



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

PARÓDIA E METALINGUAGEM EM *NA ESCURIDÃO DA MENTE*, DE PAUL TREMBLAY

PARODY AND METALLANGUAGE IN *IN THE DARKNESS OF THE MIND*, BY PAUL TREMBLAY

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo promover uma leitura de *Na escuridão da mente* (*A Head Full of Ghosts*, 2015), de Paul Tremblay, destacando dois elementos fundamentais em sua composição e que estão imbricados: o diálogo constante com os paradigmas do gênero horror e o ostensivo caráter metalinguístico do texto. Ambos os aspectos se vinculam com um deslocamento paródico do centro de atenção da narrativa, que deixa de recair nos eventos narrados para se focar no processo de narração. Em outros termos, mais importante do que os acontecimentos – em si recuperáveis apenas como linguagem – é a produção dos discursos sobre eles. Para tanto, o autor norte-americano cria um romance no qual todas as perspectivas e vozes estão em xeque, são desestabilizadas e questionadas, revelando como estão prenhas de ideologia. Nesse sentido, a reflexão sobre narrativas de horror que se estabelece no interior do texto de Tremblay permite um diálogo tenso que atinge, simultaneamente, o gênero – na medida em que revela suas idiossincrasias – e o próprio romance, construído numa perspectiva crítica. Desse modo, *Na escuridão da mente* se marca pela ambiguidade caracterizadora da paródia, segundo Hutcheon (1985), uma vez que implica, por um lado, um distanciamento crítico e, por outro, a sacralização do código parodiado.

Palavras-chave: Horror. Paródia. Metalinguagem. *Na escuridão da mente*. Paul Tremblay.

Abstract: This work aims to promote a reading of *In the Darkness of the Mind* (*A Head Full of Ghosts*, 2015), by Paul Tremblay, highlighting two fundamental elements in its composition that are intertwined: the constant dialogue with the paradigms of the horror genre and the ostensible metalinguistic character of the text. Both aspects are linked to a parodic shift in the center of attention of the narrative, which stops focusing on the narrated events and focuses on the narration process. In other words, more important than the events – in themselves recoverable only as language – is the production of discourses about them. To this end, the American author creates a novel in which all perspectives and voices are in check, destabilized and questioned, revealing how they are pregnant with ideology. In this sense, the reflection on horror narratives that is established within Tremblay's text allows for a tense dialogue that simultaneously affects the genre – as it

¹ Doutor em Letras pela Unesp, campus de São José do Rio Preto. Professor na Unesp, campus de União da Vitória. E-mail: fhccordeiro22@gmail.com



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

reveals its idiosyncrasies – and the novel itself, constructed from a critical perspective. Thus, *In the Darkness of the Mind* is marked by the ambiguity that characterizes parody, according to Hutcheon (1985), since it implies, on the one hand, a critical distance and, on the other, the sacralization of the parodied code.

Keywords: Horror. Parody. Metalanguage. In the darkness of the mind. Paul Tremblay.

1 Introdução

“O gótico significa uma escrita de excesso” afirma Fred Botting (2005, p. 1) para relacionar essa produção com a expressão daquilo que escapava à racionalidade, à moralidade do século XVIII. Para Botting, portanto, a noção de excesso parece estar intimamente ligada à ideia de limites e fronteiras, necessárias para o que se propõe como transgressão. É nessa literatura que têm espaço as emoções, as paixões, o sobrenatural, a imaginação, a escuridão, o desejo, o egoísmo, a ambiguidade. Isto é, o gótico surge como a literatura construída sobre os escombros de tudo aquilo marcado como negativo, irracional, imoral e fantástico, incluindo justamente aquilo que é recalcado e excluído, tudo o que transgride as normas sociais e a “lei moral” (p. 2). O gótico, portanto, para Botting, se vincula à ideia de transgressão sob diversos pontos de vista: pelo excesso de emoção que visa causar; pela evocação de forças desconhecidas e incontroláveis; pela tematização de questões como a sanidade mental, a honra, a propriedade, a condição social; pelo questionamento da ordem e dos paradigmas que baseiam nossa compreensão do mundo.

A transgressão, contudo, implica o reconhecimento das normas, dos limites. Daí o caráter ambíguo dessas produções. Botting, por exemplo, propõe que ela também servirá, no gótico, para reforçar os valores de sociedade, virtude e propriedade. Nesse sentido, seriam narrativas sobre os riscos das transgressões sociais e morais que se apresentam em sua forma mais perigosa e obscura. Por isso, para o crítico, a literatura gótica deve ser entendida como ambivalente, transgredindo e restaurando os limites. É como se, em certa medida, o gótico fosse o mecanismo de liberação das pressões (e repressões) ocasionadas pela moralidade e racionalidade. Segundo tal perspectiva, o gótico pode ser associado ao que Freud (2010) chama de “inquietante” (*unheimlich*), isto é, àquilo



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

que deveria permanecer oculto, escondido, mas que mesmo assim vem à tona. Para Freud, o inquietante é, portanto, algo que é simultaneamente familiar, conhecido, mas que, devido à repressão, se torna alheio, estranho, “infamiliar”.

