

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

DA BOCA ESCANCARADA AO RISO CONTIDO: COMPREENDENDO ALGUMAS IMAGENS GROTESCAS DO HORROR

Rafael Oliveira da Silva¹

Maria da Penha Casado Alves²

Resumo: Este artigo apresenta uma discussão acerca do horror como uma categoria estética presente em diversos gêneros discursivos. Busca elucidar a comicidade presente no discurso do horror, as nuances e especificidades do riso carnavalesco presente em seu enunciado. Para tal, traz uma discussão com base na teoria do medo no fantástico de Roas (2014) e de Carroll (1999) acerca das imagens do horror em diálogo com a teoria do riso, do cômico e do carnaval de Bakhtin (2010a, 2010b). Desse diálogo, emerge a compreensão do corpo grotesco do monstro e seu papel na construção do riso reduzido presente no discurso do horror. O artigo se insere na área da Linguística Aplicada e se orienta teórico-metodologicamente por uma investigação qualitativa.

Palavras-chave: Horror; Riso; Monstro; Corpo grotesco.

FROM THE GAPPED MOUTH TO THE CONTINUED LAUGHTER: UNDERSTANDING SOME GROTESQUE IMAGES OF HORROR

¹ Possui licenciatura (2010), bacharelado (2012) e mestrado (2015) em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No mestrado desenvolveu pesquisa a respeito da participação da OAB/RN no período de redemocratização brasileira (1979-1988). Em 2022, concluiu especialização em Mídias na Educação pelo Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, analisando a relação formação de professores e tecnologias da informação e comunicação. Atualmente é professor da Rede Municipal de Educação do município de Campo Redondo/RN. Apresenta interesses nas áreas de História Política, História Oral, Formação de Professores e Uso das TICs. Contato: rafaelodssilva@gmail.com

² Possui Mestrado em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (1996) e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Pós-doutorado em Linguística Aplicada na UNICAMP sob a supervisão da Profa. Dra. Roxane Rojo. É Professora Associada da área de Língua Portuguesa do Departamento de Letras. Contato: penhacasado@gmail.com

Abstract: This article presents a discussion about horror as an aesthetic category present in several discursive genres. It seeks to elucidate the humor present in the horror discourse, the nuances and specificities of the carnival laughter present in its utterance. To this end, it brings a discussion based on Roas' (2014) theory of fear in the fantastic and Carroll's (1999) theory about horror images in dialogue with Bakhtin's (2010a, 2010b) theory of laughter, comics and carnival. From this dialogue emerges the understanding of the grotesque body of the monster and its role in the construction of reduced laughter present in the discourse of horror. The article falls within the area of Applied Linguistics and is theoretically and methodologically guided by a qualitative investigation.

Keywords: Horror; Laughter; Monster; Grotesque body.

Introdução

O horror, como um fenômeno transmidiático, está presente na literatura, no cinema, na televisão, nos jogos eletrônicos, nas histórias em quadrinhos e em outras incontáveis mídias da hipermodernidade. Como observa França (2008), faz-se necessária cada vez mais a compreensão do horror como uma categoria estética que perpassa incontáveis gêneros discursivos. De modo geral, o horror lida com os medos do subjetivo humano, e grande parcela desses pavores está ligada à morte, à mutilação de corpos, à transgressão da ordem natural das coisas. Ao trazer a morte não como fim natural de todo ser humano, mas como *o grande final onde tudo de novo começa*, o horror deixa de lado a seriedade da vida e passa a criar o fantasioso, o carnavalizado (Bakhtin, 2010a). Nesse processo, surgem as criaturas estranhas que povoam as narrativas de horror: monstros e todo tipo de corpos híbridos. Assim, o horror coloca-nos face a face com o estranho, com o inimaginável, com o sobrenatural e, ainda assim, nos choca.

Segundo Roas (2014, p. 60),

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

[...] o efeito produzido pela irrupção do fenômeno sobrenatural na realidade cotidiana, o choque entre o real e o inexplicável, nos obriga [...] a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta nenhuma reação a não ser medo.

