



PSICANÁLISE & CINEMA

Adriano Messias

Todos os monstros da Terra

Bestiários do cinema e da literatura

2ª edição revista e ampliada

Blucher

TODOS OS MONSTROS DA TERRA

Bestiários do cinema e da literatura

Adriano Messias

2ª edição revista e ampliada

Todos os monstros da Terra: bestiários do cinema e da literatura

© 2016 Adriano Messias

1ª edição – EDUC, 2016

2ª edição – Blucher, 2022

Editora Edgard Blucher Ltda.

Publisher Edgard Blücher

Editor Eduardo Blücher

Coordenação editorial Jonas Eliakim

Produção editorial Lidiane Pedroso Gonçalves

Preparação de texto Ana Maria Fiorini

Diagramação Negrito Produção Editorial

Revisão de texto Évia Yasumaru

Capa Leandro Cunha

Imagem da capa Frederico Moreira

Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar

04531-934 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: 55 11 3078-5366

contato@blucher.com.br

www.blucher.com.br

Segundo o Novo Acordo Ortográfico, conforme 6. ed. do *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, Academia Brasileira de Letras, julho de 2021. É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização escrita da editora.

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard Blücher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Messias, Adriano

Todos os monstros da Terra : bestiários do cinema e da literatura / Adriano Messias. – 2. ed. – São Paulo : Blucher, 2022.

572 p.

Bibliografia

ISBN 978-65-5506-477-3 (impresso)

ISBN 978-65-5506-476-6 (eletrônico)

1. Psicanálise. 2. Cinema e psicanálise. 3. Cinema – Aspectos psicológicos. 4. Terror no cinema – Psicanálise. I. Título.

22-2863

CDD 154.2

Índice para catálogo sistemático:

1. Psicanálise

Conteúdo

Apresentação	11
Monstros e bestas juntos... para o bem da humanidade	11
Prefácio	13
O mostruário dos terrores da Terra	13
Mais algumas palavras	17
Nas pegadas do monstro	23
Parte I. Uma arqueologia dos monstros	29
1. Da conceituação	31
Fantástico, um conceito plural	31
O fantástico na literatura	34
2. Uma história de monstros	45
Uma animália fantástica	45
De bestiários e de monstros	58

Monstros no mundo antigo	59
Polifemo e Cila: matrizes da monstruosidade clássica	60
Circe: a <i>femme fatale</i> grega	67
Os horrores e assombramentos do medievo	71
Animais domésticos e selvagens	72
No princípio eram os monstros...	81
A mulher como monstro	94
De melusinas e mães-d'água	98
O gótico, o grotesco e o quiroptérico	111
“Aqui há monstros”: os perigos do mar	119
O monstruoso e o fantástico na estranheza das Américas	120
A influência dos bestiários no <i>Novus Mundus</i>	125
Os pavores do mundo buffoniano-depauwniano	126
Notícias do bestiário brasileiro	139
A sombra do monstro nas Luzes europeias	147
Os assustadores contos de fadas	160
Era uma vez um bicho-papão	169
A serpente visceral e outros “invasores de corpos”	177
O corpo monstruoso nos oitocentos	181
Os bestiários do século XX	195
Mudança de paradigmas em relação aos animais	199
O que so(m)bra de um homem?	212
A urgência do fantástico e o fantástico urgente	219
3. Da instrumentação	223
A psicanálise como olho para o fantástico	223
A semiótica psicanalítica	226
Breve psicanálise do medo	228
O estranho familiar	240

Parte II. O fantástico no cinema	251
1. Um corpo tentacular	253
Das dificuldades classificatórias	253
A <i>avant-garde</i> dos estudos sobre o fantástico na França	272
As duas vias dos mitos fantásticos	278
Fantástico, gênero evanescente	282
2. Um palimpsesto monstruoso	289
A narrativa cinematográfica	289
Origem e percurso do cinema fantástico	294
Da caverna platônica às soirées parisienses	298
Os pré-cinemas	300
O primeiro cinema (1895-1907)	304
Do trem dos Lumière a <i>Viagem à Lua</i>	309
Os vampiros de Louis Feuillade	315
O fantástico americano antes e durante os anos 1920	316
Animações: celeiro para o fantástico	318
As animações no Brasil	320
A revolução Disney	321
O fantástico conquista a Alemanha	321
Os anos 1930 – a galeria dos monstros	324
Eclipse dos monstros clássicos: os anos 1940	331
Década de 1950: os alienígenas chegaram	334
Monstros gigantes e fantasmas ressentidos: o cinema japonês	336
Anos 1960: a Hammer e o nascimento do gore	337
O reconhecimento de Hitchcock	341
O fantástico nos anos 1970	342
Os inesquecíveis anos 1980	344

