

**Relações metonímicas entre natureza e monstrosidade na construção de personagens em *Drácula* de Bram Stoker (1992) e *La Bête* (1975)**

*Metonymic relations between nature and monstrosity on characters development in Bram Stoker's Dracula (1992) and La Bête (1975)*

Saulo Tiago Monteiro ARAÚJO<sup>1</sup>  
Matheus Rodrigo Serafim RODRIGUES<sup>2</sup>

**Resumo**

Este trabalho investiga a construção das figuras monstruosas nos filmes *Drácula* de Bram Stoker (1992) e *La Bête* (1975), argumentando que, em ambas as obras, os personagens monstros expressam – por meio do que denominamos estratégias metonímicas de figuração, com base em Carroll (1999) – um conflito entre determinadas concepções de natureza e civilização. Abordamos as noções de civilização e natureza a partir de Freud (2011) e, em diálogo com Castro (2016), a relacionamos com a influência da corrente evolucionista na antropologia. Através de Cohen (2000), interpretamos que os personagens, como entidades ficcionais, funcionam como dispositivos culturais complexos, capazes de condensar e elaborar diferentes camadas de tensões socioculturais. Como aporte metodológico de análise fílmica partimos de Michel e Marie (2004) e utilizamos uma abordagem descritiva e comparativa.

**Palavras-chave:** Personagens Monstruosos. Relação natureza-cultura. Horror artístico. Análise fílmica. Metonímia do horror.

**Abstract**

This paper investigates the development of monstrous figures in the films *Bram Stoker's Dracula* (1992) and *La Bête* (1975), arguing that in both works, the monster characters express – through what we call metonymic strategies of figuration, based on Carroll (1999) – a conflict between certain conceptions of nature and civilization. We approach the notions of civilization and nature through Freud (2011) and, in dialogue with Castro (2016), relate them to the influence of the sociocultural evolutionary theory in anthropology. Through Cohen (2000), we interpret that the characters, as fictional entities, function as complex cultural devices capable of condensing and elaborating different layers of sociocultural tensions. For the methodological framework of film

<sup>1</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Comunicação da Universidade Federal do Ceará – PPGCOM/UFC. E-mail: saulotiago7@gmail.com

<sup>2</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Comunicação da Universidade Federal do Ceará – PPGCOM/UFC. Professor do curso de Sistemas e Mídias Digitais da UFC. E-mail: matheusserafim@virtual.ufc.br

analysis, we draw on Michel and Marie (2004), employing a descriptive and comparative approach.

**Keywords:** Monstruous characters. Nature-culture relationship. Art-horror. film analysis. Horrорific metonymy.

## Introdução

Cento e vinte oito anos após o lançamento do romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker, a história continua tendo repercussões em livros, filmes, quadrinhos e jogos até os dias atuais, como em *Drácula: A Love Tale*, lançado em 2025. O romance publicado em 1897 marcou a forma como o monstro vampiro é representado, criando um modelo que segue relevante. Do horror até a comédia, podemos ver reminiscências do personagem de Bram Stoker em diversos tipos de produções artísticas. Para além do romance, uma série de representações visuais foram feitas para o cinema. Uma das suas adaptações para o cinema mais celebradas, superprodução feita por Francis Ford Coppola em 1992, é considerada uma das mais bem sucedidas em se apropriar da história do livro, criando uma experiência visual memorável, ganhadora de vários prêmios de figurino, com o trabalho de Eiko Ishioka, e de maquiagem.

*La Bête* (1975), em português, A Besta, filme de Walerian Borowczyk, transita entre o horror e o erótico, o trágico e o cômico. O autor, que não é um expoente do *mainstream*, é conhecido pelo erotismo em sua cinematografia e explora a sexualidade nesse filme através do grotesco e do bufo, como em cenas de animais acasalando e sexo entre humanos e monstros. Diferente do *Drácula* de Coppola, que articula de forma mais séria a estética do horror gótico, *La Bête* (1975) dá mais espaço ao grotesco irreverente, utilizando um monstro que remete aos filmes horróricos e de ficção científica de baixo orçamento. O filme de Borowczyk oscila entre o suspense em torno da figura monstruosa e sexualmente ativa da besta e o cômico e sarcástico nas desventuras da vida privada e burguesa dos personagens.