O horror, portanto, não está pautado na mera representação grotesca do medo; pelo contrário, faz uso desses artifícios para atingir seu público, para fazê-lo questionar a si mesmo e acerca da realidade que o rodeia. Nesse sentido, pretende-se aqui tensionar as amarras que ligam o discurso do horror aos sustos baratos e à utilização vazia dos monstros.

Em se tratando dos estudos brasileiros acerca do horror, evidencia-se que eles estão majoritariamente voltados para o cinema ou a literatura de horror. E aqui destacamos o trabalho do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), cuja contribuição para os estudos das narrativas de horror são extremamente valiosas. Contudo, ainda são esparsas as contribuições dos estudos da linguagem para tentar compreender o discurso do horror em sua totalidade, mais precisamente como uma categoria estética que perpassa diversos gêneros discursivos e é disseminada por meio de diversas mídias. Por essa razão, este artigo busca abordar o horror segundo a ótica dos estudos bakhtinianos do discurso.

A concepção defendida pelo Círculo de Bakhtin³ compreende a linguagem como o emprego da língua por meio dos enunciados (Volóchinov, 2017). Estes, por sua vez, correspondem ao menor pedaço da linguagem ao qual se pode responder ativamente, atribuir um sentido, inserir na cadeia do diálogo entre os sujeitos. Apenas

³ Mikhail Bakhtin, Valentín Vlóchinov e Pável Medvedev.

inserido em um contexto povoado por sujeitos, isto é, um contexto ideológico, é que o enunciado pode fazer sentido (Volóchinov, 2017). Destarte, “todo enunciado é dialógico, ou seja, é endereçado a outros, participa do processo de intercâmbio de ideias: é social” (Bakhtin, 2016, p.118). A fim de criar inteligibilidade sobre o discurso do horror, portanto, faz-se necessária sua inserção na cadeia do diálogo como mais um elo entre o discurso e os sujeitos. Apenas dentro de um contexto social e ideológico é que uma teoria do horror pode erguer seus alicerces. E esse diálogo passa, inevitavelmente, pelos estudos do fantástico.

Para que seja possível fundamentar este estudo, na primeira seção — *O horror que parte da estética do fantástico: um corpo teso* —, parte-se da discussão de uma teoria que ainda liga o medo ao fantástico (Roas, 2014), tratando de seus efeitos e de sua recepção. Na segunda seção — *O horror como uma categoria estética: um corpo que se debate* —, discute-se o horror como uma categoria estética com características próprias (Carroll, 1999). Na terceira seção — *O horror como uma boca escancarada: um corpo que ri* —, revelam-se a carne exposta, os músculos, os tendões e os ossos do horror que, ao contrário do que pensa o senso comum, estão carregados de uma filosofia do riso, aos moldes bakhtinianos do termo. É, então, esse corpo dilacerado que revela na quarta seção — *O grito derradeiro* — a inevitável presença do riso reduzido no discurso do horror.

1. O horror que parte da estética do fantástico: um corpo teso

Uma vez que no Brasil o horror ainda carece de trabalhos e pesquisas de fôlego que buscam teorizá-lo, muitos pesquisadores do horror se propõem a fundamentar seus estudos em fontes do fantástico. Assim o faz Nestarez (2023) ao teorizar o horror como um fantástico com vistas ao arrepio. Contudo, antes de nos

criação & crítica

Nº39

aprofundarmos em sua categorização, é preciso compreender a estreita relação entre o medo e o fantástico.

Essa linha de pensamento, amplamente divulgada nos estudos literários, compreende o horror, na forma do medo ou do sobrenatural, como elemento essencial para a existência do efeito fantástico no sujeito. Lovecraft (2020, p.15), em *O Horror Sobrenatural em Literatura*, utiliza o termo “ficção fantástica de horror” para se referir à literatura de horror. O uso do termo evidencia a compreensão do horror como uma forma variante do gênero fantástico e, ao longo de todo o livro, o termo literatura fantástica (ou apenas fantástico) é utilizado como sinônimo para a literatura de horror e para o horror.

Para o autor,

O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada [...]. E, claro, quanto mais completa e unificada for a maneira como a história transmite essa atmosfera, melhor ela será como obra de arte num determinado meio (Lovecraft, 2020, p.19).