Anos 1990: prenúncios de uma tragédia anunciada	346
O cinema fantástico no século XXI	348
Remakes	354
Mockdocumentaries	356
Filmes de violência gratuita	359
O monstro real: o 11 de setembro	362
Parte III. Fantástico no cinema pós-2001	367
1. O mundo hoje: fantasfera	369
O bestiário da fantasfera	374
Bem-vindos à Zumbilândia	378
Alien, passageiro de primeira classe	397
As variadas criaturas biotecnológicas	409
Quimeras do contemporâneo	435
Monstros acima da medida	446
Seres crepusculares	460
Os fantasmas ainda nos divertem	473
O inferno é aqui: diabadas ao molho pardo	487
Quando a luz se apaga, onde se esconder?	497
<i>Post-scriptum</i>	505
O dia em que a Terra parou – tanatopolítica e Antropoceno	505
Referências	515
Filmografia	549

1. Da conceituação

Fantástico, um conceito plural

Neste subcapítulo, trato do conceito de fantástico e apresento definições encontradas em trabalhos de diversos teóricos, no intuito de confrontar suas ideias. Começo com um pesquisador clássico do tema, Louis Vax (1960), quem, na abertura de seu livro *L'art et la littérature fantastiques*, já adverte sobre o risco de se tentar definir o conceito de fantástico. No decorrer de sua escrita, entretanto, ele nos apresenta alguns pontos que podem ser considerados significativos para reflexões. Escreve ele que o fantástico se alimenta dos conflitos entre o real e o possível (Vax, 1960, p. 5), e que a narrativa – seja ela literária, teatral ou cinematográfica – convém melhor ao fantástico do que outros suportes (p. 8). E continua, ao discutir que o fantástico, no sentido restrito, exige a presença do elemento sobrenatural em um mundo atravessado pelo racionalismo (p. 10). Para ele, o mais além do fantástico é, na verdade, um “mais além” bem próximo, uma vez que o monstro e a vítima encarnam duas partes de nós mesmos: nossos desejos inconfessáveis e o horror que esses nos inspiram quando deles tomamos consciência. Vax (p. 51) ainda afirma que o homem tem, antes de tudo, medo de si mesmo e dos seus desejos, e teme a violência do monstro que é ele próprio. Afinal, “o

fantástico não quer apenas o impossível, por ser assustador, ele o quer porque é impossível”¹ (p. 30).

Lembro aqui mais algumas propostas de Vax em torno do tema fantástico: “O monstro atravessa as paredes e nos espera onde quer que estejamos. Nada mais natural, uma vez que o monstro somos nós mesmos. Ele já penetrou em nosso coração no momento em que acreditamos que ele está fora de nossa casa”² (p. 11).³ E, também: “O fantástico é o equívoco, a presença surda do homem na fera ou da fera no homem”⁴ (p. 32). O pesquisador afirma que essa relação está presente no lobisomem, por exemplo, e que o reino do equívoco está povoado por uma multidão de híbridos. Homens-cestos ou homens-cavernas, em Hieronymus Bosch; retratos que ganham vida, em Edgar Allan Poe;⁵ estátuas maléficas, em Prosper Mérimée, são alguns dos exemplos dados por ele (p. 32).

Ao discutir especificamente a arte fantástica, Vax busca uma definição de fantástico do século XIX, quando o termo era aplicado com respeito “a certas obras fantasistas, extravagantes, de efeitos de luz bizarros, imprevistos, chegando a cenas estranhas em que fantasmas e aparições ganhavam uma presença importante”⁶ (p. 35). O pesquisador também insiste na ideia de que

1 “*le fantastique ne veut pas seulement l'impossible parce qu'il est effrayant. Il le veut parce qu'il est impossible.*”

2 “*Le monstre traverse les murs et nous atteint où que nous soyons. Rien de plus naturel, puisque le monstre, c'est nous. Il s'était déjà glissé dans notre coeur au moment où nous affectons de la croire hors de notre demeure.*”

3 Todas as traduções que não tiverem o nome do tradutor mencionado foram realizadas pelo autor deste livro.

4 “*Le fantastique, c'est l'équivoque, la présence sourde de l'homme dans la bête ou de la bête dans l'homme.*”

5 Vale lembrar que, para Pignatari (1987, pp. 76-77), Poe foi “o primeiro *Homo Semioticus*”, já aos 20 anos, quando percebeu o choque cultural que a ciência e a indústria causavam em vários setores da vida humana. Um de seus poemas, “Sonnet – To Science”, pode ser entendido como um primeiro lamento pela morte da poesia, ocasionada pelo avanço científico e técnico.

