



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS I CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

**JULIAN BOHRZ**

**LEVIATÃ E AS PROPRIEDADES INERENTES AOS MONSTROS DE HORROR**

**CAMPINA GRANDE  
2023**

JULIAN BOHRZ

**LEVIATÃ E AS PROPRIEDADES INERENTES AOS MONSTROS DE HORROR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

**Área de concentração:** Literatura, Memória e Estudos Culturais.

**Orientadora:** Profa. Dra. Maria Simone Marinho Nogueira

**CAMPINA GRANDE  
2023**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

B677I           Bohrz, Julian.

Leviatã e as propriedades inerentes aos monstros de horror [manuscrito] / Julian Bohrz -2023.  
127 p.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) -  
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.

"Orientação: Profa. Dra. Maria Simone Marinho Nogueira,  
Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Literatura de horror. 2. Bíblia. 3. Monstro. 4. Análise literária.

21. ed. CDD 801.95

JULIAN BOHRZ

LEVIATÃ E AS PROPRIEDADES INERENTES AOS MONSTROS DE HORROR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidades da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura, Memória e Estudos Culturais.

Aprovada em: 05/03/2023

**BANCA EXAMINADORA**

*Maria Simone Marinho Nogueira*

---

Profa. Dra. Maria Simone Marinho Nogueira (Orientadora)  
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI)

*Marcio Cappelli Aló Lopes*

---

Prof. Dr. Marcio Cappelli Aló Lopes (Membro Externo)  
PUC/Campinas-SP (PPGCR)

*Eli Brandão da Silva*

---

Prof. Dr. Eli Brandão da Silva (Membro Interno)  
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI)

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar o monstro bíblico Leviatã presente em *Salmos* selecionados e no livro de *Jó*. O estudo das propriedades e características dos monstros da ficção de horror aplicado em Leviatã espalha campos de conexão entre aspectos da construção da imagem do monstro e a interpretação que os estudos culturais costumam fazer desse tipo de criatura (como símbolo de alteridades). Inicialmente, foi realizada uma reflexão sobre a Bíblia Hebraica, seu estilo de texto, os símbolos, o contexto histórico da antiguidade israelita, a partir dos autores Robert Alter, Frank Kermode, Mosha Greenberg. Foram abordadas, também, teorias que ampliam o conhecimento sobre os monstros da cultura, sua biologia fantástica. Destaca-se o conjunto de impurezas categoriais que intensificam o perigo representado pelo monstro. De diversas formas, esse contexto exemplifica os aspectos do numinoso, bem como a relação desse sentimento “perdido” com as configurações sacrificiais da abjeção no pensamento antigo. Busca-se evidenciar uma rede de projeções entre os conceitos de Eu e Outro que participa da criação de um senso comunitário forjado no tabu das diferenças sociais perigosas. Tudo isso se alimenta das imagens de monstro e de seus mecanismos de intensificação de perigo. Para investigar esse leque de possibilidades, foram utilizados referenciais teóricos como Timothy Beal, Luiz Nazário, Noel Carrol, Julia Kristeva, Mary Douglas, Rudolf Otto, Richard Kearney. A análise da construção de Leviatã como um monstro de horror auxilia a entender os tabus de eliminação do que é considerado monstruoso para que se mantenha a ordem social e espiritual da comunidade sagrada que emerge. Entende-se que investigar o corpo e o símbolo dos monstros bíblicos pelo prisma da análise literária, dos estudos culturais, e das diversas áreas do saber humano em comparação, é uma forma de explicar como a figura do monstro nas culturas pode sinalizar, delimitar ou instaurar crise nos processos de subjetivação de matriz coletiva que envolvem a ampliação de diferença social projetada em bodes expiatórios.

**Palavras-chave:** Monstro. Leviatã. Bíblia. Horror. Análise literária.

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the biblical monster Leviathan present in selected *Psalms* and in the book of *Job*. The study of the properties and characteristics of horror fiction monsters applied to Leviathan spreads fields of connection between aspects of the construction of the image of the monster and the interpretation that cultural studies usually make of this type of creature (as a symbol of otherness). Initially, a reflection was made on the Hebrew Bible, its style of text, symbols and the historical context of Israelite antiquity, based on the authors Robert Alter, Frank Kermode and Mosha Greenberg. Theories that expand our knowledge of the culture's monsters and its fantastic biology were also discussed. They highlight the set of categorical impurities that intensify the danger represented by the monster. In different ways, this context exemplifies aspects of the numinous, as well as the relationship between this feeling and the sacrificial configurations of abjection in ancient thought. The aim is to highlight a network of projections between the concepts of Self and Other that participates in the creation of a sense of community forged in the taboo of dangerous social differences. All of this is fed by images of the monster and its mechanisms for intensifying danger. In order to investigate this range of possibilities, we used theoretical references such as Timothy Beal, Luiz Nazário, Noel Carrol, Julia Kristeva, Mary Douglas, Rudolf Otto and Richard Kearney. Analyzing the construction of Leviathan as a monster of horror helps us to understand the taboos of eliminating what is considered monstrous in order to maintain the social and spiritual order of the sacred community that was emerging. It is understood that investigating the body and the symbol of biblical monsters through the prism of literary analysis, cultural studies, and the various areas of human knowledge in comparison, is a way of explaining how the figure of the monster in cultures can signal, delimit or establish a crisis in the processes of subjectivation of collective matrix that involve the amplification of social difference in scapegoats.

**Keywords:** Monster. Leviatan. Bible. Horror. Literary Analysis.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	6
2. A LITERATURA E A PRODUÇÃO DE MISTÉRIO NA BÍBLIA.....	12
2.1 Influências e contatos culturais .....	13
2.2 Historicidade dos símbolos.....	16
2.3 Temáticas, motivos e o fundamento simbólico do monstro sagrado .....	18
2.3.1 As águas e os monstros.....	20
2.4 Linguagem e estilo .....	22
2.5 O sentimento numinoso.....	24
2.5.1 Quatro aspectos do numinoso .....	27
2.5.2 Formas de se entender o sentimento numinoso .....	33
2.6 A Bíblia como obra poética e o paralelismo de intensificação .....	37
2.7 O livro dos Salmos .....	41
2.8 O livro de Jó.....	45
3. MONSTROS DA CULTURA .....	60
3.1 Propriedades inerentes dos monstros .....	65
3.2 O horror em função do perigo e da impureza do monstro.....	67
3.3 A produtividade do Mal.....	73
3.4 O abjeto e a impureza.....	76
3.5 Mesmidade e Diferença, Eu e Outro .....	80
4. LEVIATÃ: HORROR E FASCÍNIO .....	87
4.1 Rastros de Leviatã em outras culturas: similaridades e influências .....	92
4.2 O duplo em Leviatã: monstro cosmogônico e caosgônico .....	95
4.3 Leviatã em Salmos .....	97
4.4 Leviatã em Jó .....	103
4.5 Repertório de qualidades dos monstros aplicado em Leviatã.....	105
4.6 Leviatã e as impurezas categoriais .....	112
3.7 Leviatã e a dissolução de categorias .....	118
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	122
REFERÊNCIAS .....	128

## 1. INTRODUÇÃO

O foco desta dissertação recai na Bíblia Hebraica, entendida como obra de literatura de viés narrativo e poético. O objetivo geral do trabalho é analisar o monstro Leviatã presente em Jó, nos salmos 74 e 104, a fim de entender de que forma o corpo e o símbolo do monstro intensificam a imagem de que o “outro” é perigoso e deve ser evitado. Nessa via, o sentimento numinoso, que abunda na poesia do Antigo Testamento em episódios de receio pela ira e terror de Javé, passa a ter seu campo de exemplificação ampliado quando se ancora na literatura de monstros.

Em vista disso, buscou-se projetar as propriedades comuns dos monstros de ficção na leitura do Leviatã da Bíblia Hebraica para entender de que forma as teorias de construção de personagem monstros na literatura fantástica ou as de horror ampliam o conceito e a imagem de repulsa social associada à Leviatã. Desse modo, analisar o monstro bíblico por meio das teorias próprias dos estudos literários e culturais facilita a classificação de Leviatã como um monstro e não como um animal comum, bem como amplia o entendimento da noção de impureza categorial, vista também como conceito estratégico para a produção e a interpretação dos perigos de monstros para a humanidade. Por fim, intencionou-se deslindar as diferenças e semelhanças das imagens distintas de Leviatã, investigando qual o papel do múltiplo e do duplo na construção do monstro.

Esta dissertação visa responder à questão: de que forma as teorias contemporâneas de monstros da ficção podem servir de ferramentas para a análise de um monstro bíblico? Além disso, questiona-se: quais caminhos dos estudos culturais, da teologia, da teoria literária, da filosofia, da antropologia e da psicologia podem auxiliar a entender a relação entre monstros, divindades e seres humanos na Bíblia Hebraica?

Este trabalho se firma na hipótese de que monstros como Leviatã representam tanto uma ameaça à ordem quanto um símbolo de reverência ao sagrado, e essas imagens não se opõem, pelo contrário. Isso ocorre porque Leviatã está inserido em uma zona limítrofe das ideias de cosmogonia e “caosgonia”, e sua

aparição tremenda realça a impureza entre as categorias de “caos” e “cosmos criado” que é tematizada nos textos desta dissertação. Acredita-se, também, que deslocar a interpretação do monstro bíblico para o campo dos estudos literários e dos estudos culturais pode ampliar a gama de sentidos presente na interpretação das passagens em que o monstro é mencionado, produzindo novos meios de se entender a sociedade hebraica clássica, sua produção criativa e sua mitologia.

A partir de uma sondagem sobre os monstros mais comuns da Bíblia, que incluiu os modos de atuação e características biotípicas das criaturas, Leviatã foi escolhido como exemplo assertivo de uma série de propriedades comuns a diversos monstros da ficção. As características físicas, o questionamento da racionalidade e da natureza que sua figura implica e o seu uso como representação do inimigo social fazem dele um monstro ainda mais poderoso do que supõe a imaginação.

Ademais, sua carne maravilhosa é tematizada nos textos como exemplo do numinoso, um sentimento de difícil apreensão racional, mais bem entendido em paralelos significativos e inexatos. O fundo irracional da religião, que aparece, por exemplo, na ideia de que é preciso manter certo zelo em relação a um poder destruidor e sobrenatural de Javé, é encenado de sua maneira nas narrativas de horror que possuem monstros e assombrações com alto potencial de destruição. Para Rudolf Otto (2007), os monstros e a literatura de mistério, em seu horror e fascínio, são a melhor forma de se exemplificar os quatro aspectos do numinoso, sem o definir, uma vez que possui caráter não-evidente, oculto e misterioso.

Partindo desse contexto, mas não se atendo somente a ele, esta pesquisa se propõe a analisar a Bíblia como obra literária, tomando por eixo intercultural a prática comparativista e os estudos culturais de viés expansivo. Refletir sobre a relação dos objetos de estudo que problematizam os valores tradicionais da teoria literária auxilia, nesse viés, a refletir sobre o modo contraditório como a Bíblia pode ser pensada enquanto obra de literatura, uma vez que ela contesta alguns pressupostos básicos da área e faz parte de um cânone não oficial. Por isso, a perspectiva expansionista dos Estudos Culturais compõe metodologia para leitura crítica desse texto. A compreensão contextualizada de determinados critérios como unidade, autoria, abarca um leque mais amplo de possibilidades do ser literário, e assim

expressões culturais que de alguma forma estiveram marginalizadas nos estudos literários podem ser lidas por essa perspectiva, e isso inclui a Bíblia.

O alargamento do campo de exploração da literatura comparada, que também culmina em favorecimento de abertura para o diálogo entre disciplinas e teorias diferentes, também compõe um campo de interconexões pertinente, já que a intenção desta pesquisa foi produzir uma visão conjuntiva de um objeto de estudo de fundo único porque possui caráter múltiplo. A prática comparativista fundamenta a análise literária a partir dos pontos de contato e refração entre imagens de Leviatãs distintos, entre outros monstros bíblicos, entre tempos, espaços, e entre as demais criaturas horrendas da ficção contemporânea. Isso favorece uma leitura crítica dos nuances e contatos entre diversos monstros, teorias, e aponta para a participação humana na construção de sua própria história.

Pesquisar as relações do sagrado com a literatura tem contribuído para ampliar as considerações sobre como o que é misterioso vem influenciando a criatividade humana e suas expressões artísticas. Ler a Bíblia como obra literária pelo prisma dos contatos entre a literatura e o sagrado, por sua vez, é um exercício que demanda reconhecimento e distanciamento das leituras cerradas, assim como das tradições de interpretação e dos tabus científicos. Desse modo, analisar a obra literária em suas conexões com as outras áreas do conhecimento é uma estratégia que produz campo para investigação de possibilidades, bem como se torna uma forma de perspectivar a análise literária.

Embora não seja novidade, atualmente este ainda é um nicho de pesquisa amplo, uma vez que poucos pesquisadores se aventuram nessa área e os textos são volumosos e polissêmicos. Desse modo, acompanhar o desenvolvimento dos meios de abordagem para o estudo da Bíblia como obra literária confirma a visão, defendida neste trabalho, de que o texto bíblico pode ser entendido como obra coesa e analisável. Sendo assim, a mitologia judaico-cristã também pode ser lida como algo próprio do campo de interesse dos estudos literários, assim como ocorre com a mitologia grega, por exemplo.

Acrescenta-se a isso a afirmação de que os símbolos recorrentes na Bíblia recebem ampliação de sentidos com a leitura do objeto sob a luz das teorias de horror e monstros da ficção. Analisar os objetos da cultura sob esse viés promove

uma sistemática de questionamento dos conceitos preestabelecidos. Assim, é possível experimentar novos horizontes de leitura crítica em relação a objetos de estudo que parecem saturados em algumas áreas ou até excessivamente significativos. Portanto, justifica-se este trabalho porque a análise da Bíblia como obra literária ainda está em desenvolvimento e é necessário somar esforços.

Além disso, justifica-se este trabalho porque refletir sobre os monstros que a cultura cria é um movimento desocultador de determinadas associações feitas pela sociedade entre seus símbolos de expurgo social, as alteridades perigosas para as identidades coletivas e a projeção nas alteridades de características consideradas abjetas para si. Por sua habilidade de estar em diversos lugares ao mesmo tempo, os monstros costumam ser inseridos em zonas que expõem os limites nos quais a existência do outro se torna reprimível em função de sua classe, etnia, gênero, sexualidade, religião, entre outros. Por isso, uma investigação focada em compreender Leviatã pelo prisma transdisciplinar da teratologia levou a entender não apenas como o monstro exemplifica aspectos irracionais do sagrado, mas também de que modo aspectos biotípicos e insólitos de um monstro podem apontar para as perseguições sociais que estão na base das mitologias e da formulação de comunidades sagradas, já que as criaturas monstruosas possuem propensão a simbolizar o inimigo coletivo.

Para analisar de que modo o corpo, as ações possíveis e o símbolo de Leviatã produzem sentidos no texto bíblico, efetuou-se um levantamento bibliográfico na psicologia, filosofia, estudos culturais, teoria literária, literatura, cinema, teratologia, e antropologia. Foram utilizadas duas edições da Bíblia: a Bíblia de Jerusalém, da Editora Paulus, que ressalta o aspecto narrativo dos textos, e a Bíblia Sagrada Nova Almeida, que mantém algumas estruturas de versos e é uma das mais acessíveis no domínio público.

No primeiro capítulo de fundamentação teórica, foi realizada uma reflexão sobre a Bíblia como obra literária, perscrutando de que modo esse tipo de interpretação de texto vem sendo feita. O objetivo foi delimitar os parâmetros da leitura crítica, criar um campo de abrangência contextual e introduzir algumas ideias importantes para o desenvolvimento da análise. Foram salientados aspectos como o estilo enfático do texto, a linguagem simbólica que amplia a atmosfera misteriosa, as

temáticas recorrentes no Antigo Testamento e os temas que dão margem à leitura da Bíblia como obra de horror. Em face disso, estudou-se a historicidade do objeto de pesquisa, as influências da Bíblia Hebraica que são expostas nas similaridades entre símbolos e histórias, bem como as relações dos hebreus antigos com os povos vizinhos.

A narratividade da Bíblia tende a estar em posição de destaque pela facilidade com que as histórias do texto são lembradas e pelas mensagens que expressam. Todavia, muitas vezes é obliterado o fato de que a Bíblia também é uma obra poética, escrita com técnicas minuciosas, como no caso do paralelismo de intensificação. A fim de estreitar a relação entre Bíblia e literatura, este trabalho apresenta estudos sobre as principais características dos livros de Salmos e de Jó, sem perder de vista os horizontes do contexto de aparição de Leviatã e o sentimento numinoso abordado por Otto (2007). Para isso, utilizou-se também como fundamentação teórica os livros *A arte da narrativa bíblica*, de Robert Alter (2007), e o *Guia literário da Bíblia*, compilado por Robert Alter e Frank Kermode (2001).

O segundo capítulo, por sua vez, aborda a teoria de monstros, com o intuito de examinar de que modo a ficção constrói essas criaturas e quais os significados que suas aparições costumam suscitar na sociedade, na psiquê, e nas teorias. Foram compiladas características comuns dos monstros da literatura e do cinema a partir do livro *Da natureza dos monstros*, de Luiz Nazário (1998) e *A filosofia do horror ou Paradoxos do Coração*, de Noel Carrol (1999). A análise dos autores recai na tendência da força grandiosa dos monstros a ser ampliada por determinados mecanismos de construção de personagem, forjados por contradições e impurezas categoriais. Essas impurezas são, na verdade, junções de categorias culturais contraditórias que produzem efeito assombroso e, segundo Mary Douglas (2010), em *Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu*, apontam para a necessidade de eliminação do que é considerado impuro na retomada de alguma ordem social ou individual perdida.

Nesta etapa foram explorados, também, conceitos importantes para a interpretação das criaturas monstruosas, principalmente em contexto sagrado, como: a produtividade do Mal, a abjeção enquanto um sistema de degradação de impurezas, o horror como um não-reconhecimento do Eu, conforme explicado por

Julia Kristeva (1986) em *Os poderes do horror*. Nessa via, a presença de monstros na cultura denuncia uma contaminação do sistema binário de Mesmidade e Diferença que, aplicado ao conceito de identidade vinculante de Richard Kearney (2003), em *Estranhos, deuses e monstros*, evidencia uma crise na diferenciação entre Eu e Outro. Especificamente nos textos literários de matriz religiosa, tendo em vista a ideia de impureza e abjeção como antecessoras de tabus, os quais, por sua vez, antecedem pecados, compreende-se que os monstros tendem a estar associados aos mitos sacrificiais cumprindo um papel simbólico de bode expiatório. Isso é explicado pela noção de mitologia como a história da perseguição social, conceito abordado por Marc Girard (1997), em *Os símbolos da Bíblia*.

Dessa forma, nota-se que os monstros costumam ser criados em uma relação de contrariedade ao ser humano, a qual se reflete em suas condições físicas que podem até subverter as construções culturais de natureza. Na esteira dessa realização estética, o papel dos monstros na sociedade é associado a uma rede complexa de pulsões de morte projetadas no outro, que desumaniza o inimigo e fundamenta um horizonte de destruição mútua, como ocorre com Leviatã e Beemote.

O último capítulo, por sua vez, faz uso desse arcabouço teórico para analisar a figura de Leviatã na Bíblia Hebraica, as propriedades monstruosas que possui, sua biologia fantástica, e as impurezas que ampliam seu perigo. A partir de um estudo sobre a história desse monstro e suas influências ulteriores, o capítulo visa entender de que modo as características, o símbolo e o corpo do monstro mais temido do Antigo Testamento se inserem nos limiares das categorias culturais.

Segundo Timothy Beal (2002), no livro *Religion and its monsters*, Leviatã pode ser lido como um duplo que testa os limites entre as construções de caos e criação. Nesse contexto, o monstro apresentado no Salmo 74 difere do monstro descrito no Salmo 104 e as duas imagens reaparecem no livro de Jó. Essa distinção é fortalecida pela construção de um personagem repulsivo e ameaçador para os seres humanos (mas não para o Senhor), e participa do desenho verbal de uma imagem sublime localizada entre os sentimentos de prazer e horror. Leviatã, dessa forma, remete a um poder criativo tão imenso e potencialmente destruidor que extrapola a capacidade humana de entendê-lo.

Assim, buscou-se nesta dissertação fazer uso dos estudos literários e culturais como ferramentas de apoio racional e catalisadores de reflexão sobre temáticas que costumam negar os limites da razão: o numinoso, os monstros, a abjeção, a poesia. No caso bíblico, encontrar conexões entre as áreas de estudo, destrinchar ambiguidades produtivas, compreender a poética própria do texto bíblico, analisar as narrativas, são propostas que expandem as fronteiras do literário para textos que não necessariamente são pensados dessa forma na atualidade. Dessa forma, ao expandir as fronteiras da leitura bíblica para além das Ciências da Religião, é possível perceber que o estudo das dimensões paralelas ao numinoso torna-se uma fonte de análise para objetos de pesquisa que extrapolam a teologia, como a literatura de horror e a teorização dos sentimentos humanos.

## 2. A LITERATURA E A PRODUÇÃO DE MISTÉRIO NA BÍBLIA

Também conhecida como *As Sagradas Escrituras*, a Bíblia é um conjunto de escritos que compõe a história documentada do povo de Israel. O livro pode ser dividido em Antigo e Novo Testamento, ou Primeiro e Segundo Testamento, ou Bíblia Hebraica e Bíblia Cristã.

A pesquisa científica cujo objeto de estudo é a Bíblia Hebraica pode se situar em tabus do Ocidente. Segundo Bruns (1990), o texto bíblico, por ser a base de religiões que o consideram uma revelação divina atemporal e única, foi retirado de sua historicidade e desconsiderado em sua literariedade, sendo utilizado principalmente em contexto devocional ou em reflexões filosóficas. Por isso, os estudos nessa área ganham uma complicação suplementar.

Conforme o autor, a crítica literária bíblica norte-americana feita a partir da década de 90 busca desconstruir a ideia de uma unidade bíblica ou de interpretações cerradas. A “nova” crítica surgida nessa época costumava separar a Bíblia em constituintes mínimos, e conectar esses constituintes aos contextos de vida originais, a fim de resgatar a historicidade dos textos. A partir desse marco temporal, a crítica literária que se detém na leitura das escrituras bíblicas tem avançado lentamente.

Para Alter (2007), nos Estados Unidos, a análise da Bíblia como obra literária está na sua infância. Uma delimitação do estado da arte a partir desse tema aponta para uma hermenêutica ainda muito vinculada às interpretações tradicionais e à Ciência da Religião. Esse é um indício de que há um campo de estudos em aberto. Por análise de narrativa literária, o autor compreende “as múltiplas variedades da minuciosa atenção analítica do uso artístico da linguagem, os jogos de transformação de convenções linguísticas, tom, som, imagem, sintaxe, ponto de vista narrativo, unidade composicional, e muito mais” (ALTER, 2007, p.119).

Ele afirma que uma teologia implícita da Bíblia Hebraica dita um realismo moral e psicológico complexo na interpretação das narrativas desse livro. Isso ocorre porque os desígnios e objetivos de Deus estão sempre entremeados nas histórias, dependentes dos atos de alguns personagens que continuamente realizam esses objetivos. A redução interpretativa dos textos da Bíblia como a mensagem de Deus

com significado único e moralmente datado esconde uma evidência do estilo de texto bíblico: o Senhor está presente em tudo, no que é natural, no que é misterioso, no que aconteceu, nos acontecimentos que acontecerão, no Destino, em acontecimentos que evidenciam ira e misericórdia, entre outros.

Além de personagem, Deus é arquitetado na narrativa como um ponto dialógico constante, que produz uma camada de sentidos paralela em relação às histórias e poemas. Isso ocorre, segundo Auerbach (2001), porque as ações dos personagens, por mais que lutem contra, são limitadas pelos objetivos da mensagem de Deus. A prática da análise da Bíblia como obra literária, desse modo, implica compreender como os aspectos multifacetados e contraditórios da experiência humana se relacionam com as articulações literárias presentes no texto, independente da mensagem recorrente no texto, mas sem ignorar os significados que geralmente produzem.

Embora não tenha despertado o interesse dos acadêmicos de Letras tanto quanto a mitologia grega ou a romana, a Bíblia também foi construído por meio de diversas ferramentas literárias que auxiliam a expressar a mensagem do texto, conforme sintetizado pelo autor: “o que precisamos entender melhor é que a visão religiosa da Bíblia é sutilmente convocada por meio dos mais sofisticados recursos da prosa de ficção” (GREENFIELD, 2001, p. 548). Dessa forma, o trabalho com a multiplicidade da escrita, que é nítido nos textos bíblicos, compõe não só uma visão da sociedade israelita clássica, seus credos, modos de pensar, agir, sentir, mas também o modo de organização de sua produção textual criativa.

## **2.1 Influências e contatos culturais**

Segundo Greenfield (2001), os escritores bíblicos mergulharam em diversas fontes do Oriente Próximo para a escrita da Bíblia Hebraica: mesopotâmicos, egípcios, hititas, cananeus. Para o autor, no que se assemelha a outros, o contato maior foi com a cultura dos cananeus. Nesse contexto, a cidade antiga de Ugarit, localizada em Ras Shamra, na costa norte da Síria, escavada pela primeira vez em 1929 por pesquisadores franceses, tem exposto à humanidade uma riqueza de

textos em uma linguagem semítica próxima temporal, espacial e culturalmente dos escritos e contextos que compõem a Bíblia Hebraica.

Ugarit, embora tivesse sua localização espacial exata desconhecida, já existia no imaginário cultural por ser mencionada em textos clássicos. Era considerada um grande centro de comércio e estava envolvida na cultura e política do segundo milênio da Síria. Conforme Armstrong (2011), em uma civilização imperial rica como Ugarit (e a Babilônia), as relações entre palatinos e os 25 mil camponeses que habitavam a região de Ugarit resultaram em temáticas e convenções estilísticas parecidas com as presentes no Antigo Testamento. Para a autora, isso fica evidente nas histórias de deus-monstro das culturas vizinhas, nas quais a dominação do outro determina ordem e criação.

Segundo Greenfield (2001), em Ugarit foram descobertas tabuletas de argila com textos escritos em um alfabeto cuneiforme de trinta letras. A língua, chamada de ugarítica pelos estudiosos, provou ser um dialeto mais antigo que o hebraico, o fenício e outros dialetos cananeus conhecidos, apesar de compartilhar com eles muitas características de morfologia, vocabulário e sintaxe. As tabuletas contêm mitos e épicos – como as histórias do círculo de Baal –, contos, documentos legais e comerciais, presságios, rituais, textos administrativos e correspondência.

Para o autor, a Bíblia Hebraica refere-se de passagem a uma variedade de deuses cananeus. Essas menções estão provavelmente perdidas para os leitores modernos, pois sua mitologia, os deuses e seus feitos, foram desfuncionalizados, tornaram-se difíceis de se reconhecer. No segundo milênio cananeu, que foi o período formativo para o desenvolvimento de Israel, o panteão de deuses dos cananeus ainda era forte, seus feitos eram contados em contos, elevados em épicos e louvados em hinos. Esta tradição continuou no primeiro milênio a.c. entre os vizinhos de Israel, principalmente os fenícios, mas também entre os arameus e outros habitantes das terras limítrofes. Não há certeza sobre quanto tempo as tradições nativas sobreviveram em Judá e Israel. Certamente, o contato entre os povos, as relações de domínio, a sobreposição cultural, o sincretismo, fizeram com que muitos dos deuses e paradigmas ugaríticos se tornassem parte das religiões judaico-cristãs.

Alter (2007), Greenfield (2001) e Armstrong (2011), concordam em destacar a visível semelhança entre a linguagem e as temáticas ugaríticas e hebraicas. Um exemplo desse tipo de referência é a similaridade entre passagens do épico de Baal-Yam e o episódio de Leviatã em Jó, com imagem similar distribuída na ação heroica do Senhor em Isaías. Além disso, a dúvida existencial monstruosa de Jó ao se questionar sobre ser o mar (Yam?) ou, pior, o monstro marinho (Leviatã? Lotam?) em Jó 7,12, “Sou eu o mar, ou o monstro das profundezas, para que me ponhas sob guarda?”, é associável a uma dúvida semelhante, mas diversa, no texto ugarítico: “Sou Yam, o monstro marinho, você deveria ficar de guarda sobre mim?” (ALTER, 2007, p.127). Apesar da diversidade cultural do Oriente Próximo na antiguidade, as similaridades entre culturas também são significativas e corroboram as afirmações sobre coesão e interpenetração cultural entre esses povos. Isso aparece nos textos nas conexões estabelecidas entre estilos, temáticas, assim como na composição de deuses e monstros dos textos.

De modo geral, os processos complexos de sedentarização dos povos nômades que habitavam Jerusalém e seus entornos apontam para entremeios do fortalecimento da civilização judaico-cristã em espaços de disputas por poder, dominação territorial, troca de reis. A permanência dos povos nômades nas terras de Jerusalém dependia da conversão à fé hebraica, mas isso não era um simples ato impositivo. Segundo Rad (2001), ao sobrepor mitos e fazer uso dos ritos dos povos que se aproximavam, a religião então emergente foi atrativa; ofereceu, por um lado, meios de continuidade da fé anterior e, por outro, formas de permanência no espaço, que envolviam a agricultura, o comércio.

Uma das maiores dificuldades de se pensar uma linearidade dos acontecimentos presentes no Antigo Testamento deriva, de acordo com o autor, das sucessivas deformações que os textos bíblicos têm passado ao longo dos tempos. A organização e a interpretação do livro sofre adaptações aos objetivos de cada época. É o caso em que alguma organização humana, em momentos diferentes da história, atua diretamente sobre a leitura dos textos. Isso pode ser explicado pela reversibilidade do código simbólico, fenômeno que se aplica às diferenças, muitas vezes contraditórias, que criam meios para a formulação de um entendimento consensual sobre determinados símbolos e discursos da cultura. O termo também

pode significar interpretações que variam conforme o passar dos tempos. Tal fenômeno, de acordo com Hall (2003), não é incomum em metáforas do oprimido.

Além da influência decisiva de cada época, que produz variações nas formas de se entender um objeto de estudo, há também as influências decisivas de determinadas épocas. Algumas leituras dos textos são cristalizadas pelas tradições de interpretação e estipulam formas fixas de entendimento dos escritos. Os monstros estarem associados aos caos político-social, por exemplo, é um sintoma dessa convencionalidade interpretativa, que é perpetuada, apesar da passagem dos tempos. Essas tradições de interpretação sobrevivem com o texto bíblico ao longo da história, de formas diferentes ou até oportunas conforme se dão as alterações no espaço. Certamente, a multiplicidade de fenômenos e especificidades textuais é um dos aspectos que torna a Bíblia tão popular e erudita, o que se explicita em uma tradição de interpretação coesa, capaz de se adaptar aos tempos, apesar de promover a transcendência de tempos.

## **2.2 Historicidade dos símbolos**

Mesmo que a fragmentariedade do texto, os limites da mensagem, a distância entre o tempo da pesquisa e as datas de surgimento ou recombinação do objeto de estudo, bem como as interferências externas, dificultem o uso da Bíblia como ferramenta de conhecimento da pré-história “israelita”, diversos aspectos simbólicos do espaço de alguns capítulos podem ser referenciados na realidade espaço-temporal da antiga Mesopotâmia, o que auxilia a interpretar passagens.

Um exemplo de como os símbolos facilitam o entendimento das época e espaços antigos é a diáspora. O caráter diaspórico das populações envolvidas nas áreas sagradas em disputa aparece nos capítulos que narram o trânsito das personagens por espaços de perdição como o deserto, depois de serem condenadas a vagar por motivos de dominação política ou após verem suas terras devastadas por forças cósmicas.

As sequências de “altos” também funcionam como exemplos de como o espaço simbólico atua conjuntamente para produzir sentidos próximos do contexto temporal da antiguidade mesopotâmica. Na Bíblia, os “altos” caracterizam a morada

do Senhor, e também caracterizavam as moradas de Baal, deus ugarítico da fecundidade, que habitava montanhas altas, onde estavam situados seus templos de adoração. Baal, porém, foi monstrificado pela tradição hebraica e pela sociedade. Além de ser um deus rival, o culto a Baal era considerado imoral, perigoso e foi proibido pelos líderes religiosos da época.

Segundo Rad (2001), os “altos” refletem algumas situações, entre elas: a) a relação de sobreposição ou disputa entre as culturas; b) os processos de dominação política ao longo dos tempos; c) uma questão geográfica, pois para acessar o território sagrado de Jerusalém os povos precisavam subir morros. Os altos reconfiguram sequências e se tornam imagem recorrente no texto bíblico. Podem ser explicados pelo caráter elevado da mensagem, em contraste com as sequências de “baixos” (realidade material, campo de ação humano) e “altos\baixos” carnavalizados (expressão da ira de Javé, passagens com monstros).

Os espaços de desolação humana e cósmica, por sua vez, referem-se à mensagem que o narrador reitera: situações de pecado e ira possuem relação de causa e consequência. A descrição desses espaços em cataclismo busca criar campo para a exposição dos sentimentos de desespero, pasmo estarecido, arrepio, zelo sagrado no ser humano. Por fim, a desolação, destruição, hibridização ou desconfiguração espacial é motivada por ação divina e\ou satânica e acentua as inversões nas relações de dominação entre seres humanos e natureza.

Nesse contexto, muitas cenas de terror (psicológico) e horror (monstro) na Bíblia também são demonstrações de como a cultura do medo vem modulando a sociedade por meio do que é irracional. A ira de Javé, nas elaborações discursivas de um temor específico (tremor), articula-se através de fatores ligados ao poder divino de devastar: a terra, “plantou-a de excelentes vides; e edificou no meio dela uma torre (...) e esperava que desse uvas boas, porém deu uvas bravas” (Isaías 5,2); a vida de quem junta bens materiais: “Ai dos que ajuntam casa a casa, reúnem campo a campo, até que não haja mais lugar e fiquem como únicos moradores no meio da terra” (Isaías 5,8); a razão e os povos, impelidos à diáspora aleatória: “Tira o entendimento aos chefes dos povos da terra, e os faz vaguear pelos desertos, sem caminho” (Jó 12, 24). Ira sagrada, punição por pecados, terror divino, são articulações produtivas constantemente retomadas nos textos bíblicos, em diferentes

escalas, inter-configuradas com outros elementos do espaço (conectados, por sua vez, a outros elementos das narrativas).

A punição, ou eliminação do que se considera abjeto em si-no-outro, pode ser motivada por desobediência à lei cultural. Localiza-se em um caminho rumo ao plano das promessas de salvação para populações que provavelmente eram aterrorizadas pela natureza e pelos reis. Tal devastação da produção humana pelo cosmos também realça um contexto de crise agrícola, desigualdade social entre elites e povo, disputa de poder, fome, situações que podem impelir o povo à mudança em suas práticas culturais.

O referido torna-se evidente no texto por meio da leitura de eventos em que o mal e o pecado tomam o espaço, produzindo uma retração da natureza, como em “o Senhor dos Exércitos, tirará de Jerusalém e de Judá o sustento e o apoio; a todo o sustento de pão e a todo o sustento de água” (Isaias 3,1). O plano da desolação também indica atravessamentos entre natureza e civilização, “a vossa terra está assolada, as vossas cidades estão abrasadas pelo fogo” (Isaias 1,7), em um tempo que se orienta rumo à devastação geográfica: “Perguntei até quando, Senhor? Até que sejam desoladas as cidades e fiquem sem habitantes, e as casas sem moradores, e a terra seja de todo assolada” (Isaias 6,11). É manifesto que a relação entre devastação cósmica e destruição da produção humana feita na terra (cultura, agricultura, comércio e vida) amplia um campo de criação de símbolos e imagens em torno da pequenez humana.

Além disso, esse tipo de ambientação carnaliza instâncias que se apresentavam em separado, como luzes e trevas, altos e baixos, sagrado e profano. Em situações de horror, as misturas entre categorias abrem espaço, por meio do insólito, para a aparição de monstros. A magnitude da obra e da faceta Criador e o alcance inexplicável da ira divina criam criaturas e junções cósmicas impossíveis de se entender com a razão ou de se combater com as armas. Dessa forma, as subversões da ordem natural das coisas são codificadas em “impossíveis” que contradizem as leis da natureza e produzem horror no ser humano. É o que ocorre no livro do Apocalipse, por exemplo, na seguinte passagem:

Vi quando ele abriu o sexto selo: houve um grande terremoto; o sol tornou-se negro como um saco de crina, e a lua inteira como sangue; as estrelas

do céu se precipitaram sobre a terra, como a figueira que deixa cair seus frutos ainda verdes ao ser agitada por um forte vento (Apocalipse 13,14).

A disjunção dos elementos do cosmos – que se separam em um desmembramento monstruoso – ocorre em conjunto com a inversão da ordem natural das coisas. Há uma projeção de um futuro funesto em que uma expansão da Ira prepara os horrores nunca vistos pela humanidade. Além de uma imagem próxima do surrealismo e, também, de desastres naturais que seriam muito trágicos se fossem possíveis, essas inversões surtem efeitos narrativos que explicam fundamentos da humanidade dos personagens: a angústia de Jó, a diáspora pelo deserto de todas as nações em Isaías, o fascínio e o assombro de Daniel, os lamentos dos Salmos, entre outros.

### **2.3 Temáticas, motivos e o fundamento simbólico do monstro sagrado**

A dificuldade de inserir a Bíblia em categorias deriva de uma multiplicidade de fatores que potencializam sua aversão aos conceitos. Dentro dessas características, pode-se mencionar: o experimentalismo linguístico, a presença de subtextos, ironia e polifonia, o espalhamento de pontos de identificação no texto que geram carências de leitura recapituladora, bem como sentimento de exaltação no leitor, os mistérios constantes em todas as esferas, as contradições próprias das lendas, do mito e do universo maravilhoso, a prosa individualista feita para criar história universal, entre outros.