Muito embora Lovecraft utilize o termo fantástico, observa-se que ele faz uma observação acerca do horror. O autor, na contramão de outros, não trata do espanto oriundo da relação de alteridade que surge do encontro do eu com o outro diferente (Silva, 2021), mas aborda a relação de um “profundo senso de pavor” proveniente do encontro com o totalmente desconhecido. Essa é a essência do horror (cósmico) popularizada por Lovecraft com suas histórias sobre criaturas extradimensionais desconhecidas, cujas formas incompreensíveis despertam o absoluto pavor naqueles com os quais estabelecem contato.

Ainda nessa vertente, pode-se também levar em consideração a teorização de David Roas (2014) em seu livro *A Ameaça do Fantástico*. Além de conceber o

fantástico como uma categoria estética em constante relação com a realidade, Roas (2014) o compreende como uma construção cultural sempre à mercê do horizonte social no qual está inserido. Dessa maneira, o fantástico se encarrega de questões e atravessamentos que buscam corroer o conceito de realidade ao sugerir a existência do irreal. Características que também podem ser atribuídas ao horror. A teorização de Roas (2014) contribui para a compreensão do fantástico para além da simples hesitação proposta por Todorov (2017) e a insere na cadeia concreta do diálogo no mundo do vida, como reflexo e refração de uma determinada prática discursiva. Mais ainda, difere-se por considerar o sobrenatural como elemento essencial do fantástico como aponta Alvarez (2014, p. 25):

Roas destaca que a maior parte dos críticos coincide em apontar que a presença de um fenômeno sobrenatural é indispensável para que o efeito do fantástico seja produzido nos relatos. Sobrenatural seria tudo aquilo que transcende a realidade humana, aquilo que transgredir as leis que regem o mundo real e não pode ser explicado porque não existe segundo essas leis. [...] o relato fantástico deve criar um espaço similar ao habitado pelo leitor, um espaço que será invadido por um fenômeno desestabilizador. Por esse motivo, o sobrenatural será sempre uma ameaça para a realidade, cujas leis parecem imutáveis. O fantástico situa o leitor diante do sobrenatural com o propósito de leva-lo a perder sua segurança diante do mundo real.

A conceituação de Roas (2014) do fantástico pode ser facilmente utilizada como uma conceituação para o horror, sobretudo por incorporar o sobrenatural de modo a considerar seus efeitos no mundo fantástico e no mundo da vida. Posto que a transgressão da realidade constitui uma ameaça que está diretamente ligada ao medo. Roas (2014), entretanto, não utiliza o termo horror em sua teoria sobre o medo e o fantástico. Dentre suas concessões, está o reconhecimento de que o termo medo

não seria o mais adequado para definir o que ele classifica como o sentimento de “[...] terror, inquietude, angústia, apreensão, desconforto ou ‘inquietante estranheza’” (Roas, 2014, p. 135) que o fantástico precisa causar no sujeito. É perceptível, assim, o juízo de valor feito pelo autor para contornar imagens e discursos (do horror) que claramente julga inferiores, como “[...] a sempre apelativa presença de monstros, seres espantosos ou sustos previsíveis” (Roas, 2014, p. 136). Apesar disso, o autor considera a atmosfera assustadora um aspecto importante, talvez até central, para a sua teoria do medo.

Embora trate e utilize exemplos retirados de obras de horror, Roas (2014) as considera elementos puramente fantásticos. Não se pretende aqui excluir a possibilidade de que esses elementos e essas imagens possam fazer parte de uma estética do fantástico que foi aglutinada pelo discurso do horror, mas sim compreender tais elementos e imagens como parte integrante do discurso deste.

Apesar de reconhecer que o medo não é exclusivo do fantástico e até mencionar o que, “[...] na falta de nome melhor, podemos chamar de ‘histórias de terror’” (Roas, 2014, p. 140), o autor se utiliza de uma diferenciação deveras simplória para justificar por que sua teoria do medo não utiliza o termo horror. Segundo ele, o sobrenatural, aquilo que não pode ser explicado, é do domínio do fantástico; em contrapartida, o natural, o medo físico, seria do domínio do terror.

