

ORGANIZADORA | SUELLEN CORDOVIL DA SILVA

# TEXTOS REUNIDOS DO GRUPO DE ESTUDOS DO FANTÁSTICO NA AMAZÔNIA

(GEFA) - NÚMERO 1

 EDITORA  
**BORDÔ  
GRENA**



**TEXTOS REUNIDOS DO GRUPO DE ESTUDOS DO  
FANTÁSTICO NA AMAZÔNIA (GEFA)**

**NÚMERO 1**

### ***Comissão Editorial***

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

### ***Conselho Editorial***

Dr. André Rezende Benatti (UEMS\*)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB\*)

Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)

Me. Daniel Alem Rego (UFMT)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE\*)

Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)

Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)

Me. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA\*)

Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)

Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)

Dr. Washington Drummond (UNEB\*)

Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR\*)

\*Vínculo Institucional (docentes)

Suellen Cordovil da Silva

(Organizadora)

**TEXTOS REUNIDOS DO GRUPO DE ESTUDOS DO  
FANTÁSTICO NA AMAZÔNIA (GEFA)**

**NÚMERO 1**



Catu, BA

2026

© 2026 by Editora Bordô-Grená  
Copyright do Texto © 2026 Os autores  
Copyright da Edição © 2026 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

*Editora Bordô-Grená*

<https://www.editorabordogrena.com>

[bordogrena@editorabordogrena.com](mailto:bordogrena@editorabordogrena.com)

*Projeto gráfico:* Editora Bordô-Grená

*Capa:* Yuri Kael da Silva Nepomuceno

*Editoração:* Editora Bordô-Grená

*Revisão textual:* Editora Bordô-Grená

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecária responsável: Aline Grazielle Benitez - CRB-1/3129

---

Textos reunidos do Grupo de Estudos do Fantástico na Amazônia (GEFA) 1 [livro eletrônico] / organizadora Suellen Cordovil da Silva. -- Catu, BA : Bordô-Grená, 2026.

PDF

Vários autores.

ISBN 978-65-80422-55-5 1.

Literatura brasileira - Coletâneas I. Silva, Suellen Cordovil da.

26-369902.0 1.

B869 CDD-B869

---

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Literatura brasileira : Antologia B869

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

Livro financiado pelo Programa de desenvolvimento da Pós-Graduação  
(PDPG - Amazônia Legal)

## S U M Á R I O

|                                                                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| APRESENTAÇÃO                                                                                                                                                       | 9   |
| “HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL”: DESVENDANDO<br>O GÓTICO ENTRE A ANÁLISE SOBRE AS ILUSTRAÇÕES E<br>A OBRA LITERÁRIA                                             | 13  |
| Ana Karolhiny Alves de Oliveira Freitas e Suellen Cordovil da Silva                                                                                                |     |
| O TIGRE E O MONSTRO: A POESIA DE WILLIAM BLAKE NA<br>SÉRIE BATES MOTEL                                                                                             | 33  |
| Nicolý Luise Vieira Dias e Suellen Cordovil da Silva                                                                                                               |     |
| SEM CONTRÁRIOS NÃO HÁ PROGRESSO DO “O<br>MATRIMÔNIO DO CÉU E DO INFERNO”: A UNIÃO DOS<br>CONTRÁRIOS E O CAMINHO DO MEIO COMO<br>FUNDAMENTO DA VERDADEIRA SABEDORIA | 55  |
| Dariany Rodrigues de Brito                                                                                                                                         |     |
| O MONSTRO COMO SIGNO VIVO: UMA LEITURA<br>PEIRCEANA DE <i>SWAMP THING</i>                                                                                          | 73  |
| Josceane da Cruz Pereira                                                                                                                                           |     |
| O MONSTRO COMO ESPELHO CULTURAL: O MEDO NA<br>INFÂNCIA EM IT, DE STEPHEN KING                                                                                      | 86  |
| Isamara Jucá Correia                                                                                                                                               |     |
| O GÓTICO NO CONTO “PROCISSÃO DAS ALMAS” DE<br>WALCYR MONTEIRO: MEDO E MONSTRUOSIDADE                                                                               | 108 |
| Jéfter Nery Pinto da Silva                                                                                                                                         |     |

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| ENTRE O SAGRADO E PROFANO: O CANTO MONSTRUOSO<br>DAS ENCANTARIAS AMAZÔNICAS | 122 |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|

Suellen Cordovil da Silva

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FOLCLORE AMAZÔNICO E CRÍTICA AMBIENTAL EM <i>O<br/>CURUPIRA</i> , DE FLAVIO COLIN | 136 |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|

Márcio dos Santos Rodrigues

|                      |     |
|----------------------|-----|
| SOBRE A ORGANIZADORA | 159 |
|----------------------|-----|

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES | 161 |
|-------------------------------|-----|

## APRESENTAÇÃO

Este livro parte de uma distinção central que orienta todo o conjunto de textos aqui reunidos. Falar em *fantástico na Amazônia* não significa que o grupo responsável por este livro trate de um fantástico exclusivo da região nem a postulação de uma essência delimitável a partir dela. O fantástico é tomado como um campo de narrativas, imagens e temas que circulam entre tradições culturais diversas, sendo analisado a partir de pesquisas desenvolvidas acerca da Amazônia e em diálogo com diferentes contextos históricos, sociais e simbólicos.

Os textos resultam de investigações desenvolvidas pelo Grupo de Estudos do Fantástico na Amazônia (GEFA), vinculado à Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, campus Marabá. O grupo dedica-se ao exame do fantástico, do gótico, do monstruoso e do sobrenatural em diferentes linguagens, como literatura, histórias em quadrinhos e produções audiovisuais. A proposta parte da compreensão de que monstros, fantasmas, seres inquietantes e situações estranhas, longe de serem temas periféricos, oferecem caminhos diretos para compreender como sociedades constroem sentidos, medos, valores e formas de imaginar o mundo ao longo do tempo.

Ao reunir análises que transitam entre obras conhecidas e produções relacionadas a contextos amazônicos, o livro apresenta o fantástico como campo de reflexão acessível e produtivo. No primeiro artigo, “‘Harry Potter e a Pedra Filosofal’: desvendando o gótico dentre a análise sobre as ilustrações e a obra literária”, Ana Karolhiny Alves de Oliveira Freitas e Suellen Cordovil da Silva analisam o livro *Harry*

*Potter e a Pedra Filosofal* em diálogo com as ilustrações de Jim Kay, destacando como o gótico e o monstruoso aparecem nas imagens e ampliam as possibilidades de leitura do texto literário.

O segundo artigo, “O tigre e o monstro: a poesia de William Blake na série *Bates Motel*”, de Nicolay Luise Vieira Dias e Suellen Cordovil da Silva, exploram a presença da poesia de William Blake em uma série televisiva contemporânea, mostrando como imagens poéticas antigas ajudam a construir a figura perturbadora de Norman Bates. O estudo revela como temas como violência, dualidade e conflito interno continuam atuais quando retomados por narrativas audiovisuais.

Outro texto aproxima *O matrimônio do céu e do inferno*, de William Blake, e *O livro vermelho*, de Carl Jung, para discutir como ambos pensam o desenvolvimento humano a partir do confronto entre forças opostas. A leitura evidencia como escrita e imagem funcionam, nesses livros, como meios para refletir sobre conflitos internos, transformação e mudança.

Na sequência, um artigo dedicado ao personagem *Swamp Thing* examina a reformulação proposta por Alan Moore em *The Anatomy Lesson*, apresentando o Monstro do Pântano como uma figura que ultrapassa o horror tradicional e passa a representar conflitos entre corpo, memória, identidade e natureza. A análise mostra de forma clara como o personagem ganha novos sentidos ao ser pensado em relação ao ambiente que o constitui.

O artigo “O monstro como espelho cultural: o medo na infância em *It*, de Stephen King” analisa o medo infantil como construção social.

A figura de Pennywise é interpretada como expressão de ansiedades coletivas, revelando como a infância funciona como espaço central na formação do imaginário e na transmissão de tensões sociais.

O artigo “O gótico em ‘Procissão das Almas’, de Walcyr Monteiro: medo e monstrosidade” examina um conto ambientado em Belém, no qual o sobrenatural surge como forma de controle moral e crítica social. A análise mostra como elementos do gótico europeu são reelaborados a partir do folclore regional, criando uma narrativa marcada pelo medo e pela transgressão.

Em “Entre o sagrado e o profano: o canto monstruoso das encantarias amazônicas”, a literatura amazônica é analisada em diálogo com o horror, com destaque para o papel ativo da floresta na produção de sentido. A natureza aparece como força que interfere diretamente nas experiências humanas, associando sacralidade, ameaça e medo.

Encerrando o volume, “Folclore amazônico e crítica ambiental em *O Curupira*, de Flavio Colin”, de Márcio dos Santos Rodrigues, desloca o debate para os quadrinhos brasileiros. O artigo examina como o Curupira é utilizado como figura crítica frente à devastação ambiental, abordando temas como desmatamento, garimpo e queimadas, e inserindo os quadrinhos no debate sobre cultura, ecologia e representação da Amazônia.

Em conjunto, os textos convidam o leitor a percorrer universos marcados pelo fantástico, pelo medo e pelo estranho, sempre a partir de exemplos claros e reconhecíveis. Cada artigo explica de forma direta porque monstros, fantasmas, encantarias e figuras inquietantes

continuam despertando interesse e reflexão. Ao longo da leitura, torna-se possível compreender como essas narrativas ajudam a pensar valores sociais, conflitos culturais e modos de imaginar o mundo. Que o percurso pelo fantástico na Amazônia desperte curiosidade, estimule novas perguntas e torne a leitura instigante do início ao fim.

Boa leitura!

**“HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL”:  
DESVENDANDO O GÓTICO ENTRE A ANÁLISE SOBRE  
AS ILUSTRAÇÕES E A OBRA LITERÁRIA**

Ana Karolhiny Alves de Oliveira Freitas

Suellen Cordovil da Silva

## INTRODUÇÃO

O livro a ser discutido neste artigo, intitulado *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2015), narra a história de Harry Potter, um menino que perdeu seus pais em um trágico incidente causado pelo vilão central da saga, Lord Voldemort. Ao completar 11 anos, Harry descobre sua verdadeira identidade e recebe uma carta de admissão para a renomada escola de magia e bruxaria: Hogwarts. Durante o ano letivo, com a ajuda de seus amigos, Harry vai desvendando segredos sobre seus pais e seu misterioso passado. Criada a partir da imaginação de Joanne Kathleen Rowling, mais conhecida como J.K. Rowling, a obra consagrou a autora como uma das mais influentes de sua geração.

Escritora, roteirista e cineasta, Rowling nasceu em 31 de julho de 1965, no Reino Unido, e alcançou fama internacional com a publicação de *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, em 1997. Joanne ganhou fama depois do primeiro livro da saga, antes sendo rejeitada por diversas editoras. Sua obra tornou-se viral dentre os consumidores das livrarias britânica, em seu ano de lançamento 1997. Assim que foi publicada a obra pela editora Bloomsbury logo se tornando um *best-seller* de vendas e ganhando mais 6 livros adicionais somando assim uma saga. Após isso,

tornou-se um fenômeno literário e cultural, vendendo mais de 500 milhões de cópias e sendo adaptado para uma bem-sucedida franquia cinematográfica. Além de *Harry Potter*, Rowling escreveu outras obras, como *Morte Súbita* e a série *Cormoran Strike*, sob o pseudônimo Robert Galbraith.

Rowling desde 2020, tem sido criticada por suas declarações sobre identidade de gênero e direitos das pessoas trans. Ela fez postagens no Twitter e publicou um ensaio detalhando sua posição sobre o assunto, afirmando preocupações com o impacto das políticas de gênero na vida das mulheres. Isso gerou forte reação negativa, incluindo críticas de fãs, ativistas LGBTQ+ e até de atores da franquia Harry Potter, como Daniel Radcliffe, Emma Watson e Rupert Grint. Apesar das polêmicas, Rowling continua sendo uma das autoras mais influentes do mundo, com uma base de fãs fiel e um impacto cultural duradouro.

A comemoração dos 20 anos de lançamento do primeiro livro *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, trouxe a ideia de dar vida às histórias por meio de imagens. Em 2015 foi lançado o primeiro livro ilustrado por Jim Kay. A edição apresenta cenas marcantes com ilustrações ricas em detalhes. Quem abre suas páginas pode visualizar e analisar a narrativa de uma nova forma.

Os traços góticos dos desenhos remetem à socialização e à descoberta da monstrosidade no enredo de Harry Potter. O estilo artístico das ilustrações de modo grotesco e fragmentado constrói uma estética gótica. As quatro ilustrações, *corpus* de análise deste artigo,

incorporam um caráter artístico às páginas divulgadas. A edição ilustrada de Harry Potter e a Pedra Filosofal amplia as possibilidades de leitura da obra ao evidenciar, por meio das imagens de Jim Kay, elementos associados à estética do gótico. Esses aspectos manifestam-se tanto na construção narrativa quanto na composição visual, contribuindo para a criação de uma atmosfera marcada pelo mistério, pelo estranhamento e pelo insólito. Sob a perspectiva da Estética da Recepção, cada leitor atribui novos sentidos à relação entre texto e imagem, de modo que as ilustrações não apenas acompanham a narrativa, mas também ampliam sua dimensão simbólica e interpretativa. Assim, a interação entre linguagem verbal e visual promove uma releitura da trajetória de Harry Potter, enriquecendo a experiência estética e revelando novas camadas de significado da obra.

## HARRY POTTER E OS SEUS ASPECTOS GÓTICOS

A literatura fantástica frequentemente mobiliza a figura do monstro como um dos principais elementos de construção do insólito, despertando no leitor sensações de estranhamento, inquietação e fascínio. Ao apresentar seres e acontecimentos que rompem com a lógica da realidade cotidiana, essas narrativas ampliam as possibilidades de interpretação e convidam o leitor a confrontar diferentes concepções de humanidade, alteridade e medo. Nesse contexto, a monstruosidade constitui um importante recurso estético e simbólico, revelando tensões culturais, sociais e psicológicas que distinguem a literatura fantástica de outras modalidades narrativas.

O gótico manifesta-se de diversas formas na literatura, atravessando diferentes gêneros, suportes e manifestações artísticas. Sua presença pode ser percebida na representação de corpos deformados, nas imagens grotescas, nas atmosferas de estranhamento e nas construções de espaços e temporalidades marcados pelo medo, pelo desconhecido e pelo insólito. Essas manifestações conduzem à reflexão sobre as tensões humanas, sociais e culturais presentes nas narrativas. Desse modo, a análise dos elementos góticos permite compreender como essas representações produzem sentidos e revelam diferentes formas de interpretar a realidade e suas ambiguidades.

Ao nos depararmos com trechos que se distanciam do real, questionamos quais culturas podem ser elevadas em determinados capítulos literários. Como afirma Cohen (2000, p. 27), “[...] o corpo monstruoso é pura cultura. [...]”. Assim, ao confrontarmos o que é culturalmente imposto, abrimos espaço para múltiplas interpretações, que podem ou não corresponder ao sentido exato do enunciado.

[...] a interpretação monstruosa é tanto um processo quanto uma epifania, um trabalho que deve se contentar com fragmentos (pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos — significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si). [...] (Cohen, 2000, p. 30)

As ilustrações apresentam elementos visuais que reforçam a atmosfera sombria da narrativa por meio da composição das cenas, das expressões das personagens e da representação de espaços e criaturas fantásticas. Esses recursos contribuem para ampliar o impacto estético da obra, orientando a interpretação do leitor e intensificando aspectos

relacionados ao gótico e ao grotesco. Em diversos momentos, as imagens evidenciam representações marcadas pela deformação, pela obscuridade e pelo estranhamento, características que fortalecem a construção simbólica do universo narrativo e ampliam a experiência de leitura. O gótico manifesta-se na obra por meio de elementos grotescos que transformam a representação do mundo narrado, produzindo estranhamento e ampliando as possibilidades de interpretação do texto. Nesse contexto, a figura do monstro não deve ser compreendida apenas como um ser fantástico, mas como uma construção simbólica que expressa tensões culturais, sociais e psicológicas. Conforme afirma Jeffrey Jerome Cohen (2000, p. 31), "o monstro sempre escapou para retornar à sua habitação às margens do mundo", indicando que sua presença é recorrente e continuamente ressignificada em diferentes contextos históricos e culturais. Assim, a monstrosidade presente na obra ultrapassa sua dimensão física, funcionando como metáfora dos conflitos que permeiam a narrativa e convidando o leitor a refletir sobre os limites entre o humano, o estranho e o desconhecido.

Quando dizemos que: “[...] Atmosferas góticas — sombrias e misteriosas — têm repetidamente sinalizado o retorno perturbador do passado ao presente e evocado emoções de terror e riso.” (Botting, 1996, p.01, tradução própria)<sup>1</sup> falamos sobre o que está presente na escrita ou imagem, e que nela se tenha atmosferas advindas de estranheza que se explique ao desenrolar, causando nela controvérsias e exponenciais continuidades de pensamento aflorando toda a sua configuração.

---

<sup>1</sup> “[...] Gothic atmospheres — gloomy and mysterious — have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter. [...]”

Condiz com o gótico, falas e domínios distintos que venham a se mostrar com os emaranhados de grotescos contornos em torno de toda a literatura que venha por esse caminho.

O gênero gótico caracteriza-se pela construção de narrativas marcadas pelo mistério, pelo terror e pela obscuridade, elementos que provocam estranhamento e deslocam o leitor de uma realidade familiar para universos permeados pelo insólito e pelo sobrenatural. Mais do que apresentar acontecimentos extraordinários, essas narrativas promovem uma reflexão sobre os limites entre o real e o imaginário, desafiando percepções consolidadas e ampliando as possibilidades de interpretação do texto. Dessa forma, o gótico não se restringe à criação de histórias fantásticas, mas constitui um espaço de investigação das inquietações humanas, dos conflitos psicológicos e das tensões sociais presentes na experiência contemporânea.

A literatura gótica distingue-se de narrativas centradas exclusivamente nos conflitos cotidianos e nas relações amorosas convencionais ao explorar experiências marcadas pelo sobrenatural, pelo mistério, pelo medo e pelo insólito. Ao romper com modelos narrativos previsíveis, esse gênero amplia as possibilidades de representação da condição humana, abordando temas como a monstruosidade, o desconhecido, a morte e os limites entre a realidade e a imaginação. Nesse contexto, as obras góticas oferecem um amplo campo para análises que investigam a construção do estranhamento, da atmosfera sombria e das tensões psicológicas presentes na narrativa.

A narrativa explora elementos presentes no excesso como Botting (1996) afirma em seu livro que as produções podem chegar a se somar a estranheza, onde livros se diferenciam amplamente em relação a vida cotidiana, trazendo o mostro a pontos inimagináveis, como descreve:

Nas produções góticas, a imaginação e os efeitos emocionais excedem a razão. Paixão, excitação e sensação transgridem as convenções sociais e as leis morais. Ambivalência e incerteza obscurecem um único significado. [...] (Botting, 1996, p.02, tradução própria)<sup>2</sup>

Incluindo imagens da peça, o livro de Rowling constrói novas interpretações dos diálogos, alinhando-se ao cenário ilustrado apresentado. No entanto, ao romper com convenções, há um cuidado na exploração e introdução de elementos dentro da vasta arte, considerando a origem e a construção das falas, dos espaços e até mesmo dos tempos em que as ideias são transmitidas.

## ILUSTRAÇÕES EM HARRY POTTER

A inserção de imagens em uma obra literária amplia as possibilidades de interpretação e estabelece novas formas de interação entre linguagem verbal e visual. Ao dialogar com o texto escrito, as ilustrações contribuem para a construção de sentidos, enriquecendo a experiência estética do leitor e propondo diferentes modos de compreender a narrativa. Nesse contexto, as ilustrações produzidas por

---

<sup>2</sup> “In Gothic productions imagination and emotional effects exceed reason. Passion, excitement and sensation transgress social proprieties and moral laws. Ambivalence and uncertainty obscure single meaning. [...]”

Jim Kay evidenciam uma nova perspectiva de aproximação entre literatura e artes visuais, ao reinterpretar elementos narrativos por meio de recursos imagéticos e ampliar as possibilidades de representação da obra literária.

O ilustrador transformou as páginas da saga em 2015, trazendo cor e profundidade à história de J.K. Rowling. Renomado artista britânico, ele foi convidado pessoalmente pela autora para ilustrar a edição especial da série. Antes disso, o sr. Kay já havia se destacado com suas ilustrações para “A Monster Calls”, de Patrick Ness, trabalho que lhe rendeu a Medalha Kate Greenaway em 2012.

Assim, podemos explorar diferentes fontes e significados nas linhas expostas. Surgem variações explicativas de um mesmo contexto. Cada leitor constrói sua própria interpretação, assim “[...] a noção geral de literatura como forma de comunicação e os conceitos especiais de leitor enquanto entidade coletiva a quem o texto se dirige, leitura como ato resultante dessa troca e experiência estética como seu efeito no destinatário, [...]” (Zilberman, 1989. p. 16).

O autor da ilustração expande nossas leituras críticas nas páginas, unindo imagem e texto. Dessa forma, a crescente aceitação e busca pelas edições ilustradas nos leva a refletir sobre uma nova perspectiva na recepção dessas obras. “[...] procurando extrair dela uma metodologia para conhecer a literatura. [...]” (Zilberman, 1989. p. 12)

A análise que se segue estabelece uma relação entre as figuras presentes no livro e os trechos narrativos aos quais estão associadas, organizando-se conforme o desenvolvimento da narrativa. Busca-se

compreender os impactos e os diálogos estabelecidos entre a linguagem escrita e a linguagem visual, observando como as imagens contribuem para a construção de sentidos ao longo da obra. Dessa forma, as ilustrações serão analisadas em conexão com o corpo textual, considerando seus aspectos estéticos, simbólicos e narrativos.

As imagens selecionadas para esta análise foram escolhidas a partir dos sentidos que constroem em relação à narrativa, considerando sua conexão com os elementos descritos no texto literário. Busca-se compreender como a linguagem visual dialoga com a escrita, estabelecendo relações de complementaridade e ampliando as possibilidades interpretativas da obra. Assim, texto e imagem, embora constituam formas distintas de expressão, articulam-se na construção de significados que contribuem para a compreensão da narrativa.

Na figura 01, um garoto encara um futuro incerto, guardando suas aflições dentro de si e de um armário que chama de quarto. Ali, habitam medo, escuridão, monstruosidade e dúvidas. Na figura a seguir, nota-se Harry sentado cercado de objetos de seu quarto e duas aranhas que marcam um espaço sombrio e abandonado.



Figura 01: Harry Potter | Fonte: (Rowling, 2016. p. 16)

Quando o texto afirma que “[...] parece ter muito a ensinar ao leitor, encarando-o como o principal elo do processo literário [...]” (Zilberman, 1989, p. 12), evidencia-se a importância da relação entre obra e leitor na construção dos sentidos literários. Essa perspectiva sugere uma aproximação entre ficção e realidade, uma vez que, mesmo distanciadas do cotidiano imediato, as narrativas representam experiências, conflitos e sentimentos humanos universais. Nesse processo, os personagens assumem papel fundamental, pois suas emoções, trajetórias e dilemas podem provocar identificação, reflexão e novas possibilidades de interpretação por parte do leitor.

A representação das ilustrações dentro da obra analisada, tem muito a se notar construtivamente em nuances expostas no mundo ficcional em paralelo com o mundo vivido pelo Harry Potter na cidade mágica. Os significados das ilustrações podem mudar sua interpretação. Ilustrações também transmite mensagens diferentes, como antecipar a leitura e ampliar a compreensão da obra.

A comunicação entre obra e imagens se dá de forma conectiva, tecendo paralelo do que está sendo exposto e o que se vê nas ilustrações. Muito se conecta, desde os simples óculos com sua armação problemática conforme se mostra na figura 01, e seu espaço à sua volta. Um ambiente sujo e degradado, cheio de bichos peçonhentos, um lugar a quem Harry chamará de quarto por longos anos de sua vida.

Toda a construção visual da ilustração feita conta e recria as palavras do livro de forma clara, de modo que os incríveis pontos de vista que muitas vezes deixamos de observar na leitura se sobressaem. A

elaboração artística vai de encontro a comunicação feita como entendemos que “[...] o leitor converte-se numa peça essencial da obra, que só pode ser compreendida enquanto modalidade de comunicação.” (Zilberman, 1989. p. 15).

Traços importantes e livres se encontram na obra como ferramentas de aproximação do público com o visual do livro, na figura 02 Hagrid foi desenhado fielmente, assim como sua descrição nos livros de cabelos, sua barba e até a sua altura.

Figura 02: Hagrid



Fonte: (Rowling, 2016. p. 39)

A ilustração está relacionada ao trecho da obra a seguir:

Um homem gigantesco estava parado ao portal. Tinha o rosto completamente oculto por uma juba muito peluda e uma barba selvagem e desganhada, mas dava para se ver seus olhos, luzindo

como besouros negros debaixo de todo aquele cabelo. O gigante espremeu-se para entrar no casebre, curvando-se de modo que a cabeça apenas roçou o teto. [...]” (Rowling, 2000. p. 45)

Diante do exposto, percebe-se que a representação pictórica dialoga diretamente com a descrição textual, revelando um alto grau de fidelidade na transposição do escrito para o ilustrado. A qualidade dessa adaptação é evidenciada na maneira como os detalhes narrativos são visualmente recriados, reforçando a coerência entre imagem e palavra. O trecho descreve a imagem que a segue, juntamente com o que podemos ver da imagem performando o grotesco dentro do texto.

Usado de forma ampla, a descrição traz vivacidade ao aspecto visto com suas descrições e alcances fora do habitual. O texto vem falar sobre como o guarda-caças de Hogwarts levou a mensagem a Harry que ele tinha uma vaga na escola, assim introduzindo a vida do garoto, o que lhe foi negado a muito tempo, sua identidade bruxa.

Segundo Zilberman (1989, p. 12), “[...] o novo pode emergir de lugares inesperados, exigindo que se esteja não só atento para a novidade, mas que se mantenham os sentidos em forma para perceber, compreender e interpretar da melhor maneira possível sua ocorrência”. A partir dessa perspectiva, observa-se que as ilustrações produzidas por Jim Kay para os livros da saga Harry Potter representam uma nova possibilidade de leitura da obra literária, ao estabelecerem um diálogo entre a linguagem verbal e a visual. Embora a narrativa escrita permaneça como elemento central, as imagens ampliam as descrições presentes nos livros, contribuindo para a construção de personagens, ambientes e atmosferas. Dessa maneira, as ilustrações ultrapassam o

caráter meramente decorativo e assumem uma função interpretativa, oferecendo ao leitor novas formas de compreender e experienciar o universo ficcional criado por J. K. Rowling.