Temáticas na Bíblia Hebraica, como a criação e história da humanidade; os pactos entre Deus e seu povo; o papel de líderes, profetas e reis, a Guerra, conquista e exílio; a Escolha e significado da terra prometida, fé, obediência e justiça; o Messias; o fim dos tempos e o juízo final, são sustentadas por um arcabouço simbólico amplo, que se manifesta em diversidade planificada de motivos poéticos: “A ira queima, explode, consome; a proteção é um dossel, uma asa protetora, a sombra no calor escaldante; consolo ou renovação é orvalho, chuva, correntes de água fresca; e assim por diante” (ALTER, 2007, p. 122). Alguns símbolos possuem sua significação localizada em correntes de interpretação: a Água representa purificação, renovação e vida; o Fogo representa julgamento e

destruição; Sol e Lua representam a fidelidade e estabilidade de Deus; flores e frutos fertilidade e prosperidade; ovelhas e cordeiros representam humildade e pureza; espadas e lanças representam guerra e violência; árvores vida e proteção; o mar representa o incerto e o perigoso. Os símbolos, em geral, são utilizados para ajudar a transmitir a mensagem de forma mais poderosa.

Dentro da ideia de mitologia como a história da perseguição social, Girard (1997) traz o conceito-símbolo de *scapegoat*, ou o bode expiatório<sup>1</sup>: a ideia de que o sacrifício de uma pessoa ou grupo nos quais foi atribuída a culpa por problemas sociais é uma característica comum da religião, da mitologia e da cultura humana. De acordo com essa teoria, muitos símbolos na Bíblia, incluindo os monstros, são usados para expressar ideias relacionadas ao sacrifício e à transferência de culpa.

Por exemplo, Girard (1997) argumenta que a imagem do cordeiro imolado para a expiação dos pecados é um símbolo da *teoria do bode expiatório*. O cordeiro representa inocência e pureza, e sua morte é vista como uma forma de purificar a comunidade dos pecados cometidos por seus membros. Ele também afirma que a máxima expressão da teoria do bode expiatório é a figura de Cristo enquanto cordeiro de Deus sacrificado na cruz. Essas são expressões da teoria do *scapegoat*, usadas para transmitir mensagens sobre comunidades, morte, culpa e redenção.

Quando associado às especificidades da narrativa, esses temas, motivos e símbolos recebem outro tratamento. É o caso, por exemplo, da temática da retaliação, muito comum nos textos, que se desenvolve com a narrativa subjetiva<sup>2</sup>, pois os personagens não costumam ter consciência da relação entre seus atos e a retaliação. Dessa forma, os símbolos, em sua relação com as categorias narrativas, intensificam a tensão e suspense que já são próprios das temáticas abordadas na Bíblia.

### 2.3.1 As águas e os monstros

---

<sup>1</sup> Bode expiatório, que nas tradições hebraicas da época e nas de entorno pode ser ritualizado com a própria imolação do animal bode, para além do símbolo.

<sup>2</sup> *Narrativa Subjetiva* ocorre quando o personagem ignora determinadas ações que o leitor e o narrador já sabem.

Segundo Bachelard (1997), a psicologia da cólera explica as associações feitas por escritores ao longo dos séculos entre água e ira. Tais imagens participam das dinâmicas do universo, como fica perceptível na análise dos elementos aquáticos em função de seus deuses e monstros. Tais imagens, para o autor, são mostradas aos leitores como uma espécie de comunhão de violências. A psicologia da cólera, desse modo, explica a hipocrisia, a covardia, também o cinismo e o crime: “A quantidade de estados psicológicos a projetar é muito maior na cólera que no amor. As metáforas do mar feliz e bondoso serão pois muito menos numerosas que as do mar cruel” (BACHELARD, 1997, p. 182).

O mar, como símbolo de perigo na travessia, é um elemento espacial de grande importância para a Bíblia Hebraica. Na narração da travessia épica em direção à Terra Prometida, foi necessário destacar o papel do mar como um símbolo de perigos indizíveis. Conforme afirma Chwartz (2017), “o mar a ser enfrentado, fendido e atravessado a pé enxuto, tinha de ser um símbolo flagrante e inequívoco do caos; tinha que ser enorme, poderoso, ameaçador” (CHWARTS, 2017, p. 3). E Para Bachelard (1997), a metáfora do mar furioso é considerada um sentimento primordial da imaginação:

Nós a damos e a recebemos; transmitimo-la ao universo e a freamos no coração como no universo. A cólera é a mais direta das transações entre o homem e as coisas. Não suscita vãs imagens, pois é ela que dá as imagens dinâmicas iniciais. A água violenta é um dos primeiros esquemas da cólera universal. Por isso não há epopéia sem uma cena de tempestade (BACHELARD, 1997, p.185).

Parafraseando o autor, para que se possa entender as imbricações simbólicas entre água e fúria seria necessário enxergar a espuma das águas como a saliva do Leviatã. Se o intuito é produzir uma metáfora da cólera pela água, é necessário associar as águas a algo que cause impacto de recepção, nada melhor para isso do que criar um monstro marinho, e com isso anexar o imaginário aquático às evidentes associações entre temor e fascínio próprias da carne monstruosa:

Para cuspir a tempestade como um insulto, para vomitar as injúrias guturais da água, seria preciso ligar à goteira formas monstruosas, esgoeladas, cornudas, escancaradas. (...) Na alegria e na dor, em seu tumulto e em sua paz, em suas brincadeiras e em seus queixumes, a fonte é exatamente,

como diz Paul Fort, "o Verbo que se faz águas" (BACHELARD, 1997, p. 242).

Dentro do conjunto de lendas próprio do Oriente Médio o mar e as águas, em geral, costumam ser encarnados por divindades que funcionam como típicos representantes do caos. Esses deuses ou monstros ou deuses-monstros são derrotados por deuses-heróis-monstros em batalhas épicas, utilizadas pelas culturas para significar o início dos tempos. Entretanto, a certeza de que um deus irá domar as águas pode ser relativa. Em alguns textos, o perigo de que as coisas retornem ao caos do início pela dominação do mar sobre os deuses é motivo de risco, conforme fica perceptível no *Ennuma Elish*.

Conforme Elíade (1999), desde o período neolítico o ser humano simboliza a água com linhas em ziguezague, uma imagem semelhante a isto:  $\wedge\wedge\wedge$ . No período paleolítico, a água passou a significar fecundidade, vida em profusão. Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza o fundamento principal da criação, conforme descrito em Gênesis. Segundo a perspectiva joanina, as águas vivas são fonte de imortalidade e ensinamento: "Na Bíblia, o simbolismo da fonte, da água viva aparece na imagem da água que brota no centro do paraíso ao pé da árvore da vida. A tradição oriental desenvolveu o sentido da renovação e rejuvenescimento com esta imagem" (BRITO, 2011, p. 4). São as águas vivas que Jesus oferece em Isaías aos que não possuem dinheiro para comprar água, também são as águas vivas que representam a palavra em Deuteronômios.

Além disso, dentro da ambivalência entre vida e morte, a água também representa a morte, a destruição, por isso é parte integrante dos rituais fúnebres do hinduísmo. Nesse sentido, as histórias de Quinto Mundo dos astecas, por exemplo, ocorrem mediante a destruição do mundo conhecido por inundações, para que ocorra a reconstrução mediada pelos deuses. Conforme demonstra Sá (2014), a água na Bíblia Hebraica é o elemento dominante tanto nas visões referentes à escatologia (fim dos tempos) quanto nas referentes à protologia (criação do Universo). Para a autora, a água é o

elemento que transmite sensações, exigências, problemas e cuidados encarnados em si, ligada a vários ciclos de história, vivida numa terra gananciosa por água, onde a sua busca e aprovisionamento era um problema constante e uma questão de vida e de morte. Nestas visões das

origens e do cumprimento, a água está presente nas dimensões fundamentais para o homem bíblico: a) a água depende da iniciativa de Deus e do homem, condição de bem-estar e de felicidade, indispensável à vida do homem, dos seus animais e dos seus campos, necessária para as abluções profanas e rituais; a água doméstica; b) a água dos oceanos terrestres e celestiais, do mar, dos grandes rios com possíveis inundações, ou seja, a água está fora do poder do homem, sendo uma ameaça potencial e podendo converter-se em água de morte e devastação e não em água de vida, fecundidade e crescimento (SÁ, 2014, p. 25).

Na tradição hebraica, portanto, a água, e os símbolos dela derivados, incluindo seus monstros, podem fazer parte tanto de uma condição de criação quanto de destruição, simbolizando fecundidade e morte. Em uma sociedade que vivia a água como fonte indispensável de bem-estar e, paralelamente, como elemento natural incontrolável que poderia se configurar em formas perigosas, o símbolo das águas evoca a ação do nume na experiência humana, configurado em um sentido verbo-criativo.

## **2.4 Linguagem e estilo**

A diversidade de linguagem e estilo de texto da Bíblia reflete a natureza de um livro escrito por vários autores em épocas diferentes. A Bíblia foi originalmente redigida em hebraico, aramaico e grego, e sua tradução para outras línguas ao longo dos séculos preservou muitos dos aspectos poéticos e estilísticos da linguagem original. O estilo de texto das escrituras inclui uma ampla variedade de gêneros literários, incluindo histórias, poesia, profecias, ensinamentos e cartas. Alguns livros são escritos em verso, enquanto outros são escritos em prosa.

Em relação à coesão entre livros tão diversos entre si, para Alter (2007), o texto bíblico é menos uma continuidade significativa intrinsecamente interconectada, como pensavam os comentaristas midra, e mais uma colcha de retalhos, como se costuma pensar desde a modernidade. As inserções posteriores feitas nos livros não são problema e auxiliam a criar ideia de continuidade no tempo. Para o autor referido, em oposição à crítica literária bíblica da década de 90, o texto não deve ser lido em partes ou em fragmentos, deve ser pensado como um todo criado ou organizado para ser significativo, apesar da fragmentariedade.

A linguagem bíblica pode ser considerada inovadora para os padrões atuais. Ao contrário do que foi posto por Todorov (2011) como ideal de narrativa, a linguagem bíblica é insistente em repetições, assume contrariedades, é costurada por um narrador comentarista e possui grande variabilidade de gêneros, técnicas de composição. Para Todorov (2011), é possível afirmar que certas partes do texto bíblico não pertencem a outras, o que desconstrói a ideia de não repetição, não contradição, não digressão, unidade estilística. A Bíblia Hebraica pode até ser lida a partir de pressupostos contrários a esses.

No lugar de deixar tudo explícito e comentado, a Bíblia Hebraica utiliza o mistério como estratégia de composição literária:

Um objetivo essencial da técnica ficcional inovativa trabalhada pelos escritores hebreus antigos era produzir uma certa indeterminação do significado, especialmente no que diz respeito às temáticas, às caracterizações morais de personagens e à psicologia (...). Significado, talvez pela primeira vez na literatura narrativa, foi concebido como um processo, que requer contínua revisão, (...) contínua suspensão do julgamento, medindo as múltiplas possibilidades, agregando os gargalos das informações providenciadas (ALTER, 2007, p. 115).

A pretensão de domínio do texto bíblico notada por Auerbach (2001), ou a intenção de fazer uma história universal por meio da participação ativa do leitor em um texto repleto de códigos próprios das religiões misteriosas, é também uma presunção de leitor comum a uma instância autoral cuidadosa. Por exemplo, quando o leitor entra em contato com um personagem, sabe que vai ter a chance de recuperar a história dele em outro momento (como no caso de Davi), ou sabe que receberá uma visão ampla do nascimento até a morte da personagem (como no caso de José), e a história pode se estender aos filhos e demais gerações. Esse tipo de movimento que ambiciona abarcar todos os tempos é comum nos textos da antologia e despoleta a leitura, suscita a curiosidade, estimula a ler mais páginas, algo importante para um livro tão longo.

Desse modo, a estratégia de “produção de mistério” está presente desde a temática geral (a mensagem, o numinoso, o Reino de Deus como algo não-evidente) até as indeterminações ou carências de leitura que o texto produz. Essa conjuntura indeterminativa, que Greenfield (2001) considera uma técnica de produzir mistério, e Auerbach (n/d), em referência à Bíblia, chama de carências de leitura, aponta para o

trabalho que a leitura promove no cérebro humano em sua relação com o que está ou é desconhecido.

## 2.5 O sentimento numinoso

No livro *O Sagrado*, Otto (2007) busca formas de se compreender os aspectos excedentes das traduções do termo hebraico *qadosh*. A tradição racionalista tende a privilegiar a tradução de o sagrado como o Bem, e pensar o Bem como uma categoria moral. Para o autor, essa tradução e essa tradição deixam de lado os aspectos misteriosos da palavra. Por habitarem um campo diverso da racionalidade, alguns significados de *qadosh* tendem a não produzirem mais sentido em épocas racionalistas.

Para Otto (2007), nomear o sagrado é uma tarefa desnecessária, visto que qualquer tentativa de conceituá-lo seria redutora. Assim, evitar nomear o aspecto irracional do sagrado pode ser considerado um reducionismo conceitual, mas, ao mesmo tempo, nomear as coisas não evita que elas sejam reduzidas a conceitos. Conforme argumenta o autor, tanto as tentativas de pensar o sagrado pelo prisma do que é racional ou irracional são apriorísticas. Para ele, *a priori* é um conjunto de cognições que as pessoas não necessariamente possuam anteriormente, mas que possam vir a ter.

Isso quer dizer que o sagrado não necessariamente nasce da experiência religiosa, do contrário qualquer sensação de medo de assombração geraria religiões. Por exemplo, apesar de o numinoso demandar uma experiência de contato com algo totalmente Outro (no sentido de diferente do campo de possibilidades intelectivas do ser humano), isso não significa que o totalmente Outro confunde-se com o modo como o ser humano experiencia esse Outro. Essa relação é operada mais como uma imagem diante de um espelho, sendo possível defini-la pelo que é contrário e relacional. Para Otto (2007), “a diferença entre o sagrado como categoria *a priori* do espírito racional e o sagrado como manifestação finalmente nos leva à conhecida diferença entre revelação exterior e interior, geral e especial. Trata-se, no fundo, da mesma diferença” (OTTO, 2007, p. 208). Nesse duplo em dissolução formado por racionalidade e irracionalidade reside outro duplo, que é importante

para a construção da civilização cristã: a associação entre Razão e História, com certeza dependente do registro escrito.

Dentro da revisão crítica dos métodos racionalistas da ciência da religião, Otto (2007) busca entender de que modo a ideia de sagrado contempla um receio ou zelo por Javé, que parece com o temor a Deus, mas não é por ele com exatidão explicado. Esse zelo ocorre de forma processual entendido como o despertar do numinoso. O mistério, a ira de Javé, o arrepiar-se, o furor, o fascínio, a sensação de estar em contato com algo maior, formam um sentimento específico de contato com o sagrado em sua dimensão misteriosa. Especificamente, a vivência desse sentimento dependia da experiência humana com algo maior e inconcebível para a humanidade, algum perigo muito ampliado, que coloca em evidência a pequenez, a nulidade do ser e da racionalidade humana. Assim, os diversos sentimentos manifestados pelo ser humano ao entrar em contato com as jornadas da experiência numinosa, como o desespero, o terror, são reações na psiquê humana a uma alteridade absoluta, que é exterior à humanidade, e maior do que sua escala pode mensurar. O numinoso, dessa forma, é tanto uma forma de agregar os sentidos excedentes do termo *qadosh* quanto

uma categoria numinosa de interpretação e valoração bem como um estado psíquico numinoso que sempre ocorre quando ela é aplicada, ou seja, onde se julgar tratar de um objeto numinoso. Como essa categoria é totalmente *sui generis*, enquanto dado fundamental e primordial ela não é definível em sentido rigoroso, mas apenas pode ser discutida. Somente se pode levar o ouvinte a entendê-la conduzindo-o mediante exposição àquele ponto da própria psiquê onde ela então surgirá e se tornará consciente. Pode-se reforçar esse procedimento apresentando algo que se lhe pareça ou mesmo seja tipicamente oposto, que ocorra em âmbitos psíquicos conhecidos e familiares, para então acrescentar: “nosso x não é isto, mas tem afinidade, é o oposto daquele outro (...)” (OTTO, 2007, p. 39).

O objeto de Otto (2007) aproxima-se do inefável da Mística. É apreensível pela razão, o problema é que a racionalidade domina as reflexões sobre algo que é de fundo irracional, irado e sombrio, algo “que por sua *profundidade* foge à interpretação inteligente” (OTTO, 2007, p. 187, grifo do autor). Embora fuja dos conceitos, o numinoso pode ser sentido pelas pessoas, pois refere-se a algo objetivo e exterior ao Eu ou à psiquê. Essas reações-sentimento, assim como as descrições das manifestação do numinoso de forma hierofânica, criam margem aos contatos

com o numinoso propriamente dito, auxiliando a entender seu funcionamento na relação entre sagrado e profano.

Nessa perspectiva, o numinoso não se confunde com o sentimento numinoso nem com o nune em si (algo como Deus). A coisa em si não se confunde com sua manifestação na psiquê humana. Por isso, é possível formular diversos paralelos sobre o funcionamento da relação do ser humano com o mistério, mas eles apenas servem de analogia ao funcionamento da relação entre ser humano e a alteridade absoluta.

Embora Otto (2007) privilegie os aspectos irracionais, a etapa de racionalização do numinoso é fundamental, e auxilia a compreender melhor os fenômenos misteriosos. Conforme a proposta do autor, é necessário sempre procurar melhores formas de se racionalizar sobre o numinoso, mesmo sabendo que não há como fazer isso.

Na contemporaneidade brasileira e em muitos outros locais, a história da salvação ainda é um paradigma dominante. A história da salvação se funda em dois aspectos: a ascensão de Jesus e a revisão dos conhecimentos antigos, incluindo a máxima de que as pessoas não devem ser reféns do temor. Em seu viés racionalista, a história da salvação, que conecta o presente e o passado judaico-cristão, tende a apagar os aspectos misteriosos do sagrado com as fórmulas “Deus é amor e bondade”. Para Otto (2007), o aspecto majestoso do numinoso, em seu formato admirável e excelso, sobrepõe-se aos aspectos tremendo e arrepiante, sendo que fazem parte do mesmo conceito ou sentimento. Entretanto, o sagrado também pode ser traduzido como uma súplica pela vida diante das fortes emoções e paixões divinas. Para o autor, no caminho da racionalização, o numinoso não é substituído, passa na verdade a formar um padrão de vivência:

Ao mesmo tempo damo-nos conta que a “eticização da ideia de Deus” de forma alguma significa reprimir o numinoso e substituí-lo por outra coisa (...); significa sim *preenchimento* e *cumprimento* [*Erfüllung*] do numinoso com novo teor, ou seja, a eticização realiza-se no *próprio* numinoso (OTTO, 2007, p. 234).

Desse modo, o funcionamento da relação humano e sagrado, o sentimento cristão e suas instituições são vistos como um “entrelaçamento daqueles aspectos

racionais do seu significado com esses elementos irracionais, nessa mistura do revelado com o não-revelado, porém intuitivo, do amor supremo com a arrepiante ira do nume na cruz de Cristo” (OTTO, 2007, p. 207). Por isso, analisar os sentidos excedentes do sagrado é também uma forma de entender a história dos antigos mesopotâmicos por meio da reflexão sobre sentimentos sagrados que foram experienciados de outras formas em outras épocas.

### 2.5.1 Quatro aspectos do numinoso

Para exemplificar de que modo a mente humana reage ao contato com a alteridade absoluta, Otto (2007) constrói um caminho por etapas pelas quais uma pessoa passa ao reagir a uma experiência com algo misterioso e fascinante. São quatro aspectos do numinoso, que estão referenciados em esquemas. Esses esquemas, além de explicarem um movimento processual, também podem ser entendidos como padrões de comportamento da pessoa religiosa. Uma forma de verificar como essa relação se manifesta é analisando as reações-sentimento do ser humano durante o despertar do numinoso.

O primeiro aspecto analisado por Otto (2007) é o *aspecto arrepiante ou tremendo*. Ele pode ser definido pela ira de Javé e é expressado na psiquê humana por meio de sensações como o receio, o temor e o desespero. Essas sensações podem ser parcialmente exemplificadas na figura do contato com o potencial destrutivo do monstro, que produz medo, desejo de rechaçar. Podem, ainda, expressar-se diretamente na realidade material como parte da realidade aparente, com a presença de eventos que evidenciam sua conexão com algo além do que o humano pode conceber, e que por isso é misterioso ou desconhecido. O aspecto arrepiante, desse modo, aterroriza o ser humano porque alude a uma brutalidade maior do que a defesa humana.

Para explicar melhor esse aspecto, Otto (2007) traduz analiticamente o termo *hiq'dish*, que em hebraico significa santificar. O significado de santificar é ter um receio especial devido ao seu caráter numinoso. Essa palavra possui muitos sinônimos que aparecem no Antigo Testamento. Para exemplificar, o autor traz a ideia do “Terror de Deus”, que era um monstro, um tipo de demônio enviado por

Deus que paralisa as pessoas, que também é um sentimento em Jó 9.34 e 13.21. É “um terror impregnado de um assombro que nenhuma criatura, nem a mais ameaçadora e poderosa pode inculcar. Tem algo de fantasmagórico” (OTTO, 2007, p. 46). Segundo o autor, no Antigo Testamento há passagens, como as mencionadas acima, que evidenciam a relação da ira de Javé com o demoníaco-fantasmagórico e exemplificam o primeiro aspecto do numinoso.

Outros sinônimos que o autor traz para essa sensação são: estacar apavorado, pasmo, ficar assombrado, arrepio sagrado, receio ou o receio demoníaco, ou receio religioso, ou ainda pânico apavorado com estágio preliminar de receio demoníaco, e inquietante misterioso. Essas são as expressões da sensação de “misterioso” em sua forma bruta. Desse aspecto da relação sagrado e humano provem demônios, deuses, monstros, mitologias, fantasia e diversas objetivações que a humanidade criou do sentimento. Tal aspecto atua, também, como um impulso básico da religião, não à toa o início do caminho do numinoso é o receio demoníaco, ou o arrepiante pensamento de que algo sobrenatural pode estar afetando a vida da pessoa.

Ainda segundo Otto (2007), o aspecto que causa o temor (tremor) é uma qualidade do nume que desempenha papel essencial em textos sagrados cristãos. Esse aspecto pode ser resumido pelo ideograma da inacessibilidade absoluta. Para entender o ideograma, é necessário pensar a distinção entre teor e forma: só é possível pensar o absoluto (divino) porque ele se opõe ao relativo (realidade material, o ser humano).

O caráter enigmático e incompreensível reside nos significados da palavra *orgç*, traduzida como a ira de Javé, também conhecida como furor de Javé ou zelo de Javé. As associações inflexíveis entre Deus e amor, como referido anteriormente, causam confusão ao se pensar que o Senhor também age nas narrativas como um ser colérico; no entanto, a redução ao sentimento ainda é insuficiente para explicar a ira de Javé, uma vez que a ira é o próprio *tremendum*, sendo enigmática, imprevisível e arbitrária, “como eletricidade que se descarrega em quem dela se aproxima demais” (OTTO, 2007, p. 50). Nessa perspectiva, o termo *āradh*, em sânscrito, que é costumeiramente traduzido como adoração religiosa, significa também aplacar a ira, reconciliar. Isso demonstra uma relação entre o aspecto

distanciador do nune e a ação do humano, o que leva a crer que a adoração religiosa costumava ocorrer em momentos de danação.

O desenvolvimento do aspecto tremendo ocorre por meio dos esquemas do temível e do excelso. Terrível e poderoso apresentam dupla correspondência no numinoso, funcionando como duas faces da mesma moeda. O temor, visto como um receio especial da ira de Javé, é fonte de ritos porque Javé é grandioso, elevado, inacessível e imbatível para as possibilidades humanas, porém pode ser agradado se tratado com zelo. Para o autor, é na contradição entre temível e excelso que os sentimentos são transferidos para um caminho comum que percorre os outros aspectos do numinoso.

O tremendo se conecta ao avassalador, também chamado de *majestas*. Ambos podem aparecer em separado ou em conjunto. Esse segundo aspecto é o que se refere ao poder, domínio, hegemonia e supremacia absoluta do nune. A ira vinculada ao poder é sentida no ser humano por meio do *sentimento de criatura*, a sensação de ser cinza, pó e nada diante do poder magnífico e destruidor do Outro. Isso leva às ideias de aniquilação de toda a materialidade, inclusive a própria, que possuem o objetivo de fazer emergir uma vivência exclusivamente transcendental, e partem do pressuposto de que o corpo e o ser humano são impuros, ou mesmo falsos, em relação ao sagrado.

Esse aspecto costuma aparecer nas noções de pobreza e humildade, como se percebe na mensagem de Deus presente em Jó. Para Otto (2007), “quando a pessoa fica pobre e humilde, Deus torna-se tudo em tudo” (OTTO, 2007, p. 78). Nesse sentido, o desespero de Jó, que possui uma conotação de abandono de si diante da perda da família e dos bens materiais cujo acúmulo é fonte de pecado, pode ser lido também como uma forma de se pensar a relação entre ira e poder devastador do Senhor.

Conforme Otto (2007), os dois primeiros aspectos de explicação do numinoso se unem pelo teor qualitativo. É uma qualidade o que distingue o numinoso dos conceitos, e é uma qualidade também que distingue a natureza do numinoso (supramundana) e o valor dele (sagrado, augusto). Nesse jogo entre a alteridade absoluta que aterroriza e o aspecto augusto reside a sensação de fascínio frente ao poder dessa alteridade:

O teor qualitativo do numinoso (que do misterioso recebe a forma), é, por um lado, aquele aspecto distanciador, já exposto, do *tremendum* com a majestade. Por outro lado, ele também parece atraente, cativante, fascinante, em curiosa harmonia de contraste com o elemento distanciador do *tremendum*. Lutero diz: “é como quando reverenciamos com temor um santuário, sem que por isso fuçamos dele, mas desejamos nos aproximar dele”. Um autor mais recente escreve: “o que me apavora me atrai” (OTTO, 2007, p. 122).

O termo *augusto*, então, funciona referência a um atributo utilizado para definir reis que possuem parentesco com deuses, uma extrema nobreza. Um sentimento de que o numinoso é *augusto* é um sentimento de que determinados aspectos, incluindo os ritualísticos, cabem somente a objetos numinosos, que teriam valor em si, apesar de serem sagrados pelo valor dado a eles. O esquema fascinante, portanto, refere-se ao valor subjetivo, o valor do objeto para cada pessoa, o que torna algo sagrado. Já o esquema *augusto*, que faz o objeto ter contornos majestosos, ocorre quando o objeto tem valor em si, quando é respeitado por suas próprias propriedades:

E como esse “*augusto*” é elemento essencial do numinoso, a religião, independente de toda e qualquer esquematização moral, é *essencialmente* obrigação íntima, normatividade para a consciência e o vínculo da consciência, é obediência e culto, não pela pura e simples coerção do avassalador, mas pelo curvar-se diante do mais sagrado valor (OTTO, 2007, p. 92, grifo do autor).

Esse aspecto *augusto* faz com que o receio sagrado se transforme em uma impossibilidade de contato com o sagrado sem que haja uma cobertura bem definida. Essa cobertura é feita por ritos e sentimentos (como a vergonha, ou o sentimento de ser mera criatura), que produzem uma atmosfera de contato com o sagrado:

O aspecto da “cobertura” apresenta-se-nos em ritos e sentimentos. De uma forma mais velada está presente também em outras religiões. Trata-se em primeiro lugar de uma manifestação do receio, ou seja, a sensação de que o profano não pode aproximar-se do nume sem mais nem menos, o sentimento de precisar de uma cobertura ou proteção (...). Essa “cobertura” então passa a ser uma “consagração”, isto é, um procedimento que possibilita àquele que se aproxima o trânsito com a majestade tremenda. Os meios de consagração, porém, “meios de graça” propriamente falando, são cedidos, dedicados ou instituídos pelo próprio nume” (OTTO, 2007, p. 97).

Em Daniel, os sonhos, a aparição de enigmas, a interpretação de enigmas elevados realizada pelos anjos e não pelos personagens humanos, são formas de garantir a cobertura necessária para o contato com o sagrado. Em Jó, os monstros são utilizados pelo narrador ao final do capítulo para sugerir a ética própria do sentimento religioso em seu aspecto sublime, servindo como um modo de demonstrar uma mensagem de fundo irracional, que oculta e revela o modo de atuação ideal da pessoa religiosa em relação à justiça divina, produzindo também uma cobertura ou codificação a uma mensagem reveladora impossível de ser totalmente revelada por estar imbuída de sentidos além-vida.

Segundo Otto (2007), os dois aspectos anteriores ainda compreendem um terceiro, o *enérgico*. Ele expressa-se na paixão, natureza emotiva, vontade, força, comoção, excitação, gana, atividade. Esse aspecto desperta o zelo especial na pessoa, que é tomada por uma onda de assombrosa excitação e motricidade. Ocorre, de acordo com o autor, na prática ascética, na luta contra as coisas do mundo e da carne, na atuação heroica. É possível perceber esse aspecto na batalha de Daniel contra o dragão adorado pelos babilônios, ação que demanda um rito de destruição do monstro por meio de bolinhos mágicos. Além disso, no mesmo livro, é evidente outro rito do personagem, quando o protagonista não come comidas saborosas, carne, evita unção, para se purificar e ter melhores visões, depois de entrar em contato com alguns enigmas apresentados por monstros. Há nesse episódio uma energia proveniente de um assombro e de um zelo que o move energicamente para realizar tais ritos com o objetivo de ler melhor a mensagem de Deus e, com isso, propagar a fé. Energia semelhante emana entre os personagens que sofrem um ataque de monstro na ficção de horror e precisam fugir ou se livrar da criatura que os aterroriza.

O último aspecto do numinoso analisado por Otto (2007) é o *misterioso*. Pode ocorrer em separado à ira, como em textos da Mística sobre o mistério, sem que ocorra uma procedência do aspecto tremendo. Ele é subdividido em dois tipos de mistério e depende do seu caráter de *mirum* para ser identificado. Segundo o autor,

enquanto “totalmente outro”, o *mirum* é (a) primeiramente o incompreensível e inconcênível, o *akalēpton*, como diz Crisóstomo, aquilo que foge ao

nosso “entendimento”, na medida em que “transcende [nossas] categorias”.  
 b) Além de ultrapassá-las, ele ocasionalmente parece contrapor-se a elas, anulá-las e confundi-las. Então deixa de ser apenas incompreensível e chega a ser paradoxal; encontra-se então não apenas acima de toda e qualquer razão, mas parece “contrariar a razão (OTTO, 2007, p. 62).

O primeiro tipo de mistério é o mistério menor, que não possui o caráter de *mirum*. É o tipo de mistério comum em histórias de horror e assombração. É oriundo da relação do ser humano com o sobrenatural. Seu paralelo religioso é o receio demoníaco, sensação presente nos fundamentos da religião. O receio de que alguma situação supramundana seja originada por demônios corresponde ao início da sensação de numinoso, conforme referido anteriormente.

Para o autor, o medo de assombração é um medo de horripilar-se, não é um medo do fantasma e sim um medo de sentir medo, ou o que, em outro contexto, Carrol (1999) chama de pensamento de monstro. Segundo Otto (2007), o que assombra no fantasma é ele pertencer a outra dimensão. Nesse sentido, o fantasma atua de modo similar à alteridade absoluta, com as ressalvas da crença e do caráter *mirum*. Nesse sentido, não é a assombração que gera prazer, e sim o fato de os personagens ou pessoas se livrarem dela. E para Kristeva (1986), a eliminação do monstro enquanto evento apoteótico é uma forma de purgação do abjeto, que é comum a filmes e ritos religiosos, e está presente nas construções de comunidade. Essa é uma projeção que evidencia algumas associações estranhas entre prazer e horror na mente humana.

Já o mistério maior é o que possui o caráter de *mirum*. É o estupor diante de algo totalmente outro. O totalmente outro, por sua vez, é o mistério religioso, o estranho, o que foge do usual, entendido e familiar. Segundo o autor,

essa sensação de “totalmente outro” se ligará a, ou ocasionalmente também será desencadeada, por objetos que por sua natureza já são enigmáticos, causam estranheza, deixam a pessoa embaçada, por exemplo, diante de fenômenos, eventos e objetos estranhos e extraordinários na natureza, entre os animais, entre os seres humanos (OTTO, 2007, p. 98).

Nesse sentido, há diferenças entre o estranhamento natural diante de algum objeto mais ou menos comum à existência material e o estranhamento diante de um objeto sobrenatural. Por isso, é em relação ao sobrenatural que o mistério apresenta

todas as suas conotações, incluindo a de alteridade total. A relação entre alteridade total e supramundano também é apenas uma analogia, mas é algo importante porque se refere aos aspectos irracionais do mistério religioso:

O objeto “misterioso” é inapreensível não só porque minha apercepção do mesmo tem certas limitações incontornáveis, mas porque me deparo com algo “totalmente diferente”, cuja natureza e qualidade são incomensuráveis para a minha natureza, razão pela qual estaco diante dele com pasmo estarrecido” (OTTO, 2007, p. 67)

Além de ultrapassar as categorias da razão, o aspecto *mirum* costuma ser o mais aludido. Aparece em três fontes: a que causa estranheza, a do paradoxo e a forma radical antinômica, a mais irracional e, portanto, a forma ideal de expressão do numinoso. Para explicar isso, Otto (2007) traz o conjunto de ideias do tipo Jó, que servem de exemplo desse aspecto *mirum*, já que a antinomia entre humano e divino, bem como o paradoxo da fé, ou a distinção entre justiça humana e divina, percorrem o caminho de auto-outramento do personagem, até sua eticização e religação pela compreensão da misericórdia divina. Entretanto, para o autor, “assim como a Ira não esgota o aspecto arrepiante encerrado no mistério da divindade, a atitude misericordiosa não esgota o elemento prodigioso do beatífico mistério” (OTTO, 2007, p. 69).

Por isso, o arrepiante ainda não é o misterioso, embora seja um esquema para se entender o misterioso. Para o autor, se o aspecto absoluto, o da inacessibilidade completa, que se visualiza na ira, é incompreensível, o aspecto misterioso, por sua vez, é inconcebível para a realidade conhecida. O misterioso, então, é o puramente impensável, sendo o “totalmente outro” em termos de forma, qualidade e natureza.

### **2.5.2 Formas de se entender o sentimento numinoso**

O campo de atuação do numinoso é o religioso, entretanto, é possível traçar paralelos com outras áreas do conhecimento, incluindo as artes. Exemplos que o autor menciona são a ideia de excelso da estética, a ideia de horror nas artes e o

estranho de Freud. Para Otto (2007), o sentimento religioso se encontra em ligações permanentes, acoplado com outros sentimentos, que se desdobram.

Uma das formas que a estética é associável ao numinoso é na recepção de uma obra considerada excelsa. O conceito de excelso para a estética lembra o de numinoso, mas o sentimento religioso não é estético. Excelso é o sublime. Como já mencionado, para Otto (2007), em um nível elevado, o terrível dá lugar ao grandioso ou ao excelso no sentimento religioso. As trevas, o silêncio, o vazio, são formas de expressar esse esquema excelso, que auxiliam a entender a relação com o numinoso. Em Isaías, há um exemplo assertivo do excelso na aparição do Senhor. As vestes, o trono do Senhor são excelsos, e estão em posição majestosa:

No ano em que faleceu o rei Ozias, vi o Senhor sentado sobre um trono alto e elevado. A cauda da sua veste enchia o santuário. Acima dele, em pé, estavam serafins, cada um com seis asas: com duas cobriam a face, com duas cobriam os pés e com duas voavam. Eles clamavam uns para os outros e diziam: "Santo, santo, santo é lahweh dos Exércitos, a sua glória enche toda a terra". À voz dos seus clamores os gonzos das portas oscilavam enquanto o Templo se enchia de fumaça. Então disse eu: "Ai de mim, estou perdido! Com efeito, sou um homem de lábios impuros e vivo no meio de um povo de lábios impuros, e os meus olhos viram o Rei, lahweh dos Exércitos" (Isaías, 6, 1-5).

Há de se notar a diferença entre o excelso em si e o numinoso, que também é uma diferença entre campo de ação humano e divino. O Senhor é gigantesco, suas vestes cobrem o templo. Surge rodeado de anjos, que pairam sobre si. Os anjos também estão elevados na cena, mas nem tanto, possuem uma espécie divina de zelo especial na presença de Deus, pois cobrem as faces e os pés. O cântico é poderoso, arrepiante, faz tremer as portas. O cenário é coberto por uma fumaça, que é um símbolo de elevação, geralmente associado às preces humanas na Terra subindo até os céus.

Embora o livro de Isaías tenha diversos elementos misteriosos, na aparição do Senhor há um foco em imagens de elevação, próprias do sublime, que se contrastam com a recepção do numinoso no ser humano. Diante da visão do totalmente Outro, Isaías apresenta receio em relação a própria existência, além de sentimento de profanidade, de impureza perante algo tão elevado, fonte do sentimento de criatura.

Outro paralelo (im)possível que auxilia a entender a relação entre ser humano e alteridade absoluta é a recepção humana do gênero horror nas artes. Conforme Otto (2007), o sentimento de horror, que está na origem de muitos filmes do gênero, é fruto do poder e fascínio do “arripilar-se”, poder e fascínio similar ao aspecto arrepiante do numinoso. Retirada a etapa de racionalização do nune como algo majestoso, percebe-se que histórias de fantasmas, assombração, monstros e as histórias das religiões misteriosas possuem um referente em comum, que é o sobrenatural atuando no campo de ação humano.

