



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**



FRANCIANE LIMA SOUSA

O QUE OS MONSTROS CONTINUAM A NOS MOSTRAR:

A representação das minorias em H.P Lovecraft e Guillermo del Toro

CATALÃO (GO)

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Av. Dr. Lamartine Pinto de Avelar, número 1120, - Bairro Setor Universitário, Catalão/GO, CEP 75704-020
Telefone: - - <https://www.ufcat.edu.br>

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA)

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES
ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E
DISSERTAÇÕES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO (UFCAT)**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Catalão (UFCAT) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFCAT), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFCAT é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o(a) autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Tese

2. Nome completo do autor:

Franciane Lima Sousa

3. Título do trabalho

**O QUE OS MONSTROS CONTINUAM A NOS MOSTRAR: A REPRESENTAÇÃO DAS MINORIAS
EM H.P LOVECRAFT E GUILLERMO DEL TORO**

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento: [X] SIM [] NÃO¹

[¹] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs.: Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor



Documento assinado eletronicamente por **Franciane Lima Sousa, Usuário Externo**, em 05/09/2025, às 16:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ALEXANDER MEIRELES DA SILVA, Orientador(a)**, em 05/09/2025, às 17:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0229781** e o código CRC **7A233572**.

Referência: Processo nº 23852.004606/2025-55

SEI nº 0229781

FRANCIANE LIMA SOUSA

O QUE OS MONSTROS CONTINUAM A NOS MOSTRAR:

A representação das minorias em H.P Lovecraft e Guillermo del Toro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Catalão (UFCAT), como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos da Linguagem. Área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.

Orientador: Professor Doutor Alexander Meireles da Silva.

CATALÃO (GO)

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFCAT.

Sousa, Franciane Lima

O que os monstros continuam a nos mostrar [manuscrito] : a
representação das minorias em H.P Lovecraft e Guillermo Del Toro /
Franciane Lima Sousa. - 2025.

135 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Catalão, Instituto de
Estudos da Linguagem, Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Linguagem, Catalão, 2025.

Bibliografia.

1. Monstros. 2. Monstruosidade. 3. Alteridade. I. Silva, Alexander
Meireles da, orient. II. Título.

CDU 82.09:316.7

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 31/2025 da sessão de Defesa de Tese de Doutorado, que confere o título de Doutora em Estudos da Linguagem, na área de concentração Linguagem, Cultura e Identidade.

Aos vinte e seis dias de agosto de dois mil e vinte e cinco, a partir das catorze horas, via Videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "**O QUE OS MONSTROS CONTINUAM A NOS MOSTRAR: A REPRESENTAÇÃO DAS MINORIAS EM H.P LOVECRAFT E GUILLERMO DEL TORO**" de autoria da doutoranda **Franciane Lima Sousa**, matrícula 2021100450. Os trabalhos foram instalados pelo Presidente da Banca, **Professor Doutor Alexander Meireles da Silva (PPGEL/UFCA)**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: **Professora Doutora Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (PPGEL/UFCA)**, membro titular interno; **Professora Doutora Luciana Moura da Silva Saady Colucci (PPGLETRAS/UFTM)**, membro titular interno; **Professora Doutora Shirley de Souza Gomes Carreira (PPLIN/UERJ)**, membro titular externo e **Professor Doutor Paulo César Silva de Oliveira (PPLIN/UERJ)**, membro titular externo. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata (X) Aprovada () Reprovada por seus membros. Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e seis dias de agosto de dois mil e vinte e cinco.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA:



Documento assinado eletronicamente por **ALEXANDER MEIRELES DA SILVA, Orientador(a)**, em 02/09/2025, às 08:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Shirley de Souza Gomes Carreira, Usuário Externo**, em 02/09/2025, às 08:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Cesar Silva de Oliveira, Usuário Externo**, em 02/09/2025, às 20:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Moura da Silva Saady Colucci**, **Usuário Externo**, em 05/09/2025, às 11:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **FABIANNA SIMAO BELLIZZI CARNEIRO**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 05/09/2025, às 18:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufcat.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0232299** e o código CRC **F6849B0D**.

Aos meus monstrinhos preferidos,

Rodrigo de Magalhães Castro (08/10/1956 – 04/09/2023) e Wellington Correia Lima, tio “neguim” (30/04/1959 – 08/08/2018), por ambos muitas vezes serem incompreendidos diante deste Plano Terrestre. Sigam na Luz!

AGRADECIMENTO

Primeiramente, a Deus Supremo (essa força inexplicável que move e conecta céu, terra, fogo, água e ar...), em quem acredito e sinto plenamente. Toda gratidão.

Ao meu amado pai, neste plano terrestre: grande amigo (Chiquinho Sousa – *in memoriam*), meu passarinho que se foi tão cedo. Vibrou com a minha aprovação na seleção deste doutorado, incentivou para que eu fosse a Catalão, assistiu comigo, em alguns momentos (mesmo acamado pelo C.A.), às aulas remotas durante a pandemia da Covid... Acredito que, de onde estiver, está feliz por eu ter chegado até aqui.

À minha mãe, Eliane Sousa, que, junto com meu pai, não mediu esforços para que eu tivesse uma boa educação e acreditou que eu seria, um dia, a primeira Dr^a da família. E que venham mais pesquisadores na família Sousa.

Ao meu filho pet, Zeca, meu peludo de patas, meu não humano mais humano: companheiro fiel, sempre ao meu lado.

Aos meus irmãos, Ricardo Sousa e Marcus Vinícius, pelo incentivo e confiança.

Ao meu sobrinho, Otávio Heitor: muito me orgulha saber que você está enveredando pelo mundo fantástico dos monstros, diante das leituras em mangás.

Ao meu outro monstro preferido da pesquisa acadêmica pelo fantástico: meu orientador, Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva, por compartilhar conhecimento e, principalmente, por fazer da pesquisa algo prazeroso e leve. Toda a minha gratidão e respeito.

Ao meu parceiro, namorado, companheiro, Fernando de Melo Silva, por acompanhar diariamente o processo de escrita desta pesquisa: escutar as leituras de cada página, às vezes até opinar, fazer um café (nos momentos de cansaço, ansiedade e sono), trazer uma água... Enfim, por ser tão carinhoso e paciente. Grata por me ensinar todos os dias com sua diferença. Com você, entendi melhor o respeito à alteridade no dia a dia. Para pessoas como você, também, um pouco desta pesquisa.

Aos meus colegas de turma do PPGEL: Júlio Cesar (grande parceiro nesta pesquisa, que se tornou um querido amigo); Francisco de Assis (pela irmandade, por disponibilizar tantos livros e discussões); Adriana Damião (pelo carinho, parceria e acolhida em Catalão); Mariele (com seu jeito meigo e por horas de conversas e trocas de mensagens sobre o fazer pesquisar).

À coordenação do PPGEI, atualmente sob a gestão do Prof. Dr. Bruno Franceschini, da UFCAT, e a todos os professores – em especial à Profa. Dra. Fabiana Belize Simões: suas aulas e a leitura da sua tese foram basilares para este estudo.

Aos membros avaliadores da minha banca de qualificação: Prof. Dr. Enéias Tavares (UFSM) e Prof.^a Dra. Luciana Colucci (UFTM), por tantas dicas para que esta pesquisa amadurecesse.

À Prof.^a Scarlett Arcanjo, pela dedicação ao trabalho de revisão e formatação.

As Secretarias Estaduais do Maranhão e do Piauí, por concederem minha licença com vencimento, durante quatro anos, para cursar doutorado fora do estado, na cidade de Catalão – GO.

Às amigas e aos amigos que estiveram sempre ao meu lado.

Ao meu grupo espiritualista da Sukyo Mahikari.

Aos meus familiares, aos meus alunos e colegas professores da escola pública Conceição Teófilo em Timon, Ma. As colegas da Seduc PI, enfim, todos que acreditaram e me incentivaram: minha eterna gratidão.

*“Os monstros são absolutamente necessários para
continuar a crer-se homem.”*
— José Gil

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo geral analisar como o imaginário monstruoso criado pelo escritor norte-americano H. P. Lovecraft, especificamente na novela *A sombra de Innsmouth*, alicerçado em uma visão xenofóbica e racista vigente nas primeiras décadas do século XX, pode ser revisitado e subvertido para promover leituras que contemplem questões dos tempos atuais, no que tange ao lugar do outro monstruoso. Especificamente, pretende-se demonstrar como o romance *A forma da água*, de Guillermo del Toro e Daniel Kraus, valoriza a diferença representada pelo monstro, ao mesmo tempo que critica discursos preconceituosos e excludentes, e como hipótese de que o monstro, nas obras *A sombra de Innsmouth*, de H. P. Lovecraft, e *A forma da água*, de Guillermo del Toro, funciona como metáfora para discutir tensões sociais em torno da alteridade e das minorias (lidas como marginalizadas), revelando que, enquanto para Lovecraft o monstro representa a ordem, os padrões, atrelado ao medo e à repulsa do outro racial e cultural, por outro lado, Guillermo del Toro e Kraus o ressignificam como arauto da alteridade, como símbolo da empatia, visibilidade e resistência das minorias. Quanto à sua metodologia no campo do fantástico, a natureza desta pesquisa é de caráter bibliográfico e exploratório, uma vez que utilizará trabalhos já publicados nessa esfera - alicerçada nos estudos culturais que possam contribuir com a temática do “outro monstruoso” nas relações de representação e alteridade -, tendo os objetivos eleitos a ser fundamentados por intermédio do suporte crítico de: Tzvetan Todorov (1970), Remo Ceserani (2006), Jeffrey Jerome Cohen (2000), Mary Del Priore (1996), Zygmunt Bauman (1998), Kappler (1994), Luiz Nazário (1998), Sunand Tryambak Joshi (2014), Martha Robles (1995), S. T. Joshi (2013), Stuart Hall (2004) e Gayatri Spivak (1985), dentre outros. Portanto, entende-se que o diálogo entre Lovecraft e Guillermo del Toro, cada qual em contextos diferentes, mostra que a representação do monstro e do monstruoso evoluiu ao longo do tempo: enquanto Lovecraft, na literatura do horror, usa o monstruoso como metáfora para o medo do outro, Del Toro revisita de forma crítica, subverte e ressignifica, ao representar o monstro ficcional como arauto da resistência e da empatia, e personagens humanos com monstruosidade moral.

Palavras- chave: monstros; monstruosidade; alteridade.

ABSTRACT

The present research aims to analyze how the monstrous imaginary created by the American writer H. P. Lovecraft—specifically in the novella *The Shadow over Innsmouth*—is rooted in a xenophobic and racist worldview prevalent during the early decades of the 20th century and how this vision can be revisited and subverted to foster contemporary readings that engage with the place of the monstrous Other. More specifically, the study seeks to demonstrate how the novel *The Shape of Water* by Guillermo del Toro and Daniel Kraus values the difference represented by the monster while simultaneously criticizing prejudiced and exclusionary discourses. It proposes the hypothesis that the monster in both Lovecraft's *The Shadow over Innsmouth* and Del Toro's *The Shape of Water* functions as a metaphor for discussing social tensions surrounding alterity and marginalized minorities. In Lovecraft's work, the monster symbolizes order, normativity, and the fear and repulsion of racial and cultural Others. In contrast, Guillermo del Toro and Kraus reframe the monster as a herald of alterity, a symbol of empathy, visibility, and resistance for minorities. Methodologically, the study is bibliographic and exploratory in nature, drawing on previously published works in the field of the fantastic and grounded in cultural studies that contribute to the theme of the “monstrous Other” in representation and alterity. The research is supported by critical perspectives from authors such as Tzvetan Todorov (1970), Remo Ceserani (2006), Jeffrey Jerome Cohen (2000), Mary Del Priore (1996), Zygmunt Bauman (1998), Kappler (1994), Luiz Nazário (1998), Sunand Tryambak Joshi (2014), Martha Robles (1995), S. T. Joshi (2013), Stuart Hall (2004), and Gayatri Spivak (1985), among others. Therefore, it is understood that the dialogue between Lovecraft and Guillermo del Toro, each within their own contexts, reveals that the representation of the monster and the monstrous has evolved over time: while Lovecraft, in horror literature, uses the monstrous as a metaphor for fear of the Other, del Toro critically revisits, subverts, and re-signifies this figure, portraying the fictional monster as a herald of resistance and empathy, and human characters as carriers of moral monstrosity.

Keywords: monsters; monstrosity; alterity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 ENTRE NÓS: MONSTROS, MONSTRUOSIDADE E ALTERIDADE	24
2.1 O Entrelugar do monstruoso	30
2.2 O “outro monstruoso” engendrado pela colonização norte-americana	33
2.3 O fascínio pelo teratológico e a Eugenia	39
3 ANÁLISE: O QUE O OUTRO MONSTRUOSO TEM A MOSTRAR	48
3.1 Lovecraft e seus monstros	48
3.1.1 <i>O outro monstruoso na novela A sombra sobre Innsmouth</i>	<i>56</i>
3.1.2 <i>A vila, o recife, o hotel, o mar e o sonho: o outro monstruoso proporcionado pelo espaço</i>	<i>68</i>
3.2 Guillermo del toro e seus monstros	78
3.2.1 <i>O romance A forma da água</i>	<i>81</i>
3.3 Corpos à margem no romance A forma da água	84
3.4 Richard Strickland: a corporificação do Outro monstruoso	87
3.5 Zelda: do corpo negro subalterno a resistência	96
3.6 Deus Brânquia: entre o grotesco e o sublime arauto da alteridade	100
3.7 Elisa: da corporalidade invisível ao subversivo desejado	103
3.7.1 <i>Elisa: o monstruoso feminino</i>	<i>115</i>
3.7.2 <i>Ode à diversidade</i>	<i>118</i>
4 O OUTRO MONSTRUOSO NA NOVELA A SOMBRA DE INNSMOUTH E NO ROMANCE A FORMA DA ÁGUA: ENTRE OLHARES COMPARATIVOS	121
5 CONCLUSÃO	124
REFERÊNCIAS	130

1 INTRODUÇÃO

Para Claude Kappler, “o monstro é enigma: suscita a reflexão, reclama uma solução. Todo monstro é de algum modo... uma esfinge: interroga e permanece nos lugares de passagem de toda vida humana.” (1994, p. 6). Optou-se por iniciar aqui a “caçada dos monstros” por meio da inquietação de Kappler – que instiga não só a compreender a representação dos monstros ao longo da história da humanidade, diante das ressignificações e da ressonância na literatura fantástica – mas, mais do que isso, a pesquisar nos “tentáculos”: monstros, monstruosidade e alteridade, o que faz tornar-se não só mais “humana”, mas possibilita compreender melhor o diferente, especificamente em contexto de “tempos líquidos” (Bauman, 1998), nos quais nada é concebido para durar e, em consequência disso, compreende-se que tudo é passageiro.

Nesse quadro, a literatura fantástica tem a capacidade de deslocar o leitor e a leitora para outras percepções da realidade, fazendo com que o texto leve a reflexões sobre, dentre outros temas, questões da alteridade na forma de obstáculos ditados pelo ódio, pela disputa pelo poder, pelo preconceito e pela invisibilidade de pessoas marginalizadas. Diante da fluidez, fragmentação e desestabilização características do hoje, podemos enxergar – na figura dos monstros – um veículo de reflexões e questionamentos aos padrões rígidos e engessados ainda atuantes em nossa sociedade.

Posto isso, obras de escritores como J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Neil Gaiman, Stephen King e Guillermo del Toro, tanto na literatura quanto em adaptações para o cinema, têm apresentado, por intermédio de narrativas fantásticas, personagens protagonizadas por criaturas monstruosas, na maioria das vezes como metáforas ou “arautos” para tratar de temas relacionados, tais como identidade, exclusão, marginalidade e resistência, entre outros voltados à reflexão sobre a alteridade.

Diante da representação do monstro, para refletir os anseios do homem na contemporaneidade, primeiramente cabe entender a etimologia da palavra “monstro”. Em pesquisa no *Dicionário digital do insólito ficcional*, segundo Zanini (2019), a palavra “monstro” está relacionada ao termo *monstre*, em francês, usado no início do século XIV para descrever criaturas que tinham deformidades congênitas. Em conformidade, a teratologia traz, alinhada ao termo em latim *monstrum*, o sentido de “mostrar”, “presságio” e ainda de “revelar”.

No *Dicionário Aurélio* (2010, p. 1421), “monstro” significa “corpo organizado que apresenta, em todas as suas partes ou em algumas delas, conformação anômala”. Explica ainda que o monstro é um “animal excessivamente grande, ou de aspecto espantoso” e completa destacando que o monstruoso é “tudo que é contrário às leis da natureza.” (2010, p. 1421).

Nesse sentido, percebe-se, no discurso oficial estabelecido pelo dicionário, o foco dado sobre o monstro em relação aos termos “Ordem”, “Estrutura” e “Natural”. Tal fato aponta para um padrão a ser seguido conforme um parâmetro específico estabelecido pelo grupo social no qual o monstro se insere. Os monstros seriam uma “transgressão não transgressiva” (Kappler, 1994, p. 423). Por meio dos monstros, o homem afirma sua liberdade e insurge-se contra tudo o que o oprime, contra todos os males da condição humana.

Dentro desse quadro, este estudo, intitulado *O que os monstros continuam a nos mostrar: a representação das minorias em H.P. Lovecraft e Guillermo del Toro*, toma como corpus o romance *A forma da água* (2018), de Guillermo del Toro e Daniel Kraus, e a novela *A sombra de Innsmouth* (1931), de Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), por meio da seguinte problemática: Como o romance *A forma da água* (2018), diante de elementos da fluidez, ao relacionar o monstruoso à alteridade em fantasia urbana, faz oposição ou resistência ao discurso do outro monstruoso presente na novela *A sombra de Innsmouth*, de H. P. Lovecraft?

A presente pesquisa tem como objetivo geral analisar como o imaginário monstruoso criado pelo escritor norte-americano H. P. Lovecraft, especificamente na novela *A sombra de Innsmouth*, alicerçado em uma visão xenofóbica e racista vigente nas primeiras décadas do século XX, pode ser revisitado e subvertido para promover leituras que contemplem questões dos tempos atuais, no que tange ao lugar do outro monstruoso.

Concretamente, pretende-se demonstrar como o romance *A forma da água*, de Guillermo del Toro e Daniel Kraus, valoriza a diferença representada pelo monstro, ao mesmo tempo em que critica discursos preconceituosos e excludentes. Propõe-se, como hipótese, que o monstro nas obras *A sombra de Innsmouth*, de H. P. Lovecraft, e *A forma da água*, de Guillermo del Toro, funciona como metáfora para discutir tensões sociais em torno da alteridade e das minorias (consideradas marginalizadas), revelando que, enquanto Lovecraft apresenta o monstro como representante da ordem e dos padrões, atrelado ao medo e à repulsa do outro racial e cultural, Guillermo

del Toro e Kraus o ressignificam como arauto da alteridade, símbolo da empatia, da visibilidade e da resistência dessas minorias.

A partir dessa problemática, que envolve as obras citadas, pretende-se também levantar as seguintes questões norteadoras para esta pesquisa: como os escritores contemporâneos têm revisitado o conceito de monstro para promover o discurso da alteridade na literatura fantástica? De que forma a representação do monstruoso, no início do século XX, foi utilizada para veicular preconceito? O que os monstros do século XXI têm a mostrar aos monstros de ontem na literatura fantástica?

O interesse por pesquisas sobre narrativas fantásticas, focadas na figura dos monstros ficcionais, advém das memórias da infância, especialmente das lendas contadas na calçada do bairro Cabral, região central de Teresina (PI), nos anos 1980 e 1990, na casa da avó materna. Eram histórias como as da “Num se pode”, da “Porca do dente de ouro”, do “Velho do saco”, do “Cabeça-de-cuia”, entre tantas outras lendas, causos e contos do imaginário nordestino.

Na adolescência, fazer parte de um grupo de meninas curiosas sobre temáticas relacionadas às “estrelas” – vistas como estranhas, as “bruxas” do saudoso colégio Andreas, por serem diferentes das demais garotas, passar os intervalos trocando ideias e estudando espiritualidade, cristais, astrologia, cartomancia, duendes, elementais e ufologia – agora se compreende que, desde a infância e na adolescência, os monstros sempre estiveram presentes.

Diante das escutas de narrativas orais na infância, que estimulam a relação entre o conceito de monstro e as relações de alteridade, pretende-se investigar: o que os monstros têm a nos revelar na literatura? Em vista disso, comungamos com o pensamento de Kappler (1994, p. 8):

Procurar o monstro é uma caçada cheia de imprevistos: ele constantemente tende a escapar e aí está um dos encantos dessa perseguição sem fim; melhor é abordá-lo com diplomacia, prazer e até mesmo imaginação do que obstinar-se cegamente numa “lógica” inadequada; melhor é fazer arte do que duelo, pois este já estaria previamente vencido por esse adversário proteiforme (Kappler, 1994, p. 8).

Outra motivação para focar em narrativas fantásticas advém do mestrado, com a dissertação *A formação do leitor literário: a contação de histórias nas ondas do rádio escolar* (2015), pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, em que foi realizado um projeto de intervenção focado na formação do leitor para alunos do

Ensino Fundamental II. O trabalho resultou na produção de uma mídia em compact disc (CD), denominada *Radiocontação de histórias: contos da tradição popular de arrepiar* – momento crucial para pesquisar fantasia e literatura popular, especificamente o capítulo três, que versa sobre “Contos de assombração e tradição oral”, em que a maioria dos contos analisados partiu de lendas.

Não se pode deixar de mencionar a valiosa descoberta para a iniciação à pesquisa sobre o fantástico em suas vertentes por meio do canal *Fantásticursos*, do Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva. Ao saber que fazia parte do quadro docente do Programa de Estudos da Linguagem – mesmo tendo sido aprovada com êxito em seleções de outros programas (UFU e UFPB) –, não tive dúvida de que meu “entrelugar” era ingressar no PPGEI da UFCAT, sob a orientação do referido professor, para pesquisar sobre o fantástico.

Acredita-se na relevância desta pesquisa para o Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão, especificamente na linha 2: Literatura, Memória e Identidade, tanto para os estudos literários quanto para os estudos culturais, por focar questões de identidade e alteridade no texto literário focado no fantástico, conforme o objetivo proposto neste estudo.

Ademais, na conjuntura social, política e ideológica do pós-moderno, é crucial que a literatura fantástica, especialmente por meio do horror e da fantasia, sirva como veículo de discursos ideológicos e políticos ao proporcionar reflexão e discussão da temática da alteridade pelos conceitos e pela representação do monstruoso.

Entende-se que o diálogo entre Lovecraft e Guillermo del Toro, cada qual em contextos diferentes, mostra que a representação do monstro e do monstruoso evoluiu ao longo do tempo: enquanto Lovecraft, na literatura de horror, usa o monstruoso como metáfora para o medo do outro, del Toro revisita, de forma crítica, subverte e ressignifica ao representar o monstro ficcional como arauto da resistência e da empatia e personagens humanos com monstruosidade moral.

Em pesquisas realizadas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, nas categorias temáticas “monstros”, “monstruosidade” e “alteridade”, destacam-se algumas produções relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa. Entre elas, ressalta-se a dissertação de Cavalcante, João Victor de Sousa, intitulada *O acesso ao outro: monstro, fronteira e alteridade em Where the Wild Things Are*, defendida em 2015 na Universidade Federal do Ceará. Em especial, destaca-se a dissertação de Carneiro, Fabiana Simão Belize, *Onde vivem os monstros: o espaço da alteridade na*

narrativa fantástica contemporânea, defendida em 2013 no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás, leitura basilar para o desenvolvimento deste estudo.

No entanto, ao se pesquisar no mesmo catálogo utilizando como palavra-chave “Guillermo del Toro”, encontraram-se poucas produções acadêmicas. Dentre elas, pode-se citar a dissertação de Ribeiro, Joana Marques, *O percurso do olhar pelo labirinto: os desafios do leitor contemporâneo*, defendida em 2011 na Universidade de São Paulo, e a dissertação *Narrativa do livro O labirinto do fauno, de Guillermo del Toro e Cornelia Funke*, defendida em 2023 na Universidade Federal da Paraíba. Especificamente sobre *A Forma da Água*, mas com foco na produção cinematográfica (e não no romance literário, como é a proposta deste estudo), destaca-se a dissertação de Pinto, Rosana Maria de Carvalho, *Mitos, símbolos e intertextos: uma proposta de leitura do feminino em A Forma da Água (2017), de Guillermo del Toro*, defendida em 2017 na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Além disso, merece menção o artigo de Silva, Alexander Meireles da (atualmente orientador desta tese), e Silva, Gabriela Spínola, intitulado *Representação do outro no cinema fantástico: o caso de A Forma da Água (2017), de Guillermo del Toro*, publicado na revista *Abusões*, n. 08, v. 08, em 2018. Esse último constitui a primeira leitura acadêmica diretamente relacionada ao tema deste trabalho e motivou o aprofundamento da reflexão sobre monstrosidade e alteridade no universo fílmico de del Toro.

Observa-se, portanto, a necessidade de mais pesquisas acadêmicas no Brasil que explorem a obra do cineasta, roteirista e escritor mexicano Guillermo del Toro.

Sobre a fortuna crítica em torno de H. P. Lovecraft, identificaram-se numerosas dissertações e teses. Algumas delas são especialmente relevantes para a fundamentação teórica deste estudo, como a dissertação de Bezarias, Caio Alexandre, *Funções do mito na obra de Howard Phillips Lovecraft*, defendida em 2006 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo. Destaca-se também a dissertação de Mohamed, Nathaly Sesterhenn, *A construção do locus horribilis nos contos de H. P. Lovecraft*, defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de Araraquara. Entre as teses, ressaltam-se a de Filho, Carlos Augusto Falcão, *Representações culturais e pedagogia dos monstros no universo de H. P. Lovecraft*, defendida em 2020 no

Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Luterana do Brasil, e a tese de Dutra, Daniel, *O horror cósmico de H. P. Lovecraft: teoria e prática*, sem data especificada. Essas produções acadêmicas demonstram a ampla repercussão da obra lovecraftiana no meio acadêmico brasileiro, em contraste com a ainda escassa produção sobre Guillermo del Toro, notadamente quanto às interfaces entre monstrosidade, alteridade e literatura.

A presente pesquisa justifica-se pela necessidade de analisar as transformações que a literatura fantástica vem sofrendo desde as décadas de 1960 e 1970, expressamente em relação à inclusão de grupos marginalizados, frequentemente representados na literatura como um “outro monstruoso”.

Antes de 1960, personagens marginalizados eram representados como um outro monstruoso atrelado ao medo, propagados de forma depreciativa e abjeta. Exemplos disso são *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, como metáfora para o medo da ciência descontrolada; *A sombra de Innsmouth*, como representação do medo do outro, do estrangeiro, do imigrante; *Drácula*, como metáfora do medo das sexualidades desviantes; *O homem invisível* (1950), de Ralph Ellison, em que o personagem negro simboliza a exclusão racial, entre outros que abordam a representação do monstro como ameaça à ordem e ao sistema.

Por outro lado, a partir dos anos 1960, com os movimentos sociais (direitos civis, feminismo, LGBTQI+, correntes do decolonialismo), a literatura fantástica procura ressignificar o lugar do outro à margem – ao representar o outro monstruoso não mais como ameaça à norma ou atrelado ao medo, mas como símbolo de resistência, reflexão crítica e inclusão social, enfim, focado na alteridade.

Em face do exposto, entende-se por “outro monstruoso” o personagem, monstro humano ou monstro ficcional, figuras que ocupam posições de marginalidade ou desvio dentro das relações de identidade e alteridade no pós-moderno. Essa abordagem dialoga com o conceito de *Modernidade Líquida*, formulado por Zygmunt Bauman (1998), que reflete as mudanças e a fluidez nas relações sociais e culturais contemporâneas.

O romance *A forma da água* (2018), de Guillermo del Toro e Daniel Kraus, foi publicado no Brasil pela Editora Intrínseca, com tradução de Edmundo Barreiros. Trata-se de uma obra de fantasia urbana que possibilita a discussão de diversos temas sociais, entre eles a questão do lugar do “outro”.

A narrativa apresenta personagens historicamente categorizados como marginalizados que, apesar de enfrentarem adversidades e demonstrarem força, são alvos de preconceito devido às suas condições consideradas desviantes. Essa marginalidade os alinha simbolicamente ao monstruoso, representado na obra pela figura do monstro aquático, que incorpora de forma central os elementos temáticos do romance: alteridade, opressão, exclusão, amor e resistência.

Cabe destacar o fascínio que Guillermo del Toro tem por monstros em suas produções literárias e cinematográficas. Usualmente, apresenta o monstro tradicional humanizado e personagens humanos com comportamentos sombrios e maléficos, constituindo uma monstrosidade moral em vez de física. Gil (1994, p. 88) afirma que “os homens precisam de monstros para se tornarem humanos”. Assim, o monstro é apresentado nas narrativas de Guillermo del Toro.

A forma da água – corpus desta pesquisa – traz reflexões sobre deslocamentos, xenofobia, misoginia e racismo, entre outros temas que proporcionam reflexão sobre alteridade. Como bem pontua Cohen na tese IV (1996, p. 32): “o monstro mora nos portões da diferença”.

Já em relação aos contos de Lovecraft, o destaque vai para as criaturas do que se conhece como Ciclos ou Mitos de Cthulhu, que apresentam uma caracterização de personagens monstruosos como deuses imortais e entidades imemoriais. Diferentes dos monstros tradicionalmente vistos na cultura literária, a exemplo da criatura de *Frankenstein*, vampiros e lobisomens, Lovecraft optou por monstros indiferentes ao ser humano e, por vezes, vinculados à origem da humanidade. Tais seres são provenientes das profundezas do oceano, dos mistérios do espaço cósmico e das possibilidades de territórios além de nossa dimensão.

Uma característica peculiar nos contos lovecraftianos é a conexão entre as narrativas, direta ou indiretamente, que abordam um segredo sobre um terrível passado da Terra e da espécie humana, arquitetado pelos Grandes Antigos ou Anciões: criaturas com amplo poder que intervêm na Terra e em seus habitantes, ameaçando a humanidade e toda a vida biológica. Porém, diferente da mitologia, em que a humanidade busca nos deuses a compreensão, no Ciclo de Lovecraft tem-se a subversão, uma espécie de antimitologia, conforme menciona Nathalia Sorgon Scotuzzi (2019, p. 11-12), na apresentação do livro *O Chamado de Cthulhu*, da Editora Skript.

São narrativas que procuram resgatar mitos ancestrais venerados por povos primitivos em convívio com medos, anseios e fobias da sociedade moderna, bem como discutir questões de alteridade, raça e xenofobia. O princípio norteador na literatura lovecraftiana é reconhecido como “cosmicismo” ou terror cósmico, em que o enigmático predomina e a vida e o universo são incompreensíveis para a mente humana.

Quanto à metodologia no campo do fantástico, a natureza desta pesquisa é de caráter bibliográfico e exploratório, uma vez que utilizará trabalhos já publicados nessa esfera, alicerçada nos estudos culturais que possam contribuir com a temática do “outro monstruoso” nas relações de representação e alteridade. Os objetivos estão fundamentados por meio do suporte crítico de Tzvetan Todorov (1970), Remo Ceserani (2006), Jeffrey Jerome Cohen (2000), Mary Del Priore (1996), Zygmunt Bauman (1998), Kappler (1994), Luiz Nazário (1998), Sunand Tryambak Joshi (2014), Martha Robles (1995), S. T. Joshi (2013), Stuart Hall (2004) e Gayatri Spivak (1985), entre outros, e se desenvolverá a partir da análise comparativa entre o romance *A forma da água* (2018), de Guillermo del Toro e Daniel Kraus, e um conjunto de categorias de monstruosidade no Ciclo de Cthulhu, especificamente na novela *A sombra de Innsmouth* (1931).

Esta pesquisa será desenvolvida em partes: a introdução, com o tema da pesquisa, os objetivos, a problemática, a justificativa, as questões norteadoras e o embasamento de autores, pesquisadores e estudiosos sobre o fantástico nas vertentes do horror e da fantasia, bem como nos estudos culturais alinhados à concepção de alteridade.

Nos capítulos 2 e 3 será apresentada a fundamentação teórica que embasou toda a pesquisa. No capítulo 2, intitulado “Entre nós: monstros, monstruosidade e alteridade”, será traçado um percurso sobre a história, a presença e o conceito do monstruoso nos contextos de época, da Antiguidade ao século XIX. Na seção 2.1, procura-se instigar a discussão sobre o “entrelugar” dos grupos marginais – negros, estrangeiros, povos originários, mulheres, pessoas com deficiência, entre outros – representados como monstros sociais engendrados pelo sistema político, cultural e social, especificamente no final do século XIX, na Europa e nos Estados Unidos da América.

Nos capítulos 3 e 4, será apresentada a análise dos objetos de pesquisa. No capítulo 3, *O que o outro monstruoso tem a mostrar*, será discutida a representatividade do conceito de “outro monstruoso” nas obras *A Forma da Água* e *A Sombra de Innsmouth*. Já no capítulo 4, *O outro monstruoso na novela a sombra de innsmouth e no romance a forma da água: entre olhares comparativos*, foi realizada uma análise comparativa entre *A Sombra de Innsmouth* e *A Forma da Água*. Por fim, o capítulo 5, de conclusão, retomará os principais resultados alcançados.

2 ENTRE NÓS: MONSTROS, MONSTRUOSIDADE E ALTERIDADE

É fato que a figura do monstro sempre habitou a história, permanecendo no imaginário do ser humano. A partir disso, influenciado por mitos e crenças cultivados desde a Antiguidade, essa criatura vem se perpetuando nas narrativas ficcionais para discutir questões diversas, como relações de alteridade.

Ademais, vários registros orais de raças monstruosas foram repassados por intermédio do olhar do europeu em relação a um outro da África e do Oriente. Esse percurso foi feito inicialmente pelos gregos, na Antiguidade, e em seguida por outros povos do medievo, por meio do relato de viagens dos navegantes, atribuindo, assim, uma forte carga simbólica aos povos orientais. Tais registros perpetuaram o estereótipo de povos exóticos, selvagens, incivilizados e inferiores ao europeu, enfim, marcados por alguma singularidade física e/ou mental.

Uma das mais remotas concepções de monstruosidade é feminina e origina-se dos mitos da antiga Suméria. Lilith, primeira esposa de Adão, foi punida por Deus ao reivindicar os mesmos direitos de Adão, inclusive o de satisfação sexual, já que foi criada por Deus, visto que, assim como Adão, veio do pó. Como citado por Robles (2019, p. 35):

Insuflada com o sopro divino para fundar nossa espécie sem que houve aparente superioridade do homem, sobre a mulher, até enfrentar no leito o desafio de sua submissão, o que provocou uma retificação mitológica por meio da suposta fragilidade de Eva (Robles, 2019, p. 35).

A mesma autora trata como transgressora a imagem de Lilith, repassada há séculos nos textos bíblicos como uma aberração, um desvio:

Um demônio noturno, a paixão da noite, anjo exterminador das parturientes, assassina de recém-nascidos, sedutora dos adormecidos, uma prostituta voluntariosa ou, para um juízo mais são, uma vontade poderosa que não se dobra diante da pressão masculina e prefere a transgressão à vassalagem (Robles, 2019, p. 35).

Outra personagem feminina categorizada pela monstruosidade que, assim como Lilith, sofreu punição vem da mitologia helênica, na forma da górgona Medusa: “Segundo Hesíodo, coube às Górgonas Esteno, a poderosa, Euríale, a grande viajante, e Medusa, a rainha desventurada, encarnarem a monstruosidade feminina.” (Robles, 1995, p. 97).

Antes, porém, de “tornar-se” um monstro, Medusa era uma das mais belas e preferidas sacerdotisas do templo da deusa Atena, desejada por mortais e imortais.

Na condição de mulher transgressora, à semelhança de Lilith, Medusa foi punida pela deusa Atena após ter sido abusada sexualmente pelo deus do mar Poseidon. Categorizada como monstruosa, tem sua imagem propagada entre fronteiras, como ilustrado por Robles:

Tão perturbadora quanto aberrante, converge em Medusa todo tipo de insinuações que costuma provocar tanto a rejeição de nossa cultura judaico-cristã como a atração do mistério. É a deusa do sexo, e pela abundância de sangue que brota de sua cabeça coroada de serpentes também simboliza a fecundidade (Robles, 1995, p. 97).

Na Antiguidade, os primeiros monstros foram deuses, apresentados em grande parte como seres híbridos formados pela união do humano com outros animais, algo particularmente observado no Egito. Essa situação refletia o caráter agrícola das primeiras civilizações, sendo os deuses uma ponte entre os animais, avatares da natureza e o divino. Conforme destaca Souza:

Ao situar a origem desses seres na mitologia da Grécia Antiga, com base nos poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia* de Homero, os deuses que viviam no Monte Olimpo possuíam uma série de características antropomórficas, as narrativas são plenas de criaturas terríveis e monstruosas, como: Minotauro, Medusa, Krakem, Sereias, Ciclope, Quimera, Harpias, entre outros, categorizados, portanto, como seres híbridos e semideuses (Souza, 2015, p.40).

Passados séculos da civilização, a presença do monstro ressurgue cada vez mais forte, mas, sem dúvida, é a Idade Média a fomentadora dos seres monstruosos e, conforme Kappler (1994, p. 7), o período em que ele se mostra mais necessário dentro do discurso do cristianismo.