6 No original: “*Fantastique, selon le Lexique des termes d'art de J. Adeline (nouv. éd., 1884, sub V°), se dit de certaines oeuvres fantaisistes, extravagantes, d'effets de lumière bizarres, imprévus, de scènes étranges où les fantômes et les apparitions tiennent une large part*” (adaptação minha).

o fantástico é alusivo e, por isso, nos remete a outra coisa que não a ele mesmo, tendo, assim, uma grande força metafórica. Em um breve comentário, ele afirma o cinema fantástico como máquina de causar medo, mas também exercício de virtuosidade (p. 70). E menciona personagens fantásticos que adquiriram grande fama, como Frankenstein, recriado em diversas obras.

Em uma abordagem complementar, pode-se também propor que o fantástico não é aquilo que sai do corrente e do cotidiano. É um erro etimológico derivá-lo da imaginação – palavra da qual parecem também provir o “fantasma”, a “fantasia” e o “fantoche”, segundo Lenne (1970). Para esse autor, o fantástico é, sim, a confusão da imaginação com a realidade: zona de encontro e reencontro e lugar poético entre o imaginário e o real, em que se alicerça um caráter híbrido e inclassificável.

Notei repetidas vezes a dificuldade de alcançar categorizações definidas e definitivas – e tratarei disso ao abordar o cinema fantástico e seus problemas classificatórios. De fato, o fantástico é uma espécie de “poética da incerteza” – ele tem uma instabilidade inerente que gera dúvida, não oferecendo sentido único, conforme explica Magalhães (2003).

Os limites entre o fantástico e o chamado realismo muitas vezes são bem porosos. O cinema moderno nasceu do escândalo, segundo afirma Henry (2009, p. 68). E nasceu também do estranhamento, do heterogêneo, do hiato, da cisão. Como exemplo do que discuto, saliento o filme *Os pássaros* (*The birds*, Alfred Hitchcock, 1963):⁷ Mrs. Bundy, a personagem ornitóloga que afirmou que aves não seriam capazes de atacar pessoas, seria, cenas mais tarde, encontrada prostrada e emudecida, vencida pelo “escândalo” do que se passava na localidade de Bodega Bay. Porém, esse escândalo era apenas a superfície de algo ainda mais profundo e avassalador: a chegada da sofisticada Melanie Daniels em um recanto puritano dos Estados Unidos, correndo atrás de um homem que desejava, mas que tinha visto apenas uma vez na vida. O incômodo social causado pela personagem se reflete na tortura de se ver fechada em um celeiro cheio de aves agressivas. Da mesma forma, Ingrid

7 Quando coloco entre parênteses as informações básicas de um filme, a ordem é “Título em português/Título original, diretor, ano”, a não ser que o título em português já preceda tal ordem fora dos parênteses.

Bergman, anos antes, causara burburinhos ao se unir a Roberto Rossellini:⁸ em *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, 1950), já era excessivamente escandaloso uma nórdica em uma comunidade de pescadores italianos. “Pois, para eles, ela não passava de um monstro”⁹ (Henry, 2009, p. 68).

O fantástico na literatura

Diversos escritores de ficção pensaram também o cinema, como Jorge Luis Borges, cuja obra se apropriou de uma filmografia. Como afirma Cozarinsky (2000, p. 11): “Em 1935, no prólogo à *História universal da infâmia*, Borges reconhecia que seus primeiros exercícios de ficção derivavam do cinema de Von Sternberg”. Com isso, o pesquisador demonstrava as incursões labirínticas que o escritor argentino fazia pelas produções fílmicas, incursões estas que se deram com ênfase na revista *Sur*, entre 1931 e 1944. Borges reconhecia, já nos fins da década de 1920, o poder comunicacional do cinema para romper fronteiras e enriquecer a vida humana. Em contrapartida, ele desconfiava do romance, cuja “prolixidade” poderia bem caber em uma breve exposição oral. Muitas vezes, ele assumia em seus textos um afã de organização e montagem cinematográficas – continuidade e descontinuidade –, posto que, para ele, alguns procedimentos narrativos eram comuns ao cinema e à literatura, enquanto esta última parecia se servir bem da sintaxe discursiva menos verbal das imagens em movimento. Tamanho foi o diálogo do escritor argentino com o cinema que, em “El Sur”, considerado por ele seu melhor conto, a trama – malgrado a aparência realista e de verossimilhança estética – se impregna de fantástico até emborcar num desfecho em aberto, no qual o escritor apresenta ao leitor uma não conclusão, que se traduz formalmente em uma espécie de congelamento cinematográfico. Isso está de acordo com as ideias de Stam, que discorre amplamente sobre as interfaces entre literatura e cinema e sobre a adaptação de gêneros, como é o caso do fantástico: “tanto o romance quanto o filme têm constantemente canibalizado gêneros

8 A paixão entre ambos causou muitos escândalos, pois cada um já era casado. Rossellini e Bergman abandonaram suas famílias para ficar juntos, e a atriz foi acusada de adultério.