No trecho a seguir: “[...] Em cima do banquinho ela pôs um chapéu pontudo de bruxo. O chapéu era remendado, esfiapado e sujíssimo.” (Rowling, 2000, p. 104), podemos observar a relação entre a descrição literária e sua representação visual. A imagem do chapéu, icônico e caracteristicamente desgastado, remete à figura 03, onde, superficialmente, é possível perceber a animação de um objeto que parece sair diretamente das páginas de uma leitura envolvente e instigante. A figura do chapéu pontiagudo, remendado e envelhecido, se alinha perfeitamente com a construção da escrita de J.K. Rowling, que transmite um sentimento de antiquado, de algo cheio de histórias e mistérios.

Essa imagem adquire uma nova camada de significados ao ser reinterpretada pelo olhar do ilustrador, cujos traços, escolhas estéticas e composição visual estabelecem um diálogo com o texto literário. A representação elaborada por Jim Kay não se limita à reprodução da descrição apresentada pela autora, mas acrescenta elementos visuais que contribuem para a construção de atmosferas, sentidos simbólicos e aspectos narrativos. Como observado na ilustração a seguir, a imagem amplia a experiência do leitor ao propor novas formas de percepção e interpretação do universo ficcional.

Figura 03: Harry Potter com o chapéu seletor



Fonte: (Rowling, 2016, p. 99, figura 03)

A descrição de Alvo Dumbledore, como apresentada por J.K. Rowling em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2000), nos dá uma visão inicial de seu caráter excêntrico e imponente: “Seus olhos azuis eram claros, luminosos e cintilantes por trás dos óculos em meia-lua e o nariz muito comprido e torto, como se o tivesse quebrado pelo menos duas vezes. O nome dele era Alvo Dumbledore” (Rowling, 2000, p. 13). Esta imagem do personagem, com seus olhos penetrantes e características físicas marcantes, já aponta para uma figura complexa e misteriosa, algo que se alinha com elementos da estética gótica.

Na versão ilustrada de Jim Kay (2015), tais características são intensificadas por uma representação visual que enfatiza a aura de

mistério e sabedoria de Dumbledore, com seu semblante muitas vezes envolto em sombras e contornos dramáticos, típicos do gótico. O estilo artístico de Kay, evidencia não apenas a figura de um grande mago, mas também a de um personagem imerso em uma atmosfera de tensão e questionamento, características centrais do gótico. A escolha de representar Dumbledore com esses traços de forma mais sombria e estilizada reforça a ideia de que, mesmo em um universo mágico e infantil, há uma presença de elementos góticos que provocam uma reflexão sobre o desconhecido e o sobrenatural.

De repente, surge uma imagem facilmente associada à vida humana: vovozinhos de cabelos brancos e narizes pontiagudos. No entanto, basta um simples olhar e suas vestes marcantes para revelar sua verdadeira essência — a de uma figura imponente, a identidade de um dos maiores bruxos e personagens mais carismáticos de toda a saga. De poder único encontramos Alvo Dumbledore um senhor de idade avançada que soma experiência e poder como fonte de inspiração aos bruxos e personagens adjacentes.

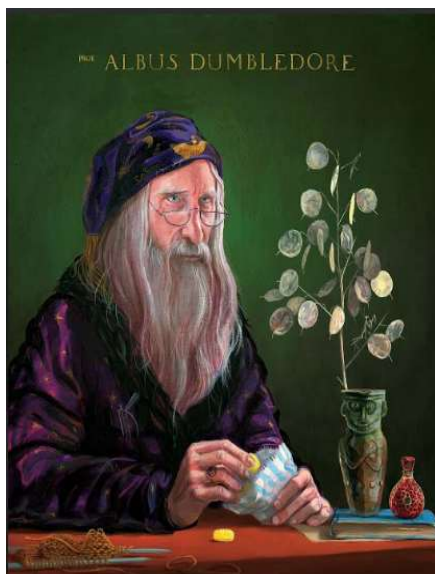


Figura 04: Dumbledore em sua mesa  
Fonte: (Rowling, 2016. p. 84, figura 04)

Os elementos apresentados ao longo da narrativa escrita também podem ser identificados nas ilustrações presentes na edição especial dessa obra, reconhecida mundialmente por sua ampla circulação. As imagens elaboradas por Jim Kay contribuem para aproximar o leitor do universo ficcional, estabelecendo uma relação entre a descrição literária e sua representação visual. Ao longo da história, o acesso aos livros esteve frequentemente relacionado a condições sociais, econômicas e culturais específicas; contudo, com a expansão dos meios de publicação, distribuição e divulgação, a literatura passou a alcançar diferentes públicos e faixas etárias, ampliando suas possibilidades de leitura e recepção.

O encontro entre a obra literária e o leitor envolve os sentidos construídos durante o processo de leitura e os impactos que a narrativa pode provocar em diferentes contextos de recepção. Nesse sentido, a saga Harry Potter ultrapassa a perspectiva de uma literatura destinada exclusivamente ao público infantil ou juvenil, alcançando leitores de diferentes faixas etárias e estabelecendo uma relação de permanência entre gerações. Sua ampla circulação e capacidade de despertar identificação, memória e afetividade contribuem para a consolidação da obra no imaginário coletivo. De acordo com Zilberman:

[...] o significado da obra depende totalmente dos sentidos que o leitor deposita nela. Também seu caráter estético depende do destinatário: se este não o vivencia como obra de arte e busca aí outro tipo de experiência [...] (1989. p. 26)

Na construção da narrativa de Harry Potter, percebe-se uma estética que destaca o processo de conhecimento do leitor, que, ao

desvendar a história, estabelece uma conexão imersiva com o livro. No entanto, envolvemos elementos de convencimento que são analisados e demonstrados a partir de diferentes formas de perceber e compreender os traços criados. A estética da recepção agrega valor ao transformar o leitor de um mero receptor de conhecimento em um explorador ativo da narrativa, desenvolvendo a história e suas nuances ao longo da análise. Dessa forma, ao refletirmos sobre o conhecimento, percebemos que:

[...] uma teoria que reflete sobre o leitor, a experiência estética, as possibilidades de interpretação e, paralelamente, suas repercussões no ensino e no meio talvez tenha o que transmitir ao estudioso, alargando o alcance de suas investigações. (Zilberman, 1989. p. 06)

A estética da recepção em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2015) ganha uma nova profundidade com as ilustrações de Jim Kay. Sua arte não apenas complementa o texto de J.K. Rowling, mas também amplia o envolvimento do leitor, oferecendo uma interpretação visual que traduz a essência mágica e mística da história. Ao integrar detalhes complexos e emocionais aos seus desenhos, Kay propõe uma experiência imersiva que ativa diferentes sentidos do público, incentivando uma nova leitura do universo de Hogwarts.

A forma como o leitor é convidado a “ver” a história por meio de uma perspectiva artística aproxima-se dos princípios da Estética da Recepção, ao evidenciar que a construção de sentidos não ocorre de maneira passiva. O leitor assume um papel ativo no processo interpretativo, estabelecendo relações entre o texto literário, as imagens e suas próprias experiências de leitura. Nesse contexto, as ilustrações de

Jim Kay ampliam as possibilidades de compreensão da narrativa, permitindo a exploração de novas camadas de significado e diferentes nuances do universo ficcional.

## CONCLUSÃO

A Estética da Recepção aplicada à leitura de Harry Potter e a Pedra Filosofal (2015) ganha novas possibilidades interpretativas a partir das ilustrações produzidas por Jim Kay. Sua arte não atua apenas como complemento ao texto de J. K. Rowling, mas estabelece um diálogo entre linguagem verbal e visual, ampliando as formas de apreensão do universo narrativo. Por meio de escolhas estéticas, como composição, detalhes visuais e representação de personagens e ambientes, Kay constrói uma interpretação imagética que contribui para a percepção das atmosferas mágicas e simbólicas presentes na obra.

Dessa maneira, a edição ilustrada possibilita uma experiência de leitura diferenciada, na qual o leitor participa ativamente da construção de sentidos ao relacionar texto e imagem. Essa perspectiva aproxima-se dos princípios da Estética da Recepção, pois compreende o leitor como sujeito participante do processo literário, capaz de interpretar, ressignificar e estabelecer novas relações com a narrativa a partir de suas experiências e referências culturais.

No decorrer desta análise, exploramos e construímos dentro do cenário literário e ilustrado, alinhando as interpretações possíveis de forma fluida ao processo de leitura. Observa-se também que o leitor pode assumir um papel ativo na interpretação da obra, atribuindo

sentidos a partir de sua experiência de leitura e de seu repertório cultural. Da mesma forma, a criação literária pode suscitar diferentes possibilidades de análise, considerando as escolhas estéticas e narrativas realizadas pelo autor. Nesse processo, as ilustrações desempenham um papel significativo, especialmente quando revelam aspectos sombrios, atmosferas inquietantes e elementos associados ao gótico presentes na narrativa.

Dessa maneira, percebe-se que mesmo obras destinadas inicialmente ao público infantil podem apresentar múltiplas camadas de significado, explorando temas complexos e despertando reflexões que ultrapassam uma leitura superficial. A articulação entre texto e imagem possibilita novas interpretações, evidenciando como o fantástico e o gótico podem dialogar com diferentes públicos e ampliar as formas de compreender a experiência literária.

## REFERÊNCIAS

BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 1996.

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

ISER, W. **O fictício e o imaginário**. Tradução: Johannes Kretschmer. 2. ed. - Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

ROWLING, Joanne K. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Tradução: Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROWLING, Joanne K. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Ilustração: Jim Kay, Tradução: Lia Wyler. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

**Harry Potter Illustrated Editions: Jim Kay announcement** . Bloomsbury.

Disponível em: <https://www.bloomsbury.com/uk/discover/harry-potter/harry-potter-illustrated-editions-jim-kay-announcement/>.

Acesso em: 29/03/2025

## O TIGRE E O MONSTRO: A POESIA DE WILLIAM BLAKE NA SÉRIE BATES MOTEL

Nicolu Luise Vieira Dias

Suellen Cordovil da Silva

### INTRODUÇÃO

Entende-se que William Blake (1757–1827) foi um poeta, pintor e gravurista inglês cuja obra se insere no contexto do Romantic Period da literatura inglesa. Nesse sentido, Blake construiu uma poética que une razão e emoção, sagrado e profano, beleza e terror, explorando os limites entre o real e o simbólico. Posto isso, em obras como *Songs of Innocence and of Experience* (1794) e *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), o autor desenvolveu uma estética marcada por paradoxos e imagens arquetípicas, nas quais os opostos se complementam. Ao analisar sua arte literária e visual, profundamente espiritual, é possível perceber o ideal do *Romantic Sublime*, conceito que associa o belo ao terrível, o medo à admiração, revelando a complexidade da experiência humana.

Entre seus poemas mais emblemáticos, “*The Tyger*” ocupa lugar central por condensar a ambiguidade essencial de sua visão de mundo. Com isso, o tigre, criatura “*que brilha nas florestas da noite*”, simboliza a força criadora e destrutiva que habita tanto o divino quanto o humano. Assim, a pergunta repetida: “*Did he who made the Lamb make thee?*”, expressa o espanto diante da coexistência entre inocência e ferocidade, luz e sombra. Essa tensão entre o sublime e o monstruoso constitui o

núcleo da reflexão de Blake sobre a natureza moral do ser humano e a impossibilidade de separar completamente o bem do mal.

No campo do audiovisual contemporâneo, a série *Bates Motel* (2013–2017), criada por Carlton Cuse e Kerry Ehrin, atualiza de modo notável essa visão romântica. Ao reimaginar a juventude de Norman Bates, personagem icônico de *Psycho* (1960), a narrativa explora a formação do “monstro” não como pura maldade, mas como produto de conflitos internos e emocionais. Desse modo, a citação de “*The Tyger*” dentro da série funciona como chave simbólica para compreender o processo de fragmentação da identidade de Norman e sua luta entre o instinto e o controle moral. Assim como o tigre de Blake, o protagonista encarna a união paradoxal entre o belo e o terrível, o amor e a violência, a criação e a destruição.

Este artigo tem como objetivo analisar a presença e o significado do poema “*The Tyger*” na série *Bates Motel*, investigando de que forma o simbolismo romântico do tigre, como força sublime e monstruosa, é ressignificado na construção psicológica do protagonista. Busca-se compreender como o diálogo intertextual entre poesia e audiovisual atualiza os ideais do Romantismo, revelando a permanência dos temas blakeanos na narrativa contemporânea e sua contribuição para a representação moderna do “monstro humano”.

A metodologia adota uma abordagem interdisciplinar, combinando análise literária e análise cinematográfica. Fundamenta-se em pesquisa bibliográfica sobre a obra de William Blake e sobre a estética do Romantic Sublime, além de análise interpretativa das cenas

em que o poema é citado na série. A partir dessa articulação entre literatura e audiovisual, pretende-se demonstrar que a presença de Blake em *Bates Motel* não se limita a uma referência poética, mas atua como elemento estruturante da construção simbólica e psicológica que define o drama de Norman Bates.

## A VISÃO ROMÂNTICA DE WILLIAM BLAKE

William Blake (1757–1827) ocupa um lugar singular no Período Romântico da literatura inglesa. Um exemplo disso é que enquanto contemporâneos como William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge enfatizavam a contemplação da natureza e a expressão lírica da subjetividade, Blake desenvolveu uma poética visionária que recusava convenções literárias e sociais. Nesse viés, sua obra unia poesia, pintura e gravura em um projeto estético integrado, no qual palavras e imagens funcionavam em conjunto para expressar uma visão de mundo mística e simbólica. Para Blake, a imaginação não era apenas uma faculdade da mente, mas um princípio divino, capaz de revelar verdades ocultas sob a ordem social e o discurso racionalista (FRYE, 1947).

A visão romântica de Blake caracteriza-se pela crítica à religião institucionalizada, pela defesa da liberdade individual e pela exploração dos contrários como forças complementares. Sua poesia insiste na coexistência entre inocência e experiência, razão e paixão, bem e mal — uma abordagem que dialoga com a preocupação romântica com o sublime, entendido como a união entre o belo e o terrível (BURKE, 1757). Essas dualidades aparecem de modo explícito em *The Marriage*

of *Heaven and Hell* (1790), obra que mistura poesia e prosa em forma de manuscritos iluminados. Nesse livro, Blake redefine categorias morais tradicionais, defendendo que os contrários são essenciais ao progresso humano: “*Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence*” (BLAKE, 1790). Outrossim, um dos provérbios mais emblemáticos dessa obra é justamente o verso citado na série *Bates Motel*: “*The tygers of wrath are wiser than the horses of instruction*”.

A construção poética contrapõe duas imagens simbólicas. Os “tygers”, com sua referência à ferocidade, ao instinto e à energia incontrolável, evocam a força sublime da paixão. Em contrapartida, os “horses of instruction” representam a ordem, a disciplina e a domesticação do indivíduo pelo controle racional e social. A escolha da grafia arcaica “tyger”, já presente em seu famoso poema *The Tyger, de Songs of Experience* (1794), reforça a carga mítica e simbólica do animal, que não se limita a ser predador, mas encarna uma energia espiritual e existencial.

No poema *The Tyger*, Blake retoma essa figura simbólica para explorar a origem do mal e o paradoxo da criação divina. O eu lírico dirige-se diretamente ao tigre em uma série de perguntas que permanecem sem resposta:

“Tyger Tyger, burning bright; In the forests of the night; What  
immortal hand or eye, Could frame thy fearful symmetry?”  
(BLAKE, 1794)

A repetição das interrogações e a imagem do “fogo que brilha na noite” traduzem a fascinação e o temor diante de uma força criadora que é, ao mesmo tempo, divina e destrutiva. O poema questiona como o mesmo Deus que criou o cordeiro, símbolo da inocência, poderia também criar o tigre, criatura temível e sublime. Essa tensão entre o bem e o mal, entre o criador e o destruidor, exemplifica a essência da filosofia poética de Blake: a unidade dos contrários como fundamento da existência.

Assim, tanto o provérbio de *The Marriage of Heaven and Hell* quanto o poema *The Tyger* expressam a mesma visão romântica de Blake: uma rejeição da moralidade convencional e uma afirmação da imaginação, da paixão e dos opostos como caminhos para a verdade. Quando transposto para a narrativa de *Bates Motel*, esse simbolismo funciona como chave interpretativa para compreender o conflito psicológico de Norman Bates, um personagem dividido entre a repressão moral e o impulso instintivo, entre o cordeiro e o tigre que coexistem dentro de si.

#### O TIGRE, A IRA E O MONSTRO: THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL EM BATES MOTEL

Na série *Bates Motel* (2013–2017), criada por Carlton Cuse e Kerry Ehrin, o poema *The Tyger*, de William Blake, é citado de forma direta e simbólica, tornando-se um elemento-chave para compreender o conflito psicológico e moral do protagonista, Norman Bates. A produção, concebida como uma releitura contemporânea do clássico filme *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock, propõe uma imersão gradual

no processo de desintegração psíquica do jovem Norman, explorando as raízes afetivas, familiares e psicológicas que o conduzem à loucura. Nesse contexto, a citação de Blake surge em um momento de profunda tensão emocional, quando o personagem começa a se dividir entre o “filho obediente”, submisso à figura materna, e a persona monstruosa que gradualmente emerge em sua mente, a projeção internalizada de sua mãe, Norma Bates. A escolha do poema como referência intertextual não é fortuita: assim como o tigre de Blake, Norman representa a coexistência paradoxal entre a criação e a destruição, a inocência e a experiência, o divino e o demoníaco.

O uso do poema dentro da narrativa audiovisual não se limita à ilustração literária; ele funciona como um espelho poético da condição humana representada por Norman. *The Tyger*, pertencente à coletânea *Songs of Experience* (1794), de Blake, questiona a origem do mal e a dualidade criadora da natureza divina: “*Did he who made the Lamb make thee?*”, a indagação que contrapõe o tigre (força, fúria, destruição) ao cordeiro (inocência, pureza). Essa tensão é transposta com sutileza para o universo de *Bates Motel*, no qual Norman oscila entre o amor devocional à mãe e o impulso destrutivo que o leva ao assassinato. A recitação do poema intensifica o drama psicológico, funcionando como uma epifania do personagem diante da própria monstruosidade.

A simbologia do poema é transposta para o audiovisual por meio da construção estética e comportamental do protagonista. Assim como o “*Tyger*” que “*arde brilhante nas florestas da noite*”, Norman é apresentado como uma figura de aparência dócil e sensível, um jovem

introspectivo que desperta empatia e ternura, mas que, em sua interioridade, abriga uma força obscura, violenta e incontrollável. Nesse sentido, essa dualidade traduz o ideal do sublime romântico, conforme formulado por Edmund Burke (1757) e retomado por Kant, em que o terror e a beleza coexistem em um mesmo objeto estético, provocando no espectador simultaneamente fascínio e repulsa. Por isso, Norman, ao encarnar essa “*fearful symmetry*” descrita por Blake, torna-se a materialização visual do sublime: uma beleza trágica, em que a pureza e o horror são indissociáveis.

A “simetria temível” do poema também reflete a estrutura narrativa da série, que alterna momentos de ternura e brutalidade, de amor materno e violência psicótica, compondo um retrato ambíguo da mente humana. Percebe-se que a relação simbiótica entre Norman e sua mãe representa, sob a ótica psicanalítica, a fusão entre Eros e Tãatos, pulsões de vida e de morte, que coexistem em permanente tensão. O tigre de Blake, portanto, é reconfigurado em *Bates Motel* como metáfora visual e psicológica do duplo: uma criatura ao mesmo tempo criada e criadora, vítima e algoz de sua própria natureza. Assim, o poema serve como lente interpretativa para compreender a essência trágica de Norman Bates, um ser aprisionado entre a luz e a sombra, entre o amor e a insanidade, cuja existência inteira encarna o dilema eterno do homem diante do mal e da beleza.

Ao longo da narrativa, o “monstro” de *Bates Motel* é construído não como pura encarnação do mal, mas como resultado do conflito entre a repressão emocional e o impulso instintivo, exatamente o

contraste que Blake propõe entre o cordeiro (The Lamb) e o tigre (The Tyger). Diante disso, a figura materna internalizada por Norman representa o polo da inocência e da moralidade, enquanto o “Tyger” interior simboliza a força caótica do desejo e da destruição. Desse modo, a série atualiza o imaginário romântico, apresentando o monstro como produto das tensões humanas e não como uma aberração externa.

O uso intertextual de “*The Tyger*” amplia e aprofunda a dimensão simbólica da série ao aproximar o espectador de um dos questionamentos centrais da poética blakeana: como o mesmo criador pode dar origem tanto ao bem quanto ao mal? Essa pergunta metafísica, que em Blake remete à ambiguidade da criação divina, é reinterpretada em *Bates Motel* como uma inquietação existencial: como o mesmo indivíduo pode conter, em si, amor e ódio, pureza e perversão, sanidade e loucura? A recitação do poema, inserida em momentos de crise e descontrole, transforma-se em espelho da alma fragmentada do protagonista, ecoando a “*fearful symmetry*” que Blake identifica no tigre, uma beleza terrível, que fascina e ameaça. O poema funciona, portanto, como mediador entre o texto literário e a experiência audiovisual, revelando a natureza paradoxal do sujeito moderno, dividido entre o desejo de ordem e a atração pelo abismo.

A citação direta do poema ocorre no episódio “Forever” (5x09), um dos mais intensos da série, quando Norman recita os versos iniciais de “*The Tyger*” (“Tyger, Tyger, burning bright / In the forests of the night”) diante do corpo de sua mãe, já morta. Nesse momento, o poema deixa de ser apenas uma lembrança literária e transforma-se em

expressão da cisão definitiva de sua personalidade. Observa-se que a fala, sussurrada com ternura e reverência, carrega uma ironia trágica: Norman recita um poema sobre o esplendor e o terror da criação justamente ao contemplar o fruto de sua destruição. O “queimor ardente” do tigre, que em Blake simboliza o poder criador e destrutivo de Deus, é reconfigurado na cena como metáfora do impulso homicida que Norman não pode mais conter. A entonação suave contrasta com o conteúdo sombrio do poema, revelando a coexistência do amor e da loucura em um mesmo gesto. Desse modo, o verso blakeano atua como chave de leitura do arco do personagem: ao recitá-lo, Norman reconhece, ainda que inconscientemente, que se tornou o próprio “*Tyger*”, criatura que fascina e aterroriza, síntese viva do sublime romântico. A poesia, nesse ponto, deixa de ser citação para se converter em espelho da tragédia interior do protagonista.

Cinematograficamente, essa dualidade é construída e reforçada por uma estética cuidadosamente planejada. Nesse raciocínio, a série faz uso constante de contrastes visuais, a iluminação que alterna entre sombras densas e tons amarelados, o enquadramento que frequentemente isola Norman em espaços estreitos, e a direção de arte que combina o conforto doméstico com elementos góticos e inquietantes. Cada escolha formal espelha a luta interna do personagem, evocando, na linguagem da imagem, a mesma fusão entre o belo e o terrível que caracteriza o sublime romântico. Assim como nas gravuras iluminadas de Blake, em que cor e texto são indissociáveis, *Bates Motel* constrói uma narrativa em que som, luz e gesto compõem uma unidade

simbólica. O espectador é conduzido a uma experiência estética semelhante à da leitura de Blake: o terror não é apenas representado, mas sentido, tornando-se parte da estrutura emocional da obra.

Além disso, a simbologia blakeana não se limita a uma referência pontual, mas permeia a própria lógica narrativa da série. A figura do tigre, associada à energia vital e ao poder criador, manifesta-se nas cenas em que Norman tenta “controlar” sua segunda personalidade, mas acaba sendo dominado por ela, uma dramatização moderna do mito de Prometeu, em que o fogo (a criação) inevitavelmente conduz à destruição. Tal leitura reforça a ideia de que o mal, em Blake, não é ausência de bem, mas força complementar, necessária à existência (BLOOM, 2003). Em suma, *Bates Motel* traduz essa filosofia ao representar o crime não como desvio, mas como consequência trágica do desequilíbrio entre razão e instinto (KANT, 1790).

Por fim, a inserção de *The Tyger* em *Bates Motel* transcende a mera função de citação literária e se torna um recurso estruturante da construção simbólica e psicológica do protagonista. Portanto, o poema blakeano, ao evocar o sublime e a ambiguidade moral, permite compreender Norman Bates não apenas como assassino, mas como representação moderna do sujeito romântico dividido entre o controle racional e a força do inconsciente (BLAKE, 1794). A série, ao reinterpretar o poema no contexto audiovisual contemporâneo, reafirma a atualidade da filosofia poética de William Blake: a de que a beleza e o terror, o bem e o mal, são faces inseparáveis da condição humana (FRYE, 1990). Nesse sentido, o “Tyger” de Blake ressurge no século

XXI sob a forma do monstro de Norman Bates, não como criatura externa, mas como metáfora do caos interior que habita, silenciosamente, cada um de nós.

## A CENA, A IMAGEM E O POEMA: A IRA COMO SABEDORIA EM NORMAN BATES

Figura 1: Norman Bates e Emma Decody discutem o poema “The Tyger”, de William Blake, em Bates Motel.



Fonte: Bates Motel. Temporada 1, Episódio 2 (Nice Town You Picked, Norma). A&E, 2013.

A principal referência explícita a William Blake na série Bates Motel ocorre no segundo episódio da primeira temporada, intitulado *Nice Town You Picked, Norma* (2013). Nesse episódio, há uma cena significativa em que Norman Bates e Emma Decody discutem o poema *The Tyger*, de William Blake, pertencente à coletânea *Songs of Experience* (1794). Assim, a conversa entre os personagens não se limita a uma apreciação literária, mas introduz um dos temas centrais da série: a dualidade que estrutura a identidade de Norman Bates.

Figura 2: Norman Bates e Emma Decody discutem o poema “The Tyger”, de William Blake, em Bates Motel.



Fonte: Bates Motel. Temporada 1, Episódio 2 (Nice Town You Picked, Norma). A&E, 2013.

Durante o diálogo, o poema é mobilizado para problematizar a coexistência entre forças opostas, retomando a célebre indagação blakeana sobre como a mesma instância criadora pode dar origem tanto ao cordeiro, símbolo da inocência, quanto ao tigre, emblema da ferocidade e do terror. No contexto da série, essa oposição simbólica é ressignificada na figura de Norman, cuja personalidade oscila entre a docilidade, a sensibilidade e a violência latente. Desse modo, a referência ao poema antecipa, assim, o conflito psicológico que se desenvolverá ao longo da narrativa.

Figura 3: Norman Bates e Emma Decody discutem o poema “The Tyger”, de William Blake, em Bates Motel.



Fonte: Bates Motel. Temporada 1, Episódio 2 (Nice Town You Picked, Norma). A&E, 2013.