A pesquisadora Mary del Priore (2000) traça um panorama nos estudos teratológicos dos monstros – em recorte temporal dos séculos XVI a XVIII – figurando nas artes religiosas, representados por meio de alegorias para preceito moral pregado pelo cristianismo e, no século XVII, nos contos de fadas como instrumento ideológico de segregação e marginalização, a exemplo da forma de representação das personagens femininas, como a madrasta e a bruxa canibal.

De modo complementar, na perspectiva de entender a monstruosidade, Mary Douglas, no livro *Pureza e perigo* (1966), utiliza como parâmetro o livro do Levítico. A

autora, ao estudar as religiões primitivas, registra os discursos que alimentaram o Judaísmo a partir da noção de impureza como desordem e da higiene como caminho para a purificação. Nessa leitura, a monstrosidade transgride ou viola esquemas de categorização cultural, sendo, portanto, impura, conforme a autora:

Entre os animais que se movem sobre a terra, eis os que tereis por impuros: a toupeira, o rato e toda a variedade de lagarto, 30 o musaranho, a rã, a tartaruga, a lagartixa e o camaleão. 31 Tais são os répteis que tereis por impuros; quem os tocar mortos será impuro até à tarde. 32 Todo objecto sobre o qual caírem os seus cadáveres será impuro... 41 Todo animal que se arrasta sobre a terra vos será uma coisa abominável: não se comerá dele. 42 Não comereis animal algum que se arrasta sobre a terra, tanto aqueles que se arrastam sobre o ventre como aqueles que andam sobre quatro ou mais pés: tê-los-eis em abominação (Douglas, 1966, p.36).

No livro do Levítico encontravam-se várias referências atribuídas à doença com caráter depreciativo, a exemplo de pessoas acometidas pela lepra na Idade Média, quando a lepra foi geradora do medo e identificada com o monstruoso. Sobre essa vinculação, segundo Silva (2013, p. 129): “Serviu de base para o desenvolvimento dos rituais da Igreja sobre a lepra, principalmente aqueles que reforçam a necessidade de segregação acometida pelo seu corpo dentro da crença da sacralidade do corpo humano.” Por meio da cerimônia da Igreja Medieval denominada *Separatio Leprosarium*, o indivíduo acometido pela lepra estava “morto para o mundo, renascido em Deus” (Mattos; Fornazari, 2005, p. 49). Assim, esses eram segregados e obrigados a viver fora das cidades.

Bellei (2000, p. 11) aplica o conceito de monstruoso tanto ao humano quanto ao não humano e designa principalmente o híbrido e o deformado, sendo essas criaturas que se afastam da boa forma humana e do conceito de fronteira. Por conseguinte, nos séculos XII e XIII, os leprosos foram categorizados como mortos-vivos, monstros em impureza física e espiritual.

Sob essa perspectiva, eram enquadrados como seres impuros na Idade Média: os gêmeos nascidos do mesmo ventre; os seres que rastejam; os animais da água sem barbatana – “A esta abominação não é mais do que o contrário negativo da ordem das coisas que se aprovam” (Douglas, 1966, p. 33). Logo, dentre outras fontes, o estranhamento do homem medieval (europeu) frente a outras culturas era influenciado pelos dogmas herdados do cristianismo e pela monstrosidade marcada por alguma singularidade física, seja de excesso, ausência, tamanho ou deformidade.

Com isso, monstros com orelhas grandes ouviam melhor a palavra divina; homens sem cabeça eram associados aos cobradores de impostos; homens com bocas penduradas eram associados à mentira. “Passou-se a considerar os monstros como prodígios morais numa época em que uma interpretação alegórica do mundo se erigia em sistema de pensamento.” (Priore, 2000, p. 27).

A Idade Média foi o berço do discurso da monstruosidade e palco das aberrações. Por meio de missionários e navegantes eram descritos povos tidos como “exóticos”, a exemplo dos Arimaspes, dotados de um único olho; dos Astomes, sem boca, que viviam de perfume; e ainda gigantes e anões, seres vivos que, semelhantes aos pais, se afastavam do comum do seu gênero e tipo. Conforme Priore (2000, p. 55), “o monstro é o ser no qual a diferença tende a acentuar-se em detrimento da semelhança. Tal definição alargava enormemente o campo da monstruosidade.”

Além disso, no campo das categorizações, Kappler (1994, p. 160) apresenta as faces dos monstros, organizando-os pela hibridização de homens e animais – Minotauro e centauros; pela relação com o corpo – presença, ausência, tamanho e sexo (os blêmios, os Astomes, os Ciapódes, entre outros); e pela animalidade, a exemplo do Pé Grande, na América do Norte, e do Mapinguari, na região amazônica, entre outras facetas organizadas pelo autor.

No século XIV, com a calamidade da peste negra de 1348, a Guerra dos Cem Anos e a mensagem da chegada de um Anticristo, instalou-se o caos e o mal-estar, resultando em uma sociedade cada vez mais polarizada pelas forças do bem versus o mal, atribuindo origens monstruosas à influência positiva ou nefasta de Deus ou do diabo. Conforme Priore (2000):

Os gênios do bem e do mal, em permanente rixa, acabavam por criar seres perfeitos. Ou monstros e deformidades. Se na Bíblia, Deus anunciara que faria o homem à sua imagem e semelhança, o monstro significava uma ruptura com esse princípio. Mas além, o Levítico anunciava que os homens marcados por sinais físicos não poderiam oferecer serviços à Deus. [...] o mudo revelaria no, silêncio da boca, as marcas da sua intimidade com o inferno, onde pinças de ferro lhe teriam arrancado a língua (Priore, 2000, p. 38).

Enquanto na Idade Média o monstro serviu para propagar o cristianismo, no embate bem versus mal, é com as reflexões de Aristóteles (384-322), na obra *Geração dos animais*, que se encontra o primeiro a entender o monstro como um ser não contrário à natureza, mas comum a ela. A partir desse momento, seguem-se as

discussões em caráter científico. “Segundo ele, a formação do indivíduo – animal ou humano – se insere no combate entre a Forma e a Matéria” (Kappler, 1994, p. 293).

A partir do Humanismo, “abandonam-se as crenças em demônios e perseguição das bruxas e hereges” (Priore, 2000, p. 42), e atribui-se à ciência, erigida pela lógica e pela razão à margem da biologia: “humanidades, faunas e floras monstruosas ou maravilhosas cuja bizarria parece fundar-se num íntimo e transcendente conhecimento dos três reinos da natureza.” (Priore, 2000, p. 51).

Uma verdadeira mudança do papel do monstruoso se instaura em meados do século XVIII e se estende ao século XIX, com os efeitos da Segunda Revolução Industrial, influenciada por pensadores do século XVIII, entre eles Francis Bacon (1561-1626), Thomas Hobbes (1588-1679), René Descartes (1596-1650), John Locke (1632-1704) e Isaac Newton (1642-1727).

Nessa conjuntura, há um descrédito na religião, pois, para esses pensadores, a fé não deveria ficar acima da razão e o homem não deveria ser escravo da superstição. Courtine (2008) observa que, no século XIX, há uma ruptura na concepção de monstruosidade, fundamentada pela “invenção de uma teratologia científica, baseada nos progressos da embriogenia e da anatomia comparada.” (2008, p. 288).

É, portanto, nesse contexto que surgem, na literatura, monstros criados por mentes e mãos dos autores do horror moderno. Nos séculos XVIII e XIX, destaca-se Mary Shelley (1797-1851), na obra *Frankenstein* (1818), como grande sinalizadora de mudança na concepção de monstruosidade, antes alicerçada na fé, ao agregar a temática do monstruoso à extrapolação do homem com a ciência. A criação de uma nova espécie, para Victor Frankenstein, constitui o espelho de monstruosidade do próprio personagem. A criatura é uma extensão de si mesmo, é a monstruosidade interior refletida. O monstro, criado por um mosaico de membros de restos mortais, “é principalmente uma costura dos impulsos reprimidos, libidinosos e fronteiriços de seu criador” (Hogle, 2006, p. XV). Ainda sobre a condição do monstro e a problematização das ameaças do conhecimento, explica Ribeiro (2018):

Mais do que uma projeção psicológica do Dr. Frankenstein, a criatura desenvolvida pelo cientista pode ser interpretada como uma representação da industrialização (visto que ele foi construído a partir dos avanços científicos) e apontar para os conflitos oriundos do questionamento da razão à época. Criado de forma artificial por essa razão (e não pelo amor), o monstro de Frankenstein é deserdado e

incompreendido, uma ruptura da ordem do mundo natural em uma época de progresso científico e tecnológico (Ribeiro, 2018, p. 64).

Nesse mesmo panorama, destacam-se Robert Louis Stevenson (1850-1894), com *O estranho caso do Doutor Jekyll e do Senhor Hyde* (1886); Oscar Wilde (1854-1900), em *O retrato de Dorian Gray* (1890); e Bram Stoker (1847-1912), com *Drácula* (1897).

O impacto da modernidade sobre o indivíduo traz também à tona narrativas de ficção com temáticas alinhadas aos estudos da psicanálise em desenvolvimento na época, como o conceito do duplo, exemplificado em obras diversas, em destaque: *O homem de areia* (1817), de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), e *O estranho caso do Doutor Jekyll e do Senhor Hyde*.

Ainda nessa perspectiva, o monstro interior é bem delineado na obra de Edgar Allan Poe (1809-1849), por meio de personagens estranhos e melancólicos, com impulsos imprevisíveis; narrativas ambientadas em casas sombrias e decadentes; e temáticas relacionadas à morte ou ao morto-vivo, assim como Van Spanckeren (1994) delineia:

O reino crepuscular de Poe entre a vida e a morte e os cenários góticos berrantes não são meramente decorativos. Refletem o interior excessivamente civilizado, mas inerte da psique perturbada de suas personagens. São expressões simbólicas do subconsciente e, portanto, cerne de sua arte (Van Spanckeren, 1994, p. 43).

Em destaque, na prosa, *O gato preto* (1843) e *A queda da casa de Usher* (1839), e, na poesia, *O corvo* (1845), apresentam a atração e o convite de Edgar Allan Poe por intermédio de uma nova literatura gótica, tendo como matéria-prima não mais os fenômenos sobrenaturais ambientados em castelos europeus, mas a mente humana engendrando o monstro interior, alinhado ao impacto do conhecimento científico que estava secularizando radicalmente a cosmovisão do século XIX.

De Aristóteles, Lucrécio, Santo Agostinho, Sebastião Brant a Ambroise Paré, o monstro é abordado de modos diversos: por bem ou por mal, ele é integrado em sistemas do mundo que se explicam e comentam mutuamente. No entanto, falta desvendar sua razão de ser: jamais ser vencido; o monstro perpetua-se através dos séculos e das civilizações (Kappler, 1994, p. 7).

Por meio das múltiplas formas de expressão, seja na literatura, no cinema ou nas artes plásticas, o monstro é uma espécie de arauto para decifrar ou projetar as angústias, os medos, as fantasias e os desejos, como destaca Priore (2000):

Toda uma constelação de ideais teratológicas atravessou incólume o período medieval e renascentista. Os monstros, eles mesmo, não tiveram de “ressuscitar”, numa ou noutra época, pois eles jamais haviam desaparecido da memória e da imaginação dos homens (Priore, 2000, p. 58).

Desse modo, diante do surgir e ressurgir do monstro – em diferentes épocas e contextos – e, mais especificamente, diante da fluidez, fragmentação, desestabilização e da forte crise das teorias do sujeito, é que se enxerga na figura dos monstros um veículo de reflexões e questionamentos aos padrões rígidos e engessados ainda atuantes em nossa sociedade marcada por “tempos líquidos” (Bauman, 1998), na qual nada é concebido para durar e, em decorrência disso, tudo é passageiro.

2.1 O Entrelugar do monstruoso

Povos nativos do norte da América, negros, mulheres, imigrantes: por que esses grupos, pelo olhar do “Outro” colonizador, foram tão deslocados e representados, ao longo dos séculos, como marginalizados e, em alguns contextos socio-históricos norte-americanos, alinhados ao selvagem, ao incivilizado, portanto, ao monstruoso?

A esse questionamento, cabe um percurso pelos conceitos de monstruosidade diante das relações de alteridade para, assim, discutirmos as facetas da monstruosidade humana, bem como o lugar dos grupos marginais diante do sistema social, pelos seguintes recortes temporais: processo de colonização da América do Norte – o olhar especificamente para os povos nativos, negros, mulheres e imigrantes; em seguida, uma breve reflexão sobre as aberrações do corpo humano nos freak shows ao final do século XIX e, também, sobre o pensamento da eugenia, especificamente nos Estados Unidos da América.

Sobre a representação da monstruosidade na literatura, precisamente o lugar do monstro, Cohen (2000, p. 26) afirma: “os lugares habitados pelos monstros representam zonas perigosas, obscuras, porém, por meio da fantasia, oferecem

liberdade e utopia”. Nesses lugares, os instintos e os desejos mais oprimidos são explorados a fim de proporcionar prazer e êxtase, isto é, tudo que é considerado como indesejável pode ser transferido para o corpo do monstro para que, assim, seja saciado.

Nesse sentido, a figura do monstruoso vem para nos fazer refletir a respeito das identidades, do lugar do outro, das diferenças e da possibilidade de romper fronteiras e normas. O monstro ficcional ou o personagem humano alinhado às características monstruosas – o monstro social – por algum desvio, vem para desestabilizar a representação e a identidade em suas diversas formas de expressão.

Em um contexto de pós-modernidade caracterizado pela fluidez, fragmentação e desestabilização, nos termos colocados por Zygmunt Bauman em *Modernidade líquida* (2001), a figura ou a presença dos monstros é relevante, pois incentiva e suscita o questionamento dos padrões rígidos e engessados. Eles representam os desejos e emoções mais ocultos; além disso, são espelhos e símbolos da necessidade de se sair das “amarras” que a sociedade impõe. Dessa forma, são essas considerações sobre o lugar do monstro na cultura e na esfera literária.

Entende-se, então, que, por tudo o que representa, o monstro constitui o avesso de um modelo a ser seguido e, portanto, sujeito a uma manobra que delimita fronteiras, estabelecendo proibições para alguns comportamentos e valorizando outros. O monstro, como “[f]orma extrema de alteridade, [...] é sempre definido a partir de uma comunidade de não-monstros” (Nazário, 1998, p. 29). Ele é “[...] o outro, o estranho, o estrangeiro, o ‘inimigo natural’ pronto a encarnar o Mal e contaminar, com sua simples presença, a humanidade” (Idem, p. 285). Essa condição de “diferença” faz do monstro um alerta contra o risco de ultrapassar fronteiras.

Considerando a abordagem de Nazário sobre monstros como a ideia de outro, cabe registrar que Janet M. Paterson, pesquisadora sobre os estudos da alteridade na literatura contemporânea, em entrevista a Sandra Regina Goulart Almeida, da revista *Aletria* da UFMG em 2007, coloca a importância, nesse contexto de pós-modernidade, de refletir também sobre uma nova redefinição de identidade e alteridade, essencialmente no tocante à heterogeneidade nas relações centro e margens:

Não há dúvidas: o pensamento pós-moderno tem nos tornado mais sensíveis às diferenças, às representações das vozes marginais e à

importância da heterogeneidade. Houve uma enorme mudança sobre o que é comumente considerado o centro e as margens. As narrativas mestras, conforme designação de Lyotard, estão desacreditadas (Paterson, 2007, p. 3).

Na citação, Paterson traz a reflexão para o lugar das diferenças na pós-modernidade; especificamente, o que não é aceito por uma determinada parte de uma sociedade começa a pedir lugar, ou seja, faz-se necessário e urgente o debate identidade/alteridade. Logo, valores e verdades que antes eram naturalizados e absolutos hoje estão em constante questionamento.

Segundo Michel Collot (2006, p. 28), “alteridade” provém do termo latino *alter* que, como o grego *héteron*, define-se em função de um pólo de referência, seja ele o Ego, o Mesmo ou o Um. O Outro não passa sem o Um. Não há alteridade sem “ipseidade”. A diferença entre o Eu e o Outro não elimina a referência que cada um traz dentro de si, pois, por se identificarem, é que os homens se diferenciam.

Na obra *A conquista da América: a questão do outro*, Todorov menciona esse relacionamento entre o Eu e o Outro e considera que: “pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea e radicalmente diferente de tudo o que não é em si mesmo; eu é um outro” (1988, p. 3). Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão lá e eu estou só aqui, pode realmente separá-los. Mais adiante, afirma: “posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a mim.” (Todorov, 1988, p. 3).

Ainda no percurso para entender o que é ser o outro, Marc Augé (2008) define:

1) o Outro exótico, que é delineado a partir de um “nós” supostamente idêntico, isto é, de um grupo que se reconhece como uma unidade cultural, social, política (nós brasileiros, europeus, ocidentais); 2) o Outro étnico ou cultural – visto em uma relação “nós e eles”, definindo-se “o que é” a partir do “que não é”, como é o caso dos gregos frente aos bárbaros; 3) o Outro social – que se define pela posição assumida dentro de um mesmo sistema (a mulher, a criança, o escravo, o transgressor) e o Outro íntimo, que está presente em todos os sistemas sociais, remetendo-se as múltiplas identidades neles existentes (Augé, 2008, p. 22-23).

Conforme citado pelo mesmo antropólogo, Marc Augé, o Outro humano é definido por categorias, levando em conta o status e os papéis sociais, os processos de hegemonia diante das relações de poder que um grupo exerce sobre outro, assim como a identidade é produzida pelo reconhecimento do outro. Assim, “a identidade e

alteridade se completam em um seio social: elas o constituem e o definem” (Augé, 1998, p. 10).

Portanto, nesta seção, ao iniciar com o questionamento do porquê de alguns grupos sociais vistos como marginalizados terem sido alinhados ao monstruoso – designadamente as mulheres, os negros, os povos originários, os imigrantes – o próximo tópico abordará a monstrosidade praticada no processo de colonização norte-americano, desde as aberrações dos *freak shows* até a ideologia da eugenia, levando em consideração, estritamente, a categoria do Outro social definida por Augé (2008, p. 22-23), diante da relação de poder.

2.2 O “outro monstruoso” engendrado pela colonização norte-americana

O processo de colonização dos Estados Unidos não foi diferente de outros territórios ao utilizar-se da violência, da desumanização e da exclusão do Outro colonizado, visto como “um ser inferior”, no intuito de expansão e domínio territorial. Nesse cenário, a figura do “monstro social” manifesta-se em metáfora para a construção do “Outro”, aquele que, aos olhos do colonizador, precisava ser subjugado ou eliminado para garantir a hegemonia cultural, racial e econômica dos grupos dominantes.

Nesse quadro, é importante contextualizar os tipos de pessoas que se instalaram na “terra prometida” e refletir sobre o olhar de um “Outro” colonizador para um “Outro” colonizado, posto à margem. Entre essas categorias estavam os nativos indígenas, os negros, os imigrantes e a representação da mulher nas colônias norte-americanas. Para melhor contextualização, segue relato de Jonas Michaëlius, datado de 1628, descrito no livro *A história dos Estados Unidos* e compilado por Karnal (2007):

Quanto aos nativos deste país, encontro-os totalmente selvagens e primitivos, alheios a toda decência; mais ainda, incivilizados e estúpidos, como estacas de jardim, espertos em todas as perversidades e ímpios, homens endemoniados que não servem a ninguém senão o diabo [...]. É difícil dizer como se pode guiar a esta gente o verdadeiro conhecimento de Deus e de sem um mediador Jesus Cristo (Karnal, 2007, p. 50).

O relato, alicerçado ao discurso religioso, demonstra o olhar do colonizador para o nativo norte-americano, apresentado como selvagem, perigoso, demonizado,

“incivilizado” e, portanto, um obstáculo à expansão e ao progresso da terra conquistada. Também como um “inumano”, um ser à margem, o nativo norte-americano é colocado como uma bestialidade e a serviço do diabo, devendo ser “exterminado” e expulso da terra prometida. Segue relato conforme Karnal (2007):

Os peregrinos haviam se identificado com o povo eleito que Deus conduzia a uma terra prometida. Tal como Deus dera força a Josué (na Bíblia) para expulsar os habitantes da terra prometida, eles acreditavam no seu direito de expulsar os que habitavam a sua Canaã. John Cotton, pastor puritano, fez vários sermões nos quais destacou a semelhança entre a nação inglesa e a luta pela terra prometida descrita no Antigo Testamento (Karnal, 2007, p. 59).

Assim, os puritanos, com a ideia de ser um povo diferenciado – os “eleitos por Deus” e predestinados a uma “terra prometida” –, deram início ao processo de povoamento (ou melhor, de exploração) nas terras indígenas das colônias do norte da América, marcado por violência, preconceitos e imposição na conversão dos nativos à fé, à educação e aos “bons costumes” ancorados no cristianismo. Nessa conjuntura, cabe também registrar o olhar dos nativos – conforme registros em inglês – em relação ao homem europeu, como traz Karnal (2007):

buscaram por todos os lados bons terrenos, e quando encontravam um, imediatamente e sem cerimônia se apossavam dele; nós estávamos atônitos, mas, ainda assim, nós permitimos que continuassem achando que não valia a pena guerrear por um pouco de terra. Mas quando chegaram a nossos terrenos favoritos – aqueles que estavam mais próximos das zonas de pesca – então aconteceram guerras sangrentas. Estaríamos contentes em compartilhar as terras uns com os outros, mas esses homens brancos nos invadiram tão rapidamente que perderíamos tudo se não os enfrentássemos... Por fim, apossaram-se de todo o país que o Grande Espírito nos havia dado... (Karnal, 2007, p. 62).

Percebe-se, no registro, que os nativos, representados como “incivilizados”, demonstram no trecho “estariamos contentes em compartilhar as terras uns com os outros” (Karnal, 2007, p. 62) mais civilidade e empatia como o Outro se não fosse o tipo de violência imposta no processo de colonização pela posse das terras.

Constata-se, na citação, o discurso do entre “nós” e os “outros”, os efeitos gerados pela colonização, e a colonialidade identifica raça, sexo e prospecto social, determinando as similaridades e diferenças em relação à figura do colonizador – ou

seja, busca-se, por essa via, uma formalização de quais corpos existem como passíveis de violência (Quijano, 2005; Mignolo, 2017).

A colonização norte-americana – alicerçada no patriarcalismo, nos “bons costumes” e no puritanismo – deixou também à margem a representatividade da mulher: muitas não tinham uma identidade legal. Suas vidas transcorriam à sombra do pai e do marido; eram criadas para ser as guardiãs da moral e dos bons costumes.

Em tal situação, “a maior parte das mulheres brancas casava-se uma única vez” (Karnal, 2007, p. 68) e, mesmo elogiadas “como diligentes, excelentes esposas e boas para criar família” (Karnal, 2007, p. 68), viviam na invisibilidade das decisões e na sombra do patriarcalismo colonial. As que desafiavam as normas, os bons costumes e a estabilidade da sociedade eram representadas como figuras desviantes – logo, mais um tipo de monstro moral criado pelo processo de colonização norte-americano.

A escravidão dos negros trazidos da África para as colônias norte-americanas desempenhou um papel crucial para a construção do “Outro”, representado como monstruoso e, assim como o nativo indígena, como algo exótico, perigoso, um autêntico “monstro social” concebido pelo processo de colonização – ao mesmo tempo em que era temido por sua força e demonizado por sua alteridade, reflexo de ansiedades profundas sobre o poder e a resistência dos escravizados. Esse discurso sustentou a legitimação da escravidão ao explorar a mão de obra do negro com extrema brutalidade e violência.

No ano de 1619, chegou às terras estadunidenses o primeiro navio carregado de pessoas escravizadas (Karnal, 2011). Nesse contexto, era vantajoso trazer negros para explorar sua mão de obra; além disso, a escravidão já se fazia presente por legislação específica em cada colônia.

Ibidem explicita, por meio do relato de Gustavus Vassa – nigeriano forçadamente levado para os Estados Unidos em 1794 – a horrível travessia do oceano que os negros eram obrigados a fazer:

Conduziram-nos imediatamente ao pátio... como ovelhas em um redil, sem olharem para idade ou sexo. Como tudo me era novo, tudo o que vinha causava-me assombro. [...] A um sinal de tambor, os compradores corriam ao pátio onde estavam presos os escravos e escolhiam o lote que mais lhes agradava. O ruído e o clamor com que se fazia isso e a ansiedade visível nos rostos dos compradores serviam para aumentar muito o terror dos africanos... Dessa maneira,

sem escrúpulos, eram separados parentes e amigos, a maioria para nunca mais voltarem a se ver (Karnal, 2007, p. 63).

O relato do nigeriano Gustavus Vassa, transcrito por Karnal, descreve as condições insalubres dentro de um navio que os negros foram submetidos e forçados a embarcarem, bem como o temor à “Terra Prometida” e à condição imposta ao negro africano vendidos em feira livre como um mero objeto, preestabelecido para devidos fins pelo proprietário.

Bell Hooks (1989) explica os conceitos de sujeito e objeto: “sujeitos são aqueles que têm direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (Hooks, 1989, p. 42); já para objeto, a realidade é predeterminada pelo Outro e a identidade construída e, complementa: “nossa história é designada somente de maneira que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos” (*Ibidem*). Nesse sentido, pelo olhar do colonizador, as relações centro versus margem foram construídas.

Em 1808, o tráfico negreiro foi proibido, a partir de então discursos abolicionistas tornaram-se presentes na história social do Estados Unidos, resultando mais forte em relação à devastação da Guerra Civil Estadunidense (1861-1865), a qual motivou a fuga em massa de negros escravizados. Segundo Karnal: “cada vez que uma tropa do Norte invadia uma região confederada, um enorme contingente de negros fugia das fazendas e, dessa maneira, colaborava para o desmoronamento do sistema escravista” (Karnal, 2011, p. 158).

No ano de 1858, o presidente Abraham Lincoln defendeu a libertação dos escravizados nas Américas, apesar de muitas vezes ter proferido discursos ambíguos, nos quais se apresentava como antiescravista, mas não abolicionista, proferindo ainda a superioridade da “raça branca” (Karnal, 2011). Somente em 1865 foi promulgada a lei que proibiu definitivamente a escravidão com a aplicação da 13ª Emenda. No entanto, a data de 1863 é celebrada simbolicamente por ser a primeira lei que emancipava o povo negro.

Os movimentos migratórios foram significativos para o povoamento das colônias norte-americanas ao delinear a identidade social e cultural do que hoje são os Estados Unidos da América. Todavia, enquanto a imigração desempenhava um papel crucial no desenvolvimento econômico e territorial, também gerava ansiedades sociais e políticas que resultaram na construção do imigrante como um “outro” perigoso – o estrangeiro, o monstruoso – especialmente no imaginário cultural e

literário. Neste processo, cabe entender a o sentido para a palavra estrangeiro, que do latim, originam-se da mesma palavra *extranèus* que significa “o que é de fora”, que não pertence à família, o desconhecido em terras alheias que gera desconfiança e estereótipos.

Assim, atraídos por melhores condições de vida, muitos desses imigrantes foram formados por pessoas pobres na condição de servos temporários. Diante disso, conforme Karnal: “A ideia de uma terra fértil e abundante, um mundo imenso e a possibilidade de enriquecer a todos era um poderoso ímã sobre essas massas” (Karnal, 2007, p. 44). Mas a realidade não foi fácil, para estes estrangeiros, imigrantes – conforme relatos:

Em 1620, a Companhia de Londres trazia cem órfãos para a Virgínia. Da mesma maneira, mulheres eram transportadas para serem leiloadas no Novo Mundo. É natural concluir que essas mulheres, dispostas a atravessar o oceano e serem vendidas na América como esposas, não eram integrantes da aristocracia intelectual ou financeira da Inglaterra (Karnal, 2007, p. 45).

A citação em relato no livro *História dos Estados Unidos* (2007) demonstra a prática desumana submetida aos órfãos e às mulheres como objetos, mercadorias – a servir o projeto colonial. Muitas dessas mulheres não faziam parte da aristocracia intelectual e econômica inglesa, mas submetiam-se à travessia do Atlântico na esperança de uma vida mais digna, ainda que ao custo de liberdade e autonomia.

Poucos podiam pagar o alto preço de uma passagem para a América. Esse fator, combinado à necessidade de mão-de-obra, fez surgir uma nova forma de servidão nas colônias: a servidão temporária (*indentured servant*). O sistema consistia em prestar alguns anos de trabalho gratuito à pessoa que se dispusesse a pagar a passagem do imigrante. O transporte desses servos era feito sob condições tão difíceis que houve quem o comparasse ao tráfico de escravos africanos. Em vários momentos e lugares, o servo temporário foi a principal força de trabalho branca das colônias (Karnal, 2007 p. 45).

De fato, as pessoas que “optaram” para ir à nova América enfrentaram vários problemas: passagens caras, o que ocasionava uma nova forma de servidão – a chamada servidão temporária (*indentured servant*). Cabe ressaltar que nem todos foram por vontade própria; muitos foram deportados por contraírem dívidas e não poderem pagá-las. Assim como as mulheres tratadas como objetos, muitas crianças inglesas eram raptadas e vendidas como servas na América, ou seja, o processo de

chegada desses imigrantes para a “terra prometida” não foi realizado com tranquilidade ou por vontade própria, mas imposto e em conflito.

Diante desse cenário, cabe ao imigrante estrangeiro o lugar de um outro à margem – o estranho e desumanizado na condição de mero objeto para determinado fim. Nos estudos pós-coloniais a concepção de alteridade, para Spivak (1985), é a construção de sujeitos outros marginalizados frente a um “Outro” que domina e define seu modo de estar no mundo.

Destarte, pelo discurso através da linguagem são construídos indicadores sexuais, religiosos, econômicos, étnicos, geográficos e ideológicos de dominação socio-histórica e cultural que definem as posições dentro da sociedade em um movimento de colonialismo e de “outramento”.

Nesse sentido, Spivak faz surgir esse termo que descreve o processo pelo qual o discurso colonialista produz seus outros. O “outramento” é, isto posto, um processo dialético e circular em que o Outro dominante é estabelecido ao mesmo tempo que sujeitos outros são produzidos dentro do contexto da dominação (Spivak, 1985). Dessa forma é definida a relação entre margens e centralidades e a noção de Outro/outro é construída.

O conceito de “outro”, cunhado na modernidade pelo filósofo Friedrich Hegel (2001), serviu de fundamento para inúmeros autores da filosofia e criou sua própria tradição. Disso resulta que o referencial para qualquer comparação seria o “Eu” europeu. Seguindo os princípios hegelianos, Simone de Beauvoir (1980) elabora a categoria do “Outro” – em sua obra enquanto filósofa, escritora e feminista francesa (1908-1986):

Os judeus são “outros” para o anti-semite, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários. Ao fim de um estudo aprofundado das diversas figuras das sociedades primitivas, Levi Strauss pôde concluir: “A passagem do estado natural ao estado cultural define-se pela aptidão por parte do homem em pensar as relações biológicas sob a forma de sistemas de oposições: a dualidade, a alternância, a oposição e a simetria, que se apresentam sob formas definidas ou formas vagas, constituem menos fenômenos que cumpre explicar os dados fundamentais e imediatos da realidade social”. Tais fenômenos não se compreenderiam se a realidade humana fosse exclusivamente um *mitsein* baseado na solidariedade e na amizade. Esclarece-se, ao contrário, se, segundo Hegel, descobre-se na própria consciência uma hostilidade fundamental em relação a qualquer outra consciência; o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto (Beauvoir, 1980, p. 11-12).

Perante essas ambivalências as identidades foram – e ainda são – construídas pelo olhar de um Outro (colonizador ou que mantém um poder) e na relação desse Outro para um outro deslocado e mantido na “inessencialidade”. Assim, têm em comum o nativo, o negro, a mulher e o imigrante no processo de colonização norte-americano, colocados à margem, posicionados como o “outro” no sentido da exclusão, como não-humano; e aquilo que não é humano, na categoria do monstruoso, se faz monstro no processo de outramento.

Logo, o “outro monstruoso” engendrado no processo de colonização foi uma estratégia discursiva essencial para a manutenção das estruturas coloniais nos Estados Unidos. Esses monstros sociais permitiam ao colonizador projetar seus medos e ansiedades sobre os grupos marginalizados, legitimando a opressão e a exclusão. Essa construção cultural influenciou profundamente a literatura norte-americana, particularmente no gênero do horror, que frequentemente utilizava monstros para codificar tensões sociais e políticas.

2.3 O fascínio pelo teratológico e a Eugenia

Os *freak shows*, populares nos Estados Unidos do século XIX e início do XX, foram espetáculos que exploravam corpos humanos considerados “anormais” ou “monstruosos”. Nesse contexto, pessoas com diferenças físicas fora do padrão eurocêntrico, com condições médicas raras ou pertencentes a diferentes etnias não brancas – indígenas, africanos e asiáticos –, rotuladas como povos exóticos, selvagens e primitivos, eram apresentadas como “aberrações”, “monstruosidades”, alimentando uma cultura de voyeurismo que refletia e reforçava as hierarquias sociais da época, consolidando narrativas colonialistas e racistas que justificavam a exclusão e a marginalização.

Neste subcapítulo, procuraremos discutir e refletir sobre o ser humano categorizado como monstro, aberração e monstruosidade, especificamente pela anomalia do corpo: pelo excesso, pela ausência ou até mesmo pela cor da pele. Conforme Courtine (p. 256), “modelo de todos os pequenos desvios”, assim como diante da leitura de que o monstro é o “Outro” (Roas, 2010, p. 10), em exibição, “a serviço da ciência, ao proporcionar a festa do olhar focado na estranheza, na

deformidade do corpo” – ao que Courtine (p. 256) denominou verdadeiro “zoo humano”.

Nos anos de 1840, Phineas Barnum, em Nova Iorque, começou a organizar espetáculos de pessoas que se denominavam *freaks*. Essa exibição de seres humanos considerados monstruosos tanto podia incluir pessoas condenadas por crimes, com limitações físicas ou mentais, bem como aquelas provenientes do mundo não ocidental. Ou seja, todos aqueles seres humanos que, de alguma forma, transgrediam as convenções da “normalidade” socialmente estabelecidas eram exibidos nos *freak shows* no centro de Manhattan.

É nesse contexto que crianças, homens e mulheres eram categorizados como animais, exóticos e selvagens nos denominados *freak shows* dos grandes centros da Europa e da América, estendendo-se dos boulevards de Paris ao parque de diversão de Croydon e de Barnet, na Inglaterra, e ao Museu de Manhattan, na América do Norte. Para Campos (2016), esses zoos eram tão populares à época que diversos foram construídos ao redor do mundo, em países como Inglaterra, França e Estados Unidos. Na Alemanha, por exemplo, cunhou-se um termo específico para esse tipo de show: *Völkerschau* (literalmente, “show dos povos”) (Campos, 2016, p. 7).

“Nos *freak shows* do Piccadilly Circus”, conforme descreve Damasceno (2008, p. 1), corpos humanos eram exibidos como monstruosidades que tinham por função dar ao seu público mais confiança e consciência de si: “de sua civilidade, de sua normalidade, de sua preeminência” (*Ibidem*). Popularizados como “zoo humano”, eram espetáculos que visavam explorar alguma particularidade do corpo humano, trazendo à tona um campo de práticas de dominação, classificação e estigmatização do outro.

Para compreensão da “anormalidade”, alinhada ao monstruoso, o monstro é o grande modelo de todas as pequenas discrepâncias. É o princípio de inteligibilidade de todas as formas – que circulam na forma de moeda miúda – da anomalia (Foucault, 2002, p. 71). Ainda na compreensão do anormal, explica Messias (2016):

O período que vai aproximadamente de 1840 a 1940 será demarcado como aquele do conflito entre uma cultura voyeurística descompromissada e uma busca médica e jurídica para se compreender o chamado “anormal”. Se, por muito tempo, o monstro foi visto como a exceção que surgiria para confirmar a regra, era pelo olhar que seria determinado o que poderia vir a ser ou não

monstruoso, ou, em primeira instância, o que seria ou não desviante de uma possível norma - a chamada “anomalia” (Messias, 2016, p. 167).

Conforme a citação, a concepção do monstruoso era definida pelo olhar do público, apoiada na anomalia do corpo e exibida nos chamados zoológicos humanos, espetáculos de entretenimento barato que tornavam possível ao público ver formas de vida “exóticas” sem ter que viajar, justamente em um momento de expansão do desejo de conhecer “o primitivo”. Nesse contexto, o corpo humano categorizado como monstruoso era exibido nos shows de bizarrice humana, os denominados *freak shows*. Para compreender o *freak show*, é essencial ter em conta que o conceito de normal é uma construção forjada pelo século XIX e define o que é humano ou animal, civilizado ou primitivo, belo ou grotesco.

Nesse encadeamento segue o palco das aberrações humanas na Europa, em destaque: os “meninos fenômenos” – unidos pelo mesmo tronco, duas cabeças, quatro braços e duas pernas –, crianças com microcefalia, a mulher barbada e outras categorizadas como aberrações do humano monstrificado.

