REVISTA OWL (*OWL Journal*)
www.revistaowl.com.br – ISSN: 2965-2634

DA AGÊNCIA OUTRA AO CORPO MONSTRUOSO: UMA LEITURA ECOCRÍTICA DE *O BOTO* – ROMANCE GÓTICO AMAZÔNICO, DE TADEU SARMENTO

FROM OTHERNESS AGENCY TO THE MONSTROUS BODY: AN ECOCRITICAL READING OF O BOTO – ROMANCE GÓTICO AMAZÔNICO, BY TADEU SARMENTO

DOI: 10.5281/zenodo.24025142

Leandro Moreto[1]
Ernani Mügge[2]

RESUMO

O artigo propõe uma leitura ecocrítica de *O boto* – romance gótico amazônico (2023), de Tadeu Sarmento, com foco na construção cultural da monstruosidade e sua relação com a "ecofobia", compreendida como reação à agência não humana percebida como ameaça às pretensões antropocêntricas de controle e soberania sobre a natureza (Estok, 2014). A análise parte de visões de mundo que estruturam a vida na comunidade ribeirinha e orientam sua compreensão do ambiente, no interior das quais o monstro surge como violador de fronteiras. Em diálogo com Cohen (2000), Halberstam (1995) e Kristeva (1982), examina-se como a monstruosidade, mais especificamente materializada nos corpos híbridos de crianças que compartilham traços dos animais totêmicos de suas casas, desmancha dualismos antropocêntricos até então necessários para a identidade dos moradores, como cultura e natureza, humanidade e animalidade. Argumenta-se que a reação ecofóbica à agência outra se manifesta em respostas ambivalentes de repulsa, medo, desejo e fascínio, pelas quais a alteridade é assimilada como abjeção e submetida à exploração e à retaliação. Nesse processo, os

1 Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale (PROSUC/CAPES). E-mail: leandro.moreto@gmail.com.

2 Doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana (UFRGS), com pós-doutorado em Cultura e Literatura (PNPD/CAPES). Pesquisador e professor no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais (Universidade Feevale) e no curso de Letras da Faculdade Instituto Ivoti. Coordena o projeto Estudos ecocríticos e as cenas literárias do passado: análise de textos literários, cartas, diários, memórias e relatos de viagens dos imigrantes germânicos, alemães e seus descendentes na região sul do Brasil", apoiado pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Rio Grande do Sul (FAPERGS). E-mail: ernani@feevale.br.

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

corpos monstruosos expõem contradições de uma comunidade que depende da natureza para sobreviver, mas transfere às agências não humanas a responsabilidade pelas crises ecológicas que a atravessam.

Palavras-chave: Monstro; Ecocrítica; Ecofobia; Não humano; Ficção gótica.

ABSTRACT

The article proposes an ecocritical reading of O boto – romance gótico amazônico (2023), by Tadeu Sarmento, focusing on the cultural construction of monstrosity and its relationship with "ecophobia," understood as a reaction to nonhuman agency perceived as a threat to anthropocentric claims of control and sovereignty over nature (Estok, 2014). The analysis begins with the worldviews that structure life in the riverside community and shape its understanding of the environment, within which the monster emerges as a violator of boundaries. In dialogue with Cohen (2000), Halberstam (1995), and Kristeva (1982), the article examines how monstrosity, specifically embodied in the hybrid bodies of children who share traits with the totemic animals associated with their households, dismantles anthropocentric dualisms that had hitherto been essential to the residents' identities, such as culture and nature, and humanity and animality. It argues that the ecophobic reaction to other-than-human agency manifests itself in ambivalent responses of revulsion, fear, desire, and fascination, through which alterity is assimilated as abjection and subjected to exploitation and retaliation. In this process, monstrous bodies expose the contradictions of a community that depends on nature for its survival yet shifts responsibility for the ecological crises that affect it onto nonhuman agencies.

Keywords: Monster; Ecocriticism; Ecophobia; Nonhuman; Gothic fiction.

1. NOTAS INTRODUTÓRIAS

Em *O boto* – romance gótico amazônico[3] (2023), Tadeu Sarmento se vale da constituição labiríntica do bioma florestal para construir uma atmosfera de incerteza e estranhamento diante das múltiplas dimensões de uma tragédia ecológica. A obra incorpora uma articulação ético-política na composição de "ecologias", na medida em que o cetáceo participa de variadas atividades da comunidade do Bom Jesus Menino: de isca para pesca a amuletos supersticiosos, de companheiro para terapia a objeto de exploração sexual. A presença do boto articula, assim, dimensões econômicas, simbólicas, afetivas e políticas que não podem ser dissociadas da relação entre a comunidade e o ambiente em que vive, num sentido próximo dos três registros ecológicos que compõem a "ecosofia" de Félix Guattari (1990) – meio ambiente, relações sociais e subjetividade humana.

3 Nas menções subsequentes à obra *O boto* – romance gótico amazônico, será utilizado apenas o título abreviado *O boto.*

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

Devido a isso, são muitos os gatilhos para o enredo de Sarmento. O plural se mostra relevante em vista das narrativas que sustentam tais atividades e que dão contornos à realidade transversal da comunidade. Entre os narrares, incluem-se cosmologias totêmicas e paradigmas da tradição cristã de matriz europeia, que coexistem embora não de maneira plenamente harmoniosa. Há, no entanto, um ponto de convergência, alvo do presente estudo: o receio, camuflado em medo, desconforto, ódio, fascínio, diante das alteridades não humanas, sobretudo a partir do momento em que manifestam agência própria e desafiam as fronteiras que delimitam o humano e o animal.

O estopim para esse sentimento decorre do nascimento de crianças híbridas, portadoras de características dos animais totêmicos de suas respectivas casas. É a partir delas, em consonância às semióticas ambíguas da floresta amazônica, que o romance caminha para a direção do gótico. Isso porque a existência dessas crianças confronta sistemas de crenças que orientam a vida comunitária, como o jogo de opostos no par humano-não humano, a partir do qual o primeiro polo, delegando características próprias ao segundo, pode construir uma identidade a si mesmo. Sem essa demarcação, perde-se de vista o próprio de cada lado, de maneira que a face do antropos fica comprometida.

Em resposta, os ribeirinhos atribuem o rótulo da monstruosidade à diferença insólita inaugurada por essas crianças, um mecanismo de defesa que faz do outro um parasita e um inimigo do pacto social. Os monstros, para Cohen (2000, p. 30), consistem na *différance* de Derrida, "um princípio de incerteza genética", dado que não se prestam à fácil categorização: "eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática".

Nessa perturbação, podemos ver um reflexo de nós mesmos. Os monstros, como sugere a etimologia do conceito – *monstrum* –, mostram, desvelam, desnudam aspectos imperceptíveis ao olhar habituado a uma paisagem estática da realidade. As crianças, chamadas de "monstrinhos", expõem a "'falta de realidade' da realidade" (Lyotard *apud* Wolfe, 2003, p. 55, tradução nossa)[4], na medida em que, reunindo em si dois mundos

4 "'Lack of reality' of reality".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

apartados, mostram uma imbricação entre cultura e natureza que desfavorece as repartições de cunho humanista. Dada, porém, a composição multifacetada da comunidade, percebemos que, longe de qualquer esgotamento, os "monstrinhos" assumem distintas roupagens a depender do observador, de modo que seu nascimento pode figurar como uma resposta da natureza à predação dos ribeirinhos ou como uma resposta, de origem desconhecida, para as violações às leis sagradas dos clãs. Não podemos perder de vista, portanto, que, mesmo concentrando a análise em determinados pontos, "o monstruoso é uma espécie demasiadamente grande para ser encapsulada em qualquer sistema conceitual" (Cohen, 2000, p. 32). Ele resiste e foge, inclusive às nossas leituras, mas pode retornar sob novas faces.

Em vista disso, nosso objetivo[5] se concentra em analisar o solo que torna possível a construção da figura monstruosa e o que a sua presença posterior patrocina ao enredo de Sarmento. A primeira parte da análise[6] encontra orientação na premissa de Halberstam (1995, p. 27, tradução nossa)[7], para quem "o gótico pós-moderno nos adverte a desconfiar de caçadores de monstros, fabricantes de monstros e, acima de tudo, de discursos investidos em pureza e inocência". Partimos de três narrativas do Bom Jesus Menino que, indissociadas, atuam como meio nutritivo para o nascimento do monstro, seja ele uma terra, uma entidade sobrenatural, um meio-humano ou o próprio humano. Na segunda parte, precisando "reconhecer e celebrar nossas próprias monstruosidades" (Halberstam, 1995, p. 27, tradução nossa)[8], consideramos o efeito reflexivo – senão invasivo, perturbador, disruptor – patrocinado pela diferença monstruosa assimilada como abjeção. Em uma linha ecocrítica, de caráter interdisciplinar, em diálogo com Estok (2014), Freud (2010) e Kristeva (1982), analisamos, portanto, como o corpo monstruoso torna visível e tangível aquilo que, em tese,

5 A análise foi construída a partir das investigações desenvolvidas no projeto "Estudos ecocríticos e as cenas literárias do passado: análise de textos literários, cartas, diários, memórias e relatos de viagens dos imigrantes germânicos, alemães e seus descendentes na região sul do Brasil", que conta com apoio da Fundação de Amparo à pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

6 A análise também articula reflexões tecidas em encontros do grupo de Estudos Ecocríticos (GEco), da Universidade Federal do Paraná (UFPR), que se dedica à pesquisa e à divulgação do campo em uma perspectiva crítica transdisciplinar.

7 "[...] postmodern Gothic warns us to be suspicious of monster hunters, monster makers, and above all, discourses invested in purity and innocence".

8 "[...] we need to recognize and celebrate our own monstrosities".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

deveria permanecer fora da cultura, confinado a um espaço teratológico da existência para manter em andamento o teatro do eu humano. A ênfase à dimensão corporal tem como finalidade mostrar sua indissociabilidade com o pensamento, já que a existência dos monstros de *O boto* mostra uma possibilidade de convivência entre cultura e natureza, esta não raro compreendida sob o signo da sujeira e da selvageria no imaginário ocidental. Em adição, a exposição do corpo ao entorno natural, seja pela sensação de calor ou pela contração de uma doença mínima, deflagra um ponto de ruptura no controle humano, a partir do qual se podem visualizar agenciamentos outros e constatar que a razão faz vizinhança com outras instâncias, como sonhos, desejos, sentimentos, não de todo conscientes ou plenamente administráveis.