É desta maneira que a discussão acerca do medo no fantástico encerra-se: com uma teorização que, mais uma vez, por pura convenção limita o horror, atrelando-o ao medo físico:

O medo físico ou emocional teria a ver com a ameaça física e a morte. É um efeito compartilhado pela maioria das narrativas fantásticas, pelo cinema de terror e por todas aquelas histórias [...] em que se consegue gerar medo por meios puramente naturais (Roas, 2014, p. 151).

E excluindo-o do sobrenatural, do medo metafísico ou intelectual:

Com esse termo me refiro ao medo que considero próprio e exclusivo do gênero fantástico (em todas as suas variantes), o qual, embora costume se manifestar nos personagens, envolve diretamente o leitor (ou o espectador), ao se produzir quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar, quando – como mencionei – perdemos o pé diante de um mundo que nos era familiar (Roas, 2014, p. 155).

O que se pretende neste trabalho é apontar justamente o contrário: o “medo intelectual”, sentimento que inquieta o sujeito ante o totalmente desconhecido, não se trata de uma exclusividade do gênero fantástico e está presente também no horror, não apenas como um gênero, mas como categoria estética ampla.

Ao analisar a configuração do horror contemporâneo na América Latina, Nestarez (2023) nos apresenta a autores cuja tendência é caracterizá-lo de outras formas. Mais precisamente, nos introduz ao que chama de fantástico com vistas ao arrepio, isto é, o horror, que, por sua vez, está centrado na intencionalidade de imagens assustadoras e no horror corporal. A teorização de Nestarez (2023) torna ainda mais clara a estreita relação do fantástico com o horror e a necessidade de uma junção de perspectivas. Não propomos o apagamento das linhas que definem o fantástico e o horror, uma vez que se tratam de gêneros distintos, mas sim uma confluência de teorias do medo que busque superar querelas como a descrita nesta seção.

2. O horror como uma categoria estética: o corpo que se debate

A teorização de Carroll (1999) acerca do horror o classifica como uma categoria estética associada a diversos gêneros discursivos, sendo a literatura, o

cinema e os quadrinhos as suas manifestações mais conhecidas. A proposta do filósofo é diferenciar o que chama de horror natural do que chama de horror artístico, a categoria estética. Nesse escopo, para o autor, “o gênero do horror, que atravessa muitas formas de arte e muitas mídias, recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror” (Carroll, 1999, p.30). Nota-se aqui certa semelhança com a teoria do medo no fantástico de Roas (2014), uma vez que ambas gravitam em torno do efeito que o medo/horror provoca no sujeito. Além disso, o que antes era considerado como característica exclusiva do fantástico mostra-se presente também no horror.

A busca por uma definição do que seria uma obra de horror recai, segundo Carroll (1999), sobre a relação que as personagens e o público de determinada obra estabelecem para com um fenômeno ou monstro. A presença de um monstro, por exemplo, não basta para definir uma obra como sendo de horror. Se esse monstro, contudo, for percebido como uma anormalidade, uma perturbação da ordem natural das coisas e, por isso, causadora de pavor, estaríamos, assim, diante de uma obra de horror. Portanto, uma das primeiras características definidoras do horror é o espanto ante o não-natural, é a percepção de algo como grotesco, como subversivo, como aberração.

Essa característica coloca o discurso do horror em diálogo com o discurso do fantástico, mas não os iguala:

O horror, poder-se-ia argumentar, cai na categoria do fantástico-maravilhoso. Contudo, embora isso possa estar certo até certo ponto, não vai muito longe. Pois a categoria do fantástico-maravilhoso não é rigorosa o suficiente para oferecer uma pintura apropriada do horror artístico. [...] Ou seja, o conceito de fantástico-maravilhoso não abrange os detalhes do afeto particular em que o gênero do horror se

criação & crítica

Nº39

baseia. Mesmo se o horror pertencesse ao gênero do fantástico-maravilhoso, constituiria uma espécie distinta (Carroll, 1999, p. 32).

