

O CORPO E OUTROS ESPAÇOS NA CONSTRUÇÃO DO INSÓLITO DO FILME *O CORONEL E O LOBISOMEM*

Marisa Martins Gama-Khalil

Universidade Federal de Uberlândia / CNPq

Resumo: A proposta deste artigo é a discussão sobre a importância da espacialidade do corpo, bem como de suas metamorfoses, na ambientação de horror da narrativa fílmica de *O coronel e o lobisOMEM*. Procuramos, por intermédio da análise do filme, mostrar que a representação das anormalidades corporais relaciona-se à sugestão intensamente metafórica das práticas de sujeição da nossa sociedade disciplinadora.

Palavras-Chave: Corpo, Espaço, Horror.

Abstract: **The body and other spaces for the construction of the uncanny in the film *O Coronel e o Lobisomen*.** This article proposes the discussion on the importance of the body spatiality, as well as its metamorphoses concerning the horror ambiance in the filmic narrative of *O coronel e o lobisOMEM*. We aim, through the film analysis, show that the representation of the body abnormalities are related to the metaphorical intensity of submission practices in our disciplinary society.

Keywords: Body, Space, Horror.

Introdução

O presente estudo aborda as metamorfoses entre bichos, mitos e seres humanos que ocorrem na narrativa fílmica de *O coronel e o lobisOMEM*. Nessa narrativa, o insólito, que impulsiona a instauração do horror, é desencadeado especialmente em função de as espacialidades (corpos e espaços sociais) apresentarem-se a partir de uma constante movência. Correspondências, conexões, justaposições podem definir o que nos separa e o que nos une dos seres míticos e dos irracionais, ou seja, a partir dessas espacialidades complexas e rizomáticas, podemos vislumbrar que a nossa humanidade real e racional é definida por enlaces e aderências com o imaginário e o irracional. Identidades se constroem por meio de alteridades e de embates nos quais os sujeitos lutam contra as formas de sujeição.

Na primeira parte desta análise, enfocaremos como se constrói a atmosfera fantástica do filme; na segunda, faremos uma explanação acerca das anormalidades que a sociedade normalizadora impetra ao corpo monstruoso; e, finalizando, abordaremos como esse corpo monstruoso e como os espaços sociais erguem-se como espacialidades insólitas na narrativa fílmica tomada para a análise.

Do fantástico-maravilhoso e do lendário

Em relação ao gênero em que se insere a narrativa do filme *O coronel e o lobisOMEM*, há toda uma complexidade que devemos levantar nesta análise. Pelo fato de termos, na trama, a manifestação de um monstro, o lobisOMEM, podemos dizer que a narrativa compõe-se a partir dos elementos do maravilhoso puro. No campo do maravilhoso,

aos fatos insólitos não são atribuídas explicações. Contudo, para que o maravilhoso puro ocorra, a hesitação não deve ocorrer na narrativa, como acontece nos contos de fadas, nos quais o leitor e as personagens das histórias aceitam com naturalidade o lobo falar, os dons mágicos das fadas ou o sono de cem anos de uma princesa. Todorov (2004, p. 60) argumenta: “No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito.” Mas, em *O coronel e o lobisomem*, ocorre a hesitação pelo menos no plano interno à narrativa, já que as personagens hesitam, demonstrando medo, quando, nas cercanias da fazenda, supõem que vagueia um lobisomem.

Se a hesitação acontece e nega um dos componentes básicos para a irrupção do maravilhoso puro; por outro lado, não há explicação lógica para a existência do lobisomem. Algumas explicações são esboçadas, porém tomam como ordem a do universo mítico. O fiel e risível Seu Juquinha, por exemplo, lista vários argumentos para convencer o Coronel Ponciano de que Nogueira, “cria do Sobradinho”, é o lobisomem que amedronta a população do entorno da fazenda. Para Seu Juquinha, há vários índices que apontam para uma “descendência lobisômica”: o primeiro índice era o fato de o pai dele ser padrinho da mãe; o segundo, por ele ser o oitavo filho após uma sucessão de sete mulheres. Seu Juquinha, então, deduz, pautado pela lógica mítica e folclórica, que “tudo isso junto é sinal de lobisomem presumível”. O coronel, mesmo oscilando entre acreditar ou não, segue o conselho de Seu Juquinha e expulsa Nogueira de sua fazenda, pois, no dia seguinte, conforme ressalta Seu Juquinha, será noite de lua cheia. Com Nogueira fora dali, os dois acreditam que o mal seria cortado pela raiz.