2. A NATUREZA E O MEDO DE UMA AGÊNCIA OUTRA

Sobre um terreno já explorado de representações da floresta amazônica como palco para aventuras e desventuras humanas, Tadeu Sarmento propõe, em *O boto* – romance gótico amazônico, uma inversão que faz da geografia verdejante e dos muitos outros não humanos que convivem em suas paragens o epicentro atuante para tensões, desavenças, frustrações e anseios que ganham forma ao longo das cinco partes do romance. A narrativa acompanha a labuta diária dos moradores da comunidade ribeirinha do Bom Jesus Menino, composta por cerca de duzentas famílias, que sobrevivem às custas da pesca e se encontram, na atual conjuntura do enredo, "*completamente esquecidas* pelos grandes centros" (Sarmento, 2023, p. 29, grifo nosso). O esquecimento parte da displicência do governo e da difícil localização da comunidade, "*oculta* nos dois milhões de hectares do Parque Nacional do Jaú" (Sarmento, 2023, p. 29, grifo nosso).

Muito do que as personagens humanas experimentam e do que o leitor testemunha durante a trama acontece em torno da figura polissêmica do mamífero que dá título à obra, a começar por seu papel como recurso para a pesca das piracatingas, peixes de água doce, "conhecidos como urubus d'água da Amazônia" (Sarmento, 2023, p. 24), devido à atração pela decomposição de restos humanos e não humanos. O boto figura como a principal isca utilizada pelos ribeirinhos por ser um habitante das águas locais e, portanto, representar uma

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

alternativa de baixo custo e de maior acesso a eles em comparação ao porco, outro atrativo para a pesca, que é vendido a preços elevados no Flipper, o frigorífico local. Um primeiro problema na narrativa, que não demora a se transformar em uma grande aporia dilemática, reside na interdição sazonal imposta pelo governo, que "proíbe a pesca por meses, proíbe a caça. Diz que ribeirinhos vivem em unidades de conservação que precisam ser respeitadas" (Sarmento, 2023, p. 30). Segundo o narrador (Sarmento, 2023, p. 61), "Graças à pressão" da Fundação Verdade Amazônica (FVA), ONG atuante na região, o governo, há oito anos, diz pagar um salário mínimo aos pescadores do Jaú, mais especificamente durante os três meses do defeso – como chamam o cessar-fogo da caça –, para compensar a parada momentânea.

Na urdidura da narrativa, ficamos sabendo, no entanto, que o acordo não tem sido cumprido pela parte governamental. O narrador pontua que, desde a promulgação da assistência salarial, "a pesca predatória do boto-rosa tem diminuído na comunidade do Bom Jesus"; mas, logo em seguida, em tom reticente, acrescenta: "São os dados oficiais" (Sarmento, 2023, p. 61). O narrador não se compromete com a afirmação, optando por apenas creditar a informação a fontes externas. Por ocupar uma posição heterodiegética, ele tem ciência das dificuldades econômicas que assolam Bom Jesus Menino. Daí sua observação de que as famílias jazem "completamente esquecidas" em uma região "oculta" no labirinto amazônico. As duas qualificações sugerem um estado de abandono que compromete a vida dos ribeirinhos, para não dizer de um "estado de exceção", no jargão filosófico de Agamben (2004), pois, se a ONG conseguira angariar a atenção do governo a essa população marginalizada "graças à pressão", foi porque, em alguma medida, a comunidade se encontra em um ponto lacunar de assistência jurídica, deliberadamente preterida pelos olhos do poder político. Um primeiro conflito, assim, para a narrativa de Sarmento, decorre da dificuldade econômico-política que atravessa a sobrevivência dos ribeirinhos e se materializa na antítese entre humanos e não humanos, predadores e presas, senhores e servos.

A manutenção dessa "dialética da alteridade" (Braidotti, 2009, p. 526, tradução nossa)[9] se mostra relevante não apenas à sobrevivência da comunidade no sentido habitual do termo.

9 "Dialectics of otherness".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

Por certo, há uma necessidade fisiológica, a fome, que, somada à negligência estatal, motivará os pescadores a romper gradualmente com a regra do defeso, pois "obedecer significa morrer de fome" (Sarmento, 2023, p. 33). Não ocorre aos pescadores que, ao prosseguir com a caça desenfreada do boto, o ciclo de reprodução do mamífero seja perturbado e, gradualmente, se torne mais desafiador viver em e na comunidade.

Nesse ponto, vemos que habitar a região florestal não incorre numa relação romântica com o espaço e não impede os humanos de negligenciar o *modus vivendi* próprio de seus vizinhos não humanos. Via de regra, chegamos à leitura sabendo que estes são reduzidos à condição de matéria-prima, sobretudo o boto, que costuma ser tomado como um subsídio sem o qual sua contraparte humana deixa de funcionar. Parece forçoso recorrer a termos de cunho utilitarista para descrever a relação vertical dos ribeirinhos com o cetáceo. Contudo, o próprio narrador lança mão de hipérboles, em algumas ocasiões, para se referir a práticas habituais da comunidade. Um exemplo disso se manifesta no "comércio macabro" (Sarmento, 2023, p. 62) integral do mamífero: além da gordura e das entranhas para a pesca, os olhos e as genitálias são arrancados, armazenados em frascos e vendidos clandestinamente como amuletos e elixires de sedução. Acredita-se que os primeiros protegem "qualquer um do mau olhado", ao passo que os órgãos sexuais garantem "bom desempenho sexual e poder de sedução para os homens" (Sarmento, 2023, p. 62).

Em tais práticas, observamos que o boto participa de um segundo sentido de sobrevivência, de ordem simbólica e existencial, voltado à formação da identidade dos habitantes humanos e relacionado a uma suposta soberania cultivada na justaposição com os não humanos. Estamos pensando aqui no "teatro insensato do completamente outro", nos termos de Derrida (2002, p. 22), para nos referir a construções humanistas que sustentam uma primazia ontológica de seus executores em detrimento daqueles aos quais se atribuiu o papel de meros coadjuvantes, a fim de estabelecer, pela relação da diferença, o protagonismo dos primeiros. Em termos simples, sob esse enfoque, a constituição do humano depende, em parte, da produção de uma alteridade animal – com características próprias, vale salientar –, colocada à margem de sua própria esfera de reconhecimento. Os outros produzidos nesse

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

processo são subsumidos a uma categoria que os antecede, nesse caso, o conceito de "Animal", em razão do qual eles são destituídos de singularidade e da possibilidade de reivindicação, mesmo porque, entre todas as suas faltas, estaria a ausência da linguagem necessária para mostrar-se ao mundo (Derrida, 2002).

Em *O boto*, a centralidade arrogada pelo humanismo se materializa na recusa dos pescadores em se perceberem como partícipes do ecossistema da região, a ponto de caçarem o mamífero para além do necessário, deixando-o pendurado em árvores – como uma espécie de excedente torturante –, para ser usado no dia seguinte. Mais do que a fome, tais gestos de pura crueldade são empreendidos sob a justificativa de que "'chegamos aqui antes dos botos', [como] alguns ribeirinhos gostam de falar, não com essas palavras" (Sarmento, 2023, p. 127). Esse descolamento deliberado da natureza, segundo o narrador, atua em vias de dar sentido ao que escapa aos domínios humanos, na medida em que, pela inquisição da caça, o antropos anuncia sua soberania: "No geral, os homens ditos civilizados veem a si mesmos como independentes desses ciclos. É a maneira que encontraram para explicar o mundo [...] E tudo aquilo que não conseguem explicar eles querem controlar" (Sarmento, 2023, p. 134). O custo para tal narrativa recai sobre a "vida nua" do boto, explorado em práticas predatórias que, sem o controle do defeso, podem interromper o próprio ciclo reprodutivo da espécie e precipitar uma crise ecológica do lugar.

Isso não significa que a Fundação Verdade Amazônica, por pleitear uma pausa na caça em respeito à natureza do boto, ganhe protagonismo na trama. O romance de Sarmento opta por apresentar distintos fios para a composição de muitos "reais", fios que se entrelaçam, se sobrepõem, se rompem e se costuram para formar outras tramas, senão emaranhados, cujos inícios e fins não são demarcados propriamente pela mão do escritor. A obra parece ciente de que, conforme Cohen (2000, p. 25), "depois de Paul De Man, depois de Foucault, depois de Hayden White, devemos ter em mente que a história é apenas um outro texto em uma procissão de textos e não uma garantia de qualquer significação singular". Embora o narrador aparente ser o mesmo, *O boto* nos oferece variados ângulos narrativos, como versões dos acontecimentos que ora se contradizem, ora se complementam. Isso se deve ao aspecto

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

polissêmico do cetáceo à comunidade, que é visto como isca, objeto de desejo, animal ancestral, agente do umbral, ameaça demoníaca, vingador. Nesse horizonte, portanto, uma primeira narrativa é a da fome, que rivaliza com uma segunda, a dos pesquisadores da FVA.

Não há evidências que nos permitam atestar, com plena certeza, a validade epistêmica do testemunho presente em qualquer uma dessas narrativas. Há, em vez disso, relações de poder, responsáveis por distribuir um peso desigual entre as histórias. Não pretendemos entrar na discussão sobre o mérito dessas relações senão deixá-las em suspenso, tanto quanto a afirmação de Cohen (2000), tomando-as como evidentes, sem a necessidade de maiores considerações. Em outros termos, nosso ponto de partida já pressupõe que as muitas narrativas que circulam pela comunidade são sustentadas e atravessadas por relações de poder das quais a realidade não pode prescindir sob pena de perder sua validade e desnudar seus agenciadores.

Talvez por isso a escolha narrativa de colocar esse conceito epistemológico – "Verdade" – no nome da ONG, já que um veredito para o desastre ecológico é alvo de disputa no decurso de todo o romance. Os pesquisadores da FVA tentam evitar, na região, "o desequilíbrio que vem do desmatamento, da pesca e da caça excessivas" (Sarmento, 2023, p. 133-134). Procuram disseminar, aos ribeirinhos que vivem em unidades de conservação, a premissa de que fazem parte de uma totalidade que lhes ultrapassa o controle e mesmo a compreensão. Advogam em favor do que Estok (2014, p. 132, tradução nossa)[10], em referência a Eagleton, chama de "insondáveis agências da Natureza", ao menos no sentido de enfraquecerem, sob essa premissa, a posição soberana e distante do humano no entorno natural. Tais forças incognoscíveis podem representar, ainda, um motivo de o narrador ter escolhido "oculta" para qualificar a condição existencial do Bom Jesus Menino, jogando com a pluralidade da etimologia do adjetivo, a saber, como algo escondido, velado, dissimulado, fora de vista, isto é, como se houvesse forças misteriosas alheias aos horizontes de sentido dos ribeirinhos.