Ao colocar as personagens em situações de encontro com o grotesco-repugnante, o discurso do horror produz o que Carroll (1999) chama de resposta emocional. Essa resposta, esse espanto ante o grotesco, que as personagens das obras de horror experimentam, é refletido e refratado pelo público sujeito dessas obras, que não pode evitar não se sentir horrorizado ou até mesmo nauseado. Isso porque as imagens grotescas do horror não evocam o medo puro e simples, mas uma certa repugnância. Dessa maneira, a ameaça que o monstruoso provoca à integridade corporal e à vida das personagens,

[...] mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa. E isso corresponde também à tendência que os romances e as histórias de horror têm de descrever os monstros com termos relativos a imundície, degeneração, deterioração, lodo etc., associando-os a essas características. Ou seja, o monstro na ficção de horror não só é letal como também – e isso é da maior importância – repugnante. (Carroll, 1999, p. 39)

A explicação do autor para o efeito de repugnância causado pelos monstros do horror reside nas suas constantes transgressões da ordem natural das coisas. Os monstros do horror evocam imagens pútridas, deteriorações e degradações do corpo humano, bem como excrementos como o vômito e as fezes, além de todo tipo de hibridização do corpo humano com animais, objetos ou até com elementos da natureza. Os monstros, quase sempre, são representados por imagens contraditórias, ambíguas e/ou ambivalentes, isto é, imagens diametralmente opostas umas às outras. São casas mal-assombradas, homens lobos, mortos-vivos, carros possuídos etc.: tudo aquilo que está na fronteira entre duas categorias (Carroll, 1999). Além disso,

criação & crítica

Nº39

podem ainda ser representados por imagens de corpos incompletos, mutilados ou pela falta de uma forma específica. Portanto, a hibridização, a incompletude e a indefinição de corpos podem ser consideradas como mais uma categoria definidora do horror, pois este será sempre híbrido, incompleto e informe.

Finalmente, entra em jogo o que Carroll (1999) chama de geografia do horror. A derradeira categoria abordada pelo autor aponta que as criaturas — e, conseqüentemente, aquilo que aterroriza — vêm de lugares que estão fora das categorias sociais, territórios abandonados pelos sujeitos tidos como normais. O horror e seus monstros são originários de regiões desconhecidas. O espaço, uma outra dimensão, um castelo abandonado ou até mesmo um cemitério pode ser palco para uma obra de horror, porque desperta em seu público a noção do totalmente desconhecido e, por isso, aterrorizante.

Em resumo, o horror pode ser classificado como uma categoria estética cujo discurso tem por objetivo horrorizar seu público. Para fazê-lo, o discurso do horror lança mão de uma relação de repugnância que se estabelece entre as personagens no interior da narrativa e o seu público. Essa relação tem como figuras centrais o sujeito comum/normal e o monstro/anormal; dela, surgem as imagens do horror que, centradas nos monstros e na geografia do horror, são representados de maneira ambígua, híbrida e ambivalente.

As características apontadas por Carroll (1999) não devem ser compreendidas como características do horror como um gênero discursivo per se, mas como elementos estilísticos e temáticos que se adaptam à construção composicional do gênero discursivo no qual estão inseridos (Bakhtin, 2016). Por conseguinte, o horror como uma categoria estética se adapta a gêneros discursivos, manifestando-se como um conto de horror, um filme de horror, um quadrinho de horror, uma peça de horror etc. Cada um desses gêneros utiliza o discurso do horror à sua maneira, de modo a criar a atmosfera precisa para que a resposta emocional aconteça.

Há de se perguntar o que tudo isso tem a ver com uma filosofia do riso, do cômico. Ao centrar sua teoria do horror nos monstros, Carroll (1999) faz com que o discurso do horror se torne, primeiro, um discurso da metáfora — posto que o monstro é essencialmente a metáfora encarnada (Jeha, 2009) — e, segundo, um discurso carnavalizado, cômico — haja vista que o monstro é pura representação do corpo grotesco carregado dos dramas que o colocam em contato com o mundo (Casado Alves, 2017).

3. O horror como uma boca escancarada: o corpo que ri

As imagens do discurso do horror correspondem a transgressões cujo impacto tem a função de produzir uma resposta emocional em seu público-alvo: o pavor ou o horror, como afirma Carroll (1999). Partindo desse princípio, faz-se possível categorizar o discurso do horror como carnavalizado e, mais especificamente, repleto do que Bakhtin (2010b) chama de riso reduzido. Na presente seção, analisamos algumas cenas de obras cinematográficas de horror que consideramos essenciais para compreender como o riso se manifesta nele.