É justamente pensando nessa noção que Aparecido Rossi (2017, p. 76), ao discutir a produção gótica de nossa época, vincula a “repetição intertextual” à “compulsão pela repetição inerente ao reprimido que retorna (*unheimlich*) freudiano”. Para o crítico brasileiro, o gótico hodierno pode ser tanto uma expressão das inquietações, das angústias, dos sujeitos e da própria sociedade dita pós-moderna quanto uma abertura para o jogo das repetições cujo propósito pode ser “única e exclusivamente a estranha, prazerosa, inebriante, dionisiaca – portanto inexplicável, incômoda e desagradável a incautos, antediluvianos e desusados – *fruição*” (p. 76).

Colocam-se, desse modo, dois aspectos que nos interessam discutir aqui: as problemáticas vinculadas à produção de narrativas de horror atualmente e o modo como essas obras se relacionam com a tradição literária. Para tanto, partiremos da leitura do romance *Na escuridão da mente* (*A Head Full of Ghosts*, 2015), de Paul Tremblay, destacando dois elementos que estão entrelaçados em seu texto: o diálogo com o horror como gênero e a metalinguagem. Embora teoricamente distintos, tais elementos se confundem, pois, geralmente, ao se voltar sobre si mesma a narrativa coloca em foco os paradigmas do gênero com o qual estabelece uma relação ambígua: de pertencimento e de transgressão. Mais uma vez, o problema que surge é o dos limites, das fronteiras, e do que sobeja em relação a elas. Por isso também podemos falar que estamos no âmbito do inquietante, daquilo que é familiar e estranho simultaneamente. É nesse sentido que proporemos a leitura do romance como uma paródia do gênero, uma vez que, nos termos de Linda Hutcheon, essa é “uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia” (1991, p. 28).

2 A questão da paródia e da metalinguagem



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

O conceito de paródia varia conforme o teórico e a época, mas, de um modo geral, podemos dizer que se trata de um tipo de relação intertextual. Como se sabe, a intertextualidade é uma característica de todo texto, sendo, como indica Costa Val (2004), um fator constitutivo da textualidade, pois a produção de sentido de (e a partir de) um texto implica a mobilização de um cabedal de conhecimentos e crenças, isto é, de outros textos. Depreende-se, desse modo, que todo texto é dialógico, uma vez que coloca em movimento uma série de discursos com os quais se relaciona, de uma maneira ou de outra.

No caso da paródia, trata-se de: i. um termo com uma longa história remontando à *Poética* de Aristóteles, como nos informa Margaret Rose (1995, p. 6); ii. um conceito cujo significado variou com o tempo; iii. uma palavra utilizada, por vezes, para designar fenômenos distintos; iv. um conceito que se confunde com outros próximos como: sátira, pastiche, paráfrase, alusão, plágio. Carlos Ceia (2009), contudo, diz que, numa definição simples, a paródia pode ser entendida como uma imitação de um texto com o objetivo de produzir um efeito cômico. Nesse sentido, se aproxima, por exemplo, da definição de Nil Korkut (2005, p. 14), segundo a qual, essa noção geralmente é entendida como uma imitação intencional contendo uma perspectiva humorística em relação ao texto parodiado. Embora entenda o humor como um dado constitutivo, Korkut argumenta que a atitude de uma paródia em relação ao seu alvo pode variar bastante indo desde o escárnio e a ridicularização até a admiração e a homenagem. Para ela, há três tipos diferentes de paródia, dependendo do alcance de seu alvo: há a paródia de textos específicos ou de trechos de obras; há a paródia de gêneros, voltadas para certas convenções formais e temas; há, por fim, a paródia de discursos que se volta para a linguagem que caracteriza campos inteiros, como o discurso filosófico, o social, o religioso, o político, entre outros.

Estudiosos vinculados ao formalismo, como Eikhenbaum (1976), destacam a ridicularização promovida pela paródia como um dos elementos que permitem a renovação da literatura porque transforma em alvo aqueles elementos estabilizados, convencionalizados, conservadores. Cria-se, desse modo, uma possibilidade de renovação a partir da releitura de traços esgotados.