Embora ambas as obras se inscrevam no gênero do horror, elas apresentam diferenças significativas em termos de contexto histórico, produção e recepção. Ainda assim, este artigo concentra-se em algumas semelhanças notáveis entre as duas, e, a partir da observação dessas convergências, propõe uma reflexão sobre uma estratégia retórica comum na construção dos personagens monstruosos em questão. Para isso, recorre-se à

noção de “metonímia do horror”, conforme proposta por Carroll (1999). Segundo o autor, essa ideia refere-se ao processo de caracterização de um personagem como horrorífico não apenas por meio de seu corpo literal, mas também por meio de objetos cênicos e elementos narrativos que o cercam e que estão simbolicamente conectados a ele. Neste trabalho, observamos construções metonímicas que, embora contribuam para a evocação do horror, também servem para figurar esses personagens como representações de ideias complexas e multifacetadas.

Apesar das distintas ambientações e direções de arte, esses personagens compartilham elementos iconográficos e temáticos semelhantes. Nas duas narrativas, os monstros surgem como antagonistas da ordem social normativa, representada por valores como o casamento cristão, a vida aristocrática e os ideais da burguesia moderna. Visualmente, esses personagens são associados a um imaginário que remete à natureza – entendida aqui a partir de uma perspectiva ocidental e naturalista – em oposição à civilização. O objetivo deste trabalho é demonstrar que esse conflito entre natureza e civilização é articulado, nas duas obras, por meio de estratégias retóricas semelhantes utilizadas na figuração dos dois monstros.

A análise será predominantemente descritiva e comparativa, fundamentada metodologicamente nas premissas de análise fílmica propostas por Michel e Marie (2004). Iniciaremos com a descrição detalhada das cenas mais relevantes para a análise, a fim de identificar e comparar os elementos que orientam a construção simbólica dos personagens monstruosos nos filmes.

Dialogando com Freud (2011), discutimos a ideia de civilização como uma tentativa de organizar e proteger o ser humano diante das forças imprevisíveis da natureza. A cultura, nesse sentido, representa um conjunto de normas, valores e hábitos coletivos que regulam o comportamento dos indivíduos. Os monstros analisados funcionam como vetores de horror e prazer, encarnando uma força da natureza não humana que desafia e subverte essas convenções civilizatórias.

Segundo Cohen (2000), o monstro é “pura cultura”, pois incorpora os valores, os medos e os paradigmas do contexto sociocultural que o produz. Assim, defendemos que os monstros dessas narrativas expressam uma tradição ocidental de antagonismo entre civilização e natureza, utilizando de uma estratégia metonímica (Carroll, 1999) de representação, que argumentamos funcionar como metodologia para a projeção de ideias

abstratas e complexas em objetos estéticos, como personagens de ficção, capazes de comunicar diferentes aspectos da visão de mundo de determinado contexto sociocultural.

### **A floresta como limiar**

A capacidade de se transformar em morcegos ou outros animais e de intervir no clima, provocando uma tempestade ou se transformando em uma névoa esverdeada. A habilidade de, apenas com sua presença, entorpecer as emoções e os sentidos dos personagens humanos. Em *Drácula de Bram Stoker* (1992), dirigido por Francis Ford Coppola, são essas algumas das forças do monstro. Em uma cena onde podemos vê-lo utilizando boa parte delas, o Conde se transforma em uma espécie de licantropo, criatura que parece um lobo, ou talvez um urso, mas com pernas e braços humanóides. Ao se aproximar da residência de sua vítima sua presença gera uma fantasmagórica mudança meteorológica no cenário e, repentinamente, se forma uma tempestade. A personagem Lucy Westenra, em um tipo de transe gerado pela presença de Drácula, entra em uma espécie de sonambulismo onde ela está, em parte acordada, o suficiente para sair andando e, em parte, dormindo, onde seu discernimento racional, sua consciência, parecem estar anestesiados. O que toma a frente é o corpo. Ele que se levanta e anda, vai em direção ao jardim que comporta, do lado de fora da sua casa, uma paisagem que lembra um bosque.