9 “*Car pour eux, elle n'est rien d'autre qu'un monstre.*”

e mídias antecedentes” (Stam, 2008, p. 24). E essa canibalização foi levada ao próprio paroxismo do cinema.

Para Borges, em seu texto “A postulação da realidade” (1985b), a literatura é sempre visitada pela imprecisão, independentemente de se buscar ou não o realismo por meio dela. Ele entendia o impreciso como propensão do homem escritor, uma vez que toda narrativa comporta preferências, por um lado, e omissões, por outro. E tomou como exemplo tanto o movimento do homem romântico em busca da expressão como o do clássico, que pretendia descrever e retratar a natureza. Em ambos, Borges percebia o insucesso. O segundo, na tentativa de registrar e representar, supunha relatar a realidade quando, de fato, estava mergulhado apenas em conceitos. A hipótese do escritor argentino era a de que toda atenção a algum objeto ou tema implicava uma seleção, uma escolha. “Vemos e ouvimos através de recordações, de temores, de previsões” (Borges, 1985a, p. 39). A literatura, para ele, portanto, não tinha como fugir do inverossímil. Lembro que, com sua costumeira ironia, ele criou um título para o pequeno ensaio, buscando já dizer que a literatura produz uma simulação da realidade. Coube a Borges propor que todo realismo era, de fato, irrealista. Isso desconstruía o suposto glorioso passado clássico, que insistia na regra da verossimilhança na literatura, de forma específica, e nas artes, de maneira geral.

Dessa maneira, tomando o raciocínio de Borges, posso entrever que as narrativas são irrealistas, desde sempre. Contra a insistência e a ingenuidade clássicas, aponto as construções do fantástico como opositoras à pretensão de verossimilhança e, no caso específico deste trabalho, reporto-me a um mundo que renunciou a qualquer intenção de dominar a natureza.

Em outro texto (cf. Monegal, 1976), Borges, dezoito anos depois de seu “A postulação da realidade”, faz uma defesa belíssima e elegante da literatura fantástica em uma conferência em Montevideu, em 2 de setembro de 1949, para os *Amigos del Arte*. Alguns de seus comentários trataram da literatura fantástica como uma manifestação muito mais antiga do que a chamada literatura realista, esta última tão jovem, para ele, quanto o próprio século XIX. As obras fundantes da literatura ocidental seriam, segundo o autor, todas de fundamentação fantástica, haja vista os enredos de *Iliada* e *Odisseia*, apenas tomando duas grandes referências como exemplos – ainda que seja muito

difícil se precisar o surgimento desse tipo de narrativas fantásticas. Há quem considere como um dos marcos de suas remotas origens *O asno de ouro*¹⁰ (século II) e, tradicionalmente, a crítica especializada assume que a literatura fantástica ressurgiu em pleno vigor em fins do século XVIII sob as vestes dos enredos góticos, expressando o sentimento de ambivalência e paranoia em relação ao outro em famosas novelas e contos que traziam para um primeiro plano os conflitos entre o bem e o mal e o carnal e o espiritual, por exemplo.

Borges deixa o leitor perceber, em seu texto, que a literatura fantástica não seria menos importante do que a realista – ao contrário do que sempre quiseram boa parte dos críticos e o próprio pensamento popular –, tampouco o fantástico seria desumanizado, irresponsável, gratuito, escapista. A literatura fantástica – ele bem sabia – era capaz de superar o mundo superficial e oferecer metáforas para a realidade, o que só se daria por meio do rigor e da lucidez. O patamar em que Borges enxergava essa literatura, que sobreviveria por muitos séculos ainda, era aquele que atingia a dimensão do transcendente, enquanto a novíssima literatura, a qual almejava coincidir com a chamada realidade, poderia mesmo vir a desaparecer em algum momento.

Bastante preocupado em conceder um lugar de valorização à literatura fantástica – em uma época em que a esquerda argentina voltava os olhos a um endurecido realismo socialista ou à *littérature engagée* dos existencialistas franceses –, Borges chegou a analisar quatro procedimentos dos textos fantásticos, os quais foram posteriormente ampliados por ele: a) a obra dentro da mesma obra, como no caso de *Dom Quixote* e *Hamlet*; b) a introdução de imagens do sonho para alteração da realidade, tópico presente em culturas diversas; c) a viagem no tempo (a exemplo de *A máquina do tempo*, de H. G. Wells); e d) a presença de duplos (como no conto “William Wilson”, de Poe).