O público sobe, ergue-se o fenômeno, emite um balido ou fala, muge ou estertora [...] não se poderia comprovar melhor o fato de que a visita feita aos monstros das feiras possuía a banalidade rotineira dos divertimentos familiares. Nestas festas do olhar, as grandes aglomerações do povo do final do século XIX, a curiosidade dos basbaques corria solta, e os olhares faziam um inventário sem limite da grande exibição das bizarrices do corpo humano (Courtine, 2011, p. 255).

A citação de Courtine evidencia o corpo humano categorizado como animalesco e monstruoso e, em situação vexatória, pela qual sujeitos discursivamente taxonomizados como monstros eram expostos devido às suas características fenotípicas. A “banalidade rotineira”, em concordância com o citado, servia para mero entretenimento das famílias da época.

Ainda na Inglaterra, o comércio da bizarrice humana atraía multidões de curiosos aos parques de diversões, conforme Courtine (2011, p. 264): “a procura não enfraqueceu na segunda metade do século XIX, muito pelo contrário: é sempre em massa [...] pela estrada de ferro [...] no parque de diversão de Croydon e Barnet.”

A partir desse cenário, foram exibidas pessoas ou “tipos humanos” – formados por anões, mulheres barbadas, gigantes, irmãos siameses, entre outros – colocados como objetos a serviço da ciência e do entretenimento, o que as destituiu de

subjetividade e, assim, restaram poucas informações sobre elas. Por vezes, nem mesmo seus nomes.

Entre esses “tipos humanos”, em destaque, “o mais repulsivo espécime humano” (Courtine, 2011, p. 254) foi John Merrick, o famoso “homem elefante”. Nascido na Inglaterra, Joseph Carey Merrick (1862-1890), aos 22 anos, tornou-se um ícone da monstruosidade exibida nos *freak shows* ou shows de aberrações da época, devido à aparência que causava repulsa e medo às pessoas, em consequência de ser portador de uma anomalia genética grave, diagnosticada à época como neurofibromatose múltipla (doença degenerativa óssea incurável). Porém, com mais fundamentação científica, por meio dos estudos do médico e cirurgião Frederick Treves (1853-1923), fechou-se o diagnóstico para Síndrome de Proteus:

Sir Frederick Treves mostrou pela primeira vez Joseph Merrick, o famoso Homem Elefante, à Sociedade Patológica de Londres em 1884. Um diagnóstico de neurofibromatose foi sugerido em 1909 e foi amplamente aceito. Não há evidências, no entanto, de manchas café com leite ou prova histológica de neurofibromas. Também está claro que as manifestações de Joseph Merrick eram muito mais bizarras do que aquelas comumente vistas na neurofibromatose. As evidências indicam que Merrick sofria da síndrome de Proteus e tinha as seguintes características compatíveis com este diagnóstico: macrocefalia; hiperostose do crânio; hipertrofia de ossos longos; e pele e tecidos subcutâneos espessados, particularmente das mãos e pés, incluindo hiperplasia plantar, lipomas e outras massas subcutâneas não especificadas (Tibbles e Cohen, 1986, p. 293).

Conhecido como Homem Elefante, suas exposições chamaram não só a atenção do público, em espetáculo bizarro do corpo humano em anomalia, mas também a curiosidade científica da época, conforme relata o médico-cirurgião Frederick Treves em seu livro *The Elephant Man and Other Reminiscences* (1923).

O showman, como se estivesse se dirigido a um cachorro, falou ríspidamente: “De pé!” A coisa se levantou lentamente e deixou o cobertor que cobria sua cabeça e suas costas cair no chão. Lá se revelou o ser mais repugnante que eu já vira. No curso da minha profissão, eu vi lamentáveis deformidades de face devido a acidentes ou doenças, assim como mutilações e contorções de corpo por causas diferentes, mas nunca tinha encontrado uma versão do ser humano tão degradante quanto essa única figura expunha. Ele estava nu até a cintura, com os pés descalços, usando uma calça social que parecia ter pertencido a um homem gordo (Treves, 2020 [1923], p. 2).

Para compreender o *freak show*, é essencial ter em conta que o conceito de normal é uma construção forjada pelo século XIX e define o que é humano ou animal, civilizado ou primitivo, belo ou grotesco. Nesse sentido, o relato de Treves, na citação exposta, anuncia o caráter de desumanização do corpo em exibição, focado no conceito do anormal ora descrito como animal, ora como coisa, assim como no estranhamento e na impureza.

A história de Joseph Carey foi consagrada na arte cinematográfica por meio do filme *O Homem Elefante*, nos anos 1980, dirigido por David Lynch. Em preto e branco, o filme se passa na Inglaterra vitoriana e leva à reflexão sobre a animalização do ser humano, conforme cita Myiashiro (2008):

A primeira aparição do homem-elefante, no filme, é no circo. Ele nos é mostrado como um monstro selvagem, mais animal que humano. Um ser que se ganha a vida sendo exibido pelas suas deformações. O médico Frederick Treves se assusta ao vê-lo. Treves paga ao dono dele uma quantia em dinheiro, como se tratasse de uma mercadoria, um objeto e o leva ao hospital a escondidas e o interna no último andar, no isolamento, onde ficam os infectados (Myiashiro, 2008, p. 137).

Em isolamento no hospital e estereotipado por muitos como um ser humano marginalizado pela “anormalidade do corpo”, no decorrer do filme, o “homem-elefante” vai conquistando todos ao mostrar-se sensível às artes – sabia ler, lia romances, enfim, era um homem culto. Com o passar do tempo, vão desconstruindo a imagem de “quase animal” para um ser digno – um “quase humano.”

No âmbito da psicologia, ao se discutir o termo humanidade, o professor Nick Haslan (2016) explica que a humanização está intrinsecamente relacionada com as questões de hierarquização de raça e etnia, que, em tese, justificariam os genocídios e a escravidão de povos. Desse modo, assemelha-se a ideia do “não humano” ao animalesco – “não civilizado” –, utilizando-se do modelo eurocêntrico de civilidade, que muito contribui para o preconceito racial.

Ainda no “palco” pseudocientífico e nefasto do século XIX, movido pela hipersexualização do corpo feminino e negro, cabe destacar, no “zoológico humano” da monstruosidade da época, o caso da sul-africana Sarah Bartmaan (1789–1815), conhecida como “Vênus Hotentote”.

Representada como um dos casos mais famosos de exposição de humanos em Londres e Paris, entre os anos de 1810 e 1815, procedente da etnia Khoi Khoi, da

África do Sul, Saartje fez grande sucesso no Piccadilly Hall – teatro popular londrino – por suas dimensões corporais, especificamente das nádegas, conforme menciona Paulino (2020):

Saartjes ou Sarah, como também era conhecida, era portadora de esteatopigia, que se caracteriza pelo o acúmulo de gordura, fazendo com que a mesma ostentasse volumosas nádegas, além de apresentar genitálias com lábios hipertrofiados. Tais características eram destacadas como a anormalidade do corpo feminino fora do contexto europeu, despertando a curiosidade pseudocientífica, que se justificava no intuito de reafirmar o padrão de normalidade eurocêntrico (Paulino, 2020, p.34).

As características de Sarah Baartman – excesso de gordura nas nádegas e genitálias com lábios grandes – despertavam a curiosidade pseudocientífica do século XIX. Para Stuart Hall (1997), a identidade de Saartjes foi duplamente deslocada: primeiro pelo caráter patológico de anormalidade atribuído ao corpo da sul-africana; segundo pela erotização e pelo fetichismo decorrentes das nádegas e genitálias protuberantes.

A estadia de Sarah Baartman na Europa foi de constante exibição ao público no século XIX de forma desumana e animalesca, segundo relata Gould: “a hotentote foi apresentada como um animal selvagem, e foi-lhe ordenado que andasse para trás e para diante, e que saísse e entrasse na jaula, mais como um urso treinado do que como um ser humano” (Gould, 2004, p. 273).

Conforme citado, além das exposições mais próximas à animalidade e também desumanas, Sarah Baartman foi popularizada nas artes por meio de desenhos e caricaturas – a maioria com estigmas negativos, depreciando as características da raça negra. É fato que a caricatura racista do negro tem sido manufaturada desde os primeiros relatos de colonizadores europeus na África. Ao longo de séculos de escravização e de colonialismo construiu-se uma imagem menos humana dessas pessoas, de tal forma que um corpo negro “autêntico” no imaginário colonial é aquele selvagem (Fanon, *ib.*, p. 84), inferior. Essas imagens se solidificaram num passado mais recente por meio da ideologia imperialista do final do século XIX e começo do século XX, a qual dizia que “os povos da África precisavam ser ‘salvos’ pelo conquistador europeu de seu atraso natural” (Almeida, 2019, p. 202).

Ao procurar compreender o sentido de arte caricatural, o professor Nobu Chinen (2013) explica que a caricatura “é a representação plástica ou gráfica de uma

pessoa, tipo, ação ou ideia interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ou grotesco” (Chinen, 2013, p.78). Nesse contexto, a “arte” que divulgava a Vênus de Honetonte serviu ainda mais para depreciar a figura da mulher negra como objeto de entretenimento, contribuindo para o preconceito racial.

Em Paris, Sarah Baartman foi estudada por Georges Cuvier, professor de anatomia comparada do Museu de História Natural. Após sua morte, seu corpo foi dissecado – cérebro, esqueleto e genitália foram expostos no Museu do Homem em Paris, acompanhados de um manequim com moldes retirados de seu corpo. Somente em 1994 o corpo de Sara Baartman, após muita negociação entre o governo francês e o sul-africano, foi devolvido para seu povo Khoisan.

Outra monstruosidade a “serviço” da ciência, que vinha em expansão nos Estados Unidos no final do século XIX, deu-se por meio da eugenia. Na ideia de superioridade de uma raça em detrimento de outra, propagou-se a eugenia – termo criado por Francis Galton (1822-1911) –, tratada na obra *Hereditary Talent and Character* (1865), na tese de que o talento é hereditário e não resultado do meio, vendo-se assim a necessidade de seleção eugênica dos capazes de gerar a melhor prole, ou seja, a ciência dos “bem-nascidos” (Black, 2003, p. 56).

Por meio da eugenia, grupos marginalizados – particularmente negros, imigrantes, deficientes físicos ou mentais, alcoólatras, presidiários – eram categorizados pela raça ou em estado social de pobreza e miséria como cobaias a serviço da ciência. Carl Sagan, na obra *O mundo assombrado pelos demônios*, já alertava sobre as mazelas de hierarquias inferiorizadas e promovidas pela ciência:

Nós temos vieses; inalamos os preconceitos dominantes em nosso meio como todo mundo. De vez em quando, os cientistas alimentam inúmeras doutrinas nocivas (inclusive a suposta “superioridade” de um grupo étnico ou de um gênero em relação ao outro, com base em medições do tamanho do cérebro, saliências do crânio ou testes de inteligência (Sagan, 2006, p. 221).

Como destacou Sagan, os estudos da craniometria – ou ciência da medição do crânio – difundida pelo anatomista Samuel George Morton (1799-1851) muito contribuíram para ideias racistas no meio científico, em particular ao classificar os negros como menos desenvolvidos do que os brancos.

A publicação de *A Theory of Heredity* (1875) e *Inquiries into Human Faculty and Its Development* (1883), de Galton (1822-1911), marcou a inserção da ideia de

eugenia no meio científico ao defender que não só os talentos são herdados, mas também: “doentes mentais, os criminosos, os marginais também o são, estando a solução para esses problemas não em reformas sociais, mas na eugenia” (Smaniotto, 2012, p. 48).

Mencionar vários tópicos mais ou menos conectados com aquele do cultivo da raça, ou, como podemos chamá-los, com as questões “eugênicas”. Isto é, com problemas relacionados com o que se chama em grego “eugenes”, quer dizer, de boa linhagem, dotado hereditariamente com nobres qualidades. Esta e as palavras relacionadas, “eugenia” etc., são igualmente aplicáveis aos homens, aos brutos e às plantas. Desejamos ardentemente uma palavra breve que expresse a ciência do melhoramento da linhagem, que não está de nenhuma maneira restrita à união procriativa, senão, especialmente no caso dos homens, a tomar conhecimento de todas as influências que tendem, em qualquer grau, por mais remoto que seja, dar às raças ou linhagens sanguíneas mais convenientes uma melhor possibilidade de prevalecer rapidamente sobre os menos convenientes, que de outra forma não haja acontecido (Galton *apud* Diwan, 2007, p. 41-42).

Perante a citação, especificamente em “dar às raças ou linhagens sanguíneas mais convenientes”, fica clara a defesa da eugenia como ciência de controle social, de melhoramento das raças para um futuro “de pessoas geneticamente melhores”, tanto no aspecto físico quanto mental.

Às diversas formas de monstruosidade elencadas anteriormente – desde o processo desumano entre colonizador e colonizado, seja pela categorização da anormalidade, seja pela animalização do corpo nas exposições dos *freak shows*, ou mesmo a serviço da eugenia com a finalidade de dar às raças uma melhor “linhagem” – ao colocar o “outro” humano à margem, na categoria do monstruoso, demonstra-se que o caráter monstruoso reflete comportamentos humanos.

Neste capítulo procuramos refletir e analisar como foi engendrado o monstro social no processo de outramento, em recorte temporal que parte do processo de colonização norte-americana: com a chegada dos imigrantes, o estrangeiro foi conceituado como o estranho; o negro e os nativos como meros objetos de mercadoria; a mulher, mesmo as pertencentes às famílias dos colonizadores norte-americanos, diante da invisibilidade imposta pelo patriarcalismo; e também os órfãos e as mulheres trazidas para as colônias a fim de serem leiloadas.

Ainda discorreremos sobre a exibição do corpo humano rotulado de “anormal” e exibido nos *freak shows* do final do século XIX – prática que muito influenciou o

imaginário das artes, na literatura e no cinema – a exemplo, na contemporaneidade, das obras literárias e roteiros cinematográficos de Guillermo del Toro, nos quais há uma ressignificação da representação dos “monstros” como figuras de empatia e resistência em oposição à desumanização e bizarrice do corpo predominantes nos *freak shows* da época.

Por fim, procuramos refletir sobre outro tipo de monstruosidade a serviço da ciência: a eugenia – a monstruosidade a serviço do controle social que, baseada nos estudos de Francis Galton e inspirada na teoria da seleção natural de Darwin, influenciou a percepção pública, consolidando a ideia de que pessoas classificadas como “degeneradas” e comportamentos fora do padrão, ou seja, os “monstros sociais”, seriam sinais de perigo para a ordem e ameaças ao futuro da sociedade norte-americana.

Os discursos eugenistas impactaram a literatura de horror, especificamente na construção dos monstros de H. P. Lovecraft, ao representar o “outro impuro”, o medo da miscigenação, a ameaça às sociedades brancas e anglo-saxônicas. Por outro lado, Guillermo del Toro revisita e subverte tais narrativas ao apresentar a marginalização, a diversidade e o “monstro social” não como ameaça, mas como forma de resistência às opressões e à exclusão.

3 ANÁLISE: O QUE O OUTRO MONSTRUOSO TEM A MOSTRAR

No capítulo 1 desta pesquisa discorreremos sobre a presença do monstro e do monstruoso ao longo da história da humanidade e em seguida na seção 1.1 evidenciamos como o “outro” à margem – o negro, os indígenas americanos e as mulheres – foi historicamente visto e tratado como um ser abjeto, um “monstro social” no processo histórico dos Estados Unidos da América em recorte temporal da colonização ao final do século XIX com os efeitos desastrosos da eugenia como “ciência”.

A partir do subcapítulo 3.1 até o capítulo 4 será realizada a análise dos objetos de pesquisa: primeiramente a novela *A Sombra de Innsmouth* e após o romance *A Forma da Água* (2018). Em consonância com o objetivo proposto pretende-se investigar a seguinte problemática: como o romance *A Forma da Água*, ao explorar elementos de fluidez e ao associar o monstruoso à alteridade no contexto da fantasia urbana, se contrapõe ou ressignifica o discurso do “outro monstruoso” presente na novela *A Sombra de Innsmouth* de H. P. Lovecraft?

Ancorados nas correntes teóricas sobre representação e alteridade e alinhados aos conceitos de monstros e monstruosidade na literatura fantástica – mais especificamente nas vertentes do horror, do terror cósmico e da fantasia urbana – é que desenvolvemos a seguir a análise estruturada nas seguintes categorias:

- I. análise da corporalidade das personagens na construção do outro/Outro monstruoso;
- II. influência do espaço no imaginário do outro/Outro monstruoso.

Cabe ressaltar que a análise de cada corpus considerará o “outro monstruoso” na literatura nas diversas correntes teóricas que abordam a alteridade, a monstruosidade e os significados simbólicos e culturais associados ao “diferente”. Em face do exposto pretende-se explorar como o monstro é construído, interpretado e relacionado às ansiedades sociais, culturais e políticas exclusivamente na modernidade e pós-modernidade na literatura fantástica.

3.1 Lovecraft e seus monstros

Do que um cavalheiro tão reservado e bem-educado tinha tanto medo? Medo do quê? Medo do Outro? E o que vem a ser esse “outro monstruoso” que Howard

Phillips Lovecraft (1890-1937) tanto temia no mundo almejado por ele e refletido em sua obra literária ao criar um panteão tão singular de monstros?

Inicialmente cabe ressaltar que, em relação à biografia de Howard Phillips Lovecraft, seremos breves. Segundo Michel Houellebecq, no ensaio *H. P. Lovecraft: contra o mundo, contra a vida* (2020), e diante das pesquisas sobre a vida do autor, nem mesmo os biógrafos tinham certeza, conforme mencionado no trecho:

Em 1908, aos dezoito anos de idade, foi vítima de um “colapso mental”, afundado numa letargia que se prolongara por uma década. Na mesma idade que seus antigos colegas de classe passam a impacientemente se afastar da infância e começam a mergulhar na vida [...], Lovecraft se enclausura em sua casa, fala apenas com sua mãe, recusa-se a se levantar o dia todo e arrasta-se pela casa de roupão a noite toda (Houellebecq, 2020, p. 23).

No ensaio Houellebecq (2020) faz provocações em relação à incerteza como uma constante na vida de Lovecraft, especificamente entre os 18 e 23 anos de idade, e aponta que, somente de 1913 a 1918, “ele retoma contato com a raça humana” (*Id.*, p. 24). Mesmo diante das incertezas sobre a vida de Lovecraft recorreremos aos estudos do pesquisador, biógrafo e crítico literário norte-americano Sunand Tryambak Joshi, por ter se dedicado por mais de duas décadas ao autor e à sua obra. É por meio do livro *A vida de Lovecraft* (2014) – tradução de Bruno Gamparoto, publicado no Brasil pela Editora Hedra – que será embasada a maior parte desta seção.

Escritor, poeta, ensaísta e crítico literário, Lovecraft nasceu em Providence, Rhode Island, em 20 de agosto de 1890. Na pós-modernidade foi abraçado pela cultura pop das últimas décadas – no cinema, em histórias em quadrinhos, nos games, em estilos musicais, no rock – e influenciou, direta ou indiretamente, escritores, diretores e roteiristas, entre eles Neil Gaiman, Stephen King e Guillermo del Toro. Seguem algumas declarações compiladas do documentário *Medo do desconhecido* (2008) sobre a importância do horror cósmico e sua influência nas variadas artes da pós-modernidade: “Lovecraft fala do tamanho do homem no cosmos. É quem melhor articula a indiferença dos deuses antigos para com o homem. Lovecraft toma isso e aposta alto no cosmo.” (Guillermo del Toro – escritor, roteirista e diretor de cinema); “Qualquer tipo de horror sobrenatural que se pensar é quase certo que, em algum momento de sua carreira, Lovecraft o tenha desenvolvido.” (Campel).

Lovecraft afirmava: “Era de uma aristocracia inglesa sem misturas” (*Id.*, p. 19), assim gostava de relatar. Orgulhoso de suas ancestralidades, criado em lar

conservador e puritano, de família burguesa rica, filho único de Wilfield Scott Lovecraft e Susie Phillips, não se interessou pelos negócios do avô materno, Whipple Phillips, mas muito obteve da influência literária, a qual relata em carta compilada por Joshi (2014):

Nunca escutei contos orais senão do meu avô – que, observando meu gosto pela leitura, costuma inventar de improviso todo tipo de história de aventura sobre bosques sombrios, cavernas insondadas, horrores alados (como as “criaturas da noite” dos meus sonhos). [...], velhas bruxas com caldeirões sinistros [...] (Joshi, 2014, p. 39).

Observa-se na passagem compilada por Joshi, em relação à formação literária de Lovecraft advinda do ambiente familiar, que, por meio da escuta de contos pelo avô, teve os primeiros contatos com as vertentes da fantasia e do gótico, conforme construções lexicais presentes no excerto: “bosques sombrios, cavernas insondadas, bruxas”, entre outras citadas.

Diante de tal contexto infere-se de onde vem o imaginário da ficção desenvolvida por meio do fantástico, nas vertentes do terror e do horror cósmico, especificamente ao criar uma mitologia própria com panteão de monstros e estética diferenciada por temáticas como as advindas de ameaças cósmicas, monstros indescritíveis, tentáculos e terrores inimagináveis, perpetuadas e reproduzidas em muitas de suas narrativas.

Segundo Joshi (2014, p. 50), Lovecraft teve uma infância solitária, sem amigos, no convívio apenas com adultos da família, nas quais muitas das suas brincadeiras eram por meio de “leituras, escrita, trabalhos científicos, prática musical e idas a teatros” (*Id.*, p. 50), e apenas na companhia de adultos e no manuseio dos livros do acervo da biblioteca familiar. Assim, desde a infância cresceu como um leitor atento e, na vida adulta, um crítico audaz.

Em sua biografia constata-se uma afinidade marcante pela leitura de ficção, literatura grega e latina, além de um interesse de cunho científico, evidenciado pelos estudos em áreas como astronomia, química, física, antropologia, psicologia e geologia, entre outras ciências ao longo da vida. Todavia, alguns paradoxos podem ser observados em relação às suas preferências literárias, especialmente no que diz respeito à leitura de obras consideradas de gosto popular ou pertencentes à chamada literatura “menor”, como as *dime novels*: “Lovecraft sabia que estava lendo lixo, mas lia do mesmo jeito.” (Joshi, 2014, p. 41).

Assim, da variedade de leitura, especificamente na afinidade pela ficção, Lovecraft se viu fascinado pela ciência: “amor ao estranho e fantástico, amor ao antigo e permanente e amor à verdade abstrata e à lógica científica.” (Joshi, 2014, p. 42). Mais tarde, por volta de 1921, declarou interesse pela astronomia, a qual afetou toda a sua vida, bem como suas inclinações filosóficas, conforme relato compilado por Joshi (p. 57):

As sensações mais fortes de minha existência são as de 1896, quando descobri o mundo grego, e de 1902, quando descobri a miríade de sóis e mundos do espaço infinito. Às vezes penso nesse último acontecimento que foi mais importante, pois a grandeza daquela concepção crescente do universo ainda me arrebatava de um modo difícil de se repetir. Fiz da astronomia, meu principal estudo científico [...] (Lovecraft *apud* Joshi, 2014 p. 57).

A declaração de Lovecraft sobre seu fascínio pelas ciências – em especial pela astronomia – viabiliza, na vida adulta, o desenvolvimento de uma estética literária centrada no horror cósmico. Nesse contexto, os Mitos de Cthulhu ocupam papel central ao tematizar a insignificância da humanidade diante da vastidão do universo. Essa perspectiva cósmica se torna um dos pilares de sua poética do horror, em que o conhecimento científico, longe de iluminar ou confortar, revela a condição frágil e irrelevante do ser humano frente às entidades e forças incompreensíveis.

Ao longo da sua vida conturbada – infância solitária, morte do pai e depois da mãe –, vários colapsos mentais o impediram de continuar na vida escolar e de vir a ter um futuro promissor na ciência pela academia: “Minha hipótese é a de que o relativo fracasso de Lovecraft em dominar a álgebra o tornou gradativamente consciente de que jamais poderia realizar um trabalho sério e profissional nem em astronomia nem em química.” (Joshi, 2014, p. 82). Diante de tais problemáticas e dos colapsos de natureza mental ou nervosa, Lovecraft se isolou de 1908 a 1913 – período sobre o qual não se têm informações concretas –, fazendo jus à conhecida expressão de ser o “excêntrico recluso”.

A partir de 1914 é que se tem novamente mais informações. Especificamente ao ingressar no jornalismo amador, percebe-se que deu uma “nova vida” a Lovecraft, conforme relatado por uma de suas cartas: “O jornalismo amador me deu o verdadeiro mundo em que vivo [...] com o advento da United renovou-se em mim a vontade de viver.” (Joshi, 2014, p. 101). Além do “retorno” à vida, Lovecraft, ao assumir o

departamento de crítica pública, conforme biografia, muito contribuiu para ampliar suas ideias, seus valores conservadores, opinar sobre o preconceito e o racismo e, conseqüentemente, reverberar em sua produção literária.

O encorajamento às primeiras publicações de Lovecraft foi motivado pelo artigo *Howard P. Lovecraft's Fiction* [“A ficção de Howard P. Lovecraft”], escrito por W. Paul Cook (1881-1948) – chefe do departamento de impressão do *Athol Transcript* – ao prefaciar *Dagon* na *Vagrant* de novembro de 1919, ao tecer elogios: um trabalho inteligente, de Lovecraft. A temática alienígena é abordada no conto *Dagon* (1917), conforme Joshi (2014, p. 173, e-book): “Trata-se de um tema que Lovecraft desenvolveria à exaustão em seu trabalho futuro” para consolidar a estética do horror cósmico.

Lovecraft viveu num mundo de constantes mudanças econômicas, sociais e culturais, além de inovações tecnológicas impulsionadas pelo modernismo no início do século XX. Diante desse contexto, a imigração cresce nos Estados Unidos, engendrando seus posicionamentos ideológicos em relação à xenofobia – metaforizada por meio da representação dos monstros híbridos retratados em seus contos e novelas, em particular no denominado Ciclo de Cthulhu, nos contos *Dagon*, *O chamado de Cthulhu* (1926) e na novela *A sombra de Innsmouth* (1934). Segue relato:

A mais perigosa e falaciosa das muitas concepções errôneas de americanismo é a do chamado “cadinho” das raças e tradições. É verdade que este país tem recebido um imenso influxo de imigrantes não ingleses que chegaram até aqui para desfrutar sem dificuldades as liberdades que nossos ancestrais britânicos talharam em trabalho e derramamento de sangue. [...] Talvez a imigração não possa ser de uma só vez extirpada, mas é necessário que se compreenda que os estrangeiros que escolheram os Estados Unidos como sua residência devem aceitar a cultura e a língua dominantes como sua, e jamais tentar modificar nossas instituições, nem tentar manter as suas vivas entre nós (Joshi, 2014, p. 135).

O fragmento compilado por Joshi (2014) evidencia o posicionamento ideológico de Lovecraft quanto ao repúdio à imigração nos Estados Unidos e reflete o contexto social e cultural do início do século XX. A partir dessa perspectiva o medo da imigração não inglesa projeta-se na figura do “outro” como uma ameaça à hegemonia anglo-saxã. Esse “outro” – negro, mestiço, asiático ou qualquer indivíduo fora do ideal branco anglo-americano – é frequentemente representado em suas narrativas por

meio de monstros, como no exemplo dos híbridos *Deep Ones* em *A sombra de Innsmouth* (1934) como repúdio à mistura de raças. Dessa forma os monstros lovecraftianos não apenas simbolizam o medo mas também funcionam como expressão da alteridade rejeitada e marginalizada no contexto da modernidade.

Ainda em 1922 Lovecraft pôde participar do movimento do jornalismo amador, o que possibilitou a publicação de seus contos, favoreceu o contato social com outros escritores e mais que tudo isso o tirou da solidão – ao conhecer Sônia Half Greene, com quem se casou dois anos depois. “Logo após o casamento o casal se instala no Brooklyn [...] o recluso misantropo [...] se transforma num homem afável” (Houellebecq, 2020, p. 81).

A mudança para Nova York proporcionou vantagens e desvantagens, encantos e desencantos. Primeiramente deslumbrou-se com o que a cidade oferecia: o contato com seus correspondentes, com editores e a facilidade para publicação. Todavia algo inesperado aconteceu: Sônia perdeu o emprego e Lovecraft viu-se obrigado a procurar um para o sustento do lar e com isso conheceu o outro lado da realidade de estar pobre. “É preciso ser pobre para entender perfeitamente Nova York” (Houellebecq, 2020, p. 83). Para alguém com a estirpe de Lovecraft não foi fácil. Diante desse contexto teve de sair às ruas de Nova York à procura de emprego. Segue fragmento do olhar de Lovecraft pelas ruas da cidade:

Mas minhas esperanças foram rapidamente desapontadas. Ali onde a lua me dera da beleza e do encanto, a luz crua me revelou do dia me revelou o sórdido, o aspecto estrangeiro e a proliferação malsã de uma pedra que se estendia em largura e altura. Uma multidão se despejava nas ruas que se assemelhavam a canais. Eram estrangeiros atarracados e morenos, com semblantes duros e olhos estreitos, estrangeiros ardilosos, sem sonhos e fechados para o que cercava. Não tinham nada em comum com o homem de olhos azuis do antigo povo dos colonos. [...] (Houellebecq, 2020, p. 83).

O relato de cartas de Lovecraft, reunido no ensaio *H. P. Lovecraft: contra o mundo, contra a vida*, de Michel Houellebecq (2020), indica temas polêmicos que aparecem em muitos de seus contos e novelas: a xenofobia, o ódio racial e o desprezo pelos imigrantes, muitas vezes representados por monstros ou de forma simbólica. É ao caminhar por ruas cheias de imigrantes e bastante movimentadas que o autor usará a cidade como um verdadeiro laboratório e abrigo do monstruoso, a exemplo da novela *A sombra de Innsmouth* – objeto de pesquisa neste estudo. Segundo Houellebecq (2020, p. 85): “é em Nova York que suas opiniões racistas se

transformam numa verdadeira neurose racial. Sendo pobre, ele terá que viver no mesmo bairro dos imigrantes.”

O racismo de Lovecraft se intensificou ao morar no Brooklyn, numa região vizinha a Red Hook – bairro pobre formado por maioria de negros e imigrantes. Das observações nas ruas agitadas da cidade e do contato com os habitantes do bairro surgiu o conto *O terror de Red Hook* (1927), publicado na revista *Weird Tales*. De acordo com Joshi: “*The Horror at Red Hook* não é outra coisa além de um grito de fúria e desprezo aos ‘estrangeiros’ que tomaram Nova York da população branca à qual a cidade presumivelmente pertencia” (Joshi, 2014, p. 254).

Ao longo de sua carreira literária, as temáticas da xenofobia e do racismo permearam, mesmo de forma simbólica, a figura do monstro em sua obra, gerando diversas leituras antropológicas, culturais e literárias de forma polêmica. Sobre a representação dos monstros, explica Falcão:

Os monstros são o mecanismo propulsor das narrativas de Lovecraft. O universo criado a partir de sua obra funciona com a presença deles. De acordo com Cohen, os monstros nos ajudam a pensar na alteridade, na ambiguidade, na abjeção, nas fronteiras entre o humano e o não humano. Os monstros também podem ensinar sobre o que é aceito ou não pela cultura, pela sociedade de sua época. Os monstros nos dão pistas sobre os medos produzidos e que circulam em uma cultura (Falcão, 2021, p. 11).

O fragmento de Falcão explicita a centralidade dos monstros na narrativa de Lovecraft, alinhada à teoria de Cohen, que tem como representação simbólica os monstros como reflexo das tensões culturais diante do limite do que é considerado aceitável ou normativo para cada contexto de época. Nesse sentido, na cosmologia lovecraftiana a alteridade ameaçada é representada por monstros ligados a tudo o que ele repudia: o desconhecido, os imigrantes e a modernidade.

Assim, os monstros engendrados por Lovecraft, especificamente nos Mitos de Cthulhu – como os *Deep Ones*, os *Shoggoths* e o *Cthulhu* – surgem não apenas para desafiar as leis naturais, mas também para subverter as normas culturais e raciais consideradas invioláveis diante de seus valores, tradições e conservadorismo. Nesse quadro, como pontua Falcão, os monstros híbridos de Lovecraft servem como metáfora do marginalizado, da miscigenação, da degeneração, de tudo o que é socialmente rejeitado e reprimido.

Entre seus “grandes textos” (Houellebecq, 2020, p. 32) destacam-se *O chamado de Cthulhu* (1926), *A cor que vinha do espaço* (1927), *O horror de Dunwich* (1928), *O sussurro nas trevas* (1930), *Nas montanhas da loucura* (1931), *Os sonhos na casa da Bruxa* (1932), *A sombra de Innsmouth* (1931) e *A sombra além do tempo* (1934). Segundo Joshi (2014, p. 444): “algumas adaptações fílmicas surgiram na década de 1960 (*The Haunted Palace*, 1964; *Die, Monster, Die!*, 1965; *The Dunwich Horror*, 1970)”; são consideradas trabalhos ruins e pouco fiéis à obra de Lovecraft.

Lovecraft morreu em 15 de março de 1937, vitimado por câncer no aparelho digestivo. Mesmo após sua morte física, ultrapassa as barreiras do tempo e continua a influenciar a literatura fantástica, o cinema de horror e a cultura pop, especialmente nos jogos de RPG (*role-playing games* – *The Call of Cthulhu* sendo o mais conhecido), que têm atraído jovens na contemporaneidade para conhecer o autor.

O diferencial de seus monstros em hibridismo permite leituras sobre a alteridade diante do marginalizado, do oprimido e do corpo abjeto. “Pensar em Lovecraft é pensar na ficção *Weird* e tentáculos” (Silva, 2021, p. 446), explica o professor Alexander Meireles da Silva no artigo *H. P. Lovecraft e a tradição Weird*, na coletânea *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*, pela editora Ex-Machina, em que faz provocações ao discutir o ícone do tentáculo em Lovecraft e sua relação com a ficção *Weird*:

[...] como nossa mente percebe um tentáculo? Ele possui uma função de uma mão, mas não é humano; não é uma coisa terrestre, mas se movimenta como um braço. Esse atravessamento de categoria nos ajuda a entender porque o tentáculo é o símbolo de uma literatura que também é difícil de se categorizar e, principalmente, o incômodo provocado no ser humano quando em contato com o tentáculo-*weird* (Silva, 2021, p. 448).

Diante da leitura de Silva (2021), ao relacionar tentáculos com a ficção *weird*, instiga-se a pensar sobre o atravessamento de fronteiras para entender a estética *weird* na obra de Lovecraft. Nesse sentido, infere-se que monstros com tentáculos funcionam como tudo que foge à categoria da normatividade e da racionalidade humana, gerando estranhamento ao leitor. Assim, esse hibridismo entre o conhecido e o absolutamente outro constitui um dos pilares do horror cósmico lovecraftiano.

Em relação à ficção *weird* – uma vertente fluida, um atravessamento entre o terror, o fantástico e a ficção científica, sem se encaixar em nenhum desses gêneros – o tentáculo/*weird* lovecraftiano serve como metáfora para romper com qualquer

categoria ou convenções fixas, dialogando com o hibridismo e a fragmentação na pós-modernidade.

Contudo, sobre o legado de Lovecraft, finaliza-se com o seguinte depoimento: “ele definiu os temas e obsessões do horror do século 20, e ao entrarmos no século 21, ele se mantém presente” (Neil Gaiman). Na próxima seção será analisada a novela *A sombra de Innsmouth* (1931), especificamente nas categorias monstros, espaço e alteridade.

3.1.1 O outro monstruoso na novela *A sombra sobre Innsmouth*

The Shadow over Innsmouth (1931), intitulado no Brasil como *A sombra de Innsmouth* (1931), traduzido por Guilherme da Silva Braga para a editora Hedra em 2012, foi o único livro que H. P. Lovecraft (1890-1937) conseguiu publicar em vida (Braga, 2012, p. 14).

Innsmouth é desenvolvida, conforme Furtado (2009), “em esquema autodiegético típico da literatura fantástica e do horror”, numa espécie de relato. O protagonista, Robert Olmstead – um jovem com afeição intelectual que, ao aventurar-se pela Nova Inglaterra “para fins turísticos, antiquários e genealógicos” (Lovecraft, 2012, p. 23) – depara-se no itinerário com a cidade decadente de Innsmouth, descrita como “refúgio das sombras” (Lovecraft, 2012, p. 24). Mas o que esse termo “sombra” tem a dizer? Que simbologia a palavra sombra carrega? É importante compreendê-la não apenas de forma literal – como condição climática ou atmosférica sobre uma cidade – mas em sua conotação e simbolismo para a construção da atmosfera do horror cósmico no enredo lovecraftiano.

No *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 342) explicam que a sombra: “é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro, a própria imagem das coisas fugídias, irreais e mutantes”. Diante do enredo, o vocábulo sombra funciona como metáfora multifacetada para abordar a temática da degeneração racial e da decadência, da genealogia maldita transitando entre espaços – a cidade em si, o sujeito (o protagonista) e, enfim, o coletivo e o íntimo –, operando como tudo que escapa ao controle da identidade e da razão.