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

Essa concepção tradicional de paródia como ridicularização dos extremos das modas artísticas é, contudo, revista e criticada por Linda Hutcheon (1989), pois não fariam mais sentido para as obras produzidas na pós-modernidade. Para ela, filmes como, por exemplo, *Na calada da noite* (1982) e *Um tiro na noite* (1981) de Robert Benton e Brian de Palma, respectivamente, não buscam apenas ridicularizar Hitchcock, tendo um “objetivo” diferente.

Hutcheon propõe, por isso, uma revisão da etimologia da palavra “paródia”. Segundo ela, quando se retorna ao substantivo grego *parodia*, geralmente se indica que o termo se compõe da junção de outros dois termos *para* e *ode* (canto), entendidos, tradicionalmente, como “contra-canto”, ou seja, valorizando a ideia de oposição. A crítica canadense, entretanto, destaca que “para”, em grego, tem um sentido complementar, podendo significar “ao longo de”, ideia que indica, em sua argumentação, a possibilidade de uma suavização da ideia de ridicularização. Para ela, “Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo” (HUTCHEON, 1989, p. 48). Entende, portanto, a paródia como uma relação intertextual ambígua marcada tanto pela repetição quanto pela diferença.

Para Hutcheon, o conceito de ridículo muitas vezes atrelado à paródia, na verdade, não é uma característica definidora desse conceito, mas sim da sátira. Segundo a autora, essa confusão se deve ao fato de muitos teóricos não distinguirem de maneira satisfatória uma da outra. Propõe, então, uma diferenciação nos seguintes termos: a paródia tem sempre como alvo outro texto, sendo “intramural”; a sátira, pelo contrário, visa algo que está “fora do texto”, a sociedade, o homem, os costumes, sendo “extramural”. A sátira, argumenta, “é simultaneamente moral e social no seu alcance e aperfeiçoadora na intenção” (1989, p. 28), visando, portanto, a reforma social. A confusão, segundo a autora de *Poéticas do pós-modernismo*, se dá entre a crítica porque, em muitos casos, a paródia e a sátira são produzidas conjuntamente. Para ela,

Não é Shakespeare que é escarnecido nas muitas paródias tópicas, satíricas, dos seus discursos mais conhecidos que surgiram na *Punch* e noutras revistas. Os satiristas optaram por servir-se das paródias aos textos mais familiares como veículo de sua



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

sátira [...]. Em nenhuma destas sátiras o texto parodiado era ridicularizado; logo, o ethos da paródia não era negativo, ainda que o da sátira o fosse. (HUTCHEON, 1989, p.78-79)

Explica, desse modo, como no decorrer dos tempos se reconheceu também na paródia uma intenção negativa, ridicularizadora. Ainda que, segundo a perspectiva da crítica canadense, a paródia não necessariamente achincalhe seu alvo, ela pode fazê-lo. Isto é, ela possui um “*ethos* não marcado”, podendo ou não zombar do texto que imita.

Em todos os casos, contudo, a paródia implicaria um distanciamento crítico em relação ao texto parodiado, produzido, geralmente, pela ironia. Ambas, de acordo com Hutcheon, operam em dois níveis, colocando em foco uma sobreposição de sentidos. Na paródia o leitor deve reconhecer no texto paródico o parodiado e, a partir dessa relação, como aquele se diferencia dele. A relação intertextual se dá tanto como o mesmo (a repetição, o familiar) quanto como o outro (a diferença, o estranho). Na ironia, de acordo com a autora de *Poéticas do modernismo*, o sentido se constrói quando o leitor percebe no dito o não-dito, isto é, que, ao dizer *x*, o emissor previa que o leitor não interpretaria apenas *x*, mas inferisse também *y*, percebendo nessa sobreposição de sentidos uma intenção irônica que não se manifestaria se tivesse simplesmente dito *y*. Hutcheon (2000), portanto, não considera que, na ironia, se possa simplesmente descartar o dito (o *x*), segundo a fórmula “dizer *x* para significar *y*”, pois o sentido se constrói na relação entre o que, de fato, se diz e o outro sentido (o *y*) que assombra o primeiro, que, como no inquietante freudiano, deveria ficar escondido, mas surge. Ironia e paródia são, desse modo, instâncias afins que se diferenciariam, segundo a teórica, pelo fato de a primeira ser uma operação a nível semântico ou microscópico, enquanto a segunda se desenvolve no nível textual ou macroscópico.

Entendida como repetição com diferença, a paródia produz um instigante paradoxo, pois, por um lado, implica uma ideia de continuidade e, por outro, remete à ruptura, constituindo o que Hutcheon (1989) chama de “subversão legalizada”. Trata-se, portanto, de uma estratégia ligada a um poder destruidor, “[...] uma força ameaçadora, anárquica até, que põe em questão a legitimidade de



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

outros textos (p. 96-97) e a um potencial legitimador, pois necessita do reconhecimento da tradição, precisa da existência de normas e convenções estáveis. Ao repetir o texto parodiado, a paródia reconhece a sua importância e o homenageia, mas, simultaneamente, marca sua diferença.