Percebemos, nesse sentido, que, de fato, há uma série de causas prováveis para explicar a existência desse monstro, o lobisomem; contudo, toda essa probabilidade instaura-se no campo do mítico e folclórico, não no da razão e da ciência. Assim, se por um lado, pela presença da hesitação, a narrativa fílmica em análise foge à classificação do maravilhoso puro; por outro, em função de a

existência do monstro não explicar-se racionalmente, essa narrativa conserva traços do maravilhoso. Podemos situá-la, então, no campo do fantástico-maravilhoso, se seguirmos a classificação todoroviana. O fantástico-maravilhoso faz parte da “classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 58). Esse parece ser o caso específico de *O coronel e o lobisomem*, uma vez que, a princípio, as pessoas hesitam entre crer ou desacreditar da existência do monstro; e essa hesitação configura-se como a marca que define a narrativa fantástica. No final do filme, vemos expostas e confirmadas na trama as palavras de Todorov, pois ocorre a aceitação do sobrenatural de duas formas. Em primeiro lugar, no final cena do tribunal, quando Nogueira metamorfoseia-se em lobisomem, todos se apavoram e saem correndo, deixando Nogueira e a fera frente a frente. A fuga de todos revela o medo e a aceitação do sobrenatural por todos. Em segundo lugar, nas cenas subsequentes, que finalizam o filme, o que temos é a entrada de Nogueira em um mundo em que o sobrenatural é a ambiência, pois o protagonista encontra o seu avô morto, com quem tem uma conversa de aconselhamentos; depois depara com a prima Esmeraldina transformada em sereia e é por ela levado ao fundo do oceano. Morreu afogado ou encontra-se nas profundezas do oceano vivendo com a sereia? É na ambiguidade, então, que a história se encerra. A ambiguidade é um recurso obrigatório na tessitura da literatura de uma forma geral; porém, no campo da literatura fantástica, sua presença deve ser a pedra de base da trama. Para a criação de um universo ambíguo, os autores da literatura fantástica utilizam com frequência as elipses, a repentina abertura de espaços lacunares na escritura, procedimento que instaura efeitos intensos de surpresa. O fantástico seduz e desilude em função de construir suas tramas permeadas de vazios, de incertezas. O que tenta se explicar é sempre inexplicável e por isso as perguntas se multiplicam diante do leitor. Como explica Irene Bessière, “o silêncio da narração nutre a proliferação de perguntas” (*apud* CESERANI,

2006, p. 75). No filme, a existência do lobisomem (ou não?) é uma pergunta que permeia a narrativa e, para não citarmos tantos outros exemplos, o final do filme revela-se como uma enorme interrogação para o leitor/espectador: em que plano se situa o coronel e toda a sua “construída” valentia? São vazios constitutivos importantíssimos para entendermos a potencialidade do fantástico-maravilhoso no filme.

Além de entendermos que não é no maravilhoso puro, mas no fantástico maravilhoso, que a história se embasa estrutural e tematicamente, cabe ressaltarmos que, no campo do imaginário popular, essa história é uma lenda, e narra uma das histórias de um dos mitos marcantes que habita o folclore brasileiro, o lobisomem. Ao analisar as formas orais em que se funda o fantástico, Bausinger (1990) opõe a lenda ao maravilhoso [puro] a partir de quatro argumentos. Como primeiro argumento, esse autor afirma que o conto maravilhoso é ambientado em um mundo irreal. A fórmula inicial “Era uma vez ...” permite o acesso a um mundo inexistente; a lenda, ao contrário, é uma história que sempre remete a uma experiência insólita que ocorreu no mundo real. Por assim ser, o povo acredita na lenda mas não acredita no conto maravilhoso. Ao ouvir um conto maravilhoso, o ouvinte desloca-se totalmente para o plano do irreal; ao ouvir uma lenda, o ouvinte fica cindido entre dois planos – o do palpável e o do impalpável, o do real e o do irreal. Esse movimento de cindir-se entre dois planos é também, com frequência, experimentado pelas personagens da lenda. As aparições do curupira, do lobisomem, da cobra grande, do Mappinguari, e de outros seres lendários, sempre acontecem diante de seres quase sempre incrédulos de que há muito *mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia*. Em *O coronel e o lobisomem*, temos também essa dicotomia entre os dois mundos antagônicos – o mundo do coronel, o da racionalidade, e o do lobisomem, o do insólito, do horror. Já o título anuncia essa dicotomia entre os dois mundos avessos que se encontram. A primeira parte do título – o coronel – remete a uma realidade histórica, racional, sugerindo ao

espectador a ambientação em um contexto rural e provinciano; a segunda parte do título – o lobisomem – remete para a realidade irreal e mítica do folclore, construída por superstições e credices. Dessa forma, o título da narrativa apresenta dois universos de representação (o real e o irreal), contudo que não se localizam de maneira estanque, porque o coronel transita pelos dois universos até ser sugado, ao final, para o universo do místico, do insólito. Ao analisar o romance de José Cândido de Carvalho, base do filme em estudo aqui, José Hildebrando Dacanal (1973, p. 120) assinala a duplicidade de universos existentes na narrativa:

ela também oscila entre o plano racional, realista, e o mítico-sacral, fantástico, mágico, ou como se quiser chamá-lo. Por sua parte, também a narrativa termina no plano do fantástico ao mesmo tempo que dissolve a dicotomia entre os dois planos ao elevá-la ao nível da “irracionalidade estrutural” (do ponto de vista técnico) com o último capítulo, no qual Ponciano narra o fim da ação, o fim do romance e sua própria destruição como personagem e, portanto, seu próprio desaparecimento como herói dilacerado entre dois mundos.