Assim, o protagonista, após ouvir sobre a história da cidade repleta de mistérios narrada por Zadok Allen, um cidadão idoso do vilarejo, descobre um certo pacto realizado por Obed March com criaturas abissais “que lhe prometeram riquezas se

lhes fosse prometido unir-se com os cidadãos de Innsmouth” (Joshi, 2014, p. 347). Movido pela angústia – diante da necessidade de não compactuar mais com o silêncio – é que a novela inicia, por meio de relato desesperador do protagonista, autodiegético:

Fui eu que fugi desesperado de Innsmouth nas primeiras horas do dia 16 de julho de 1927, e foram os meus apelos desesperados por investigações e medidas governamentais que precipitaram todo o episódio narrado. Dispus-me a permanecer em silêncio enquanto o assunto ainda era recente e incerto; mas agora que essa antiga história não mais desperta a curiosidade ou o interesse do público, sinto o estranho impulso de falar aos sussurros sobre as horas terríveis que passei naquele malfadado porto à sombra da morte, covil de abominações blasfemas (Lovecraft, 2012, p. 23).

Observa-se no excerto o processo narrativo *in ultima res*, em que começa após o clímax e o desfecho, ainda conforme Furtado (2017, p. 129): “com uma breve referência ao desfecho (geralmente o fim da vítima) [...], em que afloram as razões que o terão proporcionado e que constituirão o clímax da narrativa.” Dessa forma, em momento pós-traumático, o protagonista procura lembrar e organizar os eventos vivenciados, não mais silenciar e, em tom confessional, reage ao denunciar às autoridades.

Já mencionado anteriormente, Robert Olmstead é o protagonista do enredo, “apesar de nunca ser mencionado pelo nome, mas identificado nas notas que sobreviveram” (Joshi, 2014, p. 347). Cabe, portanto, uma caracterização melhor do perfil desse personagem: é um observador metódico, atento à arquitetura local e que, impulsionado pela curiosidade intelectual e antropológica, segue rumo ao desconhecido – a cidade decadente de Innsmouth.

Assim como vários perfis dos personagens lovecraftianos, conforme descreve Furtado (2017, p. 145): “o seu estatuto social é o da média e alta burguesia, acompanhado, em muitos deles, por diversos sinais intelectuais.” É o olhar do Outro direcionado para reconhecer os desvios em relação à norma, o que revela uma representação da epistemologia moderna ocidental voltada para o controle do diferente; enfim, comum aos personagens arquitetados na maioria dos enredos de Lovecraft, movidos pela avidez intelectual.

No enredo, Innsmouth não é mais descrita como uma cidade próspera, que num passado abrigava usinas e fábricas: “um porto e tanto antes da guerra de 1812” (Lovecraft, 2012, p. 24). Porém, é representada como uma vila decadente, esquecida

no mapa, carregada de pactos, mistérios e desprezada por parte dos habitantes das localidades vizinhas:

— Innsmouth? Ah, é um vilarejo estranho na foz do Manuxet. Já foi quase uma cidade... um porto e tanto antes da Guerra de 1812... mas o lugar ficou jogado às traças nos últimos cem anos. Já não há mais ferrovias... a B&M não passava por lá e o ramal que saía de Rowley foi abandonado alguns anos atrás (Lovecraft, 2012, p. 25).

No excerto ora analisado, o narrador, ao descrever a cidade de Innsmouth, utiliza construções como “estranho”, “jogado às traças” e “abandonado” não só com o intuito de caracterizar a vila como decadente, mas também para reverberar o imaginário do outro monstruoso proporcionado pelo espaço. Cabe mencionar que o espaço – a cidade de Innsmouth – é fictício, conforme Furtado (2017, p. 169): “espaço imaginário constituído por ‘bolsas’, mas cuja localização, embora inexistente, é referida de forma aproximativa”; porém, é inspirado numa cidade portuária que Lovecraft teria visitado em 1923, na área portuária de Newburyport, Massachusetts, conforme Joshi (2014, p. 347).

Ao longo do enredo, especificamente na próxima seção, outras construções virão confirmar como o espaço influencia o medo, o estranhamento e a ansiedade para desenvolver a atmosfera do horror criada por Lovecraft.

A refinaria já foi grande, e o Velho Marsh, o proprietário, deve ser mais rico do que Creso. “Ele é um velho estranho que nunca se afasta muito de casa. Dizem que, na velhice, desenvolveu uma doença cutânea ou alguma deformidade que o leva a se esconder. É neto do capitão Obed Marsh, o fundador da empresa. Parece que a mãe dele era estrangeira... uma ilhoa dos Mares do Sul... então fizeram um grande escândalo quando o capitão desposou uma garota de Ipswich cinquenta anos atrás. Isso sempre acontece com os habitantes de Innsmouth, e as pessoas de lá sempre tentam esconder o sangue que trazem nas veias. [...] Por que que todo mundo é tão negativo em relação a Innsmouth? Ora, meu jovem, não leve tão a sério tudo o que dizem por aqui! É difícil fazer as pessoas falarem, mas quando começam elas não param mais. E assim correm boatos sobre Innsmouth... quase sempre aos cochichos... já faz mais de cem anos, eu acho, e até onde sei as pessoas sentem mais medo do que qualquer outra coisa. Certas histórias fariam-no dar boas risadas... coisas sobre o Capitão Marsh assinando contratos com o diabo e trazendo diabretes do inferno para viver em Innsmouth, ou sobre seitas satânicas e terríveis sacrifícios descobertos em algum lugar perto do cais por volta de 1845... (Lovecraft, 2010, p. 25).

O uso de expressões vagas no excerto, tais como “Dizem que na velhice desenvolveu uma doença cutânea ou uma deformidade” ou “E assim correm boatos”, é explicado por Furtado (2017, p. 196) como artifícios utilizados na narrativa fantástica para criar espaços de dúvida e favorecer a indefinição, “que deve surgir associada à ocorrência extranatural” (*ib.*). Ou seja, a maneira como são descritos os habitantes de Innsmouth é desenvolvida não por fatos, mas por boatos e rumores que alimentam o medo e o estigma transmitido por gerações.

O medo, a negatividade, os boatos sobre pactos e sacrifícios, a forma como falavam de maneira repulsiva da aparência das pessoas – “com traços bastante peculiares... eu não sei explicar direito, mas é uma coisa que faz você sentir arrepios” (Lovecraft, 2010, p. 27) – enfim, tudo que ouviu do funcionário da ferrovia sobre Innsmouth instigou-o ainda mais a conhecer o que restou da cidade e dos poucos habitantes que lá permaneceram após “a grande epidemia de 1846, quando mais da metade da população foi dizimada” (Lovecraft, 2012, p. 27). Isto posto, são descritos os habitantes:

Alguns têm cabeças estreitas com narizes chatos e olhos saltados e arregalados que parecem não piscar jamais; e a pele deles também tem algo de errado. É áspera e escamosa, e as laterais do pescoço são ressequidas, ou então enrugadas. Eles também perdem o cabelo ainda muito jovens. Os velhos têm o pior aspecto... e para falar a verdade eu nunca vi alguém muito velho de lá. Imagino que devam todos morrer de tanto se olhar no espelho! (Lovecraft, 2012, p. 28).

O excerto apresenta uma descrição dos habitantes pelas deformidades físicas como marcador do monstruoso, tais como “deformidade na cabeça”, pele “oleosa” e “olhos saltados” – elementos que categorizam os habitantes como não humanos no enredo. Nesse sentido cabe ao diferente, ao desviante e ao marginal a destruição ou o isolamento da ordem cultural e simbólica: “Todo mundo daqui de Arkham e de Ipswich prefere manter à distância” (Lovecraft, 2012, p. 28).

Diante das constatações infere-se que o imaginário criado por Lovecraft é representado por um determinado grupo social: de um lado os que habitam Arkham e Ipswich; de outro os que “restaram” de Innsmouth, categorizando não somente as pessoas que lá habitam como monstruosas mas a vila em si como reduto amaldiçoado. Essa forma de representação pode ser interpretada à luz de uma das teses de Cohen (2000): “o corpo do monstro é cultural”. O monstro encarna as ansiedades e transgressões da sociedade que o representa.

A ansiedade do homem moderno engendra o medo que é interpretado como ameaça e representado como metáfora na literatura fantástica por meio de monstros. Logo, “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (Lovecraft, 2008, p. 13) – citação muito usual na literatura do horror ou mesmo em estudos acadêmicos de cunho antropológico. O medo do outro, do desconhecido, é demonstrado em vários trechos de *A sombra de Innsmouth* em repulsa ao que vem de fora, ao estranho. Portanto, o medo do estrangeiro em ojeriza à cultura, crença e língua do outro está bem delineado na obra:

Sim, existe um hotel em Innsmouth... chama-se Gilman House... mas não acredito que seja grande coisa. Não aconselho o senhor a arriscar. É melhor ficar por aqui e tomar o ônibus das dez horas amanhã de manhã; e de lá o senhor pode pegar o ônibus das oito e seguir até Arkham. Teve um inspetor que parou no Gilman alguns anos atrás e teve umas impressões bem desagradáveis do lugar. Parece que os hóspedes são um tanto esquisitos, porque nos outros quartos, que estavam vazios, o sujeito escutou vozes que lhe gelaram o sangue. Era alguma língua estrangeira, mas ele disse que o pior de tudo era o timbre da voz que às vezes falava. Parecia tão sobrenatural... gorgolejante, segundo disse... que o homem não se atreveu a pôr o pijama e dormir. Simplesmente ficou de pé e fugiu assim que o dia raiou (Lovecraft, p. 28, 2010).

Desta forma o excerto apresenta a recorrência do espaço e como este influencia a construção do imaginário do outro monstruoso no enredo. O protagonista, ao indagar onde se hospedar em Innsmouth, é aconselhado a não ir ao hotel Gilman House, conforme a passagem: “Não aconselho o senhor a arriscar. É melhor ficar por aqui [...]” (Lovecraft, 2010, p. 28), ficando a atmosfera de mistério. Mais adiante, o narrador conta a história de um inspetor que, ao hospedar-se por lá, teria ouvido vozes: “sujeito escutou vozes que lhe gelaram o sangue [...]. Parecia tão sobrenatural... gorgolejante, segundo disse” (*ib.*). Percebe-se, portanto, como a atmosfera do horror vai sendo construída no ambiente do hotel desde os quartos vazios, pela insinuação de ter “ouvido vozes”. Na construção da narrativa, por palavras vagas e na dúvida, é que a atmosfera do horror é desenvolvida no imaginário, conferindo ao hotel a condição de outro monstruoso gerado pela decadência do local.

No decorrer da narrativa constata-se o olhar para o outro (os habitantes de Innsmouth) movido pelo preconceito racial: “Deus é testemunha de que acabaram tão degenerados quanto os canibais dos Mares do Sul e os selvagens de Guiné”

(Lovecraft, 2012, p. 29); ou ainda: “A peste de 46 deve ter acabado com todo sangue bom do lugar” (*Id.*, grifo nosso); e também: “[...] o lugar deve ter no máximo quatrocentos habitantes [...] acho que são o que costumam chamar de ‘escória branca’ no sul... criminosos matreiros cheios de segredos” (Lovecraft, 2012, p. 30).

O preconceito racial é muito discutido e bastante contraditório em pesquisas sobre Lovecraft, por diferentes olhares – filosófico, antropológico, psicológico, literário, entre outros. De acordo com Michel Houellebecq (2020), no livro *H. P. Lovecraft: contra o mundo e contra a vida*, Lovecraft é descrito como reacionário e seu ódio racial é justificado como presente em diversas obras, baseado no medo do outro, do estrangeiro, do que está fora de seus valores, de sua ordem e de sua tradição:

Ele é especialmente antiquado: isso é tudo. Parece-lhe evidente que os protestantes anglo-saxões estão por natureza destinados ao primeiro lugar na ordem social; pelas outras raças (que de todo modo ele só conhece muito pouco, e não tem nenhum desejo de conhecer), ele sente apenas um desejo benevolente e distante. Que cada um permaneça no seu lugar, que se evite toda inovação irrefletida, e tudo irá bem (Houellebecq, 2020, p. 85).

Logo, o imaginário do “outro monstruoso”, representado por Lovecraft e refletido em sua obra, apresenta os personagens do horror cósmico marcados pelo hibridismo, pela deformação do corpo e pela aversão à mistura das raças. Na biografia de Lovecraft, S. T. Joshi (2014, p. 19) menciona a fixação do autor na pureza racial ao declarar a sua “ancestralidade de uma aristocracia inglesa sem misturas.”

Mesmo diante das histórias ouvidas com estranheza sobre os habitantes e os segredos do vilarejo – pactos de humanos com seres abissais, enriquecimento dos Marsh, culto a um certo deus Dagon, conselhos para não seguir viagem por Innsmouth – “todos pareciam nutrir alguma suspeita obscura, como se existisse algo de errado na demonstração de qualquer interesse relativo a Innsmouth” (Lovecraft, 2010, p. 30). “Para a srta. Tilton, tudo isso constituía um excelente motivo para evitar o antigo vilarejo de ruína e desolação, mas para mim era um atrativo a mais” (*Id.*, p. 35). Assim, impulsionado sobretudo pela avidez intelectual e pela curiosidade, o protagonista opta por se conduzir ao desconhecido: o vilarejo de Innsmouth.

Filipi Furtado (2017), no livro *O fantástico: procedimentos de construção da narrativa em H. P. Lovecraft*, propõe um esquema diegético em três fases – avidez intelectual, possessão e destruição – que organiza o percurso do protagonista no encontro do abominável com o outro monstruoso. Para Furtado, esse modelo

frequentemente integra o fantástico em suas diversas vertentes – ficção, terror e horror –, mas padroniza-se na ficção lovecraftiana, constituindo três linhas temáticas centrais. Tal esquema diegético é assim explicado:

Um indivíduo, singularmente culto e de grande **avidez intelectual**, procura aprofundar o seu saber num ou mais ramos do conhecimento [...]. No decurso dos seus estudos [...] esse indivíduo entra em súbita e involutariamente em contato com uma manifestação desconhecida [...] alheia às leis da natureza. O contato estreita-se, levando-o de forma gradual a tornar-se presa dessa fenomenologia alucinada ou do seu agente, o monstro. A relação de dependência e posse [...] reflete-se na alteração dos caracteres físicos e psíquicos da vítima [...] que conduzirá à aniquilação total (Furtado, 2017, p. 45).

O capítulo I do enredo finaliza com a ansiedade do protagonista para, ao amanhecer, seguir viagem à cidade de Innsmouth, conforme descrito no trecho: “Às minhas expectativas históricas e arquitetônicas agora se acrescentava uma intensa disposição antropológica, e mal consegui pregar os olhos no pequeno quarto da ACM enquanto esperava pelo amanhecer” (Lovecraft, 2010, p. 35). Essa ansiedade do protagonista, por meio da busca de mais informações, pode ser lida como o primeiro estágio do esquema diegético proposto por Furtado (2017): **a avidez intelectual**, entendida como a busca deliberada do conhecimento que conduz ao abominável no enredo.

A corporalidade dos habitantes foi descrita anteriormente pelo olhar desprezível do funcionário da ferrovia e da senhora Tilton, mas é a partir do capítulo II – momento em que aguarda a chegada do ônibus que o conduzirá à cidade de Innsmouth – que o protagonista relata e comprova a impressão abjeta e monstruosa dos habitantes, conforme descrito no trecho:

Era um homem magro, de ombros curvados, com cerca de um metro e oitenta, que usava trajes azuis surrados e um boné de golfe cinza todo puído. Talvez tivesse uns trinta e cinco anos, mas as estranhas e profundas dobras nas laterais do pescoço faziam-no parecer mais velho caso não se examinasse o rosto impassível e inexpressivo. Tinha a cabeça estreita, olhos arregalados de um tom azul-aquoso que pareciam não piscar jamais, nariz chato, testa e queixo pequenos e orelhas curiosamente subdesenvolvidas. Os lábios grossos e protuberantes, bem como as faces ásperas e cinzentas, pareciam quase imberbes a não ser por uns poucos os loiros que cresciam enrolados a intervalos irregulares; e nesses pontos a tez parecia estranhamente áspera, como se estivesse descamando por conta de alguma afecção cutânea. As mãos eram grandes, tinham veias grossas e apresentavam uma improvável coloração azul-acinzentada.

Os dedos eram deveras curtos em relação ao resto do corpo e pareciam ter uma tendência natural a crisparem-se junto à enorme palma. Enquanto ele caminhava em direção ao ônibus, percebi-lhe as passadas trôpegas e notei que seus pés eram desproporcionalmente grandes. Quanto mais eu os estudava, mais eu cavi intrigado pensando onde aquele homem encontraria sapatos que lhe servissem (Lovecraft, 2010, p. 36).

Diante do excerto o protagonista, ao deparar-se com um dos habitantes de Innsmouth, comprova a impressão lançada anteriormente. O olhar do protagonista, focado no estranhamento e na deformação do corpo do outro – como o formato da cabeça, a desproporcionalidade dos membros inferiores e superiores (“[...] e notei que seus pés eram desproporcionalmente grandes”) e a textura da pele (“olhos arregalados de um tom azul-aquoso que pareciam não piscar jamais”) (Lovecraft, 2010, p. 36) – alinha-se ao conceito de monstruoso já citado nesta pesquisa e proposto por Bellei (2000, p. 11), que abrange “tanto ao humano quanto ao não humano e designa principalmente o híbrido e o deformado”. Nesse sentido a narrativa, pelo olhar do protagonista, sugere que tais anomalias “provêm do seu alegado cruzamento com seres inimagináveis de origem submarina” (Furtado, 2017, p. 74).

Na novela *A sombra de Innsmouth*, de Lovecraft, ao associar os habitantes da cidade a corpos deformados e degenerados alinhados ao outro monstruoso, procura-se retratar a repulsa à modernidade. Para isso utiliza-se do horror cósmico com monstros híbridos (peixes e sapos) e, conforme Furtado (2017, p. 78), ao abordar o hibridismo homem-animal como temática recorrente na ficção lovecraftiana – no intuito de criticar a mistura das raças – representada no decorrer do enredo pelos híbridos humanos descendentes dos *Deep Ones*. A seguir outro excerto que aborda a corporalidade pelo olhar do protagonista:

Uma certa oleosidade da pele aguçou minha aversão pelo sujeito. Era óbvio que Sargent trabalhava ou ao menos frequentava os atracadouros dos navios pesqueiros, pois exalava um odor muito característico. Não arrisco nenhum palpite quanto ao sangue estrangeiro que corria em suas veias. Aquelas peculiaridades não eram asiáticas, polinésias, levantinas nem negroides, mas ainda assim eu compreendi por que as pessoas o achavam estrangeiro. Quanto a mim, a primeira ideia que me ocorreu foi a de degeneração biológica (Lovecraft, 2010, p. 37).

O protagonista, ao referir-se ao personagem “Sargent”, expressa repulsa ao que vem de fora e, conseqüentemente, ao estrangeiro no sentido de estranho. Para

ele, o estrangeiro é o outro monstruoso que serve à contaminação e à degeneração das raças.

Nesse sentido o excerto evidencia a degeneração biológica e o discurso eugenista para marcar a alteridade como ameaça. A ideia de degeneração revela a projeção do medo coletivo – da perda da identidade e da pureza – sobre o corpo do outro. Portanto, diante desse quadro, Lovecraft insere na narrativa uma ideologia excludente por meio da percepção do protagonista em relação ao corpo híbrido do outro: “Sargent”, visto como um outro abjeto.

Após horas de estrada, mesmo dentro do ônibus, Robert Olmstead descreve de forma minuciosa a percepção do espaço, da paisagem e da arquitetura local e, ao chegar à vila de Innsmouth, descreve a corporalidade dos habitantes:

Quanto aos habitantes de Innsmouth — o jovem mal sabia o que pensar deles. Eram tão furtivos e espantadiços quanto os animais que moram entocados, e mal se podia imaginar como passavam o tempo quando não estavam pescando. Talvez — a dizer pela quantidade de bebida ilegal que consumiam — passassem a maior parte do dia em um estupor etílico. Todos pareciam estar juntos em uma espécie de fraternidade taciturna — desprezando o mundo como se tivessem acesso a outras esferas mais interessantes do ser. A aparência da maioria — em especial aqueles olhos arregalados que pareciam não piscar jamais — era sem dúvida chocante; e suas vozes tinham timbres odiosos (Lovecraft, 2010, p. 47).

O excerto mobiliza temáticas centrais na narrativa: a corporalidade, o estranhamento e a degeneração na perspectiva do protagonista. A análise do olhar, nesse caso, não se volta a um único indivíduo, mas a um grupo. Nesse sentido os moradores de Innsmouth são descritos com estranhamento, como monstros entre fronteiras – entre o humano e o não humano: “olhos arregalados que pareciam não piscar jamais”; no olhar fixo, comparados a animais; e também pela marcação do corpo do outro (do humano marginalizado) com certas deformações, como indicadores do desvio da norma e da conduta, conforme constatado no fragmento: “ele trazia três passageiros apenas — pessoas escuras, desgrehadas, de aparência suja e constituição em geral jovem [...]” (Lovecraft, 2010, p. 35).

A temática da degeneração também é evidenciada ao mencionar o vício, o isolamento social e a decadência moral, como no fragmento: “— passassem a maior parte do dia em um estupor etílico” (Lovecraft, 2010, p. 47). Mais adiante, a

decadência, a miscigenação e a herança maldita serão analisadas em outros trechos do enredo.

O protagonista, ao andar pela vila de Innsmouth, depara-se com criaturas ainda mais estranhas e relata ter visto seres com peculiaridades abjetas e monstruosas: “E no entanto eu os vi em fileiras intermináveis — debatendo-se, saltando, coaxando, balindo” (Lovecraft, 2010, p. 106); características que comprovam o hibridismo do homem com anfíbios e peixes na novela, conforme a passagem:

Acho que a cor predominante era um verde-acinzentado, embora as criaturas tivessem barrigas brancas. A maioria tinha corpos brilhosos e escorregadios, mas a protuberância nas costas era escamosa. As silhuetas eram vagamente antropoides, enquanto as cabeças eram como as dos peixes, dotadas de prodigiosos olhos arregalados que não se fechavam jamais. Nas laterais do pescoço, tinham guelras palpitantes, e os dedos na extremidade das patas eram ligados por uma membrana (*Id.*, p.106).

No excerto analisado constata-se como o narrador descreve a corporalidade por meio de características alusivas a seres originados do mar, evidenciadas nas passagens: “pele escorregadia”; “as cabeças eram como as dos peixes”; “cor predominante era um verde-acinzentado”; “silhuetas eram vagamente antropoides”, além de mencionar literalmente guelras. Tais descrições revelam repulsa e estranhamento do narrador e subvertem a categoria normativa de humano ao desafiar o conceito binário de humano e animal. Essa perspectiva é explicada por Cohen (2000, p. 8): “o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária”.

A seguir o narrador descreve ainda mais as criaturas por meio de características animalizadas:

Todos se deslocavam com saltos irregulares — ora sobre duas patas, ora sobre quatro. Por algum motivo fiquei aliviado ao perceber que não tinham mais de quatro membros. As vozes coaxantes e uivantes, sem dúvida usadas para a comunicação articulada, sugeriam todas as nuances expressivas de que os rostos inchados careciam (Lovecraft, 2010, p. 106).

Em face da descrição animalizada observa-se a aparente racionalidade das criaturas: inicialmente na forma de organizar os saltos — “ora sobre duas patas, ora sobre quatro” — e na capacidade de comunicação por vozes — “coaxantes e uivantes”. Dessa maneira, mesmo descritas fora das feições e da normatividade humanas,

infer-se que essas criaturas possuem uma organização social e linguagem própria, reforçando o caráter limiar entre o humano e o não humano.

O protagonista, em sua jornada pela vila de Innsmouth, apesar de relatar com estranhamento, de forma degenerada e abjeta a corporalidade dos habitantes e das criaturas que encontrou, desabafa em tom premonitório sobre sua hereditariedade maldita: “Mas apesar de toda a monstruosidade, a cena não deixava de ser familiar” (Lovecraft, 2010, p. 106). Diante disso o trecho prepara o leitor para a temática da degeneração, por meio da possessão e metamorfose do protagonista, conforme explica Filipe Furtado (2017, p. 19):

Na ficção de Lovecraft, a possessão tem efeitos irreversíveis, conduzindo, inexoravelmente, à degradação e à destruição de uma vítima [...] ou mesmo de toda uma espécie humana. A degeneração provocada pela possessão manifesta-se na metamorfose de suas vítimas, o que costuma ser caracterizado pelos narradores por meio da atribuição de traços aberrantes – animais, patológicos, desumanos (Furtado, 2017, p. 19).

A explicação de Furtado evidencia o processo de degeneração do protagonista que, mesmo com toda a avidez intelectual em sua jornada por Innsmouth, torna-se não só vítima do abominável, mas também possuído por estados sombrios da mente e transformações na aparência física, conforme fragmentos: “eu sentia que uma terrível influência aos poucos tentava arrastar-me para longe do mundo da sanidade em direção a abismos inomináveis de escuridão e isolamento” (Lovecraft, 2010, p. 113). Em estado de ansiedade e angústia frente ao desconhecido, o protagonista relata, de forma premonitória, como “uma terrível influência” estava prestes a acontecer, levando-o à insanidade.

Nesse sentido infer-se que o protagonista entra na fase de possessão, pois “se desenvolve frequentemente como consequência inesperada da excessiva apetência pelo conhecimento revelada pela vítima” (Furtado, 2017, p. 54). Ainda conforme Furtado (2017, p. 55), tal fase acontece no plano metaempírico e advém de alguma força maléfica, de origem desconhecida, vinculada a um personagem que pode manifestar-se tanto por meio de aparência humana quanto por uma entidade totalmente alheia à natureza conhecida.

A consequência da possessão é apresentada por meio da degeneração do corpo físico do protagonista, conforme o trecho: “Foi então que comecei a estudar meu reflexo no espelho com crescente espanto. A lenta deterioração imposta pela

doença não era uma visão agradável” (Lovecraft, 2010, p. 114). Perante a suposta enfermidade, observa-se a degeneração manifestada pela metamorfose do corpo do protagonista, evidenciada no fragmento: “Naquela manhã o espelho não deixou mais dúvidas de que eu havia adquirido a aparência de Innsmouth” (Lovecraft, 2010, p. 115). Constata-se, assim, o processo de metamorfose do protagonista em peixe e anfíbio, ou seja, na aparência dos abissais de Innsmouth. A possessão e a metamorfose são assim explicadas por Furtado (2017):

É a partir da possessão, verdadeiro ponto de encontro dos mais importantes temas da ficção Lovecraftiana, que se desenvolve a maioria dos elementos da diegese – tipo. O domínio monstruoso inicia-se, geralmente, sem que a vítima tenha imediata consciência dele e desenvolve-se num crescendo, até que se torna inelutável, originando a multiplicação de diversos sinais exteriores que anunciam a transformação iminente. Conforme avança, esses indícios[...] até que se processa, na vítima, uma verdadeira metamorfose (Furtado, 2017, p. 56).

No enredo, a possessão e, conseqüentemente, o processo de metamorfosar-se em mais um dos abissais de Innsmouth constituem um legado geneticamente herdado pelo protagonista, do qual não pode escapar, levando à etapa da aniquilação. Seguindo para o desfecho do enredo, o protagonista, ao pesquisar sua genealogia, conscientiza-se de sua herança maldita ao descobrir que em suas veias corre o mesmo sangue dos abissais por parte da avó e, assim, racionaliza: “Os paroxismos de horror estão diminuindo, e em vez de medo eu sinto uma atração inexplicável pelas profundezas oceânicas” (Lovecraft, 2010, p. 115).

Procurou-se, portanto, nesta seção, focar na corporalidade dos habitantes de Innsmouth diante da construção do outro monstruoso, carregada de implicações simbólicas que, pelo olhar do protagonista, com avidez intelectual e ao confrontar a alteridade radical, transforma-se em repulsa e desejo de aniquilação.

Na próxima seção será analisado como o espaço influencia o imaginário do “outro monstruoso” no enredo. Além disso, será abordado o estado de aniquilação – categoria relevante na construção das narrativas lovecraftianas, conforme proposto por Furtado (2017) – vivenciado pelo protagonista ao descobrir sua herança maldita.

3.1.2 A vila, o recife, o hotel, o mar e o sonho: o outro monstruoso proporcionado pelo espaço

É fato que, na literatura, o espaço é um elemento estruturante da narrativa, capaz de influenciar tanto o imaginário dos personagens quanto o do leitor. Tratando-se da vertente do fantástico no horror cósmico em Lovecraft, é consenso afirmar que, na novela *A sombra de Innsmouth*, o espaço – organizado pelo conjunto arquitetônico da vila, pelos ambientes do hotel, pelo misterioso recife e pelas profundezas do mar – não serve apenas como cenário, mas como agente ativo, carregado de simbolismos na construção do outro monstruoso no enredo.

Filipe Furtado (2009) propõe o plano do espaço na ficção lovecraftiana dividido em “realista” e “alucinado”. Em vista disso, e conforme citado na seção anterior, Innsmouth constitui um espaço “realista” imaginário, porém alusivo a regiões existentes.

Ao se analisar o espaço em decadência, deve-se compreender o termo não apenas no aspecto físico – a arquitetura de uma cidade em ruínas, de ar denso e impuro –, mas também nas manifestações simbólicas e morais. A cidade em si, com todos os cenários, paisagens, lugares e ambientes, funciona como agente ativo e sinalizador do abominável. A seguir retomamos ao excerto sobre as primeiras menções a Innsmouth, feitas por um morador local ao descrever a vila misteriosa:

— Innsmouth? Ah, é um vilarejo estranho na foz do Manuxet. Já foi quase uma cidade... um porto e tanto antes da Guerra de 1812... mas o lugar ficou jogado às traças nos últimos cem anos. Já não há mais ferrovias... a B&M não passava por lá e o ramal que saía de Rowley foi abandonado alguns anos atrás (Lovecraft, 2012, p. 25).

O excerto descreve a situação antes e depois da decadência de Innsmouth, especificamente nos termos “quase uma cidade” e “um porto e tanto”, que indicam progresso. Após a decadência, evidencia-se nos termos “lugar jogado às traças” e “abandonado”. Nesse aspecto compreende-se, a partir do excerto, que a ideia de declínio geográfico, isolamento e ruptura simbólica com o mundo moderno constitui um sinalizador do horror que está por vir. Seguem alguns excertos que apontam para a decadência urbana e o consequente isolamento da vila: “Todas as casas pareciam estar abandonadas, e havia falhas ocasionais onde chaminés desmanteladas e paredes de porão indicavam o desabamento de antigas construções” (Lovecraft, 2010, p. 41-42); e também: “O vilarejo, a meu ver, ilustrava a decadência pungente e

exagerada de toda uma comunidade; mas, na falta de uma formação sólida em sociologia, decidi limitar-me a observações no campo da arquitetura” (Lovecraft, 2010, p. 51).

Percebe-se que os dois fragmentos utilizam metáforas visuais e simbólicas no detalhamento da deterioração do espaço urbano. O primeiro, por meio dos termos “falhas nas casas”, “chaminés desmanteladas” e “desabamento”, indica a deterioração física do espaço urbano; o segundo, como consequência do primeiro, infere-se pelo olhar do narrador como a morte simbólica da cidade – não apenas pelo abandono da comunidade, mas também pela antecipação de uma degeneração mais profunda na estrutura cultural e social.

Nos estudos da topoanálise, conforme Borges Filho (2007): “Inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária” (Borges Filho, 2007, p. 13). Seguindo essa perspectiva, a vila de Innsmouth pode ser lida pela materialidade do espaço como metáfora da cidade-monstro, que carrega em suas rachaduras e ruínas a memória de pactos interditos, de hibridismos ocultos e de histórias silenciadas. Tem-se, portanto, a vila de Innsmouth como agente narrativo do horror lovecraftiano – o outro monstruoso que acasala o abominável.

Desde o trajeto até Innsmouth – ainda dentro do ônibus até a chegada à vila – o protagonista, movido por sua avidez intelectual, observa detalhadamente o espaço ao seu redor: as casas, as ruas, o antigo templo maçônico, o porto, a ferrovia, o hotel e, de modo geral, o conjunto arquitetônico que compõe a decadente paisagem urbana de Innsmouth. Seguem alguns trechos da impressão inicial do narrador ao adentrar a vila:

- Era um vilarejo extenso e de muitas construções, porém com uma sinistra ausência de vida.
- Estendendo-se terra a dentro entre as construções, divisei a ferrovia, abandonada à grama e à ferrugem [...]
- A decadência era maior perto da zona portuária [...] O porto há muito coberto pela areia [...]
- Porém, eu não chegaria ao meu destino sem uma fortíssima impressão de desagrado pungente (Lovecraft, 2010, p. 39-42).

Essa atenção minuciosa, por meio da impressão visual e sensorial do narrador, revela que não há neutralidade no espaço do enredo. A sinistra ausência de vida (Lovecraft, 2010, p. 39) indica silenciamento e desumanização. Em relação à ferrovia

“abandonada à grama e à ferrugem” e ao porto “coberto por areia” (*Id.*, p. 40), ambos antes da decadência conduziam ao progresso. Ou seja, cada lugar visitado pelo narrador carrega uma carga simbólica atrelada ao medo, à decadência e à alteridade, sugerindo ou antecipando o encontro com o outro monstruoso que habita a cidade.

Pelas ruelas com estrada de chão, vi as janelas negras e escancaradas de casebres abandonados [...]. As janelas pareciam lançar-me um olhar tão espectral que precisei tomar coragem para voltar-me a Leste [...]. Sem dúvida, o terror despertado por uma casa deserta aumenta em progressão geométrica [...]. A visão de intermináveis avenidas à mercê de espaços vazios e da morte e a ideia de infinitos compartimentos negros e ameaçadores interligados, entregues às teias de aranha e às memórias do verme conquistador, despertam aversões e pavores primitivos que nem mesmo a mais robusta filosofia é capaz de dissipar (Lovecraft, 2010, p. 51).

Percebe-se no excerto a temática do medo não como ação imediata, mas descrita de forma sugestiva e figurada, diante da atmosfera e da antecipação do encontro do narrador com o abominável, especificamente nas passagens: “Janelas negras e escancaradas” e “casebres abandonados.” Ademais, a sensação do narrador de estar sendo observado: “As janelas pareciam lançar-me um olhar tão espectral que precisei tomar coragem [...]”, invertendo a lógica racional para a instabilidade perceptiva do narrador.

Diante dos trechos analisados percebe-se a estética do medo no horror em conformidade com o pensamento de Carroll na obra *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (Carroll, 1999, p. 288), ao afirmar que: “nossos medos e curiosidades, que podem causar a fascinação, podem, igualmente, ser estimulados e orquestrados pelo tipo de estruturas narrativas que aparecem com tanta frequência no gênero.”

Em vista disso, a vila em si é descrita como outro monstruoso não apenas por abrigar o abominável ou servir de cenário, mas como entidade viva ao personificar ruas, casas e janelas. O monstruoso se instala pela decadência, pelo abandono e pela ruína ao desestabilizar a norma, a ordem e a segurança.

Mesmo com a sensação de desconforto e estranhamento, mas movido pela curiosidade, o protagonista segue pelas ruas e, ao descer à praça central, nas proximidades do quartel dos bombeiros, percebe o lendário Zadok Allen – “o nonagenário meio louco e alcóolatra cujas histórias sobre o passado e as sombras de Innsmouth eram tão horripilantes e incríveis” (Lovecraft, 2010, p. 55). Como ainda

restavam algumas horas para retornar a Arkham, decide dialogar com o velho para entender as histórias relatadas sobre a decadência de Innsmouth.

Considerando a análise do espaço, o enredo destaca o simbolismo do recife do diabo como locus que engendra a monstrosidade sobre a vila de Innsmouth. É por meio do relato de Zadok Allen que o protagonista procura entender as origens do abominável: “Foi lá que tudo começou... naquele lugar maldito onde as água afunda de repente. Aquilo é o portão do inferno...” (Lovecraft, 2010, p. 59). A passagem apresenta, de forma metafórica, a simbologia do “portão” na narrativa de horror como espaço liminar – entre o humano e o inumano, entre a loucura e a razão – portanto, espaço de transição, em consonância com o *Dicionário dos símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 735), ao explicar que: “A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido [...]”. Como zona liminar, o recife do diabo é o lugar do marginal, da transgressão e da revelação do outro monstruoso na narrativa.

Nesse íterim o protagonista segue ouvindo o relato de Zadok sobre pactos e sacrifícios realizados entre o capitão Obed e criaturas abissais que se abrigavam entre o recife do diabo e as profundezas do mar, explicado nas passagens:

Depois Obed aprendeu que existe coisas na terra que a maioria das pessoas nem imagina[...] parece que os canaca tava sacrificano um bando de moço e moça pra algum deus do fundo do mar e, em troca eles conseguiu tudo quanto era tipo de favor.” (Lovecraft, 2010, p. 61).

Pactos e sacrifícios são emblemáticos na literatura de horror, usualmente entre humanos e demônios em troca de poder, conhecimento ou outras benesses. Diferentemente, no horror cósmico lovecraftiano o pacto é realizado com entidades cósmicas completamente alheias à moral humana – seres abissais que habitam o espaço sideral ou outras dimensões. No enredo, tais sacrifícios são feitos a criaturas das profundezas do mar, conforme descrito no excerto: “deus do fundo do mar”, referindo-se ao deus Dagon e aos *Deep Ones*, em troca de riqueza e vida eterna.