A cena evidencia que Norman encarna a “fearful symmetry” descrita por Blake: uma simetria temível em que beleza e monstrosidade coexistem. A relação simbólica estabelecida entre o tigre e o personagem reforça a leitura de que o mal não surge como elemento externo ou repentino, mas como parte constitutiva de sua subjetividade. Ainda que *The Tyger* seja o poema explicitamente citado, sua carga simbólica encontra fundamento na filosofia apresentada em *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), obra em que Blake afirma a necessidade dos contrários para o progresso humano. Dessa forma, a série articula poesia e narrativa audiovisual para construir o “monstro” como resultado da tensão entre repressão moral e energia instintiva, atualizando o pensamento romântico no contexto contemporâneo.

A INTERTEXTUALIDADE COMO PONTE ENTRE LITERATURA  
E AUDIOVISUAL

A intertextualidade constitui um dos principais recursos estéticos e narrativos mobilizados pela série *Bates Motel* para articular literatura e audiovisual, permitindo a construção de sentidos que extrapolam a linearidade da narrativa televisiva. Conforme postulado por Julia Kristeva (1969), todo texto se constrói como um “mosaico de citações”, sendo resultado da absorção e transformação de outros textos que o antecedem. Nesse sentido, a presença do poema *The Tyger*, de William Blake, não se restringe à mera citação literária, mas instaura um diálogo simbólico que amplia e aprofunda a compreensão do conflito psicológico do protagonista.

A intertextualidade, segundo Gérard Genette (1982), pode manifestar-se de diversas formas, entre elas a citação explícita, a alusão e a transformação de um texto em outro. Em *Bates Motel*, o poema blakeano opera simultaneamente nesses níveis: é citado verbalmente, evocado simbolicamente e reinterpretado à luz da construção narrativa e estética da série. Desse modo, o texto poético funciona como um eixo interpretativo que atravessa a trajetória de Norman Bates, conferindo densidade filosófica e literária à sua representação como personagem trágico.

Ao inserir *The Tyger* em momentos-chave da narrativa, a série convoca o espectador a uma leitura que ultrapassa o nível da ação dramática e adentra o campo da reflexão estética e moral. Com isso, a monstrosidade de Norman não é apresentada como simples desvio patológico ou como manifestação isolada do mal, mas como expressão de uma tensão constitutiva da condição humana, tema central da poética

romântica de Blake. Assim, o poema atua como um dispositivo hermenêutico que orienta a interpretação da série, iluminando a coexistência entre inocência e violência, amor e destruição, controle e impulso.

Sob essa perspectiva, a intertextualidade estabelece uma ponte entre a tradição literária romântica e a cultura audiovisual contemporânea, reafirmando a permanência de temas clássicos em novas linguagens e suportes. Linda Hutcheon (2013), ao discutir os processos de adaptação e reescrita, destaca que textos canônicos não são simplesmente reproduzidos, mas recriados de acordo com as demandas estéticas e culturais de seu tempo. Em *Bates Motel*, o poema de Blake é deslocado de seu contexto histórico original e reinscrito em uma narrativa televisiva do século XXI, adquirindo novos sentidos sem perder sua carga simbólica original.

Além disso, a transposição do poema para o audiovisual evidencia o caráter dinâmico e performativo da intertextualidade. A palavra poética, originalmente fixada no suporte escrito, ganha corporeidade por meio da voz, da imagem e da atuação, conforme observa Robert Stam (2000) ao analisar as relações entre literatura e cinema. A recitação de *The Tyger* por Norman Bates, acompanhada de enquadramentos, iluminação e trilha sonora, transforma o texto em experiência sensorial, intensificando seu impacto emocional e simbólico sobre o espectador.

Nesse processo, a intertextualidade não atua apenas como ornamentação cultural, mas como elemento estruturante da narrativa.

Conforme aponta Bakhtin (1981), todo discurso é dialogicamente constituído, sendo atravessado por vozes múltiplas que se confrontam e se complementam. Em *Bates Motel*, a voz poética de Blake dialoga com a voz do personagem, com a linguagem cinematográfica e com o imaginário do espectador, produzindo um campo de significações complexo e aberto.

Assim, a presença de *The Tyger* na série reafirma a capacidade da literatura de sobreviver, se reinventar e dialogar com novas formas de expressão artística. A intertextualidade, nesse contexto, funciona como um elo entre passado e presente, tradição e contemporaneidade, demonstrando que os questionamentos levantados por Blake sobre a natureza do mal, da criação e da dualidade humana permanecem centrais na cultura atual. Desse modo, *Bates Motel* exemplifica como o audiovisual pode atuar como espaço de ressignificação do cânone literário, mantendo viva a potência simbólica da poesia romântica no imaginário contemporâneo.

## CINEMA E ESTÉTICA DO GROTESCO

A construção estética de *Bates Motel* dialoga diretamente com a tradição do grotesco e do sublime, conceitos fundamentais para compreender a representação do monstro na narrativa audiovisual. O grotesco, conforme definido por Wolfgang Kayser (1957), caracteriza-se pela deformação do familiar, pela fusão entre o humano e o inumano e pela produção de estranhamento e inquietação no espectador. Diferentemente do terror explícito, o grotesco opera pela ambiguidade,

instaurando uma atmosfera em que o riso, o medo e a compaixão coexistem.

Em *Bates Motel*, essa estética manifesta-se principalmente na figura de Norman Bates, cuja aparência juvenil e comportamento afetuoso contrastam radicalmente com seus atos violentos. Tal contraste produz um efeito grotesco, na medida em que subverte expectativas morais e emocionais do espectador. O lar, tradicionalmente associado à proteção e ao afeto, transforma-se em espaço de ameaça; a relação materna, símbolo de cuidado, converte-se em núcleo de opressão e destruição. Essa inversão de valores remete diretamente à lógica do grotesco moderno, em que a monstrosidade emerge do cotidiano.

Além disso, a estética da série articula-se com o conceito de sublime, conforme formulado por Edmund Burke (1757), para quem o sublime nasce da experiência do terror, da obscuridade e daquilo que excede a compreensão racional. Norman Bates encarna esse sublime moderno: uma figura que desperta simultaneamente empatia e horror, beleza e repulsa. Assim como o tigre de Blake, Norman provoca fascínio não apesar de sua monstrosidade, mas justamente por causa dela.

A cinematografia da série reforça essa dimensão por meio de escolhas formais precisas: o uso recorrente de sombras, enquadramentos claustrofóbicos, planos fechados e iluminação contrastiva cria uma atmosfera visual que materializa a cisão interna do personagem. Tais recursos dialogam com a tradição do cinema gótico e psicológico, aproximando *Bates Motel* de uma estética romântica contemporânea,

em que o terror não reside em monstros externos, mas no interior do sujeito.

## ESTUDANDO O OBJETO BATES MOTEL

O presente trabalho adota uma abordagem qualitativa de caráter interpretativo, fundamentada na articulação entre análise literária e análise audiovisual. O estudo desenvolve-se a partir de uma pesquisa bibliográfica que contempla obras críticas sobre William Blake, o Romantismo, o sublime, a intertextualidade e a estética do grotesco, bem como estudos teóricos sobre cinema e narrativa seriada.

Paralelamente, realiza-se a análise interpretativa de cenas selecionadas da série *Bates Motel* (2013–2017), com especial atenção aos episódios em que o poema *The Tyger* é citado ou simbolicamente evocado. A metodologia baseia-se no diálogo entre texto literário e imagem audiovisual, buscando identificar correspondências simbólicas, temáticas e estéticas entre a poesia de Blake e a construção narrativa do personagem Norman Bates.

A articulação entre essas duas esferas, literatura e audiovisual, permite compreender de que modo o poema é ressignificado no contexto contemporâneo, funcionando como elemento estruturante da narrativa e não apenas como referência cultural pontual.

A análise evidencia que a presença de *The Tyger* em *Bates Motel* ultrapassa a função de citação literária e assume papel central na construção simbólica do protagonista. Norman Bates é apresentado como figura liminar, situada entre a inocência infantil e a violência

assassina, encarnando a “fearful symmetry” descrita por Blake. Tal simetria não é apenas temática, mas estrutural, refletindo-se tanto na narrativa quanto na estética da série.

O poema de Blake oferece uma chave interpretativa para compreender a monstruosidade de Norman como produto de forças contraditórias que coexistem em sua subjetividade. Assim como o tigre blakeano, Norman não é simplesmente mau; ele é resultado de uma criação ambígua, marcada por amor excessivo, repressão emocional e ausência de limites simbólicos. O mal, nesse contexto, não surge como ruptura, mas como continuidade trágica.

A recitação do poema em momentos de crise intensifica essa leitura, funcionando como expressão poética da fragmentação psíquica do personagem. A palavra literária, incorporada à performance do ator, converte-se em linguagem do inconsciente, revelando aquilo que Norman não consegue verbalizar racionalmente. Dessa forma, a poesia opera como mediadora entre o visível e o oculto, o consciente e o reprimido.

Sob essa ótica, Bates Motel atualiza o pensamento romântico ao representar o monstro como figura humana, complexa e contraditória, afastando-se de concepções maniqueístas do mal. A série reafirma, assim, a permanência da poética blakeana na cultura contemporânea, demonstrando que os dilemas do Romantismo, razão e paixão, ordem e caos, inocência e experiência, continuam a estruturar narrativas modernas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou analisar a presença e o significado do poema *The Tyger*, de William Blake, na série *Bates Motel*, evidenciando como o simbolismo romântico do tigre é ressignificado na construção psicológica de Norman Bates. A partir de uma leitura intertextual, demonstrou-se que a poesia de Blake não atua apenas como referência estética, mas como elemento estruturante da narrativa e da caracterização do protagonista.

A análise revelou que Norman encarna a dualidade central da poética blakeana, representando a coexistência entre inocência e violência, amor e destruição, beleza e terror. Assim como o tigre de Blake, o personagem provoca fascínio e horror, tornando-se expressão moderna do sublime romântico. O “monstro”, nesse contexto, não é uma entidade externa, mas resultado das tensões internas do sujeito, reafirmando a concepção de que o mal faz parte da experiência humana.

Conclui-se, portanto, que *Bates Motel* atualiza o pensamento de William Blake ao transpor seus símbolos para o audiovisual contemporâneo, demonstrando a vitalidade e a permanência do Romantismo na cultura atual. A série confirma que a literatura, ao dialogar com novas linguagens, continua a oferecer instrumentos potentes para a compreensão da subjetividade e dos conflitos humanos.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

- BATES MOTEL. **Nice Town You Picked, Norma** . Temporada 1, Episódio 2. Direção de Tucker Gates. Roteiro de Kerry Ehrin. Los Angeles: A&E Television Networks, 2013.
- BLAKE, William. **The Marriage of Heaven and Hell** . New York: Dover Publications, 1975.
- BLAKE, William. **Songs of Innocence and of Experience** . London: Oxford University Press, 1794.
- BLOOM, Harold. **William Blake's Songs of Innocence and Experience** . New York: Chelsea House, 2003.
- BURKE, Edmund. **A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful** . London: Routledge, 1757.
- DAWSON, Alice. **William Blake – A Deep Dive** . The Spiritual Arts Foundation, 2022. Disponível em: <https://www.spiritualarts.org.uk/william-blake-deep-dive-by-alice-dawson/>. Acesso em: 07 jul. 2025.
- FERBER, Michael. **The Poetry of William Blake** . London: Penguin Books, 1991.
- FRYE, Northrop. **Fearful Symmetry: A Study of William Blake** . Princeton: Princeton University Press, 1947.
- FRYE, Northrop. **The Great Code: The Bible and Literature** . New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation** . New York: Routledge, 2013.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1957.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise** . São Paulo: Perspectiva, 1969.

NATIONAL GALLERY OF ART. **The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun** . Washington, DC. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/highlights/blake-great-red-dragon-woman-clothed-with-sun.html>. Acesso em: 07 jul. 2025.

REVELATION 12:1–4. **Bíblia Sagrada: Novo Testamento** . Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Revelation\\_12](https://en.wikipedia.org/wiki/Revelation_12). Acesso em: 07 jul. 2025.

STAM, Robert. **Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice** . Oxford: Blackwell, 2000.

# SEM CONTRÁRIOS NÃO HÁ PROGRESSO EM “O MATRIMÔNIO DO CÉU E DO INFERNO”: A UNIÃO DOS CONTRÁRIOS E O CAMINHO DO MEIO COMO FUNDAMENTO DA VERDADEIRA SABEDORIA

Dariany Rodrigues de Brito

## INTRODUÇÃO

No fim do século XVIII, Blake publicou *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), obra que provocou o padrão moral e religioso de sua época. Blake defendia que o progresso espiritual e intelectual só era possível por meio da incorporação dos contrários, mais enfaticamente na razão e na energia, no bem e no mal, para Blake o mundo era feito de forças opostas que não deveriam ser eliminadas, mas unidas, a razão e a energia, o bem e o mal, o céu e o inferno, a obediência e o desejo, o que era uma crítica direta a moral do cristianismo vigente, seu livro em diversas partes torna-se uma paródia da bíblia, intencionalmente o autor criou o que ele denominou de provérbios do inferno, numa clara tentativa de provocar a igreja, adotando até mesmo certo tom profético em algumas partes do livro.

Outro autor que divide a mesma crença filosófica com Blake é Carl Jung, nascido na Suíça em 1875 é considerado o pai da psicologia analítica e mesmo tendo vivido em uma época diferente de Blake, Jung escreveu um livro sobre suas experiências de “elucidação” psicanalítica, na qual ele cunha o que chama de “Individuação”, de caminho do meio,

que significa a integração dos opostos consciente e inconsciente, levando-nos a singularidade, levando-nos a ser indivíduos.

Iremos, neste artigo, fazer uma reflexão sobre as dimensões filosóficas, poéticas e histórico-cultural de Blake, e de Jung, e estudarmos as maneiras pelas quais ambos abordaram a dicotomia dos opostos em suas obras, e se de alguma maneira o inconsciente coletivo de Jung exerceu influência sobre a obra de Blake.

## A FILOSOFIA DOS CONTRÁRIOS EM WILLIAM BLAKE E O CAMINHO DO MEIO DE JUNG

Blake foi um grande defensor de que para a evolução era necessário a junção das forças opostas, que o elixir da vida, passava necessariamente pelo enfrentamento dos opostos, razão e energia, bem e mal, céu e inferno. Diferentemente da igreja que na época rivalizava, Blake propôs o que ele chamou de “matrimônio”. “A atração e a repulsão, a razão e a energia, o amor e o ódio, são necessários à existência humana” (BLAKE, 1790). Não inocentemente Blake adotou essa visão, o autor criticava fortemente a moral tradicional cristã vigente à época que influenciava a sociedade Londrina, a igreja defendia uma moral que tendia a reprimir o desejo, o instinto, a impulsividade, a criatividade, em nome de uma falsa ordem, de uma falsa virtude.

Na bíblia, podemos observar em vários trechos, falas que condenam o desejo e atribuem a ele a origem do pecado e a desobediência aos princípios de Deus, quando Eva pega a maçã, seguindo um instinto e um desejo está desrespeitando diretamente uma ordem de Deus, e o que esse desrespeito trouxe consigo? Pecado e

castigo. A partir do primeiro pecado em várias passagens bíblicas o leitor é alertado sobre os perigos da carne e da cobiça, e que, ao pecar, estamos nos distanciando de Deus. Em Gálatas 5:16 e 5:17, por exemplo, a bíblia diz: *“Digo, porém: Andai em Espírito e não cumprireis a concupiscência da carne. Pois a carne cobiça contra o Espírito, e o Espírito contra a carne; e estes opõem-se um ao outro, para que não façais o que quereis.”*

Carl Jung também nos traz essa filosofia em seu *O livro vermelho*, livro no qual o autor escreveu sobre sua experiência de autorreconhecimento e, assim como Blake, Jung conta em seu livro sobre visões e diálogos que manteve com figuras como Elias (arquétipo do pai e da função religiosa da psiquê) ou Salomé (figura feminina arquetípica).

Jung denomina essas figuras como arquétipos, padrões universais de comportamento que moram no inconsciente coletivo da humanidade. Jung chama de “individuação” o mesmo que Blake chama de “matrimônio” e propõe a integração dos contrários psíquicos, como consciente e inconsciente, razão e sentimento, luz e sombra, a partir disso Jung apresenta uma alternativa para sair dessa dicotomia, e propõe uma reconciliação entre o ego e o inconsciente, o autor valoriza a escuta da alma, o “espírito do profundo”, ao invés do domínio da razão, o “espírito do tempo”. Jung diz ainda que durante a individuação devemos encontrar o “caminho do meio” entre os opostos, que seria essa superação da dualidade bem e mal, luz e trevas, masculino e feminino, por meio da autodescoberta.

## DIMENSÃO FILOSÓFICA

Blake propõe uma ressignificação drástica da moralidade e das filosofias tradicionais, em especial com relação à duplicidade bem e mal, de maneira a superar a duplicidade moral cristã, ele nega a dicotomia tradicional vinda da igreja entre Céu (que representaria o Bem) e Inferno (representado pelo Mal), sugerindo que essas forças contrárias não duelam, muito pelo contrário se complementam de alguma maneira.

O autor inglês afirma que essa energia corporal, vinda do desejo, é que nos possibilita a ter visões, a ser criativos, é da energia do desejo que reside a nossa criatividade e a razão é quem deve levar a culpa por nos limitar, por conter essa criatividade, esse desejo, quando não em estado de equilíbrio, essas duas forças podem, na verdade, sobrepujarem uma à outra, a razão dominando o desejo e interferindo na criatividade humana ou o desejo avançando sobre a razão e perdendo seus limites.

Na figura 1, somos apresentados à imagem de duas pessoas conversando com um demônio enquanto este escreve o que podemos acreditar serem os próprios provérbios do inferno que estão acima na imagem. Do lado direito da imagem, tons azuis claro e branco, enquanto do lado esquerdo, tons mais avermelhados e alaranjados. Uma parte do texto diz “Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires” Blake (1790), significando que “é mais fácil assassinar uma criança em seu berço do que alimentar desejos não realizados.”

Podemos assumir com isso que Blake insinua que é mais fácil matar uma criança em seu berço do que convivermos com o desejo, com

a vontade de algo que não realizamos por conta da moral cristã, que é mais tortuoso viver com um desejo do que com a própria morte em si. Percebe-se o tom profético do autor na frase mencionada, característico de seus provérbios do inferno que buscaram parodiar a bíblia. Em outro trecho o autor diz “exuberancy is a beauty”, ou seja, é a exuberância e não a moderação que revela a verdadeira beleza, uma clara crítica a igreja e moral vigente da época, antes disso.

Figura 1: Provérbios do Inferno



Blake deu vazão a um movimento em defesa do culto ao corpo, que até então não existia na época, com tanta liberdade e clareza. Ele trouxe corpo e imaginação como uma coisa só, sem divisão, uma rebelião espiritual e criativa, na qual o corpo seria a energia que emanava dos humanos, a energia primitiva, o desejo onipresente em todos, o corpo como responsável pelas sensações que somos capazes de sentir e, portanto, considerado por Blake tão belo, tão divino, tão essencial. “O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria” (2009a,p. 19), esse excesso seria o entregar-se às experiências, as sensações, nos permitir, sem traços da moralidade, deixando nossos instintos aflorarem e nos conduzirem pelo caminho da criatividade e do desejo.

A ideia de "matrimônio" entre Céu e Inferno, (figura 2) simboliza exatamente essa união de opostos, esse casamento, não é apenas um acordo, mas um matrimônio entre os contrários. Na figura iluminada de Blake, criada entre 1790 e 1793 utilizando uma técnica desenvolvida e aprimorada pelo próprio autor, que misturava textos e imagens integrados, podemos observar uma figura bem dividida, somos capazes de ver claramente o limite entre o céu, na parte mais superior da imagem e o inferno, concentrado na parte inferior do desenho, com cores bem definidas, vemos um céu em tons claros de azul e branco, tons que nos transmitem pureza, com algumas pessoas desenhadas e pássaros voando, além das árvores secas retorcidas, nesta parte a palavra HEAVEN encontra-se escrita, em um ambiente Deífico, celestial, para não dizer santo.

Já na parte inferior do desenho, onde temos a palavra HELL escrita em meio às chamas dando uma ideia de energia, de paixão, temos a utilização pelo autor de cores quentes, como vermelho, amarelo e laranja, temos também figuras humanas, mas aqui em poses mais sensuais e relaxadas, corpos nus flutuando em meio as chamas do inferno.

A figura nos apresenta um céu seco, sem vida, e um inferno vivo, sensual, cheio de cores, o que nos sugere que a religião matou a espiritualidade ao substituí-la por normas morais vazias.

Blake tenta através da imagem nos passar a mensagem de equilíbrio, as cores não se sobrepõem em momento algum, traduzindo em imagem aquilo que o autor nos diz durante todo o seu poema, que é preciso haver um equilíbrio entre as forças opostas para haver evolução, o bem e o mau não devem jamais sobrepor-se um ao outro, é preciso coexistir de maneira equilibrada, a figura nos traz a síntese visual de sua poesia e de seus conceitos. (Figura 2: The marriage of Heaven and Hell)



Jung, mesmo tendo vivido mais de 100 anos à frente de Blake, compartilha com o autor a mesma visão e defende os mesmos ideais em *O livro vermelho*, livro escrito sobre sua própria experiência de autoconhecimento, no qual o autor, que dialogava com correntes filosóficas como o existencialismo, o gnosticismo e o neoplatonismo, afirma que “*O sentido da minha existência é viver a vida com o máximo de consciência possível, para que a alma perceba sua natureza.*”

Jung nos sugere olharmos para dentro, como o próprio fez, para nós mesmos, ele nos diz que a vida deve ser vivida com atenção ao mundo interno. Jung nos diz que o inconsciente não é nosso inimigo, mas um caminho para o sentido da existência. Jung diz, “*Você deve sacrificar o entendimento ao Deus desconhecido.*” Aqui o autor nos passa a ideia de que devemos abandonar o que já conhecemos, o que já acreditamos entender e compreender para realmente tornamo-nos capazes de conhecer algo novo, de descobrirmos algo novo, devemos abandonar a razão para conhecer algo novo, algo desconhecido.

Blake e Jung, dizem de maneiras diferentes a mesma coisa, que é preciso abandonarmos aquilo que é conhecido, que é moral para nos aproximarmos de uma verdadeira evolução, para alcançarmos conhecimento, elucidação, para descobrir o novo.

## DIMENSÃO POÉTICA E SIMBÓLICA

Ao abandonar a moral rígida e defender a integração dos opostos Blake e Jung resguardam a experiência, não apenas filosoficamente ou conceitualmente, mas de forma decisiva na maneira como eles

constroem suas obras. Suas visões de mundo, muito enraizadas no desejo, no corpo e no desconhecido demandam uma linguagem que extrapole os limites da racionalidade científica tradicional.

Aquilo que não pode ser dito pela razão, pela racionalidade do discurso encontra vazão nas dimensões poéticas e simbólicas de Blake e Jung, a fluidez da alma, a tensão entre forças contrárias e a experiência viva do inconsciente. Desse modo, a análise de seus símbolos, das imagens e suas escolhas estéticas revelam não apenas uma estratégia artística, mas uma extensão coerente de seus projetos espirituais e filosóficos, nos quais poesia, mito e imagem tornam-se vias privilegiadas de conhecimento.

A linguagem e os símbolos usados por Blake e Jung tornam seus livros obras-primas poéticas, repletas de imagens complexas e ambíguas. Com o uso de linguagem moderna, Blake combina prosa poética com aforismos, parábolas e alegorias, muitas vezes em tom profético, são símbolos recorrentes o céu e inferno, anjos e demônios, fogo, luz e trevas são ressignificados.

O céu, em seus tons suaves, claros e iluminados, representa a ordem, a moral, a obediência, os valores relacionados a igreja; já o inferno, feito com cores vibrantes, vermelho, amarelo e laranja, representa a energia, o desejo, a criatividade a desobediência, a liberdade que Blake considerava fonte de vida e criatividade. Um trecho da bíblia em Provérbios nos diz: “Para o entendido, o caminho da vida é para cima, para que ele se desvie do inferno que está em baixo” (Provérbios 15:24)”, em oposição Blake declara “The road of excess leads to the

palace of wisdom”. O caminho do excesso nos conduz ao palácio da sabedoria, a bíblia nos diz que devemos viver nossa vida mirando alcançar o céu, e Blake nos fala que o caminho dos excessos, da experimentação, do desejo e da criatividade é que vai nos conduzir a sabedoria, ao paraíso.

Quando Blake utiliza a palavra matrimônio, ele utiliza aqui mais um símbolo, o de que não há conciliação entre os opostos, mas sim, verdadeiramente, um matrimônio, a união, a ligação entre espírito e corpo, razão e emoção, moralidade e liberdade, Tavares (2012, p. 191) menciona:

A palavra *Marriage* encontra-se escrita em uma forma diferente de HEAVEN and HELL, a rigidez do primeiro alude ao conhecimento contaminado pela experiência pós-queda ou por um mundo dividido. Todavia, Blake elaborar “*Marriage*” com letra cursiva demonstra que, mesmo ao usar os dualismos Céu/Inferno, bem/mal, passivo/ativo, razão/energia, seu objetivo é produzir um matrimônio que possa figurá-los como contrapartes de uma só experiência, àquela da vida humana, descortinada no caminhar dos amigos/amantes na parte superior da página título.

O fogo representa a criatividade, a energia, já as árvores secas, a secura, a aridez do céu, a racionalidade seca da igreja tão criticada pelo autor. Os corpos nus nos transmitem a ideia de que a nudez não é pecado, mas sim o oposto que os corpos são expressão de liberdade.

A caligrafia de Blake flui junto com a imagem auxiliado por técnicas criadas pelo próprio autor nos dando a impressão de quase fundir-se, letras e figuras. Em um trecho de seus Provérbios do Inferno diz: “*Drive your cart and your plow over the bones of the dead*”, cuja tradução diz: “dirija seu arado sobre os ossos dos mortos”, o trecho nos

sugere que só passando com o arado sobre os ossos dos mortos, ou seja, passar nosso arado sobre nosso passado, sobre ideias preconcebidas, apenas rompendo com esse passado, com o que já conhecemos, poderemos conhecer a verdade, conhecer algo novo, Blake durante seus provérbios muitas vezes assume um tom profético, imitando claramente o formato bíblico, ele se apropria do tom apocalíptico de alguns textos bíblicos e nos provoca a conhecer sua visão de mundo, ele faz citações que valorizam a força vital e a energia ao mesmo tempo que faz críticas a igreja.

Em *O livro vermelho*, Jung cita o que ele chama de individuação, que seria a presença de um inconsciente coletivo, na qual, toda a humanidade divide experiências e arquétipos, ele afirma que de certa maneira, conseguimos acessar esse inconsciente coletivo, o que nos traria, portanto, tantas semelhanças em trabalhos de artistas e pessoas separadas por anos, até mesmo séculos de diferença.