Ponciano é um herói cindido pela atração entre os dois universos contrários; coronel decadente, vagueia por um tempo que lhe escapa ao controle e debate-se entre a necessidade de manter o seu poder de coronel, caracterizado por riqueza e valentia, e a sua natureza, que é contrária a valentias e não consegue administrar riquezas. Sobre o poder do coronel e outros poderes espalhados na narrativa, nos deteremos mais adiante em nosso estudo.

Ainda que nossa exposição tome as palavras de Bausinger para embasar a natureza lendária do filme, devemos ressaltar que, em nossa ótica, não há uma simples dicotomia entre o real/cotidiano e o irreal/ficcional, mas uma relação triádica calcada em três importantes planos: o real, o fictício e o imaginário. O teórico alemão da Estética da Recepção, Wolfgang Iser (1983, p. 385), esclarece:

A relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício [...] uma dimensão importante, pois, evidentemente, há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, nele não se repetem por efeito de si mesmas. [...] Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade repetida pelo texto.

A longa citação de Iser serve-nos para mostrar a força do imaginário a tecer o diálogo entre realidade e ficção. O filme trabalha com os dois planos – o da realidade e o da ficção –, sendo os dois constituídos pelo atravessamento que o imaginário (dos produtores e receptores) realiza.

O segundo argumento de Bausinger sobre a oposição entre conto maravilhoso e lenda refere-se à construção das espacialidades e de temporalidades. Enquanto o conto maravilhoso ambienta-se em um mundo totalmente indefinido (desde a fórmula inicial do “Era uma vez em um reino distante”), a lenda está situada em um tempo e espaços definidos. Essa definição ajusta-se perfeitamente à narrativa de *O coronel e o lobisomem*, já que o romance, homônimo ao filme, tem como subtítulo “Deixados do oficial superior da Guarda Nacional, Ponciano de Azeredo Furtado, natural da praça de Campos dos Goitacazes”. Desse modo, desde o subtítulo vemos anunciada a localização das personagens e da história. Campo de Goitacazes se situa no interior do Estado do Rio de Janeiro; logo, em um ambiente rural, lugar esse propício à crença em histórias e personagens do folclore. A referência à Guarda Nacional, além disso, nos dá mostras da época em que se desenrola a narrativa. Foi uma corporação paramilitar que defendia a constituição, criada em 1831, no período do Império, caiu em desuso com a República e, em 1922, o exército a agregou. Os coronéis, integrantes da Guarda Nacional, eram

geralmente fazendeiros e pessoas de grande influência econômica e política, e nomeados pela administração imperial. Temos, com isso, que há toda uma marcação temporal também: os tempos da República Velha, período de enormes mudanças sociais, no qual as bases sociais do mundo rural, agrário, começavam a ser afetadas pelo progresso. O coronelismo persistiu até as primeiras décadas do século XX, entrando em declínio após a Revolução de 1930.

O terceiro argumento de Bausinger que trata da oposição entre lenda e conto maravilhoso diz respeito à forma como o sobrenatural é construído. Na lenda ocorre a irrupção abrupta do sobrenatural no real, no entanto, há distinção e ruptura entre os dois domínios; já o conto maravilhoso puro coloca o leitor frente a um mundo homogêneo, no qual não há solução de continuidade entre o real e o maravilhoso. Como já analisamos anteriormente, o filme em análise constitui-se pela exposição da heterogeneidade entre esses mundos díspares, do real e do sobrenatural, ou seja, onde a anormalidade do maravilhoso ali está e causa hesitação pelo seu contato com a normalidade do cotidiano real. Por isso é que defendemos, anteriormente, que a narrativa de *O coronel e o lobisomem* situa-se no campo do fantástico-maravilhoso e não no maravilhoso puro.

Em seu último argumento, Bausinger fala das positivities e negatividades referentes ao maravilhoso puro. Para Bausinger, o conto maravilhoso tem, via de regra, um tom positivo e aponta quase sempre para um final feliz; enquanto a lenda, por lidar com oposições (real e sobrenatural, normal e anormal), geralmente desenvolve-se em meio a uma atmosfera negativa, na qual o sobrenatural se manifesta por intermédio do diferente e, muitas vezes, do horror, e termina, se não por um final infeliz, mas por um revés ou uma catástrofe. Em *O coronel e o lobisomem*, o final, como já relatamos, é desenhado de forma ambígua, mas há um revés sugerido. Como já pontuamos, Ponciano, após a peleja com o lobisomem no tribunal, chega à sua fazenda, que se encontra totalmente destruída, e tem um encontro com o seu falecido avô; depois, ao encontrar sua amada, a prima Esmeraldina, metamorfoseada

em sereia, desaparece no fundo do mar, sobrando apenas o seu chapéu a boiar na superfície das águas insólitas e insondáveis.

