jud começou a recuar, tentando agarrar seus pensamentos, tentando conservar a lucidez diante daquele cheiro.” (KING, 2013, p. 372).

O cheiro produz a relação metonímica com o monstro, sua descrição mais adiante já o projeta como um monstro, um ser sem vida, não mais uma criança. “Ergueu os olhos entorpecido, o grito ainda tremendo na garganta e, enfim, lá estava Cage, a boca manchada de sangue, o queixo pingando, os lábios repuxados num sorriso infernal. Trazia o bisturi numa das mãos.” (KING, 2013, p. 391). Novamente é na boca manchada de sangue e no sorriso infernal que os sentidos sobre a maldade, sobre o monstro ser cruel se colocam, tal como Drácula, ou a criatura de Frankenstein, essa forma de materializar o horror no corpo do monstro atravessa uma memória constitutiva sobre nosso corpo, marcado pelo rosto, boca e olhos.

Assim, os dizerem em *Frankenstein* (2017) temos “lábios retilíneos, enegrecidos” (SHELLEY, 2017, p. 75), e em *Drácula* (2018) “sua boca: a aparência era cruel, com lábios

escarlates e dentes pontiagudos, brancos como marfim.” (STOKER, 2018, p. 40), são retomados na descrição de Cage, filho que Louis tenta ressuscitar, ou seja, são pelas partes que o monstro é desmembrado e projeta seu horror no outro.

Outra relação é o frio. “Oh, aquele frio, a coisa trouxera o frio com ela.” (KING, 2013, p. 372). Novamente o corpo frio está, tal como Drácula, relacionado à morte, pois a vida é calor, fogo, “centelha” que Frankenstein tenta colocar em sua criação, ou seja, os monstros são colocados sobre a relação vida e morte, calor e frio, mas em sua constituição são questões que se atravessam, pois estão vivos, projetam vida, mas que logo são silenciadas, por serem vidas que fogem de um padrão estabelecido, padrão este determinado pelos sujeitos envolvidos e suas apreensões sobre vida e morte.

Dessa maneira, o monstro é apresentado pelo olhar do outro, que traz em seu modo de dizer projeções que escapam ao semanticamente estabilizado, mas também produz uma ordem que sua contraparte está condicionada:

Por um lado, o monstro é aquele que pode o que não podemos, força os limites das regras, transforma seu corpo para atender seus desejos, transmuta-se em outro, submete a ordem social que oprime a um termo individual. Por outro, o monstro é o sinal da falta de controle de si, entregue a seus desejos e prazeres íntimos, é a marca dos sentidos do excesso, o exagero das sensações e dos sentimentos em um mundo marcado pelo cálculo. (MILANEZ, 2011, p. 82).

Ou seja, é pela imagem do monstro, de vampiro, do zumbi que as relações entre corpo e sujeito ocorrem, pois é no corpo do monstro que se materializa o modo como a sociedade olha os outros, por aquilo a que se naturaliza como adequado, como padrão a ser atingido, o corpo do monstro apresenta processos ideológicos que, numa jogo entre metáfora e metonímia, entre demanda e desejo, produz sentidos dos/para os sujeitos, possibilitando refletir a ordem social, pois, “Os fantasmas, que assustam uma sociedade, certamente, enunciam ordens sociais e ideológicas sobre as quais elas se fundam.” (MILANEZ, 2011, p. 30).

Essas questões são apresentadas na relação com a i/mortalidade que as três obras apresentam: “[...] a morte se constitui como elemento de horror que, por isso, deve ser evitado por todos.” (MILANEZ, 2011, p. 78). Se na criação de um ser, está o egocentrismo, também está o desejo de imortalidade, seja por um corpo que não morre, ou que retorne à vida, seja por uma criação que marcará seu nome na história. Milanez já apresentava essa reflexão ao analisar os filmes de *Drácula* e *Crepúsculo*, pois para o autor, “[...] a cinematografização do vampiro espelha as ansiedade e desejos de nossa época e relação à longevidade e o temor extremo da morte.” (MILANEZ, 2011, p. 79).