Trago, além da de Borges, uma contribuição que faz referência ao próprio Machado de Assis, tão insistentemente classificado como escritor “realista” pelos estudiosos mais conservadores. É Pereira (2004, p. 72) quem vai

10 *O asno de ouro* foi escrito por Lucius Apuleio e narra as aventuras burlescas de um homem transformado em asno. Ao descobrir que uma bruxa, Panfília, conseguia se transformar em coruja esfregando um unguento no próprio corpo, o protagonista tenta fazer o mesmo, mas, desafortunadamente, acaba por se transformar no animal. Boccaccio, Cervantes e Henry Fielding adaptaram livremente a obra.

lembrar que o “bruxo do Cosme Velho” foi ousadamente considerado, por alguns críticos, bastante próximo da literatura fantástica ao abordar a sociedade de sua época, e acabou por ser identificado mais tarde aos autores latino-americanos dos anos 1960 vinculados ao chamado “realismo mágico”.¹¹ Machado foi tão antirrealista em alguns momentos, que chegou a criticar asperamente Eça de Queirós por seu “realismo implacável” (cf. Pereira, 2004, p. 70), quem muitas vezes buscava, pelo excesso descritivo, uma suposta retratação extremamente fiel do social.¹² O grande escritor brasileiro também mencionou que o próprio Émile Zola, líder da escola naturalista, apontava perigos no realismo. A essa crítica sobre os pendores realistas, acrescento as palavras de Fischer (2007) sobre o “gosto [brasileiro] acentuado pela fotografia do real tal qual ele se apresenta, uma vontade de contar a história verdadeira ou, mais ainda, de revelar a verdade que está escondida em alguma parte” (p. 15). Prossegue Fischer (2007):

Vista bem de cima, a uma altura panorâmica, a literatura brasileira se mostra efetivamente como um conjunto de livros dominado por uma vontade de realidade, de um lado, e pelo menosprezo, talvez mesmo pela recusa, a relatos imaginativos, fantasiosos.
(p. 16)

Em meu entendimento, tal assertiva se aplica não só à literatura brasileira, mas também a seu cinema. Em grande parte, e de forma generalizada, essa constatação vale para as expressões artísticas de outros povos.¹³

Na esteira de um pensamento mais tradicional e “escapista” sobre o fantástico, Penteadó, no prefácio de uma coletânea de contos, recupera Pierre Castex, que escreveu sobre o conto fantástico na França. Escreve Penteadó (1961):

11 Ressalto, aqui, alguns textos como *O alienista*, “Conto alexandrino” e *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

12 Isso está em seu texto “Eça de Queiroz: *O primo Basílio*”, publicado em abril de 1878 em *O Cruzeiro*.

13 Voltarei a comentar os preconceitos em torno do fantástico em outras discussões deste livro.

o fantástico, em literatura, é a forma original que assume o maravilhoso, quando a imaginação, ao invés de transformar em mito um pensamento lógico, evoca fantasmas encontrados no decorrer de suas solitárias peregrinações. Ele é gerado pelo sonho, pela superstição, pelo medo, pelo remorso, pela superexcitação nervosa ou mental, pelo álcool e por todos os estados mórbidos. Ele se alimenta de ilusões, de terrores, de delírios. (p. 3)

E, adiante, Penteadó (1961) continua, a propósito da proliferação do fantástico em sua época:

O homem moderno, quiçá procurando encontrar uma evasão espiritual para os problemas cotidianos e insolúveis que o torturam, farto já da leitura do noticiário comum, em que os seres humanos dão asas à sua desmedida ambição e egoísmo (...), volta-se (...) para o clima de mistério, para o irreal, para a fantasia, o que explica o grande número de escritores e publicações dessa natureza, surgidos ultimamente. (p. 7)

O século XIX floresceu em contos fantásticos por toda a França e pela Europa, em geral. Charles Nodier, em 1830, escrevia seu manifesto *Du fantastique en littérature* e também veio a explorar a figura do vampiro, a alucinação e a criatura sobrenatural em diversos de seus textos. Tantos outros seguiram esse caminho nas letras francesas, como Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Louis Lambert, Prosper Mérimée, Guy de Maupassant.