Importante recurso para embasar o tom do fantástico-maravilhoso à trama é a narração em primeira pessoa. Uma narrativa que tem por base o insólito, deve, antes de tudo, seduzir seus ouvintes, leitores e/ou espectadores, e, para alcançar tal sedução, o tom confessional é propício. Um dos mestres da literatura fantástica, Edgar Allan Poe, usou esse recurso na maioria de seus contos. Ao revelar sua vida interior, suas intimidades do coração, seus sonhos, suas alegrias e suas decepções, o narrador protagonista enreda o público e o traz para junto de si. Acontece, no decorrer do relato de *O coronel e o lobisomem*, um desdobramento do narrador protagonista, que sai de si mesmo e se admira, na terceira pessoa, como se fosse um outro: “Em verdade, o coronel não deliberava mais. Achei tudo isso uma falta de respeito que ofendia meu brio militar. Um coronel de patente não podia acabar assim em banho-maria sem mostrar a força das armas.” Ao longo de todo o filme, temos uma cena da enunciação, uma cena moldura, que enfeixa todas as outras. Ponciano, diante do tribunal para defender seus direitos pela terra e bens que herdara de seu avô, tece um discurso em que resgata toda sua vida. Conta desde a infância, quando Nogueira, ainda neném, urina no seu rosto e ele resume como a primeira “desgraça” em sua convivência com esse ser que mais tarde se revelará um monstro. Sua narrativa, em analepse, percorre variados acontecimentos, com uma astúcia de detalhes, que busca envolver todos aqueles que se encontram no tribunal, seduzindo-os para o seu ponto de vista, construindo verdades por mais insólitas que elas pareçam.

Essas verdades insólitas apontam para o monstruoso, para eventos que provocam o medo, que é a emoção mais forte e mais antiga do homem (LOVECRAFT, 2007); entretanto o medo algumas vezes vem acompanhado de elementos de humor. Ceserani (2006), ao estudar os procedimentos narrativos frequentes do fantástico, argumenta que a narrativa de horror muitas vezes intercambia o medo ao riso. Quando essa narrativa de horror tem como foco o monstro,

instaura-se, pelas vias da anormalidade, o bizarro, que, de acordo com Vitor Hugo (*apud* CESERANI, 2006, p. 72), constitui o que se pode denominar “fantástico sorridente”. Em *O coronel e o lobisomem*, o misto entre medo, humor e horror é constante e obtido especialmente a partir da falaciosa valentia do coronel em oposição ao temor do desconhecido e bizarro lobisomem. Quando é chamado a enfrentar a fera, o coronel Ponciano reafirma, com palavras, a sua suposta valentia, mas sempre, na ação, “desliza” para fugir do embate. Na primeira ocasião, por exemplo, diz que não irá ao encalço do monstro porque este não se encontra em suas terras, mas nas do seu vizinho; logo, foge da sua alçada, do seu domínio. Caçar o monstro em terras alheias seria o mesmo que desconsiderar as fronteiras construídas pelos poderes coronelistas. No tribunal, quando não tem mais jeito e é obrigado a enfrentar a fera a fim de não perder suas terras, não é a valentia que o salva, mas uma medalha de Nossa Senhora, presente de sua falecida mãe. O espectador percebe o olhar de intenso medo do coronel, quando atacado pelo lobisomem, medo que se opõe à sua pretensa e inventada coragem. Aliás, o próprio coronel revela sua disposição para a invenção: “Sou de muito inventismo, um danado em fazer render uma parolagem - um fio de cabelo vira corda no meu traçado”. O resultado da oposição entre a inventada coragem e o medo, diante do monstro lobisomem, é o humor. O monstro, após o último encontro com o coronel, foge pelas janelas estilhaçadas do tribunal; o coronel, como já relatamos, some nas águas míticas da sereia. Portanto, os dois continuam habitando o plano do insólito e tornando possível outras narrativas fílmicas ou literárias sobre homens, bichos e monstros, e sobre a peleja entre o natural e o sobrenatural.

Das anormalidades do monstruoso: corpos e poderes em disputa

Na construção do fantástico-maravilhoso em *O coronel e o lobisomem*, a ambientação do horror (e do humor) é deflagrada notadamente em função das movências das espacialidades dos corpos e dos espaços

sociais, ou seja, é o corpo monstruoso do lobisomem (ora homem, ora bicho), e a movência dos mundos (ora natural, ora sobrenatural) que fazem irromper o horror. Nos dois casos, temos a oposição entre a normalidade e a anormalidade, a utopia e a heterotopia.