10 "Unfathomable agencies of Nature".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

Uma terceira narrativa é agenciada pela "Jesus é a Roxa Viva", uma igreja recém-inaugurada que "não está na comunidade para ensinar gramática aos ribeirinhos", mas para "ganhar almas para Cristo (pois Jesus é um devorador de almas)" (Sarmento, 2023, p. 29). A liderança dessa missão evangelizadora recai sob a tutela de Colares, uma pastora que almeja dar seguimento aos trabalhos do pai, Egon Hertz, alemão católico outrora ocupante de "um alto cargo no Conselho Indigenista Missionário" (Sarmento, 2023, p. 133). Egon, segundo conta o narrador, largara tudo para viver com uma jovem indígena de quatorze anos, uma semana antes de a aldeia ser atacada, no curso de três dias, por macacos que contraíram raiva dos "morcegos-vampiro" (Sarmento, 2023, p. 133). O episódio, em 1985, terminara em um banho de sangue, e levara consigo cerca de cem mortos, incluindo o pai de Colares. A filha, hoje, vale-se da narrativa cristã para recriminar a floresta – um equivalente à natureza –, por macular a terra de Deus. Uma de suas advertências religiosas fala melhor que qualquer outro exemplo: "'A Natureza é a Puta de Satanás', é o que grita Colares no microfone do púlpito para uma igreja lotada" (Sarmento, 2023, p. 96).

Se atentarmos ao episódio do pai, o repúdio à natureza expressado pela filha ganha maior significação. A ela, a diferença se associa com algum tipo de perturbação teleológica e teológica, avessa aos desígnios divinos. A natureza representa o oposto do que se espera de uma alma em comunhão a Cristo, a começar pelas tentações que apontam para baixo, em direção à matéria, ao corpo, ao instinto, à sexualidade. Basta pensar nas doenças transmitidas dos morcegos aos macacos e destes aos humanos, em uma rede causal da qual não se pode sair plenamente ileso. Similar provocação pode ser encontrada no desejo do pai pela indígena, que tivera como fim a morte. Para Colares, não é fortuito o desfecho de seu progenitor. Sua condenação da natureza se complexifica pela experiência traumática. Halberstam (1995 *apud* Freud, 1987, p. 6, tradução nossa)[11] explica que a memória do trauma "age como um corpo estrangeiro que, muito depois de sua entrada, deve continuar a ser considerado um agente ainda em atividade". Desse modo, embora não o expresse abertamente, podemos inferir, pela

11 "[…] acts like a foreign body which, long after its entry, must continue to be regarded as an agent that is still at work".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

asserção supracitada, que a pastora contraiu para sua narrativa bíblica o trauma do passado, associando as forças agentivas não humanas à promiscuidade e à destruição, como um tipo de contágio que teria como causa corrosiva o desejo latente da carne, simbolizada pela figura da indígena, vivente que não se vê isolado do entorno.

Como o espaço por excelência onde a narrativa se desenvolve, a floresta enaltece esse distanciamento, sobretudo se considerarmos a aversão que o paradigma cristão de matriz europeia carrega consigo. Harrison (1992) observa que a floresta, desde o período medieval, não era vista com bons olhos pela Igreja por representar o antijardim bíblico, o espaço em que bestialidade, queda, errância e perdição se condensavam para desvirtuar a vida da comunhão com Cristo. Os espaços arbóreos aparentavam ser "a própria anarquia da matéria, com toda a escuridão desprovida que acompanhava esse conceito neoplatônico adotado desde cedo pelos Padres da Igreja" (Harrison, 1992, p. 61, tradução nossa)[12]. A escuridão se opunha à luz divina, possibilitando um "interacionismo ontológico" (Gadamer *apud* Estok, 2014, tradução nossa)[13] que contrariava a ordem teológica por situar o ser em espaços intersticiais não reconhecidos pela taxonomia cristã, dos quais se acreditava que se originavam demônios, fadas, espíritos, selvagens. Além disso, conferia abrigo aos indesejados ou subversivos dos espaços citadinos, como fugitivos, leprosos, perseguidos, desajustados. Dado o amplo acolhimento da geografia florestal, segundo Harrison (1992), uma ameaça residia na impossibilidade da não contaminação com as alteridades daquele que para lá migrava: "Não se podia permanecer humano na floresta; só se podia elevar-se acima ou afundar-se abaixo do nível humano" (Harrison, 1992, p. 61, tradução nossa)[14].

Missões catequizadoras, como as dos jesuítas no Brasil quinhentista, trouxeram consigo essa aversão pelo natural em variadas rubricas, sob o intento maior de civilizar as populações indígenas e mostrar-lhes a via reta da razão segundo os ditames divinos em vista

12 "In theological terms forests represented the anarchy of matter itself, with all the deprived darkness that went with this Neoplatonic concept adopted early on by the Church fathers".
13 "Interactionist ontology".
14 "One could not remain human in the forest; one could only rise above or sink below the human level".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

de um final feliz. O direcionamento integra a pedagogia cristã como uma metáfora que norteia a alma cuja perdição fora provocada pelas influências da selvageria florestal.

Em *O boto*, o evangelho se dissemina entre a população ribeirinha sob "promessa de algumas benesses tão inacreditáveis quanto incertas" (Sarmento, 2023, p. 121), já que se conheciam mais os meios atuantes dos inimigos de Cristo do que o testemunho de sua presença. Para Colares, "a igreja [...] perdia terreno na luta contra os demônios da floresta" (Sarmento, 2023, p. 149), o que lhe causava intensa raiva, a ponto de ser descrita como alguém que cuspia "a espuma do ódio pelo canto da boca" (Sarmento, 2023, p. 96). Acreditava, assim, que "todas essas crenças e lendas da região amazônica *ocultam*, na verdade, a ação do Inimigo dos homens, que se utiliza das forças naturais criadas por Deus para corrompê-las, usando-as a seu favor" (Sarmento, 2023, p. 96, grifo nosso).

Ocultas no trauma, portanto, ao menos duas fontes parecem retroalimentar o sentimento de aversão da personagem em um círculo vicioso, a saber, o dogma cristão e a narrativa humanista, ambas ameaçadas quando o outro foge de seu papel marginalizado. Para Estok (2014, p. 130, tradução nossa)[15], "tomamos a agência fora de nós mesmos como ameaças". Aquilo que escapa à malha epistemológica familiar do observador, e, portanto, habita um espaço teratológico do saber, não raro recebe uma outra face, uma que lhe é costurada à força, para demarcar a distância e, mais uma vez, reafirmar o controle do eu sobre o outro. O medo da perda da agência instaura uma certa descentralização do eu humano sobre si mesmo, que se desnuda no próprio ato de sentir medo, de ser invadido por algo que se avizinha sem que se tenha feito qualquer concessão.

Nesses momentos, quando a natureza dá as caras, o inquietante ou o não familiar, nos termos de Freud (2010), vem à tona para bagunçar os sentidos e, no caso de Colares, hipertrofiar o ódio. Como lembra Freud (2010, p. 269), o estranho "não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela", o que dialoga com a premissa de Schelling, referenciada pelo psicanalista, de que "seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (Freud, 2010, p.

15 "We take agency outside of ourselves as threats".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

254). E, quando o ódio vem à tona, o movimento de defesa rotineiro tende a ser a demarcação, conforme expõe o narrador no seguinte trecho: "O ódio delimita bem. Deixa qualquer um assertivo" (Sarmento, 2023, p. 187). É o caso dos morcegos-vampiro, para citar apenas um exemplo, em que o hífen, no plano linguístico, sinaliza a continuidade ontológica do animal não humano para o monstro ceifador do sangue da vida.

A manifestação do ódio dialoga com o que Estok (2014, p. 130, tradução nossa)[16] aponta a respeito de uma "ecofobia", que monstrualiza a alteridade como mecanismo de defesa, sobretudo nos momentos em que uma narrativa outra intercepta o teatro humanista, desvelando fragilidades da distribuição dos papéis. Segundo ele, "talvez todo o mundo seja um palco, mas nem todos os palcos são o mundo. A arrogância do humanismo é sua crença de que todos os palcos *são* o mundo" (Estok, 2014, p. 134, grifo do autor, tradução nossa)[17]. É pertinente a Colares, portanto, que a luta contra os demônios da floresta seja o ponto de enfoque da evangelização. A verdade da fé cristã rivaliza com o folclore da região e com as advertências da FVA em relação à preservação do ecossistema; mas essa verdade se afirma mais pela falta do que pela presença, haja vista que o inimigo tem se mostrado mais forte e presente do que qualquer virtude prescrita por Cristo. Para fins de análise, a narrativa bíblica pode ser considerada, então, como uma terceira lente em disputa para regular modos de percepção do não humano no romance de Sarmento.

O confrontamento a essas narrativas não vem de uma quarta. Ele se forma pela aglutinação daquilo que é recriminado, mascarado ou dissimulado pela população ribeirinha. Isso já acontece no prólogo, mais especificamente em um dos locais que compõem a cena narrada, ao qual os ribeirinhos deram um nome, sob a vaga tentativa de conferir sentido àquilo que extravasa seu controle: Miramirá, chamada também de terra dos mortos, lugar de Encantado, de visagem, "para onde todos os desaparecidos vão. E não voltam. Ou voltam diferentes, trazendo novidades de outro mundo" (Sarmento, 2023, p. 73). A nomeação representa uma forma de legitimar poder sobre uma coisa, estabilizando-a no contexto

16 "Ecophobia".
17 "Perhaps all the world is a stage, but all of the stages are not the world. The arrogance of humanism is its belief that all of the stages *are* the world".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

significativo do eu (Han, 2019). Todavia, vemos que o nome não afasta o enigma que perfaz as veias telúricas do lugar.

O Miramirá aparenta ser uma zona intersticial, situada simbolicamente no meio-termo entre a vida e a morte, o natural e o sobrenatural, a matéria e o espírito, o que torna mais difícil atribuir um veredito ao episódio que se desenvolve no arranjo que inaugura a obra de Sarmento. Chegamos ao romance conhecendo Valdeci, um pescador experiente, que avança mata adentro, sob um mormaço escaldante que faz o suor turvar a visão e vacilar a mira de sua espingarda. A "escuridão quase total" e a "mata gigantesca", por certo, tornam a experiência ainda mais labiríntica; contudo, é quando a floresta cessa seus acordes rotineiros em um "silêncio sepulcral" que a verossimilhança – um eufemismo que regula uma noção de realidade – parece perdida: "Quem já se embrenhou na mata verde do inferno amazônico sabe que é justamente quando todo esse barulho acaba do nada, cessa sem mais nem menos, que a loucura e o medo podem finalmente se instalar pelos corredores das árvores" (Sarmento, 2023, p. 9). O silêncio é aquele instante do tempo na conversa em que, tateando no escuro, procuramos algum assunto para logo afastar a dor da ausência da linguagem. Pois é isso o que o romance nos diz logo de início: há coisas que escapam à compreensão; "tantas coisas para falar sobre isso", mas "no fundo ninguém saberá com detalhes os caminhos que levaram Valdeci a ver o que viu" (Sarmento, 2023, p. 9), observa o narrador.