Para Carrol (1999), há uma diferença fundamental entre horror e terror. O horror deriva de monstros, da forma sobrenatural ou da ficção científica. Já o terror deriva de um sentimento desencadeado pela própria psiquê. Colocando essa definição em contato com as proposições de Otto (2007), percebe-se que o horror auxilia a pensar a relação entre sentimento numinoso e numinoso em si, e o terror auxilia a pensar a recepção da ira de Javé no ser humano.

Carrol (1998) afirma que a emoção horror artístico é a marca da identidade do gênero horror. O autor defende que os filmes e os livros de horror são concebidos para provocar certo tipo de afeto: “Vou presumir que esse é um estado emocional cuja emoção chamo de horror artístico. Assim, pode-se esperar situar o gênero de horror, em parte, por meio de uma especificação do horror artístico, ou seja, da emoção que essas obras são destinadas a gerar” (CARROL, 1999, p. 30). Retomando o conceito de carências de leitura da teoria da recepção, entende-se que tanto os textos bíblicos quanto as obras de horror supõem uma simulação de inserção do leitor na obra vinculada a uma proposta de identificação direta com os personagens, algo que não é comum a todos os gêneros – por exemplo, ao assistir Édipo, as pessoas não repetem o sentimento ou os atos dele, ou ao assistir um personagem tropeçar e cair em uma comédia o expectador pode achar engraçado, ao passo que o personagem provavelmente estará chateado.

Para o autor, “de fato, nas obras de horror, as respostas das personagens muitas vezes parecem sugerir as respostas do público” (CARROL, 1999, p. 32). Nojo, paralisia, medo, arrepio, desmaio, delírio, a visão do monstro que parece enlouquecer, são reações analisadas por Carrol (1999) no gênero horror. Tais sensações e estados auxiliam a traçar um paralelo, por exemplo, com Daniel, que

também se arrepia diante da visão dos monstros, e depois desmaia diante da aparição do anjo Gabriel, evidenciando seu sentimento de ser mera criatura, também motivado por zelo sagrado. Essa é uma combinação problemática entre horror e numinoso, uma vez que a presença de um anjo no campo de ação humano e de monstros no sonho humano podem significar uma mensagem perigosa para a vida.

Segundo Carrol (1999), em uma análise da categoria leitor\expectador nas obras de horror, para que um expectador possa temer algo, é preciso que acredite estar em perigo. Todavia, isso não ocorre literalmente, pois há uma suspensão da crença. Temporariamente, as pessoas “acreditam” na existência dos personagens e dos monstros para sentir ou reagir, e assim formulam um pacto ficcional com o que estão lendo ou assistindo. Entretanto, as pessoas não acreditam exatamente na existência de personagens, sabe-se que eles são fruto de ficção, do contrário os expectadores não assistiriam a filmes de horror, pois não suportariam a ideia de um monstro prestes a atacar. Isso é uma contradição própria da recepção da obra de horror.

Para Carrol (1999), o medo que o expectador sente, desse modo, não é genuíno, autêntico, é um medo fingido, um medo de faz de conta, semelhante ao da criança brincando com um pai que se finge de monstro. Dizer que é um medo fingido não quer dizer que ele não possa ser intenso, dependendo da entrega da pessoa à ficção. A narrativa, então, torna-se um apoio em uma brincadeira de faz de conta, em um movimento de crença e suspensão de crença entre o leitor e a obra.

A Bíblia, vista em seus aspectos literários, é um objeto diverso a esse contexto, e ao mesmo tempo serve para explicar como funcionam as vivências de leitura. Segundo Otto (2007), ao contrário das emoções comuns, o sentimento numinoso é provocado de fora para dentro, a partir de uma experiência de contato. Não é o sentimento em si, no interior do sujeito, que produz o receio especial, e sim um “fora” do sujeito, a alteridade absoluta, o que produz reações-sentimento no ser humano. O horror artístico, na esteira disso só que ao contrário, é um sentimento provocado de dentro para fora, há um movimento interior em face de um fora sob a sugestão de uma categoria avaliativa adequada, ou o pensamento de não-identificação que as pessoas investem contra algum monstro. Além disso, o horror

artístico possui objeto (o monstro), assim como o numinoso tem objeto (a alteridade absoluta).

Destarte, além de uma simples narrativa de horror, as pessoas podem acreditar que até as histórias bastante literárias da Bíblia são reais ou aconteceram\acontecerão de alguma forma. Quer dizer, o leitor não se limita a acreditar que se trata apenas de uma obra ficcional. Essa entrega revela como o sentimento de identificação procede no ser humano, que pode ler determinadas passagens e associar diretamente a acontecimentos misteriosos de sua vida.

Ademais, as emoções que o gênero horror intenciona provocar oficialmente no público são também emoções cujos contornos se refletem nas respostas emocionais dos personagens humanos frente aos monstros: “Podemos começar a retratar o horror artístico registrando as características emocionais típicas que os autores e diretores atribuem aos personagens molestados por monstros” (CARROL, 1999, p. 29). No caso do aspecto arrepiante do mistério, os seres humanos possuem uma resposta, muitas vezes demarcada pelo narrador, como o desespero, a algo poderoso que é o numinoso em si, e este não depende exatamente dos monstros para ter seus aspectos compreendidos, mas pode fazer uso deles para explicar uma mensagem até então ocultada.

Como mencionado por Otto (2007), as histórias de horror ou assombração servem de paralelo para se pensar o sentimento numinoso. Enquanto uma narrativa de horror depende do monstro para produzir sentimentos como o desespero, a náusea, a paralisia, o nojo, os textos analisados nesta dissertação, em sua maioria pertencentes ao conjunto denominado Bíblia Hebraica, fazem usos da ideia de alteridade absoluta, gigantesca, sobrenatural, poderosa, potencialmente irada, que pode aludir a sentimentos similares, os quais, por sua vez, podem ser exemplificados pelo monstros, mas por outro viés, pois no lugar de produzir desejo de eliminação, tais sentimentos, dotados de *mirum*, que é o caráter admirável do numinoso, estimulariam o entendimento do que não se entende, ou o aspecto inefável das religiões.

## **2.6 A Bíblia como obra poética e o paralelismo de intensificação**

A Bíblia entendida como uma obra de poesia se torna ainda mais apreciável por sua riqueza de linguagem e imagens poderosas. Muitos dos livros da Bíblia incluem em sua tessitura poemas e cânticos, como é o caso do livro de Salmos, considerado uma das coleções mais influentes de poesia da antiguidade, e do livro de Jó, entendido tradicionalmente como realização da linguagem poética na Bíblia Hebraica.

Segundo Alter (2001b), a poesia, que ocorre quase exclusivamente no Antigo Testamento, dá forma à visão bíblica. A poesia não ocorre apenas nos Salmos, que possuem indicações para o canto, mas também em Jó, no Cântico dos Cânticos, nos Provérbios, nos Profetas e nos Cantares de Salomão.

Os textos literários narrativos tendem a funcionar como protótipo para a simulação da vivência de diversos sentimentos e situações que a pessoa não necessariamente viveu, sendo palco ideal para a “encenação” de projetos filosóficos e dogmáticos. Em vista disso, a ênfase de muitas abordagens interpretativas da Bíblia Hebraica ocorre em histórias, enredos, personagens. Talvez pela abundância ou pela exuberância das narrativas, segundo Alter (2001b), a Bíblia vista como obra de poesia é uma noção que foi obliterada dos estudos e da vida:

O que acompanhou esse nivelamento gráfico da poesia com a prosa no texto é uma espécie de amnésia cultural sobre a poética bíblica. Ao longo dos séculos, os Salmos foram mais claramente percebidos como poesia, provavelmente por causa das indicações musicais reais nos textos e da óbvia função litúrgica de muitos dos poemas. O *status* de poesia do Cântico dos Cânticos e Jó era, por causa da beleza lírica de um e da grandeza do outro, também geralmente mantido à vista, por mais rebuscadas que fossem as noções sobre o caráter formal do verso nesses livros (ALTER, 2001b, p. 621).

Desse modo, além de ser um livro de poesia, a Bíblia também faz uso da inventividade poética para contar histórias e para criar uma cosmovisão. As especificidades do texto poético em relação à contradição, repetição, multiplicidade de sentidos, por exemplo, fazem com que os versos sejam uma forma que comporta o estilo e as temáticas da Bíblia Hebraica.

Apesar da diversidade dos textos, muitos pesquisadores já encontraram um padrão para a leitura dos versos. Há na linguagem poética bíblica uma repetição intensificadora em versos duplos e às vezes triplos, que atinge desde ideias,

símbolos, imagens até micronarrativas e números. A quase onipresença dessa estrutura leva a crer que era um método de composição amplamente divulgado entre os escritores profissionais da antiguidade hebraica. Alter (2001b) chama essa ferramenta criativa de *paralelismo da intensificação*.

Tal convenção literária de versículos paralelos entre si pelo significado foi redescoberta no século XVII por um bispo anglicano erudito chamado Robert Lowth, mas gerou polêmica pelo excesso de generalização buscado por ele. Segundo Alter (2001a), “O padrão dominante é foco, intensificação ou especificação de ideias, imagens, ações, temas de um verso para o outro.” (ALTER, 2001b, p. 625). Há uma pressão semântica construída verso a verso, linha a linha, que atinge um clímax, ou um clímax e uma reversão. Isso pode ocorrer em uma imagem presente no verso duplo, que também pode ser triplo e múltiplo interconectado, e ainda pode ser um mecanismo de intensificação de um poema inteiro, de uma narrativa. Conforme o autor:

Se algo está quebrado no primeiro verso, está estilhaçado no segundo verso; se uma cidade é destruída no primeiro verso, ela se transforma em um monte de escombros no segundo. Um termo geral na primeira metade da linha é normalmente seguido por uma instância específica da categoria geral na segunda metade; ou, novamente, uma afirmação literal no primeiro verso torna-se uma metáfora ou uma hipérbole no segundo (ALTER, 2001b, p. 616).

A regra, quase invariável, é uma subida na escala do primeiro ao segundo verso. As figuras inseridas no segundo verso ampliam as imagens sugeridas no primeiro. Embora isso seja mais nítido nas gradações de imagens, e não à toa a linguagem poética da Bíblia é considerada figurativa, essa reiteração acontece, como já mencionado, em camadas de sentido diversas, por exemplo, quando um número é replicado por seu múltiplo decimal no segundo verso, ou é adicionado a si mesmo, ou quando ocorre a intensificação de uma característica de personagem, ou, ainda, com ideias, símbolos e conceitos, que são introduzidos no segundo verso para realçar as noções que aparecem no primeiro. Existem outras formas de se abordar as configurações e arranjos da poesia bíblica, como no caso da *estrutura envelope*, em que a conclusão do poema retoma ideias, termos ou frases dos

segmentos iniciais. Entretanto, segundo Alter (2001a), a estrutura envelope e outras são exceções se comparadas com a generalidade do paralelismo de intensificação.

Um obstáculo, mencionado pelo autor acima, na abordagem do estilo de poesia bíblica tem sido a crença de que tal paralelismo semântico implica sinonímia, ou mesmo a ideia de que os poetas, no lugar de um uso da repetição como técnica literária, empregavam termos similares para não repetir palavras. Para o autor, essa abordagem subvaloriza o conhecimento linguístico dos poetas de todos os tempos. Em relação aos mesopotâmicos da antiguidade, é evidente que os escritores sabiam da não existência de sinônimos verdadeiros, por isso a estratégia de paralelismo é entendida como um avanço no significado, e não uma estratégia de substituição de termos.

Além disso, conforme Alter (2001b), dentro dessa escala de linhas paralelas no poema, há uma força de intensificação das imagens, denominada *impulso de narratividade compacta*. O uso de narratividade nos versos, além de ser algo comum nos textos poéticos, desenvolve o significado nos poemas bíblicos, torna as imagens dinâmicas, amplia a escala do fascínio e do horror. Isso ocorre mesmo nos poemas que não são narrativas.

O uso de imagens narrativas ou de um recurso semelhante ao da imagem em movimento é perceptível, por exemplo, no Salmo 102, 3. O Salmo, além de delimitar uma visão sobre o futuro do Reino do Senhor, também articula ideias do tipo Jó. A indignação de um eu-poético andarilho atingido pela fome e pela melancolia porque a ira do Senhor destruiu tudo o que tinha - "Pois tenho comido cinza como pão, e misturado com lágrimas a minha bebida," (Salmo 102,9) - realça o sentimento de dor e o desejo de reparação. É projetado no espaço e na palavra a construção de um futuro melhor. O ato de mal se alimentar é acentuado por um símbolo da nulidade da matéria (a cinza), que é o complemento da refeição, e tal dor é ainda mais acentuada no versete seguinte pelo ato de beber lágrimas.

Abundam exemplos nos textos bíblicos que são compostos com esse paralelismo semântico, em versos duplos ou triplos, com ou sem a presença do impulso de narratividade compacta. Um deles está no livro Deuteronômios 32,13, em uma micronarrativa dentro da história sobre a infância de Jacó: "Ele o amamentou com mel de uma rocha / e óleo de uma pederneira." O primeiro versete traz a ideia

de que o personagem se alimentou do sumo da rocha (o conhecimento do Senhor em 32,4 é associado à Rocha, e o mel é um doce muito valorizado), e o segundo versete intensifica essa imagem. Isso ocorre pela repetição com diferença: na transição da substância mais espessa (mel) para a menos espessa (óleo) e, também, na conexão entre as ideias de pedra: de uma rocha comum no primeiro verso a uma pederneira, rocha muito dura, que é utilizada para acender fogo por atrito, no segundo verso. A intensificação de pedra para pedra dura revela de que modo o corpo físico e espiritual do personagem se alimentou do que é intrinsecamente sólido, eventualmente imóvel ou difícil de mover, como o narrador descreve a palavra do Senhor.

Segundo Alter (2001a), embora essa estrutura dupla ou tripla seja mais chamativa em textos que discutem as profundezas do sentimento e do mistério, como em Jó, ou em certas aparições do Senhor, a estrutura em linha é uma ferramenta do estilo poético bíblico que é empregada em situações diversas, como é possível notar nos seguintes exemplos:

a) "Fumaça saiu de suas narinas, / fogo de sua boca consumiu, / carvões brilharam ao seu redor" (Salmo 18, 8). A imagem é fruto de uma súplica desesperada do personagem, que vê o corpo de Deus caracterizado pelos símbolos do fogo. A partir dessa visão divina, há uma quebra na linguagem da súplica e outro segmento inicia com sequências de elogio à Criação e demonstração de comportamento temeroso, associado tanto ao medo da cólera pelo fogo quanto à criação dizimada pela fogo. A gradação começa do menor ao maior: fumaça, fogo, carvão. É perpassada pela caracterização cósmica do Senhor, do menor ao maior: narinas, boca, aura. Assim como em outros versos triádicos, esses são interpolados por versos duplos e marcam o fim de um segmento do poema.

b) "Como uma mulher grávida cujo tempo se aproxima, / ela treme, ela grita em suas dores de parto" (Isaías 26,17). Em um referência dramática à fé e ao domínio cultural entre povos diferentes, o eu-lírico utiliza essa imagem em conexão com as seguintes, marcadas pela negação da existência: "Bem concebemos nós e tivemos dores de parto, / porém demos à luz o vento; / livramento não trouxemos à terra, /

nem caíram os moradores do mundo” (Isaías 26,18). Apesar do elogio à obra de Deus, os seres humanos, atrelados ao conjunto de ideias do tipo Jó, sentem como se não estivessem correspondendo ao cuidado do Senhor, ou como se o seu esforço para disseminar a fé e a mensagem de Deus fosse em vão, gerasse vento. A imagem da gravidez é intensificada pela imagem das dores no parto feitas de gritos e tremores, e é mais ampliada pelo parto do vento no versete 17.

c) “Uma fera maligna o devorou / despedaçado, José foi despedaçado” (Gênesis 37, 33). Os midianitas sequestraram e venderam o filho de Jacó ao Egito. Movidos por um plano, os sequestradores pegaram a túnica do menino e molharam em sangue de cabrito. Jacó, ao ver a roupa do filho ensanguentada, acreditou que ele havia sido atacado por algum animal furioso. A ação é intensificada pelo paralelismo de linhas: no primeiro versete há a o ataque de uma fera contra alguém, uma pessoa foi devorada; no segundo, há um desenvolvimento dramático na imagem de uma criança em pedaços. A micronarrativa faz com que o sentimento de Jacó seja construído de forma contundente, dolorosa, e o fato de o leitor ter mais conhecimento da ação transcorrida do que o personagem é uma marca da polifonia do texto que induz à reflexão intuitiva.

Em resumo, conforme a perspectiva de Alter (2001a) e Alter (2001b), ao leitor de poesia bíblica convém não apenas o entendimento das repetições e cadências, mas principalmente a procura por uma camada de significados nova acontecendo de uma parte do verso para a outra. A leitura dos versos em linhas semânticas auxilia a entender, portanto, os processos de intensificação poética que articulam o estilo enfático da Bíblia.

## **2.7 O livro dos Salmos**

Os Salmos são um livro da Bíblia que contém 150 poesias e cânticos usados para adorar, cantar e refletir. Eles foram escritos há muitos séculos por reis, líderes religiosos e pessoas comuns. Os poemas abrangem uma ampla gama de emoções

e temas, desde louvor e gratidão à desespero e lamento. Os Salmos são amplamente usados na liturgia cristã e judaica.

Segundo Alter (2001a), os Salmos, assim como os Provérbios, diferem-se dos outros livros pelo seu evidente caráter antológico. De acordo com o autor, pouco pode ser dito de concreto sobre o contexto de produção desses textos, mas é possível inferir. A antologia em hebraico se chama *Tehillim*. É um nome derivado de um verbo utilizado pelos salmistas *halle*, uma palavra reconhecida no ocidente na expressão *hallelujah* (prece ao senhor). Compor salmos era algo comum nas literaturas do Oriente Próximo, como se percebe na interinfluência entre o texto bíblico e a literatura ugarítica. Ao passo que livros como Jó e os Provérbios apontam para um trabalho original e inventivo da linguagem, próprios da escrita profissional do círculo de Jerusalém, os salmos que compõe livro homônimo são considerados, pelo autor referido, textos mais simples. Para Alter (2001a), esse é um indício de que foram escritos em outros lugares e não apenas em Jerusalém.

Sabe-se que os poemas do livro Salmos foram escritos ao longo de cinco séculos. Segundo o autor, alguns textos fazem referência a um contexto explícito, como o Salmo 74, analisado neste trabalho, que se refere à destruição do Primeiro Templo em 586 a.c.. Outros poemas se referem a momentos posteriores, como a dinastia de Davi ou o décimo e o nono séculos a.c.

A principal característica de Salmos é a simplicidade, mas convém não confundi-la com ingenuidade ou espontânea demonstração de um sentimento, já que uma elaborada estrutura sustenta uma forte retórica nesses poemas. A simplicidade, segundo Alter (2001a), diz respeito à “habilidade de poetas sutis, seguros em sua tradição, de invocar a linguagem arquetípica, de tirar proveito descarado do poder da repetição e, quando a ocasião exigir, de deslocar a figuração por afirmação literal” (ALTER, 2001a, p. 264). Nessa perspectiva, muito do que parece sinal de uma escrita caótica pode ser entendido como conjunto de técnicas de escrita que refletem convenções de leitura e de simplicidade diferentes das atuais.

Há, sem dúvida, um ritmo próprio de um ato de recordar nos poemas, que pode ser sinal de um querer pressuposto na retomada de imagens e momentos específicos com o objetivo de fazer memória coletiva de certos acontecimentos.

Além disso, a consciência da contradição ou da duplicidade do discurso é algo comum nos salmos, aspecto que aponta para convenções literárias que não soam impróprias ao gênero lírico.

Para o autor citado acima, não adianta tentar inserir o texto bíblico em todas as categoriais clássicas de leitura de poema, como o quiasma, o estilo de canto, pois a diversidade dos textos é um indício de que muitos poemas foram escritos com uma forma individual, uma “estrutura” única, construída por força da tradição, do improvisado ou sob medida, para expressar vários conteúdos ao mesmo tempo. Pouco se pode generalizar.

O caráter variado das estratégias de composição dos salmos é nítido nos poemas que contêm sequências narrativas implícitas. É como se a organização dos versos se adaptasse às micronarrativas e suas conexões, em segmentação de sentido não-linear, interpolado.

A já aludida estrutura de envelope, por exemplo, é reconhecidamente uma convenção da literatura bíblica que está de acordo com o estilo enfático do texto: um aspecto do início do poema é retomado ao final. Esse formato pode estar organizado com: a repetição do primeiro verso, ou do terceiro, ou da ideia presente no segundo verso, ou de algumas palavras presentes no segundo verso, e pode surgir até como refrão.

No Salmo 74, por exemplo, o penúltimo verso repete o pedido feito no verso 3 (que Deus se levante contra o inimigo), e os bramidos do inimigo no verso 4 são retomados no último verso com o grito dos inimigos. Já no Salmo 104, a expressão “Bendize minha alma ao Senhor”, presente na primeira frase do poema, reaparece na última frase. Apesar de muito presente, essa “estrutura” não é uma regra de escrita e aparece com múltiplas variações nos textos poéticos, ou não aparece. Isso requer tanto uma postura de não-convenção, quanto um uso de liberdades convencionais de escrita bastante amplo se comparado com as regras da poesia grega.

Entretanto, segundo o autor, a força do livro de Salmos não está no paralelismo intensificador ou na estrutura envelope, e sim na “hábil reafirmação ou reformulação do esperado, que configura a repetição própria da linguagem poética” (ALTER, 2009, p. 56). Há nos salmos uma variedade de figuras e imagens maior do

que as encontradas no livro de Jó, por exemplo. Apesar disso, um elemento que garante unidade aos textos e também funciona como chave de leitura dos salmos é a progressão de ideias:

O jogo de palavras e outros efeitos virtuosos da invenção são menos proeminentes do que em outros tipos de poesia bíblica e, na maior parte, o poder do poema não depende de efeitos locais brilhantes, mas se constrói cumulativamente por meio de sequências de versos, ou do começo ao fim do poema (ALTER, 2009, p. 58).

Há unidade temática nos Salmos, mas tal afirmação é relativa, pois cada poema propõe um universo próprio. Os temas mais comuns são morte e renascimento. A relação entre seres humanos e Deus também é um assunto recorrente. Além disso, a própria linguagem é uma temática comum nos salmos. O anseio, o temor, a exaltação se imiscuem a poemas de louvor e extrapolam a organização por gêneros poéticos legada por Herman Gunkel:

No seu primeiro trabalho Gunkel destacou quatro tipos primário de salmos, hinos, lamentos comunitários, salmos de ação de graças individuais, e lamentos individuais, com várias subcategorias, assim como várias formas mistas. Em seu trabalho posterior, completado por Joachim Begrich, ele identificou seis principais tipos de salmos (hinos, salmos de entronamento, queixas coletivas, salmos reais, queixas individuais, e salmos de ação de graças individuais), e um número de gêneros menores e tipos mistos. (...) Note que alguns salmos são encontrados em mais de uma categoria (WILLIAMS, 2006, p. 8).

Gunkel foi um teólogo alemão do século XX conhecido por sua abordagem histórico-crítica dos Salmos, livro do Antigo Testamento da Bíblia. Gunkel argumentou que os Salmos foram compostos ao longo de muitos séculos por diferentes comunidades religiosas, e não por um autor único, como era amplamente aceito na época. Ele também identificou diferentes gêneros literários dentro do livro, como hinos, lamentos e bênçãos. A abordagem desse autor influenciou a forma como os poemas do livro dos Salmos são estudados e segue como paradigma até hoje.

Nesse contexto, o Salmo 74 é um hino de louvor a Deus por sua fidelidade e bondade. O salmista expressa sua preocupação com a destruição do templo e a perseguição dos inimigos, mas confia na proteção divina. Ele também recorda as

maravilhas e milagres que Deus realizou no passado e clama por sua ajuda no presente. O salmo termina com uma oração de agradecimento e confiança em Deus.

O Salmo 104 é um hino de louvor a Deus por sua grandeza e bondade. O salmista descreve a magnificência do universo criado por Deus, sua providência sobre os animais e sua bondade para com a humanidade. Ele também exalta a glória de Deus como Senhor do universo e louva sua sabedoria e poder. O poema termina com uma expressão de gratidão a Deus por sua bondade eterna.

Ambos trazem duas imagens poderosas e diferentes de Leviatã. No Salmo 74, o monstro é despedaçado pela ação heroica e protetora do Senhor, pois a fera revelou-se tão poderosa que passou a ameaçar a humanidade. Já no Salmo 104, Leviatã é apresentado como um “pet” do Senhor, uma criatura com quem Deus brinca, e uma parte qualquer da Criação.

Embora ambos os salmos compartilhem a ideia de que o Leviatã é um monstro poderoso e temido, eles apresentam diferenças na composição do monstro. No Salmo 74, o Leviatã é descrito como uma criatura marinha de Deus e está em equilíbrio com o universo. No entanto, no Salmo 104, o Leviatã é descrito como uma criatura aterrorizante que Deus controla depois de domesticar, pois ameaçava o universo. Além disso, o Salmo 104 replica a imagem de um Leviatã comum, criado como outros seres marinhos, enquanto o Salmo 74 apenas menciona a existência dos perigos de Leviatã. Nos dois poemas, no entanto, o Leviatã é retratado como um símbolo da força e poder de Deus, em seus aspectos criativos e destrutivos.

## 2.8 O livro de Jó

Segundo Leite (2011), o texto de Jó é o relato de uma experiência mística, no sentido trazido por Keller (1978), de uma viagem para a busca do mais elevado conhecimento das religiões, um tipo de saber que contém princípios da natureza do conhecimento divino. Além de fazer parte da literatura de visões, para o autor

encontramos em Jó, especialmente em seu diálogo final com Deus, três dos elementos centrais da mística: o sentimento do inefável, as impressões subjetivas profundas e a sensação de transcendência. Além, é claro, da experiência do numinoso, do *mysterium tremendum e fascinans*, de Rudolf Otto (LEITE, 2011, p.7).

Por isso, a experiência do personagem Jó é perpassada por um contato direto com a compreensão de que o Outro absoluto pode estar determinando aspectos evidentes da sua vivência interna e externa. Tal percepção despoleta uma gradação de angústia em face do terror, que afeta a visão de si do personagem.

O livro de Jó, como muitas das chaves de leitura da Bíblia Hebraica, culmina em foco grotesco, neste caso com a aparição de Beemote e Leviatã no discurso. A relação de Deus com os monstros, próxima da intimidade presente no Salmo 104, aparece em contraste com a relação de Deus com os seres humanos. Os monstros finalizam a crise existencial de Jó e explicam o procedimento divino em manifestação poderosa, para, então, dar margem a um anticlímax: a clemência divina e a restauração do protagonista.

O livro de Jó é considerado um dos mais antigos da Bíblia e tem sido influenciado por diversas tradições religiosas e culturais. Algumas das principais influências antigas incluem: mitologia babilônica (de onde abundam histórias sobre personagens que sofriam injustiças); filosofia da antiguidade (especialmente a grega, um indício é a forma como o livro aborda questões éticas e morais); tradição hebraica (evidente no livro de Jó, especialmente na forma como a história retrata a relação de Jó com Deus e na estrutura poética do texto) e os textos ugaríticos (principalmente o épico de Baal, bem como alguns temas e estilos comuns entre as culturas).

No livro de Jó é empregado frequentemente o recurso de paralelo de intensificação para enfatizar pontos importantes e expressar emoções intensas. Por exemplo, em Jó 6,2, o protagonista diz "Se pudesse ser pesado o meu sofrimento, / se pudesse ser reunido num balanço o meu mal". Nesses versetes, ocorre a gradação entre pesar o sofrimento individualmente e contabilizar o sofrimento vivido ao longo dos tempos. O aumento de escala nos versos conectados enfatiza a intensidade do sofrimento que Jó estava experimentando e ajuda a transmitir o sentimento de maneira mais avassaladora. Entretanto, a intensificação própria da poética bíblica ocorre de maneira diferente no texto de Jó:

Considerando que os poetas de salmos forneceram vozes para a angústia e exaltação de pessoas reais, Jó é um personagem fictício, fruto da

estilização do conto popular da narrativa oral. Nas rodas de debate com os três Amigos, a poesia falada por figuras de ficção é usada para refletir sobre o enigma da arbitrariedade do sofrimento, que parece um elemento constante da condição humana. Um das maneiras pelas quais somos convidados a avaliar a diferença entre os Amigos e Jó é através dos diferentes tipos de poesia que proferem: os Amigos juntando clichês lindamente polidos (às vezes virtualmente uma paródia da poesia de Provérbios e Salmos), Jó fazendo constantes afastamentos disruptivos nas imagens que utiliza, na extraordinária muscularidade de sua linguagem linha após linha. A poesia de Jó é um instrumento forjado para sondar as profundezas do sofrimento, e assim ele adota movimentos de intensificação para se concentrar em si e em sua angústia. O intolerável ponto culminante não é seguido, como nos Salmos, por uma oração confiante pela salvação, mas por um desejo de morte, cujo único alívio é a extinção da vida e da mente, ou uma espécie de grito desesperado de indignação ao Senhor (ALTER, 2001b, p. 621).

A narrativa de Jó conta a história de um homem justo que sofre uma série de desgraças e questiona a justiça de Deus. Primeiro, o Senhor retira de Jó tudo que é material, depois Satã recebe nova permissão para afligir o corpo de Jó com uma doença de pele, o que intensifica a angústia do personagem e por ela é intensificado: para o personagem, pior do que perder casa, família, e a própria pele, é ainda ter de continuar vivo. À primeira vista, o texto pode parecer um conjunto de fragmentos dispersos que foram unificados, entretanto a construção de personagem e os acontecimentos do início da narrativa criam um campo de ideias que será retomado ao final em uma epifania, algo que evidencia a unidade do conto:

A narrativa preliminar estabelece o caráter virtuoso de Jó e assim nos fornece informações privilegiadas conhecidas do céu e de Jó também. Nosso julgamento sobre o que Jó e seus amigos dirão sobre seu caráter deve ser determinado por esta informação. Também sabemos o que nem Jó nem seus amigos fazem – os sofrimentos de Jó são projetados para testá-lo. Essas circunstâncias são um terreno fértil para a ironia; seu impacto em nossa recepção dos argumentos apresentados no diálogo poético é um campo aberto e uma questão intrigante. Se agora seguirmos o debate passo a passo, obteremos um sentido mais claro da interação engenhosa entre declarações e posições, dos elementos de progressão nos argumentos, e da abrangente ironia do livro como um todo (GREENBERG, 2011, p. 286).

Assim, as informações privilegiadas do início servem para confrontar as modificações na percepção de Jó, a vacuidade do discurso dos três amigos, a intensificação na fala de Deus, o surgimento de monstros no discurso e a transformação no destino do protagonista ao final.

No livro de Jó, há, pelo menos, dois tipos de narrador: um narrador onisciente que apresenta o contexto e o panorama da história, e um narrador que registra as palavras dos personagens. O tempo e o espaço são indeterminados, como na maior parte das narrativas bíblicas (apenas o que interessa às narrativas bíblicas é descrito pelo narrador misterioso). Sugerem uma época antiga e um ambiente rural. O enfoque principal do texto está na relação de Jó com Deus e de Jó com seu sofrimento. A atmosfera geral é sombria e pungente, reflete as dificuldades da jornada questionadora de Jó. O enredo gira em torno da busca de Jó por respostas e consolo, e seus desafios retóricos no questionamento da justiça de Deus em face de uma dor individual extrema.

Os personagens principais na narrativa de Jó são ele próprio, Deus, os três amigos (Elifaz, Bildade e Zofar). Há também personagens que aparecem brevemente, como a esposa de Jó, seus filhos, Satanás. Jó é a figura central da narrativa, todos os outros parecem coadjuvantes. Oficialmente, é descrito como um homem justo que sofre uma série de perdas, mas persiste em sua fé mesmo diante do sofrimento. Entretanto, para Greenberg (2001), a caracterização de Jó é, na verdade, fruto de uma junção de dois personagens distintos: o Jó paciente e o Jó impaciente. A questão que dinamiza as características do personagem é que um deles, o Jó paciente, assume o comando da subjetividade do personagem ao final; entretanto, essa relação entre sentimentos tão contraditórios que chegam a produzir auto-outramento é um dos fundamentos da mensagem que carrega o personagem.

O discurso de Jó é marcado por termos da Justiça e questionamentos que opõem racionalidade e irracionalidade. O personagem acredita que o justo vira alvo de Deus, enquanto o verdadeiro pecador segue impune:

Jó anuncia o desrespeito de Deus ao seu direito: ele aterroriza Jó em confusão; mesmo que Jó pudesse implorar, suas próprias palavras seriam distorcidas contra ele. Ao contrário da afirmação de Bildad, Deus destrói indiscriminadamente os inocentes e o culpado, pois "ele me fere muito por nada" (9: 17; ironicamente, Jó tropeçou involuntariamente na verdadeira razão de seu sofrimento). Se Deus lhe permitisse, Jó exigiria dele uma acusação. Ele iria acusá-lo de conduta indigna: ele rejeita sua criatura enquanto sorri para os ímpios; ele procura o pecado de Jó, embora saiba que Jó está inocente. Ele moldou Jó cuidadosamente e o sustentou durante anos - apenas para caçá-lo com uma demonstração maravilhosa de poder (temas do Salmo 139 são sarcasticamente reutilizados aqui) (GREENBERG, 2001, p. 289).

Deus é retratado como onipotente e onisciente, é o personagem que aparece no final da história para responder aos questionamentos de Jó. Os três amigos de Jó são descritos como bem-intencionados, todavia errados em sua interpretação da situação. Eles tentam consolar Jó, mas acabam fazendo comentários insensíveis e injustificados. O sentimento predominante é o do desespero, um paralelo da angústia.

Kierkegaard (1979), autor de *O desespero humano: doença até a morte*, visualiza a existência humana a partir de uma concepção que assimila o espírito ao Eu. Esse Eu se define não tanto pela relação que estabelece com o que é alheio a si, mas sim com a relação que estabelece consigo em direção à interioridade. Tal trajetória interna, por sua vez, é também uma jornada discursiva, ou uma busca pela compreensão de aspectos irreconhecíveis que constroem a subjetividade.

Para o autor, quando uma pessoa se desespera, há uma tomada de consciência sobre si, pois é estabelecido um movimento negativo de um Eu em direção a um Outro que também é o Eu, ou o que foi, ou que há de ser, e até o que poderia ter sido, mas não necessariamente o que se é no momento de desespero. Interessa, para o autor, estudar de que modo o Eu estabelece uma relação consigo mesmo depois de tomada a consciência de si diante de uma atualização subjetiva que não é aceita. Esse questionamento da própria subjetividade combinada à percepção do não-ser também reflete os entremeios de uma passagem do real para o virtual que põe em crise a existência humana.

Dois aspectos gerais, segundo o autor, compõem a ideia de desespero: quando o humano se volta contra o seu Eu, como em “Que eu fosse como um aborto escondido, que não existisse agora” (Jó, 3,16) e quando o humano quer tornar a ser si próprio, perceptível em “Quem me dera voltar aos meses de antanho, aos dias em que Deus velava por mim” (Jó, 16, 29). Essas duas fórmulas gerais se conectam a particulares, como o desejo de aniquilar-se ou de não-ser, a (in)compreensão do infinito e os questionamentos éticos acerca do inefável. Seguindo a teoria do desespero humano, o primeiro caso ocorre porque nosso eu não foi estabelecido por nós mesmos e, por isso, no segundo caso temos vontade de ser o eu que imaginamos ser.

Para o autor, os seres humanos não se desesperam somente das circunstâncias, e sim do próprio Eu diante da negação de outro Eu. Por isso, o início da trajetória angustiante de Jó, os sinais monstruosos da presença de uma provação divina parecem quase ínfimos diante de seu desespero de si, do sofrimento profundo presente em seu monólogo ou das incertezas existenciais que a suspeita de estar sendo punido por Deus ocasionam nele. No entanto, é essa recepção chocante do inefável em ação profana que aprofunda a densidade do personagem, replica pontos de identificação no texto e torna a ambientação mais aterrorizante, demonstrando que a humanidade não está a salvo de ser demonizada ou destroçada mesmo em suas constituições mais tementes a Deus.

A narrativa de Jó se inicia com diálogos no plano maravilhoso entre Deus e Diabo. Para Satanás, a fé do abastado Jó não resistiria à destruição de todos seus bens materiais:

“Reparaste no meu servo Jó? Na terra não há outro igual: é um homem íntegro e reto, que teme a Deus e se afasta do mal.” Satanás respondeu a Iahweh: “É por nada que Jó teme a Deus? Porventura não levantaste um muro de proteção ao redor dele, de sua casa e de todos os seus bens? Abençoaste a obra das suas mãos e seus rebanhos cobrem toda a região. Mas estende tua mão e toca nos seus bens; eu te garanto que te lançará maldições em rosto.” Então Iahweh disse a Satanás: “Pois bem, tudo o que ele possui está em teu poder, mas não estendas tua mão contra ele.” E Satanás saiu da presença de Iahweh (Jó, 1, 9-12).