Para o autor, essa noção é uma forma na atualidade para compreender o homem e a sociedade. Em *O cemitério*, temos um desejo de trazer de volta a pessoa amada, como uma mandinga, um feitiço, que, mesmo não dando certo, a partir do retorno do gato, e reforçado pelo retorno do filho, ainda assim o desejo, e talvez a loucura, é imenso, permitindo com que o personagem Louis tente uma terceira vez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar sobre o discurso e o corpo na relação com o horror permitiu levantar reflexões sobre a condição humana, na relação com o medo, horror e sobrenatural, como também sobre a mortalidade. Propiciou ainda refletir sobre a pandemia e o isolamento social a partir da literatura. Não tem como pensar no momento contemporâneo que vivenciamos, como a questão da mortalidade é colocada de lado, tentando ser silenciada, mas os números, as notícias, as vítimas que conhecemos produzem seus efeitos e fazem-nos refletir sobre a condição da mortalidade e do próprio medo da morte.

Diante desse contexto pandêmico, a questão da mortalidade, do luto está bastante presentes em diferentes discursividades. Mas a i/mortalidade também pode ser pensada a partir da criação dessas narrativas, como um desejo de vida, mesmo após a morte, ou ainda, mesmo na condição de fazer outras vítimas para se manter vivo, o corpo do monstro é, portanto, um desejo que não se realiza, inalcançável e inadmissível.

Isso ocorre, pois não é a criação desejada, é um ser que bebe sangue, por isso deve morrer, ou ainda é um zumbi que mata a todos a sua volta, ou seja, viver eternamente, ser criado, ou ser trazido de volta à vida não condiz com aquilo que estamos acostumados, naturalizados, sendo, portanto, sua morte, necessária, pois nas três obras temos a morte do monstro apresentada. Mesmo assim, Cohen (2000) nos diz que o monstro sempre volta, talvez para fazer ponderar sobre a vida, sobre desejos e aversões que nem sempre estamos habituados a pensar.

Assim, reflitamos sobre como a obra de arte, a literatura nesse caso, permite situar-nos em condições que na realidade distanciamos e negamos, para poder seguir adiante em nosso cotidiano. Ou seja, pela literatura é possível considerar questões que nem sempre são fáceis de se expor, de formular e, desse modo, significar, de ecoar.

REFERÊNCIAS

- CARROL, Noël. **A filosofia do horror**: ou paradoxos do coração. Campinas: Papirus, 1999.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-59.
- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal – História e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: as mutações do olhar. V. 3. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 253-340.
- Dicionário Priberam de língua portuguesa. Edição para Kindle, junho, 2011.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O corpo como materialidade discursiva. **REDISCO – Revista de Eletrônica de Estudos do Discurso e do corpo**. Vitória da Conquista. V. 2. N. 1. P.77-82, 2013.
- KING, Stephen. **O cemitério**. Trad. Mário Molina. Rio de Janeiro: Suma, 2013.
- LAGAZZI, Suzy. A imagem do corpo no foco da metáfora e da metonímia. **REDISCO – Revista de Eletrônica de Estudos do Discurso e do corpo**. Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, 2013. p. 104-110.
- LAGAZZI, Suzy. Metaforizações metonímicas do social. In: ORLANDI, Eni P. (Org.). **Linguagem, sociedade e políticas**. Pouso Alegre, UNIVÁS, Campinas: RG, 2014. (Coleção Linguagem & Sociedade). p. 105-112.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **Horror sobrenatural na literatura**. Trad. João Guilher Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1987.
- MILANEZ, Nilton. **Discurso e imagem em movimento**: o corpo horrífico do vampiro no trailer. São Carlos: Claraluz, 2011.
- ORLANDI, Eni. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 7. ed. Campinas: Pontes, 2007.
- ORLANDI, Eni. P. **Discurso e leitura**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- ORLANDI, Eni P. **Discurso em análise**: sujeito, sentido e ideologia. 2. ed. Campinas: Pontes, 2012.
- ORLANDI, Eni P. **Eu, tu ele**: discurso e real da história. Campinas: Pontes, 2017.
- PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 5. ed. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2008.
- PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Puccinelli Orlandi (et al.). 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

RADDE, Auguste. *Metáfora/Metonímia*. In: LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina. (Org.). **Glossário de termos do discurso**. Campinas: Pontes, 2020.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**: ou o prometeu moderno. Trad. Márcia Xavier de Brito. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

STOKER, Bram. **Drácula**. Trad. Márcia Heloisa. Ilustrações Samuel Casal. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

SOBRE A AUTORA

Fernanda Surubi Fernandes

Professora do Curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás – Campus Oeste/Unidade Universitária de Iporá. Graduada em Letras. Mestre e Doutora em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso. É credenciada no Programa de Pós-graduação em Linguística (PPGL/UNEMAT). É coordenadora de área da Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – PIBID/Língua Portuguesa.