O monstro é o anormal, a ruptura malfazeja da norma, das regras e das leis. Sua aparição basta, nesse sentido, para incitar a ambiência do fantástico, já que este desestabiliza, desordena, como o anormal. Por essa razão, a relação do monstro com o demoníaco é quase sempre natural. Para várias culturas, o anormal, o que foge a alguma espécie de ordem importante a determinada sociedade, tem sua ligação íntima com o diabo. Canguilhem (*apud* COURTINE, 2009) esclarece que, desde a Idade Média, a sociedade procurou identificar o monstruoso ao delituoso como uma referência ao demoníaco. Por ser uma infração à normalidade, o monstro situa-se em uma zona de perversão no quadro das criaturas e por isso deve ser localizado ao lado das forças demoníacas; logo, segregado socialmente.

Para que entendamos um pouco mais verticalmente a construção do monstruoso, por intermédio da figura do lobisomem no filme em análise, é importante que tomemos alguns apontamentos teóricos de Michel Foucault sobre o assunto. Em *As palavras e as coisas*, ele nos explica que, no século XVIII, acreditava-se que os monstros não eram “de uma natureza distinta da das próprias espécies” (FOUCAULT, 1999, p. 214-5), seriam metamorfoses do protótipo; mesmo sendo constituídos de forma assimétrica, avizinham-se com as espécies simétricas. Os monstros seriam o “ruído de fundo, o murmúrio ininterrupto da natureza” (*Id., Ibid.*, p. 215), eles fariam irromper a diferença. Por isso, no século XIX, o monstro habitará a “redoma do embriologista onde serve para ensinar a norma” (CANGUILHEM *apud* COURTINE, 2009, p. 260). Para se controlar o anormal, o diferente, na virada do século XIX para o XX, foi necessário, como argumenta Jean-Jacques Courtine (2009, p. 261), espetacularizar o monstro: “a extensão do domínio da norma se realizou através de

um conjunto de dispositivos de exibição do seu contrário, de apresentação da sua imagem invertida.”

Essa espetacularização do anormal foi imperativa naquele momento – e ainda hoje¹ –, no nosso ponto de vista, não para apenas se compreender o diferente, mas para que os seres “normais” ressaltassem sua normalidade por intermédio da exibição do seu contrário, do anormal. Em *O coronel e o lobisomem*, temos nítida essa espetacularização do monstro. A cena moldura do tribunal é emblemática, pois se configura como uma metáfora da espetacularização do anormal, o lobisomem, com o objetivo de pôr em relevo a normalidade do coronel. No início dessa cena, Nogueira ainda encontra-se em sua forma de homem, a forma corporal que, de acordo com o coronel, ele faz uso para ludibriar os normais. O coronel, com um longo e prolixo discurso, tenta mostrar aos demais presentes naquele tribunal o quanto Nogueira é monstruoso mesmo em sua forma corporal dissimulada em corpo humano, ou seja, o monstro é monstruoso até quando semelhante à forma corporal humana. Dito de outra forma: o monstro é monstruoso sempre. A retórica do coronel Ponciano não convence inicialmente os presentes. No decorrer de seus argumentos, algumas gargalhadas são ouvidas; as pessoas não acreditam que por trás daquele ser normal se esconde algo de asqueroso que assume a forma animalesca. Mesmo com os argumentos das monstruosidades que Nogueira praticara, em sua forma corporal e espacial humana, como roubar a mulher amada e todos os bens do coronel, os presentes parecem considerar essas monstruosidades como atos normais – inserem-se na lei do mais esperto. São jogos de poder e, para Foucault (2003b, p. 249), “não há relações de poder sem resistências”; “estas são tão mais reais e eficazes quanto mais se formem ali mesmo onde se exercem as relações de poder”.

As relações que se estabeleceram entre o coronel e o lobisomem, Ponciano e Nogueira,

¹ Basta lembrarmos de algumas séries exibidas em canais por assinatura, como o Homem Lobo ou A mulher vampira, apresentados pela *National Geographic Channel* ou o Homem-Árvore exibido pela *Discovery Channel*.

sempre se pautaram por uma disputa incessante de poderes. Desde a infância, a sociedade determinou quem deveria dominar e quem deveria ser subjugado. Ponciano era filho dos patrões e Nogueira, filho dos empregados; pela ótica da normalidade prevista na sociedade, o filho dos patrões tende a ocupar um lugar superior ao filho dos empregados. Essa situação deve ser tomada como ainda mais natural se levarmos em conta as condições da produção desse poder hierárquico, já que o Sobradinho representa o mundo dos coronéis, um mundo agrícola primitivo, em que o olho do dono engorda seus bens. O filho dos empregados, Nogueira, oferece resistência ao poder a que é subjugado desde cedo, porque quando criança urina em Ponciano; depois disputa a atenção da prima Esmeraldina.