Uma sucessão de acontecimentos horríveis no plano terreno fazem Jó perder tudo, inclusive a segurança de ter temido a Deus. Para Kierkegaard (1979), este é o momento em que a consciência passiva e elevada de quem não se desespera é encaminhada para a situação de desespero:

A angústia do nada espiritual reconhece-se precisamente pela segurança vazia de espírito. Mas, no fundo, a angústia está presente, assim como o desespero, e quando se suspende o encantamento das ilusões dos sentidos, desde que a existência vacila, o desespero, que espiava, surge. (KIERKEGAARD, 1979, p. 352).

A destruição do plano material de Jó acontece por meio de eventos que contrariam as leis da natureza. Tais situações sinalizam que há uma presença maravilhosa atuando no campo de ação humano:

Este ainda falava, quando chegou outro e disse: "Caiu do céu o fogo de Deus e queimou ovelhas e pastores e os devorou. Só eu pude escapar para trazer-te a notícia. (...) Este ainda falava, quando chegou outro e disse: "Estavam teus filhos e tuas filhas comendo e bebendo vinho na casa do irmão mais velho, quando um furacão se levantou das bandas do deserto e se lançou contra os quatro cantos da casa, que desabou sobre os jovens e os matou. Só eu pude escapar para trazer-te a notícia." Então Jó se levantou, rasgou seu manto, rapou sua cabeça, caiu por terra, inclinou-se no chão (Jó 1, 16-20).

Os acontecimentos monstruosos e as circunstâncias cósmicas modificam o campo de ação de Jó, que fica sete dias e sete noites em silêncio próximo do choque, emudecimento proveniente de um sentimento forte de espiritualidade, o qual se tornará um processo de questionamento existencial e religioso excruciante. Depois dessa fração de tempo, Jó toma a palavra para negar a nova identidade imposta pelas condições de terror pelo que há de inescapável em um Eu vivo, o nascimento:

Jó tomou a palavra e disse: Pereça o dia em que nasci, a noite em que se disse: "Um menino foi concebido!" Esse dia, que se torne trevas, que Deus do alto não se ocupe dele, que sobre ele não brilhe a luz! Que o reclamem as trevas e sombras espessas, que uma nuvem pouse sobre ele, que um eclipse o aterrorize! Sim, que dele se apodere a escuridão, que não se some aos dias do ano (Jó 2, 2-5).

A poética do texto promove plasticidade ao desespero do personagem através de um jogo de imagens da natureza em configuração misteriosa. O desejo de que os seus dias se acabem, e a vontade de que o dia do seu aniversário não exista no calendário, hiperbolizam a transformação interior dolorosa que Jó sente. Os desejos de Jó evocam a fusão ao cosmos em aniquilamento e isso acentua a vontade de assimilação ao Infinito, em uma troca entre um ser ínfimo e um universo grandioso.

O desespero articula no protagonista desejo de apodrecimento do tempo, vontade de terror, anseio pelos alinhamentos e pelas disjunções cósmicas, para que ele não precise existir e passar pelo evento angustiante, ou para que o mundo não exista. Além de um jogo poético que faz ressoar o desespero, ou revelar o monstruoso da situação do personagem, há nesse desejo de cisão caótica ao cosmos uma vontade de subverter a natureza em suas materializações fundamentais, como o tempo, a história e as condições ambientais. Isso tudo ocorre por motivos individuais: a negação do novo Eu. Essa é uma sensação que produz e

multiplica pontos de identificação entre personagem e leitor no texto, a partir da ideia geral de que os humilhados serão exaltados.

Tais pulsões de morte hiperbólicas estão disseminadas pelo capítulo de Jó e se conectam a outra face do desespero humano, mencionada anteriormente: a impossibilidade de morrer. Segundo Kierkegaard (1979), esse aniquilamento da última esperança ocorre quando o desesperado percebe que está desesperado:

Assim, estar mortalmente doente é não poder morrer, mas neste caso a vida não permite esperança, e a desesperança é a impossibilidade da última esperança, a impossibilidade de morrer. Enquanto ela é o supremo risco, tem-se confiança na vida; mas quando se descobre o infinito do outro perigo, tem-se confiança na morte. E quando o perigo cresce a ponto de a morte se tornar esperança, o desespero é o desesperar de nem sequer poder morrer (KIERKEGAARD, 1979, p. 322).

O desespero por não conseguir se abandonar por completo torna-se um ponto de localização em um discurso que deriva circular. Em uma gradação progressiva e repetitiva, Jó passa a desejar a finitude para compreender o infinito, quer se aniquilar sem conseguir, porque sente que perdeu a Eternidade e o próprio eu:

Devido ao que o seu ponto de vista muda: cada vez mais consciente do seu desespero, já sabe agora que desespera quanto ao eterno, que desespera de si próprio, da sua fraqueza de dar tanta importância ao temporal, o que para o seu desespero equivale à perda da eternidade e do seu eu (KIERKEGAARD, 1979, p. 368).

Essa é a segunda fórmula do desespero kierkegaardiano, que se relaciona com o esquema de acumulação do desespero também explicado pelo autor, na medida em que é um desdobramento e uma causa da acumulação de desespero. Desse modo, funciona como uma fórmula geral. Se no início do processo o desesperado se angustia de um Nada que não é ele próprio, mas talvez possa ser o que se tornou: “Acaso, sou eu algum monstro marinho, para que me ponhas guarda?” (Jó, 7, 12), com a acumulação do desespero há uma consciência de que se está desesperado, e essa consciência ocorre pela repetição. Notável é a sensação do personagem de que o novo eu pode ser um eu monstrificado, sua sina seria inaceitável portanto para a existência material, ou impossível para a racionalidade.

No capítulo 8, o narrador altera a ambientação de terror psíquico no enredo ao ponto de fazer o protagonista compreender racionalmente que algo sobrenatural influencia seu desespero. A certeza de que o Senhor está interferindo na crise material intensifica a angústia do personagem, e revela uma poluição entre sagrado e profano. A problematização de Jó diante dos paradoxos divinos e dos dilemas éticos levantados pela provação encaminham Jó em sua jornada interna (e provavelmente externa, mas não interessa para a economia narrativa focada na mensagem de Deus afirmar categoricamente que Jó caminhava ou que estava parado enquanto sofria):

Por que foi dada a luz a quem o trabalho oprime, e a vida a quem a amargura aflige, a quem anseia pela morte que não vem, a quem a procura com afinco como um tesouro, a quem se alegraria em frente do túmulo e exultaria ao ser sepultado, ao homem que não encontra seu caminho, porque Deus o cercou de todos os Lados? (Jó 8, 21-23).

Nesse sentido, para Kierkegaard (1979), o desesperado não se desespera apenas de si ou da fragmentariedade do seu Eu, mas também do Autor do seu Eu, ou, na cosmovisão hebraica, do Criador. Se no início o personagem desesperado do próprio Eu desejava aniquilar-se e fantasiava em torno dessa liberdade, nesta etapa os questionamentos se direcionam para a incompatibilidade da justiça divina e da justiça humana. Para além do contato direto com uma dimensão diferente da humana, em Jó, a etapa de desespero do seu Autor inclui os dilemas em relação aos desígnios de Deus, que entram em cheque com as boas ações do humano:

Levantei por acaso a mão contra o pobre, que na penúria clamava por justiça? Não chorei com o oprimido, não tive compaixão? Ainda que tivesse razão, não receberia resposta, teria que implorar misericórdia do meu juiz. Ainda que o citasse e ele me respondesse, não creio que desse atenção a meu apelo. Ele me esmaga por um cabelo, e sem razão multiplica minhas feridas. Não me deixa retomar alento e me enche de amargura! Recorrer à força? Ele é mais forte! Ao tribunal? Quem o citará? Mesmo que eu fosse justo, sua boca condenar-me-ia; se fosse íntegro, declarar-me-ia culpado. Sou íntegro? (Jó 8,16-25).

Além de desejar separar-se de si, o desesperado deseja separar-se de seu Autor, mas isso também é impossível, pois “apesar de todos os esforços do desesperado, este Autor permanece o mais forte e constrange-o a ser o eu que ele

não quer ser” (KIERKEGAARD, 1979, p. 329). Assim, constrói-se a ideia de que há um caminho, porém esse caminho é guiado por condições maiores. O Senhor, desse modo, revela-se indestrutível ao humano, pois atua tanto no profano (uma tempestade arrasadora) quanto no maravilhoso-discursivo (a palavra do Senhor, sua voz-raio) e no monstruoso (um corpo original e destruidor, supernatural e humanizado, híbrido de partes do cosmos), sendo impossível lutar contra seus desígnios por força, ou mesmo lutar discursivamente contra o Destino:

Atenção! Ouvi o trovão de sua voz, e o estrondo que sai de sua boca. Ele o envia pela vastidão dos céus, e seus raios aos confins da terra. A seguir ressoa o seu bramido e reboa seu fragor majestoso; nada detém seus raios, tão logo se faz ouvir sua voz (Jó 36,2-4).

Esse processo de acumulação de desespero que aparece no monólogo de progressão angustiante de Jó é interrompido por quatro tipos de alteridades. São funções que atuam como gatilho de retorno do personagem: Javé, o eu arrependido de Jó, o surgimento dos três amigos, e a aparição dos monstros no discurso do narrador. Nos primeiros e no segundo caso, Jó responde ao discurso de Javé, tornando-se consciente de que a justiça divina é inacessível ao humano e de que a sabedoria criadora o confunde: “Reconheço que tudo podes e que nenhum dos teus desígnios fica frustrado. (...) Falei de coisas que não entendia, de maravilhas que me ultrapassam” (Jó, 42, 1-4).

Os amigos interrompem o processo de auto-outramento de Jó em um discurso sobre as possibilidades que a presença de Deus na vida pode trazer ao personagem, apesar do apavoramento. As falas dos personagens são líricas e argumentativas, porém não cumprem o objetivo de reacender em Jó os discursos que caracterizam a fase de aceitação de sua sina pelo entendimento dos discursos de formação religiosa.

Os dizeres dos três amigos, na verdade, parecem até destoantes em relação ao resto da narrativa e isso não passou despercebido durante a história da interpretação desse texto. Segundo Greenberg (2001), “o truncamento da terceira rodada de falas foi tratado pela maioria dos críticos como problema a ser resolvido por uma teoria de deslocamento ou adulteração textual” (GREENBERG, 2001, p. 290). Para o autor, ao contrário de desconfiar de acréscimos posteriores, deve-se

tentar descrever como os elementos do discurso dos amigos e os personagens funcionam atualmente sobre o leitor, perspectivando ao máximo as análises, uma vez que o conjunto de textos conhecido como Antigo Testamento é o que está disponível para a época atual. Isso também reflete “a convicção de que a complexidade literária da Bíblia é consistente e apropriada para a natureza dos assuntos com os quais lida” (GREENBERG, 2001, p. 294) e permite que o livro seja entendido como um conjunto significativo.

Os amigos de Jó, ao invés de oferecerem consolo, fazem julgamentos sobre a situação de Jó e afirmam que ele deve ter feito algo de errado para ter sido castigado daquela forma. A partir daí, eles discutem entre si e com Jó, tentando justificar a existência do sofrimento no mundo e o papel de Deus nisso. A visão deles é contestada por Jó, que argumenta sobre a justiça divina e o significado do sofrimento humano: “Eles intencionam ensinar a ele a sabedoria tradicional; ele termina ensinando a eles sobre a inacessibilidade da verdadeira sabedoria” (GREENBERG, 2001, p. 300).

Quando Deus finalmente responde ao protagonista, ele faz uso dos aspectos formais e temáticos da poesia de Jó: repete o primeiro discurso dele no início, mas recebe escopo e intensidade maior do que a do protagonista. A narrativa, que já vinha sendo intensificada pelas nuances da acumulação do desespero do personagem e pelos jogos entre versetes duplos e triplos intensificando-se, recebe intensificação ainda maior nesses versos, para simular pela linguagem a grandeza da hierofania. Torna-se necessária a presença de forte impacto imagético dos monstros Beemot e Leviatã a fim de demonstrar os aspectos irracionais da obra de Deus, a sugestão religiosa ao entendimento das limitações da força e da razão humana, e a sofrida espera pelo futuro melhor, uma vez que, segundo Otto (2007), os dilemas racionalistas de Jó só podem ser resolvidos pelo entendimento do aspecto irracional da obra divina. Em resumo,

Jó tem falado sobre a prosperidade do perverso, atribuindo-o à indiferença ou crueldade divina. Deus convida Jó para tentar corrigir os erros, se ele tiver a mão para fazê-lo: "Você já viu um braço como o de Deus?/Você pode trovejar com uma voz como ele?" (40:9). pode fazer melhor, Deus cantará seus louvores. Mais uma vez, a ignorância de Jó e a impotência é invocada para desqualificá-lo de acusar Deus; apenas um que compreende a

vastidão e complexidade da obra de Deus pode passar julgamento sobre seu desempenho. Para enfatizar a impotência de Jó, dois animais monstruosos são descritos e zombam da noção de Gênesis do domínio do homem das criaturas terrestres e marinhas. Behemoth, um animal terrestre, é brevemente descrito: seus músculos são poderosos, seus ossos como barras de metal. Leviatã, habitante das águas, é uma fortaleza viva, cujas partes evocam escudos e formações militares; chamas e fumaça saem dele; nenhuma arma serve contra ele; seus rastros são extraordinariamente luminosos; ele domina sobre o arrogante. O efeito deste desfile de maravilhas é excitar o assombro grandeza e caráter exótico da criatividade divina. Desprezando o homem, o autor rejeita o antropocentrismo de todo o restante das Escrituras. Deuses a governança não pode ser julgada apenas por suas manifestações na sociedade humana. Se a desordem moral evidente na sociedade tivesse sido tolerada por um mero ser humano governante, outros humanos de natureza e motivos semelhantes teriam direito julgá-lo como cruel. Mas nenhum homem pode compreender Deus, cujas obras desafiar categorias teleológicas e racionais; portanto, condenar sua supervisão dos eventos humanos porque não se conforma com as concepções humanas de a razão e a justiça são impróprias (GREENBERG, 2001, p. 298-299).

A mensagem religiosa presente na resposta de Deus a Jó é vista por muitos como uma defesa da soberania e justiça de Deus. No texto, a grandeza e a sabedoria do Senhor são insondáveis e ele age de acordo com seus planos eternos. A micronarratividade nos versos é, assim como em todas as aparições de Deus, intensificada. O impulso compacto de narratividade é evidente no detalhamento do ato de criar o universo até a expressão sintética máxima nos últimos versos, investida no poder da fala que cria seres e objetos.

As imagens são ampliadas por gradações que aumentam o poder do Senhor conforme essa parte do texto se desenvolve. Individualmente, os versetes, em sua maioria duplos ou triplos, respectivamente intensificam relações de: pergunta-resposta; pergunta-declaração; medição do planeta como um todo, assentamento do solo base em todo o planeta ao mesmo tempo; gênese, estrelas em júbilo, criaturas gritando de alegria, uma gradação regressiva; a “roupa do firmamento”, estendida sobre o planeta, que firma as águas, uma intensificação decrescente tripla; terra sem povo, deserto; deserto, erva florescendo; impossibilidade humana de contar estrelas em diferença aos atributos de um ser tão grandioso que consegue contar as estrelas antes de as criar; luz das estrelas, força do raio; fala, ordem.

A intensidade dramática que reforça a mensagem e aumenta o impacto emocional sobre o leitor é ampliada pelo paralelismo semântico bipolar ou tripolar. Além disso, a variedade de relações intensificadas, desde questões existenciais até

+a comparação entre a grandeza divina e a limitação humana, sugere que o poema perscruta questões profundas.

Em vez de responder diretamente às dúvidas de Jó, Deus desafia o personagem a considerar a criação do mundo, e a reconhecer sua pequenez e falta de traquejo em comparação a Ele. Alguns interpretam a resposta de Deus como uma forma de sugerir a humildade humana diante da onisciência de Deus, pois o sofrimento e as provações da vida seriam um meio pelo qual o Senhor exerceria sua soberania e traria bençãos para aqueles que confiam nele. Outros veem a resposta como uma forma de ensinar a Jó sobre a importância de reconhecer e se submeter à vontade de Deus, mesmo quando não se entendem as razões por trás de suas ações. Segundo Alter (2001b):

Deus pega muitas das imagens-chave de Jó, especialmente o desejo de morte de Jó, e tem seu discurso moldado por um poderoso movimento de intensificação, acoplado a um varredura implicitamente narrativa da Criação para o jogo de forças naturais do mundo fervilhante da vida animal. Mas enquanto as intensidades de Jó são centrípetas e necessariamente egocêntricas, as intensidades de Deus nos transportam de volta e através dos movimentos vitais pulsantes de todo o mundo criado. Na culminância do poema, o que Deus fala não é um grito de si ou um sonho de si apagado, mas mostra a terrível beleza do Leviatã, na estranha fronteira entre a zoologia e a mitologia, onde o que é feroz e estranho, além do alcance e da conquista do homem, são os manifestos de uma criação esplendidamente providencial que noções meramente antropomórficas não podem compreender (ALTER, 2001b, p.624).

É possível, então, entender a resposta de Deus a Jó como uma demonstração da incompreensível grandeza de Deus, que está além da compreensão humana. Kierkegaard (1979b) comentou a resposta de Deus a Jó como um exemplo da "incompreensibilidade paradoxal" de Deus. O Senhor usa imagens poderosas da criação, da natureza e do universo monstruoso para mostrar a Jó sua posição em relação ao universo, e o filósofo poderia ver isso como uma representação do conceito de uma providência divina que transcende a compreensão humana. A resposta de Deus traz um senso de estranheza e medo diante da natureza e da vida, que se torna uma manifestação da grandiosidade e majestade de Deus. É um exemplo geral do paradoxo divino, que é ao mesmo tempo assustador e fascinante, e é propriamente representado na forma do monstro.

Para Kierkegaard (1979b), o aspecto estético do caminho religioso lida com a relativização da ética humana em função de uma compreensão da onipotência divina. Assim, ao fim da narrativa, depois da exibição dos monstros, os questionamentos do protagonista começam a diminuir e Jó é conduzido a entender o fundamento mágico que move seu Destino e sua Desfortuna como algo inacessível para o intelecto humano: “quando Jó resignou-se e aceitou que é cinza e pó diante da grandeza cósmica revelada a ele, Deus reverte sua desfortuna e sorri para ele até o fim de sua vida” (GREENBERG, 2001, p. 301). Para o autor, isso faz parte de uma ironia fundamental do texto:

O picante dessas mudanças incessantes de enredo, humor e personagem é intensificado pelas ironias abrangentes resultantes da união do história do quadro e o diálogo. Vemos um punhado de homens lutando em vão para penetrar no segredo da providência de Deus, adivinhando inutilmente o significado do que veem, embora saibamos que por detrás deste caso específico de sofrimento há uma aposta celestial (GREENBERG, 2001, p. 301).

Portanto, o ponto fulcral da interpretação tradicional de Jó, sua alegada paciência e perseverança, conecta-se à moral da história e ao símbolo do monstro: a piedade por si mesma é a verdadeira virtude e no fim será recompensada. O equivalente humano a um sumo da sabedoria divina, presente em Jó 28, 28, em Provérbios 14,16 e em muitos outros excertos, sintetiza a complexa simplicidade do texto bíblico: "teme ao Senhor e evita o mal".

## **2.9 A literatura como ferramenta de produção de mistério**

Entende-se, desse modo, que os mistérios que atingem muitas esferas do texto bíblico fazem parte de um estilo de escrita que reitera determinadas ações, ideias, sentimentos e imagens. O livro de Salmos e de Jó reiteram, também, um conjunto de temáticas que compõem um contexto próprio para o surgimento dos monstros bíblicos como ferramentas pedagógicas de demonstração de mensagens que ocultam revelações sobre a natureza numinosa do poder divino e auxiliam a compor uma visão sobre como os processos criativos do passado sinalizam sutilezas do espírito da época antiga.

Foi possível perceber, no capítulo 1 desta dissertação, que a Bíblia Hebraica é uma obra literária complexa, capaz de combinar narrativa, poesia e outros elementos literários para replicar uma mensagem profunda com objetivos definidos. A poesia enfática presente em muitas passagens da Bíblia Hebraica transmite forte emoção, seja de desespero, de horror artístico, de júbilo. Os monstros e as passagens de horror e terror acrescentam um senso de perigo e medo a muitos textos da Bíblia Hebraica.

Em conclusão, a literatura no Antigo Testamento pode ser uma ferramenta poderosa que cria mistério e suspense na narrativa. Os elementos de mistério dos textos analisados capturam a imaginação do leitor e produzem curiosidade sobre o que acontecerá durante a leitura. Essa técnica é usada em muitas histórias bíblicas, incluindo a de José e seus irmãos em Gênesis, ou o mistério em torno da identidade de Ruth no livro de Ruth, sem falar na figura de Melquisedeque em Gênesis e no Salmo 110. A literatura na Bíblia Hebraica, portanto, desempenha um papel fundamental na medida em que mantém os leitores engajados na narrativa, enquanto também oferece uma visão sobre a natureza divina e a vida humana.

Por isso, é pertinente investigar de que modo a literatura e os estudos culturais recebem um ampliação com o estudo da Bíblia como obra literária, o que amplia também os parâmetros da análise dos símbolos bíblicos e o entendimento de alguns aspectos das culturas mesopotâmicas. Nesse contexto, analisar o modo de composição dos monstros na cultura humana, bem como suas interpretações recorrentes, aprofunda a reflexão sobre ideias que tendem a escapar da apreensão racional.

Sendo assim, no próximo capítulo, será apresentada uma reflexão sobre os monstros que a cultura cria. Seja na ficção ou na mitologia, a figura do monstro costuma estar associada a uma série de tensões conceituais e alteritárias, que apontam para relações conflituosas entre culturas diferentes.

### 3. MONSTROS DA CULTURA

Os monstros são elementos assombrosos fundamentais em séries, filmes e livros. Neste capítulo, são analisados mecanismos de construção de criaturas desse tipo na cultura, especificamente nas literaturas de horror e na fantástica, com o objetivo de centralizar na figura do monstro uma chave de leitura para as relações das artes com as religiões e a sociedade. Para tanto, utilizou-se abordagens que teorizam sobre esses personagens a fim de, posteriormente, investigar em que medida Leviatã possui mais ou menos características típicas de monstros, e como esse conjunto de dados pode auxiliar a entender a imagem desse monstro presente em Jó e nos Salmos.

Refletir sobre os aspectos de composição de monstros é importante pois a cultura, a literatura e a religião expressam, por meio do corpo monstruoso, condições humanas de complexa racionalização. Além disso, devido à relevância dos monstros na exemplificação do numinoso e das identidades humanas, entende-se que é preciso investigar as formas com que os estudos culturais e literários entendem essas criaturas e como provocam o questionamento dos sentidos relegados às diferenças que performam perigo no mundo humano.

Considerou-se fulcral, também, analisar as funções exercidas pelo “outro” nas comunidades a fim de compreender por que os monstros, enquanto alteridades radicalmente opostas aos humanos, são largamente utilizados, nos limites das comunidades humanas, para definição e questionamento das relações entre Si-Mesmo e Outro. Esse é um aspecto basilar na leitura crítica da violência e das perseguições sociais implícitas nos textos mitológicos

No início de sua argumentação sobre os monstros em narrativas, Nazário (1998) questiona os motivos pelos quais a literatura e o cinema não se preocuparam em investigar a essência dos monstros. Para ele, essa hesitação teria resultado na migração desses estudos para a teologia, passando pela filosofia até se estagnarem na patologia. “Que haveria de tão monstruoso na revelação do que é monstruoso para que o seu estudo se tornasse tabu?” (NAZÁRIO, 1998, p. 8).

Atualmente, os estudos sobre monstros recebem um nome – teratologia – e ganham abordagens de diversas áreas. Nos instrumentos de divulgação científica

deste ainda início de século, os estudos de monstros são pontos de pesquisa populares. Um exemplo bastante recente é o dossiê “Figuras e representações monstruosas na literatura: o inumano, o monstro ou o humano”, organizado por André Rezende Benatti, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, e por Raquel da Silva Ortega, da Universidade Estadual de Santa Cruz, para a Revista REL - Estudos em Letras, da UEMS, de 2021. O dossiê aborda as representações de monstros na literatura e na sociedade ao longo do tempo, partindo de elementos como espaço geográfico, impureza, ameaça, ambivalência afetiva, prazer, poder e liberdade, bem como os comportamentos perversos que aproximam o monstro da realidade empírica. Outro exemplo é o dossiê “Bestiários: os animais, os monstros e os seres imaginários no arquivo judaico”, de 2022, organizado por Lyslei Nascimento (UFMG) e Susana Skura (UBA) para a revista Estudos Judaicos da UFMG, que investiga os animais, monstros e seres imaginários dos bestiários judaicos, com o objetivo de vislumbrar a diversidade de mitos ligada a esses arquivos.

De acordo com Cohen (2000), a impressão de espanto que o contato com monstros ocasiona está assinalada na etimologia, como se percebe com a tradução do termo *teras* (do grego τέρας), que significa um sinal de ameaça divina, e assinala o presságio de um evento enviado pelos deuses que produz estardalhaço. A raiz latina do termo monstro, *monstrum*, significa mostrar, e indica um caminho de leitura: a presença ou aparição do monstro nos espaços narrativos onde circulam personagens humanos ocasiona uma ameaça à humanidade. Nessa perspectiva, segundo Kearney (2003), em muitas religiões o monstro é representado como uma hierofania: um enviado do divino que é considerado radicalmente diverso da ordem estabelecida pela comunidade. Funciona como um mensageiro do “caos sagrado” e assinala uma fratura interna do Eu, da sociedade e da natureza. Nesse sentido, desempenha um papel no equilíbrio das coisas que, entre outras coisas, consiste em questionar as certezas desse equilíbrio.

Para Beal (2002), os monstros podem ocupar uma dupla função nas narrativas religiosas e também nas de horror: demonização e deificação. Alguns monstros estão associados ao caos e ao Mal que se impõem contra a ordem sagrada na qual a comunidade está inserida. Também há monstros que, ao

contrário, são considerados hierofânicos, enviados do divino que carregam alguma mensagem misteriosa.

Os monstros atuam em um campo da linguagem que escapa das amarras da razão e suas categorias. Para Tucherman (2012), monstro é aquilo que possui determinadas características próprias de criaturas do gênero, mas tendem a escapar de rotulações muito incisivas. Já para Carrol (1999), esse costuma ser um aspecto intrínseco na geografia do horror: “o que horroriza é o que fica fora das categorias sociais” (CARROL, 1999, p. 53).

Segundo Kearney (2005), estranhos, deuses e monstros remetem a experiências extremas, liminares, que subvertem as categorias. Ao proporem um momento de reconexão com instâncias que questionam o científica ou culturalmente posto, assim como por usarem sentimentos profundos e tensos como meios de expressão, esses seres problematizam os conceitos conhecidos e determinam um repensar. Semelhante impossibilidade de categorizar o sagrado é fonte de um aspecto arrebatador do sentimento numinoso diante de algo fascinante e terrível, “um momento bem específico, que foge ao acesso racional (...), sendo algo *arréton* [impronunciável], um *innefaible* [indizível], na medida em que foge totalmente à apreensão conceitual” (OTTO, 2007, p. 37, grifos do autor). Assim, os estudos de monstros e do sagrado possuem interconexão na medida em que ambos se referem a algo tão desconhecido que escapa das limitações da cultura e da linguagem.

Para Carrol (1999), o gênero horror depende exclusivamente da presença de monstros. Monstros, nessa teoria, são seres considerados impuros e intersticiais para as categorias da cultura, tornam-se, por isso, repulsivos e ameaçadores. São criaturas cuja existência física é considerada inconcebível para os padrões da atualidade (o que inclui os dinossauros). Para o autor, “monstros são seres que não cabem nem no esquema tradicional de personagens nem, o que é mais importante, no do leitor.” (CARROL, 1999, p. 51). Não fazem parte do universo criado pela narrativa (em diferença com a posição deles na fábula), tampouco da dimensão conhecida pelos seres humanos (em diferença com a posição deles em histórias ou cenas de maravilhas).

Nas narrativas de horror, monstros existem como presença contrastiva na realidade material. Intensificam sua não confluência com os esquemas culturais em

movimento negativo, reativo e refratário ao ser humano e ao mundo material. Por isso, a busca empreendida pelos monstros da ficção é também um impulso à transgressão da realidade aparente, até o ato máximo da potência destrutiva do monstro, que é a destruição da humanidade. Nessa transgressão do que é natural ou estabelecido, em um movimento anticriativo ou caótico, criaturas do tipo monstro lembram aos seres humanos que a natureza, conforme estabelecida pelas representações do senso científico compartilhado ou dominante, é expressa por meio de construções culturais mais ou menos limitadas aos padrões possíveis ao intelecto humano. Desse modo, o que escapa da racionalidade preestabelecida pode ser associado ao estranho, ao anômalo, ao sobrenatural e ao monstro.

Monstros podem, ainda, ser definidos pelos lugares que habitam ou de onde aparecem, como as profundezas da Terra, o fundo do mar, o abismo, os pântanos, outra dimensão, um planeta desconhecido, a porta para o submundo de onde saem os gafanhotos híbridos do Apocalipse, os sonhos dos interpretadores de sonhos como em Daniel. Segundo Nazário (1998), monstros provêm de lugares que promovem questionamentos sobre as construções de dentro e fora, de vida e morte.

Para a antiguidade clássica, o monstro habita o domínio teratogênico. Interessava a Aristóteles (2006) estudar o deformado, o enfermo, os seres humanos de condições extraordinárias, os animais que nasciam com duas cabeças. O monstruoso, nessa perspectiva, fazia parte de um fenômeno que ia contra a generalidade dos casos conhecidos, mas não da natureza. Já no advento da cristandade, Santo Antão narra em suas cartas o assombro e o maravilhamento de seu contato com um fauno no deserto, mas termina por associar o povo de Alexandria ao culto de monstros. A dificuldade de pensar os monstros na antiguidade e no início do mundo judaico-cristão, segundo Amaral (2015), deriva das implicações entre conceitos utilizados para defini-los, como “o disforme, o híbrido, o desarmônico, o recalcitrante ao bem, e todos no sentido de uma percepção que inquieta ou cinde com o Cosmos tornando-os, muitas vezes mesmo, fenômenos anti-cósmicos” (AMARAL, 2015, p. 3).

Segundo Jeha (2007), da antiguidade até meados do século XII, a palavra monstro significava “tanto prodígio quanto maravilha, se aplicava a uma criatura meio humana, meio animal (...) e frequentemente de grande tamanho e feroz,

resultante de uma agência sobrenatural” (JEHA, 2007, p. 20). Na Idade Média, conforme se percebe em Santo Agostinho (1996), monstros interessavam em sua íntima relação com a criação divina. Nessa época, desenvolve-se a noção de monstros como prodígios morais. O excesso no grau de amplitude das narrativas judaico-cristãs de criação elucida essa postura no livro de Gênesis: “Deus criou os monstros marinhos e toda a multidão de seres vivos que enchem as águas, segundo a sua espécie, e todas as aves segundo a sua espécie. E Deus viu que isso era bom” (Genesis 1, 21). Embora estivessem associados ao território do desconhecido, e por isso produziram horror em quem não estivesse familiarizado com as coisas divinas, o processo de compreensão dos seres monstruosos era um tortuoso caminho de aprendizagem que salientava a magnitude da própria Divina Providência, a amplitude do poder criativo, e a enormidade do planeta. É dessa forma que, para Kappler (1982), o sentido oculto da interpretação dos monstros se conecta ao poder que essas criaturas têm de revelar a complexidade da vontade divina.

Kierkegaard (1979), ao buscar uma definição moderna da relação humana com criaturas mágicas como bruxas, duendes, gnomos, refere-se à impressão de depravação que o ser humano sente ao entrar em contato com monstros. O autor acredita que essa sensação em si seja uma injustiça. Teria sido a própria vida, bem como a não pertença à generalidade dos casos, os responsáveis pelo estigma de danação. De acordo com o autor, o horror e a grandiosidade do monstro se explicam pelas contradições do sagrado e do diabólico: “estas naturezas têm raízes no paradoxo; de forma alguma são mais imperfeitas que as outras, a não ser o estarem ou perdidas no paradoxo demoníaco ou salvas no paradoxo divino” (KIERKGAARD, 1979, p. 289).

Para Foucault (2010), a cultura não tende a reinventar suas normas para abarcar o que considera monstruoso, pelo contrário, costuma utilizar a violência punitiva para suprimir ou a vigilância médica para excluir. Tucherman (2012) também afirma que o corpo monstruoso atravessa os tempos como “um lugar de desejo e repulsa, onde o ser humano pode depositar suas fantasias de agressão diante do desconhecido” (TUCHERMAN, 2012, p. 46).

Na Bíblia, em lógica análoga, a besta apocalíptica seduz “O mundo todo ficou maravilhado e seguiu a besta” (Apocalipse 13,3), e o Leviatã será severamente punido: “O Senhor castigará com a sua dura espada, grande e forte, o leviatã, serpente veloz, e o leviatã, a serpente tortuosa, e matará o dragão, que está no mar” (Isaías 27,1). Essa conexão insaciável entre prazer e morte pode ser explicada pelo símbolo do Dragão: “o Dragão é a figura exemplar do Monstro marinho, da Serpente primordial, símbolo das Águas cósmicas, das trevas, da Noite e da Morte – numa palavra, do amorfo e do virtual, de tudo o que ainda não tem uma forma” (ELIADE, 1992, p. 30).

O que há em comum entre os monstros de muitas épocas é a relação dessas criaturas com a racionalidade, a partir do contraste com o que as culturas consideram natural. Desse modo, os monstros servem também para exemplificar com diferença o numinoso, incluindo sua relação com o maniqueísmo implícito na relação Eu-Outro.

Em diversas vias, o deleite contemplativo ocasionado pela perturbação da norma pelo monstro é paralelo ao desejo de supressão das diferenças. A dialética da repulsa e da fascinação – demonstrada por Cohen (2000) como um aspecto do que é monstruoso – revela de que modo as aparições de monstros tendem a ser problematizadas, e até pulverizadas, em constantes “operações de desejo e terror”. Isso reflete as tensões abjetas presentes nas construções de oposição entre Mesmo\Diferente.

O horror, o monstro, o abjeto, o numinoso, a angústia, o desespero, o sublime, estão conectados por não possuírem um objeto representável, apesar de expressarem, na literatura, relações de contrariedade com a realidade material ou com o que está preconcebido pela Razão. Esses conflitos de representação do irrepresentável podem ser lidos como sinais de colapso seja na identidade, no sistema, na ordem social, e esse é um fator que acarreta monstros na literatura. É nesse sentido que, tanto para Kristeva (1982) quanto para Carrol (1999), as sublimações no horror e as representações do horror tendem a encontrar meios de expressar algo que está ainda indizível, e que pode ser lido como o oculto, o nada, o excesso, o misterioso, a dimensão interior, os materiais do inconsciente.

### 3.1 Propriedades inerentes dos monstros

Para Nazário (1998), a participação dos monstros na cultura de massa é envolta em silenciamento. É como se a mitologia própria dos monstros fosse algo natural das obras de artes e estivesse dissociada da crítica social ou das relações com as identidades, apesar do seu emprego constante na representação de alteridades. Por outro lado, essas criaturas aparecem recorrentemente nos objetos culturais e por isso demandam atenção focada.

Para o autor, a principal característica do monstro é sua oposição à humanidade. Isso está no centro dos questionamentos referidos sobre Eu e Outro, Mesmo e Diferente. São poucos os monstros que reconhecem a sapiência, tecnologia ou petulância humanas, pois a simples visão de um personagem monstro já questiona as bases contemplativas com as quais a humanidade se assentou. Segundo Nazário (1998), o monstro é o inimigo mortal do ser humano, e contra o monstro a humanidade só pode reagir com extermínio. Por esse motivo, é comum nos artefatos culturais a presença de monstros “antediluvianos”, gigantescos, que antecedem ou promovem catástrofes, pressionam o herói contra o abismo e revolucionam as leis do universo com sua aparição.

Nesse imaginário, ainda segundo o autor referido, as propriedades que definem o monstro estão, geralmente, em nítida contrariedade às características que definem a condição humana. Há, também, os casos em que determinados aspectos da humanidade ou de sua relação com a natureza são tirados do contexto e exagerados plasticamente. Fica evidente, desse modo, que “todo monstro é, materialmente, uma máscara: seu horror é externo, sua representação dá-se por intermédio da fantasia” (NAZÁRIO, 1998, p. 27). Não à toa, nos cinemas o corpo do monstro recebe retoques e efeitos, pois sua capacidade de horrorizar é também uma questão física. Quanto mais espetacular em seus perigos e asquerosa em sua aparência for a figura do monstro, mais justificável é seu extermínio e mais intenso o gozo com a eliminação do abjeto:

A destruição é um gozo secreto, legitimado pela atribuição dos cataclismos às figuras hediondas voltadas ao extermínio. Esse é mostrado de forma espetacular, liberando os espectadores de suas ânsias destrutivas, imaginariamente satisfeitas e reintegradas na ordem natural e social que

elimina excessos e desvios: a morte do monstro é sempre uma apoteose da civilização (NAZÁRIO, 1998, p. 12).

Por esse motivo, o Mal a ser eliminado tende a ser identificável facilmente no corpo monstruoso. A fealdade, o gigantismo, a podridão, a excessiva materialidade dos monstros são elementos de reconhecimento do inimigo que auxiliam a compor uma visão contrastiva do outro em relação ao senso de unidade criado na narrativa.

Segundo Nazário (1998), motivado por um efeito de estranhamento, tudo que possua existência (animais, crianças, robôs) pode ser caracterizado de modo a produzir horror. Esses efeitos, que são reproduzidos ou modificados pela tradição, foram reunidos pelo autor a partir do estudo *The imagination of disaster*, de Susan Sontag (1965). A autora analisou as estruturas narrativas fixas, quer dizer, as tramas que variam segundo padrões mais ou menos previsíveis que determinam a aparição de monstros na ficção. Nazário (1998), por sua vez, sintetizou esses padrões em características monstruosas de acordo com a aparição dos monstros em narrativas.