Segue então o capítulo III, com relatos detalhados do velho Zadok sobre a origem da decadência de Innsmouth no recife do diabo: “aquelas coisa nunca pararo de nadá de lá pra cá no rio vindo daquele maldito recife dos inferno” (Id., p. 71); umbral de pactos e sacrifícios, juramentos e rituais ao deus Dagon, desaparecimento de jovens e acasalamento entre humanos e “peixes” (os abissais).

O capítulo IV inicia-se com uma espécie de desabafo do protagonista ao descrever o sentimento após ouvir o relato do velho Zadok Allen: “Mal posso descrever o efeito deste horripilante episódio sobre o mal estado de espírito [...]”. Em seguida, ele percorre as ruas da vila para pegar o ônibus de volta a Arkham; porém, diante do imprevisto – a quebra do motor do veículo – é obrigado a dormir na única hospedaria da vila, o Gilman Hotel:

Apesar das histórias que haviam me contado a respeito do lugar em Newburyport, assinei o livro de registro, paguei pela estadia, deixei que o recepcionista carregasse a minha mala e segui o funcionário [...]. Meu aposento, um quarto de fundos com duas janelas e mobília parca e barata, dava para um pátio sórdido, ladeado por blocos baixos de tijolo, e comandava a vista de uma fileira de telha dos decrepitos no Ocidente com um cenário pantanoso mais além. No fim do corredor havia um banheiro — uma desanimadora relíquia com um antigo vaso de mármore, uma banheira de estanho, uma lâmpada elétrica de brilho tênue e painéis de madeira bolorenta envolvendo os canos (Lovecraft, 2010, p. 78-79).

Percebe-se no excerto a ambientação decadente do quarto, com mobiliário antigo, cheiro de mofo e vista pantanosa, o que leva ao desconforto do protagonista. Assim como as casas e as ruas da vila, o hotel é descrito de forma personificada, como um personagem onisciente que antecipa e compactua com a atmosfera do horror.

No enredo, o Hotel Gilman não é apenas um espaço de descanso, mas é descrito como um dos “espaços narrativos opressivos” (França, 2017, p. 24) – os *loci horribiles* –, causadores de emoções como desconforto, estranhamento, medo e pavor. Consequentemente, desde a entrada do protagonista no hotel, a narrativa sugere que algo estranho está prestes a acontecer, diante da sensação de estar sendo constantemente observado. O ouvir de rangidos no piso reforça essa inquietação: “[...] escutei o assoalho ranger enquanto o gatuno deixava o aposento” (Lovecraft, 2010, p. 82); ou ainda: “tive a impressão de ouvir as escadas e os corredores rangerem” (Lovecraft, 2010, p. 81).

Perante tal desconforto, o espaço é lido como locus de transição entre a avidez racional do personagem e a emergência da inquietação que desestabiliza sua racionalidade, bem delineado no relato: “inquietei-me ao descobrir que, inconscientemente, eu vinha prestando atenção a algum ruído [...] de alguma coisa que me enchia de horror, embora eu fosse incapaz de nomeá-la” (*Id.*, p. 80). Tais

passagens evidenciam como o espaço atua como catalisador do medo e do desconforto diante do desconhecido, manifestando na narrativa a atmosfera do horror característica dos *loci horribiles*.

Após o incômodo no hotel, movido pelo medo e pela impressão de que estava sendo perseguido, o protagonista foge, conforme a passagem: “Pus-me a caminhar depressa, com passos leves e próximo às casas em ruínas” (Lovecraft, 2010, p. 92). Segue então pelas ruas da vila em busca da melhor rota para a cidade de Arkham e, assim, tenta livrar-se do assombro daquela vila, que também para ele, diante de todos os relatos ouvidos, tornou-se um lugar opressivo, onde predomina o horror.

Ainda no hotel, ao racionalizar um plano, subir e descer escadas, atravessar cômodos, esgueirar-se pelos telhados e caminhar apressado pelas ruas, o protagonista descreve casas abandonadas, vielas esquisitas e a arquitetura decadente da vila. Nesse percurso, o espaço não é apenas cenário, mas catalisador do medo e cúmplice do abominável, como um ser vivo maléfico e opressor, com cheiro de mar apodrecido. É diante da fuga do protagonista que a atmosfera atinge o clímax de tensão e horror no enredo.

Muito além do quebra-mar estava a silhueta difusa e escura do Recife do Diabo, e ao vislumbrá-la não pude deixar de pensar em todas as terríveis lendas que eu havia descoberto nas últimas 34 horas — lendas que retratavam aquela rocha irregular como um verdadeiro portão de acesso a reinos de horror insondável e aberrações inconcebíveis (*Idem*, p. 93).

O excerto referencia, mais uma vez, o recife do diabo – dessa vez pelo olhar do protagonista – e, como já comentado, um portal de transição, um acesso a reinos de horror insondável e aberrações inconcebíveis (*Ibidem*), para o outro monstruoso, onde tudo se originou, conforme relatado pelo velho Zadok Allen. Nessa direção infere-se que o recife é apenas um portal para o abominável, sendo o mar, em suas profundezas, o verdadeiro abrigo do desconhecido e do abominável, constituindo-se como espaço simbólico do horror cósmico delineado por Lovecraft. Segue fragmento em que, mesmo em fuga, o protagonista, ao contemplar o mar, avista estranhas criaturas saindo do oceano em direção à vila:

Foi então que a mais terrível impressão se abateu sobre mim — a impressão que destruiu meus últimos vestígios de autocontrole e pôs-me em uma marcha frenética em direção ao Sul [...]. Pois um olhar mais atento revelou que as águas iluminadas entre o recife e a orla

não estavam vazias. O mar revolvía-se com uma horda fervilhante de vultos que nadavam em direção ao vilarejo; e mesmo à enorme distância em que eu me encontrava, um único relance bastou para revelar que as cabeças balouçantes e os apêndices convulsos eram estranhos ou berrantes a ponto de desafiar qualquer expressão ou formulação consciente (Lovecraft, 2010, p. 94).

Desde o início da narrativa o protagonista relata a origem do abominável entre o recife do diabo e o mar, pelo registro de outros personagens e em sentido metafórico. No enredo, é no mar que se encontra o abrigo dos *Deep Ones*, e foi com essas criaturas que o capitão Obed Marsh fez acordos e sacrifícios em troca de prosperidade e longevidade, conforme já relatado.

A partir do excerto, porém, o mar passa a ser descrito não mais de forma sugestiva, mas como abrigo literal do outro monstruoso, especificamente pelo relato do protagonista ao afirmar ter visto seres estranhos saindo do oceano: “e mesmo à enorme distância em que eu me encontrava, um único relance bastou para revelar que as cabeças balouçantes e os apêndices convulsos eram estranhos ou berrantes” (*Ibidem*). Tem-se, daí, a comprovação da existência de criaturas estranhas vindas do mar.

Não apenas no horror cósmico, mas em diferentes gêneros e vertentes da literatura fantástica, o mar é narrado não só como cenário, mas também com forte simbolismo e múltiplas conotações. Entre elas, estão a dinâmica da morte e da vida, bem como o abrigo de monstros e locus de sacrifícios, conforme o *Dicionário dos símbolos*.

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações dos renascimentos [...]. Os antigos, gregos e romanos ofereciam ao mar sacrifícios de cavalos e de touros, eles próprios símbolos de fecundidade. Mas surgiam monstros das profundezas: a imagem do subconsciente, fonte também das correntes que podiam ser mortais ou vivificadoras. (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 592-593).

Conforme pontuam Chevalier e Gheerbrant (2001), a simbologia ambígua do mar é essencial para compreender o imaginário do horror cósmico, como fonte de vida, morte, renascimento e morada do abominável.

No cosmicismo lovecraftiano, o mar representa o abismo primordial e insondável, em particular nos mitos de Cthulhu. É nele que se abrigam os antigos, os profundos, criaturas anfíbias que vivem em colônias marítimas e fazem pactos com

humanos. Ao descrever o mar, Lovecraft o assimila ao temor das criaturas inomináveis.

Para Filipe Furtado (2017, p. 78): “as narrativas em que se referem ao mar refletem invariavelmente uma repulsa epidérmica e um pânico sem limites perante ele”. Desse modo, o mar é lido como outro monstruoso por estar entre fronteiras, dialogando com Cohen (1996), para quem o monstro emerge das margens – das fronteiras entre categorias fixas. Assim, o mar é esse ente liminar entre o humano e o inumano, ao simbolizar o incompreensível e o inominável, mas também o renascimento e o retorno a ele.

Após analisar o simbolismo da vila de Innsmouth, do recife do diabo e do mar – todos elementos centrais para a construção do imaginário do outro monstruoso proporcionado pelo espaço no enredo –, é relevante examinar o elemento sonho do protagonista como espaço de transição para o desfecho da narrativa, ao revelar a linhagem e a verdadeira identidade do narrador. Sobre o sonho nas narrativas lovecraftianas, explica Furtado (2017):

Mediador entre os dois universos encenados na narrativa, o sonho também se reveste, em geral, um caráter premonitório, pressagiando a possessão e revelando, ao receptor do enunciado, algo sobre a ocorrência metaempírica ou sobre o ulterior desenrolar dos acontecimentos (Furtado, 2017, p. 53).

Como pontua Furtado (2017, p. 53), o sonho atua como mediador, uma ponte entre dois universos. Nesse sentido, no enredo, mais que um recurso estético do horror, o sonho desempenha papel relevante na jornada do protagonista ao revelar sua ancestralidade e permitir a compreensão de sua identidade, conforme fragmento:

Certa noite eu sonhei que encontrava a minha avó no fundo do mar. Ela morava em um palácio fosforescente de vários terraços, com jardins de estranhos corais leprosos e grotescas florescências ondulantes, e me recebeu com uma demonstração de afeto que talvez tenha sido sarcástica. Ela estava mudada — como todos os que vão para a água — e me disse que não havia morrido. Na verdade, tinha ido até um lugar descoberto pelo filho suicida e mergulhado em direção a um reino cujos prodígios — reservados também ao primogênito — meu tio havia desprezado com uma pistola fumegante. Aquele também seria o meu reino — não havia escapatória. Eu não morreria jamais e estava destinado a viver com todos aqueles que desde antes da humanidade caminham sobre a terra (Lovecraft, 2010, p. 114).

Lovecraft insere o sonho não como devaneio, mas como elemento de transição entre o real e o metaempírico, o humano e o inumano, para revelar o que estava oculto na memória e na identidade reprimida do protagonista. No fragmento, percebe-se, em sonho, o encontro do protagonista com a avó no fundo do mar e, ao observar a mudança no aspecto físico dela, relata: “como todos que vão para a água” (*Ibidem*), inferindo o estado híbrido – no enredo, resultado da união de humanos com peixes e anfíbios.

Constata-se também a consciência do narrador ao afirmar que lá será também a sua morada – “sem escapatória” – elemento central para compreender o destino do narrador e, conseqüentemente, o que levou sua jornada até a vila misteriosa de Innsmouth: a busca inconsciente de sua ancestralidade. A seguir, mais um fragmento revelado ao protagonista por meio do sonho:

[...] foi neste sonho que eu vi um shoggoth pela primeira vez, e a visão despertou-me em meio a gritos atrozes. Naquela manhã o espelho não deixou mais dúvidas de que eu havia adquirido a aparência de Innsmouth (Lovecraft, 2010, p.115).

Por meio da passagem percebe-se que o narrador, ao se deparar com um *shoggoth*, metaforiza o outro abjeto, desprezível e ligado a tudo que escapa da norma e da razão. Ainda assim, ao se ver com a aparência dos habitantes de Innsmouth, o protagonista toma consciência de sua hereditariedade maldita.

Filipe Furtado (2017, p. 84-85) explica que a hereditariedade maldita é um tema recorrente nos protagonistas lovecraftianos, marcada pela relação entre algum segredo do passado e forças abomináveis que vêm à tona no presente, podendo levar à possessão e à destruição.

Pretendo ajudar meu primo a escapar do hospício em Canton para juntos seguirmos rumo às prodigiosas sombras de Innsmouth. Nadaremos até o infausto recife para mergulhar nos abismos negros até avistar as inúmeras colunas da ciclópica Y’ha-nthlei, e no covil das Criaturas Abissais habitaremos em meio a glórias e maravilhas por toda a eternidade (Lovecraft, 2010, p.115).

No desfecho do enredo, ao descobrir sua hereditariedade maldita proveniente da avó, Robert Olmstead, protagonista, não segue o padrão recorrente das narrativas lovecraftianas, em que a revelação do horror culmina na loucura ou no suicídio. Diferentemente, em vez de resistir à sua monstruosidade, ele a acolhe: aceita sua origem híbrida, conforma-se com sua identidade e escolhe deliberadamente seguir

seu novo destino, rompendo com as normas e amarras que sustentam a estrutura social e identitária do mundo humano.

O outro monstruoso do protagonista, nesse contexto, não atua como condenação, mas como chave de libertação. Tal perspectiva pode ser alinhada à segunda tese de Cohen (2000), ao afirmar que o monstro sempre escapa: “o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar” (Cohen, p. 27). O monstro, como entidade liminar e reveladora, é capaz de fundar novas formas de subjetividade.

Assim, o hospício em Canton, onde está preso o primo do protagonista, representa o dispositivo de exclusão da alteridade. Já o plano de resgatá-lo para juntos mergulharem até as ruínas submersas de Y’ha-nthlei sinaliza não uma aniquilação, mas uma travessia: um rito de passagem rumo à reintegração identitária e simbólica. Ao nadar em direção aos “abismos negros”, o protagonista não desaparece: transforma-se. Sua jornada final deve ser lida como afirmação da monstruosidade como espaço de emancipação, em que o horror se transmuta em maravilha e a aniquilação cede lugar à eternidade gloriosa do pertencimento.

Ao considerar a leitura crítica de S. T. Joshi (2014), que interpreta *A sombra de Innsmouth* como uma grande metáfora sobre degeneração racial – revelando o temor lovecraftiano da miscigenação e do contato entre raças diferentes –, torna-se ainda mais significativa a subversão operada no desfecho da narrativa.

De fato, o narrador expressa ao longo do conto uma aversão visceral à fisicalidade grotesca dos habitantes de Innsmouth, refletindo a própria visão etnocêntrica de Lovecraft, cuja biografia está repleta de declarações abertamente racistas. No entanto, ao final do conto, essa lógica é subvertida: o protagonista, em vez de rejeitar sua origem híbrida, a aceita e se lança ao mar em busca de comunhão com aquilo que antes causava repulsa.

O que se delineia, então, é uma operação simbólica de deslocamento: o outro monstruoso, antes temido, transforma-se em espaço de aceitação, pertencimento e liberdade, contrariando a perspectiva de degenerescência.

Em suma, mesmo que o conto traga em sua gênese a marca do preconceito, sua narrativa permite leituras que a ressignificam criticamente. Onde Lovecraft pretendia marcar a ameaça da alteridade, pode-se ler, na pós-modernidade, um dispositivo de libertação e reconfiguração identitária. Ao aceitar sua origem híbrida, o

protagonista desmonta o discurso de pureza e normatividade, rompendo com o legado ideológico do próprio autor.

3.2 Guillermo del toro e seus monstros

Acho que o monstro é sempre a verdade, aquilo que não queremos encarar. Não há história mais misteriosa para ser contada do que uma história de terror, porque essas coisas não podem ser ditas com segurança na linguagem comum. Acho que o terror é muito curativo (Nelson, 2022, para. 5).

Guillermo del Toro – escritor, produtor, roteirista e diretor de cinema – nasceu em 9 de outubro de 1964, na cidade de Guadalajara, México. Cresceu em ambiente familiar de forte influência católica. Entre os anos de 1964 e 1968, morou em uma casa que proporcionou toda uma atmosfera para o desenvolvimento de suas narrativas voltadas ao fantástico, especialmente nos gêneros de terror e fantasia.

Para conhecer sua biografia, obra e, em especial, como se iniciou a relação de del Toro com o universo dos monstros – temática recorrente em seus roteiros e romances –, recorre-se ao livro *Guillermo del Toro: seu cinema, sua vida e seus monstros*, de Leonardo Garcia Tsao.

Indagado sobre a origem de seu interesse pelos monstros, del Toro responde que esse fascínio vem da infância, quando assistia a variados filmes de terror mexicanos ao lado do irmão mais velho – entre eles *Santo contra el hacha diabólica*, *O espelho da bruxa*, *O grito da morte* e *La Llorona* –, além de acompanhar novelas de rádio nos momentos em que a televisão “apagava”, muitas delas com temáticas aterrorizantes. No entanto, a origem mais marcante desse fascínio ocorreu com a série televisiva *Rumbo a lo desconocido* (1963-1965), conforme relata:

[...] vimos o episódio de O Mutante, com Warren Oates. Não sei se você lembra da maquiagem, mas vou mostrar para você. Foi um episódio em que Warren se tornou um mutante no espaço. Quando o vi, ele estava maquiado com óculos de proteção e quando ele os tirou revelou aquele rosto. Comecei a gritar e meu irmão me disse: "Cale a boca! Cale a boca!" Ele se assustou e me colocou no berço, mas aí, por volta da meia-noite, colocou uns ovos de estrela de plástico, daqueles que se vendiam de brincadeira em lojas de magia, como se fossem os olhos dele [...] E então ele olhou para dentro do berço e eu me molhei, gritando, e a partir daí comecei a ter sonhos e pesadelos muito, muito fortes (Tsao, 2021, p.112, tradução da autora).

Dos pesadelos com monstros, que o levavam a urinar de medo, às memórias da casa marcada por uma atmosfera de terror – criada pelas histórias fantasmagóricas

contadas pela avó –, del Toro narra como desenvolveu e ainda mantém uma relação afetiva com os monstros:

Lembro-me muito bem daquela casa, moramos lá desde quando eu era bebê até 68. [...] foi naquela casa que comecei a ter pesadelos muito lúcidos. À noite vi monstros na sala. Tinha um tapete verde dos anos 60, com cabelos, e o que eu via eram dedos esperando para me puxar para baixo. Ele me irritou e tudo mais. Minha mãe me puniu porque fiz xixi no berço; é verdade que uma noite me levantei no berço e disse aos monstros que estavam no quarto: “Se vocês me deixarem fazer xixi, serei seu amigo para o resto da vida”. E a partir daí começou um pacto de xixi e monstros, sobre o qual Freud certamente teria muito a dizer. Foi assim que aconteceu (Tsao, 2000, p. 126, tradução nossa).

Além do ambiente familiar, del Toro foi fortemente influenciado pela televisão e pelas novelas de rádio mexicanas da época. A rica cultura local de Guadalajara, marcada pela valorização da tradição oral – contos, mitos e lendas – contribuiu de modo significativo para esse imaginário. Por ter tido “uma infância incomum” (Tsao, 2021, p. 145), toda essa vivência o levou a desenvolver uma intimidade singular com os monstros:

Foi uma fusão muito estranha de animês, séries de TV americanas, filmes antigos, catolicismo provinciano, crimes provinciais (porque naquela época havia muitos assassinatos políticos em Guadalajara), foi uma mistura de tudo isso com o Alarme, Tradições e lendas da colônia. No cinema estavam em estreia os filmes da (companhia cinematográfica) Hammer, e eu ia com meu tio Guillermo ou minha mãe. Teve também os dois de Kaneto Shindo, Onibaba [1964] e Kuroneko [1968]. Foi uma infância incomum. [...] coisa muito legal é que naquela hora a televisão acabava, mas o rádio continuava, então eu e meu irmão sentávamos no parapeito da cozinha, com a cozinheira, e ouvíamos O Monge Louco, O Olho de Vidro, Porfirio Cadena... Depois havia as histórias e canções que as babás nos contavam sobre o que havia acontecido na cidade delas, como aquela sobre como o diabo apareceu para elas. Lembro-me de uma que nos causou grande impacto, sobre uma criança que se comportou mal e quando estava no quarto, começou a ouvir passos, escondeu-se embaixo da cama, aí a porta se abriu e ele viu um pé de cabra e um pé de galinha (Tsao, 2021, p. 135, tradução nossa).

Na literatura e em roteiros adaptados para o cinema, Guillermo del Toro apresenta, por meio de narrativas fantásticas – especificamente nas vertentes do terror, do horror e da fantasia –, personagens monstruosos no sentido de sujeitos deslocados por alguma singularidade, marcada por gênero, etnia, deficiência auditiva ou condição de imigrante. Usualmente, suas produções apresentam o monstro

tradicional humanizado, enquanto os personagens humanos, por meio de comportamentos sombrios e maléficos, revelam uma monstruosidade moral em vez de física.

De monstros sociais a monstros ficcionais, passando por estranhas criaturas cinematográficas – que vão de insetos com mutações genéticas em *Mutação* (1997), a vampiros mutantes intitulados “Reapers” em *Blade II* (2002), monstros que assustam crianças em *Não Tenha Medo do Escuro* (2010) e fantasmas visualmente aterradores em *A Colina Escarlata* (2015) –, evidencia-se o protagonismo dos monstros e da temática da monstruosidade nas produções literárias e cinematográficas de Guillermo del Toro.

A corporeidade do monstro ficcional é um diferencial em suas produções, com destaque para o “Pan Fauno” (corpo humano com chifres de bode) e para o Homem Pálido – ambos em *O Labirinto do Fauno* (2006). Ainda explorando corpos híbridos, del Toro apresenta “Abe Sapien” em *Hellboy* (2004) e o homem anfíbio, “Deus Brânquia”, em *A Forma da Água* (2017). Dessa maneira, del Toro procura ressignificar o conceito de monstro ao humanizar o fictício e revelar nos personagens humanos comportamentos sombrios e maléficos: uma monstruosidade moral em vez de física. Perante o exposto, as denúncias da monstruosidade humana são bem delineadas em seus roteiros.

A representação do monstruoso feminino é outro diferencial em suas narrativas, ao apresentar protagonistas não como heroínas românticas e submissas dos tradicionais romances de fantasia, mas em posições deslocadas e subversivas. Nelas, o percurso é marcado pela monstruosidade como jornada de autoconhecimento e resistência diante dos obstáculos e atrocidades que as afligem – sejam elas oriundas do mundo interior ou do mundo externo.

Em parceria com Cornelia Funke, premiada escritora de contos de fadas modernos, del Toro escreveu *O Labirinto do Fauno* (2019), no qual narra a jornada de uma menina chamada Ofélia pelo Reino dos Homens e pelo Reino Subterrâneo, como representado abaixo:

Dizem que há muito, muito tempo, uma princesa viviam no Reino Subterrâneo, onde não havia dor nem mentiras, e sonhava com o mundo dos humanos. A princesa Moanna sonhava com um céu azul perfeito e um mar de nuvens infinito; sonhava com o sol, a grama e o gosto da chuva... um dia, a princesa fugiu dos guardas e chegou ao nosso mundo. O sol logo apagou todas as suas lembranças, e ela

esqueceu sua identidade e seu lugar de origem. Vagou pela terra com frio, com dor, doente. Até que, enfim, morreu (Funke e Toro, 2019, p. 11).

O prólogo acima, em fantasia urbana, parte de uma narrativa em que os seres do mundo subterrâneo acreditam que Ofélia, garota que luta pela liberdade e autonomia em oposição à figura da monstrosidade opressora – seja na representação patriarcal do padrasto, seja na reencarnação da princesa Moanna – é a escolhida.

Outra adaptação roteirizada e dirigida por del Toro é *A Colina Escarlata*, da escritora Nancy Holder. O filme, de ambientação gótica e situado no início do século XX, apresenta como protagonista Edith (Mia Wasikowska), uma sonhadora aspirante a escritora de romances fantasmagóricos. Sua vida torna-se conturbada ao envolver-se com o enigmático Thomas Sharpe (Tom Hiddleston), dando início a uma jornada de mistérios, perda, dor e enfrentamento. A narrativa perpassa as diversas faces da monstrosidade, com personagens humanos maléficos, verdadeiros monstros de carne e osso.

Na categoria das monstrosidades femininas, diferenciadas pelo olhar de Guillermo del Toro, destaca-se o romance *A Forma da Água*. Nele, a protagonista Elisa Espósito é uma jovem aparentemente frágil e muda que subverte as normas ao arquitetar um plano de fuga para libertar um monstro – o homem-anfíbio, com quem mantém uma relação amorosa – do laboratório secreto do governo norte-americano nos anos 1960.

Nas vertentes do fantástico, seja pela fantasia ou pelo horror, constata-se nos roteiros cinematográficos e romances de Guillermo del Toro a influência de sua subjetividade, moldada pelas memórias da infância, pela atmosfera da casa em que morou, pelas histórias contadas pela avó e pelas tradições orais mexicanas. Esses elementos têm marcado sua obra tanto no cinema quanto em sua relação íntima com os monstros, conferindo-lhe um olhar diferenciado sobre o monstro fictício e sobre a monstrosidade do ser humano.

3.2.1 O romance *A forma da água*

“Você tem que acreditar na magia para vê-la.” (Guillermo del Toro, p.36, gabinete de curiosidade de Guillermo del Toro).

A Forma da Água (2018) é um romance de Guillermo del Toro em parceria com Daniel Kraus, homônimo ao filme *A Forma da Água* (2017), vencedor do Oscar de Melhor Filme em 2018, também com roteiro adaptado por del Toro. Para esta tese, o objeto de pesquisa é o romance, e não o filme.

Narrado em terceira pessoa, por um narrador onisciente e heterodiegético, em tom fabulesco e poético, em alguns trechos observa-se a voz ativa dos principais personagens, inclusive um capítulo na perspectiva do homem-anfíbio.

Com enredo mais profundo, complexo e psicológico que o filme, o romance é estruturado em capítulos intitulados *Primordium*, *Mulheres Ignorantes*, *Taxidermia Criativa* e *Não Preocupe Mais Seu Coração*. Essas partes não apenas apresentam uma lógica estrutural, mas também estabelecem um entrelaçamento simbólico e temático significativo para o desfecho da obra.

O romance inicia com o capítulo *Primordium* – termo derivado do latim *primus* (primeiro) e *ordiris* (começar) –, já evidenciando a importância da origem alinhada à criação mítica. Nesse capítulo, o antagonista, capitão Richard Strickland, parte em missão pela Amazônia brasileira para capturar o homem-anfíbio, considerado pelos povos originários como um deus, o Deus Brânquia. O episódio sugere o encontro do outro monstruoso com uma entidade primitiva, em que se tensionam ciência, natureza e alteridade.

Já em *Mulheres Ignorantes*, o enredo traz uma crítica irônica ao patriarcalismo, representado por Strickland ao perseguir, de forma machista e misógina, as personagens Elisa e Zelda. Para ele, mulheres – uma negra, a outra muda – não serviam para nada. No entanto, foram elas, em especial Elisa, que arquitetaram a fuga do homem-anfíbio das amarras do laboratório da OCCAM, libertando não apenas o “monstro em si”, mas também a subalternidade e a opressão vivenciadas pelas personagens ao longo da narrativa.

No terceiro capítulo, *Taxidermia Criativa*, observa-se uma crítica à ganância da ciência moderna em seu projeto colonial e hegemônico, sustentado no discurso de que tudo se justifica em nome do bem científico, ainda que implique neutralizar a alteridade, o outro, o diferente, por meio da dominação pela força. Com a captura do homem-anfíbio como objeto de estudo, simbolicamente dissecar-se e destrói-se a alteridade.

Por fim, *Não Preocupe Mais Seu Coração* configura-se como convite poético à transcendência das normas sociais, propondo a aceitação da alteridade.

Assim, ao nomear cada capítulo com simbolismo, os autores potencializam o romance como obra de fantasia urbana e tecem uma reflexão crítica sobre os limites entre humano e inumano, ou o monstruoso, conduzindo o leitor à reflexão sobre o lugar do outro na sociedade pós-moderna.

Na vertente do fantástico, *A Forma da Água* é considerado um romance de fantasia urbana, conforme *Modern Fantasy: Five Studies* (1978): “Uma ficção evocando maravilha e contendo um substancial e irreduzível elemento sobrenatural ou ainda mundos, seres ou objetos impossíveis com os quais os personagens mortais da história ou os leitores se tornam, ao menos em parte, familiares” (Manlove, 1982, p. 16-17, grifo do autor).

Dessa forma, a narrativa de *A Forma da Água* se desenvolve com personagens humanos, em ambiente humano – a cidade de Baltimore –, tendo como centro a protagonista Elisa Esposito em sua relação amorosa com um monstro.

[...] começaram a se dar conta de que a fantasia não significa necessariamente escapismo, mas oferece maneiras alternativas de explicar e lidar com a realidade. A fantasia tem o potencial de trazer grandes mudanças à nossa compreensão da literatura no século XX (James e Menflesohn, 2012, p. 391).

O romance apresenta uma variedade de personagens deslocados, à margem do contexto social da época, marcado pelas tensões da Guerra Fria, pelo racismo, preconceito, misoginia e homofobia. Trata-se de um momento de instabilidade ocasionado pelo medo da invasão de outro país e pelo clamor da sociedade por mudanças e reivindicações sociais, como os direitos das mulheres, dos negros e dos homossexuais.

Diante desse cenário, a narrativa de *A Forma da Água* traz à tona a ameaça, a inquietação e a ansiedade como reflexões para a pós-modernidade, na vertente da fantasia urbana.

Attebery (2008) propõe que a literatura de fantasia é um gênero fluido, capaz de adaptar-se com relativa facilidade às mudanças histórico-sociais, permitindo que escritores abordem, com frequência, questões ligadas ao contexto histórico, geográfico e social em que estão inseridos. Mas o que se entende por fantasia urbana?

Magia existe. Ondula sem restrições através dos elementos invisíveis e subterrâneos da urbanidade. Essa é a premissa da fantasia urbana (FU), um gênero que evoluiu nos últimos quarenta anos para incluir romances paranormais, como *Crepúsculo*, e ficção policial sobrenatural, como *Os Arquivos de Dresden* (Macdonald, 2020, p. 237-238, tradução do autor).

Conforme Macdonald, o entrelaçamento de acontecimentos do insólito, do “invisível” e do mundo real sem restrições é essencial para desenvolver uma narrativa no subgênero do fantástico em fantasia urbana. Mais do que a fusão entre o mundo mágico e o contexto urbano – comumente marcado por atmosfera *noir* e situado em espaços que revelam decadência –, é crucial observar como essa atmosfera é construída, tanto de forma literal quanto metafórica.

A partir da segunda parte, o romance *A Forma da Água* desloca-se do ambiente da floresta amazônica para a cidade industrial dos anos 1960, em Baltimore, revelando-se elemento estruturante da fantasia urbana. A narrativa se desenvolve em espaços urbanos como o apartamento da protagonista Elisa e do vizinho Gilles – ambos localizados acima do decadente cinema Arcade –; a casa da amiga Zelda; o laboratório militar da OCCAM; as ruas de Baltimore; e os canais do rio. Esses espaços contribuem não apenas para o entrelaçamento do mágico e do real no enredo, mas também para consolidar o romance como fantasia urbana, ao evidenciar como a cidade, com seus ambientes, reflete estados individuais e coletivos, tais como a melancolia, o anonimato, a opressão e a resistência.

3.3 Corpos à margem no romance *A forma da água*

“Os incompletos atraem-se.” (Duque, 2017, para. 7).

O romance *A Forma da Água* apresenta uma variedade de personagens deslocados – corpos à margem – pelo contexto social da época, marcado pelas tensões da Guerra Fria, pelo racismo, preconceito, misoginia e homofobia.

Nesse cenário, a narrativa se desenvolve sob o olhar do sistema dominante, representado na obra pela força do governo e de seus agentes, bem como pelos valores e costumes da sociedade da época, em contraste com um “outro” marginalizado, visto como abjeto e, portanto, um “outro” monstruoso, um corpo à margem.

A corporalidade dos personagens, além de desempenhar papel central no enredo, propõe uma gama de significações que vai além do conceito de corpo estrutural e fisiológico. O corpo é também espaço de sentimentos, devires, desejos e capacidade simbólica de mutação.

Para Grosz (2000, p. 75), “o corpo não é nem bruto, nem passivo, mas está entrelaçado a sistemas de significado, significação e representação e é constitutivo deles”. São corpos que podem contestar ou subverter uma determinada ordem, repletos de marcas simbólicas que dialogam com a trama e permitem discutir as relações de alteridade.

Na contemporaneidade, ainda prevalece o modelo preestabelecido de corpo homogêneo, imposto pelos discursos da mídia, das instituições políticas, sociais, científicas e religiosas, entre outros, proliferando um padrão pautado no binarismo “normal versus anormal”, “bonito versus feio” e “padrão versus não padrão”. Esses dispositivos contribuem significativamente para a não aceitação do outro nas relações de diferença. Diante desse modelo, Elizabeth Grosz traz à reflexão:

Quando um corpo (no Ocidente, o corpo masculino branco, jovem, saudável) assume a função de modelo ou ideal – o corpo humano – para todos os outros tipos de corpo, sua dominação deve ser solapada através da afirmação desafiadora de uma multiplicidade, um campo de diferenças, de outros tipos de corpos e subjetividades. Uma série de tipos ideais de corpos deve ser postulada para assegurar a produção, projeção, imagens ideais e tipos corporais em disputa, aos quais cada indivíduo, à maneira dele ou dela, possa aspirar. Apenas quando a relação entre a mente e o corpo for adequadamente repensada, poderemos compreender as contribuições do corpo para a produção de sistemas de conhecimento, regimes de representação, produção cultural e troca socioeconômica (Grosz, 2000, p. 78).

Além de criticar os padrões de exclusão, *A Forma da Água* procura subverter o conceito de corpo ideal historicamente construído pelo Ocidente. A citação de Elizabeth Grosz (2000) ressoa com a proposta de del Toro e Kraus (2018) ao ressignificar os personagens à margem: Elisa, protagonista mulher e muda de corpo franzino; Zelda, negra e gorda; Gilles, homossexual e idoso, com o corpo marcado pelo preconceito da homofobia e do etarismo; e, por fim, o homem-anfíbio, cujo corpo é reduzido a recurso para fins de pesquisa.

Nos estudos pós-coloniais, Spivak (1985) define a concepção de alteridade como a construção de sujeitos outros, marginalizados diante de um grande Outro que domina e determina seu modo de estar no mundo.

Assim, por meio do discurso – ou pela via da linguagem – constroem-se indicadores raciais, sexuais, religiosos, econômicos, étnicos, geográficos e ideológicos de dominação sócio-histórica e cultural, que estabelecem posições dentro da sociedade em um movimento de colonialismo e de “outramento”.

Dessa forma, seja no espaço militar da OCCAM em Baltimore, durante a expedição pela floresta em busca do homem-anfíbio ou nas reminiscências da infância de Elisa no orfanato, o enredo apresenta personagens cujos corpos são deslocados e marcados por alguma singularidade, como se observa no trecho:

Não era para ser um ambiente com tanta rivalidade. Zelda é negra e gorda. Yolanda é mexicana e simplória. Antônio é um dominicano e estrábico. Duane é mestiço e não tem dentes. Lucille é albina. Elisa é muda. Para Fleming, todos eles são iguais: incapazes para outro trabalho, portanto, fáceis de confiar (Toro; Kraus, 2018, p. 29).

A descrição do trecho reflete o olhar do personagem Fleming, supervisor do laboratório, centrado na desumanização do outro e na marginalização de tudo que escapa à norma. Para ele, o outro é incapaz de sair dali e, caso consiga, será apenas mais um corpo descartado pelo mundo externo da sede da OCCAM. Por outro lado, o ambiente de rivalidade oferece a esse outro à margem uma rede de potencialidade e resistência às estruturas de poder que os oprimem, exemplificada no fortalecimento da amizade entre Zelda e Elisa ao longo do enredo.

Diante das múltiplas especificidades de corpos estigmatizados, explorados e silenciados, os personagens marginalizados provocam a discussão sobre “normalidade” versus “anormalidade”, “opressão” versus “resistência”, além de evidenciarem que o conceito de monstrosidade é socialmente construído.

Em suma, ao longo da trama, corpos desviantes, vistos como monstruosos, são progressivamente ressignificados: as diferenças deixam de ser percebidas pelo olhar da ameaça, e a representação dos corpos passa a constituir um espaço de resistência e transformação.

Nas próximas sessões, cada personagem será analisado pelo viés da monstrosidade – seja pelo olhar do Outro para o corpo desviante, seja pela monstrosidade expressa nas atitudes dirigidas ao outro.

3.4 Richard Strickland: a corporificação do Outro monstruoso

“A sensação vantajosa é não sentir nada” (Toro; Kraus, 2018, p. 19). O personagem Strickland aprendeu bem com o seu superior, o general Hoyt. É com frieza, autoritarismo, preconceito e opressão diante do outro que o antagonista age durante toda a narrativa do romance *A Forma da Água*, revelando sua face de monstruosidade.

Richard Strickland representa, na trama, o discurso hegemônico dos militares no contexto da Guerra Fria: é o “Outro” na corporificação do homem americano, branco e conservador, em oposição a um outro subalterno, silenciado e à margem.

Logo no início do romance, na primeira parte intitulada *Primordium*, que trata da missão de capturar o homem-anfíbio em uma expedição na região amazônica, observa-se o olhar de Strickland para o outro. Primeiramente, o outro nativo: “Essas pessoas têm o cheiro forte e metálico, feito gado recém-batido” (Toro; Kraus, 2018, p. 12). Em seguida, sua percepção recai sobre Henriquez, um mexicano contratado para capitanear a barca *Josefina*, conforme o trecho:

Ele caminha às cegas. Ele é cego, pensa Strickland. Cego por acreditar que era capaz de liderar essa expedição. Henriquez que nunca lutou numa guerra [...] que não consegue ouvir os gritos dos macacos. Os gritos, ele percebe, são iguais aos dos habitantes das aldeias da Coreia (Toro; Kraus, 2018, p. 30).