Devido ao seu caráter intertextual, a paródia, como indica Ceia (2009), é uma forma privilegiada da auto-reflexividade, ou seja, é um recurso que permite a revisão da tradição. Hutcheon (1991, p. 58) destaca como “[...] permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele.” É nesse sentido que a paródia pode atuar como metalinguagem, ou seja, como discurso que focaliza o que Jakobson chama de “código”, sendo um discurso (metalinguagem) que toma como objeto uma linguagem (linguagem-objeto). A metalinguagem tem sido associada, na literatura, a um processo de ensimesmamento no qual passa a tomar a si mesmo como objeto de seu discurso como, nos termos de Samira Chalhoub (2005, p. 42), “uma tentativa de conhecimento do seu ser, uma forma peculiar e singularíssima de *episteme*, [que tende a] deixar à mostra os recursos que usa para formular sua questão”. Não raro, portanto, essa guinada metalinguística tem sido diagnosticada como um sintoma de uma crise, em arte, da representação, mas também de um entendimento de que nosso conhecimento do mundo está intrinsecamente ligado à linguagem. Hutcheon (1991, p. 45), por exemplo, destaca como “a ‘realidade’ social, histórica e existencial do passado é uma realidade discursiva” quando articulada como um texto, ou seja, está sujeita a uma série de manipulações visando efeitos e interesses específicos. Isso, evidentemente, não quer dizer que a realidade não existe, mas que ela, quando transformada em linguagem, é também uma construção discursiva e, como tal, permeada de ideologia.

A metalinguagem, portanto, pode revelar as próprias bases (e os recursos) a partir das quais determinado discurso se constrói. Por isso acreditamos que, no caso de *Na escuridão da mente*, ela é um mecanismo fundamental que despoleta a paródia na medida em que passa em revista alguns dos aspectos que caracterizam o gênero de horror, revelando suas idiossincrasias e marcando sua diferença, mesmo quando o repete.



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

3 A possessão do texto

Escrito pelo autor norte-americano Paul Tremblay (1971-), *Na escuridão da mente* narra a história de uma família (os Barret) de classe média norte-americana que tem sua vida alterada por uma série de eventos que levam seus integrantes a entreterem a ideia de que sua filha, Marjorie, possa estar possuída por um demônio. Tudo isso passa a ser filmado por um canal de TV para produzir um *reality show*. O trecho, portanto, é bastante convencional, remetendo a toda uma tradição de narrativas de horror que enfocam personagens possuídas: *O exorcista* (1971), de William Peter Blatty, e sua adaptação homônima, em 1973; *Amityville II: A possessão* (1982); *O exorcismo de Emily Rose* (2005); *Invocação do Mal 2* (2016).

Nessa tradição a narrativa tende a girar em torno do embate entre o bem e o mal com a possessão, nos termos de Schober (2004), vista como uma batalha entre, por um lado, a(s) entidade(s) estrangeira e, por outro, o corpo/alma da pessoa possuída e os representantes da Igreja. Justamente nesse aspecto se revela uma das diferenças fundamentais introduzidas pelo texto de Tremblay, ele desloca o foco do texto dos *eventos em si* para o processo pelo qual é construído o *discurso sobre* os eventos. É como se o objeto do romance, mais do que aquilo que os formalistas russos chamavam de “fábula”, fosse a “trama”. Portanto, as ações (possessão/não-possessão e o exorcismo) competem pela atenção com a discussão sobre a sua narração numa perspectiva metalinguística: o romance é um texto sobre os discursos acerca dos eventos. É esse aspecto que, segundo nosso ponto de vista, configura um dos principais aspectos da paródia ao gênero horror realizada pela obra do escritor norte-americano.

Em *Na escuridão da mente*, esse desvio para a discussão dos discursos sobre a possessão e, conseqüentemente, para a revisão dos paradigmas do gênero, se articula a uma série de estratégias narrativas, das quais comentaremos duas: 1. a construção de uma narração problemática, isto é, a ausência de uma voz totalizadora; 2. a metalinguagem, isto é, a introdução do comentário sobre outros discursos.