Na seção relativa às propriedades dos monstros, destacam-se várias que podem ser úteis para um trabalho de análise sobre Leviatã: Incredibilidade (ser incrível); Descontrole (abrir a caixa de pandora); Gigantismo (são bem grandes); Longevidade (duram eras); Relativismo (são avessos aos conceitos); Maldade (querem a destruição da raça humana); Multiplicação de forças (dividem-se em pedaços malditos); Ubiquidade (estão em vários lugares); Unicidade (forma física original); Agarramento (relação vítima e monstro); Invisibilidade (isso aumenta o poder); Ferocidade (ira e fúria); Voracidade (capacidade de devorar); Indestrutibilidade (torna-os quase invencíveis); Progressividade (o horror aumenta); Reproduzibilidade (reprodução de si); Mutabilidade (capacidade de metamorfose); Reversão (capacidade de hibridizar corpos).

A partir desse arcabouço, é possível produzir uma análise das características biotípicas de monstros, assim como é possível se aproximar de alguns temas próprios dos estudos desses seres, representados de maneira diversa na literatura. Desse modo, os efeitos de estranhamento que potencializam o perigo no caminho de destruição do monstro são inquietantes não apenas porque revelam a força criativa que fundamenta a categorização de algo tão inimaginável que chega a fugir das categorias, mas também na medida em que indicam de que modo a

contrariedade ao ser humano, própria da ficção de monstros, catalisa a criação da imagem desumana anexada ao inimigo social que o monstro representa.

### **3.2 O horror em função do perigo e da impureza do monstro**

Em sua análise da emoção horror artístico nas obras do gênero horror, Carrol (1999) também se aproxima de alguns pontos gerais que fazem com que seja possível delimitar quais são os mecanismos comuns de construções dos monstros na ficção.

Isso não significa necessariamente que a Bíblia Hebraica, ou eventos com monstros da Bíblia, formem um livro com episódios de horror apenas porque há monstros na Bíblia e monstros, por sua vez, são um sinal de que esta ou aquela literatura é de horror. Especificamente, Carrol (1999) pesquisa textos que surgiram a partir do século XVIII como desdobramento do gótico inglês ou das histórias de pavor alemãs. O contexto de surgimento dessas histórias acontece durante o predomínio do Iluminismo, época em que a racionalidade técnico-científica era fortemente valorizada, que trazia como resultado uma visão mecânica da natureza. Os textos de horror, nesse contexto, funcionavam como uma reação a um excesso de racionalidade, ou de objetivismo, e visavam emanar no campo artístico as emoções e a subjetividade que a época negava, sintomas próprios da tradição de ruptura. Seguindo o autor mencionado anteriormente, os episódios de monstros na Bíblia ou outros textos antigos podem ser entendidos tanto como predecessores do gênero horror quanto como parte do gênero horror, dependendo das construções acerca de linha de tempo que o pesquisador segue.

Para Carrol (1999), a geografia monstruosa, que também é uma questão de corpo horripilante ou de biologia fantástica, indica o aspecto impuro que caracteriza os monstros, na medida em que evidencia a subversão às construções culturais de natureza. O compilado de características de monstro levantadas por Nazário (1998) e Sontag (1965) concorda com tal afirmação, como no caso do Gigantismo e da Ubiquidade, capazes de questionar alguns valores naturais. Para Carrol (1999), no que se aproxima de Douglas (2010), a impureza não é só aquilo que produz um

sentimento de nojo; as coisas intersticiais, que não são facilmente reduzidas à materialidade, e que violam as categorias culturais, são consideradas impuras.

Em resumo, para Douglas (2010), “a impureza é aquilo que foge da ordem, e ao eliminar a impureza, a doença, a sujeira, queremos retomar a ordem das coisas conforme construímos” (DOUGLAS, 2010, p. 46). Segundo a autora, nas religiões primitivas, atravessar a linha de impureza produzia assombro, uma vez que o impuro poderia atrair catástrofe individual. Isso é perceptível no texto de Jó, no qual o protagonista teme conjurar monstros marinhos e com isso se tornar responsável por uma tragédia.

As abominações do Levítico, analisadas por Douglas (2010), replicam um campo de proibições que também modula a intersticialidade assustadora de Leviatã. No Levítico, insetos voadores de quatro patas são considerados impuros porque possuem características da terra e do ar, lagostas são consideradas impuras porque rastejam como animais terrestres. Esses animais são considerados impuros por estarem nos limites das construções culturais entre alto e baixo, assim como entre ecossistemas.

O mesmo esquema é aplicável aos monstros, que residem nas regiões limítrofes entre natural e sobrenatural, beleza e ferocidade, vida e morte. Por isso, muitas vezes possuem um corpo híbrido de animais, partes do cosmos, ou elementos distintos da natureza. Os monstros bíblicos, assim como os de outros textos literários e mitos, são impuros e ameaçadores, por isso suas aparições tendem a ser seguidas de eventos que problematizam ou contrariam a racionalidade pseudoempírica. Que animal presente nesta natureza destruiria dezenas de prédios, como Godzilla fez? Quem imaginaria que um simples médico conseguiria criar um ser vivo a partir de partes mortas de várias pessoas? Como um monstro cujo poder principal é expirar fogo conseguiria habitar as profundezas do oceano?

Os sentimentos que os seres humanos experienciam ao entrar em contato com monstros estão relacionados com a construção desse tipo de criatura pelos objetos culturais. Segundo Carrol (1999), conforme já explanado, seja na dimensão categorial, na biológica, ou na ficcional, os monstros residem em um campo semântico de impureza que possui relação estrutural-causal com o sentimento de horror o qual a obra desse gênero pretende incutir, bem como pela possibilidade de

identificação do leitor com os personagens que se deparam com monstros. Por isso, é importante ressaltar de que forma o horror artístico, enquanto sentimento, difere-se da ideia de texto literário de horror. Segundo a definição de Carrol (1999),

o horror artístico é um estado emocional em que, essencialmente, um extraordinário estado físico de agitação é causado pelo pensamento de um monstro, em virtude dos detalhes apresentados por uma ficção ou por uma imagem, pensamento esse que também inclui o reconhecimento de que o monstro é ameaçador ou impuro. O pensamento do público sobre um monstro é sugerido, no que se refere a essa resposta, pelas respostas dos personagens humanos da ficção cujas ações ele também está acompanhando, e esse público, como os personagens mencionados, também pode querer evitar o contato físico com coisas como monstros. Os monstros, aqui, são identificados como qualquer ser que não se acredite existir agora de acordo com as noções científicas em vigor (CARROL, 1999, p. 54-55).

Esses dois componentes da construção do monstro – o ameaçador e o impuro – aparecem em reações no ser humano como o tremor, a náusea, a repulsa, o nojo. Por esse motivo, as criaturas monstruosas são muitas vezes associadas à contaminação, doenças e pestes, e podem ser acompanhadas de animais infectados.

Como exemplo, é possível trazer novamente o monstro Abbadon, comandado pela Estrela Caída, ambos presentes no Apocalipse. Abbadon é exemplo assertivo para se pensar a relação entre monstros e contaminação, já que a horda de gafanhotos metamorfos da narrativa possui potencial para envenenar os seres humanos a fim de realizar seu objetivo de produzir o máximo de destruição na Terra em nome de Deus. Além de uma praga enviada nos últimos dias, os gafanhotos seguem o esquema de inversão do que se considera natural, já que funcionam como híbridos de diversos animais.

No exemplo anterior, o pensamento de monstro, um dos componentes do sentimento de horror artístico mencionado na citação anterior, é a ideia aterrorizante de que uma quantidade imensa de gafanhotos híbridos de escorpião, com letalidade ampliada por outras partes da natureza, produzirá um longo período de destruição coordenada no mundo. Sabe-se que oficialmente isso não é possível (gafanhotos híbridos de escorpião, cavalo, homem e mulher), mas essa ideia é suficiente para produzir o pasmo estarecido de Otto (2007) –, já que os gafanhotos, além de sobrenaturais, possuem uma coroa em sua cabeça que os remete ao campo do

Reino –, assim como a sensação de que uma ideia aterrorizante ameaça a existência humana, e desse modo se forma um pensamento conflituoso.

O pensamento de monstro é, também, um convite ao leitor, que pode vivenciar, simular ou identificar um sentimento que a criatura se propõe a causar (tende a ser o horror, mas pode ser o nojo, a aversão, o descrédito, o riso). Assim como os personagens humanos, o leitor é estimulado a evitar o contato (físico) com monstros muito feios ou destruidores, não à toa os personagens humanos dos filmes de horror tendem a correr muito para fugir de monstros. Como já explicado, de modo similar, mas oposto, o ser humano religioso da antiguidade hebraica evita fazer contato com a ira avassaladora de Javé a partir de uma vida distante dos pecados, porém nessa relação é o ser humano que se considera impuro e até assombroso para si mesmo, ou nulo diante de uma intensidade maior que a humana ou a natural.

Dessa forma, para que um ser seja considerado impuro, é necessário que ele seja categoricamente intersticial, contraditório, incompleto ou informe. São características que, ao serem agrupadas, reforçam a construção cultural de monstro como um eixo de problematização dos limites das categorias a partir da ideia de impureza.

Para Carrol (1999), no que se assemelha a Douglas (2010), a impureza demanda “um conflito entre duas ou mais categorias culturais em vigor. Assim, não surpreende que muitas das mais básicas estruturas de representação de criaturas horrendas sejam de natureza combinatória” (CARROL, 1999, p. 64). Vale ressaltar que as combinações oposicionais que produzem mais horror se dão por temática de contrários e pelo afeto que o cérebro possui por contradições são também explicadas. As combinações entre categorias, então, fazem parte da biologia fantástica do monstro, de sua impactante caracterização física, e recebem o nome de  *fusão*:

Uma das estruturas de composição de seres horrendos é a  *fusão*. No nível físico mais simples, isso muitas vezes suscita a construção de criaturas que transgridem distinções categóricas como dentro/fora, vivo/morto, inseto/humano, corpo/máquina, e assim por diante. Múmias, vampiros, zumbis, fantasmas e Freddie, principal pesadelo de Elm Street, são figuras de fusão nesse aspecto. (...) Uma figura de fusão é um composto que une atributos considerados categoricamente distintos e/ou discordantes do esquema cultural das coisas,  *de modo não ambíguo*, numa entidade espaço-temporal discreta (CARROL, 1999, p. 71).

Para ilustrar esses exemplos de fusão, há a figura da *condensação* em Freud. É uma estrutura simbólica dos sonhos que ocorre quando o cérebro mistura características de pessoas distintas para formar um ser único no sonho. Nesse sentido, o campo onírico serve não apenas como um espaço intersticial entre dimensões (campo do consciente e campo do inconsciente) em que Daniel pode ver monstros com relativa cobertura sagrada, mas também como uma forma de se aprofundar nas construções combinatórias dos monstros de horror em sua relação com o que o psiquismo oculta e desoculta durante sonhos.

Para Carrol (1999), outra maneira comum de se criar monstros é chamada de *fissão*, e funciona como um contrário da fusão. Por um lado, na fusão, elementos que pertencem a categorias distintas são condensados ou sobrepostos, e mantêm uma identidade homogênea. Por outro lado, na fissão, a contradição é separada em identidades diferentes, mas que possuem conexão na história. Servem como exemplos de seres criados por processos de fissão os duplos, os alter-egos e os lobisomens, criaturas que revelam a fragmentariedade e divisibilidade das figuras monstruosas, dentro do eixo de impurezas entre Uno e Múltiplo.

Beemote e Leviatã são monstros compostos por processos de fusão de elementos naturais diversos que sinalizam perigo e resistência aos seres humanos, embora sua atuação se atenha à terra e às águas respectivamente. Já o quarto monstro observado por Daniel no livro homônimo pode ser considerado um exemplo de criatura criada por um processo de fissão, uma vez que cada um dos chifres possui um corpo e uma identidade diferente.

Um exemplo que demonstra o escape de categorias próprio das monstruosidades é Abbadon. O monstro é uma fusão entre homem, mulher, escorpião, cavalo e gafanhoto com identidade duplamente homogeneizada em uma nuvem de gafanhotos, cuja mistura sinaliza um dos perigos próprios de sociedades patriarcais, a desconstrução de hierarquias entre gêneros, assinalada por Douglas (2010) como uma forma de representar impureza categorial (no Gênesis, por exemplo, o homem é associado à luz e a mulher às sombras). Por outro lado, a caracterização desses monstros-gafanhotos também passa por um processo de

fissão, pois eles são comandados por outro ser do qual fazem parte, a Estrela da Manhã, como se a Estrela caída fosse um cérebro de comando da horda. Há um potencializador de perigo bilateral: a Estrela da Manhã – vulgo Satã – torna-se mais perigosa com Abbadon e vice-versa, contexto narrativo que também aponta para a desconstrução de distinções entre Um e Múltiplo, Íntegro e Diverso.

O processo de monstrificação demonstrado por Jó em sua jornada interna de desespero também pode ser explicado pelo processo de fissão, pois a subjetividade do personagem, associável a ideia kierkegaardiana de Eu cingido, passa por uma fissão desesperada, um Eu que não aceita ser o novo Eu imposto pelas circunstâncias mágicas avassaladoras. Segundo Carrol (1999), a fissão pode ocorrer não só no espaço (*doppelgenger*), nem só no tempo (Hyde e Jekyll), mas também na personalidade dos personagens.

Além da impureza figurar como um aspecto da caracterização dos monstros em função do sentimento de horror artístico, Carrol (1999) também afirma que um monstro de horror, para receber esse nome, precisa ser considerado ameaçador. Para o autor, uma estratégia utilizada pelos escritores para criar a ideia de perigo é fazer do monstro uma criatura muito forte e assassina. O monstro pode ser uma criatura ameaçadora em outras instâncias, mas isso não é necessário se for letal:

O monstro também pode ser ameaçador psicológica, moral ou socialmente. (...) Para ser ameaçador, basta que o monstro seja fisicamente perigoso. Se produzir mais outras angústias, melhor ainda. Assim, os criadores de horror artístico devem certificar-se de que as criaturas de suas ficções sejam ameaçadoras e isso pode ser conseguido garantindo que elas sejam pelo menos fisicamente perigosas (CARROL, 1999, p. 58).

De acordo com o autor, existem dois processos de caracterização de personagem que fazem do corpo monstruoso uma instância fisicamente perigosa nas narrativas: a *magnificação* e a *massificação*. São formas de aumentar o poder de criaturas já consideradas repulsivas ou fóbicas, por isso, é preciso que as criaturas demonstrem previamente perigo em potencial. A magnificação consiste no aumento de escala da criatura monstruosa, o que realça sua capacidade de produzir perigo e afastamento humano. São esses atributos exagerados que produzem o efeito sobrenatural de assombro, como é perceptível no caso do gigantesco Godzilla.

A massificação é o processo de reunião de seres em hordas horrendas. Para que seu potencial de perigo seja aumentado, é necessário que esses seres unidos sejam guiados por um objetivo agressivo. Zumbis, que já assustariam por estarem no entre-lugar de vida e morte, tornam-se mais perigosos quando reunidos em hordas.

Na Bíblia Hebraica, Leviatã é composto por um processo de magnificação. É uma criatura tão grande que ultrapassa a capacidade humana de mensurar os objetos no espaço. Com isso, subverte a construção de natureza como conhecida, fazendo do mar algo pequeno. Abbadon, por outro lado, é um exemplo de uma criatura que tem sua escala aumentada por um processo de massificação. Se uma nuvem de gafanhotos já é perigosa, uma nuvem de gafanhotos híbrida guiada pelo demônio e unida pelo objetivo de destruir a humanidade é ainda mais perigosa.

Em resumo, essas são, para Carrol (1999), as estruturas primárias operadas na construção de monstros. O autor denomina essas estruturas de *biologia dos monstros de horror*. São biologias fantásticas que produzem questionamento da racionalidade técnica-reducionista a partir da junção de categorias culturais diversas ou contraditórias.

A impureza na caracterização de criaturas perigosas, portanto, pode ser forjada nos processos criativos de fissão e fusão. O potencial de perigo também emana dessa categoria biológica e pode ser acentuado pelos procedimentos de magnificação e massificação do corpo monstruoso. Segundo Carrol (1999), partindo desse material como um conjunto de procedimentos possíveis, porém não categóricos ou inflexíveis, pode-se analisar qualquer monstro situado em uma narrativa de horror.

### **3.3 A produtividade do Mal**

O problema dos significados que se expandem a partir da imagem do monstro, não apenas em contexto bíblico, poderia ser reduzido a uma questão base: o Mal. Com o desenvolvimento da tradição cristã, os monstros, que estavam apartados da ordem natural das coisas e ao mesmo tempo em equilíbrio com a natureza ou a Criação, mesmo nos episódios em que cumprem sua função de

produzir caos e desequilíbrio para que o herói reestabeleça a ordem, ou em que cumpriam um papel elevado na revelação da natureza do conhecimento divino, passam a ser associados ao satanismo, ao Mal.

Parece um simples e suspeito maniqueísmo. Entretanto, a questão do Mal é bastante problemática e de difícil definição em um contexto em que a distinção entre bem e mal era diferente da estabelecida na atualidade. Isso se subentende nos episódios de predomínio do numinoso, nos quais as associações antigas entre deuses e monstros, confirmada por Beal (2002) e expostas nas histórias de Yam e Lotan, explicam ações mágicas de um Deus colérico, vingativo, dotado de poderes sobrenaturais, que não tem medo de utilizar os monstros e a monstruosidade para punir os personagens humanos. Para o autor, de modo similar ao afirmado por Douglas (2010), o temor da hierofania, comum na Bíblia Hebraica, é também o receio de que Deus e as forças sobrenaturais possam estar agindo para intensificar alguma catástrofe ligada a um pecado. Segundo Beal (2002):

Ao brincar de Deus, alguém inadvertidamente acaba bancando o monstro? Mais radicalmente, Deus acaba sendo monstruoso? Quem é mais monstruoso, as criaturas que devem viver neste vale de lágrimas, ou o criador que as colocou aqui? O que significa ser "monstruoso", afinal? Não somos todos monstruosos sob Deus? Nossa monstruosidade é a imagem de Deus? Há Deus em tudo isso? Muito rapidamente nos encontramos em um território teológico profundamente perturbador, um território tradicionalmente chamado de teodicéia. A teodicéia diz respeito à justiça divina diante do sofrimento injustificável. Por que os ímpios prosperam e os justos sofrem? Em um mundo como o nosso, como podemos conceber um Deus justo? (BEAL, 2002, p. 15, tradução nossa).

Essa indistinção entre bem e mal, comum no antigo testamento, se torna nítida no caso da tragédia que abala Jó, de origem divina-satânica. Depois de questionamentos do personagem e da demonstração da força de Deus como mais poderosa do que a do monstro mais poderoso (Leviatã), o que justifica pelo prisma do terror o ato de prestar culto para evitar sofrer as consequências sobrenaturais, a tragédia humana é lida como parte da justiça divina que o ser humano não compreende com a Razão, mas naturaliza no caminho pelos dogmas religiosos. De modo similar, a voz que manda Abraão assassinar e a voz que o manda parar são consideradas moralmente diferentes e não estão acima do bem e do mal, mas

contextualmente são pouco diferenciáveis, pois compõem um quadro sublime de prazer e horror do qual deriva uma catarse de libertação sacrificial.

Por outro lado, na visão de Ricoeur (1988), há uma associação codependente entre caos-mal e criação-salvação no mito judaico-cristão de origem das coisas. Para o autor, o caos (e, por extensão, o Mal) é uma força original na tradição cristã, pois precede a existência de Deus. O deus criador aparece no livro de Gênesis para pôr o caos em ordem e iniciar o mundo, e é também em contexto de caos social ou individual que Leviatã é mencionado em Jó 42, Isaías 27, e no Salmo 74. Jeha (2007), ao refletir sobre o problema na representação do conceito de mal, afirma que entre as metáforas mais comuns utilizadas para referir o Mal estão o crime, o pecado e o monstro. Ao tratar especificamente do último, o autor afirma:

Monstros fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, mostrando-nos disjunções categóricas. Dessa maneira, eles funcionam como metáforas, aquelas figuras do discurso que indicam uma semelhança entre coisas dessemelhantes, geralmente juntando elementos de diferentes domínios cognitivos. O que liga os dois ou mais elementos de uma metáfora é a ideia que ela representa. O mesmo se dá com os monstros: eles estão ligados por um aviso ou um castigo por alguma ruptura de um código - por um mal cometido (JEHA, 2007, p. 23).

Ainda conforme Jeha (2007), a igreja primitiva trouxe duas respostas comuns ao problema de se definir o Mal: a da moralidade, segundo a qual o mal seria um obstáculo para o ser humano atingir a perfeição; e a da sabedoria, segundo a qual o mal seria uma qualidade frustrada do desejo insatisfeito.

Conforme Kearney (2003), o Mal não é apenas um objeto definível, como um monstro a que os personagens humanos respondem nas narrativas, também é uma “resposta ao sofrimento”, ou uma reação a um sentimento desagradável. Assim, o que se considera mal é tanto algo que circunda a humanidade e pode ter origem sobrenatural, quanto algo localizado em agentes morais específicos:

O mal não é apenas algo contra o qual lutamos. Também é algo pelo qual passamos. Algo que nos ‘acontece’. Ignorar essa passividade do mal suportado é ignorar até que ponto o mal nos parece chocantemente estranho e incapacitante. É também subestimar aquela alteridade irreduzível do mal que relatos influentes da mitologia antiga ao pós-modernismo muitas vezes exageram. Uma das respostas mais sábias ao mal é, nesse sentido, reconhecer seus efeitos traumatizantes e trabalhá-los (durcharbeiten) da melhor maneira possível. A compreensão prática só pode nos redirecionar para a ação se já tiver reconhecido que algum elemento de alteridade quase

sempre se liga ao mal, especialmente quando se trata de doença, horror, catástrofe ou morte. Por mais que estejamos preparados para entender o mal, nunca estamos preparados o suficiente (KEARNEY, 2003, p.114).

Para o autor, a retórica de guerra até hoje tende a produzir a diferença entre Bem e Mal. Em contexto de terror, uma comunidade se investe de poderes, incluindo os mágicos, que a associam ao Bem, passam a seguir algum líder espiritual e encontram bodes expiatórios, monstrificados e associados ao Mal, a quem culpar por eventuais desastres na ordem social almejada. Em meio à confusão sentimental, o inconsciente cultural tende a se materializar no discurso a partir de certas oposições que garantem a defesa de uma identidade compartilhada. Elas se fortalecem com o maniqueísmo e o preconceito contra a exterioridade:

Desde que o pensamento ocidental inicial equiparou o Bem com as noções de auto-identidade e igualdade, a experiência do mal tem sido frequentemente associada a noções de exterioridade. Quase invariavelmente, a alteridade foi pensada em termos de um estranhamento que contamina a pura unidade da alma. Pensava-se que a estranheza possuía nosso ser mais íntimo até que, como dizem as bruxas de Macbeth, “nada é senão o que não é”. O mal era a alienação e o maligno era o estrangeiro (KEARNEY, 2003, p. 118, tradução nossa).

Segundo Kearney (2003), o preconceito contra a exterioridade continua como uma marca do tempo contemporâneo. O que não soa familiar é anatemizado como Mal a fim de que o outro, o diferente, o estrangeiro, seja lido como adversário. Esse horizonte teórico costuma estar em jogo em narrativas de monstro. Se toda noção de identidade carrega consigo a ideia da alteridade, certamente as representações de alteridades maléficas se retroalimentam da noção de que o outro é uma ameaça à segurança.

O Mal também funciona como um elemento de articulação do inconsciente cultural na medida em que se alia aos discursos formadores da subjetividade em sua relação assombrosa com as diferenças sociais. Em contexto de comunidades que compartilham dos mesmos valores, o Mal é uma força misteriosa que extrapola os limites das culturas, ao mesmo tempo em que indica os pontos de contatos entre identidades diversas.

### 3.4 O abjeto e a impureza

Tanto o abjeto quanto o monstro residem em um espaço em que o significado das coisas entra em crise. É o campo do inominável e do amorfo. De um objeto definível, o abjeto possui apenas uma característica, segundo Kristeva (1982): opor-se ao Eu. De modo semelhante, a principal característica dos monstros é a contrariedade ou o não-reconhecimento do que é humano, por isso uma ideia auxilia a entender a outra.

Monstros, quando não indicam o colapso da unidade do Eu pela sua própria constituição corporal (como no caso do monstro de várias cabeças), acompanham ou intensificam crises de identidade em personagens humanos. Isso ocorre com Édipo e a Esfinge, Lucy e o vampiro, Jó e Leviatã, e muitos outros. Tanto o abjeto quanto o monstro sinalizam uma crise nas fronteiras do Si-Mesmo que sinaliza processos de cisão na identidade humana.

Segundo Kristeva (1982), o abjeto, enquanto dimensão oculta, é parte de um sistema que demanda a degradação; quer dizer, no abjeto concretiza-se ou encena-se o ato de rechaçar impurezas, com o objetivo de mediar a iniciação civilizatória. Para ser parte da norma é preciso secretar o choro, o riso, o vômito; é necessário eliminar o tabu, o outro, o monstro. Para a autora, o abjeto “é um rejeitado do qual não dá para se separar, do qual não dá para se proteger como se faria com um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos devorar” (KRISTEVA, 1982, p. 5).

O abjeto representa, também, a crise de categorias, pois é “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras” (KRISTEVA, 1982, p. 26). É essa tendência de estar em vários lugares ao mesmo tempo, assombrando diversos conceitos, de forma simultaneamente próxima e distante, porém mesmo assim marginal, o aspecto que torna o monstro tão complexo:

O monstro é o fragmento abjeto que permite a formação de todos os tipos de identidade – pessoal, nacional, cultural, econômica, sexual, psicológica, universal, particular (mesmo que aquela “particular” identidade represente uma ardorosa adoção do poder/status/saber da própria abjeção); como tal,

ele revela sua parcialidade, sua contiguidade. Um produto de uma variedade de morfogêneses – indo do somático ao étnico (COHEN, 2000, p. 53).

No que se refere à religião, Kristeva (1982) afirma que o abjeto assume a forma daquilo que está impuro e precisa ser purificado. Já em relação ao horror artístico, Carrol (1999) afirma que as impurezas questionam a estabilidade de diversas categorias culturais. Dessa forma, tanto a religião quanto o horror fazem uso de um fundo abjeto expresso em personagens que representam um estranhamento completo em relação ao que está estabelecido na realidade aparente. Por isso, a forma mais comum tanto dos monstros da ficção quanto dos deuses das religiões é a sobrenatural.

Para Kristeva (1982), a impureza aproxima-se dos tabus que antecedem o pecado. Ocupa o espaço de uma série de separações que remetem à oralidade, morte e incesto. As separações entre o que é considerado abominável pela cultura em face de um espaço sagrado bem como de uma lei sagrada são, segundo a autora, estratégias de identificação que garantem a existência do templo, da lei divina e do Deus monoteísta. Nesse sentido, conforme a autora, “os significados da oposição pureza/impureza que marcam o texto bíblico não são metáforas das proibições divinas arcaicas (...), são respostas à Lei simbólica na esfera da economia subjetiva e das vozes identitárias” (Kristeva, 1982, p. 106). As construções culturais de impureza, destarte, indicam uma reação ao que se acredita estabelecido na constituição da estrutura psíquica dos sujeitos.

Essa oposição assume dois papéis no contexto religioso. Segundo Kristeva (1986), a impureza é uma condição interna do judaísmo monoteísta e está ligada à vontade divina a partir da discriminação entre o impuro e os preceitos divinos. Conforme Smith (1889), no contexto judaico-cristão, mais do que algo externo que ameaça a divindade, a impureza está equilibrada em relação ao sagrado, subordinada a Deus, e funciona como uma neutralização de tabus. Em outras perspectivas, como a de Levine (1998), a impureza é autônoma, ameaça a divindade e sinaliza a presença de uma força demoníaca.

Para Douglas (2010), a impureza aponta para a ambiguidade de algumas construções culturais. Nessa via, os símbolos ambíguos, incluindo os monstros,

podem ser utilizados nos rituais pelos mesmos motivos conforme os quais se estabelecem na poesia e na mitologia: “para enriquecer o sentido ou chamar a atenção sobre outros níveis de existência. (...) Graças aos símbolos de anomalia, os rituais incorporam o mal e a morte, da mesma maneira que a vida e o bem, numa ordem única e unificadora” (DOUGLAS, 2010, p. 62). Dessa forma, a impureza funciona também como uma sintetizadora de oposições.

O impuro, conforme Douglas (2010), é o que não está no seu lugar conforme o prisma da ordem. A autora afirma que o impuro, ou o poluente, é aquilo que não pode ser incluído se o desejo for manter esta ou aquela ordem. Por isso, a eliminação de Leviatã é também apresentada como um momento de libertação associado ao medo de uma ordem social ou natural não existir, e isso inclui o medo da finitude.

Para Kearney (2003) e para Kristeva (1986), a abjeção está associada a um momento de violência sacrificial integrante dos fundamentos religiosos, mas que permanece mascarado pelos códigos e liturgias das religiões. Ressurge em sua estranha monstruosidade quando os fundamentos religiosos ou identitários começam a desmoronar, conforme se nota no Salmo 74. O colapso da religião é também a crise da relação Eu e Outro, que pode ser mediada por bodes expiatórios. Nesse sentido, a definição de horror de Stephen King como “algo que está se desfazendo” é útil para deslindar desde uma característica possível do corpo dos monstros que derretem até os questionamentos da auto-centralidade na identidade humana, o caos social ou a perseguição entre comunidades, que costumam estar vinculados aos monstros bíblicos.

Articulável ao abjeto, Freud (2006) define o *unheimlich*, o *estranho*, ou o *inquietante* a partir de dois grupos de ideias, que parecem alheias a si, porém não são opostas: familiaridade não familiar, ou o que está visível e o que está oculto. Segundo Kearney (2003), “visto dessa maneira muito ampla, o *unheimlich* é aquilo que invade o senso de ordem e segurança pessoal, social ou cósmica – a sensação de estar em casa consigo mesmo, com sua sociedade e com seu mundo. O *unheimlich* é o outro dentro, o que está lá” (KEYNER, 2003, p. 17, tradução nossa). De acordo com Beal (2002) e Otto (2007), monstros são “personificações” do *unheimlich*. Eles representam tudo que põe em risco a sensação de estar em casa,

ou seja, problematizam as noções de segurança, estabilidade, integridade, bem-estar, saúde e significado. Eles desterritorializam, retiram o conforto de um lar e de comunidades. São figuras de caos e desorientação dentro das ordens hegemonicamente estabelecidas que revelam profundas inseguranças na fé de alguém em si mesmo, em sua sociedade e em seu mundo.

Kristeva (1982) explica a relação dupla entre Eu e Outro ao refletir sobre o poder que o abjeto tem de solicitar e destruir o sujeito, afirmando que este “experimenta sua força máxima quando, cansado de suas vãs tentativas de se reconhecer fora de si, o sujeito encontra o impossível nele mesmo” (KRISTEVA, 1982, p. 15). O abjeto, então, é aquilo que perturba a estabilidade do eu construído e se constitui no colapso da relação Eu e Outro.

Para Kristeva (1986), em um mundo do colapso do Outro, a tarefa da estética equivale a refazer a repressão primária, ou reencenar o grande choque que diferencia Eu do Outro. Segundo a autora:

Ao longo dessa experiência, que mesmo assim é dirigida pelo Outro, “sujeito” e “objeto”, empurram-se para longe um do outro, entram em confronto, colapsam e recomeçam sua relação – inseparáveis, contaminados, condenados, na fronteira do que é assimilável, pensável: o abjeto (KRISTEVA, 1986, p. 30).

Dessa forma, percebe-se que não é a diferença que causa ansiedade interior do contato com o monstruoso, e sim a “familiaridade não familiar”, e a possibilidade de ser o Outro de algum Outro. A aparente fixidez da contrariedade entre seres humanos e monstros faz com que os questionamentos acerca das identidades culturais se torne mais justificável, pois mesmo o monstro mais diverso da realidade humana pode ser uma representação de algum medo de crise social ou psíquica projetado no outro.

Desse modo, figuras monstruosas assustam porque simbolizam a abjeção nos processos de construção da unidade ou integridade do Eu e, em via paralela, porque constroem os meios simbólicos para os choques sociais que perfazem o acontecimento religioso. Ao questionarem os limites entre identidades dos personagens humanos que acompanham ou ao sugerirem que sua existência é

diversa da natural, entende-se que a presença de monstros nas culturas sinaliza cisões importantes para a formação do psiquismo e do senso de coletividade.

### **3.5 Mesmidade e Diferença, Eu e Outro**

Os monstros não apenas sinalizam a transgressão de limites entre forças insaciáveis da nossa mente, como também definem as fronteiras simbólicas da comunidade e desenham os limites da identidade, de tal forma que são ficcionalmente utilizados para sublimar os medos sociais e econômicos de cada cultura.

Na Bíblia, por exemplo, não raro o monstruoso é definido como egípcio: “Filho do homem, entoe um lamento a respeito do faraó, rei do Egito, e diga-lhe: Você é como um leão entre as nações, como um monstro nos mares, contorcendo-se em seus riachos, agitando e enlameando as suas águas com os pés” (Ezequiel 32,2). E, ainda, deuses ou reis de outras comunidades são descritos como bestiais: “Na tradição judaica, os reis pagãos eram apresentados sob os traços do Dragão: tal é o Nabucodonosor descrito por Jeremias (51:34) e o Pompeu apresentado nos Salmos de Salomão (IX, 29)” (ELIADE, 1992, p. 29).

Segundo Gil (2000), o processo de exageração da diferença perpassa a construção de um outro visto como monstruoso. Para o autor, bestializar uma cultura justifica e eleva seu extermínio a condições sublimes. Para Harway (1998), o monstro (e o ciborgue) também assombram porque possuem em comum com o humano a presença de um corpo que é mapa de poder e de identidade não unitária. É nessa via que definem os limites da comunidade, inseridos em fronteiras políticas, ideológicas, zoomórficas e reprodutivas.

Para Kearney (2003), desde a antiguidade clássica, estranhos, monstros e deuses são formas vernaculares de se referir à experiência alteritária. A figura do estranho, do indesejado ou do outro na comunidade é fundamental para a naturalização das construções de “si mesmo” conforme as influências culturais que cada um sofre. A noção de um Outro tornado o Estranho, segundo o autor, opera uma experiência limite nas tentativas dos seres humanos de identificarem a si próprios em função do contraste com alteridades. Como exemplo, ele traz a relação

entre os bárbaros e os gregos, os romanos e os etruscos, os europeus e os selvagens.

A relação do sujeito com as alteridades ganha em simbolização e compartilhamento quando se transforma em histórias de monstros em contato com personagens humanos:

Os monstros estão no mundo, mas não são do mundo. Eles são personificações paradoxais da alteridade dentro da mesmice. Ou seja, são figuras ameaçadoras de anomalia dentro da bem estabelecida e aceita ordem das coisas. Eles representam o exterior que se infiltrou no interior, o além-da-paleta que, para nosso horror, entrou no pálido (KEARNEY, 2003, p. 16).

Segundo Kearney (2003), “monstros também sinalizam experiências limítrofes de excesso incontrolável, lembrando ao ego que ele nunca é soberano (...). Cada narrativa de monstro lembra que o eu nunca está seguro em si mesmo” (KEARNEY, 2003, p. 121). Em uma espécie de mecanismo de defesa sociocultural, quando se alteram as narrativas sobre identidade ao longo da história, também se modificam as construções sobre o que ameaça essa identidade, e isso produz monstros.

Dessa forma, compreende-se que nas tentativas de definir a si mesmo é comum o movimento de associar alteridades às noções de perigoso. Conforme Freud (1978), uma estrutura bastante comum no pensamento humano em relação à formação de tabus que levam à intolerância com o outro é o *narcisismo da pequena diferença*. Para o autor, esse conceito é duplo e antitético: refere-se aos impulsos de criação e de destruição do Eu. Embora narcisismo se refira à resistência no reconhecimento da diferença entre Eu e Outro, com o narcisismo da pequena diferença Eu e Outro mantém-se distintos, porém em constante tensão, já que nesse caso a unidade do Eu se forma no contágio com um Outro a se projetar as pulsões de morte, ou aquilo que se considera abjeto em si.

Para Freud (1978), grupos sociais rivais utilizam de hostilidade mútua para justificar determinadas fantasias de agressão, embora suas diferenças possam ser mínimas dependendo do ponto de vista. Por exemplo, dois grupos diferentes que lutam por motivos religiosos são parecidos na medida em que o problema de ambos é do campo religioso:

Em termos muito análogos aos psicanalíticos, cada indivíduo difere do resto por um tabu de isolamento, fundado justamente nessas pequenas diferenças. As diferenças, dentro de uma afinidade geral, servem para os indivíduos depositarem seus sentimentos de individualidade e hostilidade. Seria muito atraente continuar o desenvolvimento desta ideia e derivar deste "narcisismo de pequenas diferenças» a hostilidade que em todas as relações humanas vemos os sentimentos de fraternidade superados, derrubando o preceito geral de amar o próximo como a nós mesmos (FREUD, 1978, p. 417).