A literatura fantástica, apesar do marco estabelecido por *O diabo amoroso*, do dijonnês Jacques Cazotte (1772) – livro muito importante, sobre o qual comento no subcapítulo “A sombra do monstro nas Luzes europeias” –, teve a Alemanha como seu importante centro irradiador, influenciando outras literaturas dos séculos XVIII e XIX. Entretanto, por um bom tempo o texto de Cazotte foi tido como uma obra original no país de Molière, considerando-se que o que lá se produzia, até então, em termos de literatura, apelava ou para uma fantasmagoria irrisível, ou para o satírico próximo ao alegórico. O escritor que de fato é considerado o iniciador da literatura fantástica moderna

é o alemão E. T. A. Hoffmann, e o surgimento da expressão “conto fantástico” foi involuntário: o primeiro tradutor do autor na França, Loève-Weimars, publicou diversos textos hoffmannianos em 1829 com o título de *Contes fantastiques*. Porém, o próprio Hoffmann os tinha agrupado com o nome de *Fantasiestüchle*, “obras da imaginação”; foi por homonímia que *Fantasia* se tornou *fantastique*.

Hoffmann apresentou vários elementos temáticos que seriam retrabalhados doravante em literatura fantástica: o duplo, o sobrenatural, o ser humano artificial, a magia e as experiências paracientíficas tão em moda na Europa daqueles tempos, a exemplo da magnetização e do mesmerismo, um derivado desta. E a questão do duplo apareceria tanto na vertente do autômato movido por engrenagens como na dos espectros e das sombras. Perder a própria sombra ou ser perseguido por ela fez parte de diversos textos literários da época.

Todavia, em terras francesas, Charles Baudelaire viria a traduzir um autor que ofuscou o sucesso de Hoffmann, impondo uma nova onda narrativa com suas *Histórias extraordinárias* e *Novas histórias extraordinárias*: Edgar Allan Poe, cujos textos chegaram ao leitor francês em 1856 e 1857, respectivamente. Suas instigantes páginas estavam esvaziadas das conhecidas figuras do terreno sobrenatural mais clássico, como as ondinas, os gnomos, as salamandras, as bruxas e a própria magia, pois seu intuito foi se debruçar mais precisamente sobre os estados de consciência, a angústia metafísica e a loucura.

Se os estudos literários apontam para uma localização do chamado fantástico literário moderno nas letras da Alemanha (e, em segundo plano, da Inglaterra), há quem defenda a França, por sua vez, como a grande nutridora dos romances de vampiros, o que se comprova por meio dos textos de diversos literatos, a exemplo do próprio Baudelaire, além de Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Guy de Maupassant, Prosper Mérimée, Charles Nodier e Aloysius Bertrand, por exemplo (cf. Dumas *et al.*, 2005), malgrado uma certa crítica literária preconceituosa, desde então, em torno de seus textos.

Como bem nos lembra Motta (2007), na obra *Proust: a violência sutil do riso*, ainda que Freud tenha exemplificado seu famoso conceito de “estranho

familiar” com o conto de Hoffmann,¹⁴ ele bem poderia tê-lo feito a partir de algum texto da literatura inglesa dos Oitocentos. Para a pesquisadora, Baudelaire soube bem repudiar o espírito francês e reivindicar o excesso nórdico em seu conhecido *De l'essence du rire* (cf. Baudelaire, 1855), verdadeira defesa do grotesco. O escritor maldito afirmava o riso, expressão tantas vezes deflagradora da loucura, como diabólico, por oposição aos comedimentos do bom cristão; e o cômico seria um dos sinais mais claramente satânicos do homem – fenômeno monstruoso que remetemos igualmente à temática da obra *O nome da rosa*, de Umberto Eco.

O autor de *As flores do mal* menciona, em seu breve ensaio, a extrava-gância e os exageros de uma subdivisão da escola romântica, a escola satânica, para a qual o riso era a expressão de um sentimento dúbio, presente até mesmo na convulsão (Baudelaire, [20--?], p. 9). Ele faz elogios aos autores anglo-germânicos e a Hoffmann, em especial, sem se esquecer dos dois luminares do grotesco e do cômico francês: François Rabelais e Molière. Seu olhar, entretanto, se fixa nas formas fortes da “grandiosidade britânica, plena de sangue coagulado e temperada por alguns danados monstruosos”¹⁵ (Baudelaire, [20--?], p. 6). Sua crítica à pouca abertura cultural dos franceses já se evidenciava no seguinte trecho: “O público francês praticamente não gosta de sair de seu país. Não existe um gosto muito cosmopolita, e os deslocamentos de horizonte lhe perturbam a visão”¹⁶ (p. 12). E, ainda: “Para encontrar o cômico feroz e muito feroz, é preciso atravessar a Mancha e visitar os reinos brumosos do *spleen*”¹⁷ (p. 12).