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

1. O que chamamos de “narração problemática” está relacionada à centralidade que Meredith, a irmã mais nova de Marjorie, ocupa no romance. De uma maneira ou de outra, toda a narrativa é permeada por sua perspectiva, isto é, ela é a “fonte” primordial para os eventos. Isto porque o romance se inicia como uma entrevista conduzida por Rachel, autora de *best-sellers* que pretende produzir um livro sobre a história da família Barret. A noção, entretanto, de que é Rachel quem conduz a conversa é problemática, pois, além de testemunha, Meredith é quem narra a entrevista, de modo que mesmo nessa conversa com a escritora o ponto de vista é dela. Se entendermos que a entrevista configura uma espécie de “moldura” para a narrativa, isto é, é uma cena primária em que o diálogo produziria a narrativa e, portanto, implicaria a presença de uma narradora secundária, Meredith, no âmbito da narrativa primária (a da cena da entrevista), temos que Meredith realiza a contaminação desta por aquela, acumulando as funções: a) de personagem da história passada; b) de testemunha que narra a história secundária; c) de personagem da cena da entrevista; d) de narradora da cena que constitui a história primária.

A onipresença de Meredith é tão evidente que, como buscaremos destacar, é ela a protagonista da história (de ambas, primária e secundária) e não sua irmã. Ela é, como seu blog indica, a “última garota” (*final girl*), figura tradicional nos *slasher films*, que é a única a escapar do assassino para contar a história. Alçada à condição de protagonista, é também ela quem fala, mas o seu discurso está passível a uma série de escrutínios. Em primeiro lugar, ela está muito próxima aos fatos, comprometida emocionalmente com sua família, particularmente com Marjorie. A certa altura ela afirma “Acho que nunca poderia explicar completamente o poder que ela tinha sobre a minha versão de oito anos de idade ou que ainda tem sobre mim” (TREMBLAY, 2019, p. 247). Meredith tem um relacionamento ambíguo com a irmã, indo da fascinação e obsessão à inveja e ciúme.

Em segundo lugar, Meredith é muito jovem quando vivencia os eventos e indica constantemente que não tinha capacidade para entender muitas das coisas que aconteciam. Por exemplo, ela afirma “[...] lembro que, quando ela disse ‘ganha-pão’, imaginei papai recebendo um pão de forma gigante” (p. 250). Esse tipo de afirmação nos relembra de que, embora agora consiga



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

elaborar um discurso coerente e crítico, ela era uma criança quando testemunhou os fatos, isto é, além de cognitivamente não estar plenamente desenvolvida, ela também era protegida, pelos pais, de certas informações. Essa ingenuidade funciona, além disso, como um dos dados que colocam em relevo o modo como ela facilmente se deixa convencer pelas histórias narradas pela sua irmã. Isso é particularmente importante em relação às ficções de horror que Marjorie inventava e que causavam tanta impressão na sua irmã menor. Outra questão envolvida com a idade de Meredith é o egocentrismo que ela revela, particularmente quando criança, pois quando vivencia os eventos está ainda na transição entre o que Piaget (1973) chama de “fase pré-operatória” e a “operacional concreta”: “Depois de meses de tudo-em-nome-de-Marjorie, fiquei feliz que algo na casa estivesse acontecendo potencialmente por minha conta” (p. 148).

Em terceiro, como corolário, há que se destacar que, relembando os eventos mais de quinze anos depois, Meredith, como ela mesmo indica, está sujeita às vicissitudes da memória, isto é, ao perpétuo processo de reformulações por que passam as nossas lembranças. Não é à toa, por exemplo, que ela destaque:

[...] minhas lembranças se misturam aos meus pesadelos, com extrapolação, histórias contadas e distorcidas pelos meus avós, tias e tios, e com todas as lendas urbanas e mentiras propagadas pela mídia, cultura pop, e a transmissão quase contínua de sites/blogs/canais do YouTube dedicados ao programa (e tenho que confessar ter lido bem mais coisas online do que deveria). Então tudo isso se mistura com o que eu sabia e o que sei agora. (TREMBLAY, 2019, p. 21)

Um quarto elemento é que os eventos por ela presenciados (e narrados) são extremamente traumáticos, uma vez que resultam na morte de seus pais e sua irmã. Como tal, estão sujeitos aos mecanismos de defesa da psique, o que se evidencia, por exemplo, no fato de que suas lembranças sobre como foi encontrada não se coadunam com a que os policiais narram.

Pode-se, portanto, dizer que se trata de uma narração problemática, isto é, que, por uma série de motivos, pode ter seu discurso questionado, indicando se tratar de uma visão parcial, pessoal,



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

subjetiva, confusa. Consequentemente, o romance convida o leitor a pesar e repesar o que é relatado, a considerar as circunstâncias em que a narração foi realizada, a, paradoxalmente, desconfiar do discurso de Meredith que é o escolhido (logo, recebe a confiança do autor) para conduzir o texto. Nesse sentido, Meredith, ainda que onipresente, não produz um discurso totalizador, mas um marcado pela dúvida, por fraturas, por desconhecimento. É o que se evidencia no trecho abaixo:

- Você não acredita que sua irmã estivesse possuída, acredita?
- Por uma entidade sobrenatural? Não, não acredito.
- Você acreditava nisso quando tinha oito anos?
- A minha versão de oito anos ainda acreditava no Pé-Grande. Mas com Marjorie, sinceramente, eu não sabia no que acreditar. Não acho que sabia no que acreditar, a não ser nela. Sempre acreditei. (p. 111)

Há, ao menos, três aspectos que vale a pena ressaltar nesse diálogo. O primeiro é Meredith admitindo sua dificuldade em criar um sentido para os eventos que viveu. O segundo é a influência de sua irmã, bem como o posicionamento moral, como veremos na sequência, em relação à experiência de Marjorie. Por fim, o embate de versões que caracterizam um texto que, apesar do que Meredith argumenta aqui, se mantém aberto, isto é, trata-se de uma narrativa que, utilizando-nos das formulações todorovianas, oscila entre uma explicação natural e uma sobrenatural para um evento que parece desafiar o nosso entendimento da realidade. Se *Na escuridão da mente* pode ser pensada como uma obra que pertence ao que Todorov (1970) chama de “fantástico” é porque o próprio mundo que representa não é unívoco, unidimensional, harmônico, mas contraditório, problemático, conflitivo. No interior da história isso se materializa em visões distintas acerca da realidade que opõem os personagens: o padre Wanderly e o psiquiatra, dr. Navidson; o pai, John, e a mãe, Sarah; John e Marjorie. De um modo geral, essas personagens revelam modos de apreender a realidade que são distintos, com os primeiros (Wanderly e John) buscando respostas no “sobrenatural” e os segundos (Navidson, Sarah, Marjorie) indicando explicações “naturais”. Uns, portanto, explicam as supostas alterações de comportamento de Marjorie como resultado de uma possessão demoníaca, enquanto outros procuram entendê-la como resultado de razões psicológicas e/ou sociais. Conduzida



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

por uma narradora que não tem, ela mesma, certeza sobre os eventos que narra, não fica claro se há, de fato, uma intervenção sobrenatural, mas também ela não é completamente descartada. Daí que, ao final, há uma série de possibilidades de interpretar os eventos, entre elas, mas não só:

- a) Havia, realmente, uma força sobrenatural (demoníaca) que tomou controle de Marjorie e a levou a assassinar sua família;
- b) O que acontece à família é resultado de um surto do pai que, desempregado e incapaz de ocupar o papel que considerava seu (de provedor, de macho, de chefe da família), os aniquila;
- c) Quem, na realidade, mata a família é Meredith, seja manipulada por Marjorie, seja por outro motivo.

Todas essas versões têm vínculo tanto com a realidade do relato quanto com o modo como os diferentes personagens constroem seus discursos sobre o que é real ou não. Dessa maneira, indicam que o mundo é algo problemático e que o seu sentido é um ato de leitura.

2. A segunda forma pela qual o romance desvia o foco da ação para o discurso é a metalinguagem. Para isso são particularmente importantes os trechos do blog *A última finalista*, escrito por Meredith sob o pseudônimo Karen Brisette, como uma espécie de resenha crítica do programa de televisão *A possessão*, isto é, ao *reality show* produzido na casa dos Barret, e os comentários que Meredith faz para Rachel sobre essa série.

As referências ao *reality show* colocam no texto as tensões entre o real e os discursos sobre o real, isto é, o problema da representação. Brisette, ao comentar a série de televisão, enfatiza frequentemente que é um espetáculo, não a realidade: “The show was set (yes, I’m using the word *set* as I’m treating the show like fiction, and that’s because it was, like all the other *reality TV*, fiction, Duh)²” (TREMBLAY, 2015, p. 10). Mesmo Meredith, ao relatar a vida na casa após a chegada das

² Na tradução: “O programa era filmado (sim, estou usando a palavra *filmado* porque trato o programa como ficção, e porque era isso que era, como todos os demais *realities*, ficção. Dãã.)” (TREMBLAY, 2019, p. 18).



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

equipes de filmagem, destaca como a presença das câmeras altera o cotidiano da família. Sobre esses comentários, há três aspectos que vale a pena destacar.

O primeiro é que se caracteriza como comentário, mais do que como narrativa. Nesse sentido, tem um caráter digressivo, uma vez que não contribui para o avanço da ação. Portanto, indica que o discurso é tão interessante quanto os eventos que ele narra. O caráter metalinguístico do texto parece corroborar a ideia de Borges (2007) segundo a qual é “Desvario laborioso e empobrecedor o de compor extensos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e oferecer um resumo, um comentário”. A frase do escritor argentino revela o pendor da literatura moderna para se voltar a si mesma, mas também outro aspecto relevante, vinculado à ideia de “documento”.