Assim, para Freud (1978), o “pensamento primitivo” estabelece um tabu no local onde encontra perigo. Esse perigo é de fundo psíquico, mas também circula pelo imaginário, articula-se no plano material e se torna real, uma vez que o pensamento tende a se acostumar com tudo e não diferenciar algumas construções culturais. Segundo o autor, o homem primitivo costuma projetar a própria hostilidade em algo exterior a ele, principalmente em objetos, seres ou pessoas que considera não-familiares, como o estrangeiro, a mulher.

Essa estrutura de pensamento não ficou no passado. Até hoje é possível encontrar na mídia exemplos da associação do desconhecido ao outro demonizado, ou ao bode expiatório. São histórias que reforçam a construção do Outro ou do Diferente como adversário das comunidades que se identificam com o Mesmo. Segundo Kearney (2003), é essa propensão a demonizar a alteridade como uma ameaça à identidade coletiva que resulta em visões históricas sobre inimigos invasores, como no caso de Auschwitz, na revolução cultural de Mao, o Star Wars de Reagan, o embargo à Cuba, Palestinos e Israelistas, Al Qaeda e World Trade Center.

Assim sendo, narrativas de monstro extrapolam a ficção e expõem mecanismos de naturalização de uma falsa necessidade de diferença perigosa na constituição da identidade coletiva. Ao mesmo tempo, atestam o constante oferecimento e fortalecimento de uma estrutura de pensamento que confirma a dependência de um senso coletivo na formação da subjetividade.

Conforme Kearney (2003), a dialética fundamental de identificação e alienação está na raiz da obsessão humana por estranhos, deuses e monstros. Essa fixação é sintomática do enigma do Outro, ou da ferida infligida pela recusa de reconhecer-se como um outro possível, como se todos os significados possíveis partissem das instâncias do “si-mesmo”. Por isso, as interpretações que visam

deslindar as projeções no monstro dos aspectos indizíveis das alteridades explicam uma concepção de Eu e Outro, menos pelos termos de diferenças ou semelhanças, e mais pela reiteração dos conceitos que são produtos da “necessidade” dessa duplicidade para o advento civilizacional.

Tal dimensionamento recebe contornos problemáticos na medida em que as culturas possuem uma tendência a associar a alteridade demonizada ou monstrificada à prática de sacrifício de bodes expiatórios, considerados os responsáveis pelos males da sociedade. É uma estratégia que fornece às comunidades uma identidade vinculante, ou o reconhecimento de quem está incluído e quem está excluído. Segundo Kearney (2003):

A maioria das sociedades é baseada no sacrifício ritual de um outro caluniado. O consenso fundamental necessário para a coexistência social é fornecido por uma projeção coletiva em que algum forasteiro vitimizado se torna o suposto portador de toda a agressão, culpa e violência que coloca um vizinho contra o outro dentro da tribo. Essa vitimização do bode expiatório-estrangeiro serve para engendrar um sentimento de solidariedade entre “o povo” (gens, natio), agora reunido em um ato compartilhado de perseguição. Desta forma, a harmonia é restaurada à comunidade que convenientemente esquece seu ódio inicial pelo estrangeiro e pode até mesmo vir a reverenciá-lo (retrospectivamente); afinal de contas, foi a oblação ritual do estrangeiro que salvou a comunidade de si mesma em primeiro lugar. O bode expiatório torna-se, assim, aquele que – *mirabile dictu* – permitiu que a sociedade internamente dividida se afastasse de sua própria rivalidade intestina e concentrasse seu ódio em alguém de fora da tribo (KEARNEY, 2003, p. 48, tradução nossa).

Para Girard (1997), o único papel do bode expiatório sacrificado é ser investido pela comunidade com todo o Mal presente na construção de um corpo coletivo. Essa maldade é expelida com um sacrifício que elimina o povo do contágio. A fim de que os santos permaneçam sacralizados, estranhos precisam se tornar bodes expiatórios dos problemas da comunidade, e assim é possível visualizar os aspectos que se nega dentro de um projeto de idealização social.

Ao longo da história, diversos bodes expiatórios são apresentados à comunidade como um mecanismo de defesa para a disseminação do sentimento de pureza sagrada. Além de identificação por contraste, segundo Girard (1997), a criação de bodes expiatórios é também explicada pelo aumento do caos e da corrupção nas sociedades. Nesse contexto, amplia-se a possibilidade de inclusão de novos estranhos no eixo da exclusão social.

Para Kristeva (1986), na Bíblia Hebraica, o sacrifício, ou em outras palavras, o assassinato do bode expiatório, constrói a lógica religiosa. Entretanto, o sacrifício é uma metáfora. Sacrifica-se um animal em nome de alguma maldade atribuída a algo ou alguém que foge da norma divulgada. A lógica do sacrifício amplia o tabu e é precedida por um tabu; por exemplo, cria-se um tabu sexual (a sodomia) e associa-se o outro perigoso a esse tabu (a liberdade sexual na Babilônia). O sacrifício ou assassinato, então, pode ser acelerado ou evitado, desde que observada a lei divina, como no caso das abominações do Levítico.

Os mitos sacrificiais, segundo Eliade (1992), estão no centro das construções de ordem e caos a partir da separação do que é sagrado e do que é profano. A função das narrativas mitológicas de monstros era distinguir a sacralidade do cosmos de um mundo inferior, povoado por fantasmas, demônios. De acordo com Beal (2002), ao analisar as narrativas mitológicas do Oriente Próximo em função de seus monstros, os contatos entre as religiões e os monstros aludem a uma experiência do sagrado que está conectada diretamente às tensões conceituais entre ordem e caos, eu e outro. As religiões não existiriam sem seus monstros, que continuam retornando para questionar a Razão de forma irreprimível. Ademais, com o monstro, a comunidade sagrada estipula seu mundo de atuação e estabelece seus limites vinculados às noções vigentes de alteridade ou diferença social.

Segundo Girard (1997), o mito, para além de histórias sobre fantasias irracionais, é a história da perseguição social forjada em bodes expiatórios. Para o autor, as narrativas de perseguição possuem quatro características fundamentais: crise social, um crime considerado a causa da crise, alguma pessoa ou grupo social não envolvido diretamente com a crise, mas tornado bode expiatório, e alguma violência contra algo considerado sagrado.

De forma semelhante, as narrativas que envolvem Leviatã no Salmo 74 são construídas por meio da eliminação de um monstro associado ao Outro perigoso (o ímpio, o babilônico), que de tão perigoso precisa ser eliminado. Igualmente notável é a construção estética do Minotauro como um monstro de ferocidade inigualável, pois a caracterização física do personagem faz com que sua perseguição no texto seja justificável. Segundo Kearney (2003), “o caráter monstruoso do 'criminoso', e a relação causal direta entre sua monstruosidade e a própria crise coletiva, aparece

tão imediato no nível da fantasia narrativa que mal se percebe o processo acusatório por trás dela” (KEARNEY, 2003, p. 56, tradução nossa). Na figura do monstro, portanto, se oculta tanto a violência implícita dos mitos quanto a crise social que podem sugerir.

### **3.6 Monstros e a projeção do mal no outro**

Em suma, a representação de monstros a partir da projeção no outro do que se considera abjeto no corpo social de pertença têm sido uma constante na cultura humana. Criar monstros é um projeto civilizacional tradicional: atribuir o mal a algo ou alguém que é diferente do corpo coletivo permite que a “sociedade” se sinta mais segura em suas convenções culturais e justifica a discriminação contra aqueles que são vistos como diferentes. Certamente, essa projeção do mal no outro pode ser justificável, mas também pode ter consequências negativas, já que alimenta implicitamente o medo e a intolerância. É importante, por isso, reconhecer que os monstros são criações culturais que, muitas vezes, refletem nossos próprios medos e inseguranças projetados em símbolos associáveis à diversidade social.

Sendo assim, nem todo outro merece hospitalidade, nem todo monstro é projeção dos anseios de civilizações poderosas. Para Kearney (2003), a crítica do Eu e do Outro deve abarcar as diferenças entre tipos de “outros”. Há estranhos e estrangeiros que demandam hospitalidade, não importa o quão monstruosos pareçam, e há aqueles que realmente intencionam destruir, uma vez que certos inimigos das comunidades são assassinos ou genocidas.

Questionar os limites do Eu e Outro fica mais complicado, então, na medida em que as culturas humanas podem ser coniventes com assassinato do outro e negligentes com a compaixão ao outro. Dessa forma, se nem todo eu é ingênuo ou todo outro um monstro terrível, nem todo “eu” é ruim nem todo “outro” é angelical, a dicotomia se torna frívola e os pólos opostos podem se inverter, convergir ou se reformular conforme o tempo passa.

O monstro, dessa forma, funciona como um álibi que esconde as projeções feitas sobre um outro ameaçador. A articulação de bodes expiatórios que extrapolam a ficção e as mitologias aprofunda o entendimento de personagens ou imagens

desse tipo. Assim, os monstros criados pela cultura são uma moeda de dupla ou múltipla face, que causa estranhamento na relação Eu e Outro, ou Mesmo e Diferente, entre outras, e promove o questionamento das categorias pré-determinadas pelas racionalidades convencionalmente estabelecidas.

Tendo em vista esse horizonte teórico, no próximo capítulo será apresentada uma análise do monstro Leviatã em livros pré-selecionados do Antigo Testamento. Utilizou-se o universo conceitual articulado neste capítulo 2 para fundamentar uma leitura crítica e analítica do texto, a fim de entender como a figura do monstro aponta para desenraizamentos de relações culturais estabelecidas que produzem e são produzidas por uma lógica anti-humana.

#### 4. LEVIATÃ: HORROR E FASCÍNIO

Leviatã pode ser considerado o monstro mais perigoso da Bíblia Hebraica. Assim como outras criaturas da ficção de horror, Leviatã nada teme pois nada no mundo humano pode detê-lo. Nesse sentido, no texto bíblico, a fera diminui os ímpetos da humanidade na medida em que se estabelece como uma gigantesca ameaça à estabilidade do universo elaborado pelo personagem Criador. Ao mesmo tempo, Leviatã é uma das relíquias do Senhor das Armas, bem como uma parte do equilíbrio do cosmos. Neste capítulo, portanto, o foco recairá no monstro marinho mais poderoso do Antigo Testamento.

Esta etapa da pesquisa visa construir um campo de ideias que auxilie a interpretar a imagem poética de Leviatã na Bíblia Hebraica como representativa de um monstro sagrado e de uma alteridade abjeta a se eliminar. O objetivo é interpretar a relação entre a imagem do monstro e as construções de caosgonia e cosmogonia, e como estas se relacionam com as articulações entre Mesmo e Outro dentro da concepção de monstros como diferenças perigosas. Para isso, foram analisadas as aparições de Leviatã nos Salmos 74, 104, no livro de Jó, além de articulações semelhantes em outros livros.

Assim como outros monstros possuem uma tendência a não morrer e retornar para assombrar a humanidade, Leviatã também retorna constantemente das histórias do Oriente Próximo para as produções culturais contemporâneas. O monstro já foi referência direta de filmes que levam seu nome no título, como o *Leviatã* (1989), escrito por David Webb Peoples e dirigido por George Cormatos, em que Leviatã é o nome de uma embarcação russa encontrada pelos norte-americanos. A descoberta dessa embarcação perdida libera um vírus misterioso que destrói os tripulantes. Fica evidente, nesse caso, a associação entre alteridade perigosa e monstro marinho.

*Leviatã* também é o título de um filme russo, lançado em 2014, dirigido e escrito por Andrey Zvyagintsev. O Leviatã do filme é um estado opressivo que se interessa pela propriedade do protagonista. Há na obra uma relação entre caos político e monstro marinho, de modo semelhante ao observado na leitura das passagens bíblicas que introduzem Leviatã. Além disso, a referência ao monstro

bíblico está nos diversos esqueletos de baleia que cercam a propriedade do personagem principal.

Mais recentemente, a editora Solo Leveling lançou um *manhwa* chamado *Leviathan* (2018), em formato webtoon, desenhado por Lee Gyuntak e Noh Miyoung. A história acontece depois de um apocalipse das águas, a partir do qual o mundo foi inundado. Nesse contexto, a humanidade luta contra monstros marinhos que governam a Terra.

Leviatã também costuma ser associado ao monstrengo marinho *Godzilla* (1954), e ao reptiliano Monstro do Lago Ness das lendas escocesas. As referências bíblicas são ainda mais evidentes no clássico *Moby Dick* (1854), de Herman Melville, em que o personagem principal empreende uma viagem vingativa contra uma baleia poderosa que o atacou no passado.

Leviatã também marcou presença na televisão americana. Na sétima temporada do seriado *Supernatural* (2005), leviatãs são os seres mais poderosos do purgatório. O rosto deles não possui olhos, nem nariz, nem ouvidos, é formado apenas por uma boca repleta de dentes afiados, uma referência aos dentes terríveis do monstro que aparecem com especial destaque nos louvores de Deus ao corpo do monstro em Jó. Assim como o monstro bíblico, os leviatãs de *Supernatural* foram destruídos por Deus por ameaçarem a criação.

E o filme *a Fera do Mar* (2022), um desenho animado da Netflix escrito e dirigido por Chris Willians, já na capa apresenta uma referência ao monstrengo bíblico: um gigantesco dragão marinho avermelhado, maior que o mar, que ocupa quase todo o espaço gráfico do pôster. A obra tematiza a luta entre humanos e monstros, e propõe questionamentos sobre o projeto colonial e a desigualdade racial. Vale lembrar, por fim, que o monstro bíblico é o símbolo central da teoria política desenvolvida por Thomas Hobbes em *Leviatã* (1651). Hobbes utiliza o monstro marinho como símbolo do poder gigantesco e avassalador de um Estado absoluto que governa as pessoas pelo medo.

Por mais que o Leviatã seja uma referência para escritores de teoria e das artes, não são tão numerosos os trabalhos listados atualmente no domínio público sobre o Leviatã bíblico. Entre eles, destaca-se o estudo de monstros de Gouvêa (2007) o qual, pela perspectiva teológica, defende a concepção de Leviatã como um

monstro, uma criatura impossível para a realidade, o que fica evidente se compreendida a originalidade do seu corpo conforme descrito no livro de Jó. Assim, algumas traduções que associam Leviatã à baleia, ao crocodilo, ao tubarão, e mesmo ao dragão contemporâneo, não possuiriam base exegética.

Silva e Abreu (2021), doutores em Ciência da Religião, produzem uma leitura literária e teológica de *cards* do game *Magic*, em que um personagem do universo narrativo do jogo é ilustrado como um assombroso Leviatã e recebe a epígrafe referente a Jó 40, 25: “Poderás pescar o Leviatã?”. Para os autores, a proposta do jogo não é construir uma referência em especial à Bíblia, mas a presença do intertexto é explícita e serve para estimular tanto a curiosidade sobre o monstro bíblico quanto a prática de jogar cartas.

Filho (2018), sob uma perspectiva das Ciências das Religiões, produz uma leitura intertextual dos monstros em Daniel 7, Leviatã e Beemote. A proposta do autor é entender como essas criaturas são hibridizadas na construção do monstro presente em Apocalipse 13. Para Filho (2018), a leitura desses monstros resulta em uma interpretação dos poderes vigentes da época em face das forças destrutivas da história.

Por fim, Oliveira (2021) produziu uma dissertação sobre Leviatã e Beemote, também na área das Ciências da Religião, na qual trabalhou paralelamente a construção dos monstros como um dos símbolos do Mal e a sequente superação desses símbolos. Para o autor, com as histórias de monstros, os escribas hebreus preparavam seu povo para lidar com dois aspectos básicos e dialéticos da condição humana: o caos e a esperança.

Na Bíblia Hebraica, a palavra Leviatã aparece em Jó 3, Jó 8, Jó 40 e 41, Salmos 74, Salmos 104, e Isaías 27. Nesses textos, Leviatã é um monstro marinho que habita os oceanos abissais. É considerado uma criatura recôndita, que se oculta nas águas. Apesar disso, apenas sua menção é suficiente para causar pânico.

Alguns seres humanos, possivelmente os designados ímpios em relação ao imaginário hebreu, possuem o poder de conjurar ou atrair as atenções de Leviatã, como percebido em Jó 3, 8: “Amaldiçoem aqueles que amaldiçoam o dia e sabem excitar o monstro marinho”. Assim, além do sentir-se ou suspeitar-se monstro marinho diante de Deus, é possível, no contexto hebraico, motivar a fúria de Leviatã.

Em relação aos preceitos que formam o pensamento religioso primitivo, Douglas (2013) afirma:

Estes preceitos, positivos e negativos, são considerados eficazes e não apenas expressivos: observá-los atrai prosperidade, desobedecê-los chama o perigo. Podemos assim considerar estas prescrições como semelhantes, a este respeito, aos tabus rituais dos primitivos que correm perigos se os transgridem (DOUGLAS, 2013, p. 41).

Como já referido, o medo de quebrar normas vigentes e atrair um monstro é também um medo de ser o responsável por uma catástrofe. Nesse contexto, Leviatã ocupa um espaço fundamental no cerne dos tabus religiosos antigos, pois é também um monstro que pode vir a atingir a humanidade em um futuro de desastres.

Leviatã, assim como muitos outros monstros de horror, é um representante clássico do caos, já que atua no universo narrado e na imaginação como uma força anti-criativa. Leviatã, entretanto, é também considerado uma obra-prima da criatividade divina, uma criatura feita para o deleite de Deus. Essas imagens contraditórias fazem parte de uma construção de personagem não homogeneizante, poetológica, que agrega duplicidades. Isso implica uma interpretação do monstro que abarque a contradição e a pluralidade. Conforme Beal (2002):

Claramente, a Bíblia Hebraica não está de acordo consigo mesma sobre o que fazer com seus monstros. Como resultado, canoniza sua ambiguidade. A amálgama de significados mutuamente incompatíveis incorporados até mesmo em um nome monstruoso, como Leviatã, está além de ser descoberta ou resolvida de forma que leve em conta todos os diferentes textos em que aparece: Leviatã é parte da criação; Leviatã está fora da criação e é uma ameaça a ela; Leviatã é a nação inimiga; Deus esmagou as cabeças do Leviatã e o matou há muito tempo; Deus perfurará o Leviatã e o matará no futuro; Deus brinca com o Leviatã; Deus canta os louvores de Leviatã. Os monstros bíblicos não têm um significado único, nenhuma unidade ou totalidade geral. Eles são teologicamente prejudiciais. Como tal, eles representam a sensação assombrosa de precariedade e incerteza que paira nas bordas do mundo, nas bordas da sociedade, nas bordas da consciência e nas bordas da compreensão religiosa e da fé (BEAL, 2002, p. 69).

Embora essa também seja uma questão de perspectiva, devido à variabilidade das traduções, a forma física de Leviatã é geralmente associada ao dragão contemporâneo ou ao medieval, uma vez que a fera é descrita como um superanimal de pele vermelha que solta fogo pela boca. Em algumas traduções,

lembra também um crocodilo-serpente, com asas e pernas. Essa é uma das misturas perigosas comuns a diversos textos bíblicos: a impureza entre animais que habitam espaços diferentes, do céu e da terra, criticada no Levítico 11, 20.

Para Santo (1997), presente em muitas histórias e mitologias com formas mais ou menos diversas, o símbolo do dragão pode ser resumido a algumas interpretações, tais como: a mudança, a fecundidade, a malignidade, e a voracidade aquática. Em relação à malignidade do monstro, por pertencer ao conjunto de mitos lunares, conforme classificação de Durand (1989), o dragão é um símbolo que totaliza os contrários. Segundo Santo (1997), a malignidade do dragão, ao ser combatida, permite a afirmação do herói. Por isso, em muitas histórias, o combate ao dragão assume um valor iniciático. Desse modo, positivo e negativo se reafirmam e se retroalimentam nas representações que fazem uso desse tipo de monstro: sem a malignidade do monstro não ocorreria a ascensão do herói.

Em conformidade com algumas tradições de interpretação, Leviatã é uma das formas que assume o Satanás. Na Bíblia Satânica (1969), de Lavey, Leviatã é listado como um dos quatro príncipes do Inferno. Em tradições de interpretação já estabelecidas, Leviatã é o inimigo social: a Assíria, a Babilônia, o Egito, ou os faraós - como em Ezequiel 32, 2: “Filho do homem, entoe um lamento a respeito do faraó, rei do Egito, e diga a ele: "Você é como um leão entre as nações, como um monstro nos mares”” e em Ezequiel 29, 3: “Assim diz o Senhor Deus: Eis-me contra ti, ó Faraó, rei do Egito, grande dragão, que pousas no meio dos teus rios”. Fica evidente, nessas passagens, uma questão tríplice, evidenciada por Beal (2002): a relação entre demonização dos monstros, monstrificação de alteridades e construção de um sentimento de comunidade sagrada por meio das diferenças culturais.

Leviatã é um termo proveniente do hebraico *liwjathan* e significa animal que se enrosca. Além disso, também é descrito como *nahash bariah* e *nahash akalathon*, uma serpente veloz e uma serpente sinuosa, em alusão ao duplo leviatanesco feminino e masculino que, em outras tradições, foi revertido na duplicidade entre Leviatã e Beemot, respectivamente o monstro do caos aquático e o monstro do caos terrestre. Esse duplo também é ressignificado nas histórias sobre a destruição de um Leviatã fêmea e a manutenção de um Leviatã macho. Não são recentes,

portanto, os processos de monstrificação em torno do masculino e feminino em alternância fluida, ou o medo do feminino ou, ainda, o medo da natalidade de alguns povos.

Segundo Gouvêa (2007), Leviatã no Salmo 74 é associado a outro termo, *taninim*, que em hebraico é uma palavra no plural. Taninim aparece nas histórias do ciclo de Baal como animal-animais de estimação ou servidão de Yam (termo que pode ser traduzido como mar). São mencionados pela primeira vez na história da língua hebraica em Gênesis, na passagem em que Deus cria os monstros marinhos. Também aparecem em Malaquias, quando se ordena que os tesouros mundanos sejam enviados aos monstros marinhos, bem como nos Salmos e em Isaías, na visão de que o Senhor destruiu-destruirá<sup>3</sup> os monstros marinhos. Em Ezequiel 23, 3 e 23, 2, a palavra *taninim* é associada aos faraós, e em Jeremias 51, 34 é utilizada como referência a Nabucodonosor, o rei monstro.

Para Gouvêa (2007), *taninim* provavelmente refere-se a um tipo genérico de monstros marinhos do qual Leviatã faz parte, assim como cão, raposa e lobo pertencem à família dos canídeos. Na língua hebraica, o Salmo 74 afirma que Leviatã possuía diversas cabeças e o Senhor foi responsável por aniquilar cada uma. A imagem de um monstro de várias cabeças era comum na antiguidade, vide o famoso tricéfalo Cérbero, ou o super-múltiplo Tifão, monstro tão gigantesco que tocava Oriente e Ocidente ao mesmo tempo, e cujo corpo possuía cem cabeças de serpente e cujos dedos eram compostos por cem cabeças.

Este capítulo, portanto, leva em conta a multiplicidade de possibilidades presente na figura de Leviatã, mas é firmado em propósito semelhante ao de Beal (2002), o qual defende que a pluralidade de imagens de Leviatã é uma característica do mesmo monstro que questiona as ideias de unicidade e multiplicidade.

Assim, foram analisadas as construções de um corpo monstruoso composto por características únicas e, ao mesmo tempo, comuns a outros monstros da ficção: únicas porque a junção de caracteres cria um ser inigualável, o que, na narrativa, coaduna-se com a função projetada pelo personagem Criador para o monstro; e comuns porque podem ser esquematizados. Esses processos de monstrificação são

---

<sup>3</sup> A ideia de que já se conhece o Destino.

funcionalizados nos textos contemporâneos com a intenção de aumentar a letalidade dos monstros para com isso produzir mistério e horror. Nesse sentido, convém diferenciar monstro (a criatura), de monstruosidade (as características biotípicas e morais desses monstros) bem como de processos de monstrificação (a dimensão estética dos monstros e as construções culturais de monstros como alteridades perigosas).

#### **4.1 Rastros de Leviatã em outras culturas: similaridades e influências**

Dentro do conjunto de lendas próprio do Oriente Médio, segundo Sá (2014), o mar, ou as águas em geral, costumam ser personificados por deuses e deusas, concebidos como típicos representantes do caos, como no caso dos monstros híbridos de serpente e dragão. Esses monstros são derrotados por deuses-heróis em batalhas épicas, que nas mitologias tendem a significar o início dos tempos.

Entretanto, essa certeza de que um deus irá domar as águas é relativa. Em muitas culturas, o perigo de que as coisas retornem ao caos primordial por meio da dominação dos deuses pelo mar é motivo de risco. Um exemplo é o uso funcional do poema épico *Ennuma Elish*, na Babilônia. O poema narra a criação do mundo pelo poder das águas, e também pelo verbo a partir das palavras de um deus monstro. Apsu, masculino, as águas do abismo, e Tiamat, feminina, as águas doces, misturam suas águas e geram diversos deuses, responsáveis por determinadas funções na terra: cuidar da colheita, matar a sede, entre outras.

No entanto, os filhos dos deuses faziam festas barulhentas, então Apsu e seus anjos decidiram acabar com a festa. Ea, um dos filhos, descobriu esse intuito e assassinou seu pai e os anjos. Tiamat ficou furiosa ao descobrir o ocorrido. Com o apoio de uma legião de anjos, demônios e monstros híbridos (incluindo um dragão), a deusa partiu para cima de Ea, que não conseguia vencer a força dela. Logo após Marduk, diz que vai ajudar o neto em sua vingança contra a deusa, desde que seja venerado como o único deus possível. Tiamat então se metamorfoseia em dragão e luta bravamente contra Marduk, que a vence, monopoliza o campo espiritual e se torna o deus supremo da Babilônia.

Segundo Brandão (2013), era costume na Babilônia, durante as festas de encerramento de ciclo anual, a recitação do *Ennuma Elish* como uma forma simbólica de garantir a permanência da ordem e de representar a vitória sobre o caos. A vitória sobre as águas foi uma tradição mantida na Bíblia, como se percebe no salmo 89, no salmo 74 e em algumas partes do livro de Jó. Segundo Sarna (1966), o conflito entre Tiamat (deus-monstro de caos) e Marduk era encenado todos os anos em Babel: no outono e no inverno, épocas de tempestades e enchentes, era representado o domínio de Tiamat; depois, durante a primavera, a ordem era restabelecida.

Conforme Beal (2002), Tiamat é uma deusa do caos, ou uma monstra do caos, não à toa se transforma em dragão com intuito de abalar a ordem que se estabelecia. Marduk era, da mesma forma, um deus do caos, ou um monstro caosgônico, conforme definição do autor. Para ele, isso se explica pela alta destrutibilidade das armas que usa: a tempestade, o tornado, a ventania. É como se apenas um monstro do campo semântico do caos pudesse derrotar outro monstro de caos, como também se percebe na sina de Leviatã e Beemot. Nesse sentido, Tiamat encarna o conceito de monstruoso-feminino, na medida em que é, ao mesmo tempo, mãe primeira de todos os deuses, e matéria-prima do mundo, sendo associada mesmo ao espaço físico.

A semelhança entre textos de horror e as histórias de deuses monstros caosgônicos aparecem em outros mitos da Antiguidade. Segundo Beal (2002), em alguns hinos do Rigue Veda indiano, conjunto de textos escritos entre 1500 e 1000 a.c., o deus cosmogônico ou criador Indra é convocado a derrotar o monstro ou demônio caosgônico Vrtra. De forma semelhante ao mito anterior, as águas representam um elemento de caos ou pavor. O objetivo da batalha é liberar as águas primordiais que produzem o caos para que se tornem um recurso de sobrevivência para a humanidade e, com isso, estabeleçam um cosmos ordenado, passível de vida, de forma integrada com a ordem social védica.

Já na tradição egípcia, segundo Beal (2002), a luta do deus-sol Rá contra o deus-caos Apófis reencena os mitos de criação como uma batalha entre limiares cósmicos: luz e trevas, dia e noite, amanhecer e anoitecer. O deus das trevas ameaça o deus do sol com regularidade cósmica diária. Rá confronta Apófis nos

momentos limiares, próprios da aparição monstruosa: a hora em que a luz vence (o amanhecer) e o momento em que as trevas vencem (o anoitecer). Além de um monstro cujo corpo original simboliza o caos primordial (um monstro draco-serpentino sem olhos nem orelhas), Apófis, segundo o autor, pode ser lido como o retorno do cosmologicamente reprimido.

Há ainda outro conjunto de histórias da antiguidade que possuem íntima relação com Bíblia Hebraica e o mito de Leviatã dentro da perspectiva de horror cósmico: o ciclo de Baal e Anat nos textos ugaríticos. Ugarit é a cidade perdida que existia no atual território norte da Síria. O cerne dos poemas ugaríticos é a luta entre os deuses filhos de El pelo trono do pai. Baal – mencionado na Bíblia como um monstro habitante de altas montanhas – vence a luta junto com a deusa Anat.

Conforme Beal (2002), o primeiro adversário de Baal é o marítimo príncipe Yam. No poema, Yam é descrito como amado por El, e é protegido pela deusa mãe Athinat, porém se torna inimigo de Baal. Yam pede a El que entregue Baal a ele para que lutem. Uma batalha acontece e Yam perde. Seu corpo convulso foi jogado na Terra e posteriormente desmembrado. Baal, então, declara-se o rei da Terra.

Assim como na narrativa bíblica, a história de Baal ocorre em ciclos. Na parte seguinte à vitória de Baal, Anat afirma que também derrotou Leviatã, aparentemente em nova batalha, ou na mesma, algo que no campo narrativo sinaliza o constante retorno do monstro a se derrotar, e simboliza o vaivém do mar na costa. Na fala da deusa, percebe-se os contornos fantásticos de um corpo monstruoso que é serpentino e múltiplo: “Com certeza eu lutei contra Yam, o amado de El. Eu lutei contra a serpente tortuosa, o soberano de sete cabeças” (BEAL, 2002, p. 63).

Assim como muitos monstros da antiguidade, Yam era associado ao poder das águas. O heptacefálico Lotan, com quem se confunde, era(m) o(s) monstro(s) de estimação de Yam. Conforme já mencionado, monstros de sete cabeças são comuns na Antiguidade, como a Hydra derrotada por Hércules, ou a besta que aparece no apocalipse de João, e mesmo na expressão popular “bicho de sete cabeças”, é possível perceber que as sete cabeças produzem sentidos sobre as construções simbólicas de caos a ser derrotado para que se subleve a ordem. Yam e Lotan são considerados precursores bem possíveis de Leviatã, uma vez que os

israelistas conquistaram a região da Palestina em 1000 a.c., e também porque os mitos de Lotan eram famosos, conhecidos por sumérios, cananeus, semitas e sírios.

Para Beal (2002), Anat e Baal são monstros caosgônicos que lutam contra outro monstro do caos. Baal é apresentado com poderes de domínio destruidor: tempestades, relâmpagos, fortes chuvas. Já Anat é descrita como uma deusa-monstra apaixonada pela destruição das guerras, que se insere em um liminar destrutivo entre o povo do amanhecer e o povo da beira-mar. Seu corpo é um composto múltiplo de pernas e braços cuja utilidade é tornar turbulento o ataque aos inimigos. A sua tendência à guerra, bem como o palácio suntuoso onde habita, e o seu corpo original, são ataques a uma sociedade androcêntrica que teme o poder das mulheres. Segundo o autor, a vitória dos dois monstros caosgônicos contra outro monstro caosgônico que retorna a assombrar a história é uma demonstração da instabilidade e insegurança da formulação da ordem social ugarítica.

#### **4.2 O duplo em Leviatã: monstro cosmogônico e caosgônico**

Carrol (1999) define os monstros pela resposta que os personagens humanos dão às criaturas de horror, e essa resposta dos personagens é uma sugestão de um sentimento para o leitor. De modo semelhante, conforme Beal (2002), a resposta ao *unheimlich* personificado nos monstros (sobretudo os sagrados) varia entre demonização e deificação. Isso é explicado pela desconstrução de categorias entre Mesmo e Outro que a figura dos monstros provoca e é exemplificado pelas narrativas caosgônicas ou cosmogônicas. Para Beal (2002), se demonizar os monstros coloca o divino do nosso lado, deificar os monstros insere os seres humanos em um mundo de desorientação e horror.

Para Beal (2002), por um lado, os monstros que são construídos de modo a sugerir ameaças às construções de identidade compartilhada (“nós”) ou de comunidade (“nosso mundo”) são inicialmente representados como inimigos de Deus. Em outro momento, esses monstros do caos devem ser destruídos para garantir a salvação da comunidade e reestabelecer a ordem social. Para o autor, essa é uma estratégia de sobrevivência psíquica em meio à confusão espiritual. Esse projeto se coaduna ao conceito de religião de Eliade (1999) enquanto uma

cosmogonia, ou a religião em seu viés criativo, e a criação como uma forma de reestabelecer a ordem depois do caos.

O horror contemporâneo, por exemplo, funciona de maneira semelhante, como no caso de Godzilla, que precisa ser eliminado para que a ordem retorne a ser como fora, e isso resulta no reestabelecimento da unidade nacional pelas forças armadas japonesas em exibição de suas novas tecnologias de guerra. Há, também, monstros que são utilizados de forma a demonstrar ou revelar a alteridade absoluta que caracteriza o mundo sobrenatural. Dessa feita, os monstros são transportados, nas narrativas, ao campo de ação humano como representantes do que é radicalmente outro em relação à materialidade humana ou à ordem estabelecida e podem ser elementos de um discurso sublime sobre o conhecimento da morte, do divino, do futuro.

O que costuma acontecer nas narrativas de horror e também nas mitológicas é uma reação às duas concepções distintas de monstro apontadas pelo autor: a cultura tende a demonizar e deificar seus monstros. Isso pode ocorrer ao mesmo tempo, alternadamente, e entre universo narrativo e universo do leitor<sup>4</sup>. Desse modo, para que se entenda a noção de religião como uma cosmogonia, é necessário que a ordem social seja ameaçada, e as criaturas caosgônicas cumprem seu papel ao representar essa ameaça, assim um ciclo se estabelece.

Tal conjuntura aponta para a ambivalência nas posições de Leviatã em relação ao divino e intensifica o paradoxo de Frankenstein. Esse paradoxo se mostra significativo quando entra em questão a dupla face inevitável e impuramente contraditória das concepções de monstro: a caosgônica e a cosmogônica. Na narrativa de Shelley, a criatura de Frankenstein é uma amostra do totalmente outro que um ser humano pode criar, assim como das consequências de “brincar” de Deus. O monstro de Frankenstein é caosgônico e cosmogônico ao mesmo tempo: é criado a partir da organização do caos, defendido pelo seu criador e, ao mesmo tempo, é uma criatura que promove caos e deve ser eliminada pelo seu criador para que a ordem seja reestabelecida.

---

<sup>4</sup> O caso de Chuck, o boneco assassino, muito assustador para os personagens do filme, porém bastante adorado pelos fãs.

Na literatura e na mitologia, essa articulação entre caos e criação prolifera sentidos quando associada a monstros sagrados, como Leviatã. No caso do monstro bíblico, a duplicidade conceitual se localiza em lugares diferentes dos textos. O Leviatã de Gênesis, do Salmo 104 e dos louvores de Deus ao monstro em Jó 41 é diferente e codependente do Leviatã do Salmo 74, de Isaías 27 e da recepção do horror leviatanesco pelos seres humanos em Jó 41.

### 4.3 Leviatã em Salmos

As tradições que influenciaram a concepção desses monstros podem ser diferentes, o que seria facilmente explicado pela ideia de que a Bíblia é um texto de autoria fragmentada. Entretanto, a duplicidade ou multiplicidade de Leviatã é parte de sua organicidade como monstro. Dessa forma, Leviatã pode ser lido como um “*pet*” de Deus em cenas de maravilhas implícitas, como um monstro malvado utilizado pelo Senhor da Guerra para produzir horror nos seres humanos, como um paralelo que exemplifica a diferença absoluta e esmagadora entre seres humanos e o poder do nume, e como um monstro agente de caos, sem que nenhuma dessas imagens entre em verdadeiro conflito, uma vez que consideram contradições múltiplas próprias de monstros sagrados. Segundo Beal (2002), a relação de duplo conceitual de Leviatã com Deus é assertiva pela comparação entre o Salmo 104 e o Salmo 74:

No Salmo 104, Leviatã é imaginado como uma brincalhona parte da criação de Deus, enquanto no Salmo 74 Leviatã é imaginado como uma ameaça à ordem cósmica e social, e como um arqui-inimigo de Deus, este responsável por estabilizar a ordem social e cósmica. O Salmo 104 é uma visão eco-holística da criação, uma prece ao Deus criador, que estabelece e mantém uma intrinsecamente balanceada e integrada ecologia planetária (...). Dentro dessa visão de economia natural, o salmista eleva Leviatã como uma criatura de deleite divino (BEAL, 2002, p. 25-26, tradução nossa).

Dessa forma, Leviatã faz parte das belezas naturais marinhas e sua magnificência é fruto dos artificios de criação do Senhor. No Salmo 104, longe de ser uma ameaça, “Leviatã foi criado para ser uma diversão de Deus, fonte de júbilo e elogio” (BEAL, 2002, p. 27). Dentro de uma visão das coisas naturais

intrinsecamente integradas e equilibradas, o monstro possui uma posição, um tempo e um espaço na criação divina.

No Salmo 104, a criação é louvada em todo seu esplendor. A intenção do eu-lírico é produzir um poema agradável, mas isso não significa que a atmosfera de espanto esteja ausente, tampouco que as construções de Mesmo e Outro não se articulem: “Que meu poema lhe seja agradável; / quanto a mim, eu me alegro com lahweh. / Que os pecadores desapareçam da terra / e os ímpios nunca mais existam” (Salmo 104, 34-35). O poema intensifica a alegria de escrever com a alegria de escrever com Javé e associa esse prazer ao desaparecimento e extinção dos inimigos, tal arrebatamento sentido como um prazer ainda maior. Para os escolhidos, o poema é um louvor às delícias do Senhor; para os ímpios, é um aviso.