Podemos observar em seus livros figuras que nos remetem a William Blake em muitos momentos e não apenas isso, mas a maneira como Jung utiliza as cores em alguns de seus desenhos, assim como Blake, Jung escolhe propositalmente a forma poética e visionária para registrar suas experiências, trazendo uma nova roupagem para o discurso científico tradicional da época, ele diz: “*A alma falou a mim em forma de uma serpente, e ela tinha olhos de fogo e voz de vento.*” Jung (2010).

Suas imagens são vivas, quase bíblicas, como as de Blake (Figura 3), nas cores que Jung utiliza, podemos perceber a similaridade na delimitação do uso das cores, veja como os tons de azul não sobrepõem-

se aos tons de vermelho da serpente, e vice – versa, seria obra do inconsciente coletivo que Jung menciona, a história repetindo-se durante anos e anos de maneira inconsciente, a figura da serpente de Jung por si só já representa outras similaridades com Blake, muito utilizada por Blake em suas obras, símbolo do pecado, serpente que ofereceu a maçã a Eva no paraíso, representa a criatividade, percebe o fogo saindo da boca da serpente de Jung, a serpente traz consigo a força vital, a energia, a criatividade, o desejo e lança isso sobre o céu, sobre os tons de azul, sobre a moralidade cristã, sobre o bem. Jung utiliza muito a metáfora o que faz do texto um lugar de imaginação, no trecho a seguir podemos ver, *“Minha alma, onde estás? Ouviste-me? Eu falo, eu te chamo — estás aqui?”*.

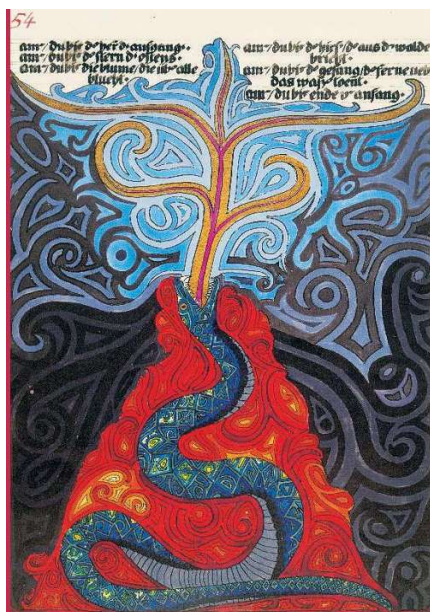
A serpente (figura 4), símbolo ambíguo que representa sabedoria e tentação, fala pela alma, não em termos racionais, mas por meio da estética, emoção e visão, vemos a serpente oferecer a maçã vermelha a Eva, o pecado, a criatividade, a energia vital que Blake defendia, a maçã que tirará Eva da ignorância mesmo que seja doloroso. Muitas vezes *O livro vermelho* aproxima-se da poesia mística de Blake e da literatura profética do autor. As figuras de Jung são poesia invocativa, reflexiva, marcada pela busca e pelo abandono, ao invés de analisar a alma, Jung nos convida a um gesto poético, a um mergulho no nosso eu, no nosso inconsciente.

Ambos os pensadores nos contam, através de suas imagens, a história da humanidade, as energias que construíram a sociedade que vivemos atualmente, o primeiro pecado, aquele que deu origem ao

desejo, só através do primeiro pecado, da maçã oferecida, a sociedade foi capaz de abandonar seu viés moral e avançar rumo ao novo, ao desconhecido, a serpente joga energia e criatividade sobre o mundo, possibilitando descobertas e criatividade.

O psicanalista suíço reconhece essas repetições na história do mundo, os símbolos através dos tempos permaneciam os mesmos, contados de diferentes maneiras, daí o que ele denomina de inconsciente coletivo, dividido e acessados por todos na humanidade.

Figuras 3 e 4: A serpente de Jung e The Temptation and Fall of Eve de Blake.



## DIMENSÃO HISTÓRICO-CULTURAL

Blake escreveu a obra em um contexto de intensas transformações sociais, políticas e intelectuais no final do século XVIII. Revoluções e mudanças sociais, o livro reflete o espírito da Revolução Francesa e Americana, movimentos que, como a obra, que lutaram pela quebra da relação opressora sofrida. Blake também critica à igreja, muito forte e presente na época e responsável por comandar a sociedade inglesa como um todo, a mão da igreja fazia-se presente em todas as esferas e influenciava inclusive decisões políticas e à sociedade inglesa, Blake critica tanto o dogmatismo religioso quanto a hipocrisia moral da sociedade britânica da época, que ele enxergava como repressiva.

Blake (1970) diz “*Prudence is a rich, ugly old maid courted by Incapacity.*”, (A prudência é uma mulher velha e feia cotejada pela incapacidade), trecho que demonstra como ele enxergava a sociedade na qual estava inserido na época e a qual tanto criticava e, embora compartilhasse espírito crítico com o Iluminismo que vinha surgindo, Blake também criticava a ênfase excessiva na razão e na ciência em detrimento da imaginação e do espírito ao que o iluminismo tanto valorizava, desse modo Blake acaba por influenciar o romantismo que nascia, sua obra traz muitos dos temas românticos, como a exaltação do gênio individual, a rebelião contra a autoridade e a valorização do sublime e do irracional.

O autor inglês viveu em um contexto histórico de transição, entre o iluminismo e o início do romantismo, por vezes o autor é citado como precursor do próprio iluminismo, pois ao tentar livrar-se daquela

imagem da igreja ultrapassada que vinha da idade média, o autor se aproximou das ideias iluministas que surgiam, Blake propôs, tanto em imagem quanto em texto, o que por si só já foi inovador, uma visão alternativa e simbólica, em que a razão, representada pelo Céu, não pode existir sem a energia, representada pelo Inferno, há portanto que existir um equilíbrio, coexistência, respeito aos limites, mas um não funciona sem o outro.

A racionalidade precisa e deve coexistir com a espiritualidade visionária e integrada. Blake foi também um simpatizante das ideias da Revolução Francesa e acreditava na libertação do espírito humano contra as amarras do dogma e da opressão política. O Inferno, na maioria das vezes temido, aparece para Blake como espaço de liberdade e desejo, símbolo da revolta contra a moral repressiva do cristianismo e das instituições de poder, o poema é, portanto, um ícone contracultural que inverteu valores e desafiou a autoridade. Blake rejeitou profundamente a religião, ele era um crítico da Igreja Anglicana e da religiosidade moralista de sua época. A igreja e a sociedade da época pregavam um divórcio entre corpo e alma, uma separação, a teologia do pecado condenava o corpo humano nu, condenava o desejo, em seu texto Blake defende, portanto, o matrimônio em contraponto a esse divórcio, essa separação, a união entre corpo e alma e critica a sociedade Inglesa, tão apegada a esses valores morais vazios de sentido.

Já *O livro vermelho* reflete as tensões da modernidade, escrito mais de 100 depois de Blake, o livro reflete a crise de valores, o colapso das estruturas religiosas tradicionais, e a ascensão do materialismo, o

mundo vivia o trauma da Primeira Guerra Mundial e o mal-estar da racionalidade europeia. Jung diz “*A alma do mundo está doente. O espírito do tempo matou o espírito da profundidade.*” assim, o autor sugere que o tempo vinha tornando as coisas superficiais, passageiras, que a sociedade vinha esquecendo-se do místico, dos símbolos e o autor segue afirmando que o espírito da modernidade, trouxe consigo a perda do contato com o sagrado, com os mitos, na qual Jung tanto acreditava, para ele a "alma do mundo" doente era uma metáfora da sociedade desconectada de sua dimensão simbólica e espiritual. O livro, que foi escrito durante a Primeira Guerra Mundial, é um testemunho do colapso coletivo, Jung, ao mesmo tempo em que mergulha em seu interior, revela como o mundo exterior se torna caótico, demonstrando ao mesmo tempo os conflitos coletivos e individuais.

## CONCLUSÃO

A análise das obras de William Blake e Carl Gustav Jung nos demonstra a importância de integrar os contrários para alcançarmos o progresso humano, espiritual e psíquico, mesmo oriundos de diferentes contextos históricos, um vem do período de transição entre iluminismo e romantismo e após as revoluções francesa e americana; e outro vindo de um período pós-Primeira Guerra Mundial e pós-industrialização, os textos nos revelam o quanto os autores levavam em consideração o equilíbrio das forças opostas para o avanço tanto do indivíduo quanto do coletivo para alcançar o progresso e ambos os autores assumem quem somente através do confronto entre esses opostos a verdadeira sabedoria

poderá ser alcançada, seja através do bem e mal como diz Blake ou do consciente e inconsciente como diz Jung. Ambos os autores propõem uma ruptura ao mesmo tempo em que nos oferecem caminhos para essa realizarmos essa ruptura, através da reconciliação com nosso eu interior, individual e coletivo, e afirmam, que nossa existência só é possível com nossas imperfeições, precisamos do imperfeito para sermos perfeitos e vice-versa, trazendo equilíbrio a nossa existência humana.

## REFERÊNCIAS

**BÍBLIA**. Gálatas, 5:17. Disponível em: <https://www.bibliaon.com/galatas/>. Acesso em: 4 jun. 2025.

**BÍBLIA**. Provérbios, 15:24. Disponível em: <https://www.bibliaon.com/proverbios/>. Acesso em: 4 jun. 2025.

BLAKE, William. **O matrimônio do céu e do inferno** . Disponível em: [https://www.google.com.br/books/edition/O\\_Casamento\\_Do\\_C%C3%A9u\\_E\\_Do\\_Inferno/Shbrnjnnodec](https://www.google.com.br/books/edition/O_Casamento_Do_C%C3%A9u_E_Do_Inferno/Shbrnjnnodec). Acesso em: 5 jun. 2025.

BLAKE, William. **The marriage of heaven and hell** . 1790. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/45315>. Acesso em: 19 maio 2025.

BLAKE, William. **The proverbs of hell**. Disponível em: <https://austinwoerner.com/library/blake-proverbs-of-hell>. Acesso em: 26 maio 2025.

JUNG, Carl Gustav. **O livro vermelho** : Liber Novus. Tradução de Markus A. Hediger. Petrópolis: Vozes, 2010.

MEISTERDRUCKE. **Fine arts prints** . Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/suche/blake/3.html>. Acesso em: 5 jun. 2025.

THE BLAKE ARCHIVE. **The Blake** Archive. Disponível em: <https://www.blakearchive.org/>. Acesso em: 30 maio 2025.

TAVARES, Edson Farias. “**As portas da percepção**”: texto e imagem nos livros iluminados de William Blake. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/3976>. Acesso em: 3 jun. 2025.

# O MONSTRO COMO SIGNO VIVO: UMA LEITURA PEIRCEANA DE *SWAMP THING*

Josceane da Cruz Pereira

## INTRODUÇÃO

A série de histórias em quadrinhos d'*O Monstro do Pântano* (no original, *Swamp Thing*) teve sua primeira aparição em 1971, na revista *House of Secrets* #92. A criação é de Len Wein e Bernie Wrightson. Desde o início, a obra apresenta um tom trágico e romântico. A narrativa acompanha o cientista Alec Holland, vítima de uma conspiração que resulta em sua transformação em uma criatura ligada de forma direta à natureza, com um corpo composto por matéria vegetal.

O Monstro do Pântano é uma figura híbrida, formada por elementos humanos, vegetais e monstruosos. Por isso, não se limita a um personagem de histórias de terror. Ele permite discutir questões como identidade, consciência e a relação entre humanidade e mundo natural. Quando se afirma que o personagem possui relevância simbólica e filosófica, isso significa que ele funciona como um meio para pensar problemas mais amplos, como os limites do humano e o modo como a natureza é percebida e significada.

Essa complexidade justifica o uso da semiótica de Charles Sanders Peirce como referencial teórico. Para evitar ambiguidades, é importante esclarecer que a semiótica estuda como os sentidos são produzidos. Em Peirce, o signo não é algo fixo ou estável, mas um

processo contínuo de significação. Essa perspectiva permite compreender o Monstro do Pântano como uma entidade que produz sentido ao longo da narrativa, e não como uma figura estática.

O objetivo deste trabalho é analisar o Monstro do Pântano como um signo vivo, ou seja, como um elemento narrativo que sente, reage e constrói significado. Para isso, serão utilizadas as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade propostas por Peirce. Em termos simples, a primeiridade diz respeito à experiência sensível, a secundidade refere-se ao confronto com o mundo e a terceiridade corresponde à interpretação e à produção de sentido. A análise adota, assim, uma abordagem teórico-interpretativa baseada na semiótica, aplicando essas categorias diretamente ao personagem para compreender seu funcionamento na narrativa.

## MODOS DE ANÁLISE

O presente trabalho adota uma abordagem qualitativa, de natureza teórico-interpretativa, fundamentada na semiótica filosófica de Peirce. A pesquisa insere-se no campo dos estudos literários e culturais, com ênfase na análise semiótica de narrativas ficcionais.

O objeto de análise é a figura do Monstro do Pântano (*Swamp Thing*), inserido dentro da HQ de nº 21 da série a Saga do Monstro do Pântano de Alan Moore, em que o personagem é caracterizado por sua constituição híbrida entre humano e vegetal. Ele é analisado não a partir de uma edição específica, mas como construção conceitual e semiótica,

considerando elementos recorrentes de sua corporeidade, experiência existencial e função simbólica ao longo das narrativas.

Como procedimento metodológico, utiliza-se a aplicação das categorias fenomenológicas propostas por Peirce de primeiridade, secundidade e terceiridade, como eixos analíticos. Essas categorias são empregadas como ferramentas descritivas da experiência, conforme definidas pelo autor, permitindo analisar o signo a partir da qualidade da sensação, do confronto com a existência e da mediação interpretativa (Peirce, 1977; 1995). Tal abordagem possibilita compreender o personagem como um signo em processo, inserido em uma dinâmica de semiose.

## DEBATES DA CONSTRUÇÃO DA SEMIOSE

Alan Moore, como roteirista, promove uma transformação decisiva no personagem Monstro do Pântano<sup>1</sup>, tanto em sua origem quanto em sua construção narrativa. Esse processo de reconfiguração ocorre de forma emblemática na edição número 21, intitulada *The Anatomy Lesson* (Uma lição de Anatomia), na qual o autor revela que o Monstro não é, de fato, Alec Holland ressuscitado, mas uma entidade elemental do pântano que absorveu suas memórias e passou a acreditar ser ele. Tal revelação rompe com a noção tradicional de identidade e

---

<sup>1</sup> No site da DC, o personagem está descrito da seguinte forma: Alec Holland era um cientista idealista que estava sintetizando uma substância química ultrasecreta em seu laboratório escondido nos pântanos. Mas depois que uma bomba em seu escritório explode, o jovem cientista é assassinado. Ou assim parece. Porque em seu lugar está o Monstro do Pântano, uma criatura feita de vegetação que absorve as memórias, a personalidade e a dor de Holland.

desloca o personagem de uma perspectiva antropocêntrica para uma ontologia híbrida, na qual consciência, corpo e natureza se entrelaçam.

Nesse sentido, a figura do Monstro do Pântano pode ser compreendida como um signo vivo, cuja significação se constrói a partir de um processo contínuo de semiose. A partir da semiótica de Charles Sanders Peirce, torna-se possível analisar o personagem não apenas como representação ficcional, mas como um fenômeno experiencial que articula sensação, existência e interpretação. As categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade e terceiridade oferecem um aparato conceitual capaz de descrever, de modo integrado, o confronto com a realidade e a produção de sentido presentes na narrativa.

Logo, na esfera da primeiridade, o Monstro do Pântano manifesta-se como pura qualidade de sensação, anterior a qualquer mediação racional ou interpretação simbólica. Sua corporeidade vegetal (Imagem 1), marcada por texturas orgânicas, decomposição e excesso material, produz um impacto sensorial imediato, mobilizando afetos como estranhamento, repulsa e fascínio. (Imagem 1: O corpo do Monstro. Fonte: Google Imagens (2025).



A imagem do Monstro do Pântano analisada como um signo complexo que articula corpo, natureza e sentido em um processo contínuo de significação. Sousa (2006) afirma que segundo Peirce, “todo signo se constitui a partir de uma relação triádica entre *representamen*, *objeto* e *interpretante*, relação essa que não é fixa, mas dinâmica”. A figura apresentada na imagem opera precisamente dentro dessa lógica de semiose contínua<sup>2</sup>.

O *representamen* na Imagem 1, se manifesta na própria materialidade visual do Monstro do Pântano, seu corpo é composto por elementos vegetais como musgos, cipós, raízes e matéria orgânica, que configuram uma forma humanoide, porém profundamente integrada ao ambiente natural. Essa visualidade não atua apenas como aparência, mas como uma forma significativa em si, pois o corpo da criatura já comunica a fusão entre humano e natureza. O *representamen*, portanto, não é um “disfarce” vegetal, mas um corpo-signo que evidencia a instabilidade das fronteiras entre o orgânico humano e o não humano.

Na Imagem 2, extraída da HQ *The Anatomy Lesson* (Lição de Anatomia), representa a reinvenção do Monstro<sup>3</sup>, há na cena a revelação de que a criatura não é Alec Holland transformado, mas uma entidade

---

<sup>2</sup> Semiose Contínua: refere-se à ideia centrada na semiótica de Peirce, de que a produção e interpretação de signos nunca para, sendo um fluxo ininterrupto em que um signo gera outro interpretante, que se torna um novo signo, e assim por diante, num processo dinâmico e ilimitado de significação, fundamental para a cognição, comunicação e nossa experiência do mundo.

<sup>3</sup> Seguindo a definição de Monstro de Santos e Santos (2013, p. 2) em seu estudo sobre A Construção do Monstro (...) - Uma leitura sob a ótica de Peirce, o definem como: “O monstro, na verdade, é aquele que “mostra” alguma coisa: a ira de Deus, uma revelação divina, as inúmeras possibilidades da natureza ou aquilo que o homem pode vir a ser. E na sua particularidade, representa uma alteração maldita ou bendita das regras conhecidas”.

vegetal que assimilou suas memórias. Visualmente, a imagem constrói um corpo híbrido, instável e fragmentado, ou seja, o corpo formado é uma imitação da anatomia humana, a forma humana é uma memória residual. O objeto do signo, contudo, não é Alec Holland como indivíduo empírico, mas a própria ideia de humanidade, entendida como identidade, consciência e corporeidade.

Logo, Alec Holland não funciona como objeto final, mas como suporte narrativo provisório, isso situa o objeto no campo da terceiridade (leis, generalidades, hábitos, conceitos). A humanidade, nesse contexto, não é entendida como essência biológica ou substância ontológica fixa, mas como um processo interpretativo contínuo que articula em *O Monstro do Pântano*, em que este não representa o homem, mas o funcionamento do humano como signo em permanente constituição.



Assim, o interpretante emerge no leitor como inquietação ontológica, ligada à percepção de que aquilo que se apresenta como humano constitui uma construção simbólica sustentada por hábitos interpretativos. A partir das categorias fenomenológicas de Peirce, a primeiridade, na Imagem 2, manifesta-se na viscosidade do corpo, na ausência de limites definidos e no estranhamento visual que produz inquietação, um desconforto diante da instabilidade do ser. Conforme afirma Lúcia Santaella, a primeiridade corresponde a “uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir. A qualidade da consciência imediata é uma impressão (sentimento) *in totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil” (Santaella, 2005, p. 35). Trata-se, portanto, de uma qualidade de sentimento anterior à significação lógica, que aproxima o leitor da experiência sensível da própria criatura, a qual sente antes de compreender sua condição.

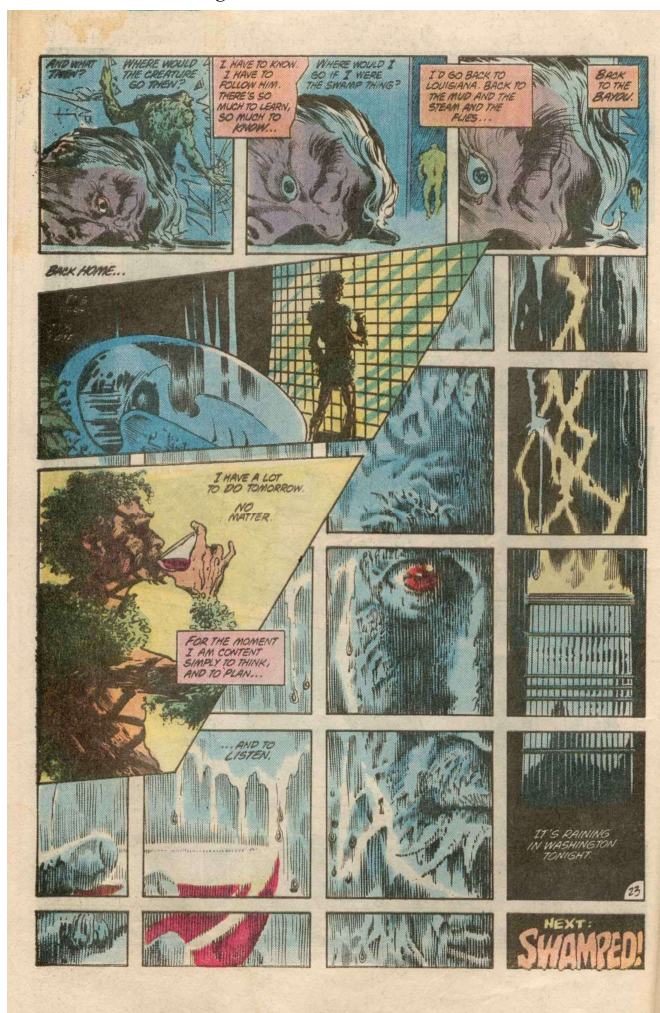
A secundidade manifesta-se no confronto entre a crença identitária da criatura e a resistência do real. Segundo Peirce, a crença constitui um estágio da ação mental, um efeito produzido pelo pensamento que influencia reflexões futuras (Peirce, 1972, p. 56). A secundidade corresponde à relação com o existente, com o mundo reconhecível, seus sentidos e suas imposições materiais. Ela “está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida” (Santaella, 2008, p. 7). O texto verbal da imagem explicita que o Monstro “era uma planta acreditando ser Alec Holland”, instaurando um choque entre memória assimilada e

materialidade orgânica. Esse embate caracteriza a secundidade como experiência de oposição, esforço e impacto, por meio da qual o mundo impõe limites às interpretações ilusórias do sujeito.

Santos e Santos (2013, p. 5) afirmam que, no ponto em que a secundidade passa a ser pensada, quando os sentidos reconhecidos no mundo passam a fornecer possibilidade de apreensão e cognição, ocorre a passagem para a terceiridade. Nesse estágio da fenomenologia, torna-se possível o desvendamento do pensamento e a interpretação do mundo. A terceiridade diz respeito à generalidade, à continuidade, ao crescimento e à inteligência (Santaella, 2008, p. 7). Dessa forma, a terceiridade manifesta-se nas imagens por meio da tentativa da criatura de organizar suas memórias humanas em uma narrativa coerente de identidade.

O Monstro age, pensa e fala segundo padrões aprendidos, o que evidencia que a humanidade, nesse contexto, não corresponde a uma essência natural, mas a um hábito semiótico, uma regularidade interpretativa construída ao longo do tempo. A Imagem 3, contudo, tensiona essa terceiridade ao indicar que tais hábitos não encontram sustentação plena no corpo vegetal, revelando a precariedade das categorias humanistas tradicionais. Desse modo, a criação do Monstro do Pântano ultrapassa a função de origem ficcional e se constitui como reflexão semiótica sobre a vida entendida como processo interpretativo. A criatura configura-se como um signo vivo, cuja existência se estabelece na mediação entre matéria, memória e ambiente.

### Imagem 3 – O Monstro – Humano.



Fonte: *The Saga of Swamp Thing #21: The Anatomy Lesson*, 1984, p.23.

Além disso, o Monstro do Pântano pode ser compreendido nas três categorias fundamentais da semiótica peirceana: ícone, índice e símbolo. Como ícone, a criatura se assemelha visualmente aos elementos naturais que a compõem, reproduzindo formas e texturas do

mundo vegetal. Como índice, seu corpo indica uma relação direta e causal com o ambiente do pântano, sugerindo que ele é produto e expressão daquele ecossistema. Como símbolo, o Monstro do Pântano adquire um valor cultural mais amplo, passando a representar a reação da natureza diante da exploração humana e a necessidade de repensar a relação entre sociedade e meio ambiente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura proposta permitiu compreender o Monstro do Pântano como uma figura que põe em questão a própria ideia de identidade. Ao ser analisado a partir da semiótica peirceana, o personagem deixa de funcionar como simples criatura híbrida para se tornar um processo contínuo de significação, atravessado por sensação, confronto e interpretação. Sua existência narrativa revela que aquilo que se entende como humano resulta de hábitos interpretativos, memórias incorporadas e formas de reconhecimento construídas no tempo.

A primeiridade evidencia o impacto sensível provocado pelo corpo vegetal do Monstro, cuja materialidade instável produz estranhamento imediato. A secundidade aparece no choque entre a crença da criatura em uma identidade humana e a resistência do mundo material, que impõe limites a essa crença. Já a terceiridade se manifesta nas tentativas de organizar essa experiência em uma narrativa coerente de si, esforço que nunca se completa, pois não encontra sustentação plena no corpo que a abriga.

A reconfiguração proposta por Alan Moore, ao romper definitivamente o vínculo essencial entre o Monstro e Alec Holland, desloca o foco da origem para o modo como a identidade se forma e se mantém. A criatura não é um homem transformado, mas uma entidade que interpreta memórias humanas e passa a agir segundo padrões aprendidos. Com isso, a narrativa expõe a fragilidade das concepções que associam consciência e humanidade a uma base biológica fixa.

Entendido como ícone, índice e símbolo, o Monstro do Pântano amplia seu alcance interpretativo. Ele se assemelha visualmente ao mundo vegetal, mantém uma relação material direta com o ambiente do pântano e assume um valor simbólico que tensiona a relação entre humanidade e natureza. Essa condição reforça sua existência como signo vivo, cuja significação se atualiza a cada leitura.

Assim, Swamp Thing se apresenta como um dispositivo narrativo capaz de pensar a vida como processo interpretativo. A criatura evidencia que identidade, consciência e sentido não são dados estáveis, mas construções provisórias, sempre sujeitas ao confronto com a matéria e com o mundo. Nesse sentido, a análise reafirma o potencial dos quadrinhos como espaço legítimo de reflexão teórica e filosófica, capaz de problematizar questões centrais sobre o humano sem recorrer a soluções fechadas ou essencialistas.

## REFERÊNCIAS

DC Descrição do personagem **O Monstro do Pântano** . disponível  
<https://www.dc.com/characters/swamp-thing>. acesso em 02 jun de 2025.