Para emular a experiência vertiginosa do não saber, o romance opta por descrever a entrada de Valdeci na mata em trechos curtos, pausados, como se acompanhasse os passos lentos e vacilantes da personagem, cortando o avanço em fatias e provocando um efeito perturbador, mas não menos persuasivo. A narração acrescenta, ainda, digressões e comentários, de modo que, por uma fração de tempo, perdemos de vista Valdeci, para, logo em seguida, ele ser encontrado novamente, tanto por nós como pelas demais alteridades que o espreitam do interior da mata. Esses dois efeitos, temor e fascínio, escreve Halberstam (1995, p. 2, tradução nossa)[18], animam a ficção gótica, que pode ser definida "de modo amplo como

18 "Gothic, within my analysis, may be loosely defined as the rhetorical style and narrative structure designed to produce fear and desire within the reader".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

o estilo retórico e a estrutura narrativa concebidos para produzir medo e desejo no leitor". Daí que, mesmo sabendo que pode haver algo perigoso mais à frente, desejamos avançar tanto quanto a personagem.

Valdeci se vê impelido a avançar, embora perdido, na floresta dantesca, "errando entre as castanheiras" (Sarmento, 2023, p. 10). Falta-lhe a via reta da razão para sair do labirinto amazônico. Não que não soubesse se guiar pela selva; pescador que era, podemos inferir que tinha um mínimo de conhecimento da mata. A desorientação ocorre à medida que sua visão é afrontada por coisas que desafiam a sua racionalidade, como árvores cujas cascas lembram rostos humanos, dos já falecidos, visão "capaz de enlouquecer qualquer um" (Sarmento, 2023, p. 9). "Coisas" parece um termo apropriado aqui, dada sua imprecisão para nomear aquilo que ronda a paisagem inicial. As árvores, meio humanas, meio não humanas, vivas e não vivas, representam um presságio dessa dificuldade.

Todavia, é a visão de "um homem branco, completamente nu e musculoso, com uma abertura na cabeça" (Sarmento, 2023, p. 10), que abusa de uma boto-fêmea, desestabilizando Valdeci por completo, a ponto de o pescador sequer conseguir respirar ou sustentar a mira. Em vez disso, detém-se atrás de uma árvore, observando de longe a cena. Nesse momento, há uma ambiguidade na descrição do narrador, característica do romance gótico: "O homem, o Encantado de olhos amarelos, chegou a olhar na direção dele, e a impressão que teve foi a de que desde sempre soubesse que havia alguém ali, escondido, *observando-o* infringir todas as regras da Natureza" (Sarmento, 2023, p. 10, grifo nosso). O detalhe é sutil, mas merece atenção. Na composição frasal, a alteridade ocupa a posição de sujeito, e Valdeci, a do observador, de modo que, ao leitor recém-chegado ao romance, parece ser ela quem estaria a quebrar as regras naturais. É fácil assumir tal conclusão diante da cena, uma vez que não sabemos, ao certo, o que é esse outro com traços que transitam entre dois ou mais mundos. A dificuldade motiva Valdeci a pensá-lo como um "monstro" (Sarmento, 2023, p. 10), percepção que o coloca em diálogo com Cohen (2000, p. 30-31), segundo o qual a monstruosidade aparece "como uma espécie de terceiro termo que problematiza o choque entre extremos".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

No entanto, com o desenvolvimento da trama, podemos pensar que a descrição se refere ao próprio pescador, se invertermos a relação dos observadores, algo possível também pela ambiguidade do pronome oblíquo. Nessa leitura, o monstro observaria o humano e estaria ciente das coisas que são ocultadas pelos ribeirinhos. O plural é relevante aqui, pois, nas tessituras da trama, saberemos que a comunidade viola regras governamentais e tabus culturais e religiosos, mas recorre às alteridades como bode expiatório para dissimular as violações da vista de todos, sob pena de retaliação. Dada a amplitude desses acontecimentos, a figura misteriosa recepciona múltiplas interpretações e as acolhe de variados ângulos interdisciplinares. Conforme Halberstam (1995), o monstro representa a pedra de toque para a interdição de sequestros hermenêuticos por conta de seu aspecto elusivo, difícil de tradução e, portanto, polissêmico. Conforme Halberstam (1995, p. 5-6), "os monstros sempre combinam as marcas de uma pluralidade de diferenças, mesmo que certas formas de diferença sejam momentaneamente eclipsadas por outras". Nasce com o monstro, por assim dizer, uma literatura elevada ao quadrado, já que podemos esperar, em nossas lentes analíticas, lacunas por onde essa figura tão intransigente consegue escapar e hiperbolizar o gesto hermenêutico. Em uma frase, o monstro representa um excedente.

No episódio inaugural de *O boto*, a figura misteriosa e o Miramirá ocupam o lócus da diferença e o ponto de escoamento daquilo que as narrativas supracitadas procuram ocultar. Para Cohen (2000), o monstro é aquele que assume múltiplas roupagens ligeiramente diferentes para reafirmar sua presença desconcertante, mas cirúrgica, em tom de advertência. "O corpo monstruoso é pura cultura", escreve (Cohen, 2000, p. 27), o que implica reconhecê-lo como um construto e uma projeção que rebenta de uma narrativa existente. É por isso que, para fins analíticos, optamos por percorrer, nessa seção do texto, em linhas gerais, algumas das narrativas dos ribeirinhos para depois refletir sobre o prólogo. Colocamos as cartas na mesa para mostrar, agora, que a monstruosidade as embaralha. Ela nasce depois que o jogo está posto, depois que as regras foram ditadas, pois não se furta a burlá-las, em habitar um espaço de liminaridade ontológica, razão pela qual quebra a lógica silogística do binarismo. Conforme Cohen (2000, p. 30), monstros se apresentam como "híbridos que perturbam,

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática". Eles habitam o meio-termo, de modo que a sua diferença tende a ser elevada ao nível de aberração pela revolução que seu corpo, a diferença feita carne, provoca em qualquer ordenamento, seja religioso, cultural, político, sexual, econômico.

Todavia, aos olhos do observador, não é apenas a diferença o princípio da perturbação, mas também a premissa, que parece resultar de um comum acordo, de que o monstro representa um outro a partir do qual vemos a nós mesmos refletidos, numa via que se aproxima do conhecido aforismo de Nietzsche, em que o abismo devolve o olhar do observador. Conforme se descortinam os episódios da narrativa de Sarmento, constatamos essa dupla perturbação que ocorre a Valdeci. Em certo momento, Pereira se mostra cético em relação às histórias sobre o desaparecimento do conhecido, que seriam "nada além de conversa para boi dormir, uma cortina de fumaça para esconder um crime: Valdeci estuprou e engravidou a própria irmã, Jaci, ferindo o costume da casa" (Sarmento, 2023, p. 33). Em vista disso, compreendemos a anotação de Cohen (2000, p. 44) de que "o monstro impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual", tanto quanto a de Halberstam (1995, p. 15, tradução nossa)[19], segundo o qual os "monstros góticos são definidos tanto como outros em relação à comunidade imaginada quanto como o ser que não pode ser imaginado como comunidade", dadas as corrupções incorporadas em seu modo de ser e agir. Por tais motivos, podemos encontrar na semiótica intersticial do homem branco, no abuso da boto-fêmea e no Miramirá, simultaneamente, malgrado a brevidade do prólogo, a matança desenfreada, o gozo livre da natureza sem consequências, a demonização da mistura ontológica, a violação do tabu, o abuso sexual, a subalternização do corpo feminino, o paroxismo do humanismo, o descontrole do saber humano, a revolta da natureza, a animalidade reprimida; em suma, acontecimentos que, sobrepostos, compõem as crises ecológicas da comunidade do Bom Jesus Menino. Tudo parece exposto, mas, ao mesmo tempo, oculto, sujeito ao olhar do observador,

19 "Gothic monsters are defined both as other than the imagined community and as the being that cannot be imagined as community".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

à sua bagagem sociohistórica, aos seus traumas, àquilo que, para ele, deve permanecer por trás das cortinas para que a peça continue.

3. CORPOS MONSTRUOSOS, IDENTIDADES EM CRISE

As narrativas que circulam pela comunidade do Bom Jesus Menino têm como uma de suas funções a exteriorização, na medida em que explicam os acontecimentos sem que aqueles que controlam a narração precisem ocupar o interior do que é explicado. Isso ocorre no sentido de que os ribeirinhos, ao menos os pescadores – o que representa uma larga contingência – procuram afastar de si a própria agência e, por consequência, sua parcela de responsabilidade nos episódios acontecidos. Acreditam poder agir sem o peso das consequências, como se o agente pudesse reinar soberano em um mundo ileso à sua ação. Por esse motivo, "afastar" soa como um eufemismo diante do que subjaz ao *modus vivendi* da comunidade. Em outra de suas digressões, o narrador pontua que "os homens não estão fora da Natureza, do modo que gostariam de estar. Mas dentro. São naturais [...] O homem é apenas um dos rostos da Natureza. E a soma de todos esses rostos é o Caos" (Sarmento, 2023, p. 181).

Narrar representa uma tentativa de refrear o caos por dar-lhe contornos próprios, delimitando fronteiras ao inteligível, isto é, ao que se pode falar, ouvir, pensar, em contraste ao que é expulso dos centros, relegado a um espaço outro, teratológico, indistinto, caótico (Foucault, 2002). Uma monstruosidade mostra a fragilidade dessa contenção. Ela rompe os diques que seguram a diferença. Inunda, por assim dizer, a totalidade do mundo com um intercâmbio ontológico, para não dizer contaminação, que perturba a mente fechada. A monstruosidade mostra que a vida não se resume ao leito de Procusto, que as coisas não se encaixam plenamente em linhas narrativas intransponíveis. E, ao fazê-lo, ela coloca em risco a identidade do próprio eu, que deve firmar certo distanciamento, sob pena de se tornar, ele mesmo, monstruoso. Conforme Gil (2000, p. 170-171), "não é na simples oposição que o homem se define em relação aos monstros, mas num sistema complexo de afinidades com figuras [...] que mantêm distâncias estruturais estáveis com a situação que ele ocupa". Quando

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

um dos lados rompe com esses limites, tem-se uma fagulha para a monstruosidade. Nas palavras de Cohen (2000, p. 41), "dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos".