Daí se evidencia o julgamento do personagem em relação ao outro. Strickland não acredita na liderança do mexicano: o comando é dele, jamais de um subalterno. No decorrer da narrativa, observa-se que sua relação com o outro está sempre alicerçada no discurso hegemônico americano do contexto da Guerra Fria, na dicotomia Outro (ele – o homem branco, americano e conservador) versus o outro, subalterno (os nativos da região amazônica).

Nos demais capítulos do romance, a continuidade desse olhar é marcada pela diferença: Elisa (a muda), Zelda (a negra), Gilles (o homossexual) e o homem-anfíbio (o recurso). Todos, para Strickland, desviam dos padrões de “normalidade” e, por isso, o outro à margem se transforma em monstro.

Essa condição de diferença, em que o outro é visto como monstro, é explicada por Nazário (2008): “O monstro, como forma extrema de alteridade, [...] é sempre definido a partir de uma comunidade de não-monstros”. Ele é “[...] o outro, o estranho,

o estrangeiro, o 'inimigo natural' pronto a encarnar o Mal e contaminar, com sua simples presença, a humanidade" (Nazário, 1998, p. 285).

Richard Strickland se coloca, na narrativa, como parte dessa "comunidade de não monstros", ao representar a ordem, a ciência e as estruturas de poder. Para ele, o outro à margem é sempre uma ameaça a ser combatida ou mesmo eliminada.

À vista disso, o "outramento" configura-se como processo dialético e circular em que o Outro dominante se estabelece ao mesmo tempo em que sujeitos outros são produzidos dentro do contexto da dominação (Spivak, 1985). Define-se, assim, a relação margens/centralidades, em que a noção de Outro/outro é construída.

Ainda nos primeiros capítulos, percebem-se o narcisismo, a vaidade e a ausência de compaixão de Strickland, quando um dos integrantes da expedição, na função de intérprete, relata como os indígenas o veem: "[...] a personificação de um mito gringo: um corta cabezas, um cortador de cabeças. Isso agrada Strickland" (Toro; Kraus, 2018, p. 33).

A alusão ao mito do *Corta Cabezas* é utilizada no enredo como metáfora crítica ao processo de colonização dos Estados Unidos da América, realizado de forma desumana, por meio da violência e da opressão aos marginalizados (os povos originários da América do Norte). Em suma, a todos aqueles que ameaçavam o projeto colonialista e imperialista de poder, destinado a garantir a hegemonia política, cultural e econômica nas colônias.

Nesse processo, Richard Strickland age como o colonizador. Ainda que em outro contexto histórico, utiliza a mesma dinâmica de poder, baseada na violência e na eliminação do outro à margem, ao ordenar o corte das cabeças dos indígenas que atrapalhavam a busca pelo homem-anfíbio na selva amazônica, conforme o trecho:

[...] Ele é tanto um deus da selva quanto o deus Brânquia é um deus das guelras. E mal escuta a ordem final que sai da própria boca [...] Mas a tripulação escuta. Eles cortam todas as cabeças da aldeia (Toro; Kraus, 2018, p. 34).

Cabe destacar que o homem-anfíbio era denominado Deus Brânquia pelos nativos da floresta, sendo considerado uma divindade viva e sublime, digna de respeito. O encontro de Strickland com a tribo indígena, ao tentar capturar o monstro aquático para fins científicos na base militar da OCCAM, não foi aceito pelos mais velhos da aldeia. Diante da oposição, o capitão recorreu à força e à brutalidade, dizimando toda a comunidade.

No entanto, durante o percurso, Strickland obteve informações de alguns jovens indígenas sobre o local exato onde poderia encontrar o homem-anfíbio e, então, conseguiu capturá-lo. Segue trecho da primeira aparição do Deus Brânquia na Amazônia brasileira, acompanhado do arrependimento dos índios mais jovens:

O deus Brânquia enfim se ergue do baixio, com o sol vermelho como o do Serengueti, o olho antigo do eclipse, o oceano abrindo um mundo novo, a geleira insaciável, o jato de borrifos do mar, a mordida bacteriana, o fervilhar unicelular, a reprodução da espécie, os rios como vias para um coração, a ereção dura da montanha, os quadris móveis do girassol, a mortificação de pêlos cinzentos, a pústula vermelha rosada, o cipó umbilical conectando-os de volta à origem. É tudo isso e mais. Os índios bravos caem de joelhos, imploram perdão, cortam as próprias gargantas com seus facões. A beleza da criatura é selvagem e descontrolada Strickland também desmorona diante dela (Toro; Kraus, 2018, p. 35).

Figura 1 - Deus Brânquia



Fonte: Toro e Kraus (2018, p. 36)

Com a aparição e captura do homem-anfíbio, o capítulo *Primordium* se encerra e infere-se que todo o percurso da expedição na Amazônia – desde a chegada do capitão Strickland, como homem branco, estrangeiro e militar – funciona como metáfora e crítica dos autores ao violento processo de povoamento das colônias norte-americanas, analisado no capítulo I deste estudo.

Strickland, ao representar o Outro conquistador, recorre à mesma estratégia dos colonizadores: caça obsessiva ao homem-anfíbio, retirada forçada de seu habitat, dizimação da tribo indígena pela violência e monstruosidade ao mandar cortar a

cabeça de todos os integrantes, além do preconceito já demonstrado no início da expedição contra os nativos sul-americanos que o acompanhavam, considerados por ele incapazes de cumprir uma grande missão.

A segunda parte do livro se desenvolve nos espaços urbanos – a cidade de Baltimore (EUA) e as instalações da OCCAM Aerospace (base militar secreta) – e é intitulada *Mulheres Ignorantes*. Cabe, portanto, uma breve análise do título que abre essa segunda parte. Entende-se que del Toro e Kraus (2018) o escolheram pelo olhar do antagonista, em tom de ironia, para criticar o patriarcalismo, as estruturas e mecanismos de poder da época e, em especial, o preconceito contra as minorias, representadas por Elisa e Zelda.

Para o capitão Strickland, mulheres como Elisa (com deficiência auditiva) e Zelda (negra) eram relegadas ao trabalho de serventes no laboratório aeroespacial, incumbidas de limpar toda a “sujeira” deixada por ele como capitão.

Nesse contexto, para Strickland, não havia diferença entre os que trabalhavam no laboratório secreto OCCAM Aerospace e a tripulação da *Josefina* durante a expedição pela Amazônia, conforme o trecho:

Serventes malditas. Pessoas malditas. Ele terá que ser mais duro com os cientistas[...]A OCCAM não é diferente da Josefina. Vai garantir que todo mundo entenda que Strickland é quem está no comando. Não David Fleming, o lacaios do Pentágono. Não, o Dr. Bob Hoffstetler, o biólogo bonzinho (Toro; Kraus, 2018, p. 75).

O primeiro contato do coronel Strickland com as personagens Elisa e Zelda ocorre no banheiro. Sem pudor e agindo de forma selvagem, como na floresta, ele urina no chão de propósito, em vez do mictório, para que elas, como serventes, limpem.

Com isso, Strickland procura reafirmar sua posição de comando e demonstrar como vê o outro na condição de inferioridade: “Quando você conhece um subalterno, mostre como ele significa pouco para você. Assim que viu a servente negra, as costas curvadas da servente branca e o mictório, tudo se encaixou” (Toro; Kraus, 2018, p. 87). O trecho evidencia a obsessão pelo controle por meio da retórica de dominação, ao tratar o outro – o subalterno, à margem – em posição de inferioridade.

No ensaio *Pode o subalterno falar*, Spivak (2010) apresenta o subalterno como aquele que não tem voz política ou que, se a tem, não é ouvido. Zelda e Elisa ocupam esse papel na base militar da OCCAM. Zelda, na condição de mulher negra, se tem

voz, não é ouvida. Elisa, mulher branca de aparência fisicamente frágil e com deficiência auditiva, vive em silenciamento literal. Ambas são subalternas perfeitas para o projeto de poder do outro monstruoso, representado pelo capitão Richard Strickland ao longo do enredo.

Mesmo diante do silenciamento literal, Elisa demonstra, no trecho, consciência política do poder da voz ativa na defesa das minorias que, assim como ela, eram vistas como o outro desviante.

Ela desejava ter voz para poder subir no banco do vestiário e fazer um discurso inflamado e inspirador sobre como deveriam cuidar uns dos outros. Mas a OCCAM não funciona assim. Pelo que ela percebeu até agora, não é assim que os Estados Unidos funcionam também (Toro; Kraus, 2018, p. 29).

A passagem reflete o desejo da protagonista Elisa de defender as minorias, uma vez que sofria preconceito em razão do capacitismo, pois, na época, pessoas com deficiência eram vistas como inválidas.

Cabe contextualizar que, durante a Guerra Fria, os Estados Unidos estavam imersos em narrativas de intensa polarização ideológica e na busca por poder interno, ao mesmo tempo em que eclodiam intensos movimentos sociais, notadamente liderados pela comunidade negra, de acordo com Karnal:

Os variados grupos, organizações e pessoal que constituíram o movimento por direitos civis atuavam no Sul e Norte, na cidade e no campo, envolviam mulheres e homens, líderes e organizadores, diversas estratégias e táticas, e lutavam por direitos econômicos, políticos e pela dignidade social. Enfrentavam, entretanto, a hostilidade e o descaso dos políticos. A palavra *liberdade* era definida, nesse movimento, de forma ampla, significando igualdade, poder, reconhecimento, direitos e oportunidades (Karnal, 2007, p. 233).

O trecho evidencia que o movimento pelos direitos civis não se limitava apenas à causa da comunidade negra por um direito específico, como o voto ou o fim da segregação racial. Ao ressignificar a palavra liberdade, amplia-se a luta para outros direitos, como a defesa da diversidade – mulheres, pessoas com deficiência, comunidade gay, imigrantes –, enfim, todos os que, diante do cenário da época, estavam à margem e eram silenciados pelas estruturas de poder.

Após a captura, o primeiro contato físico de Strickland com o recurso (denominação dada ao homem-anfíbio no laboratório da OCCAM) não foi nada amigável; ao contrário, sempre movido pelo ódio e pela agressão.

Um momento crítico que demonstra esse ódio ocorreu quando, após ser agredida fisicamente pelo coronel, a criatura defendeu-se mordendo-o e arrancando os dedos de uma das mãos do carrasco. Com o passar do tempo, mesmo após o implante de um desses dedos, o membro começou a mudar de cor para azul-esverdeado, secretando pus e mau cheiro, o que levou Strickland, em desespero, a arrancar os próprios dedos, pois “olhar para a mão faz com que se lembre da podridão da floresta” (Toro; Kraus, 2018, p. 187).

Esse fato é retomado no momento em que Strickland invade a casa de Zelda para interrogá-la com brutalidade sobre onde ela e outros teriam escondido o recurso, evidenciando, mais uma vez, a monstruosidade do personagem em atos de violência contra o outro e contra si mesmo.

Strickland prende a arma na axila e segura os dois dedos mortos. –E depois? Ele as quebra. O homem arranca os dedos. Eles se soltam como papéis perfurados, fazendo uma série de estalos baixos – como se o militar estivesse quebrando vagens. [...] Strickland ergue as sobancelhas com surpresa diante do jato de cinco centímetros de fluídos marrom que jorra como gêiseres dos buracos dos dedos antes de escorrer por sua mão como molho derramado. Ele observa as duas salsichas negras que ainda segura e as lança no piso da cozinha” (Toro; Kraus, 2018, p. 324).

Mary Douglas, na obra *Pureza e Perigo* (1966), ao tomar como parâmetro o livro do *Levítico*, explica os rituais de pureza e impureza. A autora registra os discursos das religiões primitivas sobre a noção de pureza como ordem e impureza como desordem: “Como se sabe, a sujeira é, essencialmente, desordem” (Douglas, 1966, p. 12). Considera, ainda, que é na higiene que se encontra o caminho para a purificação.

Diante da representação da impureza simbólica, o ato de Strickland de arrancar os próprios dedos em estado de putrefação pode ser inferido como um ritual de purificação contra tudo o que é impuro, alinhando-se à tese de Douglas (1966, p. 25): “todas as secreções corporais, incluindo o sangue e o pus de uma ferida, são fontes de impureza”. Nesse sentido, Strickland, na esperança de recuperar o controle sobre o corpo – visto como receptáculo de perfeição –, prefere arrancar os dedos a conviver com a impureza corporal.

No entanto, ao longo do romance, constata-se que, em essência, a monstrosidade do personagem é consequência de uma vida frustrada. Ainda assim, Strickland manifesta o desejo de se libertar das atrocidades cometidas durante sua carreira militar, evidenciado pelo narrador: “Depois que o deus Brânquia morrer, ele vai se livrar do general Hoyt e voltar para a esposa e os filhos (estava ‘os filhos’). Ele quer isso, não quer?” (Toro; Kraus, 2018, p. 92).

Contudo, não é a morte do recurso o que se anuncia, mas a morte do próprio Strickland, conforme constatado no final do romance, quando a criatura, ao se defender do carrasco, o ataca, conforme a passagem:

O deus Brânquia se ajoelha ao seu lado. [...] a criatura vira o rosto de Strickland para cima pela parte inferior e macia do seu queixo. [...] Então, com um único movimento natural, retira do dedo do queixo de Strickland, toca o pescoço dele e afunda a garra na garganta. Strickland se sente aberto. [...] há uma leveza em sua cabeça. [...] isso esvazia de tudo. Dos macacos, do general Hoyt [...] dos seus pecados [...] Strickland rir ao morrer. Porque aquele também é o começo (Toro; Kraus, 2018, p. 344).

A morte de Richard Strickland pode ser interpretada como um ritual de passagem para a libertação de tudo, de todos e de toda a monstrosidade que ele representava ao longo do romance: libertar-se da opressão e da ordem militar imposta pelo coronel Hoyt, do patriarcalismo e da desconstrução do poder hegemônico, para então entregar-se à fluidez e reconciliar-se com a alteridade.

No *Dicionário dos símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 621) explicam que a morte, enquanto símbolo:

[...]é o aspecto perecível e destrutível de existência. Ela indica que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutiva aos mundos desconhecidos dos Infernos ou paraísos; o que revela sua ambivalência. [...] Ela é **revelação** e **Introdução** (Chevalier; Gheerbrant, 2012, p. 621, grifo do autor).

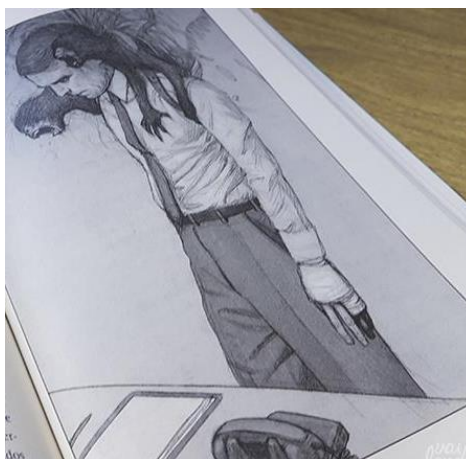
O trecho também evidencia o desejo pelo outro monstruoso, em consonância com a sexta tese de Cohen (2000): “o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo”. Constata-se, assim, que a monstrosidade do antagonista Strickland é, ao mesmo tempo, reprimida e desejada por meio do sofrimento imposto ao outro subalterno. De acordo com Chevalier e Gheerbrant:

O monstro não é, na verdade, mais do que a imagem de um certo eu, esse eu que é preciso vencer para desenvolver um ser superior [...]. Assim, cada homem comporta seu próprio monstro, com o qual deve lutar constantemente. O monstro espalha o terror em toda parte onde aparece e o homem afronta a cada instante [...]. Se os monstros representam uma ameaça exterior, eles revelam também um perigo interior: são como as formas horríveis de um desejo pervertido. Eles procedem de uma certa angústia, da qual são as imagens (Chevalier; Gheerbrant, 2012, p. 615-616).

A citação de Chevalier e Gheerbrant (2012) destaca o caráter simbólico do monstro como ameaça tanto externa, vinda do contexto de época, quanto interna, pelos medos, inseguranças e complexos vivenciados pelo personagem ao longo da trama.

Nesse sentido, a monstrosidade praticada pelo antagonista Richard Strickland pode ser compreendida como um espelho de seu lado obscuro, carregado internamente e evidenciado em atitudes de opressão, violência e desprezo diante do “outro à margem”, que para ele é visto como aberração, o monstro em si.

Figura 2 - Richard Strickland



Fonte: Toro e Kraus (2018, p. 161)

Desde o início do romance, no capítulo *Primordium*, evidencia-se a busca incessante pela captura do homem-anfíbio na Amazônia, em passagens que ressaltam a ideia de que o verdadeiro monstro está na figura do caçador, corporificado como um deus: “[...] Ele é tanto um deus da selva quanto o deus Brânquia é um deus das guelras” (del Toro; Kraus, 2018, p. 36). Essa monstrosidade também se manifesta no trato com todos que cruzam seu caminho no laboratório da OCCAM: sem compaixão, apenas por meio da opressão e da violência. Percebe-se, assim, que

não é à toa que, desde o início do enredo, o personagem procura intitular-se como um deus da selva, em superioridade ao deus das guelras, o homem-anfíbio.

O enredo de *A forma da água* faz várias referências ao Deus do cristianismo e a passagens bíblicas. (Nas próximas seções serão mencionadas a História de Rute, na qual del Toro diz ter se inspirado para criar Elisa, e, em outro trecho, Strickland compara Zelda à personagem bíblica Dalila.)

Nessa perspectiva, há um momento em que Strickland, na presença de Zelda e Elisa, questiona: “Qual é a imagem de Deus?” – e afirma que “aquela coisa”, referindo-se ao recurso, o monstro-anfíbio, não é semelhante a Deus. Não seria filho de Deus, mas apenas uma besta.

Para encerrar. Escutem, só escutem. Não é preciso ser gênio para saber que estamos lidando com um espécime vivo aqui. Isso não importa. Nem um pouco. Tudo que vocês precisam saber é o seguinte: aquela coisa na F-1? Ela pode andar em duas pernas, mas somos nós quem fomos feitos à imagem e semelhança de Deus.

Nós. Não é verdade, Dalila?

A inútil da mulher não consegue emitir mais que um sussurro.

— Eu não sei qual é a aparência de Deus, senhor. [...]

— Deus parece *humano*, Dalila. Ele se parece comigo, com você — diz ele, indicando a porta com a cabeça.

— Embora, se formos honestos, ele provavelmente se pareça um pouco mais comigo (Toro; Kraus, 2018, p. 101).

A percepção de Strickland é que a imagem e a semelhança de Deus estão mais próximas dele: homem, branco, heterossexual, cristão, militar e pai de família. Infere-se, portanto, que Elisa – mulher com deficiência – e Zelda – mulher negra – estariam, para o antagonista, mais alinhadas à categoria do “inumano”. Mesmo podendo andar sobre duas pernas, aproximam-se, pelas características físicas e sociais, do “outro monstruoso”: o monstro-anfíbio.

Conforme já mencionado, Richard Strickland é morto pelo Deus Brânquia. Mas qual o simbolismo dessa morte? Morto pelas garras do monstro-anfíbio que, para ele, era apenas um “recurso”? Aquele “outro monstruoso” que ele, somente ELE, desejava eliminar?

Retomando, a morte do personagem pode ser lida como estado de purificação do ser humano. Ao “sentir-se aberto”, ao “esvaziar-se de tudo e de todos”, no ato de “rir ao morrer” (del Toro; Kraus, 2018, p. 344), trata-se de uma epifania amarga. Infere-se ainda que, no fundo, Strickland tem consciência da maldade que cometeu. A morte não é apenas a corporificação do Outro monstruoso representado por ele, mas de

tudo o que simboliza no enredo: intolerância, preconceito, violência e controle. Também pode ser entendida como desejo de libertação: “Porque aquele também é o começo” (*ibidem*), alcançada pela morte como rito de passagem para uma “outra vida”.

3.5 Zelda: do corpo negro subalterno a resistência

“A amiga começou a aprender a língua de sinais no dia em que Elisa chegou [...]” (Toro; Kraus, 2018, p. 42). Zelda Fuller é a melhor amiga de Elisa Esposito no laboratório da OCCAM. Parceiras e confidentes, Zelda compartilhava com Elisa as insatisfações do casamento com o imprestável Brewster Fuller, marido depressivo e desempregado.

— EU VOU ESTRANGULAR aquele homem. Na semana passada ele me jurou que ia fazer o vaso sanitário parar de gorgolejar para que eu conseguisse ter um dia de sono decente, mas toda vez que vou dormir parece que alguém está mijando no banheiro durante oito horas. Ele diz que eu sou uma servente, então por que não conserto? Essa não é a questão. Essa não é a questão. Você acha que eu quero chegar em casa exausta, com os pés inchados, e só por diversão enfiar a mão na água congelante da caixa da descarga? Vou é enfiar a *cabeça* dele lá (Toro; Kraus, 2018, p. 41).

Junto com Elisa, Zelda compartilha as dores da intolerância, do preconceito racial por ser mulher e negra, da misoginia praticada pelo olhar de outros homens na vida e na OCCAM, e do casamento falido e cansativo, conforme mencionado no trecho anterior, marcado por insatisfação. É desse ambiente – da casa e do trabalho – que o narrador apresenta indícios da vontade da personagem de um dia libertar-se das amarras do sistema racista, intolerante e opressor vivenciado por Zelda.

À luz da trama narrativa, apresenta-se a seguir um fragmento que evidencia como o negro era tratado pela voz do Outro opressor, representado por Richard Strickland – homem branco, americano, militar e de classe social superior – e como, diante dessa perspectiva, Zelda corporifica a condição dos negros marginalizados e silenciados.

Acho que os negros têm lugar. Acho mesmo. No trabalho, nas escolas. Precisam ter todos os direitos que os brancos têm. Mas vocês precisam refinar seu vocabulário. Você ouviu a si mesma? Não para de repetir as mesmas palavras. Eu lutei ao lado de um negro na Coreia

que acabou em uma corte marcial por algo que não fez, porque quando o juiz quis ouvir sua história, ele não conseguia dizer nada além de sim, senhor e não, senhor. É por isso que temos tantas pessoas do seu tipo na cadeia. Não é nada pessoal (Toro; Kraus, 2018, p. 74).

Na primeira frase, o “acho”, na concepção do superior Richard Strickland, traz uma incerteza, um discurso de ambiguidades que ora sugere acreditar numa igualdade entre brancos e negros, mas apenas sob certas condições: que o negro melhore o vocabulário e normatize a “língua/linguagem” dos brancos. Elizabeth Abel (2010) destaca que as hierarquias da segregação racial aproximavam os brancos da civilização e os negros da selvageria, questionando o dístico “iguais, mas separados”, expressão originada das políticas de segregação racial das leis Jim Crow no sul dos Estados Unidos, promulgadas no fim do século XIX e início do século XX.

Cabe ressaltar que o enredo de *A forma da água* acontece em 1962, período ainda marcado pelos efeitos do racismo institucionalizado pelas leis Jim Crow, abolidas apenas em meados de 1965 com os movimentos por direitos civis.

Ao mesmo tempo em que é lugar de valor, o corpo é lugar de imaginários, de ligações contestáveis cujas lógicas sociais é preciso compreender. O racismo repousa, entre outras coisas, sobre uma relação imaginária com o corpo. Ele finca raízes no interior dos alicerces passionais que alimentam a vida coletiva, alimentam projetos, mobilizações, mobilizam tolerâncias ou violências. O racismo é o exemplo de uma forma-pretexto, socialmente disponível para acolher as paixões mais divergentes, as razões mais ambíguas e dar-lhes enfim ramificação (Le Breton, 2007 p. 72).

No decorrer do enredo, vários trechos apresentam o corpo negro alinhado à marginalidade e, consequentemente, à subalternidade a um superior, pelo olhar do Outro alicerçado na cor da pele e na linguagem, conforme visto anteriormente.

Zelda passou a vida inteira sendo ameaçada por homens poderosos. Certa vez um siderúrgico a seguiu até o parquinho para lhe dizer que o pai dela havia roubado o emprego de um homem branco na Bethlehem e ia ser enforcado. Os professores na Douglas Hight achavam que ensinar garotas negras só fariam com que elas cobiçassem coisas que jamais teriam (Toro; Kraus, 2018, p. 94).

A passagem também evidencia o racismo estrutural, o preconceito e o sexismo, com a negação de que uma mulher, sobretudo a mulher negra, pudesse crescer profissionalmente e ter ao menos os direitos básicos garantidos, especificamente no contexto da obra: Guerra Fria e segregação racial nos Estados Unidos da América.

Além disso, o julgamento pelo aspecto físico – a cor da pele, representada no corpo negro de Zelda – valida o estereótipo de que a mulher negra e pobre pertence à categoria da marginalidade. Assim, insere-se no estereótipo do “outro” monstruoso. Sobre o julgar pela aparência, analisa Le Breton:

A ação da aparência coloca o ator sob o olhar apreciativo do outro e, principalmente, na tabela do preconceito que o fixa de antemão numa categoria social ou moral conforme o aspecto ou o detalhe da vestimenta, conforme também a forma do corpo ou do rosto. Os estereótipos se fixam com predileção sobre as aparências físicas e as transformam naturalmente em estigmas, em marcas fatais de imperfeição moral ou de pertencimento de raça (Le Breton, 2007 p. 78).

Retomando o trecho, especificamente quanto ao pensamento de que não havia sentido em ensinar mulheres negras na Douglas High (Toro; Kraus, 2018), observa-se o alinhamento à concepção da aparência como marcador social e racial. O corpo negro é, assim, usualmente representado como o outro desviante, o outro monstruoso feminino que denota perigo, repulsa e desumanização, conforme já mencionado neste estudo desde o processo de colonização dos Estados Unidos, em que o negro era visto como objeto e aberração pelo olhar do colonizador.

Zelda D. Fuller (nome completo de Zelda) foi interrogada pelo capitão após o trágico incidente ocorrido na F-1 (alojamento que contém o tanque onde se escondia o monstro anfíbio), entre o recurso e o capitão Strickland. O episódio foi motivado pela agressão do antagonista ao “monstro-anfíbio” que, ao se defender, arrancou dois dedos do carrasco: o anelar e o mínimo da mão esquerda.

Após o incidente, Zelda e Elisa foram obrigadas a limpar a F-1, retirar toda a mancha de sangue com discrição e silêncio, sem poder sequer olhar para o que havia no tanque – ordem dada pelo superior Sr. Fleming. Em seguida, Strickland pegou dois arquivos e interrogou, primeiramente, a mulher negra:

– Zelda D. Fuller?
 – Sim, senhor – responde, ela.
 [...] o que significa D? – Pergunta ele.
 [...] Zelda não conseguia identificar qualquer pista do motivo para ela e Elisa terem sido chamadas diante daquela parede de monitores de segurança, mas não podia ser algo bom.
 – O D, senhor – retruca ela.
 [...] Dalila. O senhor sabe, da Bíblia.
 [...] Você sabe o que Dalila fez, não sabe? (Toro; Kraus, 2018, p. 95).

No fragmento, além da voz do narrador, evidencia-se a intencionalidade de que o interrogatório não seria algo bom para Zelda e Elisa. Strickland, ao chamar atenção para o “D” de Dalila, faz alusão à personagem bíblica Dalila (Juízes, 16) no sentido do feminino monstruoso: aquela que seduz, atrai e entrega ao inimigo.

Muitas mulheres na Bíblia foram interpretadas pelo viés do feminino monstruoso. Lilith, já retratada no capítulo introdutório deste estudo, é compreendida como um demônio. Dalila, por sua vez, como prostituta sedutora que traiu Sansão ao descobrir que a força dele estava nos cabelos, entregando-o aos filisteus, conforme relato do livro de Juízes, capítulo 16, versículos 19 e 21: “Então, Dalila fez dormir Sansão nos joelhos dela e, tendo chamado um homem, mandou rapar-lhe as sete tranças da cabeça; passou ela a subjugar-lo; e retirou-se dele a força.” (Bíblia Sagrada, 1983, p. 294-295).

Ao colocá-lo em seu colo para dormir, Dalila o põe em condição de fragilidade e vulnerabilidade. O homem de grande força – comparado a um herói, líder do seu povo – foi traído por uma mulher. Ou seja, por meio do feminino monstruoso, Dalila recorre às artimanhas da sedução para destruí-lo.

Zelda Dalila Fuller, ao colaborar com o plano de fuga de Elisa para libertar o monstro-anfíbio, representa o outro monstruoso que dá voz à resistência e subverte padrões e normas impostas, em particular a intolerância, o preconceito, o machismo e a misoginia por parte do capitão Richard Strickland – que, para ele, mulher, ainda mais negra, “não chegará a lugar nenhum”, inferindo que, como outras mulheres negras, só caberia servir, procriar ou ser prostituta e traidora como a personagem bíblica Dalila.

Na trama, Strickland, ao interrogar Zelda – “[...] você sabe o que Dalila fez, não sabe?” (p. 95) –, sinaliza sua desconfiança de que a traição poderia ocorrer, o que se confirma como ato de libertação. Zelda deixa o capitão em estado de fragilidade e vulnerabilidade, assim como Dalila fez com Sansão.

Diante disso, Zelda é o outro monstruoso necessário para a libertação. Retomando a figura dos monstros, nota-se que sua presença é relevante, pois incentiva e suscita o questionamento dos padrões rígidos e engessados. Eles representam desejos e emoções ocultos, são espelhos e símbolos da necessidade de romper as “amarras” que a sociedade impõe. Assim fez Zelda: libertou-se do estado de subalternidade, corporificando o outro monstruoso pela voz da resistência feminina e negra na trama.

3.6 Deus Brânquia: entre o grotesco e o sublime arauto da alteridade

Conhecido pelos nativos da região amazônica como Deus Brânquia, o homem-anfíbio de *A forma da água* (2018) possui forma humanóide: anda, respira dentro e fora da água e, como anfíbio, apresenta guelras e pulmões, configurando-se como criatura intersticial. Conforme Carroll (1990), a criatura tem inteligência, comunica-se com Elisa Esposito por meio de sinais e demonstra sensibilidade à linguagem musical. A primeira aparição do Deus Brânquia, no capítulo *Primordium*, é descrita da seguinte maneira:

O deus Brânquia enfim se ergue do baixio, como o sol vermelho como o do Seregueti, o olho antigo do eclipse, o oceano abrindo um mundo novo, a geladeira insaciável, o jato de borrifos do mar, a mordida bacteriana, o fervilhar unicelular, a reprodução da espécie, os rios como vias para um coração, a ereção dura da montanha, os quadris móveis do girassol, a mortificação de pêlos cinzentos, a pústula vermelho-rosado, o cipó umbilical, conectando-os de volta à origem. É tudo isso e mais (Toro; Kraus, 2018, p. 35).

O povo indígena da região amazônica o tem como um Deus: “[...] um ser sobrenatural [...] um organismo vivo” (Toro; Kraus, 2018, p. 26). A beleza do Deus Brânquia também fascina o coronel: “A beleza da criatura é selvagem e descontrolada — Strickland também desmorona sobre ela” (Toro; Kraus, 2018, p. 35). Gil (2006, p. 12) ressalta o fascínio da humanidade pelos monstros: “existem para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser”.

Na narrativa, os índios mais jovens foram forçados a revelar o local onde a criatura vivia, na região do rio Tapajós. No momento em que o Deus Brânquia foi capturado, evidencia-se o arrependimento: “[...] caem de joelhos, imploram perdão, cortam as próprias gargantas com seus facões” (Toro; Kraus, 2018, p. 35). A beleza, o êxtase e o endeusamento atribuídos à criatura são destacados em várias passagens ao longo da narrativa, por personagens que tiveram contato direto com o monstro anfíbio. Após a captura, a primeira aparição ocorre com Elisa, servente da OCCAM e protagonista do enredo.

[...] a água cortante, as refrações do arco-íris, as sombras das asas de morcego. Elisa não consegue entender o que está vendo. [...] a mulher vê que são olhos de verdade. Azuis. Não...verdes, castanhos[...]

tantos tons improváveis. A coisa se aproxima. A água atende aos seus comandos e mal cria ondas. Seu nariz é pequeno, reptiliano. A mandíbula inferior tem muitas junções, mas forma uma linha reta e nobre. A coisa se aproxima. Ereta, como se não estivesse mais nadando, e sim caminhando. É a imagem de Deus à qual Strickland se referiu (Toro; Kraus, 2018, p. 106).

A forma como o Deus Brânquia é descrito no romance, aproximando-o do sublime e do sagrado, também aparece nas pinceladas de Giles, artista plástico e melhor amigo de Elisa, conforme o trecho:

Não, ele não é um animal, é uma pessoa. [...] para completar, a criatura é arrebatadora, um bilhão de pedras preciosas cintilantes moldadas em forma de homem por um artista de brilhantismo superior ao de Giles. Ele não acha que fabricam tintas óleos ou acrílicas capazes de reproduzir tal incandescência. [...] Para isso, o caminho da simplicidade: o carvão. O pintor fala o que se lembra da oração Ave-Maria e faz seu primeiro traço, a curva em S de uma barbatana dorsal (Toro; Kraus, 2018, p. 261).

O endeusamento do Deus Brânquia é descrito durante a fuga para o píer quando animais de todas as espécies se juntam a Elisa, Giles e ao monstro anfíbio em sinal de respeito àquele que, para eles, é um ser sagrado:

Os ratos foram que Elisa percebeu de imediato. [...] outros habitantes dos subterrâneos em meio a legião palpitante, predadores e presas juntos em uma paz interespecies. [...] atraídos como para se curvar diante de um deus que eles, em seus corações de animal, sempre esperaram (Toro; Kraus, 2018, p. 337).

Até Strickland, o monstro humano, ao final do romance se entrega em êxtase perante o monstro de *A forma da água* ao admitir, antes de morrer: “— Você é um deus — sussurra ele. — Me desculpe” (Toro; Kraus, 2018, p. 343). A empatia para com o outro vai se configurando no monstro de del Toro e Kraus ao longo do enredo, subvertendo a ideia de monstro tradicional, provocador de estranhamento, medo e violência, para o monstro sensível à dor do próximo. Dois momentos em destaque no enredo comprovam isso: o primeiro ocorre quando, em estadia no apartamento de Elisa, o monstro devora por instinto um dos gatos de Giles e, ao sair assustado, acaba ferindo-o. Em seguida, como pedido de desculpas, age por meio deste ato:

A criatura, com medo de encará-la, passa por seus braços abertos, tremendo tanto que as escamas se soltam e caem nas tábuas do piso.

[...] o ser caminha se arrastando pela sala [...] até chegar à altura de Giles, sentando à mesa. O pintor faz que não ergue as mãos. – Por favor, diz ele. – Você não fez nada de errado, rapaz. A criatura libera as mãos [...] e as ergue, de maneira tão gradual que é imperceptível, até que todas as dez garras, nas partes recolhidas, no interior do dedo estejam segurando o braço enfaixado de Giles. [...] o que acontece é menos violento e bem mais estranho. Ele o lambe. [...] a criatura gira o braço de Giles enquanto o lambe[...] até que o sangue seco esteja líquido outra vez e o ser esteja lambendo e limpando. [...] debruça-se sobre o homem bem devagar e então, como um beijo de despedida, lambe o alto da cabeça dele (Toro; Kraus, 2018, p. 288).

Para se redimir, o deus Brânquia cura os ferimentos de Giles e faz crescer os cabelos, já que o artista era calvo e usava perucas para disfarçar a calvície. No capítulo final, intitulado *Não preocupe mais seu coração*, ao despedir-se de Elisa, o monstro, pelo amor a ela, sacrifica-se ao levar um tiro, enfrentar Strickland e, se for preciso, viver até fora da água, mesmo que isso lhe custe a vida.

Ele chora, e o céu também; o universo inteiro chora, as pessoas, os animais, a terra e a água, todos prateando por uma união quase selada entre dois corpos divergentes, mas que não podiam, no fim, se sustentar. [...] os grandes olhos cor de ônix a encaram em resposta, demonstrando que ele não tem inclinação alguma de ir para a água, apesar de saber que não fazer isso vai matá-lo. Ele vai ficar parado ali para sempre se for o que ela quiser (Toro; Kraus, 2018, p. 338).

Os atos do homem-anfíbio, mesmo em alguns momentos vistos como selvagens, são realizados por instinto para defender-se do Outro (o carrasco Strickland) e em defesa do outro (Elisa, Zelda e Giles). Logo, ele é marginalizado e silenciado ao longo do enredo. Contudo, percebe-se que esses atos são permeados por sentimentos em relação ao outro nas diferenças.

José Gil assevera: “[...] provavelmente, o homem só produz monstros por uma única razão: pensar em sua própria humanidade” (Gil, 2006, p. 53). Sob tal concepção, o monstro poderia servir à sociedade como representação daquilo que, para ela, se desvia de suas concepções de padrão.