Na cena o jardim parece existir como um pequeno recorte de floresta, e é nesse cenário de aspecto labiríntico que ela é atraída pelo monstro. Em meio à tempestade que agita a folhagem das árvores que, enturvadas, estão cobertas pela escuridão e chacoalhadas pelo vento, a personagem Lucy, em seu estado de transe e torpor, é seduzida pela criatura de olhos ferais, dentes e garras afiadas e de pelagem escura que cobre todo seu corpo. Os dois fazem sexo em meio a ventania e a tempestade que dobra a vegetação.

Figura 1 - Lucy e Drácula



Fonte: Drácula de Bram stoker (1992)

Essa cena traz semelhanças com momentos do filme *La Bête* (1975), de Walerian Borowczyk. A personagem, Romilda de l' Esperance, está do lado de dentro de sua casa. Do lado de fora, a câmera mostra uma ornamentação arquitetônica onde é possível ver, em um movimento de câmera que culmina em um *close*, o rosto de um sátiro, figura mitológica que combina o corpo de um humano e um bode.

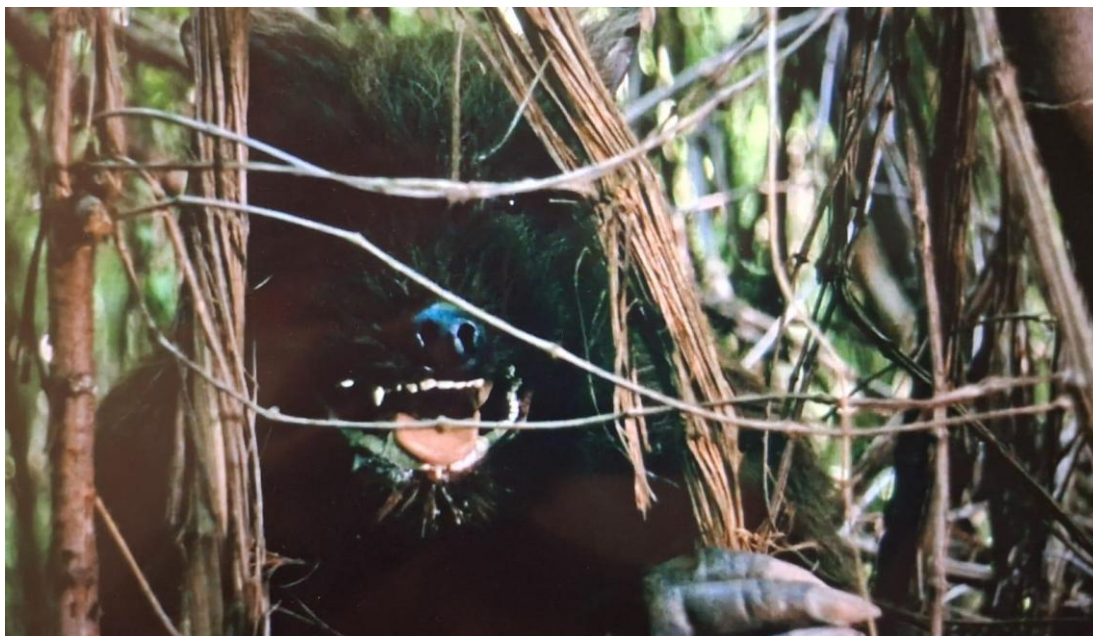
Romilda toca piano, próxima a janela que mostra o bosque que contorna a edificação. Ela percebe que um filhote de ovelha que estava amarrado com sua mãe nas proximidades da casa se desgarrá e corre para dentro da vegetação. A personagem, percebendo a fuga do animal, persegue o cordeiro floresta adentro. E nessa floresta, que assim como o jardim de Lucy, em *Drácula*, também parece representar a fronteira que separa a ordem, a civilidade e a domesticação, dos territórios do selvagem e do que está para além das amarras do que é cultivado e controlado, como era o pequeno cordeiro antes que pudesse escapar. E assim como Lucy no filme de Coppola, que foi atraída a sair de seu quarto à noite para ir até o jardim tempestuoso que também parece uma floresta, também existe um monstro que a espera.