Lembre-mos de que Nogueira foi expulso do Sobradinho por Ponciano, que lhe deu alguns contos de réis e mandou-o para a cidade. Nesse momento é que parece haver a motivação maior para a resistência de Nogueira e seu estratagema de tomar posse dos bens do seu ex-patrão começa a ser elaborado. Casa-se com a prima Esmeraldina e, com ela, tece uma série de ações que terminarão por deixar Ponciano em uma situação financeira difícil e ter que hipotecar a fazenda. Com isso, Nogueira toma a posse da hipoteca da fazenda Sobradinho, ou seja, impetra uma ação que poderá fazê-lo dono daquele espaço onde foi subjugado e de onde foi expulso. Dessa maneira, invertem-se as posições, uma vez que no nível superior, agora, encontra-se Nogueira e no inferior, Ponciano.

Retornemos à cena do tribunal: é natural, no início dessa cena, para os presentes, que Nogueira tenha tomado posse dos bens do seu ex-patrão? Por quê? Simplesmente pela lei do mais esperto? Há que se observar a natureza dessa esperteza, porque ela representa uma agudeza de ação da esfera do capitalismo. Longe do campo, das cercanias do Sobradinho, Nogueira investe na astúcia com as transações capitalistas. Nessas transações, ele torna-se mestre e Ponciano, ignorante, por isso ludibriado. Dessa forma, para todos presentes naquele tribunal, os argumentos de Ponciano sobre as atitudes pouco honestas de

Nogueira não fazem sentido. Para embasarmos nosso argumento aqui esboçado, convocamos mais uma vez as reflexões de Foucault (2003a, p. 125):

Tal como foi instaurado no século XIX, esse regime [capitalismo] foi obrigado a elaborar um conjunto de técnicas políticas, técnicas de poder, pelo qual o homem se encontra ligado a algo como o trabalho, um conjunto de técnicas pelo qual o corpo e o tempo dos homens se tornam tempo de trabalho e força de trabalho e podem ser efetivamente utilizados para se transformar em sobre-lucro. Mas para haver sobre-lucro é preciso haver sub-poder.

Na trama do filme, um dos argumentos que Nogueira utiliza para ter condições de comprar a hipoteca do Sobradinho é o trabalho, o seu trabalho, em contraposição à falência e à ociosidade do coronel: “Coronel falido não é coronel [...] Eu tenho os meus guardados, eu trabalho, não vivo coçando os fundilhos como muita gente que eu conheço!” O trabalho de Nogueira opõe-se, portanto, à postura inativa do coronel, trabalho esse que dá a ao primeiro a superioridade capitalista em relação ao segundo.

Por outro lado, toda a peleja travada entre o coronel e o lobisomem pode também ser analisada à luz da construção de identidades. Para Foucault (1995), há três tipos de lutas pela construção da identidade: numa primeira instância, se situam aquelas que se opõem às formas de dominação – étnicas, sociais e religiosas –; em uma segunda instância, aquelas que denunciam as formas de exploração que separam o indivíduo daquilo que produz; e, em última instância, aquelas que combatem tudo o que liga o indivíduo a ele mesmo e garantem assim a subordinação aos outros – são lutas contra a sujeição, contra as diversas formas de subjetividade e de submissão. Parece-nos que a resistência de Nogueira em relação ao poder de Ponciano é constituída por meio dessas três instâncias de luta, visto que se trata de uma questão ao mesmo tempo étnica social e religiosa, pois a cultura do monstro lobisomem nega a representação social e religiosa de Ponciano, e sua raça, de monstro, difere da raça, humana, do coronel; trata-se, ainda, de uma questão

relacionada à exploração; e, por esse motivo, trata-se de uma luta contrária à sua sujeição – sujeição por ser inferior financeiramente e por ser um monstro, ter o corpo desgovernado.

Michel Foucault (2001b, p. 70) aponta alguns equívocos em relação ao entendimento do que seja o monstro em nossa sociedade: ele “é uma infração que se coloca automaticamente fora da lei” e constitui-se como “a forma espontânea, a forma brutal, mas, por conseguinte, a forma natural da contranatureza”. Esses olhares lançados sobre o monstro fazem com que a sociedade se aparte de todo o ser que se delinea formalmente com diferenças em relação à regra – social, biológica, cultural, histórica. O monstro contradiz a natureza e a lei. O lobisomem do filme também. Mas o que é, por exemplo, a violação da lei pelo monstro? Foucault (2001b, p. 70) explica: “No fundo, o que o monstro suscita, no mesmo momento em que, por sua existência, ele viola a lei, não é a resposta da lei, mas outra coisa bem diferente. Será a violência, será a vontade de supressão pura e simples, ou serão os cuidados médicos, ou será a piedade?” O que queria Nogueira? Transgredir a lei? Por que então não atacara a fazenda de Ponciano e somente as das cercanias? Nogueira fazia do Sobradinho o seu porto seguro, um espaço onde talvez tivesse cuidados ou mesmo piedade. Entretanto, com a sua expulsão de Sobradinho, ele torna-se transgressor não só na esfera da monstruosidade, como também na das finanças, “passando para trás” aquele que o acolheu em seu espaço até um certo momento.