Deus é apresentado no poema como uma figura gigantesca, que mora nas águas, traça luz, trafega o mundo por meio das nuvens, estende seu manto sobre o planeta e assim produz o solo. Ele faz do vento seu mensageiro e do fogo seu ministro. Além de possuir o total domínio do cosmos, o Senhor figura em relação simbiótica com os elementos da natureza. O Salmo 104 mostra que o personagem Criador faz uso da natureza para se comunicar com os humanos, em seu aspecto esplendoroso e também em sua função irada. Esse domínio do cosmos é demonstrado pela conexão heroica e suavemente ameaçadora do Senhor com as águas, como se percebe no seguinte excerto:

Assentaste a terra sobre suas bases, inabalável para sempre e eternamente; cobriste-a com o abismo, como um manto, e as águas se postaram por cima das montanhas. À tua ameaça, porém, elas fogem, ao estrondo do teu trovão se precipitam, subindo as montanhas, descendo pelos vales, para o lugar que lhes tinhas fixado; puseste um limite que não podem transpor, para não voltarem a cobrir a terra (Salmo 104, 5-9).

Por mais excessiva que seja a ideia de um único deus, mesmo que composto de fragmentariedade unificada, criando o universo inteiro se comparada a cosmogonia judaico-cristã com outros mitos, na figura de Deus está centralizada também a produção dos limites para o cosmos. A atitude enérgica do Senhor é apresentada apenas para criar a ideia de uma natureza equilibrada, que demanda, todavia, manutenção divina.

Se o uso ativo do cosmos pode ser apresentado como um “poder” de Deus usado para punir o homem em narrativas apocalípticas, nesse salmo a natureza é, ao contrário, um lugar ameno, feito também para que as pessoas se deliciem com a criação, alegrem-se com o vinho, embelezem-se com o óleo, fortaleçam-se com o pão, e para que as demais criaturas da natureza encontrem alimento e abrigo, como se percebe em: “As árvores de lahweh se saciam, os cedros do Líbano que ele plantou; ali os pássaros se aninham, no seu topo a cegonha tem sua casa; as altas montanhas são para as cabras, os rochedos um refúgio para os arganazes” (Salmo 104, 16-18).

Se as águas doces em geral são descritas em sua beleza, relação com Deus e função para o homem – como em “Fazes brotar fontes d’água pelos vales: elas correm pelo meio das montanhas, dão de beber a todas as feras do campo, e os asnos selvagens matam a sede” (Salmo 104, 10-11) e “De tuas altas moradas regas os montes, e a terra se sacia com o fruto de tuas obras” (Salmo 104, 13) –, o mar, por sua vez, é apresentado em associação com as feras, em específico Leviatã:

A terra está repleta das tuas criaturas. Eis o vasto mar, com braços imensos, onde se movem, inumeráveis, animais pequenos e grandes; ali circulam os navios, e o Leviatã, que formaste para com ele brincar. Eles todos esperam de ti que a seu tempo lhes dês o alimento: tu lhes dás e eles o recolhem, abres tua mão e se saciam de bens. Escondes tua face e eles se apavoram, retiras sua respiração e eles expiram, voltando ao seu pó. Envias teu sopro e eles são criados, e assim renovas a face da terra. Que a glória de lahweh seja para sempre, que lahweh se alegre com suas obras! Ele olha a terra e ela estremece, toca as montanhas e elas fumegam (Salmo 104, 24-32).

A importância do olhar de Deus é intensificada pela ausência desse olhar: se tudo está bem quando Deus dá o alimento, tudo pode ser diferente se ele esconder sua face ou retirar sua respiração. A mesma figura que estende sua mão com os presentes da criação pode estremecer a terra com o olhar e fazer as montanhas pegarem fogo. Assim, o poder criativo de Deus é acentuado por seu aspecto avassalador. A figura dos monstros explica essa contradição misteriosa: Leviatã possui seu lugar na criação, mesmo assim pode destruí-la, e talvez esse lugar estivesse planejado como um papel a se cumprir no tal fim dos tempos.

Obras humanas, os peixes e o monstro marinho Leviatã, dessa forma, são colocados em mesmo plano no salmo em análise. O eu-lírico delineia uma ideia de

ordem criada. Leviatã é apresentado como um brinquedo de Deus, o que soa bastante verossímil, já que uma criatura tão gigante e poderosa como Deus precisaria de um animal de estimação também gigante e poderoso. Se em outros momentos do texto Leviatã é descrito como completamente diferente dos humanos e dos animais, nessa passagem o monstro é apresentado como um ser que possui necessidades básicas, assim como os humanos e os animais, e também é alimentado pelo Criador.

As imagens fascinantes do salmo são construídas em uma gradação de grandezas que está implícita nas construções de reino animal: homens, monstro, elemento do cosmos e Deus. Essa construção é feita deixando implícita, ainda, a subordinação de todos esses elementos ao personagem Criador. É como se a já complexa imagem do caos fosse pequena diante dessas imagens cósmicas, uma vez que até o caos se torna ordenado diante do poder de Deus. De similar conjunto de discursos, replica-se a ideia básica de que tudo que acontece possui uma relação com os desígnios de Deus.

Já no Salmo 74, há um uso poético e retórico bem diferente de Leviatã, que entra em contraste com o monstro presente no Salmo 104. Segundo Beal (2002), nesse salmo, Leviatã representa o caos primordial e ameaça tanto a criação quanto o Criador. Para Eliade (1999), e também para Beal (2002), esse é um aspecto comum da religião em diversas culturas: o monstro é demonizado e visto como uma força caótica que põe em risco a ordem sagrada.

No Salmo 74, em uma religação com o domínio sobre as águas do caos ao criar o mundo, um Deus violento deve destruir os monstros anti-cósmicos para que o domínio sobre o caos seja estabelecido. É construída a imagem de um Leviatã parecido com o de Isaías 27, isto é, uma criatura que deverá ser destruída pela ação irada e heróica do Senhor: “Naquele dia, o Senhor com sua espada severa, longa e forte, castigará o Leviatã, serpente veloz, o Leviatã, serpente tortuosa; matará no mar a serpente aquática. Naquele dia, cantem sobre a vinha frutífera” (Isaías 27, 1-2).

Em Isaías 27, 4, a destruição do monstro, ou do que ele representa, é uma forma de despertar no ser humano o desejo de fazer as pazes com Deus, ou o receio especial que ilustra a relação do ser humano com o aspecto tremendo do

numinoso. A destruição do monstro, por isso, ancora-se na ideia de que Deus, ao demonstrar que pode destruir o monstro mais destrutivo em relação ao poder bélico humano, pode também ser ainda mais temível que os monstros mais terríveis, então nada restaria ao pecador se não temer a Deus, embora o ser humano temente a Deus compreenderia que a ira desse Senhor ocorreria em sua proteção. Mesmo assim, o ímpio não percebe a exaltação da mão divina, e é o ímpio, visto como o inimigo, que será punido, assim como o Leviatã será destruído: “Porque eis que o Senhor sairá do seu lugar, para castigar os moradores da terra, por causa da sua iniquidade, e a terra descobrirá o seu sangue, e não encobrirá mais os seus mortos” (Isaías 26, 21).

O Salmo 74, segundo Alter (2001a), é uma lamentação escrita depois de um saque ao templo e faz memória do êxodo de Egito a Canaã. A associação entre crise, inimigos e alteridade é evidente nesse texto, como se o poema estivesse recordando uma conexão ao julgamento implícito em Isaías 27. Isso explica porque a figura de Leviatã aparece ameaçadora e anticriativa, ou criadora do caos natural, assim como a figura do inimigo ou do ímpio aparece como promotora do caos social. Conforme Beal (2002), a ordem ecológica e a ordem sociopolítica estão intimamente interligadas nas representações de nações inimigas como monstros caosgônicos. Nesse sentido, para o autor:

O Salmo 74 é um lamento proferido a partir da crise política e teológica, isto é, a profanação e destruição do Templo de Jerusalém pelos invasores babilônicos em 587 a.c.. De fato, é essa crise que contribuiu para a forma final da Bíblia hebraica, na medida em que Jerusalém é entendida como o próprio centro do cosmos. Além disso, essa crise teológica não é apenas política, mas também cósmica. Se o centro microcósmico da criação pode ser profanado, então a ordem e a estabilidade do cosmos como um todo podem oscilar, se não entrar em colapso. É nesse contexto de desorientação nacional e cosmológica que o salmista lembra a criação do mundo por Deus em termos de uma batalha de caos, e é nesse contexto que Leviatã, Yam e os monstros marinhos (tanninim) são lembrados não como parte de criação, mas como aqui-inimigos da criação de Deus (BEAL, 2002, p. 39).

No salmo, uma série de ações que ressalta o predomínio do caos sobre a ordem social conhecida é descrita. Embora seja uma cena urbana, o eu-lírico compara a devastação dos templos com a devastação da natureza. O inimigo profana a totalidade dos templos: derruba igrejas, atea fogo nelas, faz fugir os

profetas. Uma nova injunção é feita com um clamor para que Deus liberte o povo dessa opressão. Então a figura do Senhor heroico e criador que estabelece a ordem diante do caos aparece vinculada à imagem dos monstros marinhos, especificamente a Leviatã:

Até quando, ó Deus, o opressor vai blasfemar? (...) Tu porém, ó Deus, és meu rei desde a origem, quem opera libertações pela terra; tu dividiste o mar com o teu poder, quebraste as cabeças dos monstros das águas; tu esmagaste as cabeças do Leviatã dando-o como alimento às feras selvagens; Tu abriste fontes e torrentes, tu fizeste secar rios inesgotáveis; o dia te pertence, e a noite é tua, tu firmaste a luz e o sol, tu puseste todos os limites da terra, tu formaste o verão e o inverno. Lembra-te, lahweh, do inimigo que blasfema, do povo insensato (Salmo 74, 10-18).

Um paralelismo de intensificação composto de vários versetes duplos conectados introduz a figura de Leviatã: primeiro há a imagem micronarrativa de um poderoso Senhor dividindo o mar, depois sua força é aumentada com a ideia do Senhor quebrando a cabeça dos monstros das águas; no versete seguinte, a imagem ganha um arremate com a ação de um Senhor heroico esmagando a cabeça de Leviatã, despedaçando seu corpo, e é ainda mais intensificada pela distribuição da carne do monstro como alimento. A justiça divina é invocada para explicar essa ação com a máxima: o mesmo Deus que cria fontes de água é quem faz as fontes secarem. A justificativa é a indestrutibilidade de um personagem tão poderoso que consegue criar um mundo: o dia e a noite são do Senhor, foi ele quem fixou o sol e a lua, tanto poder deveria gerar espanto ao ser humano.

O personagem Senhor, nesse excerto, é invocado para libertar o povo da blasfêmia do inimigo. A libertação é descrita como uma fração de tempo a se superar para a catarse de exaltação dos oprimidos. A associação entre a alteridade perigosa e o monstro é nítida, pois o Senhor é chamado para destruir os poderosos saqueadores, assim como destruiu Leviatã, o monstro mais poderoso da criação, associado à cólera das águas. O deus da guerra centraliza em si, portanto, diversas funções cósmicas, inclusive defender o planeta de seus antagonistas em batalhas.

Devido ao seu poder criativo de manter a ordem no cosmos, o deus Deus é invocado para impor a ordem social cujo colapso é associado no texto ao monstro. Entretanto, é como se o Senhor estivesse ausente ou caído em uma guerra que também é verbal, deixando seu povo à mercê do sofrimento: “Levanta-te, ó Deus,

pleiteia tua causa, lembra-te do insensato que te ultraja o dia todo! Não te esqueças do rumor dos teus adversários, do tumulto crescente dos que se rebelam contra ti” (Salmo 104, 22-23). Dessa forma, com a propagação dos rumores contra Deus e com os ataques aos templos, é formulada a ideia de comunidade por meio do compartilhamento do sofrimento em face de um Outro brutal e perigoso. A figura de um monstro destruidor que deve ser destruído serve como um bode expiatório para a manutenção da coletividade em um contexto de disputa entre povos.

O contraste entre os Leviatãs dos dois salmos indica uma relação de duplicidade na caracterização do monstro em sua relação com Deus. Para que ocorra a ação heroica do Senhor reestabelecendo a ordem natural e sociopolítica (a ser) destruída pelo monstro do caos é necessário que esse monstro exista. Assim, a impureza entre monstro duplo e uno também pode ser explicada por um eventual zelo do Senhor em relação ao monstro que precisará ser aniquilado para que sua ascensão heroica seja significativa para a comunidade.

#### **4.4 Leviatã em Jó**

Leviatã, no livro de Jó, é apresentado pelo foco de Deus como um monstro impossível de se combater com as armas humanas: “Poderás pescar o Leviatã com anzol e atar-lhe a língua com uma corda? Serás capaz de passar-lhe um junco pelas narinas, ou perfurar-lhe as mandíbulas com um gancho?” (Jó, 40, 25-26). Essa invencibilidade do poder das criaturas do Senhor exemplifica o parâmetro do sofrimento de Jó: era algo que excedia a razão humana.

Na apresentação da besta, o narrador faz uma série de perguntas aos interlocutores humanos. Questiona se o monstro dirigirá palavras ternas ao humano, e depois indaga se o humano conseguirá subjugar-lo como um animal qualquer, se o colocará em uma gaiola, ou o amarrará para que as crianças brinquem, e se irá negociá-lo com os pescadores. O narrador cria uma gradação regressiva de monstro humanizado, que possui acesso a uma fala pouco terna, a animal a ser exposto em uma feira. Os diversos estágios do contato entre humanos e criaturas da natureza são utilizados como fundamento das questões, com destaque para o uso subjugador que a humanidade faz dos animais.

Assim, a pequenez da humanidade é posta em contraste com o domínio amplo do Senhor sobre o cosmos e isso gera temor. A ironia nas indagações favorece que a mensagem seja interpretada de forma polifônica. É assinalável a ênfase na descrição da audácia humana, incomparável com a existência soberba de monstros capazes de transformar o ser humano em migalhas. Esse recurso é utilizado até o versículo 31, a partir do qual o narrador analisa a indestrutibilidade do monstro:

Poderás crivar-lhe a pele com dardos, ou a cabeça com arpão de pesca? Põe-lhe em cima a mão: pensa na luta, não o farás de novo. A tua esperança seria ilusória, pois somente o vê-lo atemoriza. Não se torna cruel, quando é provocado? Quem lhe resistirá de frente? Quem ousou desafiá-lo e ficou ileso? Ninguém, debaixo do céu. Não passarei em silêncio seus membros, nem sua força incomparável. Quem abriu sua couraça e penetrou por sua dupla armadura? Quem abriu as portas de suas faces, rodeadas de dentes terríveis? (Jó, 40, 31-32 e 41, 1-6).

Uma nova sequência de perguntas se conecta à anterior, entretanto pertence a outro campo semântico, por estar direcionada ao interlocutor em particular, e por ser menos irônica e mais retórica. A arma, a luta física, o olhar, a provocação verbal: nada disso é suficiente para atingir Leviatã, e tudo isso pode incomodá-lo e atrair sua fúria. Os membros poderosos do monstro, sua couraça intensificada na ideia de uma armadura dupla, sua boca repleta de dentes ameaçadores, são apresentados a Jó pelo excesso de materialidade de uma força avassaladora. O narrador questiona se o interlocutor conhece alguém que já destruiu um monstro de força incomparável, e sabe que a resposta é negativa. Na sequência, inicia-se a descrição das características belas e assombrosas do monstro, que culminará em uma junção cósmica:

Seu dorso são fileiras de escudos, soldados com selo tenaz, tão unidos uns aos outros, que nem um sopro por ali passa. Ligados estreitamente entre si e tão bem conexos, que não se podem separar. Seus espirros relampejam faíscas, e seus olhos são como arrebois da aurora (Jó 41, 7-10).

O corpo-escudo do monstro é algo que deve ser admirado por Jó. Para isso, o paralelismo de intensificação amplia as imagens para criar um crescente de medo e prazer. A imagem de escudos é ampliada pela ideia de uma fusão, que deixa a

proteção natural do monstro tão unida que nem um sopro passa. O dorso do monstro é feito para a defesa contra inimigos, e caracterizado de modo gigantesco e bélico. Os espirros de dragão relampejam faíscas, o que demonstra novamente a proximidade entre o Senhor e o monstro, uma vez que a caracterização do corpo e da voz de Deus também é feita com o uso de expressões ligadas a fogo e raios. Os olhos de Leviatã são avermelhados, da cor do amanhecer. A descrição passa a indicar a beleza na construção do temor monstruoso por meio do hibridismo do corpo do monstro com as partes do cosmos. Na seguinte passagem, há um uso incomum da metáfora, que potencializa a descrição de uma amplitude superior à natural do dragão, e salienta a beleza-assombro de um corpo original e cósmico:

De suas faces irrompem tochas acesas e saltam centelhas de fogo. De suas narinas jorra fumaça, como de caldeira acesa e fervente. Seu hálito queima como brasas, e suas faces lançam chamas. Em seu pescoço reside a força, diante dele corre a violência (Jó 41, 11-14).

Leviatã é apresentado como um monstro de cabeça ígnea e vaporosa como uma caldeira fumegante, composto de um corpo liso imbatível como o ferro. Além disso, o ventre do monstro, coberto de cacos pontudos, é uma grade de ferro que se arrasta sobre o lodo. É uma imagem de invencibilidade cósmica e de colapso natural em movimento.

No versículo 23, a descrição se desconecta da carne monstruosa e destaca a relação do monstro com os outros elementos naturais nos espaços em que habita: “Faz ferver o abismo como uma caldeira, e fumegar o mar como um piveteiro. Deixa atrás de si uma esteira brilhante, como se o oceano tivesse uma cabeleira branca” (Jó 41, 23-24). Nesse trecho, é reiterado o tamanho gigantesco do monstro, uma grandeza que excede a imaginação. O aspecto ígneo de Leviatã inverte a relação dos elementos natureza (a água que apaga o fogo é substituída pela imagem de um fogo que apaga o mar). Isso ocorre, segundo o narrador, porque Leviatã possui altos graus de incomparabilidade e porque foi criado para não sentir medo, pelo contrário, até as águas o temem. Nesse sentido, é considerado o “rei das feras soberbas”.

Ocorre, na demonstração do corpo de Leviatã, um jogo de contaminação consistente entre camadas do possível e do impossível, plano maravilhoso e campo de ação humano, beleza e horror, denotação e conotação. Essas conexões são

atravessadas pela mensagem de que Deus supera a compreensão humana pela razão, assim como as monstruosidades superam a compreensão da técnica humana, e assim como Jó superou os desafios impostos pela justiça divina em sua trajetória desesperada.

#### **4.5 Repertório de qualidades dos monstros aplicado em Leviatã**

Uma contradição fundamental sustenta a teoria de monstros. Por um lado, a definição teórica comum dos estudos sobre essas criaturas reafirma a aversão dos monstros aos conceitos e categorizações. Todavia, essa ideia carrega consigo sua contrariedade: os monstros são tão avessos aos conceitos e às categorizações que são avessos à própria ideia de aversão conceitual e categorial. Nesse sentido, Nazário (1998) organizou alguns pontos importantes a se pensar sobre a classificação de monstros. Não são categorias estanques, geralmente funcionam de forma particular e híbrida.

Na relação dos monstros com a natureza, o autor destaca cinco formações naturais que dão margem à caracterização de monstros na ficção e podem ser incorporadas hibridamente em criaturas únicas: os monstros antropomorfos, incluídos desde autômatos, lobisomens, esqueletos, demônios e monstros morais; os monstros vegetais, frutos do cultivo perverso, da alquimia diabólica ou do intercâmbio espacial; os monstros poliformes, como as gosmas ou as gelatinas radioativas; os monstros microscópicos, talvez o covid-19 tenha ocupado esse lugar na imaginação humana em 2020-2021; e os monstros zoomorfos.

Leviatã, nessa classificação, pode ser visto como uma parte excedente da natureza, um aspecto que o liga à morfogênese dos monstros zoomorfos. Os monstros animalizados, segundo o autor, podem ser tanto animais pré-históricos como em *Jurassic Park*, extraterrestres como em *Alien*, espécies revoltadas como as aves no filme *Pássaros* ou os peixes em *Piranha*, bem como espécies misteriosa, accidental ou intencionalmente modificadas, como os ratos do terceiro episódio de *O gabinete de relíquias*. A potência zoomorfa de Leviatã, assim como de outras criaturas míticas, é revelada

em exposições assustadoras de animais agigantados, de origem primitiva e sagrada, como as criaturas hiperbólicas cultuadas como deuses ou os monstros divisados em viagens ao mundo antediluviano. (...) As espécies animais que se exacerbam monstruosamente demonstram sua desintegração no seio de outras espécies ou a intervenção do homem abalando os ecossistemas com tecnologias devastadoras (NAZÁRIO, 1998, p. 51).

A caracterização de monstros forjada na zoomorfia diz respeito a uma sensação do ser humano em sua vivência como criatura artificialmente apartada de seu senso natural. Deve-se a isso o medo de que a natureza possa se vingar do irrefreável ataque humano ou de sua evolução parasitária. Ademais, segundo o autor, a potência zoomorfa também se refere ao medo da vingança de criaturas milenarmente submetidas, maltratadas e exterminadas pelo homem.

Além disso, Nazário (1998) identifica as principais características dos monstros, buscando algumas generalizações. Suas categorias, como já aludido, incorporam o ensaio *The imagination of disaster* (1965), de Susan Sontag, no qual as estruturas das narrativas fantásticas ou de horror apontam para tramas mais ou menos previsíveis, e nelas o autor incluiu um repertório de qualidades dos monstros que habitam ficções. O corpo imbatível de Leviatã interessa para as histórias, é louvado, e isso também é uma estratégia criativa. Como se percebe na análise a seguir, Leviatã possui muitas características comuns a outros monstros da ficção, o que torna a interpretação de sua presença nos textos da Bíblia Hebraica mais significativa.

Um dos aspectos que caracterizam Leviatã é o que Nazário (1998) denomina *Incredibilidade*, ou a característica do monstro referente a tudo que extrapola o ordinário. Para o autor, nos casos dos monstros incríveis, costuma haver uma testemunha dessa incredibilidade, algum personagem que tem consciência do perigo catastrófico que a criatura representa e busca alertar a comunidade, papel assumido pelo narrador representante de Deus em Jó. A união coletiva ou nacional tende a ser uma forma apresentada pelas narrativas para a humanidade se salvar desse tipo de monstro. Dessa forma, a irrupção de algo impossível para a realidade aparente e a sua conseqüente destruição tende a estar relacionada com a manutenção de um senso coletivo que ocupa o corpo do monstro como

representante potencial do ataque aos espaços em que a coletividade antimonstro existe.

O *Descontrole* também é uma característica comum dos monstros. Geralmente é associada à perda de controle de instrumentos tecnológicos, como em *Eu-robô*, filme no qual um autômato demonstra seu suplemento extra de energia e passa a ameaçar a humanidade sem se pudesse combatê-lo sem acenar ao horizonte de extinção humana. Um dos indícios assustadores presentes na construção de Leviatã é a impossibilidade de o ser humano o controlar, caractere nítido em: “Poderás pescar o Leviatã com anzol e atar-lhe a língua com uma corda? Serás capaz de passar-lhe um junco pelas narinas, ou perfurar-lhe as mandíbulas com um gancho?” (Jó, 40, 25-26).

Além disso, comparar a relação do ser humano com um peixe a uma hipotética relação do ser humano com um monstro marinho potencializa de forma irônica a imagem de uma fera aquática indomável. Tal projeto se torna maias evidente em: “Põe-lhe em cima a mão: pensa na luta, não o farás de novo” (Jó 40, 32), em que a ideia do contato físico com o ser humano produziria o descontrole de Leviatã. Conforme Nazário (1998), essa propriedade, aplicada na relação entre personagens humanos e monstros, é um meio de expressão que os escritores utilizam para pôr em prática a “teoria do caos”.

Nesse excerto, está implícito outro aspecto da composição de Leviatã: o *Agarramento*. A impressão de horror tátil e a conseqüente luta com o monstro pode ser explicada pelo medo do estranho, especificamente o medo que se realize o contato com o monstro. Essa é uma característica também ressaltada por Carrol (1999). Pode ser sentida pelos personagens humanos como pavor ou nojo da aproximação do monstro, bem como no pânico da possibilidade de contato físico com ele. Para Nazário (1998), esse sentimento de horror acontece porque a vítima agarrada pelo monstro se torna imediatamente uma presa de morte. Nesse sentido, o agarramento é lido pela mente humana com alta carga de perversidade, pois está presente desde as brincadeiras de pega-pega até nas violações sexuais. No caso de Leviatã, assim como de muitos outros monstros, a sugestão de agarramento na luta de contato, ou mesmo o mero contato visual, já são suficientes para incitar o horror: “A tua esperança seria ilusória, pois somente o vê-lo atemoriza” (Jó 41, 1).

Dentro da perspectiva de que os monstros refletem um debate problemático na relação entre Mesmo e Outro que está no cerne das construções de comunidade e civilização, Nazário (1998) traz a ideia de *Relativismo* como característica dos monstros:

Forma extrema de alteridade, o monstro é sempre definido a partir de uma comunidade de não-monstros. Não há monstros entre iguais. Em *O país dos cegos*, H.G. Wells imaginou uma sociedade onde as pessoas já nascem sem olhos, e tentam arrancar, das órbitas dos visitantes, os órgãos que os tornam “monstruosos” ao tato (NAZÁRIO, 1998, p. 29).

Por isso, não há na natureza criatura igual à Leviatã, o que amplia a letalidade de um monstro criado para ser a fera mais soberba. Por esse motivo, também, no contexto de monstros e seres humanos, a comunidade no Antigo Testamento é a medida da normalidade social e se define por oposição a outras comunidades monstrificadas, como os babilônicos, os egípcios e os assírios.

O *Gigantismo* também é uma característica que se define pelo relativismo, mas não exatamente a relação entre etnias diversas (apesar de alguns monstros gigantes representarem povos mais altos), ou pela fixação da cultura pelas imagens de elevação, e sim pela altura humana ser uma característica comum que se coloca em oposição para se pensar a altura dos monstros, já que os monstros tendem a ser definidos pela relação de contrariedade com os seres humanos e suas escalas. No caso de Leviatã, um monstro zoomorfo, o gigantismo ocorre também em comparação a outras criaturas e elementos da natureza. Como ele é tão grande que chega a tornar o mar pequeno, percebe-se que sua estrutura física excede a imaginação humana, e aproxima-se das ideias de algo tão maravilhoso que se torna impossível de apreensão racional.

Segundo Nazário (1998), o Gigantismo é associado pelas culturas à maldade, à estupidez e ao egoísmo. A vitória contra um mal gigantesco “fala do desprazer da quantidade e do mistério da qualidade, que sobrevive aos apocalipses da matéria graças a uma astúcia” (NAZÁRIO, 1998, p. 30). Em configuração antropomorfa, esse caractere também está presente na caracterização de Golias contra Davi.

A *Ubiquidade* é uma forma sutil de produzir medo. Essa qualidade é referente à vertigem causada por ver algo ou alguém em um lugar em que jamais poderia

estar, inclusive em todos os lugares. Um exemplo cotidiano é a aterrorizante ideia de acordar e perceber que há um desconhecido no seu quarto. Nesse sentido, Leviatã é um monstro cuja letalidade é oriunda de seus poderes de fogo, entretanto vive em um lugar que é contrário ao fogo, o mar, e em algumas tradições possui asas. O monstro, portanto, habita um lugar paradoxal conforme o próprio corpo, além de ocupar espaços em que a humanidade não está plenamente de guarda.

Uma característica comum entre monstros da antiguidade é a *Unicidade*, ou a qualidade de quem possui uma existência única. Pode se referir a um animal raro, ou a um mutante singular. Se ocorrer o acréscimo de um caráter sagrado ou metafísico, a unicidade dos monstros pode torná-los objeto de culto<sup>5</sup> Monstros que não possuem essa característica dispensam denominações, ao passo que os monstros únicos possuem nome próprio: Leviatã, Beemote, Harpia, Medusa, Godzilla. Para Nazário, “o monstro único é a encarnação de uma divindade primitiva, uma força devastadora da natureza” (NAZÁRIO, 1998, p. 34). Dessa forma, a *psicologia da cólera* de Bachelard (1997) explica as associações entre Leviatã e o poder destrutivo dos mares: para que as águas sejam lidas como perigosas é necessário associá-las a um monstro, e assim se articula um símbolo pertencente a um arquétipo ancestral (o mar furioso).

A *Ferocidade* é considerada uma característica bastante comum, que assusta em qualquer ser vivo. Em relação aos monstros, a ferocidade é ampliada por alguns processos: “um tamanho extraordinário, uma inteligência demoníaca, uma invulnerabilidade sobrenatural, uma mutação inexplicável” (NAZÁRIO, 1998, p. 35). De modo semelhante, para Carrol (1999), a letalidade dos monstros, e seu potencial de horror já sugerido por um corpo potencialmente fóbico, é ampliada por processos determinados, como a magnificação (tornar o monstro gigantesco) ou a massificação (reunir o monstro em hordas).

Nesse sentido, o gigantesco Leviatã possui sua ferocidade localizada especialmente em uma parte de seu corpo: “Em seu pescoço reside a força, diante dele corre a violência” (Jó, 41, 14) e ampliada por seu corpo original para a natureza “Não passarei em silêncio seus membros, nem sua força incomparável” (Jó 41, 4).

---

<sup>5</sup> O narrador bíblico afirma veementemente que não se deve cultuar dragões.

Leviatã é o rei dos monstros marinhos, “Afronta os mais altivos, é rei das feras soberbas” (Jó 41, 26) e pode se impor como uma ameaça fatal à sociedade. Implícita na ideia de ferocidade está a *Voracidade*, característica de todos os monstros: Leviatã é tão feroz que sua voracidade se direciona até para outro monstro de caos, quando batalha com Beemote.

Se Todorov (1992) acredita que o fantasma é a unidade mínima do monstro, Nazário (1998) afirma que o fantasma é a negação do monstro. Nesse sentido, a *Materialidade* é uma característica essencial dos monstros<sup>6</sup>. Para o autor, os monstros são excessivamente concretos: “eles se apresentam peludos, musculosos, cheios de dentes, tentáculos, membros e garras” (NAZÁRIO, 1998, p. 36). Essa qualidade fica bastante evidente nas telas do cinema, nas quais os procedimentos de impureza categorial que caracterizam o biótipo insólito dos monstros são elementos essenciais na caracterização das figuras de horror. Segundo Gouvêa (1997), é o excesso de materialidade na descrição de Leviatã que afasta as interpretações de que o monstro seria uma mera criatura da natureza:

Ele tem membros (41.12); tem uma postura graciosa (41.12); tem uma pele impenetrável, uma couraça feita de escudos (41.13,15-17, 23-24); tem uma boca apavorante com dentes temíveis (41.14); chamas são atiradas de sua boca e fumaça flui de suas narinas (41.18-21); tem um pescoço forte (41.22); seu lado inferior é como cacos de vaso de barro (41.30); é luminoso (41.32) (GOUVÊA, 2007, p. 78).

Além disso, em algumas tradições, Leviatã é um termo que confunde a ideia de singular e plural e possui diversas cabeças. Isso faz com que a construção de sua materialidade torne a criatura ainda mais plausivelmente monstruosa e menos possivelmente natural.

A *Indestrutibilidade* é outra característica básica da composição de monstros. Em relação ao monstro bíblico, ela fica evidente na seguinte passagem: “A espada que o atinge não resiste, nem a lança, nem o dardo, nem o arpão. O ferro para ele é como palha; o bronze, como madeira carcomida. A flecha não o afugenta, as pedras da funda são felpas para ele” (Jó 41, 18-20). Leviatã pode enfrentar diversas provas do poder humano e seu poder destrutivo prosperará pois seu corpo ainda resistirá

---

<sup>6</sup> Ao contrário dos invisíveis e dos microscópicos.

independente da intensidade do ataque humano. Entretanto, assim como quase todos monstros da ficção, Leviatã possui um ponto fraco: seu próprio criador. Apenas um deus dotado de poderes ainda mais indestrutíveis que os de Leviatã, ou então outro monstro caosgônico como Beemote, conseguem destruir o grandioso monstro marinho.

A *Reprodutibilidade* também é uma característica que precisou ser combatida pelo na apoteose da destruição do monstro. Para Nazário (1998), a reprodutibilidade liga-se às ideias de multiplicação do Mal, e, logicamente, quando o Mal se espalha as chances do Bem diminuem. Por isso, dentro da ideia de que Criador havia criado Leviatã fêmea e Leviatã macho, e destruído a fêmea, há o medo da reprodutibilidade, que é também um medo da ameaça de uma superpopulação de monstros caóticos.

Dessa forma, percebe-se que Leviatã possui diversas características que o inserem nas proposições de caracterização de monstros na ficção. Isso, sem dúvidas, afasta o entendimento de que a fera seria um mero animal da natureza, como um crocodilo, uma serpente ou uma baleia. Além disso, as diversas características monstruosas de Leviatã são utilizadas, principalmente em Jó, para ampliar a ideia de que a criatura marinha é indestrutível e inconcebível para o poderio humano.

A possibilidade de produção de caos, dessa forma, pode ser explicada pela análise de Leviatã como um monstro de horror. A construção da monstruosidade de Leviatã ressalta que as criaturas excessivas para a racionalidade humana não ultrapassam completamente as possibilidades da imaginação conceitual, pois é possível inserir até os monstros da antiguidade em determinadas categorias dos estudos culturais. Certamente, a categorização de propriedades monstruosas não é estática, sendo o conjunto de características múltiplas e contraditórias tornadas únicas em um ser ficcional o fator responsável por produzir monstros ainda mais horrorosos.

#### **4.6 Leviatã e as impurezas categoriais**

As impurezas categoriais são, segundo Carrol (1999), um dos aspectos fundamentais da definição de monstro. Nessa concepção, monstros são seres considerados impuros e intersticiais na cultura, conforme os termos definidos por Douglas (2010). Segundo o autor, “para que exista o horror artístico, é necessário que entrem em ação dois componentes avaliativos: que o monstro seja considerado ameaçador e impuro” (CARROL, 1990, p. 40). Assim, é possível utilizar a teoria da impureza de Douglas (2010) para interpretar os monstros das ficções de horror: “Dado um monstro numa história de horror, o estudioso pode perguntar-se de que maneira ele é categoricamente intersticial, contraditório (no sentido de Douglas), incompleto e/ou informe” (CARROL, 1999, p. 46).

Para o autor, muitos casos de impureza na caracterização direta e indireta de monstros são produzidos pela intersticialidade e por contradições categoriais. Segundo Douglas (2010), a impureza significa um conflito entre duas ou mais categorias culturais vigentes e representa um questionamento às categorias culturais: “A própria impureza é pouco mais do que uma representação e esta encontra-se imersa num medo específico que impede a reflexão: com a impureza entramos no reino do Terror” (Douglas, 2010, p. 15). Em relação à sujeira, mas também às contradições que fundamentam as misturas perigosas entre categorias, a autora afirma que a impureza é aquilo que foge da ordem e, ao eliminar a impureza, ou a doença, ou a sujeira, conforme defendemos, o monstro, busca-se retomar a ordem conforme fora imaginada ou construída por alguém.

Quanto mais contraditória for a construção da impureza categorial, mais assustador tende a ser o monstro, e mais deslocado da ordem natural das coisas ele é. Essas impurezas categoriais que caracterizam os monstros servem também para definir o sentimento de horror artístico. Para Carrol (1999), o horror depende da presença de monstros, e a presença dos monstros replica um sentimento nos personagens humanos que é fingidamente “imitado” pelos leitores ou expectadores.

A título de comparação, é interessante verificar como o corpo de outros monstros é apresentado na Bíblia e como pode ser explicado pela filosofia do horror. Beemote, parceiro-inimigo de caos cósmico de Leviatã, monstro gigantesco, que ora se assemelha a um belo hipopótamo e ora a uma besta fatal, é utilizado pelo narrador tanto para explicar a beleza que existe no terror de Javé quanto para exibir

o domínio de Deus sobre as forças do Mal, servindo como imagem realçadora do aspecto avassalador da criação divina, que faz até o cosmos tremer. Sua caracterização é sutilmente impura e o entendimento dos processos de produção do horror via corpo do monstro demandam um exercício de interpretação de implícitos:

Vê o Beemot que eu criei igual a ti! Alimenta-se de erva como o boi. Vê a força de suas ancas, o vigor de seu ventre musculoso, quando ergue sua cauda como um cedro, trançados os nervos de suas coxas. Seus ossos são tubos de bronze; sua carcaça, barras de ferro. É a obra-prima de Deus. O seu Criador o ameaça com a espada, proíbe-lhe a região das montanhas, onde as feras se divertem. Deita-se debaixo do lótus, esconde-se entre o junco do pântano. Dão-lhe sombra os lótus, e cobrem-no os salgueiros da torrente. Ainda que o rio transborde, não se assusta, fica tranqüilo, mesmo que o Jordão borbulhe até sua goela. Quem poderá agarrá-lo pela frente, ou atravessar-lhe o focinho com um gancho? (Jó 40, 15-24).

A caracterização de Beemote é organizada de modo a desenhar as delícias e os horrores que os monstros podem produzir. Os termos para descrever as partes do seu corpo são belos e poderosos: bronze, ferro, cedro, força, vigor, obra-prima. Os contatos entre prazer e horror, grandioso e indestrutível, estão destacados na imagem heroica de Deus ameaçando o monstrengo com uma espada, para protegê-lo de outras bestas.