Para Bakhtin (2010b), a carnavalização corresponde à transposição de elementos característicos do carnaval medieval para a literatura. Por meio do estudo de obras de François Rabelais e Fiodor Dostoiévski, Bakhtin (2010a, 2010b) faz uma vasta discussão e análise das práticas discursivas do carnaval medieval e de como elas são introduzidas na literatura, junto de suas transgressões às normas do mundo da vida.

O carnaval é a festa em que se celebra a dualidade do mundo, “[...] é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva” (Bakhtin, 2010a, p. 7). Suas formas e representações são marcadas pela ambivalência, pela lógica do mundo às avessas e pelo inacabamento. Os ritos e espetáculos do carnaval criam um mundo utópico no qual convivem e se relacionam opostos que, em outra

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

realidade, nunca se encontrariam. Destarte, caminham juntos o belo e o feio, o sagrado e o profano, a morte e a vida, a face e o traseiro e todo tipo de *mésalliances* que for possível (Bakhtin, 2010b).

Essa característica do carnaval cria uma atmosfera propícia para o riso, um modo específico de compreender e de se relacionar com o mundo, uma cosmovisão carnavalesca. O riso carnavalesco, contudo, não pode ser compreendido sob a ótica de um discurso cômico univalente. Uma vez que faz parte das práticas do carnaval, faz-se necessário compreendê-lo também como ambivalente e inacabado. Isto é, compreendê-lo como uma prática que escarnece e enaltece, destrói e reconstrói, mata e cura, simultaneamente.

É essa maneira específica de rir da vida que é aglutinada pela literatura carnavalizada, cujo discurso continua a estabelecer diálogos com enunciados até os dias atuais através do Grande Tempo. É dessa forma que o horror ri do mundo da vida, lançando no mundo críticas que, ao mesmo tempo, buscam destruir práticas e conceitos engessados pela sociedade e construir novas práticas e conceitos que possam dar conta do inacabamento do mundo da vida. Nesse escopo, é possível categorizar as imagens cômicas do horror – centradas no monstro e na geografia do horror – como integrantes daquilo que Bakhtin (2010a) compreende como o corpo grotesco, bem como a ambientação típica dos gêneros carnavalizados nas sarjetas, nos lugares sujos e decadentes.

Para Bakhtin (2010a, p. 22),

[...] as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa.

criação & crítica

Nº39

O corpo grotesco, portanto, corresponde a um quase anti-corpo, ele busca destruir aquele corpo acabado e perfeito do mundo sério (da vida) e criar, a partir de seus restos mortais, um novo corpo que, mesmo em ruínas, é capaz de caminhar livre das amarras da seriedade. O monstro, a quintessência do horror, engloba perfeitamente a lógica do corpo grotesco, pois trata-se de um corpo híbrido cuja existência no mundo da vida seria impossível. Em um mundo que, via de regra, enquadra sujeitos em papéis pré-estabelecidos e bem delineados social e culturalmente, o monstro é um abalo. É por isso que o monstro horroriza, porque carrega para o mundo perfeito o estigma da aberração, da imperfeição, do inacabamento, da repugnância etc.:

Monstros revelam o avesso da nossa concepção do real, apontando desencontros entre categorias. Eles funcionam como metáforas, indicando uma semelhança entre coisas dessemelhantes; em geral, juntando elementos de diferentes domínios cognitivos. A ligação entre elementos de uma metáfora é feita pela ideia que ela representa. Ocorre o mesmo com os monstros: eles simbolizam um aviso ou um castigo por alguma transgressão de um código – por um mal cometido. (Jeha, 2009, p. 20)