A face do homem-anfíbio de *A forma da água* (2018) condiz com a tese “monstro como arauto da crise das categorias” (Nazário, 2008), simbolizando a recusa da ordem e da classificação ditadas pela disputa de poder e ódio no contexto da época – anos de 1962, Guerra Fria e Apartheid nos EUA. Enquanto alteridade, buscou levar os demais personagens a subverter tais normas e padrões, especificamente em relação ao preconceito, ao racismo e à intolerância, oportunizando a reflexão sobre a

importância do monstro na sociedade pós-moderna, o que simboliza os “portões das diferenças”.

3.7 Elisa: da corporalidade invisível ao subversivo desejado

“São os seus defeitos que fazem de você uma pessoa única.” (A Bela e a Fera)

Elisa Esposito, protagonista do romance *A forma da água*, representa uma complexa reconfiguração do corpo feminino ao transitar por uma corporalidade silenciada: primeiramente por ser mulher no contexto da época; em segundo lugar por ser portadora de uma deficiência, a surdez e a mudez; ainda por pertencer a uma classe social marginalizada; e, finalmente, por formar um par amoroso com um ser anfíbio. Frente a todo o sistema e às normas vigentes, Elisa se apresenta como figura subversiva ao desafiar tudo e todos em um espaço dominado por um sistema patriarcal, machista, misógino e xenófobo, conforme delineado no enredo.

Considerando a corporalidade da personagem, ao analisar sua trajetória de vida e a simbologia dos espaços, sua origem, o pequeno apartamento onde reside, o sentir-se bem em contato com a água e, mais especificamente, o laboratório secreto onde trabalha como faxineira, compreende-se a importância de observar como essa corporalidade influencia a construção do outro monstruoso da protagonista.

Inicialmente, apresenta-se Elisa com o simbolismo de seu sobrenome *Esposito*, do latim *expositus*. Segundo a tradição italiana, o sobrenome era dado aos enjeitados que foram abandonados ou entregues para adoção em orfanatos. Sobre essa origem, explica Figueiras:

A origem da forma Esposito é do sobrenome imposto em grandes partes da Itália meridional, e massivamente na Campania, às crianças abandonadas; o étimo é o latim *expositum* ‘esposto’ (do dialeto esposito), como o as crianças abandonadas vinham anonimamente expostas na roda que girava na frente dos orfanatos, ou também simplesmente na rua, na frente de igrejas, institutos de religiosos, etc... (Figueiras, 2016, p. 353).

Como explica Figueira (2016, p. 353), a origem do sobrenome de Elisa, *Esposito*, refere-se a crianças abandonadas nas ruas, anônimas e entregues a orfanatos, condizente com a história de vida da personagem, pois, ao longo do enredo, o narrador relata que ela cresceu em orfanato sem saber de sua origem. Desde

criança, Elisa incorpora o silenciamento da identidade; seu corpo configura a exclusão social, desprovido de pertencimento familiar.

No decorrer do enredo, na sede do laboratório secreto da OCCAM, o capitão Strickland, não percebendo que Elisa é muda, a interroga e chama a atenção sobre a origem do sobrenome: “– Elisa Esposito – diz ele. – Es-po-si-to. Você é descendente de mexicanos, ou algo assim?” (Toro; Kraus, 2018, p. 96).

Diante do nervosismo de Elisa, a amiga Zelda intercede e explica: “– É um sobrenome italiano, senhor. Ele os dá para os órfãos. Elisa foi encontrada às margens do rio quando era bebê, por isso esse nome.” (Ib.).

Desprovida de uma identidade fixa, Elisa é descrita na obra por uma cicatriz no pescoço de sete centímetros que vai da jugular à laringe como mapa da identidade: “As cicatrizes do pescoço também são um mapa, não são?” (Toro; Kraus, 2018, p. 14).

Nesse contexto, o narrador, ao questionar e relacionar as cicatrizes da protagonista a um mapa, vai dando pistas sobre a jornada que ela enfrentará, deixando nas entrelinhas a marca das cicatrizes como indício da busca pelo pertencimento. Assim, mediante um corpo cicatrizado pelo estigma da mudez, Elisa passou toda a infância conhecida não por uma identidade ou por seu nome, mas de forma estigmatizada por sua singularidade, ao ser uma criança muda, conforme fragmento:

As crianças do lar podiam ter se unido, assim como os serventes da OCCAM podiam ter feito o mesmo [...] Em vez disso, a escassez de comida e afeto espalhava crueldade como se fosse gripe. [...] Você é Fani faminta. Seus pais estão mortos? Você é Laura lápide. Você é imigrante? Você é Aiko, a amarela. [...] Elisa só foi saber o nome verdadeiro de algumas crianças no dia em que foram empurrados porta fora. Seu apelido era “Muda” (Toro; Kraus, 2018, p. 76).

O fragmento evidencia a falta de identidade, a exclusão e a rejeição marcadas por estigmas sociais na nomeação de cada criança. Assim, marcas da pobreza e da fome aparecem em nomes como Fani, “a faminta”; a morte dos pais, em Laura, “lápide”; características orientais, em Aiko, “a amarela”; e, por fim, Elisa, com sua deficiência auditiva, chamada de “a muda”. Nesse quadro, não apenas Elisa, mas todas as crianças são rejeitadas; o orfanato, que deveria acolher a alteridade, nega a subjetividade e torna-se, por isso, um espaço monstruoso e opressor. Desse modo,

Elisa Esposito e as demais crianças são classificadas em detrimento de um modelo padrão a ser seguido. Diante de tais categorizações, David Le Breton afirma:

Repousa no exercício preguiçoso da classificação: só dá atenção aos traços facilmente identificáveis (ao menos a seu ver) e impõe uma versão reificada do corpo. A diferença é transformada em estigma. O corpo estrangeiro torna-se corpo estranho. A presença do Outro se resume à presença de seu corpo: ele é seu corpo. A anatomia é seu destino (Breton, 2010, p. 73).

A citação chama a atenção para o olhar reducionista focado na aparência do corpo físico, do corpo do outro estigmatizado e padronizado pelo Outro, marcado pela rejeição e não pela alteridade. Assim, a identidade é definida pelo corpo visto pelo Outro, sem considerar a subjetividade e outros simbolismos que ele possa ter. No decorrer da história do corpo, especificamente no fim do século XIX, este passa a ocupar o palco da anormalidade, como “elemento central de um conjunto de dispositivos que fazem da exposição das diferenças, estranhezas, deformidades, enfermidades, mutilações, monstruosidades do corpo humano.” (Courtine, 2011, p. 256). Elisa, por ter um corpo “mutilado” e não oralizar, era exposta como um outro monstruoso ao palco do orfanato para servir de lição a outras crianças:

Castigos podiam ser delegados a qualquer inspetora. Mas a própria supervisora gostava de aplicá-los [...] como dependia muito das súplicas e dos choros das crianças, castigava a silenciosa muda mais que todas as outras. Um monstrinho incorrigível, era como a chamava (Toro; Kraus, 2018, p. 77).

Destarte, desde o início da narrativa, Elisa é identificada pela mudez e, conseqüentemente, pelo silenciamento e pela invisibilidade frente a um Outro opressor. No orfanato, a inspetora ocupa a posição de carrasco, pois julga, controla e inferioriza.

Nesse entendimento, Elisa não nasce monstro, mas torna-se monstro, o que condiz com as teses de Cohen (2000, p. 26): a Tese I – “O corpo do monstro é um corpo cultural”, engendrado por um certo contexto de época em seus sistemas sociais e culturais, diante de um modelo a ser seguido pelo olhar do Outro que julga, estigmatiza e rejeita; e a Tese IV – “Os monstros moram nos portões da diferença”, assim explicada:

“os monstros nunca são criados *ex nihilo*, mas por meio de um processo de fragmentação e recombinação, no qual se extraem elementos de “várias formas” (incluindo - na verdade, especialmente - os grupos sociais marginalizados), que são, então, montados como sendo monstros [...]” (Cohen, 2000, p. 39).

A protagonista, ao não se encaixar nos padrões do corpo normativo, é estigmatizada pela singularidade diante da sua deficiência. Elisa, como “o outro monstruoso”, é revelada não pelo hibridismo do corpo, usualmente presente em narrativas fantásticas, mas por sua condição de ser mulher, muda, abandonada e, especificamente, por estar entre as fronteiras do humano e do inumano (ao formar um par amoroso com um ser considerado monstruoso).

Entre fronteiras, Elisa se encontra situada entre o “Eu” (incompreendido por suas singularidades: muda, marginalizada e silenciada) e o “Outro”, que a julga e oprime com base em normas e padrões vigentes. Julia Kristeva (1980, p. 17) afirma que “fronteira sem dúvida, a abjeção é sobretudo ambiguidade. Porque, ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo.” A abjeção, sob essa perspectiva, revela o monstruoso como figura liminar, situada entre o humano e o não humano, e marcada não por um afastamento absoluto, mas por um estado constante de alerta e enfrentamento simbólico.

À vista disso, como Ser Abjeto “é, portanto, fundamentalmente o que perturba a identidade, o sistema, a ordem” (Lechte, 1990, p. 160). Elisa se insere nesse campo ambíguo e transgressor ao reconfigurar-se como o outro monstruoso, particularmente ao desafiar a ordem instituída e arquitetar a fuga da criatura anfíbia, seu par amoroso na trama, gesto que a afirma como subversiva, ativa e consciente de sua alteridade.

Perante a trama, observa-se a recorrência dos devaneios e sonhos da protagonista e, nesse sentido, é de suma importância analisar o simbolismo desses sonhos para a jornada de autoconhecimento e libertação da protagonista. É por meio dos sonhos que Elisa se realiza como mulher desejante, conforme fragmento:

Impressões de um sonho agradável caem sobre um corpo de um homem. É abrupta e avassaladora e erótico. Ela patina os dedos ensaboados pelas coxas. Elisa já saiu com homens, fez sexo, tudo isso. Mas havia anos desde que fizera aquelas coisas. Homens conhecem uma mulher muda e se aproveitam dela. Não houve um encontro no qual um homem tenha tentado se comunicar, não de verdade. Eles simplesmente a tomavam, sem voz, feito um animal.

Assim é melhor. O homem do sonho, por mais indistinto que seja, é melhor (Toro; Kraus, 2018, p. 15).

Ainda no excerto, Elisa é marcada pelo Outro: “Homens conhecem mulheres mudas e se aproveitam dela” (*Id.*, p. 15). Seu corpo faltante, aparentemente frágil e mudo, é alinhado ao monstruoso, tradicionalmente definido pela normatividade e por modos de controle que remetem ao padrão corporal ideal, o corpo perfeito, sem deficiência.

Em razão do sentimento de invisibilidade e com o intuito de transgredir a rejeição provocada pela mudez, Elisa recorre ao poder do erótico ao masturbar-se na água, gesto pelo qual busca sentir-se viva.

Elisa só toma banho de banheira. Ela tira o pijama enquanto a água corre. As mulheres do trabalho deixam revistas femininas nas mesas do refeitório, e inúmeros artigos disseram a Elisa quais eram os exatos centímetros de seu corpo em que ela deveria se concentrar, embora quadris e seios não sejam páreos aos queloides rosados dos dois lados de seu pescoço. Ela se debruça para a frente, os ombros nus apoiados na borda da banheira. Cada cicatriz tem sete centímetros de comprimento e vai da jugular à laringe. [...] [...] Segura um sabonete fino entre as mãos e aproveita a sensação de estar mais molhada que a água, tão escorregadia que pode atravessá-la tal qual um peixe. Impressões de seu sonho agradável caem sobre ela, pesadas como o corpo de um homem. É abrupta e avassaladoramente erótico; ela patina os dedos ensaboados entre as coxas (Toro; Kraus, 2018, p. 14).

Essa ação vai ao encontro da colocação de Audré Lorde, que define o erótico como: “um lugar entre a incipiente onisciência do nosso próprio ser e o caos dos nossos sentimentos mais fortes.” (Lorde, 2019, p. 10). Dessa maneira, pelo poder do erótico, Elisa torna-se visível, ainda que apenas nos momentos de devaneios com o próprio corpo.

Após décadas trabalhando no laboratório secreto da OCCAM, sendo tratada por Fleming e pelo coronel Richard Strickland em condição de subalternidade e humilhação, tem-se o registro: “Elisa chegou aonde chegam os serventes: a lugar nenhum” (Toro; Kraus, 2018, p. 29). Como também: “a inútil mulher não consegue emitir mais que um sussurro.” (Toro; Kraus, 2018, p. 101). Trata-se de um ambiente marcado pela disputa, intolerância e preconceito, conforme evidencia o fragmento:

Não era para ser um ambiente com tanta rivalidade. Zelda é negra e gorda. Yolanda é mexicana e simplória. Antônio é um dominicano e estrábico. Duane é mestiço e não tem dentes. Lucille é albina. Elisa é

muda. Para Fleming, todos eles são iguais: incapazes para outro trabalho, portanto, fáceis de confiar (Toro; Kraus, 2018, p. 29).

O fragmento evidencia a crítica do narrador, ainda que de forma irônica, às corporalidades das personagens marginalizadas que fogem dos padrões normativos, sobretudo no contexto político e social do enredo, pela marcação de raça, gênero e nacionalidade. Nesse sentido, o narrador constrói uma arquitetura da alteridade das personagens diante das singularidades de cada uma.

Em tal fragmento, além da crítica social, del Toro e Kraus ressignificam a figura do herói ao demonstrar, no desfecho do enredo, que são os corpos desviantes, silenciados e à margem que revelam os verdadeiros heróis da trama. Sugere-se, assim, que o outro à margem (visto como o outro monstruoso) representa a resistência e a transformação. É pela ajuda dos colegas do laboratório secreto OCCAM, especialmente de Zelda, que Elisa arquiteta o plano de fuga do monstro anfíbio. Ou seja, os verdadeiros heróis na trama surgem do outro silenciado, enquanto os verdadeiros monstros são o Outro que julga e oprime, conforme evidencia o fragmento do supervisor Fleming.

Contudo, diante de toda invisibilidade e silenciamento, tudo se transforma com a presença do homem-anfíbio. Os sentimentos de rejeição e exclusão passam a ser ressignificados a partir da interação comunicativa entre Elisa e a criatura – o Deus Brânquia:

[...] O peito de Elisa pulsa de alegria, chega a quase a doer. Ele a vê. Ele não olha através dela como os homens da OCCAM ou além dela como as mulheres de Baltimore. Esse lindo ser, mesmo de machucar aqueles que o machucaram antes, está apontando para ela, e só para ela (Toro; Kraus, 2018, p. 108).

Assim, a visibilidade é ancorada na comunicação por sinais construída entre Elisa e o monstro-anfíbio: na forma como “ele a vê” e como ela se sente. O corpo, por conseguinte, é espaço de sentimentos, devires e desejos, bem como de capacidade simbólica de mutação. São esses corpos que podem contestar ou subverter uma determinada ordem. “O corpo não é nem bruto, nem passivo, mas está entrelaçado a sistemas de significado, significação e representação e é constitutivo deles” (Grosz, 2000, p. 75).

ELISA ACREDITA QUE nunca mais vai viver noites tão ricas em maravilhas e prazer. Os encontros na F-1 são fantásticos demais para

ser compreendidos uma só vez [...] O toque da mão dele, raro mais emocionante, quando pega ovos de sua palma. Certa vez, Elisa não segura nada e, ele estende a mão mesmo assim[...] e fecha mão no interior da sua [...] e deixa que ela feche os dedos em torno do dele. Esse instante faz de ambos, não animal e humana, mas homem e mulher (Toro; Kraus, 2018, p. 123).

Da invisibilidade social e do silenciamento, Elisa passa a desfrutar, nos encontros secretos na F-1, da visibilidade desejada pelo Deus Brânquia. Seu corpo é puro desejo. Ela se sente viva e visível. Ele a olha, ele a enxerga. Eles se conectam, comunicam-se pela mesma linguagem e tornam-se um só: únicos. Não há fronteira entre humano e animal; cada ato entre eles subverte o normativo entre o humano e o monstruoso.

Figura 3 - Elisa Esposito



Fonte: Toro e Kraus (2018, p. 105)

A figura 3 mostra as cicatrizes no pescoço de Elisa e, conforme já mencionado, “As cicatrizes do pescoço também são um mapa, não são?” (Toro; Kraus, 2018, p. 14). Infere-se que o narrador, no processo de interrogar, sugere a importância das cicatrizes como mapa para a jornada da protagonista, nesse sentido, rota para a transgressão e a libertação.

Dessa forma, ao planejar e implementar o plano de fuga do monstro-anfíbio, Elisa transgride a tudo e a todos. Liberta-se do passado de invisibilidade e subalternidade no espaço da OCCAM e das ruas de Baltimore; liberta-se do silenciamento como mulher; do passado de rejeição no orfanato; enfim, de todo o preconceito por ser muda e ser vista como um outro à margem, portanto, um monstruoso.

Dado o nível de invisibilidade, é a partir do capítulo intitulado *Não preocupe mais seu coração* que Elisa passa a ser vista e desejada a partir do vínculo mais

afetivo entre ela e a criatura. Percebe-se, então, que del Toro e Kraus mantêm a temática do “entregar-se ao outro pelo amor”, elemento recorrente nos romances de fantasia e nos contos de fadas, como *A Bela e a Fera*, em que o amor rompe a barreira da aparência e revela uma verdade interior.

Contudo, essa entrega não restaura a normalidade nem reforça a dicotomia entre o humano e o monstruoso; ao contrário, ressignifica profundamente o arquétipo da heroína. Elisa não é apenas redentora do monstro, ela mesma é a encarnação do feminino silenciado, do corpo à margem, do desejo que resiste à normatividade. Assim, o amor não se apresenta como ideal romântico que conduz à domesticidade ou à conformidade, mas como potência de subversão, ruptura e visibilidade.

Considerando isso, del Toro e Kraus inserem uma camada de crítica social e política à fantasia urbana ao deslocar a narrativa amorosa para os territórios da alteridade e da monstruosidade, espaços tradicionalmente temidos ou rejeitados. Nessa conjuntura, compreende-se que Elisa torna-se figura liminar que, ao se entregar ao outro, não se perde, mas se encontra, e encontra também uma forma de existir plenamente, visível, desejada e, enfim, viva.

Em virtude dessa situação, Elisa, ao resgatar o homem-anfíbio do laboratório secreto da OCCAM, acolhê-lo em seu apartamento, fazer amor com ele na banheira e planejar o melhor momento para devolvê-lo ao rio – para que siga ao seu habitat aquático – demonstra toda a empatia pelo Deus Brânquia, ainda que para isso lhe custe a própria vida.

Assim, de forma planejada, Elisa aguarda o dia certo (tempo chuvoso, subida do rio) e o melhor horário para conduzir o Deus Brânquia ao píer, conforme trecho: “Um calendário de papel. Escritas na data de hoje estão as palavras ‘MEIA-NOITE - NAS DOCAS’” (Toro; Kraus, 2018, p. 336). Para isso, em noite chuvosa, conta com a ajuda do amigo e vizinho Giles. “ELISA NÃO PODE negar que é um tipo de milagre. Bem na noite em que ela não tem opção além de caminhar em público com a criatura ao seu lado, a chuva é tão brutal que as ruas estão vazias.” (Toro; Kraus, 2018, p. 332), apresentada na figura.

Figura 4 - Libertação do Deus Brânquia



Fonte: Toro e Kraus (2018, p. 333)

“Então Elisa anda. Para salvar a vida do amado, ela anda.” (Toro; Kraus, 2018, p. 338). Ao conduzir o Deus Brânquia até as margens do rio, Elisa realiza o gesto culminante de sua jornada: devolvê-lo ao seu habitat aquático – espaço que simboliza não apenas a liberdade do outro, mas também a ruptura com o mundo normativo e opressor que sempre a enclausurou como presa. Nesse contexto, o rio corporifica a função simbólica de portal entre dois mundos – o terreno e o fantástico, o visível e o invisível –, evoluindo para um espaço de passagem, cura e transformação. Todavia, essa entrega é violentamente interrompida por Strickland, a personificação do poder patriarcal, militarizado e intolerante à alteridade.

O desfecho do enredo se dá no confronto entre Strickland e o Deus Brânquia, culminando com a morte de Elisa, que, ao tentar se jogar à frente, é baleada, conforme a passagem:

“NAQUELE INSTANTE, ELISA conhece o frenesi que faz com que um homem se jogue sobre uma granada por seus colegas soldados, que apaixonada aceite perder tudo apenas para que seu ente querido faz com que mães sacrifiquem a vida pelos filhos, que faz com que qualquer pessoa possa seguir adiante (Toro; Kraus, 2018, p. 341).

Diante do excerto, constata-se a temática da entrega ao outro e do sacrifício, recorrentes na fantasia e nos contos de fadas. A protagonista, ao se jogar à frente do Deus Brânquia, sacrifica-se pelo amor ao outro. Segue fragmento:

Ela olha de repente para o peito. Há um buraco de bala entre os seios. O sangue jorra sobre as tábuas e é lavado na mesma hora. Seus cotovelos são de papel. Ela definha. A visão começa a girar [...] Ele a tomou nos braços, com o seu sangue escorrendo no dela [...] os dois conectados pelo líquido da vida mesmo enquanto estão morrendo (Toro; Kraus, 2018, p. 341- 342).

Em defesa, o Deus Brânquia mata Strickland e, sem fazer barulho ou ruído, a criatura, ainda segurando Elisa, mergulha (Toro; Kraus, 2018, p. 345). No ato de entregar-se e seguir juntos, Elisa – mesmo após morta em corpo físico, mas renascida nas águas – entrega-se integralmente ao amor e a uma nova existência. Sua morte não representa um fim, mas uma passagem, e é a água, mais uma vez, que possibilita esse renascimento simbólico; o sangue que jorra conecta os dois dentro do rio. O mergulho é simbolicamente explicado:

Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência (Chevalier. Gheerbrant, 1998, p. 15).

Conforme Chevalier e Gheerbrant (1998), nesse limiar entre a morte e a reinvenção, o mergulho no rio, na água, não apenas envolve o corpo de Elisa, mas também a subjetividade que, por tanto tempo, permaneceu silenciada. A partir desse ponto, torna-se imprescindível observar como o enredo é entrelaçado por imagens recorrentes da água e dos sonhos, tanto no filme *A Forma da Água* (2017), com suas paletas de azul e verde que permeiam o cotidiano da protagonista, quanto no romance, em passagens em que a água assume o papel de mediação sensível entre o real e o imaginado. Portanto, para esta pesquisa, daremos ênfase à simbologia da água como espelho da fantasia e da subjetividade feminina, pois é nela que se corporificam os afetos, os desejos e a jornada íntima de libertação vivida por Elisa. Nesse quadro, primeiramente, buscamos compreender como Guillermo del Toro relaciona Elisa ao elemento água e, para isso, recorreremos à entrevista concedida a Leonardo Tsao (2000):

Tudo relacionado a ela era água: ela sonha com água, se masturba na água, come comida encharcada de água, seu apartamento é aquarelado. Ela é água, e os outros personagens são o ar e o sol, por isso ela é codificada em azuis e verdes e os outros personagens são codificados em laranjas, âmbar, etc. Depois, há o laboratório; todo o verde brilhante é o futuro: o carro de Strickland, gelatin [...] E o vermelho só é guardado para a paixão. É o vestido dela, os sapatos, e quando ela deixa a paixão terrena no final... Quando a vibração é sublimada no final, ela sai do mundo humano e deixa cair os sapatos (Tsao, 2000, p. 2299-2310, tradução da autora).

Evidencia-se, nas palavras de Del Toro, a importância vital da água para a protagonista. A água está presente no inconsciente de Elisa e se manifesta nos sonhos; no banho, não apenas como asseio, mas também como condutor dos devaneios; na preparação do alimento, ao cozinhar os ovos; na limpeza, como faxineira no laboratório da OCCAM; e, ainda, no prazer do corpo, ao masturbar-se na água e ao fazer amor com o Deus Brânquia dentro da banheira.

Enfim, Del Toro não apenas relaciona a protagonista com a água, mas a define: ela é “água”. Mas qual é a simbologia da água? Muito se diz que a água é purificação, é o feminino, o inconsciente, o renascimento, a fertilidade. A água é vida, mas também “morte”.

Na história da humanidade, a água sempre esteve presente, transbordando de imaginação e simbolismo a mente dos poetas nos textos literários; pintada em diversas cores, texturas e formas nas artes plásticas; mencionada nas escrituras de forma ritualística, tanto no sagrado quanto no profano; presente nos mitos cosmogônicos, na filosofia e nas ciências, para diversos fins, ao ressoar na cultura e no imaginário de todos os povos.

Sobre o simbolismo da água, explica Eliade:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precede toda forma e sustentam toda criação. [...] [...] o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento” (Eliade, 1992, p. 65).

Em *Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (1942), Gaston Bachelard aborda a temática das águas imaginárias, evocando imagens superficiais da água, tais como: águas claras, brilhantes, fugidias; e, na profundidade, águas escuras, dormentes, pesadas e mortas, como também nos devaneios. Além disso,

acrescenta o simbolismo da água como destino e explica: “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque já em sua profundidade, o ser humano tem o destino que corre.” (Bachelard, 1942, p. 7).

No enredo, a água está presente na vida de Elisa – tanto como condutor de sonhos, portal e espaço de transição quanto nas inferências que o narrador faz sobre a importância da água, evidenciado no trecho:

O DESPERTADOR SACODE a mesa de cabeceira. Sem abrir os olhos, Elisa leva a mão ao botão gélido para desligar o aparelho. Estava em um sono profundo, suave e cálido, e o quer de volta, mais um minuto irresistível. Porém, o sonho foge conforme ela acorda; isso sempre acontece. Havia água, água escura — disso se lembra. Toneladas do líquido pesando sobre Elisa, mas ela não se afogava. Na verdade, respirava melhor ali do que na vida desperta, em quartos frios, com comida barata e estalidos de eletricidade (Bachelard, 1942, p. 12).

Além da importância e da familiaridade de Elisa com a água, percebe-se que, desde o início do enredo, há indícios apontados pelo narrador sobre a verdadeira identidade da protagonista como um ser não humano, híbrido, pertencente ao universo aquático, especificamente nas passagens: “água pesada sobre ela”; “mas não se afogava”; e “respirava na água” – sugerindo a natureza monstruosa da protagonista, ainda que revelada apenas em seus sonhos e na água como espaço familiar e de conforto. Logo, as cicatrizes no pescoço se abrem ao mergulhar no rio, depois de “morta”. Assim, dentro do rio:

Os dois param um diante do outro sobre nada além da água, novos e nus, o oceano, seu Éden. As guelras dele se expandem e se contraem. Elisa também respira [...]. E talvez possa fazer isso. Algo dentro dela começa a crescer. Essas são as partes, percebe, que faziam com que a supervisora, talvez a única pessoa que conhecia a verdade, chamasse-a de monstro. Elisa não sente ódio pela mulher; percebe que, lá no fundo, o ódio não tem propósito. Lá no fundo, você abraça seus inimigos até que eles se transformem em amigos. Lá no fundo, você não procura ser apenas um, mas todos os seres ao mesmo tempo, Deus e Quemós e tudo que há entre os dois. A mudança nela não é apenas mental. É física, de pele e músculo. Sim, ela chegou. É plena. É perfeita (Toro; Kraus, 2018, p. 348).

A passagem, ambientada no espaço aquático – “Nada além da água” – reveste-se de profunda densidade simbólica e poética para um romance de fantasia. Mais que ambiente, a água assume o lugar de origem, pertencimento, transformação e reintegração para o casal, especificamente para Elisa. Os termos “novos e nus”

evidenciam a ruptura das normas, estigmas e amarras sociais e corporais, como a nudez de Elisa ou a aparência monstruosa da criatura, em favor de uma nova corporeidade compartilhada.

O trecho revela também um deslocamento ético e filosófico profundo. Elisa, ao renunciar ao ódio, escolhe o acolhimento e a fusão; rejeita a lógica binária amigo/inimigo e se lança numa ética da alteridade radical: “você abraça seus inimigos até que eles se transformem em amigos”. Ao afirmar que deseja ser “todos os seres ao mesmo tempo, Deus e Quemós e tudo que há entre os dois”, Elisa dissolve fronteiras ontológicas e subjetivas. Esse desejo de multiplicidade e transcendência ecoa as categorias do fantástico pós-moderno, em que as noções de sujeito, corpo e identidade tornam-se móveis e instáveis.

Por fim, a transformação de Elisa não é apenas espiritual ou simbólica. É também visceral, concreta: “de pele e músculo”. Trata-se de um renascimento que implica o corpo e a carne, a afirmação de uma nova forma de existência: híbrida, subversiva e monstruosa.

Essa cena culminante resume os principais eixos da monstruosidade na obra: deslocamento, fluidez, acolhimento da diferença e subversão da norma. Ela marca o ápice da jornada de Elisa, cuja monstruosidade não é sinal de anomalia, mas de libertação e potência.

A partir dessa leitura, na próxima seção aprofundaremos a análise da personagem Elisa como representação do monstruoso feminino, categoria que pesquisadores como Martha Robles (2019), Bram Dijkstra (1986), entre outros, analisam ao discutir como o feminino foi representado como monstruoso ao longo da literatura, da história e das artes.

3.7.1 Elisa: o monstruoso feminino

Ao longo da história da humanidade, a mulher tem sido representada de forma ambígua, muitas vezes estigmatizada. Em mitologias diversas, textos sagrados e bíblicos, obras literárias e, especialmente, nas artes visuais, prevalece uma construção simbólica recorrente que associa o feminino a figuras demonizadas, maléficas e bruxas, alocando-as na categoria do “outro monstruoso”. Essas representações não apenas reforçam padrões misóginos, mas perpetuam,

concomitantemente, a marginalização da mulher ao vinculá-la ao medo, ao pecado e ao proibido.

Sob essa perspectiva, retomando os estudos de Martha Robles (2019) em *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*, é possível identificar como determinadas figuras femininas foram historicamente construídas como expressões da monstrosidade. Robles destaca, por exemplo, Lilith, tida como um “demônio noturno”, uma “prostituta” e “sedutora dos adormecidos”, cuja recusa à submissão a Adão a transformou em símbolo temido de insubordinação. Medusa, por sua vez, “tão perturbadora quanto aberrante”, concentra em si um imaginário de perigo e fascínio, evocando tanto o repúdio da tradição judaico-cristã quanto a sedução do mistério (Robles, 2019, p. 88). Já Dalila é evocada como uma mulher “desalmada em busca de poder, amante falsa e ainda por cima, uma prostituta” (Robles, 2019, p. 199), e sua traição a Sansão encarna a astúcia feminina perversa.

Ainda nesse entrelugar da representação feminina – como sedutora, aberrante, perigosa –, Bram Dijkstra, em *Idols of Perversity* (1986), oferece uma análise minuciosa sobre como a cultura do *fin-de-siècle* utilizou a arte para projetar fantasias masculinas de dominação, castigo e controle sobre o feminino. Para ele, a mulher foi reiteradamente figurada como portadora de uma sexualidade destrutiva, ora vampírica, ora passiva e enferma, ameaçando os pilares da civilização racional e patriarcal. A figura da mulher monstruosa – bela, silenciosa, sedutora e potencialmente letal – tornou-se um ícone de uma feminilidade temida e, portanto, controlada por meio de discursos paternalistas, médicos, religiosos e artísticos.

A partir dessa tradição, é que Guillermo del Toro e Daniel Kraus subvertem ao compor a personagem Elisa Esposito em *A Forma da Água* (2018). A protagonista, embora silenciosa e marginalizada socialmente, ressignifica o lugar do “monstruoso feminino”, ao não se conformar com a passividade imposta às heroínas dos contos de fadas e romances convencionais. Ao contrário, ela age, planeja e se sacrifica por amor, por desejo e por uma ética do cuidado com o Outro. Sua corporeidade, sua mudez e sua relação com a água a inserem em uma zona de fronteira, de transgressão.

Em entrevista concedida a Leonardo Tsao, Del Toro afirmou ter se inspirado diretamente na história de Ruth ao construir a trajetória de Elisa. Ruth, moabita e estrangeira, após ficar viúva, opta por acompanhar a sogra até Belém, adotando o povo e a fé da sogra como seus, num gesto de lealdade e entrega pelo outro. A

emblemática frase: “Onde quer que fores, irei eu; e onde quer que pousares, ali pousarei eu. O teu povo será o meu povo, e o teu Deus será o meu Deus” (Rute 1:16), ressoa profundamente na jornada de Elisa. Dessa forma, vê-se que Del Toro e Kraus inserem uma importante camada intertextual ao aproximar Elisa da personagem bíblica Ruth.

Frente a esse contexto, ambas personagens compartilham origens de abandono: Ruth foi vendida pelo pai para servir como sacerdotisa ao deus moabita Quemós; Elisa foi deixada ainda bebê à margem de um rio, levada a um orfanato e silenciada por sua condição de mulher muda. Ruth e Elisa, no entanto, representam figuras subversivas e fiéis, mulheres que, mesmo estrangeiras e marginalizadas, escolhem o amor, a comunhão e a alteridade como formas de resistência e transformação.

Na dissertação *Mito, símbolo e intertextos: uma proposta do feminino em A Forma da Água*, de autoria de Rosana Pinto (2017), evidencia-se esse paralelo entre Ruth e Elisa ao afirmar:

“Tanto Ruth quanto Elisa desobedecem à ordem de evitar o contato com o diferente e planejam a libertação do ente amado. Malom e o ser anfíbio são privados de suas liberdades e levados para um local desconhecido; enquanto Malom é escravizado, o ser anfíbio é torturado — o que evidencia uma relação de poder” (Pinto, 2017, p. 55).

Assim, Ruth e Elisa representam o “outro monstruoso” no sentido de marginalizadas, marcadas pela diferença: ambas estrangeiras, na condição de serem mulheres em contextos de opressão e submissão, agem de forma subversiva às normas impostas. Ruth rompe com os laços patriarcais para seguir um novo Deus. Elisa, após ser baleada por Strickland, morre para o mundo humano e renasce na água, junto ao Deus Brânquia, numa imagem que alia o sagrado e o monstruoso fundidos em um mesmo corpo. Logo, ela é, enfim, a própria forma da água – fluida, inclassificável, híbrida e insubmissa.

Como desdobramento dessa simbologia, Del Toro, ao fazer alusão à história de Ruth, denota um valor simbólico fundamental para compreender a profundidade da personagem Elisa. O intertexto atua como antecipação de sua jornada: o amor como travessia, o sacrifício como gesto político e a alteridade como renascimento. Assim, ao ecoar o versículo bíblico: “O teu povo será o meu povo, e o teu Deus será o meu

Deus” (Rute 1:16), Elisa afirma sua aliança radical com o Outro e redefine os contornos do feminino monstruoso como território de subversão e libertação.

Considerando a jornada de Elisa, marcada inicialmente pelo silenciamento, mas transformada pelo encontro e união com o Outro, é que a próxima seção dá mais ênfase à voz do Deus Brânquia, repleta de poesia e simbolismo, pois anuncia uma ode à diversidade.

3.7.2 Ode à diversidade

No decorrer do enredo, identifica-se a presença de um narrador heterodiegético, externo, que, ao mesmo tempo em que observa, é onisciente e crítico, cuja voz transita em tom subjetivo e poético, revelando-se ora irônica, ora sarcástica, conforme a atmosfera vivenciada e o perfil de cada personagem. Diante desse entendimento, ao mencionar Elisa, mesmo envolta em seu silêncio literal, é concedida uma subjetividade aguçada. Seu olhar, seus gestos, sua escuta, seus desabaços, seus sonhos e devaneios tornam-se percursos narrativos que anunciam a jornada que ela enfrentará como protagonista.

O antagonista Richard Strickland é apresentado sob um olhar focado na inquietação existencial profunda, causada pela frustração diante da vida militar, pela falta de tempo com a família, pelos ressentimentos, traumas e memórias da guerra. Em determinados momentos da exegese, observa-se que o capitão encara aquela missão como sua última chance de afirmar um poder em declínio.

Zelda, por sua vez, carrega as marcas do cansaço cotidiano, de um casamento fracassado, de ter que sustentar a casa e, sobretudo, do peso da discriminação racial e social que enfrenta no espaço da OCCAM.

Diante desse mosaico de personagens marginalizados, o narrador revela sua posição ética, sensível à alteridade. Essa inclinação se dá principalmente no último capítulo, intitulado “*Não preocupe mais seu coração*”, quando a voz narrativa se desloca de maneira surpreendente: é o Deus Brânquia quem assume a palavra, instaurando uma competência narrativa incomum – um “nós” coletivo, ancestral, aquático – sem normas, sem pontuação, sem regras, que rompe as fronteiras entre humano e monstruoso, convocando a escuta e o acolhimento do outro marginal como novas formas de existência. O fragmento a seguir materializa esse deslocamento:

NÓS ESPERAMOS NÓS observamos nós nós ouvimos nós sentimos nós somos pacientes sempre pacientes mas é difícil a mulher que amamos ela leva muito tempo leva tempo demais para saber para ver para sentir para se lembrar e não é bom vê-la lutar não é bom vê-la com dor mas nós também lutamos todos nós lutamos e a dor e a luta são importantes a dor e a luta devem acontecer se ela quer se curar como todos nós curamos como nós a ajudamos a se curar [...] ela é bela nós somos belos e é uma boa visão uma visão feliz as linhas em seu pescoço as linhas que ela achava ser cicatrizes[...] é uma coisa boa ver aquelas linhas se abrirem para que as guelras se libertem [...] e agora ela sabe quem é quem sempre foi [...] ela somos nós e nós falamos juntos sentimos juntos e nadamos para o fim e para o início e nós recebemos todos os peixes [...] as aves os insetos [...] nós recebemos você ///venha conosco (Toro; Kraus, 2018, p. 348-349).