O pesquisador Carlos Alberto Corrêa Salles, em *Somos feitos da matéria dos sonhos* (1998), ao refletir sobre as tradições de histórias de contos de fadas enquanto analisa a narrativa João De Ferro que foi tornada popular pelos irmãos Grimm, comenta sobre a imagem da floresta na tradição do conto maravilhoso, que influência diferentes ficções dos mais variados gêneros e estilos através dos tempos:

Ela abriga o obscuro, o proibido, o tenebroso, os segredos e os terrores que ameaçam a vida protegida daqueles que vivem num mundo ordenado; é a antítese da casa, do lar, da aldeia e dos campos limitados, governados pelos deuses domésticos, onde prevalecem as leis e os costumes humanos. (Salles, 1998, p. 35)

Romilda encontra A Besta por acidente ao perseguir o filhote. É uma criatura que, assim como Conde transformado, em *Drácula* de Bram Stoker (1991), parece um lobo, ou urso, e que consegue andar em pé como um humano, de pelos ásperos, dentes e garras. Esse monstro despedaça o filhote de cordeiro, estripando o bicho e comendo suas vísceras, e começa a perseguir Romilda, que tenta fugir e resistir à criatura que, durante a perseguição, começa a se interessar sexualmente por ela, em uma cena perturbadora que ativa o sentimento de desespero da personagem.

Figura 2 - Monstro



Fonte - *La Bête* (1975)

Assim como a personagem Lucy em *Drácula*, Romilda também se relaciona sexualmente com a criatura, em uma sequência que traz para o espectador o sentimento de abjeção que dialoga diretamente com o gênero de horror. No entanto, em diversos outros momentos da narrativa esse sentimento será desconstruído, e o filme sugere que, após esse primeiro encontro, Romilda passa a se relacionar com o monstro frequentemente, a procurá-lo na floresta de forma contumaz e manter relações sexuais

com ele habitualmente, até um momento em que, esgotado por uma fulminante relação sexual, o monstro morre durante um grande orgasmo no que seria sua última transa.

No filme de Coppola, para chegar até a morada de Drácula, o personagem Jonathan Harker, que é um dos narradores da história que utiliza estrutura epistolar, viaja durante muito tempo. Ele deixa a cidade de Londres, polo da revolução industrial no século XIX, e vai até os confins da Romênia, ao sopé dos Cárpatos, situado no oriente do continente europeu, que estaria muito distante dos expoentes da modernidade ocidental, em vários aspectos. Lá ele passa por muitas trilhas, florestas, povoados nativos, até chegar na residência do monstro. Ao se aproximar, ele se impressiona com o ambiente aparentemente ameaçador ao redor do castelo de seu anfitrião. Lobos selvagens acompanham a carruagem que leva Harker para o castelo, como quem faz sua escolta. Os uivos e rosnados das criaturas e a escuridão que se adensa dentro das vegetações e da neblina ambientam o território. Um fenômeno natural inexplicável, uma labareda de fogo azul de forma bizarra, queima na porta de entrada. Todos esses elementos da paisagem dão densidade ao personagem Drácula, e poderíamos dizer que o mesmo tem uma relação de intimidade com o clima, com os animais selvagens e a vegetação do lugar que habita.