As transgressões do corpo grotesco do monstro, contudo, não se esgotam apenas em sua hibridez. Afinal, a razão pela qual o monstro é considerado tão nojento e asqueroso está na representação dos dramas de seu corpo. Segundo Casado Alves (2017, p. 308), os dramas do corpo são resultado do “[...] olhar transgressor que o expõe em suas saliências, orifícios, necessidades, fluídos e excrementos”. É nesses pontos em que o mundo entra em contato com o corpo e que o corpo entra em contato com o mundo, surgindo os seus dramas: comer, beber, parir, transar, excretar. É por meio dessas ações que o corpo revela sua essência (Casado Alves, 2017), uma essência, no caso dos monstros, sempre vil e torpe.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

Os dramas do corpo monstruoso, portanto, nunca poderiam ser revelados pelo corpo contido e sério, pois somente um corpo degradado e profano seria capaz das suas atrocidades. De modo geral, o monstro devora suas vítimas, viola e dilacera seus corpos. Nesse processo, o monstro transforma a morte em sua fonte de vida, subvertendo a lógica “natural” das coisas.

Muitas imagens dos dramas do corpo podem ser encontradas em diversas mídias e gêneros discursivos pelos quais circula o horror; contudo, apresentamos brevemente três delas. Para tal, utilizamos exemplos consagrados no imaginário do cinema de horror mundial.

O nascimento do Xenomorfo⁴, em *Alien, O Oitavo Passageiro* (1979), por exemplo, profana a imagem séria do nascimento ao nos mostrar um parto forçado, no qual a criatura rompe o abdômen de seu hospedeiro, expondo-lhe as entranhas e despedaçando o corpo – uma vida gerada a partir de uma morte.

Outra imagem recorrente no horror é a da transformação, dentre as mais famosas está a transformação do lobisomem⁵. Derivada da história do rei Licaão da Arcádia, na mitologia grega, e amplamente difundida através do Grande Tempo, a transformação do lobisomem estabelece uma transgressão do corpo humano, uma mutilação que o transforma em fera, fundindo o corpo humano com o corpo de um animal; o corpo acabado se torna uma criatura monstruosa.

Por fim, e talvez a imagem mais marcante de nossa seleção, pois está presente não apenas no interior do horror estético, mas também na resposta emocional que este causa no seu público, a boca escancarada do grito. O grito, de modo geral, muda as feições serenas do rosto, atenua as linhas de expressão, arregala os olhos e a boca, buracos pelos quais o mundo adentra no corpo. Segundo Bakhtin (2010a, p. 277),

⁴ Cena disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-exZfln0oZ4>

⁵ Cena do filme *Um Lobisomem Americano em Londres* (1983), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vYoVLqQNdRU>

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

[...] os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma tensão puramente corporal. No entanto, para o grotesco, a boca é a parte mais importante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador.

É possível ver a boca escancarada e os olhos arregalados de Rosemary ao se deparar com o filho monstruoso que pariu, em *O Bebê de Rosemary* (1969), logo antes de começar a gritar repetidamente “*não, não pode ser!*”⁶. O close na boca aberta da personagem Marion Crane, em *Psicose* (1960), é talvez a cena de morte mais emblemática do cinema. Nela, a personagem é morta a facadas enquanto grita incessantemente até sucumbir⁷. Essas imagens do corpo no horror estão completamente alinhadas ao conceito de grotesco de Bakhtin:

[...] o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento. (Bakhtin, 2010a, p. 22)

Embora este trabalho apresente essas imagens do horror de forma isolada, por fins didáticos apenas, é importante apontar que todas elas, além de outras que também representam o horror estético, nunca estão isoladas no discurso do horror, mas sempre em constante diálogo umas com as outras. Tais imagens entrecruzam-

⁶ Cena disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z_3lBqpc8NY

⁷ Cena disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5ZAandSjoPA>

se, complementam-se e se mesclam no interior do discurso. São elas que, aliadas às imagens dos monstros e da geografia do horror, constituem as imagens cômicas do horror.

Não nos parece errado apontar o discurso do horror como pertencente ao domínio do riso e do cômico, posto que “[...] o riso reduzido não exclui, em hipótese alguma, de um colorido sombrio dentro da obra” (Bakhtin, 2010b, p.191). Isto nos permite compreender que mesmo os discursos ditos mais sérios podem apresentar nuances sutis do cômico. O problema da percepção do horror como um discurso sério reside na dificuldade não apenas do público em geral, mas também do público acadêmico em compreender as suas imagens ambivalentes. Faz-se necessária, cada vez mais, a ampla divulgação da teoria bakhtiniana do riso, tendo em vista a sua lógica ambivalente de compreender o discurso, a sua cosmovisão carnavalesca.