Pereira não sabe disso, mas pressente algum grau de transgressão que se oculta nos relatos sobre o caçador que enlouquecera. Para ele, a história de Valdeci no Miramirá não passara de uma "cortina de fumaça" para ocultar a violação de uma das duas leis dos antigos sábios ticunas, que orientam o modo de vida totêmico da comunidade ribeirinha: "casas do mesmo tótem não podem casar-se entre si nem matar seu bicho ancestral" (Sarmento, 2023, p. 33). Na esteira teórica de Kristeva (1982, p. 65, tradução nossa)[20], em sociedades como a que figura em *O boto*, estabelecem-se ritos de purificação "cuja função é separar este ou aquele grupo social, sexual ou etário de outro, por meio da proibição de um elemento sujo, profanador". Basta pensar em linhas divisórias que perpassam a constituição desses espaços sob o intento de apartar a "sujeira", alçada ao nível da profanação, que torna possível instituir a sua contraparte, "o 'si mesmo e limpo' de cada grupo social, senão de cada sujeito" (Kristeva, 1982, p. 65, tradução nossa)[21]. O elemento sujo tende a ser abominado como uma abjeção, um não objeto de desejo, e sua exclusão do sistema simbólico se torna condição de possibilidade para a ordem do sagrado.

Consola, da casa do Porco, companheira de Pereira, teria vivenciado esse processo de purificação a partir da puberdade, período em que "começou a ganhar corpo" e teve de se distanciar do pai, Claudino. A prática, mesmo agora, na vida adulta, não deixa de irromper do baú da memória, fazendo-a lembrar dos tempos em que não podia "mais sentar-se ao lado do pai, nem conversar com ele sozinha", tempos em que, "caso encontrasse o pai, ambos sem companhia, em uma trilha da floresta, precisaria correr?" (Sarmento, 2023, p. 27).

Daí que, se o monstro "é quem mostra algo, é quem sempre escapa e é quem sempre volta", conforme Angel (2024, p. 107), o Miramirá, tanto quanto o abuso sexual do

20 "[...] whose function is to separate this or that social, sexual, or age group from another one, by means of prohibiting a filthy, defiling element".

21 "[…] the "self and clean" of each social group if not of each subject".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

Encantado, no prólogo, sob a leitura de Kristeva (1982), teria devolvido a Valdeci uma imagem distorcida de si mesmo, simbolicamente representada na dissolução das fronteiras ontológicas do homem branco misterioso – humano-boto, boto-humano – e do próprio entorno natural. A loucura representaria o caos instalado pela abjeção, esta que advém do que "escapa àquela racionalidade social, àquela ordem lógica sobre a qual se baseia um agregado social, que então se torna diferenciado de uma aglomeração temporária de indivíduos e, em suma, constitui um sistema de classificação ou uma estrutura" (Kristeva, 1982, p. 65, tradução nossa)[22].

Pereira, por sua vez, na condição de chefe da casa do Boto, tem plena ciência de sua profanação ao dar continuidade à caça do mamífero, mas se mostra temerário, valendo-se da necessidade como justificativa para dar fim ao dilema: "Fome ou prisão. Como se a gente pudesse escolher agora" (Sarmento, 2023, p. 25). Para sua infelicidade, porém, isso não torna a caça menos repulsiva. A narração fornece alguns detalhes do processo, como a parte que Pereira mais detesta, após a violação: "a companhia do boto morto, a marca do seu crime perante os homens e as leis do clã"; depois, ter de descer do barco "fedendo a sangue e morte e colocar o cadáver do boto na areia. Cortar o boto por dentro com um facão de retirar vísceras. Eviscerá-lo é a palavra. Arrancar todas as suas partes internas" (Sarmento, 2023, p. 21). A descrição transfere a sensação de repulsa e nojo da personagem para o leitor ao trazer resíduos corporais que perpassam a noção de abjeção. O sangue e as vísceras fazem as vezes do (in)familiar que vem à tona, já que tais componentes corporais, uma vez longe de seu lugar habitual, rompida a barreira da pele, podem perturbar a fronteira entre o interior e o exterior do organismo. Desse modo, conforme Kristeva (1982), é como se o abjeto lembrasse à personagem, senão a fizesse retornar, a um momento caótico da natureza, anterior à definição das linhas, e, portanto, retraçasse os limites do eu. O cadáver eleva essa sensação. Por ser "o mais nauseabundo dos resíduos, é uma borda que invadiu tudo", escreve Kristeva (1982, p. 3,

22 "It is what escapes that social rationality, that logical order on which a social aggregate is based, which then becomes differentiated from a temporary agglomeration of individuals and, in short, constitutes a classification system or a structure".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

tradução nossa)[23]; é a presença de uma ausência, por assim dizer, a afirmação da negação que "me mostram o que permanentemente empurro para o lado a fim de viver [...] Ali, estou na borda da minha condição de ser vivo".

Não surpreende, pois, que Pereira, "em outros tempos [...] o maior matador de botos da região" (Sarmento, 2023, p. 167), jamais se veja livre da mácula, num sentido não muito diferente do que experiencia Lady Macbeth na peça shakespeariana: o sangue pode ser lavado, mas a mancha da culpa persiste e insiste em retornar. O retorno acontece não apenas durante a caça ou no esfolamento do boto; prolonga-se, ainda, na atitude reativa dos bugios, "velhos delatores da floresta, [que] voltam a gritar, a comandar os sons aterrorizantes da floresta" (Sarmento, 2023, p. 23). A vizinhança dos botos, uma testemunha sempre presente, sentindo a dor do outro, faz questão de lembrar a Pereira de sua violação. Todavia, a apoteose do retorno acontece no primeiro capítulo da narrativa, quando Pereira, em uma de suas caçadas, mata uma boto-fêmea grávida. A ferida provocada com o arpão encharca o chão do barco com um "sangue grosso", do qual o caçador se afasta, "tenta não sujar os pés na poça. Desesperado. Com nojo" (Sarmento, 2023, p. 37). Novamente, a narração não se furta aos detalhes. Faz escoar a abjeção ao céu aberto da linguagem, emulando a sensação perturbadora e a urgência que acometem a personagem, esta que, agora, procura equilibrar a consciência recorrendo à esposa como contrapeso e salvaguarda. Equilíbrio é uma palavra-chave diante do cadáver. Conforme Kristeva (1982, p. 3, tradução nossa)[24], cadáver etimologicamente decorre de *cadere*, cair, aquilo que "irremediavelmente fracassou, é fossa e morte; ele perturba ainda mais violentamente aquele que o confronta como frágil e falacioso acaso". A queda, nesse caso, é a do próprio Pereira, o eu confrontado pelo corpo do outro privado de mundo, que entra em descompasso com as demais coisas por já deixar de ser algo. Assim escreve a autora: "Naquela coisa imperiosa, crua, insolente, sob a luz plena do sol do necrotério, naquela coisa

23 "[…] the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything".
24 "[…] which has irremediably come a cropper, is cesspool, and death; it upsets even more violently the one who confronts it as fragile and fallacious chance".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

que já não combina e que, portanto, já não significa nada, contemplo a ruína de um mundo que apagou suas bordas: desfalecendo" (Kristeva, 1982, p. 3, tradução nossa)[25].

Consola é conhecida como "a parteira e aborteira do Bom Jesus" (Sarmento, 2023, p. 46), alguém que ocupa um lugar liminar dentro da ordem social, pois intervém nos momentos em que a vida ainda não se estabilizou como presença ou já não pode ser reconhecida sem o estigma da perda. O nome da personagem não deixa de conter uma certa ironia, devido à fama que a situa no hiato entre a vida e a morte. Personifica a abjeção de Kristeva (1982), uma vez que interfere em fronteiras bem conhecidas. Devido a isso, realiza, sem dificuldades, o parto-aborto da boto-fêmea, trazida às pressas pelo marido. O uso do hífen para indicar a prática de Consola aponta para a indeterminação daquilo que, nesse caso, ela realiza. O animal carrega em seu ventre uma vida que ainda não veio ao mundo, de modo que a morte do corpo materno não coincide com a morte imediata de sua cria. Instala-se uma condição liminar: quase-morte, quase-vida; um cadáver que abriga uma vida possível.

Nessa hora, o narrador é generoso nos detalhes: "Consola enfia as mãos nas vísceras da boto-fêmea para separar seus órgãos e retirar de lá *algo* vivo, *algo* pulsante, *algo* de dentro de uma bolsa amniótica banhada em sangue e plasma" (Sarmento, 2023, p. 38-39, grifo nosso). A narração dá continuidade à transposição da abjeção à linguagem, que se inicia pelos resíduos corporais e se prolonga à inespecificidade do feto, meio humano, meio não humano, sobre o qual Pereira conjectura "no mínimo que seja algo sobrenatural" (Sarmento, 2023, p. 39). Tampouco o narrador encontra segurança para definir a presença da vida existente, de modo a recuar ao pronome indefinido – "algo" – como referência, decisão que adia o reconhecimento e reproduz a dificuldade de enquadramento do corpo abjeto.

Os traços corporais acentuam essa perturbação. A criança trazida à luz não chora, e, malgrado os vestígios do sangue materno, "tem a pele inteira rosada e fria e os olhos amarelos" (Sarmento, 2023, p. 42), além de mãozinhas engelhadas, com membrana e sem unhas. Sobre o crânio, vê-se uma abertura pela qual pequenos guinchos são emitidos, algo que

25 "In that compelling, raw, insolent thing in the morgue's full sunlight, in that thing that no longer matches and therefore no longer signifies anything, I behold the breaking down of a world that has erased its borders: fainting away".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

aproxima o vivente recém-chegado ao mundo da estrutura corpórea de um boto. Tais características físicas, porém, não dão motivos para Consola abandonar aquele ser. Ela, que sempre quis um filho – "o que eu quero mesmo meu marido não pode dar" (Sarmento, 2023, p. 19) –, decide, por fim, sem muito pensar, à guisa de um instinto materno, ficar com "a criança estranha, a criança que deu um passo para fora de sua própria espécie" (Sarmento, 2023, p. 41). A escolha de seu nome ironicamente fora colhida de um sonho de Colares, no qual Jesus teria recomendado "Rudá", de origem tupi, "divindade do amor", para outra criança.

Há muitas ironias que perpassam a decisão pela adoção e que vão modificar a vida do casal daí em diante. A maior delas, sem dúvida, repousa sobre a prepotência de Pereira, que interrompe a reprodução dos botos ao violar a lei dos clãs, enquanto ele é incapaz de produzir descendência. Por seu turno, o não humano morto deixa como legado uma vida, que será incorporada à família humana. A criança expõe uma falha na suposta soberania do humano sobre os ciclos naturais, pois aquilo que Pereira procura controlar retorna em uma existência que, a despeito dos esforços futuros, não pode ser contida, tampouco compreendida por completo. Agora, sob a morada do casal, Rudá comporta uma espécie de retorno do recalcado, ao menos, nesse primeiro momento, aos olhos do pai adotivo. A figura do híbrido encarna uma das semânticas do *unheimlich* freudiano, a saber, a do "*heimlich-heimisch* [oculto-familiar] que experimentou uma repressão e dela retornou" (Freud, 2010, p. 273), de forma que se tem uma ambivalência no corpo estranhamente familiar. Para Pereira, o abjeto não está mais confinado à mata ou ao rio; a mácula da caça proibida habita agora a intimidade do próprio lar. Não passa despercebido, então, o comentário do narrador de que "um homem que cai de cima de uma montanha e fica olhando para baixo, admirando a queda, esse é Pereira" (Sarmento, 2023, p. 37).