Em *La Bête*, a personagem Lucy Broadhurst (nos dois filmes existem personagens chamadas Lucy que estão de alguma forma conectadas aos personagens monstros) também vem de um lugar supostamente civilizado, uma cidade moderna. De família rica, ela vem conhecer o excêntrico homem com quem vai se casar no interior da França, chamado Mathurin, que pertence a uma família nobre em decadência financeira. A morada dele fica em um lugar ainda rodeado por expressivos bosques. Grandes e fabulosas são as vegetações ao olhar da personagem Lucy, que fotografa toda a paisagem durante o caminho até o castelo de seu futuro marido, deslumbrada. Essa natureza muito surpreende Lucy e sua tia Virgínia enquanto se deslocam até a casa de Mathurin, e ocupa um considerável espaço nas paisagens do filme. O homem que Lucy Broadhurst pretende se casar é descendente de Romilda e, sem que o filme deixe explícito declaradamente, faz o espectador entender que ele é resultado das constantes relações sexuais com o monstro da floresta, e que por isso também se transforma em uma criatura semelhante ao seu ancestral animalesco, fato que antagoniza a expectativa daquele que supostamente é seu pai humano, Pierre, que tenta organizar Mathurin em uma vida normativa, cristã, seguindo as suas aspirações aristocráticas.

Figura 3 - Romilda e o monstro



Fonte: *La Bête* (1975)

### Personagens como vestígios da cultura

As cenas comentadas até aqui são certamente plurívocas e com diferentes camadas possíveis de significação, e como toda obra de arte passível a interpretação, muitas análises podem ser feitas partindo de diferentes pontos de vista e recortes variados usando os dois filmes. Mas é um enfoque em particular que guia esta breve análise, e é justamente esse olhar recortado, do ponto de vista metodológico, que possibilita que a obra seja tanto o resultado de um trabalho intelectual criativo de seus autores, quanto um ponto de partida para a reflexão e construção de outras possibilidades de pensamento, que não necessariamente precisam estar de acordo com as intenções diretas de quem as produziu, compreendendo que a obra, através do contato entre a obra em seu contexto de recepção e seus possíveis espectadores, é capaz de produzir múltiplos diálogos. Para Aumont e Marie, “O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação” (Aumont e Marie, 2004, p. 11).

Nas duas obras, como exemplificado nas cenas aqui descritas, existem vários elementos – temáticos, estilísticos, iconográficos — que podem convergir em um mesmo tema: um possível conflito entre o que, dentro de uma perspectiva ocidental, é entendido como civilizado, cultivado, domesticado, e que está sob controle de determinados parâmetros da racionalidade e da moralidade humanas, contra um monstro que vem de

dentro da floresta e do desconhecido, ligado a símbolos e iconografias que remetem à uma ideia de natureza que se opõe a domesticação humana, e que escapam do controle e da compreensão dos personagens normativos. Eles representam uma natureza selvagem que, nos dois filmes, está associada por uma estratégia metonímica de representação das figuras dos personagens monstros.

Cohen (2000) propõe um modo de ler as culturas a partir dos monstros que elas produzem. Ele comenta que "Os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram." (ibidem, 2000, p. 28). Para o autor:

O corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. (Cohen, 2000, p. 27.)

Se fizermos um paralelo com a obra de Freud (2011), que argumentou em seu clássico estudo, *O mal estar na civilização*, que o conceito de civilização ocidental poderia ser descrito como “a soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das de nossos antepassados animais, e que servem a dois intuitos (...): o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar seus relacionamentos mútuos” (Freud, 2011, p. 96). Podemos facilmente encontrar congruências com a monstruosidade de personagens nos cinemas de horror, no caso deste trabalho, especificamente nesses dois filmes, como a figuração de uma força que conspira para a falência desses esforços. Assim como, do contrário, “a morte do monstro é sempre uma apoteose da civilização” (Nazário, 1983, p. 8).