A voz do Deus Brânquia, com sua linguagem fragmentada, repetitiva e ritmada, é repleta de simbolismo ao romper com o padrão narrativo do enredo e ao estabelecer uma poética da diferença. O enredo, ao assumir o discurso em primeira pessoa do plural, como em “nós esperamos”, “nós ouvimos” e “nós recebemos”, dá à criatura o sujeito de fala e sensibilidade, o que, por si só, representa um viés político, ideológico e simbólico de inversão de lugares. O outro silenciado – que inclui ele (visto no enredo como o recurso, a coisa e, por conseguinte, o monstro), Elisa (invisibilizada socialmente e oprimida) e Zelda (angustiada diante de tanta opressão, intolerância, preconceito e racismo) – torna-se o centro discursivo e ético.

A repetição da forma “nós” é rica em simbolismo, pois enfatiza uma consciência coletiva, aquática, que se opõe à lógica individualista e excludente do mundo humano normativo. É uma linguagem incomum, que respira com as marés e pulsa com a dor, mas também com a paciência, o amor e o acolhimento.

Ao afirmar “não é bom vê-la lutar [...] mas nós também lutamos”, a criatura estabelece uma identificação profunda com Elisa, revelando-se como espelho de sua trajetória e arauto de sua transformação. O sofrimento da mulher não é banalizado, mas compreendido como parte de um processo de cura, de ressignificação do corpo e da identidade. A criatura reconhece a dor como necessária e, ao fazê-lo, legitima as experiências liminares – as vivências do silêncio, da marginalização e da monstruosidade enquanto potência de reinvenção.

O momento culminante do trecho, “ela agora sabe quem é, quem sempre foi, ela somos nós e nós falamos juntos agora”, opera uma fusão simbólica entre Elisa e a criatura, anulando fronteiras entre humano e não humano, feminino e monstruoso, individual e coletivo. Trata-se, portanto, da instauração de um corpo comum, múltiplo,

aquático, que dissolve os marcadores da normatividade e convida à partilha radical – “nós recebemos você”. Esse chamado ético final rompe com a lógica do medo do monstro ao ressignificar o monstruoso e instaurar uma ética da escuta, da abertura e da convivência entre diferenças.

Nesse sentido, o discurso do Deus Brânquia inscreve-se como uma ode à alteridade, não como exceção monstruosa, mas como possibilidade de vivenciar uma nova linguagem, uma nova comunidade e uma nova sensibilidade. Tal discurso, evidenciado no enredo, alinha-se ao pensamento de Zygmunt Bauman em obras como *Modernidade líquida* (2001) e *Identidade* (2005), em que a pós-modernidade é descrita como uma época marcada pela fluidez, pela transitoriedade e pela dissolução de estruturas sólidas que antes orientavam a vida humana (como instituições, identidades fixas e narrativas estáveis). Na leitura de uma sociedade fluida, “líquida”, sujeitos e linguagem são reinventados e assumem caráter fragmentado. Logo, no enredo, a forma como a linguagem do Deus Brânquia é representada diante da fragmentação do discurso não é mero desvio estilístico: ela é reflexo da instabilidade do sujeito contemporâneo, da crise das totalidades e da busca por sentido em meio ao colapso das certezas modernas que Del Toro e Kraus procuram transmitir por meio do romance em fantasia urbana.

Portanto, o romance *A Forma da Água*, de Del Toro e Kraus – como literatura fantástica em fantasia urbana – é uma ode à diversidade, ao permitir que essa voz, representada pelo Deus Brânquia, emergisse das profundezas e realizasse seu gesto mais político: tornar visível o que foi ocultado, fazer falar o que foi silenciado e, sobretudo, convidar o leitor a nadar em direção à diversidade como horizonte poético e ético.

4 O OUTRO MONSTRUOSO NA NOVELA A SOMBRA DE INNSMOUTH E NO ROMANCE A FORMA DA ÁGUA: ENTRE OLHARES COMPARATIVOS

Pensar o monstruoso em diferentes tempos e contextos é compreender que ele se transforma em espelho das ansiedades culturais de cada época. Como observa Silva (2015, p. 148), “os monstros da modernidade subvertem cada vez mais os limites daquilo que é considerado ‘normal’ ou aceitável e se fixam na fronteira do questionável, daquilo que pode ser visto e entendido de diversas formas”. Assim, o monstruoso não é estático, mas um signo em permanente deslocamento, capaz de refletir, tensionar e ressignificar as fronteiras sociais, culturais e identitárias de cada momento histórico.

Nesse sentido, mais que uma comparação, o diálogo entre a novela *A sombra de Innsmouth* (1931), de H. P. Lovecraft, e o romance *A forma da água* (2018), de Guillermo Del Toro e Daniel Kraus, revela a permanência e a transformação desse enigma. Ainda que separados por quase um século, ambos mobilizam a figura do outro monstruoso de formas distintas, respondendo às tensões culturais de suas épocas e ressignificando o lugar do fantástico nas narrativas – pelo horror cósmico em *A sombra de Innsmouth* e pela fantasia urbana em *A forma da água*.

A partir dessa leitura em diálogo, tornam-se fundamentais as categorias corpo e espaço, pois é justamente nelas que se materializam as marcas do monstruoso: no corpo, como sinal de diferença, condenação ou potência; e no espaço, como prisão, portal ou território simbólico de renascimento.

Na novela *A sombra de Innsmouth*, o corpo dos habitantes da vila é descrito como degenerado, híbrido entre homem, peixe e anfíbio, conforme passagens do enredo, tais como “olhos arregalados” (p. 36) e “corpos brilhosos e escorregadios” (p. 106) – marcas visíveis do medo do outro e da repulsa ao diferente, revelando a xenofobia lovecraftiana. A metamorfose sofrida pelo protagonista Robert Olmstead apresenta-se, conforme leitura de Furtado (2009), como uma forma de possessão no desfecho, ao aceitar a “hereditariedade maldita”. O corpo humano é gradualmente destruído e preparado para tornar-se híbrido, destinado a viver no mar com os *deep ones*. Assim, o corpo é, ao mesmo tempo, prisão – inscrito na lógica do horror cósmico e do medo da miscigenação – e libertação, já que a vida marinha, embora temida, representa também um pertencimento alternativo.

Em relação ao espaço, a vila de Innsmouth amplia essa lógica ambivalente. As ruas e as casas, com suas janelas que parecem nunca dormir, vigiam o protagonista como um estrangeiro, um estranho, com olhos invisíveis, enquanto as janelas animalizadas sugerem uma arquitetura viva, remetendo à decadência gótica e à atmosfera do medo. Assim, a vila vigia, respira e ameaça, funcionando como agente narrativo no desenvolvimento do monstruoso, e não somente como paisagem ou cenário do enredo. Em destaque, o Recife do Diabo é construído como portal, um limiar entre o mundo humano e o abismo dos monstros, onde se dá o encontro com o indizível. E o mar, maior símbolo do horror cósmico, é paradoxal: abismo insondável que dissolve identidades humanas, mas também espaço de libertação, já que é nele que Robert encontrará sua verdadeira comunidade. Nesse sentido, corpo e espaço, em *A sombra de Innsmouth*, articulam destruição e pertencimento em uma estética gótica de vigilância, decadência e clausura.

Em *A forma da água*, tanto o corpo quanto o espaço são ressignificados. O corpo do Deus Brânquia, embora híbrido, não é degeneração, mas espaço de desejo, empatia e alteridade. Elisa, silenciada pela mudez, descobre na corporeidade um meio de comunicação não verbal, demonstrando que, como afirma Grosz (2000), o corpo é campo de significações. Sua metamorfose final, após ser baleada por Strickland, marca o renascimento: com guelras, ela se torna a própria “forma da água”, fluida, insubmissa, híbrida.

Outros corpos também condensam tensões sociais. Zelda, mulher negra e gorda, carrega em seu corpo as marcas da exclusão racial e de gênero, mas resiste pelo afeto e pela solidariedade. Strickland, por sua vez, encarna o corpo da norma: homem branco, militar, representante da ordem opressiva da Guerra Fria, do racismo e da misoginia. No entanto, sua trajetória é paradoxal: ao mesmo tempo em que sustenta o sistema, deseja libertar-se de tudo o que o oprime – a pressão institucional, a cobrança pela perfeição, a frustração íntima. Sua obsessão pelo controle do monstro anfíbio é o espelho do seu monstro interior, marca de viver aprisionado às amarras de seu superior, revelando que até o corpo que encarna a norma é atravessado por tensões e desejos de ruptura.

O espaço na obra de Del Toro é igualmente central. A Amazônia, lugar de origem do Deus Brânquia, é representada como território mítico, sagrado, fonte de poder e resistência, contrapondo-se ao olhar colonizador e científico que o captura. O laboratório, marcado pela lógica da Guerra Fria, é espaço de tortura e opressão, mas

também de encontro: é nele que Elisa e a criatura se comunicam por meio de gestos e olhares, instaurando uma linguagem que escapa ao controle da norma. O apartamento de Elisa representa o refúgio íntimo, e a banheira funciona como espaço de devaneios, onde ela antecipa em sonhos a fusão com o monstruoso – portal simbólico para sua revelação final.

As ruas de Baltimore, por sua vez, trazem o gótico urbano: quando Elisa leva o Deus Brânquia para o canal, os ratos, insetos e animais das margens emergem em reverência à criatura, como se a própria cidade marginal reconhecesse nele uma figura sagrada. O rio de Baltimore cumpre o papel de portal definitivo: é nele que Elisa morre para o mundo humano e renasce como híbrida, realizando sua integração com o anfíbio.

O simbolismo da água une e distingue as duas obras. Em Lovecraft, o mar é espaço de herança maldita e condenação, mas também promessa de pertencimento a um novo ciclo vital. Em Del Toro, a água é matriz criadora, meio de metamorfose e amor, símbolo de acolhimento e de resistência. Em ambos os casos, corpo e espaço são mais do que elementos narrativos: são dispositivos simbólicos que revelam como o fantástico elabora as tensões culturais da diferença.

Portanto, em diálogo comparativo, tanto em *A sombra de Innsmouth* quanto em *A forma da água*, o monstruoso se constrói a partir do entrelaçamento entre corpo e espaço, mas assume sentidos ora opostos, ora convergentes, conforme o contexto cultural e histórico. Se em Lovecraft o corpo degenerado e os espaços góticos da vila, das ruas e do Recife reforçam a condenação e a herança maldita, em Del Toro o corpo híbrido e os espaços da cidade – o laboratório, o apartamento, a banheira e o rio – apontam para a possibilidade de comunicação, desejo e renascimento. A simbologia da água, no mar presente em *A sombra de Innsmouth*, é abismo de horror e também promessa de pertencimento; em Del Toro, a água é matriz criadora, símbolo de liberdade e resistência. Assim, do horror cósmico à fantasia urbana, o fantástico revela-se como um campo de disputa simbólica em torno da alteridade, em que o monstro, longe de ser apenas ameaça, torna-se enigma, metáfora e possibilidade crítica de transformação.

5 CONCLUSÃO

Desde os primórdios da humanidade, a figura do monstro tem habitado o imaginário coletivo como reflexo simbólico das tensões existenciais e sociais que marcam cada época. Ao longo dos séculos, esses seres assumiram múltiplas formas e funções: foram símbolos do caos cosmogônico na Antiguidade, personificações do pecado e da heresia na Idade Média, metáforas do estrangeiro e do colonizado na modernidade, corpos desviantes e doentio no século XIX, e, finalmente, entidades híbridas, tecnológicas e subjetivas na era do pós-moderno.

Em todas essas manifestações, o monstro revela-se no “entrelugar”, entre fronteiras - uma figura que desafia normas, perturba categorias e instiga o pensamento ético. Acompanhar essa trajetória, do mito à máquina; do horror ao afeto, é reconhecer como a monstruosidade funciona como linguagem crítica das culturas e como instrumento simbólico de resistência, exclusão ou transformação.

A figura do monstro acompanha a história da humanidade como reflexo simbólico das angústias e inquietações de cada época. Na Antiguidade, os monstros eram seres híbridos que habitavam os mitos cosmogônicos, como Quimera, Medusa ou Tifão, e simbolizavam o caos primordial ou o poder das divindades. No mundo greco-romano, eles também ilustravam os limites da racionalidade, da natureza e da moralidade, servindo como advertências morais ou revelações divinas.

Durante a Idade Média, o monstro foi reconfigurado sob o olhar do cristianismo, assumindo uma função didática e moralizante: criaturas demoníacas, seres híbridos e animais fabulosos foram reunidos em bestiários e mapas do mundo, ilustrando os perigos do pecado e da heresia. Os monstros medievais habitavam os confins do mundo conhecido e, muitas vezes, representavam povos estrangeiros ou desvios da norma religiosa e sexual, legitimando práticas de exclusão e perseguição.

Com o advento da modernidade e os grandes descobrimentos, a figura do monstro passa a incorporar o estrangeiro, o racializado, o colonizado. Nos séculos XVI a XVIII, monstros servem como justificativas simbólicas para o domínio colonial, sendo associados ao exótico, ao bárbaro, ao não-europeu. A partir do século XIX, com a Revolução Industrial e o avanço das ciências biológicas, a monstruosidade se desloca para o campo do corpo e da ciência: nascem os tratados de teratologia, os gabinetes de curiosidades, os *freak shows*. O monstro torna-se um corpo desviado,

patológico, produto de experimentação, como ilustra a figura de Frankenstein (1918) de Mary Shelley símbolo das ansiedades éticas frente ao progresso científico.

No século XX, os horrores das guerras, o advento da psicanálise e a cultura de massas reconfiguram o monstro como metáfora do inconsciente, do trauma e da alteridade. Monstros cinematográficos como vampiros, zumbis, alienígenas e mutantes espelham medos sociais coletivos: do comunismo à guerra nuclear, da sexualidade dissidente ao colapso ambiental.

Já na virada para o século XXI, com a emergência do pós-humano, o monstro se torna uma figura ainda mais ambígua e politicamente produtiva: são ciborgues, corpos fluidos, inteligências artificiais e seres híbridos - que desafiam as fronteiras da humanidade, da identidade e da normatividade.

Essa linha evolutiva revela não apenas a permanência do monstro como figura simbólica, mas também sua capacidade de se adaptar e de condensar os impasses éticos, políticos e sociais de cada momento histórico. O monstro, em sua plasticidade, revela aquilo que a cultura deseja esconder: o estranho familiar, o abjeto, o outro. Pensar sua trajetória, do mito à máquina, é também refletir sobre as formas de exclusão, desejo e resistência que atravessam a experiência humana.

O *zeitgeist* do final do século XIX e da primeira metade do século XX manifesta-se de maneira particularmente intensa na literatura e no cinema, em que o monstro se torna uma figura central para narrar as inquietações modernas. Em um momento marcado por transformações científicas, urbanização acelerada e tensões geopolíticas, a figura monstruosa deixa de ser apenas uma criatura fantástica e passa a representar um corpo-limite, um campo de inscrição para os dilemas éticos, identitários e existenciais da modernidade. Nesse contexto, emergem autores como H. P. Lovecraft, cuja obra projeta, por meio do horror cósmico, os temores sociais frente às incertezas e à ameaça do Outro radical.

Ao mesmo tempo, na contemporaneidade, escritores como Guillermo del Toro retomam o monstro a partir de outra perspectiva: a de símbolo ético da diferença e da vulnerabilidade, uma figura que exige escuta, cuidado e reconhecimento. Essa virada estética e política na representação do monstro marca a transição para uma sensibilidade pós-moderna, em que as fronteiras entre humano e não humano, natural e artificial, normativo e desviante se tornam cada vez mais fluidas.

Assim, ao analisar a corporalidade do monstro entre Lovecraft, na novela *Sombra de Innsmouth* e no romance *A forma da água* de del Toro e Kraus serviu como

elo para compreender a monstrosidade como chave simbólica, atravessada por contextos específicos, mas, permanentemente, mobilizada para articular tensões em torno da alteridade e do pertencimento.

A proposta desta pesquisa partiu da hipótese de que a figura do monstro, nas obras de H. P. Lovecraft e Guillermo del Toro, opera como uma metáfora do medo, das tensões sociais associadas à alteridade, funcionando, respectivamente, como veículo de repulsa ao Outro e, em contrapartida, como símbolo de empatia, visibilidade e resistência das minorias.

Considerando esse cenário, por meio de uma análise comparativa entre a novela *A sombra sobre Innsmouth* (1936) e o romance em fantasia urbana *A forma da água* (2018), foi possível demonstrar como os discursos da monstrosidade são construídos e ressignificados em contextos socioculturais distintos. Tais construções refletem os temores característicos de suas épocas e suas respectivas propostas estéticas, políticas e filosóficas, permitindo que se estabeleça um modelo interpretativo entre o horror cósmico e xenofóbico de Lovecraft e o fantástico, em fantasia urbana, ético e afetivo de del Toro e Kraus. Com isso, estabelece-se uma continuidade crítica que se prolonga até os dias atuais, quando novas figuras monstruosas, como a inteligência artificial, atualizam, deslocam e reconfiguram os sentidos da alteridade no imaginário cultural contemporâneo.

Na novela *A sombra sobre Innsmouth* de Lovecraft, observou-se que o monstro funciona como uma projeção das ansiedades identitárias do autor, em face de um mundo em transformação. Os profundos, ou *Deep Ones*, são híbridos racializados que despertam o horror não apenas por sua aparência física, mas por sua origem mestiça, sua cultura estrangeira e sua ameaça ao sangue anglo-saxão. Como evidenciam estudos como os de S. T. Joshi (2001) e Michel Houellebecq (2007), as temáticas recorrentes da xenofobia e do racismo não são meros acidentes em Lovecraft, mas parte constitutiva de sua visão de mundo, traduzida literariamente em um universo cósmico onde o Outro é radicalmente alienígena, o de fora, o estrangeiro.

Condizentes com as teses de Cohen (2000), especificamente a primeira, “O corpo do monstro é um corpo cultural”, e a quarta, “O monstro mora nos portões da diferença” (Cohen, 2000, p. 32), é possível afirmar que o monstro lovecraftiano representa aquilo que ameaça as fronteiras étnicas e culturais da civilização ocidental branca. Nesse sentido, o medo do monstro é, também, o medo do deslocamento, da miscigenação, da ruptura com os padrões de pureza racial e de ordem patriarcal.

Em contrapartida, na obra de Guillermo del Toro, o monstro não é mais o Outro ameaçador, mas uma figura de alteridade acolhida, humanizada e erotizada. Em *A Forma da Água*, a criatura aquática, o chamado “Deus Branquia”, não desperta o horror, mas o desejo, a ternura e a identificação; é arauto da diferença. Sua relação com Elisa, uma mulher muda e marginalizada, desloca o centro da monstruosidade: quem é monstruoso, afinal, é o sistema que oprime, representado pelo capitão Richard Strickland - que oprime, silencia, que invisibiliza.

Além da corporalidade das personagens, a água foi analisada como elemento simbólico de grande influência na construção do espaço como “outro” monstruoso, tanto ao longo da narrativa de *A sombra sobre Innsmouth*, como *locus horribile*, quanto em *A forma da água*, como espaço acolhedor, de liberdade para a protagonista. E mais do que cenário, a água é matriz simbólica de transformação e pertencimento para os protagonistas em cada enredo: em *A forma da água*, Elisa; em *A sombra sobre Innsmouth*, Robert Olmstead.

Conforme nos propõe Bachelard (1998, p. 6-7), a água, mais do que qualquer outro elemento, é um elemento transitório fundamental na metamorfose. Assim, ambos objetos de pesquisa, a água conectou a cada protagonista, como elemento crucial para a busca da identidade e a libertação. Ao final do romance, quando Elisa mergulha nas águas com a criatura e renasce com guelras, não se trata apenas de uma metamorfose física, mas de uma afirmação da alteridade como potência/ como liberdade de ser. Na *Sombra de Innsmouth*, o protagonista Robert Olmstead compreende e aceita a sua hereditariedade maldita oriunda da água, e, com base na aceitação, planeja viver seus dias retomando as suas origens, no mar. Logo, aceita sua identidade e escolhe deliberadamente seguir seu novo destino, rompendo com as normas e amarras que sustentam a estrutura social e identitária do mundo humano.

A presença da água também marca a diferença entre os modos como o corpo é concebido nas duas obras. Enquanto, em Lovecraft, o corpo monstruoso é símbolo de degeneração e decadência, em del Toro o corpo diferente, seja o do monstro, seja o de Elisa, é espaço de afeto, sexualidade e resistência.

A corporeidade, neste cenário, alinha-se à perspectiva de Elizabeth Grosz (2000), segundo a qual o corpo é atravessado por significados e é constitutivo das experiências subjetivas.

Ao longo desta pesquisa, confirmou-se que a figura do monstro funciona como ferramenta crítica e posicionamento ideológico. Em Lovecraft, evidencia-se os

mecanismos de exclusão e medo do Outro; já em del Toro o monstro torna-se símbolo de acolhimento, desejo e transformação: arauto da diferença. Essa oposição revela perspectivas distintas sobre a alteridade bem como diferentes modos de imaginar o futuro e as possibilidades éticas do encontro com a diversidade. Ambas as obras, embora separadas por quase um século, demonstram como o fantástico - em fantasia urbana, na *Forma da água* e o horror na novela *A Sombra de Innsmouth* - podem ser ferramentas eficazes para narrar os conflitos sociais, os limites da identidade, os temas frutuosos e os medos de seu tempo.

Desse modo, revela-se que esta pesquisa contribui para o campo dos estudos literários e culturais ao oferecer uma leitura crítica da monstrosidade como fenômeno simbólico e político, por meio da literatura fantástica. Através da articulação com teóricos e pesquisadores como Cohen, Kristeva, Bachelard, Furtado e Grosz entre outros, reafirma-se que o monstro é sempre um espelho: ele reflete o que a cultura rejeita, abjeta, teme ou deseja.

Como possibilidade de continuidade, sugere-se a ampliação da análise para outras obras de Guillermo del Toro que também trabalham com o monstro como símbolo de resistência e subjetividade, como *O labirinto do fauno* (2019) ou *A espinha do diabo* (2001), reafirmando-se a hipótese desta tese de que a figura monstruosa pode funcionar como representação afirmativa da alteridade. Ademais, seria pertinente investigar de que modo outras produções contemporâneas constroem monstros híbridos, dissidentes e politicamente engajados, atualizando a metáfora do monstro como ferramenta de crítica cultural e expressão das tensões identitárias em contextos diversos, a exemplo de Neil Gaiman e Jordan Peele.

Essa perspectiva expande-se, ainda mais, ao se considerar o surgimento de novas figuras monstruosas no cenário contemporâneo, moldadas pelas transformações tecnológicas e sociopolíticas vigentes. Em tempos, nos quais, os discursos de intolerância ganham nova força, pensar o monstro como figura política torna-se mais do que um exercício estético, ou seja, configura-se como gesto ético, convite à escuta do Outro e chamado à imaginação crítica.

Nesse mesmo itinerário, marcado pelo avanço da inteligência artificial, da biotecnologia e da vigilância algorítmica, observa-se o surgimento de novos monstros contemporâneos, entidades liminares que escapam ao controle humano e revelam zonas de desconforto ético, identitário e político.

A inteligência artificial (IA), nesse contexto, pode ser lida como uma dessas figuras emergentes: concebida pela razão humana, mas dotada de uma alteridade incontrolável. Se H. P. Lovecraft vivesse na era da inteligência artificial, possivelmente, a perceberia como mais uma manifestação do impensável cósmico, portanto, uma inteligência fria, insondável, indiferente, uma ameaça à civilização. Guillermo del Toro, por outro lado, viria como criatura sensível de acolhimento a todos. A essa dualidade entre medo e acolhimento reforça o percurso desta tese e reafirma a monstruosidade como chave simbólica privilegiada para refletir sobre os limites do humano, da empatia e da alteridade.

Encerrar esta investigação com o convite a se repensar na IA como uma metáfora a qual representa um Outro monstruoso, um monstro contemporâneo é um gesto que recoloca o debate sobre o que significa ser humano em um mundo, cada vez mais, atravessado por fronteiras instáveis entre o natural e o artificial, o biológico e o maquínico, o normativo e o dissidente.

Diante das inquietações que atravessam o presente, reafirmar o poder crítico da representação da monstruosidade é, enfim, uma forma de escutar os silêncios da cultura, de nomear os interditos e de vislumbrar, ainda que brevemente, outros futuros possíveis. Nesse percurso, destaca-se o papel fundamental da literatura fantástica como espaço simbólico privilegiado para a construção e ressignificação da monstruosidade. Ao suspender as certezas do real e permitir o jogo entre o verossímil e o impossível, o fantástico abre caminho para a emergência do impensável e do inassimilável. É justamente nesse deslocamento que o monstro encontra terreno fértil, como figura que transgride, perturba e reconfigura a realidade no pós-moderno.

Portanto, apreende-se que a literatura fantástica, por meio do horror e da fantasia, narra monstros e os convoca como agentes de crítica, como dispositivos que desorganizam o visível e reencenam os conflitos invisibilizados pela norma. Logo, o monstro e a monstruosidade, quando mediados pela imaginação do texto fantástico, pelo horror ou pela fantasia, transformam-se em linguagem política e poética da alteridade. Finaliza-se esta pesquisa, então, com um convite para que novos monstros venham a nos mostrar.

REFERÊNCIAS

- ALEGRETTE, Alessandro Yuri. ENTRE O HORROR E A BELEZA: a sublime estética gótica dos filmes de Guillermo del Toro. **Abusões**, [S.L.], v. 1, n. 2, p. 5-30, 26 set. 2016. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2016.25719>.
- AMARAL, George Augusto do. O NEW WEIRD: hibridismo formal e consciência política em estação perdido, de China Miéville. **Abusões**, [S.L.], v. 12, n. 12, p. 260-292, 2 jul. 2020. Universidade de Estado do Rio de Janeiro.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023:2023 – Informação e documentação – Referências – Elaboração**. Rio de Janeiro: ABNT, 2023. <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2020.46359>.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 10520:2023 – Informação e documentação – Citações em documentos – Apresentação**. Rio de Janeiro: ABNT, 2023.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 14724:2023 – Informação e documentação – Trabalhos acadêmicos – Apresentação**. Rio de Janeiro: ABNT, 2023.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023:2023 – Informação e documentação – Referências – Elaboração**. Rio de Janeiro: ABNT, 2023.
- AUGÉ, Marc. **A guerra dos sonhos: exercícios de etnoficção**. Campinas: Papirus, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Tradução de: Plínio Dentzien.
- BELLEI, Sérgio. Definindo o monstruoso. In: BELLEI, Sérgio. **Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural**. Florianópolis: Insular, 2000.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980. Tradução de: Sérgio Milliet.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à toponímia**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007. 188 p.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Suzana Albornoz. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CAMPOS, Augusto Kengue. **Jardins zoológicos humanos: o negro como atração turística nos e.u.a e na europa do sec. xx..** Luanda: Fundação Augusto K. Campos: Estudos e Pesquisas, 2016.

CALADO, Ana Margarida. História da Teratologia. **História da Ciência e Ensino: construindo interfaces**, [S.L.], v. 25, p. 305-319, 29 set. 2022. Pontifical Catholic University of Sao Paulo (PUC-SP). <http://dx.doi.org/10.23925/2178-2911.2022v25espp305-319>.

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antônio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades/Ouro sobre azul, 2004.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006. Tradução de: Nilton Cezar Tridapalli.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Lilit. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. Tradução de: Vera da Costa e Silva *et al.*

CHINEN, N. (2013). **A construção do preconceito na representação dos negros nos quadrinhos**. 9ª Arte (São Paulo), 2 (2), 74-90. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonaarte/article/view/136872>. Acesso em: 07 de nov. de 2024.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: DONALD, James *et al.* **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COLLOT, M. O Outro no Mesmo. **Alea Estudos Neolatinos**, v. 8, n. 1, p. 29–38, 2006.

DIWAN, Pietra. **Raça pura: uma história da eugenia no Brasil e no mundo**. São Paulo: Contexto, 2007.

DIWAN, Pietra Stefania. Cold Spring Harbor Laboratory e o Eugenics Record Office (1890-1939): genética e eugenia. **Revista de Filosofia e História da Biologia**, v. 17, n. 1, 2022, p. 115-139.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo: ensaio sobre as noções de Poluição e Tabu**. 70. ed. (col. Perspectivas do Homem, n.º 39). Lisboa, s.d. Tradução de: Sônia Pereira da Silva.

DUQUE, Fabricio. **A maestria de uma forma**. Vertentes do Cinema, 18 ago. 2018. Disponível em: <https://vertentesdocinema.com/critica-forma-da-agua/>. Acesso em: 20 jul. 2025.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Tópicos).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FERREIRA, Jonatas, HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados não civilizados. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 18(3): 336, p. 826, set./dez. 2010.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001.

FURTADO, Filipe. Fantástico (Modo). CEIA, Carlos (Coord.). E-Dicionário de Termos Literários. Dez. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>>. Acesso em 11 jan. 2025.

FURTADO, Filipe. **O fantástico; procedimentos na construção na narrativa de Lovecraft**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

GARCIA, Flavio; REIS, Carlos; SANTOS, Ana Cristina dos; BATALHA, Maria Cristina; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; PAULINO, Regina Michelli, CAMPOS, Sílvia (Orgs.). A caricatura monstruosa dos negros no entretenimento dos colonizadores: do escárnio aos freak shows dialogartes. **Monstruosidades ficcionais**. In: ANAIS COM COMUNICAÇÕES EM SIMPÓSIOS, 1. ed., RJ, 2020, p. 22-40.

GIL, José. Monstros. 1. ed. [S.L.], **Relógio D'Água**, 2006.

GROSZ, Elizabeth. **Corpos reconfigurados**. In: **Volatile bodies: toward a corporeal feminism**. Tradução de Cecilia Holtermann. Campinas: Cadernos Pagu, n. 14, p. 45-86, 2000.

HALL, Stuart, SOVIK, Liv (Org.). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. Tradução de: Adelaine La Guardia Resende *et al.*

HASLAM, N. Dehumanization: an integrative review. **Personality and social psychology review: an official journal of the Society for Personality and Social Psychology, Inc**, v. 10, n. 3, p. 252–264, 2006.

HOGLE, Jerrold E. Foreword. In: BOMARITO, Jessica (Ed.). **Gothic Literature: A Gale Critical Companion**. Farmington Hills, Mich.: Thomson Gale, 2006. v. 3, p. xiii. s.t

HOUELLEBECQ, Michel. **H. P. Lovecraft: contra o mundo, contra a vida**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges e Alexandre Barbosa de Souza. Prefácio de Stephen King. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020. 200 p. ISBN 9788520944844.

JOSHI, S. T. **A vida de H.P. Lovecraft**. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2014.

KARNAL, Leandro [*et al.*]. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KAPPLER, Claude. Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.

LAFUENTE, Antonio; VALVERDE, Nuria. “¿Qué se puede hacer com los monstros?” In: Monstros. Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional, Madrid: Biblioteca Nacional, 2000, p. 15-37.

LÊ BRETON, David. **A sociologia do corpo (1953)**, 2. ed., Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. Tradução de: Sônia M.S.

LECHTE, John. **Julia Kristeva**. London: Rouledge, 1990.

LOVECRAFT, Howard Phillips, BRAGA, Guilherme da Silva (Org.). **Biblioteca H. P. Lovecraft: O chamado de Cthulhu e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Tradução de: Guilherme da Silva Braga.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O chamado de Cthulhu**. São José: Skrip Editora, 2019. Ilustrações de: Salvador Sanz. Tradução de: Mariana Costa.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **A sombra de Innsmouth**. São Paulo: Hedra, 2010. Tradução de Guilherme da Silva Braga.

MAGNOLI, Demétrio; BARBOSA, Elaine Senise. **Liberdade versus igualdade: O mundo em desordem (1914-1945)**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MANLOVE, C. N. **Modern Fantasy: Five Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

MATTOS, Débora Michels, FORNAZARI, Sandro Kobol. A lepra no Brasil: representações e práticas de poder. **Cadernos de ética e filosofia política**. v. 1, n. 06. 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/165954/158848pdf>>. Acesso em: 10 de maio 2022.

MIGUEL, Alcebíades Diniz. **A morfologia do Horror: construção e percepção na obra lovecraftiana**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. 194 p.

MONFARDINI, Adriana. Mito e a literatura. **Revista Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários**, v. 5, 2005. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>>. Acesso em: 07 out. 2020.

MIYASHIRO, Gladys Miyashiro. Descobrindo "O Homem-Elefante": entre a ficção e a realidade. In: PREFEITA, Ana Lúcia de Almeida Souto; SOARES, Verônica de Almeida. **Arte e Saúde: desafios do olhar**. Rio de Janeiro: EPSJV, 2008. p. 137-152.

MIYASHIRO, Gladys Miyashiro. Descobrindo o Homem-Elefante: entre a ficção e a realidade. **Arte e Saúde: desafios do olhar**. Rio de Janeiro: EPSJV, 2008. P. 137-152.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: arte e ciências, 1998.

NELSON, Samantha. **Guillermo del Toro e Mike Flanagan compartilham seus maiores medos: Os diretores falam sobre seus trabalhos mais recentes e o poder do terror para confrontar verdades difíceis**. Netflix, 21 out. 2022. Disponível em: <https://www.netflix.com/tudum/articles/guillermo-del-toro-mike-flanagan-interview-cabinet-of-curiosities>. Acesso em: 20 jul. 2025.

PRIORE, Mary del. **Esquecidos por Deus: Monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

RIBEIRO, Emilio Soares. **O horror cósmico e os monstros de Lovecraft: os Mitos de Cthulhu traduzidos para o cinema do século XXI**. 2018. (Tese de doutorado) - UNESP, 2018. 64 p.

SAGAN, Carl. **O mundo assombrado pelos demônios: a ciência vista como uma vela no escuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Alexander Meireles da. O conto de fadas e a questão da alteridade na Idade Média. *Signótica*, Goiânia, v. 17, n. 1, p. 195-216, 2008.

SILVA, Alexander Meireles da. **Os mortos-vivos existem! O medo dos morféticos na literatura fantástica**. 2013. Artigo. Disponível em: https://www.academia.edu/40939443/OS_MORTOS_VIVOS_EXISTEM_O_MEDO_DOS_MORF%C3%89TICOS_NA_LITERATURA_FANT%C3%81STICA. Acesso em: 14 set. 2025.

SILVA, Alexander Meireles da. **O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX**. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Alexander Meireles da. **Como criar monstros: destaque sua história criando personagens para literatura, RPG, quadrinhos**. 2. ed. revisada e ampliada. [S.l.]: [s.n.], 2023. E-book. Disponível em: Scribd (licenciado para Nicolas de Almeida Meireles).

SILVA, Alexander Meireles da. **A identidade homoerótica na modernidade líquida: os monstros marinhos de Caio Fernando Abreu**. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 13, p. 147-160, jan. 2015.

SILVA, Kleiton da. **As multifacetadas do medo cósmico e o pacto ficcional Weird em H.P. Lovecraft**. 2019. 74f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

SILVA, Verônica Guimarães Brandão da. **Estética da Monstruosidade: O imaginário e a teratogonia contemporânea**. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, UnB, Brasília, 2013.

SOUZA, Cassius André Prietto. **Monstruário: O Livro dos Monstros Sensíveis**. Dissertação (mestrado), 2015. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 2015. P.40. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/mestradoartvisuais/files/2017/11/cassiusDisserta%C3%A7%C3%A3o-Monstruario-O-livro-dos-monstros-sensiveis.compressed.pdf>. Acesso em: 12 de maio de 2021.

SPIVAK, Gayatri C. **Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea**. Columbia: Columbia University Press, 2010.

SPIVAK, G. C. The Rani of sirmur: An essay in reading the archives. **History and theory**, v. 24, n. 3, p. 247, 1985.

TAVARES, Enéias Farias. O Corpo Feminino e Seus Enigmas: a esfinge na pintura de franz stuck. **Corpo, Literatura, Artes e Mídia**, Santa Maria, v. 68, n. 3, p. 27-37, out. 2015.

TIBBLES, J. A.; COHEN, M. M. The Proteus syndrome: the Elephant Man diagnosed. **BMJ**, v. 293, n. 6548, p. 683–685, 1986.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva. 2010.

TORO, Guillermo del; KRAUS, Daniel. **A forma da água**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018. Tradução de: Edmundo Barreiros.

TREVES, Frederick. **The Elephant man and other reminiscence**. Memphis: general, 2020 [1923], p.2. edição Kindle.

TSAO, Leonardo García. **Guillermo del Toro: Seu cinema, sua vida e seus monstros** (edição em espanhol). Grupo de Publicação Penguin Random House México, 2021, edição Kindle.

VANSPANCKEREN, Katryn. **Perfil da literatura americana**. EUA: Agência Divul, 1994, p. 43. Tradução de: Márcia Biato.

ZANINE, Claudio. VERBETE MONSTRO. Dicionário Digital do Insólito Ficcional, 2019. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/m/monstro/>.