Além disso, a inespecificidade de Rudá dificulta a manutenção da dialética entre presa e predador, senhor e servo, dentre outras derivações, não porque propõe uma inversão senão o seu desmanche. Se pensarmos que a natureza se encontra personificada na criança, seus caminhos não se tornam menos oblíquos ao conhecimento do humano. Isto é, a convivência

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

com Rudá intensifica a dificuldade de enquadramento, o que explica, no excerto anterior, Pereira cair e apenas admirar a queda. Trata-se de um processo vertiginoso em que, mais do que o outro, é a percepção do si mesmo reinante que se encontra ameaçada. Basta atentar para a constituição híbrida de Rudá, a partir da qual, à luz de Derrida (2002), a crença dos ribeirinhos de que teriam chegado àquelas terras antes dos botos poderia ser revista. A ponderação tem maior peso aqui para além da literalidade da crença. Nos dois advérbios, "antes" e "depois", condensa-se uma antiga querela acerca do lugar do humano diante do animal, cuja distribuição hierárquica tem historicamente privilegiado o primeiro, legitimado como sujeito da linguagem e instância a partir da qual essa diferença é enunciada. Nesse ponto, vale antecipar a conclusão de Derrida (2002): o "animal" consiste em uma construção posterior à ideia do humano, visto que esta requer uma contraparte em relação à qual ganha definição. Daí a formulação paradoxal do filósofo: "se eu estou depois dele, o animal vem pois antes de mim, mais cedo do que eu [...] e pois que, já que ele está na minha frente, eis que ele está atrás de mim" (Derrida, 2002, p. 28).

Em *O boto*, a criança desorienta a crença dos ribeirinhos, no plano simbólico, por embaralhar o antes e o depois. O fato de Rudá emitir guinchos no lugar da linguagem esperada pelos humanos ou de apresentar uma fisionomia híbrida não autoriza quaisquer vereditos; aquilo que supostamente seria próprio de cada parte – o animal, o humano – é perdido de vista com a personagem. Isso reforça o argumento do teatro humanista, e, agora, o consequente abalo sísmico provocado por algo que contornou seu roteiro, de modo a esvaziar o papel de Pereira enquanto caçador, que tenta, sem resultados, "se manter firme. De pé. Funcional" (Sarmento, 2023, p. 49).

Angel (2024, p. 106) lembra-nos que, a respeito da monstruosidade, "enquanto uma manifestação daquilo que é fora do comum, que gera estranheza e produz sismos, precisamos compreendê-la e reconhecê-la, antes de tudo, como uma categoria do pensamento". O parto traz a lume, mais do que um corpo, uma existência outra cujas particularidades interrogam, senão ameaçam, essencialismos do mundo conhecido, como se uma outra possibilidade de pensar o mundo estivesse ali contida, não como instrumento, vale frisar, mas como

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

manifestação política. “O pensamento também está no corpo”, complementa Angel (2024, p. 106). Isso dialoga com a perspectiva de Estok (2014, p. 131, tradução nossa)[26] a respeito do corpo como um agente narrativo que revela “tanto nossa exposição quanto nossa participação nesse complexo de relações”.

Para dar um exemplo dessa mudança de pensamento, basta pensar que a existência de Rudá contorna a lógica pronominal dicotômica do ele/ela, sinalizada graficamente pela barra no campo da linguagem, de modo que, quando o narrador, Consola e até mesmo Pereira, com o tempo, referem-se a Rudá, fazem uso da omissão ou da disjunção de um marcador de gênero. O primeiro caso pode ser visto em um dos conselhos da mãe à criança, que interrompe a si mesma na adjetivação: “‘Não pode tirar a roupa pra nadar com os meninos no rio... senão vão descobrir que você não é... eles não vão entender, tá bem? Promete que faz isso pela mamãe, Rudá queri...?’” (Sarmento, 2023, p. 95). O segundo pode ser encontrado na descrição do que Rudá pareceu aos olhos de seus amigos quando, a contragosto do conselho materno, banha-se nas águas da região: era “como se estivessem diante de um... deus... ou deusa” (Sarmento, 2023, p. 131).

O corpo, no paradigma “moderno”, não raro sofrera com os litígios provocados pela distância que se assumiu existir em relação à sua antítese cartesiana – mente, espírito, razão, intelecto. Todavia, sendo um “híbrido entre biologia e cultura”, conforme Angel (2024, p. 106), o corpo está sujeito a variações interpretativas, de modo que não poderia ser dissociado do pensamento. No caso de *O boto*, vemos que, em diálogo com Halberstam (1995, p. 19, tradução nossa)[27], “um corpo goticizado é aquele que perturba a relação superfície-profundidade entre o corpo e a mente”; ele pode inaugurar pensamentos outros, tanto quanto se revelar como uma instância de atração para outras leituras em torno de sua órbita difusa, leituras às quais uma mente solipsista, no sentido investido por Descartes, não conseguiria formular. Em termos simples, faltaria à mente o contato com a matéria.

26 “Our bodies are, in other words, the narrative agents that reveal both our exposure to and our participation in this complex of relationships”.

27 “[…] a gothicized body is one that disrupts the surface-depth relationship between the body and the mind”.

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

Quanto mais convive com Rudá, que personifica a materialidade do outro, tanto mais o casal vê as dúvidas ganharem espaço e confrontarem o *ethos* habitual. Consola sabe que Rudá é diferente; presencia os guinchos e percebe suas reações à floresta. Diante disso, ela não apenas aceita a diferença – pois "a fronteira que foi cruzada não importa para ela. Essa fronteira foi sufocada pelo amor" (Sarmento, 2023, p. 42) –, como considera o gesto de observar Rudá como parte constitutiva de si mesma. Conta-nos o narrador: "No fundo, ela conclui ali sozinha, a existência de Rudá, o milagre do seu nascimento, são os rastros que indicam não o que Rudá é, mas o que ela, Consola, não é – ou o que os demais seres humanos não são. Isto é: perfeitos" (Sarmento, 2023, p. 164). A reflexão da mãe dialoga com a premissa de que "o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo" (Gil, 2000, p. 176), isto é, um outro a partir do qual pode sustentar a sua própria identidade. A diferença é que, imbuída do amor, Consola não vê na criança um monstro senão um reflexo dela mesma, de modo a contornar uma narrativa bíblica reiterada no romance em torno da perfeição como categoria normativa.

A esse propósito, a palavra "milagre" e a posterior conclusão da mãe de que, "se de fato existe um deus [...] ele não se parece comigo, ou com Pereira. Com Claudino menos ainda. Mas com Rudá. Deus se parece com Rudá" (Sarmento, 2023, p. 164), jogam em favor do corpo-pensamento do outro monstruoso como um transgressor capaz de romper com quaisquer leis conhecidas. Ao pai, a força milagrosa atua em reiterados momentos de confrontamento, diante dos quais Pereira vacila por perceber a fragilidade dos distanciamentos construídos. Às vésperas de esfolar um porco, por exemplo, sob protestos do animal, ele, paralisado, "nota, pela primeira vez, o quanto os olhos dos porcos se parecem com os nossos" (Sarmento, 2023, p. 194).

Isso não significa que Consola e Pereira se sintam seguros para expor Rudá ao mundo ou que disso se construa alguma narrativa de teor romântico. Conforme Angel (2024, p. 106), "o corpo é (re)fabricado e, assim também, são as monstruosidades". Os pais parecem pressentir isso ao demonstrar temor pelo que a diferença de Rudá pode movimentar no imaginário da comunidade – algo que de fato se confirma, aos poucos, com o avanço do

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

enredo, em que Rudá ora é visto como divindade, ora como rebento do rival de Deus, duas interpretações que oscilam conforme o olho do observador. Nesse sentido, vale pontuar, conforme Halberstam (1995), que a monstruosidade cria "outros" outros.

A dificuldade de assimilação se manifesta no avô, Claudino, que "podia se chamar de encrenqueiro" (Sarmento, 2023, p. 26). A ele, a percepção da diferença, em contraste à filha e ao genro, traz consigo ódio, desejo, ganância; em suma, um conjunto de fatores que escoam ao trato linguístico com ironias e sarcasmos sobre a identidade de Rudá. Depois de um almoço na casa da família, expressa ao genro: "– E vocês criando o botinho 'macha' desse jeito?" (Sarmento, 2023, p. 63). Claudino se sente incomodado, desconfiado, mas não menos curioso com a aura misteriosa de Rudá e as atitudes paternalistas que o escondem, como o uso de uma máscara de papelão de boto, luvas nas mãos até os cotovelos e dois band-aids marcando o lugar das sobrancelhas. O desdenho pela linguagem não esconde sua curiosidade. Conforme Cohen (2000, p. 52), o corpo monstruoso "espreita em algum lugar naquele espaço ambíguo, primal, entre o medo e a atração".

Não surpreende que Pereira construa limites em torno da casa para cercear a movimentação de Rudá. Trata-se de uma alternativa para um controle que perdera diante da natureza, de modo que as fronteiras rompidas pela presença da criança são agora redefinidas, no plano geográfico, com bandeiras, linhas de nylon e guizos pendurados. O narrador conta que, nos dois primeiros anos desde a adoção, "Pereira passou as noites na varanda, dormindo com a espingarda no colo, à espreita, aguardando a visita do Encantado" (Sarmento, 2023, p. 56). Posteriormente, o mecanismo de alerta improvisado serviria para proteger a criança da comunidade e para "definir até onde Rudá pode ir sem a companhia de alguém" (Sarmento, 2023, p. 56).