- MOORE, ALAN. **The Saga of Swamp Thing 21**. Burbank: DC Comics, 1984.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- SANTOS, Andrio J.R. dos. SANTOS, Janaíne. **A Construção Do Monstro A Partir Do Acontecimento Jornalístico - Uma Leitura Sob A Ótica De Peirce**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. – S. Cruz do Sul - RS, 2013 p. 1-15. Disponível em <https://portalintercom.org.br/anais/sul2013/resumos/R35-0760-1.pdf>. Acesso em 10 dez. 2025.
- SOUZA, Licia Soares de. Contribuições da Semiótica de Peirce para os estudos da narrativa. **Caligrama** (São Paulo. Online), v. 2, n. 1, 2006. Disponível em <https://revistas.usp.br/caligrama/article/view/64589> Acesso em: 10 dez. 2025.

# O MONSTRO COMO ESPELHO CULTURAL: O MEDO NA INFÂNCIA EM IT, DE STEPHEN KING

Isamara Jucá Correia

## INTRODUÇÃO

O medo constitui uma das experiências humanas mais universais e, ao mesmo tempo, uma das mais profundamente atravessadas pela cultura. Embora muitas vezes associado a uma reação imediata diante do perigo, ele vai além do instinto, manifestando-se nas formas simbólicas por meio das quais as sociedades organizam valores, normas e comportamentos.

Desde a infância, os indivíduos entram em contato com narrativas que mobilizam o medo como instrumento de aprendizagem cultural, seja para advertir, moralizar ou transmitir noções do que deve ser evitado ou reprimido. Assim, o medo não afeta apenas a subjetividade individual, mas revela estruturas coletivas que moldam o imaginário social. A literatura de horror ocupa lugar privilegiado nesse processo ao transformar o medo em linguagem narrativa, apresentando-o sob a forma de monstros, assombrações e figuras ameaçadoras que condensam tensões históricas, sociais e culturais. Nessas narrativas, o horror não se limita a provocar susto ou repulsa, mas funciona como espelho simbólico das ansiedades de uma comunidade. O monstro, nesse contexto, emerge como metáfora cultural, corporificando aquilo que uma sociedade teme ou não consegue nomear diretamente.

Na obra *It* (1986), de Stephen King, essa dinâmica se manifesta de forma particularmente significativa. A narrativa acompanha um grupo de crianças que enfrentam uma entidade monstruosa capaz de assumir a forma dos medos mais íntimos de cada uma delas. Pennywise, a criatura central da obra, não se apresenta como um monstro fixo, mas como uma figura mutável, construída a partir das inseguranças e traumas dos personagens. Ao situar o horror no universo infantil, King evidencia como o medo é aprendido e internalizado desde cedo, estabelecendo vínculos profundos entre infância, memória e cultura. Partindo dessa perspectiva, este artigo busca responder à seguinte questão: de que modo o medo, representado na obra *It* (1986), de Stephen King, pode ser compreendido como espelho cultural da infância? A hipótese que orienta o estudo é a de que o medo, na narrativa de King, atua como um dispositivo simbólico que reflete e reforça valores sociais, crenças e tensões culturais, contribuindo para a formação do imaginário infantil e para a maneira como esses medos permanecem enraizados na vida adulta.

Para a base teórica, o trabalho se apoia principalmente nas contribuições de Jeffrey Jerome Cohen (1996), que compreende o monstro como corpo cultural e manifestação das ansiedades de uma época, e de Noel Carroll (1999), que analisa o horror enquanto experiência estética marcada pela coexistência entre fascínio e repulsa. Além disso, são mobilizadas reflexões de Bruno Bettelheim e Walter Benjamin, que permitem compreender a infância como espaço simbólico de aprendizagem cultural e de elaboração do medo por meio

das narrativas. A metodologia adotada é de caráter qualitativo e analítico-interpretativo, fundamentada na leitura crítica da obra *It* e na articulação entre teoria literária e estudos culturais.

Além disso, compreender o medo como construção cultural implica reconhecê-lo como fenômeno histórico, cuja forma e intensidade variam conforme os contextos sociais. Aquilo que uma sociedade tem medo diz muito sobre seus valores e mecanismos de controle. Nesse sentido, o medo não apenas reflete a cultura, mas também participa ativamente de sua manutenção, uma vez que orienta comportamentos, estabelece fronteiras simbólicas e legitima discursos de normalidade e desvio. Quando transmitido desde a infância, o medo passa a integrar a formação do sujeito, influenciando a forma como percebe o mundo, o outro e a si mesmo. É na infância que os primeiros contatos com narrativas de medo ocorrem, seja por meio de histórias, conteúdos midiáticos, digitais ou experiências cotidianas. Esses contatos iniciais não apenas despertam emoções, mas contribuem para a organização da percepção do mundo e do outro. Deste modo, o medo infantil não pode ser compreendido como sentimento isolado ou passageiro, mas como experiência fundadora, cujos efeitos se estendem ao longo da vida. Ao ser narrado e simbolizado, o medo passa a integrar a memória cultural e individual, tornando-se elemento central na construção da subjetividade. A análise de *It* permite compreender o medo não apenas como tema narrativo, mas como linguagem cultural que espelha as inquietações de uma sociedade e revela os mecanismos pelos quais o imaginário infantil é formado e perpetuado.

A proposta deste artigo é analisar o horror infantil como espaço de elaboração simbólica do medo, considerando suas implicações culturais e sociais.

## O MEDO COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL

O medo vai além do instinto e se constitui como uma construção simbólica mediada pela cultura. Ao longo do tempo, as sociedades elaboram e transmitem seus temores por meio de narrativas, ritos, imagens e discursos que atribuem significado ao que deve ser evitado, controlado ou combatido. Esse processo evidencia que esse sentimento não surge de forma neutra, mas é aprendido, compartilhado e ressignificado em contextos históricos e sociais específicos. Além disso, o medo atua como mecanismo de coesão social, uma vez que a partilha de determinados temores contribui para a formação de vínculos e pertencimentos coletivos. Ao compartilhar certos receios, os indivíduos passam a reconhecer-se como parte de um mesmo grupo, unido por experiências semelhantes. Esse fenômeno não apenas separa, mas também aproxima, criando laços de pertencimento baseados na identificação coletiva. As narrativas de horror, ao explorarem esses sentimentos compartilhados, funcionam como espaços de negociação simbólica, em que a sociedade elabora aquilo que ameaça sua estabilidade e seus valores fundamentais.

Desde a infância, o contato com histórias de monstros, assombrações e figuras ameaçadoras desempenha papel fundamental na formação do imaginário. Essas narrativas operam como dispositivos

pedagógicos que ensinam limites, reforçam normas e sinalizam perigos, sejam eles reais ou hipotéticos. O medo atua como instrumento de aprendizagem cultural, contribuindo para a internalização de valores morais e comportamentais. Ao provocar temor, essas histórias não apenas disciplinam, mas também oferecem meios simbólicos para lidar com angústias individuais e coletivas.

Jeffrey Jerome Cohen (1996) propõe compreender o monstro como um corpo cultural, isto é, como uma figura que nasce da confluência de tensões sociais, históricas e ideológicas. Segundo o autor, o monstro não existe fora da cultura que o produz; ele é a materialização das ansiedades de uma época, funcionando como um espelho simbólico dos medos coletivos. Com isso, cada sociedade cria seus monstros conforme aquilo que teme, reprime ou considera ameaçador à sua ordem. O pavor, nessa situação, não é apenas representado, mas ganha um corpo na figura monstruosa. Essa concepção permite compreender o horror como linguagem cultural. Ao transformar o medo em narrativa, a literatura de horror cria espaços simbólicos nos quais conflitos sociais e psicológicos podem ser elaborados. O monstro torna visível aquilo que, muitas vezes, permanece oculto no tecido social. Ele revela receios relacionados à perda de controle, à transgressão de normas e à fragilidade das estruturas que sustentam a vida coletiva. Dessa forma, essa angústia deixa de ser apenas emoção individual e passa a operar como chave de leitura da cultura.

Zygmunt Bauman (2008), ao discutir o conceito de “medo líquido”, contribui para essa reflexão ao afirmar que “O medo é mais

assustador quando é difuso, disperso, não localizado, não ancorado, sem endereço nem motivo claros.” (Bauman, 2008, p. 08).

Embora Bauman trate mais do contexto moderno, sua abordagem permite compreender como essa emoção se adapta às transformações sociais, assumindo novas formas e objetos. Essa fluidez reforça seu caráter cultural, pois demonstra que aquilo que tememos varia conforme o tempo, o espaço e as condições históricas, evidenciando que esse fenômeno não apenas acompanha as mudanças sociais, mas também ajuda a estruturá-las.

A dimensão cultural do medo torna-se ainda mais evidente quando se observa sua capacidade de atravessar gerações. Temores ensinados na infância tendem a ser reproduzidos, transmitidos adiante e até mesmo adaptados a novos contextos, mesmo quando suas origens históricas já não são plenamente reconhecidas. Esse caráter transmissível reforça sua função pedagógica e simbólica, evidenciando que essa experiência não se limita a experiências individuais, mas passa a fazer parte da memória coletiva por meio de narrativas e diversas práticas culturais ao longo do tempo. O medo também pode ser compreendido como instrumento de poder e controle social, uma vez que regula comportamentos e legitima hierarquias. Ao definir o que deve ser temido, as sociedades estabelecem fronteiras simbólicas entre o aceitável e o inaceitável, o normal e o divergente. Com isso, tal sensação não apenas reflete valores culturais, mas contribui ativamente para sua manutenção. Narrativas que mobilizam o horror frequentemente

reforçam normas morais ao associar punição ou sofrimento a quem não segue as regras sociais.

Essa dimensão se manifesta de maneira particularmente intensa na infância, fase em que os indivíduos estão mais suscetíveis à internalização de discursos reguladores. Histórias assustadoras e figuras monstruosas funcionam como mediadores entre a autoridade adulta e a formação da consciência infantil. Ao aprender o que deve ser temido, a criança aprende, simultaneamente, o que deve ser obedecido, evitado ou reprimido. A partir disso, o temor atua como linguagem pedagógica que atravessa gerações, consolidando estruturas simbólicas e sociais. Sob essa perspectiva, o horror literário pode ser lido como espaço de exposição dessas dinâmicas culturais. Ao dramatizar essa experiência emocional, a literatura revela os mecanismos pelos quais emoções são convertidas em ferramentas de controle e pertencimento social. O monstro, longe de ser apenas figura fantástica, evidencia a relação intrínseca entre medo, poder e cultura.

No âmbito da literatura de horror, essa dimensão cultural do horror se manifesta de forma privilegiada. As narrativas do gênero não apenas exploram o desconhecido, mas também refletem inquietações profundas relacionadas à infância, à família, à violência, à memória e à identidade. Ao serem direcionadas ao universo infantil, sendo de forma direta ou não, essas narrativas contribuem para a formação de um imaginário no qual o medo se torna parte do processo de amadurecimento. Enfrentar o monstro, ainda que simbolicamente, implica aprender a lidar com aquilo que ameaça a ordem do mundo

conhecido. Portanto, compreender o amedrontamento como construção cultural significa reconhecê-lo como um elemento que estrutura as relações sociais e as narrativas que circulam desde a infância. O horror, ao dar forma ao temor, revela não apenas aquilo que assusta, mas também os valores e as tensões que sustentam uma determinada sociedade. Essa perspectiva é fundamental para a análise da obra *It*, de Stephen King, na qual o medo assume múltiplas faces e se articula diretamente com a experiência infantil.

A figura do monstro opera como metáfora cultural que condensa aflições difusas e socialmente compartilhadas. Conforme aponta Jeffrey Jerome Cohen, o monstro surge nos momentos de crise cultural, assumindo a figura corpórea daquilo que uma sociedade não consegue nomear ainda. Ele representa a ameaça à ordem simbólica vigente, funcionando como sinal de alerta para tensões não resolvidas. Nesse caso, a monstruosidade não deve ser compreendida como exceção, mas como produto de estruturas culturais que necessitam projetar seus temores em figuras externas.

Essa projeção permite à sociedade estabelecer fronteiras simbólicas entre o “eu” e o “outro”, o aceitável e o intolerável. Ao localizar o terror no corpo do monstro, cria-se a ilusão de que o perigo pode ser combatido ou eliminado. No entanto, o retorno recorrente dessas figuras evidencia o fracasso desse mecanismo, uma vez que os temores que lhes dão origem permanecem ativos no imaginário coletivo. O monstro retorna porque o conflito cultural que o gerou não foi resolvido. No campo da literatura, essa dinâmica manifesta-se de

maneira especialmente potente. As narrativas de horror funcionam como espaços simbólicos de negociação cultural, nos quais a sociedade pode confrontar seus medos de forma indireta. O monstro literário, ao assumir múltiplas formas, adapta-se às ansiedades específicas de seu tempo, refletindo transformações históricas e sociais. Logo, analisar o monstro implica analisar a própria cultura que o produz, suas fragilidades estruturais.

Além disso, o monstro, ao mesmo tempo em que assusta, ele organiza o medo. Dando forma ao que nem foi nomeado, a figura monstruosa torna o pavor narrável e, conseqüentemente, controlável de certa forma. Essa organização simbólica permite que a sociedade lide com suas angústias de maneira mediada, projetando conflitos internos em entidades externas. O horror, desse modo, não elimina o medo, mas o organiza simbolicamente. Quando o monstro é enfrentado, a cultura ensaia modos de compreender e administrar aquilo que a ameaça.

## INFÂNCIA, IMAGINÁRIO E HORROR

A infância constitui um espaço simbólico privilegiado para a formação do imaginário cultural. Ela não representa apenas uma fase de inocência, ela é atravessada por processos de aprendizagem social, nos quais emoções, valores e crenças são assimilados por meio de narrativas e experiências compartilhadas. Deste modo, o medo ocupa lugar central, pois atua como mediador entre o indivíduo e o mundo, ensinando limites, perigos e normas de convivência social. As narrativas associadas à infância frequentemente mobilizam elementos simbólicos que

auxiliam na elaboração de emoções complexas. Contos, fábulas e histórias de horror apresentam situações de ameaça que permitem à criança experimentar esse sentimento de forma controlada e simbólica. Bruno Bettelheim (1979), ao analisar os contos de fadas, afirma que essas narrativas oferecem à criança instrumentos psíquicos para lidar com conflitos internos e angústias existenciais. O medo, nesses casos, não é apenas um elemento perturbador, mas um componente essencial do processo de amadurecimento, pois possibilita a identificação, a projeção e a superação simbólica dos conflitos.

Walter Benjamin (1991), por sua vez, entende a infância como um território de experiências sensíveis e imaginativas, no qual o contato com narrativas e objetos culturais contribui para a construção da memória e da percepção do mundo. Para o autor, a criança não apenas recebe histórias, mas as recria, ressignificando essas experiências a partir de sua própria experiência. Essa emoção acaba se tornando parte da memória afetiva e simbólica, integrando-se à forma como o indivíduo compreende o mundo real. Por isso, as narrativas de horror participam ativamente da constituição do imaginário infantil, deixando marcas que se estendem para além da infância.

A relação entre infância e medo também pode ser compreendida a partir da memória e da repetição narrativa. Experiências desse sentimento vividas na infância tendem a ser revisitadas e, muitas vezes, ressignificadas ao longo da vida, mesmo quando não são plenamente recordadas. Nesse processo, o temor se fixa como marca que atravessa o tempo, influenciando comportamentos e modos de interpretar o

mundo. A repetição de narrativas assustadoras na infância não indica apenas fascínio pelo terror, mas a necessidade de compreender e dominar simbolicamente aquilo que ameaça. Ao retornar constantemente às histórias de horror, a criança exercita sua capacidade de enfrentamento emocional, transformando o amedrontamento em experiência narrável e parcialmente controlável. Essa dinâmica reforça o papel do imaginário como espaço de mediação entre emoção e cultura, no qual o medo deixa de ser apenas vivência imediata e passa a integrar a construção da subjetividade.

A literatura de horror, ao dialogar com o universo infantil, explora justamente essa capacidade de transformar essa emoção em experiência simbólica. Diferentemente do horror vivido de maneira direta e concreta, a sua forma narrativa permite um distanciamento que torna possível sua elaboração. O horror literário cria um espaço seguro para o enfrentamento do desconhecido, no qual monstros e ameaças podem ser observados, nomeados e, em alguns casos, derrotados. Esse processo confere ao medo uma função estruturante, pois ensina que aquilo que assusta pode ser compreendido e enfrentado. A partir disso, o horror voltado à infância não deve ser interpretado apenas como elemento traumático ou negativo. Pelo contrário, ele desempenha papel formativo ao possibilitar que a criança reconheça suas angústias e as projete em figuras simbólicas. O monstro, enquanto entidade narrativa, concentra temores difusos e os torna visíveis, permitindo que sejam simbolicamente controlados. Assim, o imaginário infantil se constrói a

partir de uma tensão constante entre medo e segurança, ameaça e proteção, desconhecido e familiar.

Essa dinâmica se torna ainda mais significativa quando o horror infantil se relaciona com questões sociais e culturais mais amplas. As figuras monstruosas frequentemente refletem ansiedades coletivas. Ao serem apresentadas no contexto da infância, essas figuras revelam como tais tensões são transmitidas desde cedo, moldando percepções e comportamentos. O terror funciona como elo entre a experiência da criança e os discursos culturais. Histórias assustadoras são frequentemente recontadas pelas crianças, o que demonstra que o temor narrativo não busca apenas provocar susto, mas permitir sua elaboração contínua. Ao repetir a experiência do medo em contextos imaginários, a criança aprende a nomeá-lo e, até certo ponto, dominá-lo. Esse movimento reforça o papel do imaginário como espaço de mediação entre a experiência emocional e a compreensão cultural do mundo.

Compreender a infância como espaço de aprendizagem cultural e o horror como linguagem simbólica permite avançar para a análise da obra *It* (1986), de Stephen King. Na narrativa, a apreensão infantil não se limita a experiências isoladas, mas se articula a memórias, traumas e conflitos sociais que ultrapassam o universo das personagens. A figura monstruosa de Pennywise emerge, por conseguinte, como síntese dos medos individuais e coletivos, revelando de que modo o imaginário infantil é atravessado por construções culturais que persistem ao longo da vida adulta.

## O MONSTRO COMO ESPELHO CULTURAL EM *IT*'(1986), DE STEPHEN KING

Na obra *It* (1986), Stephen King constrói o medo como experiência central da infância, articulando-o a dimensões individuais, sociais e culturais. A narrativa acompanha um grupo de crianças que vivem na cidade fictícia de Derry, marcada por ciclos de violência, silenciamento e esquecimento coletivo. Nesse espaço, o temor não surge apenas como resposta a uma ameaça sobrenatural, mas como elemento estrutural da vida cotidiana, atravessando relações familiares, instituições sociais e memórias compartilhadas. A figura de Pennywise, a entidade monstruosa que habita a cidade, condensa essas múltiplas camadas de medo, funcionando como espelho cultural da infância.

A cidade de Derry não funciona apenas como cenário da narrativa, mas como espaço simbólico no qual o terror se manifesta e se perpetua. Os ciclos de violência que atravessam a cidade, frequentemente ignorados ou silenciados pelos adultos, revelam um ambiente cultural propício à repetição do trauma. Derry representa uma comunidade que naturaliza o horror cotidiano, permitindo que o monstro exista e retorne. Nesse sentido, a cidade torna-se cúmplice desse fenômeno, funcionando como extensão simbólica da própria figura monstruosa. Em *It*, o medo infantil está profundamente associado a formas de violência que atravessam o cotidiano das personagens. Abusos familiares, negligência, preconceito e agressões compõem o universo da infância em Derry, revelando que o verdadeiro horror não se limita à presença do monstro sobrenatural. Pennywise,

atua como catalisador dessas violências, assumindo formas que refletem traumas já existentes na experiência das crianças.

Essa sobreposição entre o terror sobrenatural e o temor social evidencia o caráter cultural da monstruosidade. O monstro não cria o horror, mas o revela. Ao se alimentar do medo, Pennywise expõe aquilo que a comunidade prefere ignorar: a falha no que tange a proteção da infância e a normalização da violência cotidiana. O horror desloca-se do extraordinário para o ordinário, mostrando que o verdadeiro terror reside na repetição e no silenciamento dessas experiências. A infância, nesse cenário, surge como espaço de maior percepção do horror. As crianças reconhecem o monstro porque ainda não aprenderam a negar essa emoção ou a racionalizar a violência. Já os adultos, ao ignorarem Pennywise, demonstram não apenas incredulidade, mas cumplicidade simbólica com as estruturas que perpetuam o horror. Essa oposição reforça a ideia de que tal experiência, quando não enfrentada na infância, retorna de forma ampliada na vida adulta, manifestando-se em ciclos de violência e esquecimento.

Pennywise não se apresenta como um monstro fixo. Ele assume formas diversas conforme as fobias de cada criança. Essa característica evidencia o caráter simbólico da criatura, que se constrói a partir de medos aprendidos, internalizados e compartilhados socialmente. O monstro materializa aquilo que as personagens infantis não conseguem nomear diretamente, como a violência doméstica, o abuso, a exclusão, o racismo, a homofobia, a indiferença dos adultos e a fragilidade das estruturas de proteção. Posto isso, o sentimento representado em *It* não

se restringe ao sobrenatural, mas dialoga com experiências reais que atravessam a infância.

Considerando as reflexões de Jeffrey Jerome Cohen (1996), Pennywise pode ser compreendido como um corpo cultural, isto é, uma figura que encarna as ansiedades e tensões de uma comunidade específica. O monstro emerge nos momentos de crise, reaparecendo ciclicamente para lembrar à cidade de Derry aquilo que ela insiste em esquecer. Essa repetição reforça a ideia de que o medo não é eliminado, mas reprimido, retornando sob novas formas. O monstro revela os limites da ordem social e expõe as falhas morais e simbólicas que sustentam a vida coletiva. Nessa circunstância, a monstrosidade não se limita à figura de Pennywise, mas se manifesta na própria estrutura social de Derry. O silêncio dos adultos, a negligência e a repetição de ciclos de violência revelam que o verdadeiro horror não reside apenas no sobrenatural, mas na incapacidade coletiva de reconhecer e enfrentar o pavor. A cidade, enquanto espaço simbólico, torna-se cúmplice do monstro, evidenciando como o horror pode ser naturalizado e incorporado às estruturas sociais. *It* sugere que o horror persiste não apenas porque o monstro retorna, mas porque a cultura que o sustenta permanece inalterada.

O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas [momentos de incertezas, de crise], como a corporificação de um certo momento cultural - de uma época, de um sentimento, de um lugar (...) o corpo monstruoso é pura cultura. (Cohen, 2000, p. 26-27).

A infância ocupa papel central nessa dinâmica, pois são as crianças que percebem e enfrentam o monstro, enquanto os adultos

permanecem, em grande parte, alheios ou incapazes de reconhecê-lo. Essa diferença evidencia como o medo é vivenciado de maneira distinta ao longo da vida. Na infância, o ele é mais diretamente expresso, enquanto na vida adulta, tende a ser negado ou naturalizado. Em *It*, King sugere que a recusa em enfrentar os temores infantis contribui para sua permanência e ampliação na vida adulta, transformando-os em traumas.

A construção narrativa de *It* reforça o foco no fenômeno emocional ao alternar constantemente entre os tempos da infância e da vida adulta. Essa estrutura fragmentada evidencia que a essa experiência não pertence apenas ao passado das personagens, mas persiste como marca que atravessa o tempo. O retorno a Derry, na vida adulta, não representa apenas reencontro físico com o espaço, mas confrontação com memórias reprimidas e traumas não elaborados. Assim, a narrativa espelha o próprio funcionamento dessa emoção, que retorna de maneira insistente. A experiência do medo em *It* é construída de modo profundamente subjetivo, uma vez que Pennywise assume formas específicas para cada personagem. Essa multiplicidade de aparições reforça a ideia de que o monstro não possui identidade fixa, funcionando como projeção dos temores individuais e coletivos. Ao mesmo tempo, essa subjetividade não elimina o caráter cultural do medo, pois as fobias das personagens estão diretamente relacionadas a experiências sociais compartilhadas.

A permanência e a relevância de *It* no imaginário contemporâneo indicam que os temores explorados na narrativa

ultrapassam o contexto específico de sua publicação. A figura do palhaço, tradicionalmente associada ao riso e ao entretenimento infantil, ao ser ressignificada como entidade monstruosa, evidencia a fragilidade das fronteiras entre segurança e ameaça. Essa inversão simbólica reflete ansiedades próprias da modernidade, marcadas pela desconfiança em relação às instituições de proteção e pela percepção de que o perigo pode emergir justamente de espaços considerados seguros. Vale observar que Pennywise não representa apenas uma fobia individual ou circunstancial, mas encarna inquietações culturais persistentes relacionadas à infância, à violência e ao silêncio social.

A longevidade da obra confirma a capacidade da literatura de horror de se articular com diferentes gerações, atualizando seus significados conforme novos contextos históricos e culturais. O monstro permanece porque o medo que o sustenta continua operando no imaginário coletivo. A articulação entre forma narrativa e experiência emocional explicita como o horror, em *It*, opera menos como espetáculo de terror e mais como investigação das marcas deixadas pelo medo ao longo da vida. A narrativa sugere que enfrentar o monstro exige, antes de tudo, reconhecer essa emoção como parte constitutiva da experiência humana e cultural. Com isso, *It* reafirma a função da literatura de horror como espaço de elaboração simbólica de emoções coletivas, especialmente aquelas vivenciadas na infância.

A análise de Pennywise também pode ser enriquecida a partir das contribuições de Noel Carroll (1999), que compreende o horror como uma experiência estética marcada pela coexistência entre fascínio

e repulsa. A criatura provoca medo, mas também atrai. Ela seduz suas vítimas ao se apresentar sob formas familiares ou aparentemente inofensivas. Essa ambiguidade intensifica o horror, pois rompe a fronteira entre o seguro e o ameaçador. No contexto da infância, essa tensão se torna ainda mais significativa, uma vez que o que parece lúdico ou familiar pode ocultar perigo.

O esquecimento dos adultos, recorrente na narrativa, reforça a centralidade da infância como espaço de percepção sensível do horror. Ao crescerem, os personagens perdem a capacidade de reconhecer o monstro, não porque ele deixa de existir, mas porque a cultura adulta tende a suprimir aquilo que ameaça a ordem estabelecida. Esse apagamento da memória infantil evidencia como o medo, quando não elaborado, retorna de forma mais intensa e destrutiva, reafirmando seu caráter estrutural e cultural. Entretanto, a narrativa do livro justifica esse acontecimento com o fato do distanciamento dos personagens com a cidade. Além disso, o medo em *It* está profundamente ligado à memória. A narrativa alterna entre a infância e a vida adulta das personagens, mostrando como os medos vividos na infância são esquecidos, mas não superados. O retorno dos personagens a Derry evidencia que essa emoção reprimida permanece ativa, aguardando o momento de reaparecer. Essa estrutura narrativa reforça a ideia de que o temor infantil, enquanto construção cultural, não se dissolve com o tempo, mas se transforma, acompanhando o indivíduo ao longo da vida.