Ainda no contexto dessa discussão, vale mencionar a opinião da pesquisadora Célia Magalhães (2003), para quem o fantástico é mesmo um gênero que se propõe a uma investigação do oculto para estabelecer uma relação com a verdade, e se apresenta em manifestações diversas da literatura – como o absurdo, o surrealismo, o realismo mágico –, vindo a tornar-se, na literatura

14 Referencio mais detalhadamente esse conceito e esse conto nos subcapítulos “A mulher como monstro”, “O que so(m)bra de um homem?” e “O estranho familiar”.

15 “*énormité britannique, pleine de sang caillé et assaisonnée de quelques monstrueux goddam.*”

16 “*Le public français n'aime guère être dépaysé. Il n'a pas le goût très cosmopolite, et les déplacements d'horizon lui troublent la vue.*”

17 “*Pour trouver du comique féroce et très féroce, il faut passer la Manche et visiter les royaumes brumeux du spleen.*”

hispanica, herdeiro do surrealismo. Para a autora, o fantástico vai abraçar a problematização do real por meio do embate entre forças antagônicas.

Fica evidente, por conseguinte, que o grande gênero fantástico, como o conhecemos hoje, sempre se mostrou um forte tributário da literatura romântica europeia dos séculos XVIII e XIX, enquanto esta igualmente se inclinou a ele, de forma que posso dizer que há muito de fantástico no romântico, e vice-versa. Poder-se-ia supor que a origem desse gênero teria ocorrido a partir da rejeição do Iluminismo para com o pensamento teológico medieval e toda a sua metafísica. Dessa maneira, excluído o elemento religioso por ação do pensamento das Luzes, o fantástico teria exercido a função de fraturar um excesso de racionalidade na cultura. Siebers (1989), no prefácio de seu livro sobre o fantástico, explica-nos: “A literatura fantástica consagra as diferenças, pondo em relevo aqueles aspectos da experiência que se aventuram além do estritamente humano, rumo a um âmbito sobrenatural”¹⁸ (p. 9). Para o autor, a literatura fantástica aproximaria o homem romântico isolado e as superstições¹⁹ do homem comum. Ele defende que, paradoxalmente, tanto o Iluminismo (*la Ilustración*) quanto o próprio Romantismo associavam as ideias românticas ao sobrenatural, e, portanto, a ficção romântica se preenchia de horror e de seres fantásticos (Siebers, 1989, p. 11). Pode-se mesmo dizer que o Romantismo colocou o fantástico efetivamente na categoria de gênero literário. Como exemplo, temos sua vertente alemã, portadora de uma alucinante angústia existencial – pertencente ao nebuloso universo do *Unheimliche*, termo discutido no subcapítulo “O estranho familiar”. Essa angústia migraria, mais tarde, para o plano corporal, e a perda da identidade do corpo humano atingiria seu auge na arte – talvez no surrealismo –, com as repercussões dos acéfalos descritos por Georges Bataille mediante o antropomorfismo dilacerado presente no pensamento desse pesquisador.

Siebers (1989, p. 14) afirma ainda que a literatura fantástica trata de literatura e superstição, mas igualmente de uma consciência de violência social.

18 “La literatura fantástica consagra las diferencias, poniendo de relieve aquellos aspectos de la experiencia que se aventuran más allá de lo estrictamente humano, hacia un ámbito sobrenatural.”

19 Termo empregado aqui sem sentido pejorativo, como explica o próprio autor. Trata-se do pensamento mágico (cf. Siebers, 1989, p. 13).

Ele chega a criticar Tzvetan Todorov,²⁰ autor clássico em torno da problemática do fantástico e que não considerava o sobrenatural um elemento pertinente à literatura fantástica (Siebers, 1989, p. 20). Todorov, como bem se sabe, nem sequer cogitou das possibilidades sociopolíticas e psicanalíticas do fantástico, conforme salientou Magalhães (2003). Essa mesma estudiosa mencionará como “temas” do fantástico a invisibilidade, a transformação, o dualismo, o questionamento da posição bem *versus* mal, os fantasmas, as sombras, os vampiros, os lobisomens, os duplos, os monstros e os canibais – mas reforço que esses itens, por si só, não dão conta da pluralidade de significados que o fantástico deixa transbordar.

Cabe, aqui, também apresentar algumas breves considerações sobre as tentativas de desdobramento do fantástico nas letras. Na tradição dos estudos literários latino-americanos, ficou conhecido um termo bastante problemático a meu ver – o “realismo mágico” –, empregado, de forma mais generalizada, para se referir a obras em cujo enredo um acontecimento ou um ser fantástico se fazia presente sem, todavia, causar o espanto e o incômodo esperados nos personagens, vindo a ser parte de eventos comuns do cotidiano. Vou explicar brevemente o desnecessário que se tornou, em meu entendimento, essa nomenclatura, a qual também tentou categorizar um certo “neofantástico”.