O que notamos, então, é que o filme coloca em foco, pela temática da transgressão, não só a monstruosidade física e mítica de Nogueira, mas a sua possível anomalia social, já que, pelas cenas do filme, percebemos a sugestão de que o lobisomem do filme é anormal mesmo quando metamorfoseado em homem; logo, transgredir socialmente. Ainda que Nogueira tenha conseguido um poder na esfera capitalista por um longo tempo, esse poder se desfaz quando sua face bestial é desvelada, no momento em que, no desgoverno do seu corpo perante a claridade da lua, seu corpo toma formas animais. Ter poder, ter posse seria, nessa linha de

entendimento, uma condição vinculada aos normais. O poder do anormal seria o de provocar o medo por ser “um personagem extraordinário em um mundo ordinário” (CARROLL, 1999, p. 32). Nas duas transgressões (RETIRAR ISSO)

Das espacialidades insólitas

Para este momento final de análise, serão fundamentais alguns conceitos de Michel Foucault, de Gilles Deleuze e de Félix Guattari sobre espacialidades.

Em seu estudo sobre Outros espaços (2001a) e no prefácio de *As palavras e as coisas* (1999b), Michel Foucault observa a sociedade e sua distribuição em espaços a partir de dois posicionamentos – o das utopias e o das heterotopias. Essas espacialidades referem-se aos espaços que se erigem em variadas esferas, como a dos posicionamentos que os sujeitos ocupam em relação à sociedade ou em relação à linguagem. O primeiro modo de posicionamento, o espaço utópico, é o “da sociedade aperfeiçoada” (*Id.*, 2001, p. 415), organizada. É o espaço da idealização planejado por intermédio das vontades de verdade (*Id.*, 1999a) das instituições e poderes. O segundo tipo de espaço abrange as heterotopias, que se projetam pela multiplicidade: “são espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (*Id.*, 2001, p. 415), são espaços que incomodam, porque são superpostos, fragmentados, pluriformes.

As compreensões de Foucault acerca das espacialidades podem ser cotejadas aos conceitos de espaço liso e estriado propostas por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). O espaço liso é peregrino e organiza-se como superfície que pode dilatar-se em várias direções. Os elementos componentes do espaço liso são intrínsecos entre si, mas inteiramente heterogêneos. A constituição do espaço liso possui uma difusão descentrada, alcançada por intermédio de mutações contínuas, desenvolvendo um emaranhado de linhas e percursos. O acontecimento é que define a ordem do espaço liso. Em virtude da sua heterogeneidade e da sua fragmentação, o espaço liso pode ser cotejado ao espaço

heterotópico definido por Foucault. O espaço estriado, inversamente, é formado por intermédio das sedimentações históricas; ele se configura como unidimensional e organizado, e por essa razão pode ser associado ao espaço da utopia proposto por Foucault. No estriamento, existe a coordenação das linhas e dos planos, indicando a normatização da vida e a classificação de funções e lugares dos sujeitos que nele se encontram inseridos.

Os espaços do romance são vários e de diversas naturezas, agregando desde as formas naturais às mais sobrenaturais. Dentre as espacialidades, as mais significativas são os corpos das personagens. Começamos não pelo corpo do lobisomem, mas pelo do coronel. O fantástico da obra não são apenas as assombrações e os seres míticos, mas o próprio coronel, já que sua constituição em sujeito se dá de forma paradoxal, cindindo-se, a todo momento, em pares contraditórios, pois ele é covarde, mas estampa coragem; diz que é astuto, porém tropeça em tolices; prega modéstia, contudo demonstra arrogâncias; tímido, veste-se em um discurso donjuanesco. Por isso ele é tão frequentemente comparado a D. Quixote, na medida em que seu discurso e sua vida configuram-se como um pleno teatro, e, sendo assim, podemos perceber uma constante metamorfose. Ele deseja ser sempre o outro, mas não consegue ser. Seu corpo, assim, nutre-se da utopia, pois idealiza ações e discursos para instalar-se no espaço de uma sociedade aperfeiçoada. Mas suas metamorfoses, conforme verificamos, concentram-se no plano do discurso, são construídas por meio da ordem ditada pela supremacia dos coronéis. Notemos que muito dessa identidade e mesmo de uma corporalidade muitas vezes ativa são construídas pelo discurso de Seu Juquinha. Na ocasião em que o fazendeiro vizinho diz que vai caçar o lobisomem, ele não quer ir, mas os argumentos de Seu Juquinha acabam levando-o a integrar a caçada.