Logo, *It* apresenta o medo como elemento estruturante do imaginário infantil e como espelho cultural de uma sociedade marcada

por silêncios e violências. Pennywise, enquanto figura monstruosa, não representa apenas o terror sobrenatural, mas a soma das angústias coletivas que atravessam a infância e são perpetuados pela cultura. Ao enfrentar o monstro, as crianças não lutam apenas contra uma entidade externa, mas contra os discursos e práticas que moldam seus receios desde cedo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida ao longo deste artigo permitiu compreender o medo como uma construção cultural que ultrapassa o campo da emoção individual. Essa perspectiva reforça a importância de abordar o horror não apenas como gênero literário, mas como prática simbólica profundamente vinculada à formação social. Na literatura de horror, o medo assume função privilegiada, pois se transforma em linguagem narrativa capaz de revelar tensões sociais, conflitos morais e ansiedades coletivas. Ao ser articulado ao universo infantil, esse fenômeno adquire contornos ainda mais significativos, uma vez que participa diretamente da formação do imaginário e da memória.

Na obra *It*, de Stephen King, o medo infantil é apresentado como elemento estruturante da narrativa e como espelho cultural de uma comunidade marcada por silêncios e violências recorrentes. A figura de Pennywise, ao assumir formas diversas conforme os temores das crianças, evidencia o caráter aprendido e socialmente compartilhado dessa emoção. Fazendo referência às considerações de Jeffrey Jerome Cohen, o monstro pode ser compreendido como corpo cultural que

corporifica as ansiedades de uma época, enquanto as reflexões de Noel Carroll permitem entender o horror como experiência estética que articula fascínio e repulsa.

Ao incorporar autores como Bruno Bettelheim e Walter Benjamin, o artigo evidenciou a infância como espaço simbólico de aprendizagem cultural, no qual o temor desempenha papel fundamental na elaboração de conflitos e na construção da subjetividade. Em *It*, enfrentar o monstro significa, simbolicamente, confrontar os discursos e práticas que moldam a experiência infantil e que permanecem enraizados na vida adulta. O medo, nesse contexto, não é apenas superado, mas reconhecido como parte constitutiva da experiência humana e cultural. A compreensão do medo como espelho cultural da infância permite também repensar o lugar da literatura de horror nos estudos literários. Longe de ocupar posição marginal, o gênero revela-se espaço privilegiado para a investigação de emoções socialmente construídas e de suas implicações na formação subjetiva. Ao abordar o medo a partir da infância, *It* evidencia como narrativas de horror participam da transmissão de valores, da elaboração simbólica do trauma e da construção da memória coletiva. Nesse caso, a infância emerge como espaço privilegiado de observação dessas dinâmicas, uma vez que concentra tanto a exposição inicial a essa experiência quanto sua posterior repressão na vida adulta. A literatura de horror, ao recuperar essas experiências, contribui para a reflexão crítica sobre os modos como a sociedade lida com suas próprias fragilidades.

A análise de *It* contribui para uma compreensão mais ampla das relações entre literatura, cultura e formação subjetiva. O horror, mais do que mero entretenimento ou gênero marginal, revela-se campo fértil para a investigação de processos simbólicos complexos, especialmente aqueles relacionados à infância e à memória. Em vista disso, a obra de Stephen King permite refletir sobre como narrativas de temor participam da transmissão cultural de valores, silêncios e violências, funcionando como espaços de elaboração simbólica de experiências coletivas frequentemente reprimidas.

Conclui-se, portanto, que o medo, na narrativa de Stephen King, atua como espelho cultural da infância, revelando os mecanismos pelos quais a sociedade transmite, reprime e perpetua suas próprias ansiedades. Ao analisar *It* sob essa perspectiva, o artigo contribui para os estudos literários e culturais ao evidenciar o horror como espaço de reflexão sobre a infância, a memória e as estruturas simbólicas que atravessam gerações.

## REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família** . 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1973.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido** . Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação** . 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas** . Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

- CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração** .  
Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário** . Trad.  
Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos** . 15. ed. Rio de Janeiro:  
Nova Fronteira, 2000.
- KING, Stephen. **It**. New York: Viking Press, 1986.
- VIGOTSKI, Lev S. **Imaginação e criação na infância** . 3. ed. São Paulo:  
Ática, 2009.
- TORODOV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica** . São Paulo:  
Perspectiva, 2004.

# O GÓTICO NO CONTO “PROCISSÃO DAS ALMAS” DE WALCYR MONTEIRO: MEDO E MONSTRUOSIDADE

Jéfter Nery Pinto da Silva

## INTRODUÇÃO

O medo é uma das emoções mais universais da experiência humana, desde tempos remotos, ele tem sido expresso, narrado e ritualizado por meio de histórias que dão forma ao desconhecido, ao inominável e ao ameaçador. Na literatura, esse sentimento encontrou uma de suas expressões mais sofisticadas e simbólicas no gênero gótico, que surgiu no século XVIII como resposta estética e cultural às tensões sociais da modernidade. Com seus castelos sombrios, personagens atormentados e forças sobrenaturais, o gótico europeu estabeleceu uma tradição que, ao longo dos séculos, foi sendo apropriada, reinventada e ressignificada em diversos contextos culturais — inclusive no Brasil.

Este trabalho propõe uma leitura do conto “Procissão das Almas”, de Walcyr Monteiro, à luz dos principais conceitos do gótico literário, em especial aqueles desenvolvidos por Fred Botting (1996) e Jeffrey Jerome Cohen (2000). Presente na coletânea *Visagens e Assombrações de Belém* (2000), o conto ambienta-se em um espaço urbano amazônico e narra o encontro de uma mulher curiosa com uma procissão espectral de almas penadas. Ao articular elementos do folclore regional com uma estética do terror e do sobrenatural, Monteiro constrói uma narrativa que conjuga tradição oral, religiosidade popular e crítica moral, recriando, em chave local, os principais pilares do gótico:

a transgressão, a monstrosidade e o colapso das fronteiras entre o natural e o sobrenatural.

Partindo dessa perspectiva, esta análise busca demonstrar como o conto reelabora o gótico a partir do imaginário amazônico, atribuindo ao monstro – neste caso, a figura da procissão – um papel simbólico de vigilância moral e de expressão dos medos coletivos. Para tanto, o trabalho está dividido em três eixos: primeiro, será explorada a ambientação gótica na narrativa e sua relação com o espaço urbano e o tempo noturno; em seguida, discutem-se o medo e o sobrenatural como dispositivos de punição e crítica social; por fim, examina-se a figura monstruosa da procissão à luz das teses de Cohen, evidenciando sua função como desestabilizadora de categorias e guardiã simbólica das normas sociais. Ao final, pretende-se mostrar que, ao fundir o gótico europeu com o folclore amazônico, Walcyr Monteiro contribui para a construção de uma literatura fantástica profundamente enraizada em contextos culturais brasileiros.

## APRESENTAÇÃO DO REFERENCIAL TEÓRICO

Antes de adentrar a análise específica das narrativas e conceitos que fundamentam este trabalho, faz-se necessário construir uma base teórica e contextual que sustente a interpretação proposta. Para isso, este capítulo organiza-se em três subtemas principais: inicialmente, apresenta-se a obra *Visagens e Assombrações de Belém* (2000), de Walcyr Monteiro, situando-a em seu contexto folclórico e antropológico amazônico. Em seguida, discorrem-se os principais

conceitos do Gótico, conforme formulados por Fred Botting (1996), especialmente no que diz respeito às ideias de excesso, transgressão, difusão e crítica, que auxiliarão na identificação de elementos góticos na narrativa de Walcyr Monteiro. Por fim, aborda-se a monstrosidade como categoria teórica a partir das Teses III e V de Jeffrey Jerome Cohen (2000), compreendendo o monstro como figura desestabilizadora de fronteiras normativas e reveladora de tensões sociais e culturais.

#### A OBRA “VISAGENS E ASSOMBRAÇÕES DE BELÉM” (2000) E SEU CONTEXTO FOLCLÓRICO-ANTROPOLÓGICO

A obra “Visagens e Assombrações de Belém” (2000), de Walcyr Monteiro, surge como um registro meticuloso das narrativas sobrenaturais que permeiam o imaginário popular paraense. Conforme destacado no prefácio por Napoleão Figueiredo, a obra não se limita a uma simples compilação de lendas, mas se insere em um esforço científico de documentação e análise da cultura amazônica, tratando "O livro de Walcyr Monteiro [...] é fruto de longo trabalho de campo, ordenado debaixo de uma metodologia científica, sem procurar 'martelar' os dados empíricos para encaixá-los na sistemática metodológica" (Monteiro, p. 12).

Monteiro, seguindo uma abordagem antropológica, busca compreender como essas histórias de assombração se mantêm vivas na memória coletiva, mesmo em um contexto urbano como Belém. Como observa o autor na apresentação:

Belém, cidade *civilizé*, não escapa à fascinação do sobrenatural. Não há menino que deixe de ouvir estórias fantásticas, transmitidas pelas amas, empregadas domésticas, geralmente pessoas vindas do interior do Estado, onde sobrevive, intensa, a tradição oral dessas lendas (MONTEIRO, 2000, p. 14).

Essa transmissão oral, conforme apontado por Eunice Durham e citada por Figueiredo, evidencia que o folclore não corresponde a um resíduo estático do passado, mas a um “sistema de representações [...] que exprimem um modo de vida particular” (Durham apud Figueiredo, 2000, p. 11). Nesse sentido, as visagens e assombrações registradas por Monteiro deixam de ser compreendidas como superstições isoladas e passam a ser interpretadas como expressões simbólicas de medos, traumas e valores produzidos no interior de uma sociedade em processo de transformação.

Monteiro ressalta ainda a influência direta do ambiente amazônico nessas manifestações, referindo-se ao que denomina “o domínio da água e da floresta” (Monteiro, 2000, p. 12). Esses elementos assumem papel central no imaginário gótico regional, associados a experiências de mistério e ameaça. A obra, assim, ultrapassa o registro de lendas e narrativas orais e revela o modo como o sobrenatural se vincula à geografia e à história locais, contribuindo para a conformação de uma identidade cultural marcada pela interação entre ambiente, memória e imaginação social.

## OS CONCEITOS FUNDAMENTAIS DO GÓTICO EM FRED BOTTING: EXCESSO, TRANSGRESSÃO, DIFUSÃO E CRÍTICA

Fred Botting, em sua obra *Gothic* (1996), apresenta o gótico como uma forma literária marcada pelo excesso, que se manifesta na ruptura com os padrões de racionalidade e moralidade vigentes. O autor afirma que "O gótico significa uma escrita do excesso. Ele surge na obscuridade terrível que assombrou a racionalidade e a moralidade do século XVIII" (Botting, 1996, p. 1). Esse excesso se revela tanto na construção de atmosferas sombrias e narrativas fragmentadas quanto na caracterização de personagens extremos, como monstros e vilões aristocráticos, que encarnam as tensões de sua época. O sublime, como força que transcende a razão humana, é parte fundamental dessa estética do exagero, criando uma ambivalência entre terror e fascínio.

A transgressão aparece como um segundo pilar da teoria de Botting sobre o gótico. O autor explica que "A transgressão, ao cruzar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou sublinhar seu valor e necessidade" (Botting, 1996, p. 5). Essa transgressão não é meramente disruptiva, mas opera num jogo complexo de questionamento e reafirmação de normas. O gótico explora tabus sexuais e familiares, como o incesto e a violência patriarcal, além de desafiar convenções morais através da representação da loucura e da degeneração humana. Com o tempo, essa transgressão migra do plano social para o psicológico, tornando-se internalizada, como observa Botting: "O gótico tornou-se parte de um mundo internalizado de culpa, ansiedade e desespero" (Botting, 1996, p. 7).

A difusão do gótico é outro conceito-chave na análise de Botting. O autor argumenta que "A difusão das formas e figuras góticas ao longo de mais de dois séculos torna a definição de uma categoria genérica homogênea excepcionalmente difícil" (Botting, 1996, p. 9). Essa característica de dispersão faz com que o gótico transcenda seu período histórico original, infiltrando-se em diversos gêneros e mídias, do cinema à literatura contemporânea. A plasticidade do gótico permite sua constante reinvenção, mantendo sua relevância cultural mesmo em contextos muito diferentes daquele em que surgiu.

Por fim, Botting examina como a crítica literária tem abordado o gótico ao longo do tempo, destacando que "Os textos góticos estiveram envolvidos na construção e contestação de distinções entre civilização e barbárie, razão e desejo, eu e o outro" (Botting, 1996, p. 9). Desde as primeiras condenações moralistas até as leituras psicanalíticas e marxistas mais recentes, o gótico tem sido interpretado como um espaço de confronto com os limites da sociedade e da psique humana. A crítica feminista, em particular, encontrou no gótico um terreno fértil para explorar as tensões de gênero e os medos específicos da experiência feminina, demonstrando a versatilidade analítica dessa tradição literária.

#### A MONSTRUOSIDADE COMO DESESTABILIZADORA DE CATEGORIAS: AS TESES III E V DE JEFFREY JEROME COHEN

Jeffrey Jerome Cohen, em "A Cultura dos Monstros: Sete Teses" (2000), propõe uma análise crítica da figura do monstro como expressão de crises culturais. Para esta pesquisa, destacam-se duas de suas teses centrais:

### **Tese III: O Monstro é o Arauto da Crise de Categorias** –

Cohen argumenta que o monstro desestabiliza classificações binárias (como humano/não-humano, natural/sobrenatural), expondo a fragilidade das fronteiras que organizam o pensamento social. O monstro é um híbrido perturbador, um corpo que resiste à sistematização:

O monstro é perigoso, uma forma — suspensa entre formas — que ameaça explodir toda e qualquer distinção. [...] Trata-se de um pesadelo lineuano. Desafiando toda lei natural de evolução, ela se alterna entre bivalve, crustáceo, réptil e humanóide. (COHEN, 2000, p. 29-30).

Essa incapacidade de categorização clara faz do monstro um símbolo de épocas de crise, onde as estruturas sociais e epistemológicas entram em colapso. Ele opera como um "terceiro termo" que questiona polarizações rígidas, como civilização/barbárie ou razão/loucura.

### **Tese V: O Monstro Policia as Fronteiras do Possível** –

Aqui, Cohen analisa o monstro como instrumento de controle social. Sua existência serve para delimitar comportamentos aceitáveis, reforçando normas através do medo:

O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira. (COHEN, 2000, p. 41).

O monstro, portanto, vigia os limites do permitido, seja através de tabus sexuais (como o incesto), seja pela estigmatização de grupos marginalizados (estrangeiros, minorias raciais). Sua função é alertar sobre as consequências da transgressão, como na lenda de Lycaon,

transformado em lobo por violar as leis da hospitalidade (Cohen, 2000, p. 41).

## ANÁLISE DO CONTO "PROCISSÃO DAS ALMAS"

O conto “Procição das Almas”, presente na obra *Visagens e Assombrações de Belém* (2000), de Walcyr Monteiro, encena uma narrativa de terror sobrenatural ambientada na cidade de Belém, onde o medo e o mistério surgem a partir do cotidiano e se manifestam por meio de uma assombração coletiva. A partir da trajetória de Carmelina, personagem movida por uma curiosidade excessiva, o conto explora temas centrais do gótico, como a invasão do sobrenatural no espaço doméstico, a punição pela transgressão e a presença do monstruoso como força simbólica de regulação moral. Para aprofundar essa leitura, esta análise articula o texto de Monteiro com os conceitos teóricos propostos por Fred Botting (1996) e Jeffrey Jerome Cohen (2000), destacando como a narrativa reelabora elementos do gótico tradicional à luz do folclore amazônico urbano. Os tópicos a seguir discutem a construção da ambientação gótica, os efeitos do medo e a função da monstrosidade no conto.

## A AMBIENTAÇÃO GÓTICA: NOITE, LABIRINTO E DECADÊNCIA

O conto constrói-se a partir de um cenário urbano que, durante a noite, adquire contornos enigmáticos e ameaçadores. A travessa Castelo Branco, em princípio um espaço ordinário, converte-se em palco do sobrenatural, reforçando uma estética de matriz gótica. A

primeira indicação de que algo escapa à normalidade ocorre quando Carmelina percebe “estranho ruído vindo da rua, como se fossem passos de muitas pessoas” e, em seguida, “o entoar de cânticos” (Monteiro, 2000, p. 148). Esses elementos sonoros instauram uma ruptura progressiva com o cotidiano, preparando a entrada do insólito na narrativa.

A atmosfera noturna inscreve-se em uma tradição recorrente do gótico clássico. Como observa Fred Botting, “o gótico significa uma escrita do excesso. Ele surge na obscuridade terrível que assombrou a racionalidade” (Botting, 1996, p. 1). A noite assume, assim, a função de espaço de suspensão da ordem cotidiana, favorecendo a emergência do irracional e do não explicado, em oposição às estruturas diurnas da razão.

Quando Carmelina, movida pela curiosidade, abre a janela “no relógio, meia-noite em ponto!” (Monteiro, 2000, p. 149), estabelece-se um contato simbólico com um tempo outro, tradicionalmente associado à “hora aziaga”, compreendida como limiar entre o mundo natural e o sobrenatural. Esse gesto exemplifica o que Botting define como transgressão, entendida como a violação dos limites que organizam o mundo racional, pois “transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce their value and necessity” (Botting, 1996, p. 5).

## O SOBRENATURAL E O MEDO: RETORNO DO REPRIMIDO E CRÍTICA SOCIAL

O medo que atravessa a narrativa não se restringe à visão da procissão, sendo aprofundado pela ambiguidade do fenômeno percebido por Carmelina. Os sons descritos como “enrouquecidos, cavernosos” e cuja inteligibilidade se perde, pois ela “não captava as palavras claramente” (Monteiro, 2000, p. 149), instauram uma experiência de incerteza que intensifica o estranhamento. A ininteligibilidade sonora impede a apreensão racional do acontecimento e contribui para a construção de uma atmosfera marcada pela instabilidade perceptiva. Conforme observa Botting, “o sublime e o obscuro produzem um terror ambíguo, no qual fascínio e repulsa coexistem” (Botting, 1996, p. 2), dimensão que se manifesta de modo evidente na cena da procissão.

A própria figura da procissão pode ser compreendida como retorno do reprimido, composta por almas sem repouso cujas histórias permanecem ocultas e irredutíveis à explicação imediata. Cohen, em sua Tese III, afirma que “o monstro é perigoso, uma forma – suspensa entre formas – que ameaça explodir toda e qualquer distinção” (Cohen, 2000, p. 29). A procissão encarna precisamente essa suspensão, pois seus integrantes não se inscrevem plenamente nem no domínio dos vivos nem no dos mortos. Trata-se de espectros que transitam entre mundos, tensionando fronteiras simbólicas, sociais e ontológicas.

Nesse contexto, o medo assume função crítica. Carmelina, caracterizada como uma “persona non grata” em razão de sua

curiosidade excessiva (Monteiro, 2000, p. 147), personifica um olhar que invade aquilo que deveria permanecer velado. A punição que lhe é imposta ultrapassa o plano moral e assume caráter simbólico quando a vela recebida se converte em “um osso humano, mais precisamente, um fêmur” (Monteiro, 2000, p. 150). A substituição do objeto ritual por um vestígio corporal evidencia uma inversão central à lógica gótica, na qual os sistemas simbólicos são tensionados e subvertidos.

#### A MONSTRUOSIDADE DA PROCISSÃO: CORPO COLETIVO E FRONTEIRA

A procissão configura-se como uma entidade monstruosa de caráter coletivo, entendida como uma aglomeração de almas que emerge para perturbar o mundo dos vivos. Quando a figura retorna para buscar a vela, agora convertida em um fêmur, afirma: “Espero que tenha aprendido a lição. [...] Somos almas penitentes, à procura de paz” (Monteiro, 2000, p. 152). Essa enunciação introduz um traço de humanidade ao espectro, ao mesmo tempo em que o posiciona como agente de vigilância e correção moral. Trata-se de um exemplo do que Cohen define na Tese V, segundo a qual “o monstro impede a mobilidade [...] delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos [...] podem se movimentar” (Cohen, 2000, p. 40).

Carmelina transgredir ao invadir, por meio do olhar, aquilo que deveria permanecer oculto, e a resposta monstruosa assume um caráter pedagógico. A entidade adverte: “Sua sorte foi ter consultado os frades e feito o que lhe disseram. Em caso contrário, não pode nem imaginar o que lhe estava reservado” (Monteiro, 2000, p. 152). A lógica do

castigo, associada ao medo, reafirma os limites da curiosidade e das normas de convivência, funcionando como mecanismo de controle simbólico.

O desaparecimento da procissão reforça a natureza espectral dessa monstruosidade. Carmelina observa que “foi atônita que viu todo o préstito [...] ir sumindo aos poucos, como se estivesse evaporando...” (Monteiro, 2000, p. 152). A manifestação do sobrenatural ocorre apenas enquanto necessária para corrigir e punir, dissolvendo-se em seguida. Tal dinâmica se aproxima do que Botting identifica como uma das funções centrais do gótico, ao afirmar que esses textos participam da construção e da contestação de distinções entre civilização e barbárie, razão e desejo, eu e outro (Botting, 1996, p. 13).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do conto “Procissão das Almas”, de Walcyr Monteiro, à luz da tradição do gótico literário, permite reconhecer como essa narrativa paraense reinscreve, com notável criatividade, as convenções do gênero em um contexto cultural específico e periférico em relação ao cânone europeu. Ao articular medo, sobrenatural e punição moral com elementos do folclore amazônico urbano, Monteiro demonstra que o gótico não é um gênero fechado em sua origem histórica, mas uma linguagem estética em constante reinvenção, capaz de expressar os traumas, tensões e angústias de diferentes comunidades.

Nesse processo de ressignificação, os conceitos teóricos de Fred Botting (1996) e Jeffrey Jerome Cohen (2000) revelaram-se ferramentas

centrais para a análise. A noção de excesso, tal como formulada por Botting, está presente na atmosfera noturna do conto, na curiosidade desmedida da protagonista e no surgimento da procissão espectral — uma manifestação intensa do irracional. A transgressão, por sua vez, é mobilizada como chave de leitura para o percurso de Carmelina, cuja punição sobrenatural reforça a lógica moralizante que atravessa o gênero gótico. Já as teses de Cohen permitiram compreender a procissão como figura monstruosa coletiva, que simultaneamente perturba e vigia, agindo como limiar simbólico entre vida e morte, norma e desvio, humano e espectral.

A monstrosidade, nesse conto, não é individualizada nem gratuita: é pedagógica e coletiva, funcionando como metáfora de uma sociedade que ainda regula comportamentos por meio do medo, da culpa e do sagrado. A narrativa se estrutura, portanto, como uma advertência: olhar para o que não se deve, transgredir as fronteiras entre o visível e o oculto, é arriscar-se a enfrentar o peso do simbólico. Ao transformar uma prática de oralidade popular em literatura, Monteiro não apenas preserva uma herança cultural, mas a reinscreve em uma estética que dialoga com a tradição literária ocidental, sem se subordinar a ela.

Portanto, “Procissão das Almas” exemplifica como o gótico pode ser tropicalizado e reterritorializado, tornando-se uma ferramenta de leitura crítica da realidade amazônica. A cidade de Belém, retratada como espaço simultaneamente moderno e ancestral, torna-se palco de narrativas em que o fantástico e o real se fundem, revelando uma

subjetividade coletiva marcada por interditos, medos e tensões. O conto, assim, evidencia o potencial da literatura regional como espaço de experimentação estética e política, em que o terror não apenas assusta, mas denuncia, questiona e ressignifica.

Conclui-se, por fim, que o conto de Monteiro se insere numa tradição gótica que é, ao mesmo tempo, local e universal: local porque enraizada nos modos de vida amazônicos; universal porque se ancora em arquétipos e estruturas de sentimento que transcendem fronteiras. Sua força literária reside justamente nessa tensão entre o particular e o global, entre a lenda e a crítica social, entre o medo ancestral e a inquietação contemporânea.

## REFERÊNCIAS

- BOYER, V. **Antigos mestres do espaço, novos protetores dos homens: formando um povoado na Amazônia brasileira.** Religião & Sociedade, Rio de Janeiro, v. 42, n. 3, p. 84–104, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0100-85872022v42n3cap04>>. Acesso em: 17 jul. 2025.
- MONTEIRO, Walcyr. **Visagens e assombrações de Belém.** 3. ed. Belém: Banco da Amazônia S.A. – BASA, 2000.
- BOTTING, Fred. **Gothic.** London: Routledge, 1996.
- COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 29-30.
- COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 41

# ENTRE O SAGRADO E PROFANO: O CANTO MONSTRUOSO DAS ENCANTARIAS AMAZÔNICAS

Suellen Cordovil da Silva

## INTRODUÇÃO

Neste capítulo pretende-se discutir a importância das encantarias pela literatura amazônica pelo olhar poético de Jesus de Paes Loureiro que inclui os debates entrelaçados sobre o que são os encantados. Considera-se a natureza como personagem ativo e portadora de grandes seres estranhos e monstruosos. Assim, o excesso é elemento gótico, isso coaduna com a floresta amazônica estonteante e diversa em fauna e flora que nos causa um certo medo por sua gigantesca riqueza natural. Apresenta-se o Eco-gótico como os novos medos ambientais e agrega-se a ansiedade climática, assim está interligada com o antropoceno, que é a produção de grandes impactos humanos na geologia de nosso planeta.

Nesse fluxo, a natureza passa a dar um alerta como protagonista dessas mudanças globais. As visagens são seres insólitos e imprevisíveis que transpassam algumas ansiedades corpóreas nos seus atores receptores. As narrativas das encantarias carregam uma história apurada em determinados decretos e organizações de crenças ou linhas históricas. No caso, os encantados apresentam um pensamento amplo por terem uma dinâmica cultural mais milenar.

A literatura de autores amazônicos é frequentemente atravessada pela natureza e pelas ambientações que os cercam, as quais se

apresentam como presenças misteriosas, marcadas por qualidades diversas e ainda desconhecidas. Nesse contexto, a sabedoria ancestral permeia essas narrativas, promovendo o respeito à natureza e favorecendo uma maior integração com suas origens históricas e sociais de criação.