4. O grito derradeiro: considerações finais

Ao longo deste trabalho, pretendeu-se compreender a especificidade das imagens grotescas do horror a partir da estética do medo, partindo de uma abordagem pautada pelos estudos do fantástico, seguida por uma abordagem dos estudos do horror e culminando nos estudos bakhtinianos da filosofia do riso e do grotesco. Embora sejamos incapazes de descrever e esgotar todas as possíveis manifestações dos dramas do corpo utilizadas pelo discurso do horror, intentou-se neste trabalho, a partir de algumas delas, iniciar uma discussão que torne possível a compreensão do horror como um discurso do domínio do cômico, apesar de sua famigerada associação com sustos baratos e com o medo de modo pejorativo.

Consideramos que o discurso do horror carrega bem mais que um simples germe do medo. Em sua composição, constam a sátira, a paródia e, acima de tudo, a corrosão de elementos sérios do mundo da vida. Ao propor a existência de

criação & crítica

Nº39

acontecimentos, criaturas e dimensões impossíveis, o horror corrói a rígida lógica que rege o mundo da vida e, conseqüentemente, ri dela. Para compreender a maneira como o horror é impregnado com o riso, é preciso compreender que este não corresponde apenas ao ato físico de rir, tampouco se reduz a formas escancaradamente cômicas.

Apontamos ainda que, no horror, o riso está contido em nuances sutis que podem passar despercebidas. Está presente na boca escancarada dos dramas do corpo, na representação dos monstros e nos corpos grotescos. Parece correto ainda afirmar que se trata do que Bakhtin (2010b) chama de riso reduzido, do qual se pode ouvir um vestígio abafado, mas sem ouvir o riso propriamente dito. No entanto, ainda é o riso o responsável por determinar, no interior do gênero discursivo, a estrutura da imagem e da realidade descritas.

Referências

ALIEN: O OITAVO PASSAGEIRO. Direção: Ridley Scott. Produção: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill, Ivor Powell. Reino Unido/Estados Unidos: Fox - Amz, 1979. Star+ (116 min.).

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. Apresentação do autor. In: ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas.** Tradução de Julián Fuks. São Paulo: UNESP, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010a.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Nº39

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2010b.

CASADO ALVES, Maria. da Penha. Os dramas do corpo na arquitetônica das concepções bakhtinianas. In: ANDERSON, S; MALDONADO, R. (Org.). **Colóquio Barroco IV**. Natal- RN: EDUFRRN, 2017, v. 1, p. 303-322.

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

FRANÇA, Júlio. O horror na ficção literária: reflexão sobre o “horrível” como uma categoria estética. **XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências**, 2008.

JEHA, Julio. Das origens do mal: a curiosidade em Frankenstein. p.11-23 In: **Da fabricação de monstros**. JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei. (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Pasionik. São Paulo: Iluminuras, 2020.

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. Vozes, formas e territórios da literatura de horror contemporânea. p74-91. In: TREVISAN, Ana Lúcia. (Orgs.). **Na literatura, o insólito**. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2023.

O BEBÊ DE ROSEMARY. Direção: Roman Polanski. Estados Unidos: Paramount, 1968. Amazon Prime (137 min.).

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1961. Amazon Prime (107 min.).

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: UNESP, 2014.

SILVA, Rafael Oliveira da. **Entre o sério e o cômico na fantasia distópica: uma análise das representações de herói, corpo e sociedade em Temporada dos Ossos**. 2021. 163f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

criação & crítica

Nº39

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

UM LOBISOMEM AMERICANO EM LONDRES. Direção: John Landis. Produção: Geroge Falsey Jr. Grã-Bretanha/Estados Unidos. Universal Pictures, 1981. Amazon Prime (97 min.).

VOLÓCHINOV, Valentín. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Sheila Grilo; Ekaterina V. Américo. São Paulo: 34, 2017.

Submetido em: 06/09/2023

Aceito em: 15/09/2024