A situação, no entanto, parece pender para o lado oposto, isto é, para a ideia de que Pereira procura proteger a comunidade de Rudá, como a si mesmo da retaliação e da enchente de interpretações que inundaria a região e a casa do Boto caso os moradores travassem conhecimento da criança. O primeiro indicativo dessa retaliação aparece já na fala do sogro, de maneira contida, influenciada pelo paradigma cristão de que o homem espelha a imagem

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

de Deus. "– Aqui é a terra onde Deus não terminou a criação, Pereira", declara Claudino (Sarmento, 2023, p. 63). Rudá, estando na intersecção ontológica, dificultaria esse enquadramento, uma vez que a parte animal de sua constituição agregaria a noção de incompletude do trabalho divino e, por consequência, uma parcela de imperfeição à inteireza de seu ser. Pereira se zanga não apenas com o sogro, mas com a própria postura controladora, como se observa em sua indignação em tom retórico: "– Rudá é animal, por acaso? Pra viver em cativeiro?" (Sarmento, 2023, p. 64). Não bastassem o cercado e as roupas, o casal removeu os espelhos da casa, privando Rudá de uma imagem de si mesmo. O descontentamento do pai o trai, contudo; faz transparecer pela linguagem uma visão negativa diante dos animais não humanos, considerando-os como uma afronta para a identidade de Rudá.

Todavia, Rudá jamais se percebe como uma monstruosidade. Parte disso se deve ao hábito de assistir religiosamente "Os sete monstrinhos", um desenho animado que, da infância à aurora da adolescência, o ajuda a construir uma percepção de si e do mundo afora, de maneira que "não vê problema algum em crianças com chifres, asas, narizes enormes, membranas entre os dedos e cara de jacaré" (Sarmento, 2023, p. 66). Embora saiba do receio dos pais, não compreende o motivo para sua contenção; conceitos como os de anomalia, monstro, perfeição, normalidade não participam do seu horizonte perceptivo.

A narrativa da perfeição, se podemos assim chamá-la, transparece de fora, daquilo que circula na comunidade, como durante a seleção dos recém-nascidos que Colares realiza sob a premissa de que a igreja oferece um destino melhor na capital. Acontece que, no Bom Jesus Menino, muitas meninas têm engravidado, o que, para alguns, se deve à ação do Encantado. Mães e avós, dada a precariedade da vida local, se veem forçadas a renunciar aos bebês para a igreja. A curadoria de Colares, porém, se atém a crianças que não apresentam nenhum sinal de diferença corporal, já que, em certa altura, o narrador conta que "Colares não quis pegar para a igreja o bebê que nasceu com o lábio leporino igual à mãe" (Sarmento, 2023, p. 49). Contribui para essa leitura o fato de que a personagem ignora aquilo que o filho de Deus faria, como atender à carência de Joaci, um menino cego, conhecido pelos sentidos aguçados como

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

os de um morcego, que pede esmolas na frente da igreja. No que o vê, Consola declara: "Primeiramente o reino de Deus, amém [...] expulsando de perto o cego que Cristo curaria" (Sarmento, 2023, p. 106).

O romance joga, inclusive, com a questão da conveniência. Cristo também se encontra na condição limítrofe entre o humano e a divindade, com poderes sobrenaturais que, em outro contexto, poderiam aproximá-lo daquilo que a própria comunidade identifica como monstruoso. Entretanto, a diferença reside no regime de inteligibilidade que ampara cada uma dessas figuras. Enquanto Rudá nasce de um corpo animal e ingressa no mundo humano sem que nenhuma narrativa anterior consiga acomodar sua existência plenamente, Jesus já dispõe de uma tradição que transforma sua liminaridade em fundamento da fé. O problema, portanto, repousa em quem possui o controle narrativo, já que controlará o que participa do comum e o que permanece no espaço teratológico, "incluído pela exclusão" (Foucault, 2002).

Em vista do trauma paterno, é conveniente a Colares que qualquer semelhança com o não humano seja vilipendiada, uma vez que, conforme Estok (2014, p. 131, tradução nossa)[28], na esteira de Freud, temos "uma história de hostilidade a forças agentivas fora de nós mesmos, variadamente articuladas como vontade de viver, como princípio de prazer, como angústia existencial". É também conveniente à personagem a assimilação da diferença como antônimo da perfeição, dado o pano de fundo cristão, como também lhe é conveniente a ideia de que devam ser "perfeitos" os recém-nascidos a serem salvos, pois vamos descobrir que Colares está envolvida em "um esquema de tráfico de crianças indígenas para o trabalho escravo, cujo elo principal não é outro senão a igreja 'Jesus é a Roxa Viva'" (Sarmento, 2023, p. 149). Nesse sentido, a ideia de perfeição se transforma: salta do espelhamento de Deus à adequação para a futura mão de obra escravizada.

As crianças que começam a nascer com "anomalias", aos olhos da comunidade, são tudo menos convenientes. Dentre elas, destaca-se um grupo de personagens, os "rejeitados por Deus" (Sarmento, 2023, p. 73), cujas diferenças, assim como em Rudá, se manifestam em

28 "[…] a history of hostility to agentic forces outside of ourselves, variously articulated as a will to live, as a pleasure principle, as existential angst".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

corpos que remetem aos animais totêmicos de suas respectivas casas, como Rojão, com joelhos que se dobram para trás, semelhantes à Cotia do clã, e Job, que não tem braços, mas move-se, sobretudo pelas águas, como um jacaré. Em vista da proximidade com os não humanos e os sentimentos que despertam nos habitantes, eles tendem a ser considerados como "estranhos ou deformados, que Colares não quis intermediar a adoção" (Sarmento, 2023, p. 82). Reações similares aparecem no desdém-admiração dos colegas de escola, dos quais se destaca Ubira, o qual não consegue disfarçar, sob o véu da raiva, a atração que Rudá desperta em seu corpo, chamando-o, então, de "bichinha" (Sarmento, 2023, p. 102).

À luz de Cohen (2000, p. 53-54), a monstruosidade é um fragmento abjeto, "produto de uma variedade de morfogêneses [...] que se alinham para atribuir significado ao Nós e ao Eles que está por detrás de todo modo cultural de ver". As crianças vistas como anômalas, então, se tornam inconvenientes porque a sua presença expõe o não ser que, para a constituição do ser, isto é, do eu, deve permanecer subsumido às margens do visível e do pensável. Isso inclui limites da sexualidade: "o monstro corporifica aquelas práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro" (Cohen, 2000, p. 44). A assimilação da presença monstruosa oscila e patrocina distintas interpretações; observamos, em adição, que o pluralismo tende a convergir para a abjeção, uma rebelião do ser que ultrapassa as fronteiras estipuladas e que, ao fazê-lo, atrai e repele, pois há nele a junção do familiar com o não familiar, "ao lado do qual tão repentinamente e tão nervosamente nos colocamos" (Cohen, 2000, p. 53). Nesse sentido, à guisa de exemplo, a similaridade das crianças com os animais totêmicos pode remeter a distintos atos profanos dissimulados pela comunidade. No plano fisiológico, a cegueira de Joaci pode ser consequência do estupro que a mãe, Jaci, sofrera por obra de Valdeci, seu irmão, este que enlouquece no Miramirá, se pensarmos no ato incestuoso. No plano simbólico, o da fratura no pacto social e sagrado, a perda da visão coincide com o que se passa no prólogo, em que o suor turva a visão do caçador a ponto de desorientá-lo. Há um fio que se estende de uma cena a outra, mas que se torce em algum ponto, pois ao menino, em

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

contraste, o presságio dos sonhos compensa a ausência da visão com uma outra forma de enxergar a vida, de modo que, a ele, a cegueira não representa a anomalia que veem nele.

De maneira similar, a presença de Rudá desperta em Claudino o desejo de explorar a monstruosidade em um sentido sexual e econômico com a venda de fotos para um fotógrafo da National Geographic, Scott Green, que "tornou-se um *franco-atirador* em busca de histórias fantásticas, de *milagres* vivos" (Sarmento, 2023, p. 137, grifo nosso). Green figura como o colonizador que age sem escrúpulos, para o qual a natureza e o outro são reduzidos à rubrica do capital, de modo que o qualificador em destaque lhe cai bem: pouco importa se as histórias que conta possam provocar o fim das vidas encontradas, afinal, interessam-lhe a fama e o dinheiro angariados pela descoberta do que, para o público externo, representa o exótico. O fotógrafo agrega, assim, ao romance de Sarmento, mais uma narrativa sustentada por dissimulações, sobretudo porque, tal qual as demais personagens, Green tem coisas a ocultar, como o assassinato dos antigos companheiros de viagem no meio da selva. Isso explica o que nos confia o narrador a respeito da personagem, a saber, que "a floresta é o seu lugar selvagem. O lugar onde Scott Green *pode ser ele mesmo*" (Sarmento, 2023, p. 88, grifo nosso). Essa perspectiva recupera a visão antropocêntrica de que a floresta figura como o espaço à margem da lei, de uma "solidão absoluta sem um policial [...] onde nenhuma voz de aviso de um vizinho bondoso pode ser ouvida sussurrando a opinião pública" (Conrad, 1983 *apud* Harrison, 1992, p. 138, tradução nossa)[29]. A Green, a vigilância advém apenas dos seres humanos, ao passo que a agência da mata está fora de cogitação, razão pela qual age sem o peso da culpa ou fardo das consequências.

A conta das atitudes irresponsáveis dos humanos chega em parcelas à comunidade. A perturbação se alastra à medida que se extinguem os recursos para a pesca da piracatinga – o que significa a escassez do boto – e o governo não segue com o acordo assistencial. Pouco a pouco, força-se uma contiguidade entre os mais variados acontecimentos do Bom Jesus Menino: dificuldades econômicas, transgressões sagradas, fome, surtos de raiva, mortes

29 "[…] utter solitude without a policeman – where no warning voice of a kind neighbour can be heard whispering public opinion".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

desconhecidas, escassez, aumento dos nascimentos, crianças anômalas. Nesse ínterim, começa-se a questionar a validade política dos "monstrinhos", visto que, como expõe Dimas, sob efeitos do álcool, há "muitas bocas para alimentar, e bocas cada vez mais deformadas, cada vez mais defeituosas. Bocas que ninguém quer. Que não conseguirão arrumar trabalho nunca e só comerão enquanto puderem e viverem" (Sarmento, 2023, p. 116). A opinião do pescador encontra ouvidos solidários na comunidade à perspectiva de que aquelas crianças são párias e parasitas, o fora que está dentro e consome a vida do eu: "Comerão provisões. Comerão vida. Comerão tempo. Despensas", complementa (Sarmento, 2023, p. 116). O excerto epitomiza o que a agência outra provoca na segurança do humano, a saber, a não vida do eu, que se inicia pelo levante da alteridade abjeta, quando se mostra igualmente dotada de agência. Estok (2014, p. 134, tradução nossa)[30] sintetiza esse medo em uma frase: "o que está em jogo aqui para o humano são crenças em sua própria agência, autonomia e, é claro, superioridade".