O presente estudo fundamenta-se em um referencial teórico interdisciplinar que articula estudos literários, ecocrítica e teoria do gótico, com especial atenção às produções e epistemologias amazônicas. As obras de João de Jesus Paes Loureiro (2017) e de Vaz Filho e Carvalho (2023) contribuem para a compreensão das encantarias, das memórias e dos saberes ancestrais dos povos amazônicos, elementos centrais para a leitura das narrativas atravessadas pela natureza e pelo imaginário regional. No campo do gótico e do horror, os aportes teóricos de Noël Carroll (1990) e Fred Botting (1996) oferecem subsídios para a análise das estruturas estéticas, afetivas e filosóficas do medo, do estranho e do monstruoso. Esses fundamentos dialogam diretamente com as discussões contemporâneas sobre eco-gótico, especialmente a partir das contribuições de Smith e Hughes (2013) e de França e Nestarez (2025), que permitem compreender como as ansiedades ecológicas e as crises ambientais se inscrevem nas narrativas literárias, evidenciando a articulação entre natureza, cultura e política no contexto da literatura brasileira.

## ESTUDOS TEÓRICOS

Na literatura amazônica é comum nos depararmos com narrativas cotidianas que se misturam com elementos insólitos em grande parte dessas obras. Nesse sentido de estudo do “canto monstruoso” das poesias e dimensões norteadoras da obra, destacam o horror pelas formas de encantamento executadas pelos seus personagens insólitos, pois, existem uma profundidade adotada pela ambientação nos versos de João Paes Loureiro, sendo assim, os seres que transitam entre mundos reais e ficcionais, também ganham outras dimensões para a escrita.

Outro ponto de análise é que esses personagens poéticos não conseguem se desvencilhar dos seus espaços monstruosos ou que carregam uma atmosfera gótica e promissora para o crescente medo em seus leitores. Destaca-se os personagens amazônicos como mitos em alguns aspectos por serem milenares e estabelecerem intercâmbios com esses seres míticos fora da região, devido aos seus poderes semelhantes e/ou sobrenaturais. Assim, entram num olhar de sinergias sem muitas discrepâncias em suas atuações.

Em *Isso tudo é encantado: Histórias, memórias e conhecimentos dos povos amazônicos* (2023), o termo “encantados” designa uma ampla gama de manifestações culturais e espirituais que atravessam o cotidiano dos povos da Amazônia. Esses seres insólitos estão presentes nas narrativas orais sobrenaturais e as práticas tradicionais. Além disso, expressam a profundidade das sabedorias locais. Mais do que figuras míticas, os encantados representam a união

entre natureza e espiritualidade, revelando uma cosmovisão em que o mundo é percebido como pleno de mistério, magia e sentido.

As estéticas do excesso e da subversão são consideradas um elemento gótico para Fred Botting, que revisita o desenvolvimento histórico e teórico do gótico desde suas origens no século XVIII até suas reconfigurações pós-modernas, promovendo as ambivalências entre o prazer e o terror, o racional e o irracional. Em sua leitura, o gênero serve como um espaço de contestação cultural, revelando as ansiedades e contradições de cada época. Botting demonstra que o gótico ultrapassa o mero estilo literário para se tornar uma sensibilidade estética e política, algo que pode ser visto nas reinterpretações das manifestações do medo e dos monstros.

Já o teórico Noël Carroll analisa o horror como experiência estética paradoxal, em que o espectador sente prazer diante do medo e do repulsivo. Seu estudo filosófico explica como o gênero mobiliza emoções contraditórias através da curiosidade e do fascínio pelo monstruoso. O autor identifica estruturas narrativas recorrentes no horror: a descoberta, a confirmação, o confronto e destaca como o “monstro” simboliza a transgressão das fronteiras do natural e do humano. Sua teoria é fundamental para compreender as manifestações contemporâneas do medo, inclusive quando aplicadas a contextos como o eco-gótico em que a natureza assume o papel de agente perturbador. O conceito de “eco-gótico” descreve obras em que a natureza emerge como força inquietante, indomável e, por vezes, monstruosa e sombria.

Os debates sobre as mudanças climáticas e os danos ambientais têm figurado, há algum tempo, como questões centrais nas agendas políticas da maioria dos países industrializados. Essas questões contribuíram para moldar a orientação e a aplicação das linguagens ecocríticas. O gótico parece ser a forma particularmente adequada para captar tais ansiedades, oferecendo um ponto de contato culturalmente significativo entre a crítica literária, a teoria ecocrítica e os processos políticos. Embora as origens desse ecogótico possam ser rastreadas até o Romantismo, o crescimento da consciência ambiental tornou-se um desenvolvimento relevante. A urgência política das questões ecológicas é frequentemente elaborada de modo autoconsciente em muitos dos romances e filmes contemporâneos. (Smith; Hughes, 2013, p. 5)

Examina-se como a paisagem natural deixa de ser mero cenário e passa a atuar como entidade viva, revelando a fragilidade das fronteiras entre o humano e o não humano. Assim, confirma-se que o eco-gótico habita nos estudos das encantarias amazônicas:

São incontáveis as histórias ficcionais que representam as florestas e outras áreas ermas do mundo como perigosas, a ponto de não ser exagero considerar um clichê narrativo (Parker, 2020, p. 13). O noção de ecogótico pode, portanto, ser uma ferramenta útil para o entendimento dessa tendência profundamente arraigada na cultura. Se a essência da ecocrítica é o estudo e o questionamento das relações entre o “humano” e o “não humano”, a essência do ecogótico seria o estudo e a reflexão sobre os aspectos sombrios das complexas representações culturais do mundo não humano — algo que tem se tornado ainda mais importante neste momento de crise ecológica em que vivemos (Parker, 2020, p. 213) (França; Nestarez, 2024, p. 6).

Ao unir crítica ecológica e estética gótica, os teóricos identificam um deslocamento do medo tradicional, centrado em castelos e fantasmas, para o medo ecológico, ligado ao colapso ambiental e à

vingança da natureza. Seu trabalho é crucial para compreender como o gótico modela-se as crises do Antropoceno.

Ao articular a crítica ecológica à estética gótica, observa-se um deslocamento significativo das configurações tradicionais do medo – historicamente associadas a castelos, ruínas e espectros – para formas contemporâneas de ansiedade ecológica, vinculadas ao colapso ambiental e à reação da própria natureza frente às ações humanas. Nesse contexto, o medo deixa de ser apenas um efeito estético para assumir uma dimensão ética e política, refletindo as tensões próprias das crises do Antropoceno. Assim, esse enfoque revela-se fundamental para compreender de que modo o gótico se reconfigura como linguagem crítica capaz de representar os impasses ambientais do presente entre o sagrado e o profano.

A partir disso, o sagrado refere-se inicialmente àquilo que é separado do uso cotidiano e investido de valor simbólico, espiritual ou religioso. Está associado ao divino, ao ritual, ao mistério, à transcendência e às forças que ultrapassam a experiência ordinária. O sagrado implica respeito, interdição e reverência, funcionando como um eixo organizador de sentidos e crenças dentro de uma cultura.

Profano, por sua vez, diz respeito ao domínio do cotidiano, do utilitário e do ordinário. Corresponde ao espaço das práticas comuns, da vida social e material, desprovido, em princípio, de sacralidade. No entanto, o profano não é necessariamente oposto ou inferior ao sagrado; em muitas culturas, ambos coexistem e se atravessam.

Em perspectivas antropológicas e literárias, o sagrado e o profano não se excluem, mas se definem em relação um ao outro, assim elas se atravessam: o sagrado irrompe no profano por meio de ritos, narrativas, símbolos e espaços específicos. Em contextos amazônicos — como os trabalhados por João de Jesus Paes Loureiro — essa fronteira é frequentemente fluida, pois o cotidiano, a natureza e a palavra poética tornam-se lugares de manifestação do sagrado.

#### ENCAMINHAMENTOS DE LEITURA INTERPRETATIVA

João de Jesus Paes Loureiro investiga o imaginário amazônico a partir de uma poética do encantamento, articulando mitos, lendas e simbologias que formam a cosmovisão dos povos da floresta. João de Jesus Paes Loureiro (Abaetetuba, 23 de junho de 1939) é escritor, poeta e professor universitário brasileiro. Ao longo de sua trajetória acadêmica, lecionou as disciplinas de estética, história da arte e cultura amazônica na Universidade Federal do Pará (UFPA), entre 1978 e 2009. Além de sua atuação no ensino superior, exerceu o cargo de secretário de Educação do Estado do Pará no período de 1987 a 1990. Desde 2023, é membro da Academia de Letras do Brasil (ALB), ocupando a cadeira nº 25. Paes Loureiro possui sólida formação acadêmica, tendo concluído duas graduações — em Direito e em Letras — pela Universidade Federal do Pará (UFPA), nas décadas de 1960 e 1970. Obteve o título de mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em 1973, e concluiu o

doutorado em Sociologia da Cultura pela Université Sorbonne, em Paris, em 1994.

*Encantarias da Palavra* (2017), de João de Jesus Paes Loureiro, propõe uma reflexão poética e estética sobre o imaginário amazônico a partir da noção de “encantaria”, compreendida como linguagem, território simbólico e experiência ritual. A obra articula mito, oralidade e memória ancestral para construir uma poética em que a palavra ultrapassa a função representacional e assume um caráter performativo, capaz de convocar presenças e reinscrever saberes tradicionais. Nesse universo, natureza, espiritualidade e cultura constituem uma mesma tessitura simbólica, dissolvendo fronteiras entre o sagrado e o profano, o humano e o não humano. Ao valorizar as cosmologias amazônicas, o livro afirma a literatura como espaço de resistência cultural e de preservação de identidades, propondo uma ética do pertencimento que tensiona os paradigmas da racionalidade moderna e reposiciona a Amazônia como centro de produção de pensamento estético e filosófico.

A “encantaria”, para o autor, é tanto linguagem quanto território, uma forma de dizer o mundo a partir da magia e da ancestralidade. O poeta transforma o discurso literário em rito, onde a palavra não apenas representa, mas convoca presenças, atravessando fronteiras entre o real e o mítico. *Encantarias da Palavra* se configura, assim, como uma síntese estética e filosófica do pensamento amazônico, no qual natureza, memória e espírito se entrelaçam numa mesma tessitura simbólica.

Nesse sentido, a “encantaria” opera, na poética de Paes Loureiro, como um princípio organizador do imaginário amazônico, articulando linguagem, espaço e cosmologia em um mesmo gesto criativo. Ao transformar a palavra em rito, o poeta desloca o texto literário para além da função representacional, atribuindo-lhe um caráter performativo, capaz de reativar memórias ancestrais e reinscrever saberes tradicionais no presente. A escrita, assim, torna-se um espaço de resistência cultural, no qual a oralidade, o mito e a experiência sensível da floresta confrontam as lógicas hegemônicas da racionalidade moderna. Desse modo, *Encantarias da Palavra* não apenas estetiza a natureza amazônica, mas propõe uma ética do pertencimento, em que o humano, o não humano e o espiritual coexistem em relações de interdependência, revelando uma concepção de mundo que tensiona as fronteiras entre cultura e natureza, história e mito, palavra e encantamento.

Reunindo narrativas, relatos e reflexões sobre o universo espiritual e cultural da Amazônia, esta coletânea busca valorizar as múltiplas vozes dos povos originários e ribeirinhos. O conceito de “encantado” é apresentado como categoria de pensamento e forma de existência que desafia a racionalidade ocidental, integrando seres, lugares e tempos num mesmo sistema de reciprocidade entre humano e não humano. A obra tem caráter etnográfico e literário, documentando as relações entre mito e território, memória e identidade. Ao fazê-lo, propõe uma ecologia do saber enraizada no encantamento, onde o conhecimento é também uma forma de convivência e respeito à floresta.

Nesse percurso o sagrado e o profano se tocam e promovem novas reflexões. Pois, observa-se como esses três conceitos podem ser afetados a ponto de serem confundidos entre si. Nesse sentido, visa-se reconhecer e revisitar suas interpretações na poesia de Paes Loureiro e também investigar posteriormente novas formas de validações desses seres insólitos em outras mídias para reorganização as suas semelhanças e diferenças.

A leitura do texto permite observar três entidades amazônicas, Curupira, Acauã e Visagem, funcionando como vozes narrativas que veem os humanos e os interpretam. Cada uma carrega um papel simbólico relacionado ao sagrado e ao profano com essas fronteiras. O Curupira é como um Guardião das florestas que representa o sagrado da floresta, um ser que existe para proteger o espaço natural contra a ação humana. Seus pés tortos são apresentados não como deformidade, mas como marca ritual, quase um estigma sagrado: “Tem os pés tortos para trás de tanto caminhar/ Pelos caminhos de folhas da floresta.”

Aqui, o corpo dele se inscreve no sagrado, é insígnia e função. O humano, ao contrário, é quem perde o caminho porque vive o profano: cortar, destruir, ignorar o mistério vegetal. No verso: “E ter os pés perfeitos /Mas sem caminhos de folhas por onde caminhar”, há uma crítica: o profano se tornou norma/ o humano tem um corpo "correto", mas perdeu a conexão espiritual com o território. A perfeição anatômica é simbólica do vazio existencial moderno. O sagrado, então, não está na forma do corpo, mas na função ancestral e mítica. Em Acauã integra o Destino que desenvolve o Sagrado do Presságio versus o Profano da

Surdez Humana. A ave acauã, mito e mensageiro, fala do *fatum*, do destino inevitável: “Quando eu canto é o destino que canta.” A voz da ave é oráculo, um sagrado que revela e adverte. Mas os humanos não querem ouvir: “Tapa com cera os ouvidos/E segue feliz”

Esse gesto remete à rebeldia humana diante do sagrado/semelhante ao mito grego de Ulisses, mas invertido: aqui o silêncio é medo e fuga, não coragem. O profano se manifesta na negação do destino, no desejo de controlar a realidade sem aceitar o mistério. O verso mais tenso: “Eu de ti sei o que não queres saber”

O verso acima estabelece assimetria: o sagrado tudo vê; o humano esconde-se de si mesmo. Para a Visagem propõe o Liminar (Entre o Ser e o Não-Ser). A Visagem não tem corpo, identidade ou tempo – ela habita o espaço do entre. Se o Curupira simboliza o sagrado protetor e o Acauã o sagrado do destino, a Visagem representa o sagrado do limiar, a morte, o desconhecido, o intangível: “Sou o que não fui/ Fui o que não sou/ Existo porque não sou.”

Esses versos rompem a lógica racional. É o sagrado apofático, aquele que só pode ser definido por negação (como Deus na mística medieval). Aqui o profano é o humano que tenta compreender com lógica o que só pode ser compreendido com mito. Ela encarna o sagrado do mistério, aquilo que o humano teme porque não pertence mais àquilo que entende. Seu texto mostra que o sagrado amazônico não é instituição, presença, corpo, animal, floresta, vento, presságio. O profano, por contraste, é o humano moderno: desligado, racional demais, incapaz de participar do mito, vivendo como estrangeiro em seu

próprio território. Assim, a obra manifesta uma crítica poética: o sagrado observa os homens porque os homens já não sabem observar o sagrado. O Curupira revela o erro humano: o corte da floresta, o rompimento com o território. O Acauã revela o destino inevitável que o humano tenta silenciar. A Visagem revela o mistério último: a instabilidade da identidade e da existência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, evidencia-se a relevância do entrelaçamento entre os estudos das visagens, dos mitos e dos seres encantados como estratégia fundamental para a valorização estética e simbólica de seus mecanismos individuais e coletivos, os quais assumem configurações distintas nas literaturas orais e escritas. Tais narrativas, longe de se restringirem ao campo do imaginário folclórico, operam como dispositivos culturais de transmissão de saberes, memória e identidade, revelando formas próprias de organização do mundo e de relação com a natureza. Para as populações amazônicas, ouvir e recontar essas histórias constitui um gesto ritualístico de reconexão com os ancestrais, capaz de restabelecer laços invisíveis entre o mundo sutil e as matrizes familiares de pertencimento, memória e continuidade histórica.

Nesse contexto, o canto monstruoso presente na poesia de João de Jesus Paes Loureiro mobiliza afetos como o terror e a angústia, ao encenar a presença de seres encantados, visagentos e mitológicos da Amazônia que disputam o espaço simbólico e material com os seres humanos. Essa disputa não se configura apenas como confronto, mas

como uma tensão ontológica que problematiza a permanência dessas entidades e de seus territórios diante do avanço da racionalidade moderna e das práticas de exploração ambiental. Assim, o monstruoso emerge como linguagem poética e política, por meio da qual a obra de Loureiro evidencia a resistência dessas existências não humanas e afirma a necessidade de repensar as relações entre humanidade, natureza e ancestralidade à luz de outras temporalidades e cosmologias.

Ao dialogar com os pressupostos do gótico, observa-se que o medo e o monstruoso, na obra de Loureiro, deslocam-se das configurações tradicionais para assumir uma dimensão ecológica e ontológica, expressando as tensões provocadas pela crise ambiental e pela ameaça às cosmologias amazônicas. Nesse sentido, o eco-gótico emerge como ferramenta crítica capaz de revelar as disputas simbólicas e materiais em torno da preservação da natureza e da sobrevivência de saberes ancestrais. Conclui-se, portanto, que a literatura amazônica, ao incorporar o encantamento, o terror e a ancestralidade, não apenas amplia o campo dos estudos literários atuais, mas também propõe outras formas de relação com o mundo, fundadas no respeito, na interdependência e na continuidade entre memória, território e vida.

## REFERÊNCIAS

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Encantarias da palavra**. Belém: Paka-Tatu, 2017.

VAZ FILHO, Florêncio Almeida; CARVALHO, Luciana G. de (org.). **Isso tudo é encantado: histórias, memórias e conhecimentos dos povos amazônicos**. Belém: UFPA; NEPA, 2023.

- CARROLL, Noël. **The philosophy of horror: or, paradoxes of the heart** .  
New York: Routledge, 1990.
- FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar. Ecogótico e eco-horror na literatura brasileira. **Organon**, Porto Alegre, v. 40, n. 80, p. 1–20, fev./set. 2025.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.
- SMITH, Andrew; HUGHES, William. Introduction: defining the  
ecoGothic. SMITH, Andrew; HUGHES, William (org.).  
**EcoGothic**. Manchester: Manchester University Press, 2013. p. 1–14.

# FOLCLORE AMAZÔNICO E CRÍTICA AMBIENTAL EM *O CURUPIRA*, DE FLAVIO COLIN

Márcio dos Santos Rodrigues

## INTRODUÇÃO

Nascido no Rio de Janeiro em 22 de junho de 1930, Flavio Colin construiu sua trajetória nos quadrinhos brasileiros em um contexto marcado por instabilidade editorial, forte presença de material estrangeiro e ausência de estruturas duráveis de sustentação do trabalho autoral. Sua entrada profissional no final da década de 1950 e a permanência ao longo de décadas atravessadas por crises sucessivas indicam um percurso mantido pela continuidade do trabalho individual em um campo sem garantias institucionais consolidadas, dependente da insistência no fazer diante de um mercado frágil e pouco previsível.

Esse vínculo com os quadrinhos é reiterado pelo próprio autor e sintetizado na afirmação segundo a qual os quadrinhos eram sua “cachaça”, registro recuperado por Wellington Srbek (2018, p. 63). A expressão condensa tanto a adesão à linguagem quanto o reconhecimento das condições materiais limitadas e do reduzido prestígio simbólico do meio no Brasil da segunda metade do século XX.

Esse compromisso prolongado com os quadrinhos condiciona escolhas narrativas que se afastam dos modelos dominantes do meio quadrinístico e privilegiam repertórios culturais brasileiros. Nesse quadro, a figura do Curupira assume centralidade no trabalho de Colin, como instância mediadora entre a floresta e as forças que a ameaçam.

Este capítulo examina o emprego do Curupira nos quadrinhos de Colin como elemento central para a formulação de comentários sobre exploração ambiental e apropriação econômica. A recorrência desse personagem nos quadrinhos do artista carioca dialoga com debates que se intensificaram no Brasil ao longo da segunda metade do século XX, sobretudo aqueles relacionados à Amazônia, ao avanço do desmatamento e à presença de interesses externos sobre a região, inserindo tais questões no interior de uma narrativa gráfica vinculada às condições históricas do meio dos quadrinhos nacionais.

Embora Colin não tenha visitado a Amazônia, suas histórias dialogam com um imaginário social amplamente difundido, constituído por tradições folclóricas, literatura, relatos históricos e discursos ambientalistas. Esse caráter mediado informa suas representações, atravessadas por generalizações e estereótipos, mas orientadas por uma intenção crítica voltada à denúncia da devastação ambiental. O Curupira surge, assim, como figura que concentra essas tensões, funcionando como resposta simbólica às práticas predatórias e como síntese narrativa de uma Amazônia pensada a partir de referências externas.

A análise concentra-se no álbum *O Curupira*, publicado após a morte do autor, entendido como condensação desse percurso autoral. Nele, o folclore amazônico é mobilizado de forma direta em diálogo com um discurso ecológico, oferecendo um campo privilegiado para compreender como Colin reconfigura o Curupira como agente

narrativo em debates sobre preservação ambiental e destruição da floresta.

## DISCURSO ECOLÓGICO E FOLCLORE AMAZÔNICO EM *O CURUPIRA*

Publicada pela Pixel Media Comunicação Ltda. em 2006, *O Curupira* é um álbum póstumo de Colin. O álbum reúne 48 páginas organizadas em cinco histórias independentes, cada uma com numeração própria. O conjunto constrói uma representação da Amazônia ancorada no folclore, com destaque para a figura dessa entidade da mata, reconhecida em diferentes tradições regionais como guardião dos territórios florestais e agente de vigilância moral sobre o uso da natureza.

Por meio desse personagem “folclórico”, Colin desenvolve histórias curtas que tratam de modo direto da conservação ambiental e das tensões entre interesses externos e referências culturais nacionais. As narrativas colocam em confronto À práticas de exploração da floresta e a afirmação de uma identidade brasileira, tensionando relações entre o global e o local, bem como a influência estrangeira sobre o território amazônico.

O álbum assume de forma explícita um posicionamento ecológico e adota um tom ufanista, coerente com debates recorrentes no período em que as histórias foram concebidas, marcado pela preocupação com a devastação da floresta e pela defesa simbólica da cultura nacional frente a pressões externas.

Considerando que Colin faleceu em 2002, as histórias reunidas no álbum foram produzidas, no mínimo, na década anterior à publicação. Elas traduzem, portanto, questões socioambientais e culturais que ganhavam visibilidade naquele momento histórico dos anos 1980-1990, em especial os debates sobre preservação ambiental, soberania territorial, além dos usos do folclore como recurso de afirmação cultural.

No texto de introdução do álbum, assinado por Rodrigo Fonseca, destaca-se a figura de Colin como um ícone dos quadrinhos brasileiros, dono de um estilo de desenho “que denota uma forte identidade nacional”. Sobre esse ponto, pode-se pensar, de forma ponderada, também em toda uma operação visando a criar uma memória para o quadrinista como um baluarte de resistência.

Na contracapa do livro, por exemplo, temos uma frase atribuída a Colin de que “Histórias em quadrinhos no Brasil é um sacerdócio, uma missão”. Menciona-se também a relevância do trabalho de Colin na busca por uma expressão genuinamente nacional para os quadrinhos brasileiros, afastando-se das influências estrangeiras dominantes, sobretudo os super-heróis. Há menção a uma entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, em que Colin diz que seu ranço era com esses personagens fantasiados, que ele considerava responsável, em grande parte, pela falta de diversidade e pela padronização excessiva nas narrativas de quadrinhos. Colin criticava a predominância deles por acreditar que contribuíam para a colonização cultural e dificultavam a emergência de uma voz própria nos quadrinhos nacionais. Para deixar

claro que sua crítica era contra esse conteúdo em particular e não contra o país de origem dessas produções, ele aceitou fazer ilustrações para uma revista sobre os Backstreet Boys, apesar de não ter afinidade com o tema.

Retomemos a discussão sobre *O Curupira*. O álbum não se restringe ao público infantojuvenil, dirigindo-se também a um público mais amplo em virtude dos temas mobilizados em torno dessa figura do folclore, caracterizada por cabelos vermelhos e pés voltados para trás. Na tradição indígena e na literatura etnográfica, o Curupira é concebido como protetor das florestas e agente enganador de caçadores e predadores, associado a um regime de reciprocidade na caça, entendido como princípio regulador das relações entre humanos e ambiente (Dean, 1997, p. 37). Isso significa que, na visão das culturas indígenas, a entidade não apenas protege a floresta, mas também estabelece um equilíbrio entre os caçadores e a natureza. Para ter sucesso na caça, os caçadores precisavam devolver algo de valor à floresta, reconhecendo a importância de manter um equilíbrio e uma harmonia com o ambiente natural. Essa reciprocidade implicava que os caçadores não podiam simplesmente retirar recursos da floresta sem dar algo em troca. Assim, era necessário realizar oferendas ou rituais que mostrassem gratidão pela generosidade da floresta. Warren Dean, em seu *With Broadax and Firebrand: The Destruction of the Brazilian Atlantic Forest* (1997), no diz que

O jesuíta José de Anchieta escreveu em 1560 que os indígenas faziam oferendas na floresta ao Curupira com penas, flechas e leques. Provavelmente, o Curupira era o espírito que governava a

reciprocidade na caça. Para ter sucesso na caça, era necessário devolver algo de valor à floresta. O conhecimento da caça, assim como a medicina, é conservador: atualmente, os caçadores propiciam o Curupira com cachaça – rum – e cigarros (Dean, 1997, p. 37).

Desde o período da América Portuguesa, a figura do Curupira foi descrita em diversas narrativas como uma entidade temida e respeitada pelos indígenas, aparecendo nas cartas dos missionários jesuítas como José de Anchieta, acima mencionado, que o caracterizou como um demônio que açoitava e matava os indígenas que desrespeitavam as matas (1933), ao lado de outras entidades como o Anhangá e o Jurupari. Em uma das notas das *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do padre Joseph de Anchieta, S.J. (1554-1594)*, há a menção sobre o que Conto de Magalhães escreveu sobre o Curupira:

O curupira é o deus que protege as florestas. As tradições representam-no como um pequeno tapuio, com os pés voltados para trás e os orifícios necessários para as secreções indispensáveis à vida, pelo que a gente do Pará diz que ele é mussú. O curupira ou currupira, como nós lhe chamamos no Sul, figura em uma infinidade de lendas, tanto no Norte como no Sul do Brasil. No Pará, quando se viaja pelos rios e se vê alguma canoada longinqua no meio dos bosques, os remeiros dizem que é o curupira que está batendo nas sapopemas, e que, se não se afasta suficientemente forte para sofrer a ação de alguma tempestade que está próxima. A função do curupira é proteger as florestas. Todo aquele que derriba, ou de qualquer modo estraga indistintamente as árvores, é punido por ele com a pena de errar por tempos imensos pelos bosques, sem puder atinar com o caminho da casa, ou meio algum de chegar até aos seus.