Ao compreender a ideia de figuração como a atitude de, dentro do campo da produção artística, produzir um corpo estético, simbólico, para uma vasta possibilidade de sensações, crenças, visões de mundo, sejam elas autoconscientes ou não, em infindas possibilidades de abstrações. Figurar seria "ocasionar o advento de uma figura." (Descola, 2023, p. 28). Diz o autor: “Ora, como bem demonstrou o estudo filológico de Erich Auerbach, a própria semântica do termo "figura" aponta para sua função mediadora entre uma ideia e uma forma, um modelo abstrato e uma expressão sensível.” (Descola, 2023, p. 28)

Ainda sobre o conceito de civilização, continua Freud: "reconhecemos o alto nível cultural de um país quando vemos que nele se cultiva e adequadamente se providencia tudo o que serve para a exploração da terra pelo homem e para a proteção dele frente às forças da natureza" (Freud, 2011, p. 37). Em tempo:

O solo é cuidadosamente trabalhado e plantado com a vegetação que lhe for apropriada, os tesouros minerais das profundezas são extraídos com diligência e usados na fabricação dos instrumentos e aparelhos necessitados. Os meios de transporte são abundantes, rápidos e confiáveis, os animais selvagens e períodos se encontram exterminados, e prospera a criação daqueles domesticados."(Freud, 2011, p.37.)

Mesmo que essa obra de Freud (2011) já tenha sido exaustivamente debatida e, de certa forma, superada em vários aspectos, seria irrealista afirmar que essa perspectiva de civilização ainda não predomina em grande parte do mundo ocidental onde nos dias atuais vigora o capitalismo e a exploração do planeta em detrimento de um suposto progresso tecnológico e civilizatório, centrado em um estilo de vida aos moldes coloniais europeus, baseado no acúmulo e no desenvolvimento do capital. A antropóloga Elizabeth Povinelli, em seu trabalho *Geontologias: Um Réquiem para o liberalismo tardio* (2023), ao discorrer sobre o confronto entre os modos de vidas dos povos indígenas do Norte da Austrália e as indústrias de exploração de minério, expõe um dos muitos exemplos de que esse tipo de exploração perdura, assim como no Brasil em que é atual a disputa entre determinados setores do agronegócio pelo direito de explorar terras protegidas amazônicas sob a justificativa de progresso da nação, onde: "Por essa perspectiva, o recurso florestal e a população que reside na região são vistos como um empecilho, uma barreira para a ampliação da produção agropecuária da região. A ideia vem de um modo de produzir que utiliza os recursos naturais como uma natureza morta" (Dal'Asta *et al*, 2025, p.2.)

A percepção de civilização para Freud (2011) em seu estudo clássico documenta o modo de pensar que se difundiu do início da modernidade Europeia para o resto do mundo como uma hegemonia ocidental. É a visão de que a natureza (entendendo a palavra como o espaço e os diferentes seres não humanos que os habitam, sob uma perspectiva naturalista), é combustível e ferramenta utilizada para o projeto de propagação de uma visão de mundo desenvolvimentista que estabeleceu que a ideia de progresso civilizatório e exploração de recursos naturais são pressupostos indissociáveis. A percepção de civilização na obra de Freud (2011) foi escrita em um momento histórico em que existia

uma grande influência da corrente de pensamento que chamamos de antropologia evolucionista, em que Lewis Henry Morgan é um dos seus mais marcantes teóricos. Segundo Castro (2016, p.11) “Entre o período que vai de 1870 até a primeira guerra mundial, foi a corrente hegemônica em antropologia, através de autores como Lewis Henry Morgan (1818-1881), Edward Burnett Tylor (1832-1917) e James George Frazer (1854-1941)”. Em tempo:

O livro de maior impacto de Morgan, contudo, foi *Ancient Society* [A sociedade antiga], publicado em 1877 (...). O título do primeiro capítulo já é claro a respeito de sua visão: *A sociedade antiga ou investigações sobre as linhas do progresso humano desde a selvageria, através da barbárie, até a civilização*. Nele, Morgan estudou os estágios de progresso da sociedade humana através da análise de cinco casos exemplares: os aborígenes australianos, os índios iorquenses, os astecas, os gregos e os romanos. O desenvolvimento da ideia de propriedade teria sido, na interpretação de Morgan, o processo decisivo para o surgimento da civilização. (Castro, 2016 p.12.)