Isso explica o fato de que, só depois desses vários episódios, Pereira será questionado pelos demais clãs quanto à violação da interdição de matar o animal de sua casa. O questionamento tardio reforça o princípio da conveniência, como também a negligência das ações dos caçadores na mata – já que a "fartura" até então dos botos dispensava confrontamentos. Há algo mais, contudo, que, embora não restitua o prejuízo, é levado adiante como uma tentativa de restabelecer um equilíbrio ao espírito: a delegação de uma causa externa para as tragédias. No processo de encontrar um culpado, o boto e o Encantado são sucessivamente investidos da posição de "bode expiatório". Cohen (2000) faz menção a René Girard quando aproxima esse conceito dos monstros, já que ambos representam o lócus da diferença. Para Girard, o monstro e o bode expiatório participam de uma mesma operação de produção da alteridade: uma comunidade em crise concentra em uma figura ou grupo aquilo que ameaça sua ordem e, ao fazê-lo, torna essa figura simultaneamente causa imaginada do problema e alvo legítimo da violência. Os monstros reúnem, recombinam e reconfiguram fragmentos do que fica às margens do diagrama de Venn de uma comunidade. A

30 "What is at stake here for the human is beliefs in its own agency, autonomy, and, of course, superiority".

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

diferença encontra-se no que desliza para os cantos do centro imbricado das categorias normativas da identidade do eu. A sobra se torna a diferença, e sua ameaça é "aterradora porque ela revela a verdade do sistema, sua relatividade, sua fragilidade e sua mortalidade" (Girard, 1986, p. 21-22 *apud* Cohen, 2000, p. 40). O monstro expõe, assim, a teatralidade arquitetada até então.

Na obra de Sarmento, o bode expiatório não tarda a ser estendido aos rejeitados por Deus e a inaugurar uma caçada desenfreada durante a festa do boi, com um desfecho não menos caótico que aquele que fundara a comunidade. O confronto coloca em cena distintos atores humanos e não humanos, numa carnificina que terminará em novos mortos e em uma nova configuração da vida – ao menos à diferença, que se retira de cena, mas não sem afirmar sua presença para as gerações vindouras. A essa altura, vemos narrativas ocultas serem trazidas à tona em julgamentos que se valem do suplício como punição; Rudá e seus pares apresentando-se ao mundo, aquele como líder seguido de seus discípulos; e a natureza transpor limites imaginados pelo humano à medida que macacos e cobras irrompem de suas paragens. Retoma-se, assim, aquilo que o narrador pontuara sobre o caos, a saber, que "forma nenhuma permanece por muito tempo no Caos. A Natureza é transformação" (Sarmento, 2023, p. 181).

4. POSSIBILIDADES NO HORIZONTE

Na economia narrativa de *O boto*, não há golpes isolados, tampouco consequências que repercutem e se resolvem entre poucas personagens, apartadas do mundo. A trama não prescinde de nenhuma existência ou ação que se passa na comunidade. Um de seus méritos se encontra no reconhecimento da pluralidade que habita a floresta amazônica, cujas agências interferem no enredo e se desdobram em eventos não de todo premeditados, sobrepostos uns aos outros em uma grande massa caótica.

A impossibilidade de uma responsabilidade individual acrescenta um segundo mérito à narrativa, consequência do caos imbricado ao natural. Os episódios acontecem em cascata, vertendo de todos os cantos: da caça desregrada dos ribeirinhos, da violação das leis sagradas

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

dos clãs, do empenho da FVA na defesa do boto, do afã evangelizador e combatente de Consola, da conversão da natureza em produto de exportação. Cada uma das narrativas vale-se de seus meios em busca de fins próprios, mas orbitam o que, em tese, não deveria ser o centro atrativo: a natureza, personificada na diferença do que vai se convencionar chamar de monstro. A convergência dessas narrativas resvala em direção a uma espécie de ecofobia, à luz de Estok (2014), diante da irrupção de agências outras que não humanas, desde animais até espectros do umbral, diluídas em forças que excedem a possibilidade de ordenamento. Mesmo os pesquisadores da FVA não escapam disso, se pensarmos que atuam sob a premissa de uma harmonia entre viventes, projetada para contrabalancear o caos.

Todavia, é no corpo monstruoso que tais agências encontram um representante mais desafiador. Visível, tangível e capaz de consumir, literal e simbolicamente, as guarnições dos habitantes do Bom Jesus Menino, o monstro invade um espaço que, conforme Cohen (2000), não lhe pertence, porque, composto pela transgressão das fronteiras, sua existência se configura como uma afronta às regras do pacto social.

É o caso das crianças de *O boto* que compartilham traços com os animais totêmicos. Elas se encontram duplamente oneradas: de um lado, sua diferença é vista como uma anomalia, devido à comparação com esquemas normativos, como o paradigma religioso, que orientam a percepção do Mesmo a esperar o mesmo do Outro; de outro, a anomalia como desvio de expectativa ganha a roupagem da monstruosidade sob a premissa de que o corpo indefinido – parte humano, parte não humano –, ao reunir parte do "próprio" de cada lado, a ponto de perdê-lo, incorpora antíteses que a comunidade estabelece como garantia para a manutenção de sua identidade. É isso o que Cohen (2000) pontua acerca do monstro: trata-se de uma roupagem conceitual; portanto, construída, não essencial, costurada sobre a pele da diferença que não se conformou aos padrões vigentes e cuja existência expõe, senão a fragilidade arbitrária das construções, anseios adormecidos e falsas oposições das quais depende a continuidade, nesse caso, do teatro humanista.

Os monstrinhos do Bom Jesus Menino estão aquém de qualquer esgotamento hermenêutico, é verdade. Entretanto, podemos ler sua presença como um ponto de

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

esgotamento para a empresa antropocêntrica. A atopia de sua existência representa um contrassenso que impede a prossecução das atividades – ao menos é isso que acreditam os ribeirinhos. Isso porque Rudá e seus pares não apenas não se encaixam, como também, por sua simples circulação, desregulam o ciclo circadiano dos habitantes ao fazer despertar temores, anseios, desejos, sonhos e intenções até então reprimidos em vista da purificação da comunidade. Trata-se, aqui, de uma agência indireta, em que a presença da alteridade monstruosa atua como um espelho que devolve um reflexo distorcido do si mesmo preponderante, o não ser, a não vida, a negação de si; em suma, a abjeção, aquilo que borra fronteiras e, por isso mesmo, ameaça o equilíbrio do ser (Kristeva, 1982).

Harrison (1992) comenta que os antigos cavaleiros medievais adentravam a floresta para dela extrair sua força, em gestas não oficiais, afastadas das leis humanas e divinas, em um espaço à sombra, mas com a promessa de retornarem intactos, passado um período de provação. Em Sarmento, não há possibilidade de tal repartição, nem mesmo em pensamento. O tempo de convívio com Rudá faz Pereira vacilar diante do esfolamento de um porco, sinal de que algo em si resistira, alheio à vontade consciente, a ponto de interditar um gesto que lhe era tão banal.

Em síntese, ninguém está a salvo diante da monstruosidade. A constatação, no entanto, chega em parcelas e nem sempre se apresenta de maneira clara e perceptível às personagens humanas. Essa obscuridade participa da composição do enredo e faz jus à proposta de que o monstro tende primeiro a nublar o horizonte para depois, possivelmente, principiar um facho de luz. É assim que o grupo de Rudá devolve a todo instante um olhar que nos remete aos mesmos do Mesmo, provocando-nos com algum nível de revisionismo elementar de nossas crenças mais fiéis. A simples interrogação já se configura como uma saída em potencial, uma cunha para inaugurar um ponto de fissura. Conforme Bensusan (2022, p. 134), “se não apostarmos em nossas cunhas para ajudar a abrir novas brechas, em busca de novas possibilidades de mundo, disputando o futuro até as últimas consequências, não haverá outro mundo possível”.

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

O destaque recai, portanto, sobre o corpo monstruoso como chave de leitura. Ele não nos autoriza a pensar em cisões senão a enxergar a dificuldade de sua precisão. Leva-nos a pensar a multiplicidade semântica que envolve o olhar e o corpo como instância de pensamento, e vice-versa. Basta pensar em ventos, geadas, ondas de calor, doenças, acidentes; enfim, eventos dos quais o corpo humano, por si só, mesmo sob intensa proteção, não sai plenamente ileso. Conforme Estok (2014), atentar ao corpo, sentir o corpo, pensar o corpo pode ser uma maneira de verificar de perto agências outras que nos perpassam, de uma maneira que, talvez, por tal intimidade, reconheçamos limites para a soberania e a plena autonomia do humano. O corpo monstruoso concretiza, literal e simbolicamente, uma possibilidade de convívio cuja constatação, tal qual as personagens de Sarmento, nos chega de maneira tardia, haja vista outras tantas narrativas que hasteiam bandeira no horizonte contemporâneo pautadas pelo antagonismo cultura/natureza, consciente ou não. O que se mostra necessário, depois de tudo isso, decorre do que fazemos com aquilo que o monstro depõe, propõe, demonstra. Deixar o monstro falar talvez seja uma maneira de avaliar as sombras que permeiam nossas claridades.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANGEL, T. Monstruosidade e educação: alguns rabiscos sobre a Pedagogia do Esquisito ou a Pedagogia das Aberrações. *Revista de Interações Sociais – REIS*, v. 8, n. 1, p. 104-119, jan.-jun. 2024.

BENSUSAN, Nurit. O presente é uma máquina de fazer futuros. *In*: KRENAK, Ailton; PIÚBA, Fabiano. *Desnaturada*: cultura e natureza. Fortaleza: Secult/Ce, 2022, p. 127-134.

BRAIDOTTI, Rosi. Animals, Anomalies, and Inorganic Others: De-oedipalizing the Animal Other. *PMLA*, v. 124, n. 2, p. 526-532, 2009. Disponível em: https://rosibraidotti.com/publications/animals-anomalies-and-inorganic-others-de-oedipalizing-the-animal-other/. Acesso em: 02 mai. 2026.

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros* - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 22-60.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

ESTOK, Simon C. Painful Material Realities, Tragedy, Ecophobia. *In*: IOVINO, Serenella; OPPERMANN, Serpil. *Material Ecocriticism*. Bloomington: University Press, 2014. p. 130-140.

FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). *In*: FREUD, Sigmund. *Obras completas volume 14*. História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. *In*: COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros* - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-183.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas, SP: Papirus, 1990.

HALBERSTAM, Judith. *Skin shows*. Gothic Horror and the Technology of Monsters. USA: Duke University Press, 1995.

HAN, Byung-Chul. *O que é o poder?* Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

HARRISON, Robert Pogue. *Forests*: the shadow of civilization. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

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

SARMENTO, Tadeu. *O boto* – romance gótico amazônico. São Paulo: Uboro Lopes, 2023.

Recebido em: 15/10/2026
Aprovado em: 24/10/2026
Publicado em: 06/11/2026

A Revista OWL Journal está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição (CC BY)