Já expus que a literatura brasileira buscou, muitas vezes, o prestígio dos textos realistas e naturalistas, desmerecendo autores que fugiam das tentativas de descrever o “real”. Como salientou Magalhães (2003), a repressão à criação de monstros literários foi recorrente, e talvez só tenha começado a arrefecer nos anos 1970 e 1980, quando as temáticas do satanismo e da sexualidade – ainda sob influência baudelairiana – ganharam espaço.²¹ Porém, desde décadas antes, o realismo mágico tentou, de alguma forma, “mascarar” um certo aspecto de evasão que caracteriza o fantástico, buscando um recorte

20 Todorov, filósofo e linguista búlgaro radicado na França desde 1963, escreveu uma obra que é amplamente referenciada por vários estudiosos do fantástico, *Introdução à literatura fantástica*, a qual consta nesta bibliografia. Reconheço os méritos desse livro, mas acredito que ele representa apenas um dos pontos de partida para estudar as questões que permeiam o fantástico, de forma geral, e a literatura, especificamente.

21 Não só na literatura, mas também no cinema nacional, como eu disse.

que o inserisse em um “real” permeado pela cor local das terras e das gentes americanas. Nesse esforço, ainda que valoroso e bem-intencionado, pode-se considerar que houve um “desvio” em relação às produções de autores que poderiam ter sido inseridos como escritores fantásticos – e, igualmente, um “atraso” na concessão de um lugar adequado para as produções literárias desse cariz. Passou-se a utilizar, igualmente, o termo “maravilhoso” para tentar dar conta dos elementos fantásticos inseridos no mundo “real” retratado nas narrativas. Nota-se, aqui, um esforço paradoxal: por um lado, pretendia-se afugentar o realismo cru e, por outro, romper com o racionalismo pós-iluminista. Um dos primeiros escritores nacionais a serem inseridos pelos estudiosos na esfera do realismo mágico no Brasil foi Mário de Andrade, por conta de sua obra *Macunaíma* (1928), apesar de o termo abranger em especial as obras dos anos 1950, com destaque para os livros de Jorge Amado e do colombiano Gabriel García Márquez. Com a febre dos *best-sellers* desde os anos 1980, e também em parte graças à chamada literatura infantojuvenil – que sempre aceitou melhor o gênero fantástico –, talvez no século XXI se esteja vivendo o fantástico literário no Brasil em seu maior esplendor (sem que isso, entretanto, aponte necessariamente para algum tipo de uniformidade qualitativa).

Como deixei claro no texto inicial deste livro, os séculos XX e XXI assinalam, em grande medida, a primazia dos meios audiovisuais em que, sobretudo o cinema, vem a influenciar a literatura – e isso desde seu surgimento, em finais do século XIX, quando ele passa a oferecer aos escritores sugestões estéticas, formais e temáticas. Ora, não se pode, ainda assim, negar que a literatura fantástica universal tenha tido reflexos no cinema, que absorveu – e continua a fazê-lo – marcantes temáticas, muitas de ambientação gótica, em seus percursos por caminhos expressivos. Se desde os primórdios o cinema abraçou o fantástico – de forma quase vocacional –, ele deixará marcas na literatura, mas dela igualmente receberá contribuições.



Todos os monstros da Terra recompila a fantástica e prolífica fauna que habita nossa imaginação como espectadores e leitores. Por séculos, os bestiários foram compêndios sobre seres tanto naturais quanto fantásticos. A ideia, porém, ainda permanece conosco na forma das monstruosidades que povoam as páginas dos livros e as telas da ficção.

Adriano Messias, pesquisador e escritor, foi premiado com o Prêmio Jabuti de Comunicação com esta obra, a qual também conta com uma versão em língua espanhola. O livro adentra o conceito e a delimitação do gênero fantástico, investigando uma ampla tradição em torno dos monstros. Desde a Antiguidade até nossos dias, o autor nos mostra que essas criaturas que nos assustam e nos encantam podem ser entendidas como sintomas da cultura – pelo viés semiótico e pelo psicanalítico. Dessa maneira, mais do que apenas produto da criatividade, o monstruoso tem a força de demarcar processos políticos e culturais. Os corpos dos monstros, suas formas e funções, revelam-nos um alto nível de significação, mostrando-nos o que a sociedade oculta e marginaliza.

PSICANÁLISE &
CINEMA

ISBN 978-65-5506-477-3



9 786555 064773



www.blucher.com.br

Blucher



Clique aqui e:

[VEJA NA LOJA](#)

Todos os Monstros da Terra Bestiários do cinema e da literatura

Adriano Messias

ISBN: 9786555064773

Páginas: 572

Formato: 14 x 21 cm

Ano de Publicação: 2022