Nogueira, ao contrário de Ponciano, representa a metamorfose plena, na medida em que seu corpo de homem transforma-se em corpo monstruoso e desgovernado. Seu corpo institui-se como um espaço liso, porque, por mais que tente estriar-se, diante

da claridade da lua, é movente, mutante. Como homem, porém, à luz do dia, é calmo quando lhe convém, e possui artimanhas para o governo de suas ações. Esse governo das ações do homem Nogueira representa o estriamento social, adequando-se, como já pontuamos, às normas do regime capitalista. Todavia, esse governo é provisório, instável, pois o que prevalece é o desgoverno de si. É um corpo heterotópico, múltiplo, desordenado, movente. Tal movência de Nogueira/lobisomem pode ser associada à imagem do devir-monstro (PEIXOTO JÚNIOR, 2011), pois fora da medida, tende a ser segregado. O devir move-se sempre em sentido contrário ao estabelecido, é fugaz. Por isso não podemos dizer que “entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria” (DELEUZE, 1997, p. 11). Em função disso ocorre o descontrole do corpo de Nogueira, já que, quando se encontra no devir-monstro, não consegue, por suas forças, voltar ao devir-Homem.

Outra personagem que tem seu corpo transformado é a prima Esmeraldina, à medida que, no desfecho do filme, ela passa à forma de sereia, ao devir-sereia. Seu corpo alisa-se; de uno passa a múltiplo, heterotópico; o corpo mítico sobrepõe-se ao normal.

Os espaços sociais também são importantes para percebermos as relações de poder que se engendram nas práticas culturais, pois, de acordo com Foucault (1999c, p. 90):

metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT, 1999, p. 90).

Entendemos as práticas de subjetivação, as construções identitárias por intermédio do uso que os sujeitos fazem dos espaços e de como

atribuem a estes funções de disciplina ou desordem, de utopia ou de heterotopia. Uma importante espacialidade é o tribunal, pois é esse lugar social que serve de cenário para toda a narrativa. Essa espacialidade do tribunal, conforme esclarece Nilton Milanez (2009, p. 290), “evidencia que a noção de monstro está estreitamente relacionada com uma noção jurídica”. O monstro encarna, por essa perspectiva, a representação do sujeito derrotado pela sociedade disciplinar. O tribunal e as práticas legislativas que o regem são responsáveis pela produção histórica das subjetividades. O que temos, então, no centro da narrativa, é um espaço extremamente estriado, que tem a função de disciplinar, vigiar, punir; a tarefa de moldar a sociedade aperfeiçoada pelo procedimento da utopia. Nogueira entra em cena como normal, bem aceito socialmente e sai como um fugitivo. Ao quebrar as grades da janela sugere que volta a habitar o plano do sobrenatural, o espaço liso, pois este, sempre em movência, permite a sua constante metamorfose e o seu desgoverno de si.

Entretanto, no desfecho do filme, os espaços, outrora demarcados, como lisos e estriados, utópicos e heterotópicos, parecem confundir-se, entrando em simbiose, uma vez que Ponciano, como já recordamos, adentra em um mundo insólito, liso e heterotópico. Chega ao Sobradinho, que até então se mantivera como espaço estriado e palco das utopias do coronelismo, e lá encontra outra realidade, na medida em que conversa naturalmente com o sobrenatural, o fantasma de seu avô; nesse momento o estriado começa a metamorfosear-se e sofrer o alisamento. Seguindo o conselho do seu avô fantasma, segue ao encontro da prima Esmeraldina. Encontra-a no mar – não é em vão que Deleuze e Guattari (1997) definem o mar como um espaço exemplarmente liso e, por mais que os homens tentem estriá-lo, ele se alisa continuamente, e é por essa razão que o mar é sempre desconhecido, tenebroso, lugar propício ao mítico e ao místico. Após encontrar a prima, o coronel Ponciano, acatando seu chamado, mergulha nas águas do mar. O que fica a boiar, como já pontuamos, é o seu chapéu. Sendo o chapéu símbolo do poder, assim como a coroa, esse

acontecimento pode sugerir que ali, naquele espaço liso e heterotópico, o coronel não entrara, mas sim o homem tímido e covarde, que, ficando só com suas fraquezas, admite sua fragmentação, sua heterotopia.

Referências

BAUSINGER, Hermann. *Folk culture in a world of technology*. Trad. Elke Dettmer. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror – ou os paradoxos do coração**. Trad. Roberto L. Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: História e antropologia culturais da deformidade. In: _____; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (Org.). **História do corpo: As mutações do olhar. O século XX**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

DACANAL, José Hildebrando. **Nova narrativa épica no Brasil**. Porto Alegre: Livraria Sulina Editora, 1973.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia – vol. 5**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999a.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999c.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Trad. Roberto Machado e Eduardo Morais. Rio de Janeiro: NAU, 2003a.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Ditos e Escritos IV. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003b.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Ditos e Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir *ou* O que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Literatura em suas fontes** – vol. II. 2. ed. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MILANEZ, Nilton. A possessão da subjetividade. In: SANTOS, João Bôsko Cabral (org.) **Sujeito e subjetividade: discursividades contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 281-300.

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Disponível em <http://www.universidadenomade.org.br>. Acesso em 23 de janeiro de 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara C. Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Recebido em: 23 de janeiro de 2012.

Aceito em: 24 de fevereiro de 2012.