A descrição das características do monstro mistura o maravilhoso e o terreno. É construída a imagem de uma criatura impossível de aniquilamento pela humanidade, já que os personagens humanos mal conseguem se aproximar do plano divino. A proximidade afetiva entre monstro e narrador, bem como entre narrador e Deus, realça o poder de terror e fascínio de Beemote, pois ele também faz parte do aspecto indescritível dos desígnios de Deus, embora apareça na Terra com uma mistura das coisas do campo de ação humano.

Outro exemplo da pluralidade de categorias culturais utilizadas na construção dos monstros de horror é Abaddon, presente no Apocalipse de João. O monstro, que é parte humano, parte inseto, parte mamífero, além de parte masculino e parte feminino, multiplica no texto uma sequência de impurezas monstruosas que problematizam os limites do que a sociedade considera possível fisicamente, pois os monstros são reconhecíveis pela sua disformidade, fragmentariedade, incompletude ou divisibilidade física. Além disso, Abaddon simboliza o medo de que a natureza

crie novas formas a partir das que já existem, fazendo com que o conhecimento humano se torne relativo, portanto, fonte de insegurança. Além disso, o medo de um ser composto de dois gêneros também atua na construção de uma concepção de natureza dominada pela cultura.

Também no Apocalipse de João a presença de um dragão provoca questionamentos em torno das certezas categoriais da cultura utilizadas para manutenção da ordem social ou natural. O monstro possui sete cabeças, dez chifres e sobre cada chifre um diadema, considerado um símbolo de realeza. A impureza, nesse caso, reside principalmente em torno das ideias de Uno e Múltiplo, pois o dragão é um ser único e ao mesmo tempo detém múltiplas cabeças (símbolo da identidade una). Se a cabeça é o local onde costuma se localizar o cérebro dos animais, esse monstro com diversas cabeças assombra porque, além de ser forte como um dragão, pode possuir o raciocínio de diversos dragões. Isso intensifica o campo de percepção das coisas do monstro e sugere inteligência demoníaca ou destrutibilidade estratégica.

No livro de Daniel, a presença de monstros é recorrente, uma vez que sonhar com monstros é algo comum a reis, é um assunto elevado. Os monstros de caos confirmam o caráter apocalíptico do texto, uma vez que a impureza deles e a interpretação dessa impureza sinaliza como o medo do colapso social é usado no texto para produzir alívio ou desejo de reestabelecimento da ordem, como em: “Os quatro monstros enormes são quatro reis que vão dominar o mundo. Mas o reino será dado ao povo do Deus Altíssimo, e esse povo reinará para sempre” (Daniel 7, 17-18), ou o medo de que as alteridades étnicas promovam o caos político: “O quarto monstro é um rei, e o reino dele será bem diferente dos outros. Ele conquistará o mundo inteiro, destruirá todas as nações e as deixará arrasadas” (Daniel 7, 23). Assim, no livro de Daniel os monstros tendem a ser condensados em visões que estabelecem a ideia de caos dominando o cosmos para que o oposto ocorra. A forma assertiva desse projeto se estabelece na figura dos monstros, interpretados como pessoas e reinos monstrificados a se combater.

Daniel, no capítulo 7 de suas visões, entra em contato com quatro monstros que se elevam de águas furiosas. Vale mencionar três que possuem corpos originais e contraditórios. O primeiro é uma mistura de animais famosos por seu poder de

caça: parece um leão, possui asas de águia, sofre uma metamorfose e é posto de pé para andar como ser humano, por fim recebe uma mente humana. O terceiro monstro dos sonhos de Daniel, um híbrido zoomorfo e antropomorfo, é uma combinação de leopardo e ave. Possuía velocidade para planar, correr, e recebeu autoridade para reinar, o que distribui seu grau de letalidade em torno de poderes terrestres, aéreos e sociopolíticos. Essa impureza categorial aumenta o sentimento de horror: não haverá lugar na terra, nos céus e entre as autoridades humanas para onde correr e pedir ajuda quando esse monstro exercer seu domínio. O quarto monstro é uma mistura entre animal e mineral, o que produz espanto extra: os dentes do monstro eram de ferro, então ele possuía uma capacidade suplementar de desmembrar vítimas. Além desse detalhe, a cabeça do monstro era composta por dez chifres, e entre três desses chifres surge outro único, com características humanas: olhos para vigiar e boca para praguejar contra a ordem social. O quarto monstro é um conjunto de impurezas, como a ferocidade do animal, a potência do ferro e as facilidades possibilitadas pela visão e fala voluntárias. Certamente, o medo da junção de aspectos distintos da natureza fez com que a ideia de monstros poderosos e destrutivos originados das ótimas partes de aves, de animais terrestres, de humanos, de minérios, exercesse um pressão extra de perigo extremo na concepção de natureza estabelecida na época do Daniel.

Leviatã é bastante coeso em seu corpo gigante e perigoso. A fusão de características distintas, própria das construções de impureza categorial, amplia o aspecto grotesco de sua figura.

Um dos processos biotípicos que ampliam o potencial de perigo inerente a Leviatã diz respeito às impurezas entre categorias de liso e pontiagudo, homogêneo e heterogêneo. Suas costas possuem material duplamente fortificado, unido de forma tenaz, como se formassem um escudo contra lanças. Seus músculos e coração também são duros como rocha, imóveis e impenetráveis. O ventre do monstro, por outro lado, é pontiagudo, como se Leviatã fosse um ouriço ao contrário. Esse vínculo entre liso e pontiagudo indica a contaminação entre propriedades da formação física: se por um lado as costas foram feitas para defender o monstro dos ataques, o ventre é feito para atacar com o objetivo de defender as partes mais importantes do corpo do monstro. A impureza categorial, desse modo, aponta para

um contraste ao racional, natural, mágico, que torna o monstro ainda mais invencível se comparado a outros animais possíveis na natureza.

Um dos resultados dessa estrutura corpórea única é a impossibilidade de se tratar Leviatã como um simples animal que reside nas águas. Dentro da sequência de perguntas feitas pelo narrador acerca da indestrutibilidade do monstro (Jó 40, 25-30) – Poderá pescar o Leviatã com um anzol? Poderá vendê-lo no mercado? – o significado, como aludido anteriormente, ancora-se no contraste entre mero peixe e dragão, ou animal de uma natureza domesticável pelo ser humano e monstro indomável para o ser humano. É questionada, dessa forma, a construção cultural de uma natureza feita para o deleite ou para o uso e domínio humano.

Além disso, é impossível tratar Leviatã como um simples animal também porque seu corpo é uma intensificação do elemento fogo: “De suas faces irrompem tochas acesas e saltam centelhas de fogo. De suas narinas jorra fumaça, como de caldeira acesa e fervente. Seu hálito queima como brasas, e suas faces lançam chamas” (Jó 41, 11-13). A imagem difundida do dragão, principalmente na Idade Média e em produções contemporâneas, aparece no texto associada a um monstro que lança chamas pela boca e cujas narinas soltam fumaça. Em contraste com a imagem do fogo, que costuma simbolizar poder e proteção, é posto o elemento água, misterioso local onde o monstro habita.

Além de indicar a junção entre dois elementos poderosos pela problematização do contraste entre fogo e água, considerados contrários, o contágio entre os elementos do corpo do monstro e de seu habitat retroalimenta a caracterização do personagem e a ambientação de perigo cósmico, como se percebe em: “Quando se ergue, as ondas temem e as vagas do mar se afastam” (Jó 41, 17). A reação das ondas à ação do monstro entendida como uma prosopopeia indica o quão aterrorizante é a saída do monstro de seu esconderijo abissal, na medida em que não apenas provoca uma reação física na natureza, também faz o cosmos temer. Isso amplia o perigo natural ou anticriativo que Leviatã exerce. A impureza entre as categorias de espaço, aparentemente estáticas, produz sentidos na construção de um corpo monstruoso fumegante: “Faz ferver o abismo como uma caldeira, e fumegar o mar como um piveteiro” (Jó 41, 23). A angústia de que dois elementos naturais em configuração gigante e autônoma em relação ao controle

humano possam se encontrar replica pontos de horror no texto, pois alude à ideia de cataclismo. Esse encontro se concretiza na exibição dos poderes de um monstro marinho em seu habitat. Leviatã, ignorando as categorias, prossegue em sua existência maravilhosa: uma criatura que cospe fogo vive tranquilamente na água, pois seu poder é tão maravilhoso que até a água do mar não apaga seu fogo.

O paradoxo de Frankenstein também é uma forma de criar um monstro duplo e, ainda, de produzir o pensamento de monstro que extrapola os critérios de criação e anti-criação. Se, por um lado, Leviatã em Gênesis e no Salmo 104 é apresentado como parte da criação divina, sendo facilmente domado pelo Senhor ou até mesmo servindo para seus desígnios, por outro lado Leviatã em Jó e no Salmo 74 é apresentado como uma besta perigosa, que precisa ser domada para que o caos não se instaure.

Essa mistura entre característica criativa e característica contrária à criação faz de Leviatã um monstro avesso à sistematização. Se Deus brinca com o monstro e o considera pequeno para sua grandeza, e se Deus necessita de Leviatã para impor perigo e punição ao humano, por que Deus destruiria Leviatã, ou por que sua destruição seria necessária para a manutenção da ordem cósmica, social e política? Seria Leviatã tão poderoso que ameaçaria Deus? Sua presença ameaçaria a criação, especialmente a humanidade? A construção de um monstro impossível de se destruir para os humanos, mas possível de se destruir para Deus, é um produto da impureza categorial entre sagrado e profano, que aponta para o germinar da ideia da libertação humana da rede de temores que contextualiza uma época de vivência do sentimento numinoso em todos seus aspectos.

Assim, a impureza categorial aparece também para confundir o conceito que sustenta a ideia de monstros sagrados: como um monstro que faz parte do equilíbrio da criação pode ameaçar o equilíbrio da criação? Sendo ao mesmo tempo maravilhoso e natural, hierofânico. Desse modo, um aspecto bastante chamativo é a relação entre Leviatã e os campos de ação humanos e maravilhosos. Não que na Bíblia Hebraica essa distinção seja menos ou mais nítida do que em outros textos épicos. A diferença e entrecruzamento entre campos fica evidente no início da narrativa de Jó, em que Satanás e Deus travam um diálogo decisivo para a trajetória daquele e o resultado desse diálogo aparece no campo de ação humano como

fenômenos naturais caóticos (chuva de fogos, por exemplo) e como provação divina, especificamente com o estabelecimento do caos na vida do personagem.

Diante desse contexto de impureza entre humano e maravilhoso, ou sagrado e profano, o que assombra em Leviatã é exatamente a característica dos monstros que os fazem escapar da redução conceitual. O monstro, na narrativa de Jó, localiza-se nos limites entre maravilhoso e natural, ou nos limites entre impossível para a realidade conhecida, porém possível de acordo com a realidade narrada. Assim, seu tamanho gigantesco, que torna o mar pequeno, sua ferocidade, que o torna uma criatura sem medo, sua indestrutibilidade, que o torna invencível para as armas humanas, fazem com que apenas um ser de outro campo de ação (Deus) consiga destruí-lo, ou brincar com ele, algo que o afastaria do campo de ação humano. A ideia por trás dessa mistura de categorias entre maravilhoso e “real” parece ser, exatamente, sugerir ao leitor uma brincadeira de faz de conta: esse monstro não pode existir na realidade conforme a conhecemos ou a conhecíamos, porém a ideia de que esse monstro poderia existir é assustadora. E esse pensamento de monstro produz o sentimento de horror artístico, conforme os termos de Carrol (1999).

Assim, a crítica às categorias estabelecidas pela racionalidade reducionista opera na figura de Leviatã sugestões pedagógicas problemáticas que transbordam limites conceituais das construções culturais de natureza, alteridade, racionalidade, função narrativa e até de estratégias de criação literárias. O corpo do monstro não é apenas algo físico, material, liso ou pontiagudo, é símbolo, é mapa de poder. Soma-se a isso a antítese de ser um monstro com poderes de fogo que tem uma vivência aquática, como se fosse um vulcão.

O monstro, enfim, também representa diferenças étnicas na medida em que se localiza em campos de intermediações e conflitos entre Si-Mesmo e Outro. Pode aludir tanto à dor da opressão sofrida, quanto uma eventual resposta violenta à opressão sofrida, ou mesmo a opressões exercidas ou desejadas. Sem dúvida, monstros podem habitar os limites da comunidade, simbolizando os bodes expiatórios dos tabus humanos.

Leviatã pode ser uma criatura que é parte do equilíbrio natural ou uma criatura que precisa ser destruída para a manutenção do equilíbrio natural. Para que

sua destruição ocorra, é necessário repensar os limites entre campo de ação humano e maravilhoso: Leviatã é uma criatura formulada como um animal qualquer, que é capaz de para assombrar os seres humanos a partir dos mares, mas sua constituição como maravilha híbrida, gigantesca, zoomorfa-espiritual, torna a existência do monstro impossível para a realidade conhecida.

### **3.7 Leviatã e a dissolução de categorias**

Uma análise do repertório de qualidades dos monstros em histórias fantásticas e de horror trouxe a afirmativa que Leviatã não pode ser outra coisa se não um monstro, pois sua caracterização condiz com a maioria das propriedades inerentes dos monstros levantadas por Carrol (1998) e Sontag (1956). Leviatã pode ser incluído em um rol de monstros fantásticos e horrendos por suas características como zoomorfia, incredibilidade, descontrole, agarramento, relativismo, gigantismo, ubiquidade, unicidade, ferocidade, materialidade, indestrutibilidade, reprodutibilidade.

Além disso, a construção da imagem do monstro é acompanhada por diversas impurezas categoriais, característica do gênero horror. Para que os seres humanos não se encantem pelo monstro ao ponto de criar uma religião forjada em monstros, ou para que se justifique seu extermínio, ou, ainda, para que a identificação se projete em contraste com a diferença repulsiva, é necessário que o monstro seja gigantesco, feroz, ubíquo, indestrutível, repulsivo, impuro. Reunidas em conjuntos, essas características indicam que Leviatã é um instrumento de produção do sentimento numinoso e, em paralelo exemplar, do sentimento de horror artístico nos textos analisados neste trabalho.

Além de servir sentimentos ao leitor, o horror potencializado pela figura do monstro em contexto sagrado é um sentimento que produz confusão espiritual, na medida em que sinaliza tabus em torno de construções culturais básicas, como as de natureza ou de humanidade. Por tocar o cerne do sentimento humano, o horror provocado pelo monstro e acentuado por suas características também pode estar vinculado a projetos de controle social pelo medo: alguns serão destruídos como Leviatã, alguns podem atrair a ira de Leviatã, é necessário zelo.

Leviatã, ainda, é um objeto sobre o qual a humanidade pode projetar seu não-entendimento do desconhecido e com isso experimentar ficcionalmente seus ímpetos de destruição social, natural, e de recivilização. Assim, a duplicidade de Leviatã como um monstro equilibrado à criação e um monstro de caos que deve ser eliminado para a manutenção da ordem cósmica e social indica que a figura do monstro na Bíblia foi utilizada para representar contextos de crise religiosa, guerra, perseguição, êxodo, caos social, bem como para significar as diferenças de classes sociais, gêneros e etnias. Todos são aspectos que estão no centro da criação de um senso de comunidade sagrada.

Como visto, o repertório de qualidades de monstros inventariado é fundamentado em um conceito de monstros como símbolo de alteridade radical, procedimento que toma os seres humanos ou outros animais como base. Dentro da perspectiva que assinala produção de monstros com a representação do Outro, entende-se que a diferença reside no nível alteritário: alguns são mais iguais que outros.

Ao excluir determinados grupos da ideia de “Mesmo” ou de comunidade, facilita-se a exclusão desses grupos da ideia de humanidade, algo que medeia as fantasias de expurgo social como uma eliminação do abjeto. Talvez como uma resposta à opressão sofrida, o livro de Jó e os Salmos 74 e 104, bem como outros textos mencionados, utilizam a figura de monstros associada a diferentes povos narrados como opressores ou pecadores com o objetivo de promover a ideia de que chegará um momento de exaltação dos humilhados, em que ocorrerá uma resposta à opressão sofrida, e uma replicação violenta das violências sofridas.

Segundo Carrol (1999), o horror artístico depende da figura do monstro, e a figura do monstro é construída por fissões ou fusões de contraditórios culturais. Conforme as práticas comuns da teratologia, a criação de monstros pela cultura está associada intimamente à visão de um Outro assombroso, o que inclui concepções exclusivistas de etnia, raça, gênero, sexualidade. Dessa forma, a impureza categorial potencializa a interpretação da originalidade do corpo monstruoso como fenômeno de estabelecimento de limites comunitários a partir de um Outro compreendido como problema. O medo de contaminação entre elementos do cosmos, animais, campos de ação, gêneros, etnias, classes sociais, faz com que a

figura de Leviatã ganhe ênfase estética em seu potencial destrutivo e, em paralelo, revela diversos medos que assombram muitas culturas ao longo dos tempos.

Para Douglas (2010), o medo de atravessar alguma linha interdita dentro do contexto dos tabus religiosos se completa com a ideia de que os seres humanos podem ser vítimas de catástrofes naturais ou políticas. Por isso, ao eliminar o monstro, busca-se retomar a ordem das coisas conforme estavam estabelecidas. As impurezas, as características monstruosas e a relação entre caosgonia e cosmogonia que compõem a imagem de Leviatã, exprimem o estabelecimento das construções culturais vigentes e das hierarquias sociais que podem ser abaladas com a ascensão do que o monstro representa (a alteridade). Nesse sentido, o monstro significa tanto uma cisão no modo de se entender o universo separado do indivíduo quanto uma articulação de determinadas fantasias de totalidade, que culminam no desejo de sentir-se completo na santidade enquanto parte de uma comunidade sagrada.

Portanto, o corpo discursivo do monstro é utilizado, nos textos analisados, para demonstrar o alcance da alteridade absoluta representada por Deus. Se, por um lado, Leviatã pode explicar em um paralelo estético os procedimentos divinos relacionados ao terror, à ira de Javé, à grandiosidade de seu poder, à intransigência de sua força, ao sentimento numinoso, o monstro pode, também, revelar de que forma a construção de uma ideia de alteridade atinge os outros que são considerados totalmente diferentes, como os inimigos da comunidade, os pecadores.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destarte, os mecanismos de produção de monstros, no caso de Leviatã da Bíblia Hebraica, apontam para um uso pedagógico da figura do monstro como símbolo de aspectos intrínsecos na construção de civilizações e do senso de comunidade. A produção de medo própria da figura monstruosa encontra-se com ideias comuns à sociedade hebraica clássica em relação às sensações religiosas, como o receio especial da ação de Deus por meio do uso ativo de “sua criação”, ou o medo do cosmos, ou o temor de monstros sobrenaturais.

Nesse sentido, Leviatã funciona, nos textos analisados, não só como personagem secundário ou elemento de um discurso, mas também como uma auto-revelação de Deus, que expõe, a partir da função pedagógica dos monstros, jogos retóricos, resumidos nas ideias de punição e proteção. Entende-se que a anti-humanidade e a impureza categorial intensificam a produção de horror; por isso, o horror sagrado auxilia a “definir” o numinoso com a exemplificação do corpo do monstro, formando um ponto de contato entre religião, sagrado, literatura e mitologia.

Na esteira disso, a ideia de um monstro tão gigantesco que chega a ser impossível de se compreender com o intelecto, ou de se defender com as armas humanas, recria a sensação de receio especial própria do numinoso. Conforme analisado, a relação dos humanos com o monstro é, sem o aspecto admirável, similar à sensação de contato com o nune: algo grandioso, múltiplo, sobrenatural e perigoso, que extrapola a razão e a técnica humanas. Assim, Leviatã acompanha o desenvolvimento do campo imaginário de uma força espiritual invencível e incompreensível, projeto que está na base do temor religioso, da literatura de horror e também dos usos políticos da cultura do medo como instrumento de controle social.

Desse modo, o corpo monstruoso é situado em contextos que replicam a sensação de horror artístico, e, também, é empregado como aparato de reflexão sobre aspectos indizíveis da obra divina. A conflituosa relação entre Mesmo e Outro como chave de leitura das aparições de monstros na literatura se mantém e se desfaz em seu duplo aspecto: na relação entre campo de ação humano e aspectos

do sagrado, ou nas ideias de uma comunidade sagrada e o sagrado em si, e, ainda, na atenção que a monstrificação replica em direção às alteridades consideradas perigosas ou sacrificáveis por comunidades.

Entende-se que tanto a união quanto o desmembramento de um Leviatã duplicado, que faz parte do cosmos, e que faz parte do caos, e por isso deve ser destruído para que a ordem se restabeleça com o apoio da religião, é menos uma simples contradição, e mais uma parte integrante de um monstro que questiona as categorias de Uno e Múltiplo, Mesmo e Diferente, Eu e Outro, Humano e Maravilhoso. Esse contexto favorece a atuação do monstro nos diversos tempos de narração e, ainda, abre campo para o estudo das influências diversificadas de outros monstros das culturas do Oriente Próximo. Desse modo, a partir dos textos analisados nesta dissertação, foi possível compreender que a multiplicidade das imagens de Leviatã aumenta a escala de perigo do monstro, exibindo seu caráter múltiplo. Quanto mais perigoso for o monstro, mais salvadora será a ação do herói, e quanto maior o caos natural e social provocado pelo monstro, maior será o expurgo fantasiado pela comunidade.

Assim, a ideia de um povo ou de um indivíduo perseguido por sua fé produz o estímulo necessário para a obstinação da sobrevivência dessa fé, como se percebe, por exemplo, no desespero de Jó com Leviatã, na sina de Daniel e os monstros oníricos, na interpretação do ataque aos cristãos no Salmo 104, ou ainda, no Novo Testamento, na perseguição aos cristãos no primeiro ano do império romano, sinalizada na figura do dragão de múltiplas cabeças. De modo semelhante, o faraó de Ezequiel 29 – o qual, por detestar o povo israelita, será monstrificado e verá os egípcios sofrerem com o colapso natural das águas a secarem e dos peixes a morrerem no deserto – é associado ao dragão pescado pelo Senhor, imagem de dominação do monstro que também é fruto de um contexto de perseguição.

Dessa forma, fica evidente a ideia de que a ordem política, na Bíblia Hebraica, é um microcosmo da “criação divina” e o monstro, não somente ficcional mas também alteritário, possui significação polivalente, conforme cada circunscrição discursiva e histórica. Além de a imagem de Leviatã estar associada aos povos que compartilham histórias de perseguição com os hebreus antigos, como os egípcios e os babilônicos, o monstro também é utilizado para simbolizar as classes sociais

abastadas que detinham o poder político-econômico do antigo Egito: os faraós. Os escribas hebreus, provavelmente escritores periféricos que estavam à mercê das classes dominantes, produziam monstros no sentido de representar neles o que era considerado estranho ao senso coletivo, incluindo as etnias e classes sociais que detinham o poder de exercer medo ou opressão ao povo. Por isso, a ideia de um monstro gigantesco e inconcebível para os parâmetros humanos é reutilizada em teorias modernas e no cinema contemporâneo para representar poderosos em geral e forças políticas como o Estado ou seus faraônicos representantes.

De diversos modos, a cultura humana tende a associar a figura assustadora do monstro a um símbolo de aspectos intrínsecos à construção das civilizações e do senso de comunidade, como exposto na reflexão sobre o bode expiatório. Não à toa, esse conceito basilar para a reflexão sobre os mitos de sacrifício está conectado a outros similares, como os de abjeto a se eliminar, monstro a se derrotar, Outro\Diferente\Estranho\Estrangeiro a se excluir. É como se, na formação da identidade humana em face de sentimentos coletivos, a ideia de uma alteridade maléfica funcionasse como falsa necessidade de diferenças perigosas, mentalidade que fomenta a construção de um senso comunitário vinculante, e mascara um problemático jogo de projeções perigosas entre Eu e Outro.

Os aspectos de caracterização de monstros são baseados na diferença dos monstros, em uma escala que toma a razão, os seres humanos e a natureza como bases de comparação. Dentro da perspectiva que conecta produção de monstros com a construção de alteridades perigosas, entende-se que a diferença reside nas dimensões do outramento: alguns podem ser iguais e os outros são diferentes. Ao excluir determinados grupos da ideia de comunidade pelo campo semântico que cria monstros, exclui-se esses grupos da ideia de humanidade, algo que media os desejos de eliminação social. Os textos analisados nesta dissertação associam os monstros, em especial Leviatã, a diferentes povos, com o objetivo de insinuar a promessa de que chegará um momento de exaltação dos humilhados, ou uma resposta vingativa a opressões sofridas, ou uma ação enérgica contra pecadores e bodes expiatórios.

É assim que o conceito de Mesmo, além de mecanismo de autoidentificação em face das diferenças, é também motor de ideias compartilhadas de comunidade

sagrada. Por isso, os monstros são as alteridades representadas (o povo egípcio ou babilônico, os faraós, os pecadores). Monstrificar o Outro também significa desumanizar o Outro, e as narrativas de monstro têm demonstrado de que modo a cultura cria, a partir de tabus, um campo de sentidos quase imperceptível em histórias de mistério, horror, e nas mitologias. Apesar da aparente invisibilidade, isso participa da justificativa de uma série de perseguições sociais.

A impureza, para além de algo nojento que se quer eliminar, é também vista como um “ataque” a uma ordem estabelecida, uma mistura entre as categorias culturais, e, principalmente, uma fonte de perigo para o cérebro humano. Além de residir no cerne dos mitos sacrificiais<sup>7</sup>, a impureza categorial é um aspecto fundamental da caracterização de personagens monstro na ficção de horror e na fantástica, como se percebeu com a análise de Leviatã e outros monstros. Apesar de seu caráter geral, a impureza, assim como os demais critérios de análise de monstros da ficção, pode ser relativa, nem sempre está explícita, depende das particularidades de cada personagem. Por fazer parte de um conjunto que hibridiza categorias diferentes com objetivos estéticos e éticos, a impureza categorial demanda análise para compreensão e transdisciplinaridade para interpretação.

Leviatã, nesse contexto, foi concebido por meio de um conjunto de impurezas categoriais que estão no centro tanto dos fundamentos religiosos quanto das formas de conceber a relação Eu e Outro em contexto de abjeção. Especificamente em relação ao duplo Leviatã, que ora brinca com o Senhor e ora ameaça a criação inteira, a impureza multiplica significações em torno dos aspectos criativos e anti-criativos da religião, que também estão ligados às ideias de caos que antecede o cosmos em outras culturas mesopotâmicas.

Desse modo, o corpo de Leviatã é empregado nos textos analisados para, entre outras coisas, demonstrar que o Deus é mais poderoso do que os monstros mais poderosos, uma vez que os criou. Além disso, Leviatã é usado para exibir poder do Senhor e, com isso, demonstrar que a habilidade, as armas e a soberba humana são limitadas diante da invencibilidade dos monstros. Isso é algo que produz horror.

---

<sup>7</sup> Um exemplo assertivo disso é a imagem bastante ensanguentada de Jesus na cruz.

Aprofundando a leitura, as impurezas entre ideias de singular e plural, íntegro e multifacetado, aparecem também na composição de um Leviatã que pode ser interpretado como uma figura una, dupla e múltipla ao mesmo tempo. Visto que o Salmo 74 alude ao êxodo do Egito para Canaã e a interpretação costuma associar as diversas cabeças do Leviatã a uma metáfora do povo egípcio, nota-se que as impurezas categoriais mencionadas e a monstrificação da alteridade perigosa reiteram um problema social: um estado uno em suas coerções (como o Egito) pode pautar as ações de um todo diverso (o povo em sua singularidade), de modo homogeneizante. Um grupo religioso pode exercer domínio político sobre o outro e usar os processos de monstrificação para isso. Essa noção de uma instituição gigantesca dominando as individualidades e estimulando comportamentos de negação da alteridade é um dos medos comuns entre as culturas, que permanece assombrando a humanidade até hoje.

Uma das respostas do ser humano ao *unheimlich*, ou o Estranho, e à profusão dos limites entre Outro e Mesmo, é a demonização de monstros. Consequentemente, demonizam-se as culturas ou etnias que eles representam. O monstro é perigoso não por si e sim porque ameaça a ordem conhecida, assim como põe em xeque a ordem dos deuses, e essa ordem sagrada é reflexo da ordem comunitária. Nesse contexto, a ordem que a comunidade pertence é idêntica à ordem sagrada. Para manter a organização social e assegurar aos membros do coletivo a pertença ao sagrado, o monstro/outro deve ser exorcizado, pois demonizar o monstro aproxima o ser humano da divindade.

Monstrificar o outro e demonizar o monstro, portanto, afasta a ideia de que o sujeito ou a comunidade também podem ser um Outro ameaçador, o que dificulta ao próprio indivíduo perceber as projeções do que considera abjeto para si. Assim, algumas identidades são vencedoras e outras identidades são propagadas como perigosas, e essa é uma mentalidade que produz conflitos culturais, preconceitos, visões totalitárias.

Compreende-se, então, que os significados dos monstros bíblicos podem ser lidos através de seus rastros. Mesmo assim, há de se assinalar que essas criaturas indicam um traço do significado que sempre escapa, porém retorna, nem que seja

em outra palavra, contexto ou texto, reconfigurado em um retorno irreprimível. Eis a sina do morto-vivo que serve de metáfora para pensar o significante monstruoso.

Assim, entende-se que os rastros deixados por Leviatã ao longo da história podem ser abordados a partir do entendimento da relação entre criação do cosmos e criação do caos em direção a diversas possibilidades de leitura. Embora pertençam a culturas e tempos diferentes, é evidente que, em outras mitologias, para além da hebraica, as ideias de caos social, político e cósmico podem estar correlacionadas com apoio da figura dos monstros, cujo corpo fantástico costuma mesmo ser utilizado para construção de sentidos alteritários diversos.

Por fim, conclui-se que, de muitas maneiras, o enigma do Outro e do monstro é alimentado pelos significados misteriosos que carregam a morte. Um monstro como o vampiro, por exemplo, questiona a natureza ao ponto de não morrer. No monstro, as culturas podem projetar um duplo fundamental da constituição psíquica humana: o desejo de ser imortal e o medo de morrer. Leviatã também está envolto em questionamentos sobre a finitude. Sua presença feroz e imbatível para a humanidade ameaça a criação, e seu aniquilamento libera a humanidade do medo da morte pelo monstro.

O medo do desconhecido pode sugerir simbolicamente o medo da morte. Uma crítica da Diferença e da Mesmidade nas construções culturais que envolvem monstros, desse modo, é um esforço para questionar o conhecimento do desconhecido. Com isso, é possível afirmar que os monstros da literatura, quando associados ao Outro visto como inimigo social, mesmo sendo esquematicamente tão diversos da experiência humana, fornecem meios para a compreensão de uma engrenagem inconsciente presente no ideal de identidade coletiva vigente que ainda não é conhecido ou manifestado pelo indivíduo. Assim, a figura do monstro promove um repensar das binariedades perigosas, e auxilia a articular novos modelos de compreensão da História que inclui as múltiplas possibilidades abertas pela prática da análise literária e pelo horizonte teórico dos estudos culturais.

## REFERÊNCIAS

ALTER, Robert. Psalms. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org). **The literary guide to the bible**. Cambridge: Harvard University Press, 2001a, p. 244-263.

ALTER, Robert. The characteristics of ancient hebrew poetry. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org). **The literary guide to the bible**. Cambridge: Harvard University Press, 2001b, p. 611-625.

AMARAL, Ronaldo. "Do cosmos antigo à cosmovisão cristã: o monstruoso entre o último período antigo e o advento da cristandade". **Romanitas: revista de estudos grecolatinos**, n.6, 2015, p. 151-164.

ARISTÓTELES. **História dos animais**. São Paulo: Imprensa Nacional, 2006

ARMSTRONG, Karen. **Jerusalém: uma cidade, três religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARAÚJO, Sofia de Melo. **Ética e literatura: um estudo dos romances de Iris Murdoch 1958-1970**. Porto: CTICEM, 2016.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Erich. **Mímeses**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BEAL, Timothy Kandle. **Religion and its monsters**. Nova York: Routledge, 2002.

BÍBLIA. "Apocalipse". In: **A Bíblia de Jerusalém**. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 1985.

BÍBLIA. "Daniel". In: **A Bíblia de Jerusalém**. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 1985.

BÍBLIA. "Eclesiastes". In: **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1985.

BÍBLIA. "Gênesis". In: **A Bíblia de Jerusalém**. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 1985.

BÍBLIA. "Isaías". In: **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1985.

BÍBLIA. "Jó". In: **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1985.

BÍBLIA. "Salmos". In: **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1985.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. No princípio era a água. In: **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 20, n.2, p. 22-41, 2013.

BURNS, Gerald Lent. Midrash and allegory. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org). **The literary guide to the bible**. Cambridge: Harvard University Press, 2001, p. 620-647.

CAVALCANTI, Diogo de Araújo. **O monstro leonino que surge do mar: um estudo de Daniel 7: 1-4 à luz de sua relação intertextual com a Bíblia hebraica e a literatura e iconografia do Antigo Oriente Médio**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

CARROL, Noel. **A filosofia do horror: paradoxos do coração**. São Paulo: Papirus, 1999.

CARVALHO, Mário Santiago. Estudo complementar à tradução de a Teologia Mística. In: **Mediaevalia: Textos e estudos**, 10, Porto: Fundação engenheiro António de Almeida, 1996, p. 27-104.

COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros”: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

DALDIS, Artemidoro de; FERREIRA, Anise de A.G.D. Orange (org). . **Livros de análise de sonhos: livro V**, 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Kafka: Para uma literatura menor**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2010.

DURÃO, Fábio Akcelrud. Responsible Reading of Theory. **Revista brasileira de literatura comparada**, v. 23, p. 38-49, 2021. FRANÇA, J. Teoria em tempos de crise: três desafios da reflexão teórica hoje. **Guavira Letras**, n. 15, p. 57-78, 2012.

EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. São Paulo: LPM, 2019.

ELÍADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRANÇA, Júlio. Teoria em tempos de crise: três desafios da reflexão teórica hoje. **Guavira Letras**, n. 15, p. 57-78, 2012.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. São Paulo: Lebook, 2008.

FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. **Contribuições à psicologia do amor III**. Imago: Rio de Janeiro. 1978.

FREUD, Sigmund. "O estranho". In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 97-125.

GABEL, John; WHEELER, Charles. **A Bíblia como literatura**. São Paulo: Loyola, 2003.

GIL, Jose. "Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 164-183

GIRARD, Marc. **Os símbolos na Bíblia**. São Paulo: Paulus Editora, 1997.

GOUVÊA, Ricardo Quadros de. Um rumor de dragões: os monstros e seres do Mal do Velho Testamento. In: **Reflexus**. v1, n1, 2007, p. 71-99.

GREENBERG, Moshe. Job. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org). **The literary guide to the bible**. Cambridge: Harvard University Press, 2001, p. 283-305.

GREENFIELD, The Hebrew Bible and the canaanite literatura. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org). **The literary guide to the bible**. Cambridge: Harvard University Press, 2001, p. 545-561.

GUERTZENSTEIN, Daniel Susana Segre. Bíblia Hebraica na literatura rabínica. Daniela Susana Segre Guertzenstein. **Vértice**, n 15, p. 7-26, 2013.

HADOT, Pierre. **O que é a Filosofia Antiga**. São Paulo: Edições Loyola, 2017.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARAWAY, Donna. "Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 14-78.

JEHA, Julio. **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

KAPPLER, C. **Monstruos, Demonios y Maravillas afines de la Edad Media**. Madrid: Akal, 2004.

KEARNEY, Richard. **Stranger, gods and monsters: interpreting otherness**. Nova York: Routledge, 2003.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. "O desespero humano: doença até à morte". *In: Os pensadores*. Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979a.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. "O conceito de angústia". *In: Os pensadores*. Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979b.

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

LEITE, Edgar. O silêncio de Jó: o livro de Jó e a crítica sapiencial à teologia sacerdotal. *In: Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano IV, n. 10, Maio 2011.

LIESHOUT, Van. **Greeks on Dreams**. Utrecht: Hes Publishers, 1980.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. São Leopoldo: Vozes, 2007.

RAD, Gerhard von. **Teologia do Antigo Testamento**. São Paulo: Aste Targumin, 2006.

RICOEUR, Paul. **O mal: um desafio à filosofia e à teologia**. Rio de Janeiro: Papyrus, 1988.

SÁ, Susana dos Santos e. **A água: Avaliação crítica da Unidade Letiva dois: A Água, Fonte de Vida do novo Programa de EMRC no Ensino Básico e Secundário, Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionado, Mestrado em Ciências Religiosas, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2014.**

SAMPAIO, Laura Cristina Ferreira. **A existência ética e religiosa em Kierkegaard: continuidade ou ruptura?** São Paulo: UFSCAR, 2010.

SARNA, Nahum. **On the Book of Psalms: Exploring the Prayers of Ancient Israel (English Edition)**. Nova York: Schocken, 2010.

SOUSA, Elisabete de. Sobre o estético em Kierkegaard. *In: Philosophica*, n. 45, Lisboa, 2015, pp. 107-124.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

WILLIAMS, Tyler. **Uma Classificação dos Salmos Baseado na Crítica da Forma de Acordo com Hermann Gunkel**. Disponível em: [https:// docplayer.com.br](https://docplayer.com.br)

/23843286-Uma-classificacao-dos-salmos-baseado-na-critica-da-forma-de-acordo-comherman-gunkel-1.html. Acesso em: 22 out 2022, Bio Nascimento (trad.), 2006.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e seus monstros**. Lisboa: Nova Veja, 2012.