Esse é o segundo aspecto que gostaríamos de ressaltar: como a série de televisão surge como um documento e quais as repercussões desse recurso. Em seu *As vozes do romance*, Óscar Tacca estuda, entre outras coisas, a estratégia do fautor que, em algumas de suas vertentes, também pressupõe o entendimento da ficção como documento. Ele se refere, aqui, à menção aos papéis, manuscritos ou algo similar encontrados pelo autor e que constituem o texto (a encontramos, de modos distintos, em *Dom Quixote*, *O castelo de Otranto*; *Eurico, o presbítero*; *O nome da rosa*; *O senhor dos anéis*, entre outros), estratégia que visaria “desliteraturizar a obra, considerando-a documento ou testemunho, fingindo-a sem ‘autor’, vendo-a como pura existência” (TACCA 1983, p. 37). Nesses casos, portanto, um documento é inventado ficcionalmente para funcionar como indício da realidade dos fatos narrados. Em *Na escuridão da mente* a série de TV, apenas mencionada e descrita, cumpre, em princípio, uma função semelhante: a existência do *reality show* ancora o romance na realidade (ficcional). Poderíamos dizer que o denominado “apagamento do autor” se produz, no texto de Tremblay, contudo, por outras estratégias, entre elas a delegação da voz à Meredith. Mais do que isso, no entanto, importa como o romance introduz essa narrativa em ausência (a série de TV) para indicar sua ficcionalidade, sua textualidade.



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

O show televisivo é apresentado como produto de uma série de escolhas referentes ao modo de contar a história e que, evidentemente, não se produzem ingenuamente, mas visam determinados efeitos de sentido. Note, por exemplo, como Brisette revela escolhas ideológicas do programa:

Os Barrett eram uma família típica do estereótipo de classe média em tempos em que esta desaparecia rapidamente. Sua condição social decadente era boa parte do apelo do programa à classe baixa e pobretões. Então vários americanos pensaram e continuam a pensar que são da classe média mesmo não sendo, e estão desesperados para acreditar nela e nos valores do capitalismo burguês (TREMBLAY, 2015, p. 18)

O programa passou os primeiros cinco episódios se dedicando com afinco para construir Sarah como a descrente passivamente sarcástica, alguém que basicamente cedia às vontades e ao julgamento do marido, bebia vinho e se lamentava pela casa (p. 226-227)

Na leitura de Brisette, portanto, o show era vendido para um público pertencente às classes mais baixas, mas que sonhavam ainda com um ideal americano de uma classe média que já não mais existia, devido ao aumento da desigualdade social. Esse ideal se constrói entrelaçado à concepção patriarcal, burguesa, de família, isto é, baseia-se na divisão social do trabalho e na construção de papéis de gênero que promovem a subordinação feminina. Chegamos, assim, ao quarto aspecto que gostaríamos de discutir: a revisão dos paradigmas do gênero de horror.

A crítica produzida por Brisette acerca da série *A possessão* implica, no interior do romance, a revelação dos discursos conservadores que se escondem por trás desse tipo de narrativa de horror. No blog *The last final girl*, indica-se como a série se produz para apresentar John, o pai, como um herói trágico, lutando para salvar a família de forças malignas. Nesse sentido, como a blogueira pontua, o *reality show* reproduz uma concepção, conceituada por Laura Mulvey (1977), na qual o olhar se divide segundo a oposição ativo/masculino x passivo/feminino. No cinema, argumenta Mulvey, isso implica que o protagonista masculino é visto como o agente, aquele que produz a ação, que faz a narrativa se movimentar e com o qual o receptor se identifica; enquanto as personagens femininas surgem como objetos de prazer visual. Brisette, no *blog*, cita especificamente o texto de



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

Mulvey para criticar a tentativa da série de objetificar Marjorie e colocar John como herói com o qual o telespectador pudesse se identificar.

4 A paródia da possessão

Depreende-se do que foi proposto acima que a paródia ao gênero de horror se produz já no deslocamento do foco da ação (e do monstro) para o discurso sobre a monstruosidade, ou melhor, para o discurso que a constrói. Mas, para terminar, há que se destacar que essa mudança de foco se associa também a uma crítica, configurando a paródia: repetição e diferença. Propomos, aqui, que o texto de Tremblay retoma paradigmas das narrativas de possessão, mas que se marca diferente ao revelar como aquelas reforçam o discurso patriarcal.