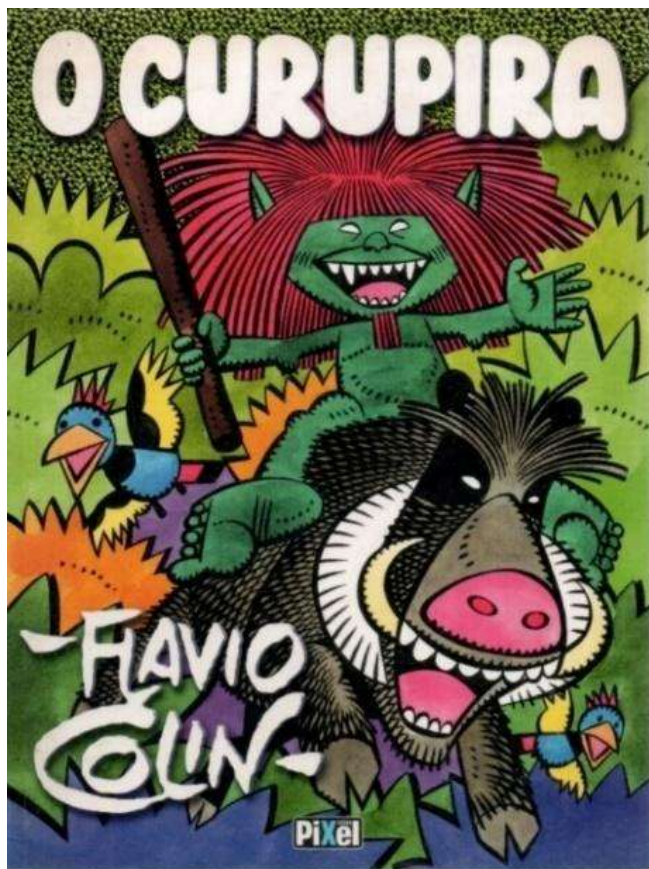
Ao longo do século XVII, missionários e cronistas europeus continuaram a moldar a imagem do Curupira conforme seus próprios contextos culturais e religiosos. Por exemplo, Simão de Vasconcellos, um dos primeiros cronistas lusitanos da América portuguesa, incluiu em *Chronica da Companhia de Jesu do estado do Brasil* (1865) descrições de seres monstruosos com características semelhantes ao Curupira, como os Matuicés, que tinham os pés voltados para trás, dificultando o rastreamento. No século XVII, os relatos dos capuchinhos franceses Ives d'Evreux e Claude d'Avebeville também contribuíram para essa narrativa, inserindo figuras como o Jurupari e transformando-o em um demônio sedutor na tradição eclesiástica. Colin inclusive dialoga com essa tradição ao apresentar o Jurupari como um “safadão”, alinhando-se à versão folclórica que retrata o Jurupari como um espírito astuto e lascivo. Esse processo de fusão entre as crenças indígenas e as interpretações cristãs criou um imaginário híbrido, onde o Curupira assumiu características demoníacas para justificar a necessidade da intervenção missionária.

No álbum de Colin, essas representações ganham uma nova dimensão, pois o Curupira é apresentado não como um demônio, mas como um guardião da natureza, simbolizando a luta pela conservação ambiental em um contexto de crescente devastação da Amazônia. Esta releitura afasta o Curupira de suas conotações negativas coloniais, alinhando-o aos debates que no momento de criação das histórias - vale lembrar que o álbum é de 2004 - estavam em curso. Desde a década de 1970, movimentos ambientalistas vinham crescendo em todo o mundo,

destacando a necessidade urgente de proteger o meio ambiente contra a exploração desenfreada dos recursos naturais. No Brasil, a preocupação com a preservação da Amazônia ganhou destaque internacional, especialmente com o aumento das taxas de desmatamento e as consequências desastrosas para a biodiversidade e para as comunidades indígenas.

Em contraste com o álbum anterior, este apresenta uma paleta de cores evidente, presente na capa e ao longo de todo o volume. Há o predomínio de cores vibrantes, aspecto este que, alinhado ao *design* caricatural, expressam, em maior ou menor grau, uma abordagem que é ao mesmo tempo reverente e satírica. Na capa temos o protagonista como uma criatura verde, de orelhas pontudas, um sorriso travesso largo com dentes afiados, segurando um bastão, e em sua montaria tradicional, uma queixada. A representação é rica em detalhes que permanecem em diálogo com as descrições folclóricas mais recorrentes, como no caso dos cabelos avermelhados flamejantes e os pés virados para trás. Estes últimos, uma característica das mais conhecidas do personagem, servem para confundir caçadores e lenhadores, pois suas pegadas indicam a direção oposta.

Figura 1: Capa do álbum lançado pela Pixel (Colin, 2006)



Na capa do álbum (Figura 1), o Curupira é apresentado em relação direta com a floresta, que aparece como um conjunto integrado de formas e presenças. A vegetação, composta por áreas densas em tons de verde e amarelo, cria um espaço visual que remete ao ambiente amazônico como um todo. As aves de plumagem colorida ao redor da cena reforçam a ideia de convivência entre o personagem e o espaço natural, sugerindo uma ordem própria da floresta, anterior à ação

humana. O Curupira surge integrado ao cenário, como parte dele, antecipando o papel que assume ao longo das narrativas.

A primeira história do álbum, intitulada “Os Caçadores”, desenvolve-se a partir da entrada de três caçadores ilegais na floresta, motivados pela captura de animais silvestres para a retirada de peles. A atividade, reconhecida pelos próprios personagens como ilegal, é apresentada sob o argumento da sobrevivência econômica, em um contexto marcado pela assimetria nas relações de trabalho. As conversas entre os caçadores evidenciam que os lucros se concentram no patrão, enquanto os riscos recaem sobre aqueles que executam a atividade. A menção aos destinos das peles, vendidas para mercados do Japão, da Europa e da América do Norte, insere a narrativa em circuitos transnacionais de exploração, deslocando o conflito para além do espaço local da floresta.

À medida que a história avança, a floresta deixa de figurar como simples cenário e passa a interferir no curso da ação. Fenômenos inexplicáveis, ruídos e alterações no espaço produzem nos caçadores a percepção de que forças invisíveis acompanham seus passos. A crença na presença de entidades protetoras da mata, entre elas o Curupira, estrutura a tensão narrativa. As bolas de fogo que surgem em meio à escuridão intensificam o descontrole e instauram um regime de medo que desorganiza a lógica da caça. No desfecho, os personagens conseguem deixar a floresta exaustos e desorientados, atribuindo a sobrevivência a uma intervenção sobrenatural. O encerramento ambíguo não oferece punição direta nem redenção explícita, mas expõe

a fragilidade humana diante de um espaço que reage às práticas predatórias.

A segunda história, “O Furto de Ervas”, desloca a ação para o Alto Amazonas e aprofunda a crítica à exploração dos recursos naturais, com foco no contrabando de plantas medicinais. A narrativa apresenta povos indígenas submetidos à coleta e ao transporte de ervas sob coerção e vigilância de agentes ligados a interesses estrangeiros, recorrendo a representações simplificadas para construir essa situação. A floresta é apresentada como espaço de disputa, marcado por relações desiguais entre conhecimento tradicional e apropriação econômica. Nesse cenário, o Curupira atua como força de interrupção dessa lógica, reintroduzindo o folclore amazônico como forma de crítica à exploração material e simbólica da região. (Figura 2. Indígenas coletando ervas medicinais Colin, 2006)



Os indígenas, representados sem muita distinção, carregam cestos cheios de plantas enquanto são observados pelos contrabandistas

(Figura 2). Outra figura que os observa na mesma página é o Curupira. Indignado diante da exploração dos recursos naturais e pela subjugação dos indígenas, ele decide intervir. Nas páginas seguintes, o vemos enfeitando as ervas, transformando-as em armas contra os invasores. Quando o navio parte, os contrabandistas são surpreendidos por cipós animados que atacam e prendem a tripulação, causando pânico e desordem a bordo. No final, o Curupira observa satisfeito o resultado de sua intervenção, enquanto a Iara – isto é, a Mãe-d'água – agradece o presente. Destacando a ironia da situação, ela vê a embarcação naufragada como um novo brinquedo para ela e seus peixinhos no fundo do rio. Ambos assistem satisfeitos, cientes de que a floresta está protegida por mais um dia.

O eixo da segunda narrativa concentra-se na biopirataria, conceito que se afirma no debate internacional na década de 1990, em meio às disputas relacionadas à biodiversidade e às patentes biotecnológicas. O termo é atribuído a Pat Mooney (Fowler; Mooney, 1990), no âmbito da Rural Advancement Foundation International (RAFI), e passa a circular de forma mais sistemática a partir de 1993, sendo posteriormente difundido e consolidado por autoras como Vandana Shiva no interior das críticas às assimetrias entre países centrais e periféricos no controle dos recursos genéticos (Shiva, 1997; Martínez Alier, 2005; Mgbeoji, 2007). A biopirataria refere-se à apropriação de recursos biológicos e de conhecimentos tradicionais por agentes externos, sem consentimento prévio informado nem repartição de benefícios com as populações que historicamente produzem e

transmitem esses saberes – algo similar ao que ocorreu com o açaí, cujo nome e marca foram objeto de registro no Japão por uma empresa estrangeira no início dos anos 2000, exigindo que exportadores brasileiros obtivessem autorização para comercializar o fruto sob esse nome naquele mercado e suscitando contestação diplomática e jurídica por parte do Brasil até que o registro fosse cancelado em 2007.

As histórias do álbum examinadas até aqui enfatizam a incorporação de elementos do folclore associados a preocupações ambientais. Na terceira narrativa, “O Garimpo”, Colin retoma a denúncia da exploração ilegal dos recursos amazônicos. O Curupira encontra um corpo à deriva no rio e identifica a Iara, descrita como senhora das águas, desacordada. Ao tentar socorrê-la com respiração boca a boca, a cena assume tom cômico quando a personagem desperta sob efeito de uma substância, passando a agir de modo desinibido.

Figura 3. A Iara explicando ao Curupira sobre a contaminação do rio (Colin, 2006).

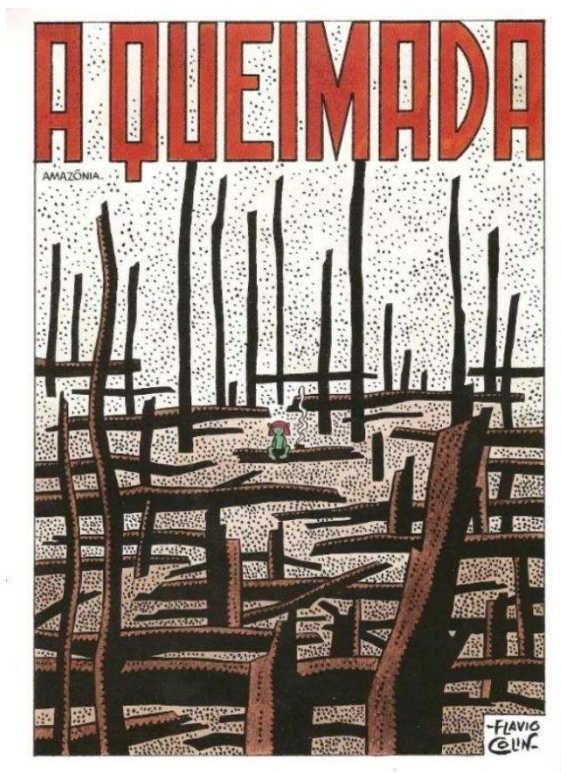


A Iara revela que a água do rio está contaminada, o que provoca nela um mal-estar. Ela explica ao Curupira que o mercúrio empregado no garimpo envenena as águas e extermina a fauna aquática. Diante disso, o Curupira decide tomar providências e recorre a outra figura mitológica, o Jurupari, descrito como um ser de ideias diabólicas, capaz de causar grandes sustos nos intrusos. Ao encontrar o Jurupari, que a princípio se recusa a ajudar por detestar a luz do dia, o Curupira o convence da importância da missão. Com seus poderes, o Jurupari cria a ilusão de uma “louraça”, levando os garimpeiros a abandonar o garimpo para perseguir essa figura feminina sexualizada.

Com os garimpeiros fora do caminho, o Curupira e a Iara têm a oportunidade de destruir o garimpo. Para isso, a Iara convoca o Araraua, um enorme jacaré, para esmagar tudo em seu caminho. O dono do garimpo, ao ver a destruição, foge em desespero, gritando sobre um monstro. A Iara, agora recuperada, agradece ao Curupira pela ajuda e juntos prometem continuar protegendo a floresta contra futuras ameaças.

A última história do álbum, “A Queimada”, por motivos óbvios é a única que não apresenta, salvo o tom da pele do Curupira, a cor vibrante que caracteriza as outras narrativas.

Figura 4: A presença residual do Curupira em meio à devastação da floresta (Colin, 2006).



A cena se abre sobre uma floresta que deixou de se afirmar como tal. O campo visual é composto por restos queimados, troncos escurecidos e um solo coberto de cinzas, configuração que interrompe qualquer expectativa de regeneração imediata. A paleta cromática restringe-se a variações de marrom, cinza e negro, impondo à leitura um ritmo desacelerado, marcado pela persistência da ruína. Nesse cenário, o Curupira aparece ao centro, reduzido diante da extensão da devastação, como presença deslocada, não por alheamento ao território, mas por tornar visível, pela própria permanência, aquilo que foi

suprimido. Nas páginas seguintes ocorre uma inflexão narrativa. O céu passa a ser atravessado por um objeto estranho ao espaço terrestre, produzindo uma suspensão momentânea do regime visual da destruição contínua. A chegada do OVNI instaura um intervalo na lógica do desastre ambiental. Da nave desce um alienígena chamado Ponto Com, cuja presença introduz um ponto de vista exterior às dinâmicas amazônicas, marcado pela distância e pela abstração, ainda que colocado em confronto com o cenário de espoliação material que se impõe diante dele. (Figura 5: Encontro entre o Curupira e o alienígena em meio à paisagem devastada (Colin, 2006)).

Ao descer da nave, o alienígena não observa longamente o entorno; sua primeira interpelação é direta e funcional. Ele solicita ao Curupira ser levado ao chefe, ao mestre daquele território devastado, partindo do pressuposto de que ainda exista alguma instância de autoridade capaz de responder pelo que vê. Esse gesto reinscreve a cena



em uma convenção recorrente das narrativas de chegada alienígena da ficção científica, nas quais o contato inicial se organiza pela busca de representantes legítimos do planeta ou do território visitado, como ocorre em *The Day the Earth Stood Still* (O Dia em que a Terra Parou, 1951), quando o emissário extraterrestre exige falar com líderes mundiais. A expectativa de uma cadeia hierárquica inteligível funciona como atalho narrativo típico do gênero, ainda que aqui seja tensionada pela resposta do Curupira.

A sequência se desenvolve a partir desse encontro desigual. Enquanto caminham entre restos de árvores queimadas, o diálogo passa a organizar a leitura do espaço. O alienígena constata a ausência de vida e nomeia o vazio, ao que o Curupira responde lembrando que ali havia floresta, que tudo foi queimado. A identificação dos responsáveis surge sem hesitação: os homens. A narrativa avança por meio de perguntas sucessivas, que funcionam como tentativas de compreender uma lógica que se mostra reiterada e sistemática. O Curupira descreve o processo de devastação como ação interessada, voltada à criação de gado e à venda da madeira, inserindo a destruição em uma cadeia econômica conhecida. A reação de Ponto Com oscila entre indignação e perplexidade, ampliando o alcance da crítica ao comparar a devastação terrestre ao lixo espacial produzido pela própria humanidade.

À medida que o diálogo avança, a sequência evidencia tensões de autoridade, crença e impotência. O Curupira admite seus limites diante da escala dos incêndios, enquanto Ponto Com questiona a ausência de intervenção humana. A referência a Tupã desloca o registro para uma

dimensão cosmológica que o alienígena tenta traduzir a partir de seus próprios parâmetros, sem alcançar equivalência, mantendo o descompasso como eixo da cena.

No encerramento, a oferta de partida condensa o impasse. Ponto Com propõe levar o Curupira consigo, apresentando o espaço como saída possível. A recusa reafirma o vínculo do personagem com o território devastado. A nave parte, e a imagem final retoma o silêncio inicial, com o Curupira solitário entre cinzas e troncos queimados, permanecendo como presença diante da destruição. A última imagem retoma o silêncio inicial, agora atravessado pela permanência de quem, mesmo sem poder conter a devastação, insiste em permanecer como guardião de um espaço ferido.



Figura 6: A despedida entre o tradicional Curupira e o moderno Ponto Com (Colin, 2006).

Outro aspecto digno de nota é o nome do alienígena, “Ponto Com”. A escolha ganha densidade quando situada no contexto da década de 1990, período de expansão acelerada da internet e de consolidação do domínio “.com” como signo da economia digital, da circulação global de informações e da financeirização dos fluxos simbólicos e materiais. Ao nomear o visitante extraterrestre dessa forma, Colin inscreve na narrativa uma figura associada à abstração tecnológica, à conectividade planetária e à lógica da desmaterialização, que observa a devastação amazônica a partir de um regime cognitivo distanciado, quase administrativo.

Em contraposição ao alienígena, o Curupira condensaria o arcaico e o tradicional, entendido como forma de relação com o território fundada na presença, na memória e na continuidade. O encontro entre Ponto Com e o Curupira não configura um diálogo entre progresso e atraso, mas a fricção entre temporalidades incongruentes: de um lado, a racionalidade técnica que mede, compara e circula; de outro, uma lógica de pertencimento que permanece vinculada ao espaço ferido. A crítica ambiental emerge desse descompasso, revelando que a devastação da floresta se insere na mesma matriz histórica que sustenta a expansão tecnológica global, enquanto o Curupira persiste como figura que testemunha, sem mediação digital, a perda irreversível do território.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

Ao reinscrever o Curupira como eixo narrativo de suas histórias amazônicas, Flavio Colin produziu uma forma específica de intervenção simbólica sobre a devastação ambiental, deslocando o folclore do campo da curiosidade cultural para o da denúncia histórica. Esse deslocamento revela um gesto consciente de inscrição dos quadrinhos no debate ecológico brasileiro, conferindo à narrativa gráfica a capacidade de tensionar discursos sobre exploração, soberania e destruição territorial.

O Curupira de Colin não corresponde a uma figura etnográfica precisa nem a uma tradução rigorosa das cosmologias indígenas. Trata-se de uma construção mediada, elaborada a partir de repertórios circulantes fora da Amazônia e atravessada por expectativas externas sobre a floresta e a região. Essa condição não invalida a análise; ao contrário, permite compreender como a Amazônia foi pensada, apropriada e reinscrita no imaginário visual brasileiro ao longo do século XX. O personagem condensa uma visão moral da natureza, estruturada pela oposição entre proteção e devastação, responsabilidade e ganância, permanência e ruína, revelando os limites de uma crítica ambiental formulada a partir de centros urbanos distantes do território representado.

Nesse sentido, o álbum *O Curupira* convida a refletir sobre os usos políticos do folclore nos quadrinhos e sobre o estatuto dessas imagens no interior de uma história cultural brasileira. Examinar quem fala pela floresta, a partir de quais lugares e com quais repertórios, torna-se fundamental para compreender o papel das narrativas gráficas na

produção de sentidos sobre a crise ecológica. O Curupira de Colin permanece, assim, guardião que denuncia, mas também síntese de um olhar externo que exige ser interrogado historicamente.

## REFERÊNCIAS

- ANCHIETA, José de. **Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2002.
- COLIN, Flavio. **Caraíba**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.
- COLIN, Flávio. **O Curupira**. Rio de Janeiro: Pixel Media Comunicação Ltda., 2006.
- DEAN, Warren. **With broadax and firebrand: the destruction of the Brazilian Atlantic Forest**. Berkeley: University of California Press, 1997.
- FONSECA, Rodrigo. Flavio Colin - Um Mestre dos quadrinhos 100% brasileiro. COLIN, Flávio. **Curupira**. Rio de Janeiro: Pixel Media Comunicação Ltda., 2006, s.p.
- FOWLER, Cary; MOONEY, Pat Roy. **Shattering**: food, politics, and the loss of genetic diversity. Tucson: University of Arizona Press, 1990.
- MARTÍNEZ ALIER, Joan. **O ecologismo dos pobres**: conflitos ambientais e linguagens de valoração. São Paulo: Contexto, 2005.
- MGBEOJI, Ikechi. **Global biopiracy**: patents, plants, and indigenous knowledge. Vancouver: UBC Press, 2007.
- RODRIGUES, Márcio dos Santos. **A Amazônia inventada nos quadrinhos**: imaginários híbridos e representações transnacionais (anos 1950-2020). 2025. 549 f. Tese (Doutorado em História) –

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2025.

RODRIGUES, Márcio dos Santos. Apontamentos para a pesquisa histórica sobre quadrinhos. CALLARI, Victor; RODRIGUES, Márcio dos Santos. **História e quadrinhos** : contribuições ao ensino e à pesquisa. Belo Horizonte: Letramento, 2021. p. 19–61.

SHIVA, Vandana. **Biopiracy**: the plunder of nature and knowledge. Boston: South End Press, 1997.

SILVA JUNIOR, Gonçalo. **Vida traçada**: um perfil de Flavio Colin. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2022. (Série Quiosque, 21).

SRBEK, Wellington. **Mais quadrinhos**: entrevistas, resenhas e artigos sobre o mundo das HQs. São Paulo: Balão Editorial, 2018.

**THE DAY THE EARTH STOOD STILL** (O dia em que a Terra Parou). Direção: Robert Wise. Produção: Julian Blaustein. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1951. 1 filme (92 min.).

VASCONCELLOS, Simão de. **Chronica da Companhia de Jesus no Estado do Brasil (1663)** . Lisboa: A. J. Fernandes Lopes, 1865.

VIALLI, Andrea. Brasil recupera de japoneses registro da marca “açai”. **O Estado de São Paulo, São Paulo** , 21 fev. 2007. Economia, p. B4.

# SOBRE A ORGANIZADORA

**Suellen Cordovil da Silva** - Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com conclusão em 2017, com pesquisa dedicada às relações entre a obra de William Blake e produções de Alan Moore, incluindo estágio de doutorado-sanduiche na University of Northampton, no Reino Unido. Mestre em Letras na área de Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA), com conclusão em 2014, com dissertação voltada à tradução para o inglês de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Graduada em Letras com habilitação em Língua Inglesa pela UFPA em 2011, com monografia sobre motivação e autonomia em sala de aula. Atua como professora efetiva de Língua e Literaturas em Língua Inglesa na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa) desde 2014, integrando o Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLET), com sede em Marabá. Desenvolve pesquisas em literatura, tradução e histórias em quadrinhos e realiza estágio pós-doutoral em Literatura, arquivo e memória na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

SOBRE AS AUTORAS E OS  
AUTORES

**Ana Karolhiny Alves de Oliveira Freitas** - Mestranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLET) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Desenvolve formação simultânea como graduanda em Letras – Inglês na mesma instituição. É licenciada em Pedagogia pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (UNIASSELVI), instituição na qual concluiu especializações nas áreas de História, Contabilidade e Gestão de Pessoas, e Libras. No campo das atividades acadêmicas e culturais, atua como organizadora do Aegyo Club, grupo de eventos dedicado à difusão e discussão da cultura pop coreana. Integra o Grupo de Estudos do Fantástico na Amazônia (GEFA).

**Dariany Rodrigues de Brito** – Graduada em Agronomia pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), com conclusão em 2017. Entre 2011 e 2013 atuou como bolsista de Iniciação Científica do CNPq em projetos voltados à sustentabilidade da agricultura familiar no sudeste do Pará. Entre 2013 e 2014 foi bolsista do programa Ciência sem Fronteiras na University of Western Australia, na Austrália. Exerceu atividades como bolsista administrativa na UNIFESSPA entre 2015 e 2017 e atuou como professora de inglês na rede privada entre 2019 e 2020. Iniciou a licenciatura em Letras Inglês em 2022, concluída em 2024, e finalizou a especialização em Coordenação Pedagógica em 2025.

**Isamara Jucá Correia** – Graduada em Letras com ênfase em Língua Inglesa pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Entre 2015 e 2017 atuou como professora bolsista de inglês em programas institucionais e como tradutora e revisora vinculada a

projeto de iniciação científica do CNPq. Trabalhou como professora de inglês em escolas de idiomas entre 2014 e 2019 e realizou curso de aperfeiçoamento em língua inglesa na Austrália em 2019. Desde 2019 é professora efetiva da Secretaria de Educação do Estado do Pará, atuando no ensino de Língua Inglesa na educação básica.

**Jéfter Nery Pinto da Silva** – Mestrando em Letras na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), com ingresso em 2025. Concluiu a licenciatura em Letras Inglês pela Universidade Federal do Pará em 2023 e atua como intérprete de Língua Brasileira de Sinais desde 2015. Entre 2022 e 2023 trabalhou como intérprete de LIBRAS na rede pública estadual do Pará e, desde 2020, desenvolve atividades como ator e produtor audiovisual independente. Atualmente cursa segunda licenciatura em Letras LIBRAS e especialização em Educação, ambas em andamento desde 2024 e 2025.

**Josceane da Cruz Pereira** – Mestranda em Letras na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), com ingresso em 2025. Concluiu a graduação em Letras Inglês na Unifesspa em 2023, após ter realizado formação pedagógica em Ciências Biológicas pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci entre 2015 e 2019 e graduação em Tecnologia de Alimentos pela Universidade do Estado do Pará entre 2011 e 2015. Atuou como monitora das disciplinas Leitura e Produção em Inglês I, II e V em 2021 e exerceu representação discente entre 2018 e 2020.

**Márcio dos Santos Rodrigues** - Doutor em História pela Universidade Federal do Pará (2025), na linha Arte, Cultura, Religião e Linguagens do Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Mestre e licenciado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (2011), com ênfase em História e Culturas Políticas. Professor efetivo de História no Instituto Federal do Maranhão, Campus Buriticupu. Atua na curadoria, edição e tradução de quadrinhos africanos, com participação direta na difusão dessas produções no Brasil por meio do Canal Quadrinhos Africanos, além de colaborar com revisões e traduções de obras de temática africana, afrobrasileira e afro-americana para editoras diversas. É pesquisador e um dos líderes do Grupo de Pesquisa História e Linguagens: Pesquisa em Quadrinhos e Cinema. Integra o Grupo de Estudos do Fantástico na Amazônia (GEFA) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa).

**Nicolý Luise Vieira Dias** – Graduanda em Letras Inglês pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, com ingresso em 2023, após conclusão do ensino médio em 2021. Desde 2024 integra projeto de pesquisa dedicado às reinterpretações da obra de William Blake em diálogo com outras artes, desenvolvendo atividades no campo dos estudos literários e interartes.