A relação entre os gêneros, portanto, é colocada numa posição central no texto a partir do desmascaramento de dois discursos fundamentais, o da Igreja e o da família patriarcal, que, entre outros, sustentam a dominação masculina. Pensando nas narrativas de horror, a crítica feminista, em autores como Douglas (1984), Creed (1993) e Schober (2004), têm reiterado como *O exorcista*, de William Peter Blatty, pode ser lido como uma espécie de retaliação (*backlash*) às conquistas das mulheres nos anos 50 e 60, na medida em que o demônio atacaria justamente uma família “separada” na qual a mãe é uma profissional bem-sucedida. É como se a culpa pela possessão fosse direcionada à mãe, enquanto não se problematiza o pai ausente. Em *Na escuridão da mente*, contudo, a presença do pai se articula, desde a perspectiva de Marjorie, à sua necessidade de controle da família que dará origem ao questionamento dela se não é ele quem na realidade está possuído. É o pai que, alienado de certas funções associadas ao poder patriarcal (a condição de “provedor”, pois está desempregado; o controle do comportamento da filha), recorre à violência para se impor. Há, desse modo, um contraste agudo entre a imagem dele projetada pela série e a que se apresenta, a partir das perspectivas femininas, no romance, particularmente porque é ele quem a polícia considera responsável pelo assassinato de Marjorie e Sarah.



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

É justamente no controle do corpo e do comportamento que incidem esses discursos de possessão. Para Creed (1993), em *O exorcista*, Regan (e poderíamos expandir essa ideia para Marjorie em *Na escuridão da mente*) representa o corpo feminino abjeto, isto é, aquele que escapa do comportamento socialmente aceito. Isso porque ela se recusa a agir como uma “mocinha”: grita obscenidades e blasfêmias, faz sugestões lascivas, se masturba. Na narrativa, intervêm os discursos religiosos, científicos, familiares para discipliná-la. O fato do alvo da possessão ser uma garota no início da puberdade não é à toa, Adrian Schober (2004) argumenta, em *O exorcista*, o objetivo da repressão é fazer com que o corpo feminino regrida em seu desenvolvimento sexual à condição de criança. O corpo feminino que não se enquadra nas normas sociais é, portanto, considerado “abjeto” (daí seu vínculo com a urina, as fezes, o demônio etc.), precisando ser “purificado”. Segundo Creed (1993), a espetacularização do abjeto nessas obras de horror, embora possa parecer perturbadora e inquietante, tem um papel tranquilizador. A narrativa de horror, como certos ritos religiosos, representaria o abjeto para purificá-lo. Desse modo, em *O exorcista*, a possessão seria um modo de legitimar o discurso da abjeção de certos comportamentos femininos (considerados demoníacos, depravados) e, conseqüentemente, de reforçar a ordem patriarcal. No fim, com o exorcismo, Regan retorna à condição de criança inocente.

O mesmo, contudo, não se dá em *Na escuridão da mente*, pois não só não temos esse retorno à ordem, uma vez que Marjorie não retorna à condição de criança, como vemos uma espécie de inversão ou pelo menos de questionamento desses valores. Nessa perspectiva, talvez pudéssemos dizer que o demônio que oprime Marjorie não é uma entidade sobrenatural maligna, mas o próprio patriarcado.

Referências

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

BOTTING, Fred. **Gothic**. Londres; Nova York: Routledge, 2005.

CEIA, Carlos. Paródia. In: _____. **E-Dicionário de termos literários**. 2009. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia>. Acesso em 07 jan. 2022.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

COSTA VAL, Maria da Graça. Texto, textualidade e textualização. **Pedagogia Cidadã. Cadernos de Formação**. São Paulo: UNESP, 2004. p. 113-128.

CREED, Barbara. **The monstrous feminine**. London, New York: Routledge, 1993.

DOUGLAS, Ann. The dream of the wise child: Freud's 'family romance' revisited in contemporary narratives of horror. **Prospects**, 9, p. 293-348, 1984.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a Teoria da Prosa. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 157-168.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. **Obras completas vol. 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. 329-376.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Poéticas do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

KORKUT, Nil. **Kinds of parody: from the Medieval to the Postmodern**. Ancara: 2005, 197 f. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) – The Graduate School of Social Science, Middle East Technical University, Ancara. 2005.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

PIAGET, Jean. **O nascimento da inteligência na criança**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.



07 A 11 DE NOVEMBRO DE 2022

ROSE, Margaret. Defining parody from the Ancients onwards. In: _____. **Parody: ancient, modern, and post-modern**. Nova York: The Cambridge University Press, 1995, p. 3-53.

ROSSI, Aparecido. O horror da textualidade. **Poesis: Revista de Filosofia**, v. 15, n. 2, p. 71-82, 2017.

SCHÖBER, Adrian. **Possessed child narratives in literature and film: contrary states**. New York: Palgrave MacMillan, 2004.

TREMBLAY, Paul. **A Head Full of Ghosts**. New York: HarperCollins, 2015.

_____. **Na escuridão da mente**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2019.