Nos dois filmes os personagens monstros são figurações de forças que conflitam com esta intenção de domesticação do mundo. Sob o corpo de Homens-lobo, homens-urso, ou homens-morcego, eles desorganizam as expectativas de controle do espaço, como bosques e jardins ao redor das casas, bem como subvertem os desejos, a sexualidade e a expectativa de casamento cristão dos personagens humanos.

O estudo de Freud (2011) também aponta que ao mesmo tempo que o objetivo maior da civilização é nos proteger da natureza e promover nossa sobrevivência, os esforços psicológicos para nos adequarmos aos pactos civilizatórios teriam efeitos adversos e que estariam diretamente relacionados à uma variada gama de sensações de mal-estar, contribuindo para a manifestação de diversas neuroses. Ele propõe que esse mal-estar seria ocasionado por três problemas fundamentais que baseiam nosso drama.

O primeiro deles seria a prepotência das grandezas da natureza perante o homem que está constantemente procurando se adaptar para sobreviver ante as intempéries de um mundo selvagem. A segunda seria a fragilidade dos nossos corpos, nossa finitude e limitação física que, mesmo que numa escala diferente, também concerne nossa relação com a natureza. E a terceira seriam os conflitos entre os humanos e as barganhas de adequação às normas que regulam nossos vínculos, os acordos e disputas sobre as regras que organizam a nossa vida em sociedade, no estado e na família. (Freud, 2011)

É, portanto, partindo dessa leitura que interpretamos que as criaturas nos filmes figuram esse conflito que por vezes é voltado a uma *natureza* externa, lobos e criaturas ameaçadoras habitantes de florestas sombrias, onde acontecem tempestades e fenômenos naturais inexplicáveis, quanto a própria natureza interna inerente ao ser humano: pulsões sexuais que não necessariamente se interessam nem concordam com determinadas expectativas da sociedade, a indomabilidade da própria psique e dos desejos, que podem ser tão selvagens quanto qualquer território ou entidade não domesticada. As emoções arrebatadoras, ou a iminência de um trágico e, por vezes, como no caso de Drácula que persegue a reencarnação de sua amada, sublime destino. Coisas que, na condução fantástica das duas narrativas, estão constantemente competindo com o razoável.

Desse modo, argumentamos que os personagens em questão são figurações de um pensamento complexo de determinada concepção de natureza sob um ponto de vista ocidental, que se dilui nos objetos da cultura como as ficções em questão. Uma das estratégias de prefiguração para a construção dos personagens monstros é estabelecer uma relação metonímica com as paisagens, animais, fenômenos meteorológicos e objetos cênicos, como desenhos, esculturas e livros, que remetem a esse imaginário ocidental das oposições entre natureza e cultura, trabalhados como repertório iconográfico nos dois filmes que aqui analisamos.

Sobre a ideia de metonímia que aqui evocamos, Noel Carroll (1999), ao teorizar sobre a construção de personagens monstros no contexto do horror, comenta algumas metodologias usadas em diferentes filmes que ele analisa em sua obra *A Filosofia do Horror e os Paradoxos do Coração* (1999). Para o autor o personagem monstruoso na ficção de horror obedece a alguns pressupostos fundamentais para se adequar a este gênero específico. Diferente de outros gêneros narrativos onde monstros também são prolíficos.

Os objetos do horror artístico são essencialmente ameaçadores e impuros. O criador de horror apresenta criaturas notáveis no que diz respeito a esses atributos. Nisso, certas estratégias recorrentes para conceber monstros aparecem com impressionante regularidade nas artes e nos meios de comunicação (Carroll, 1999, p. 63.).

É importante ressaltar que a ideia de *impureza* da forma como trabalhada por Carroll (1999) tem uma conceituação específica e não pode ser encarada pelo leitor no sentido amplo da palavra, mas deve ser interpretada dentro das premissas que sua teoria

estabelece. Falaremos sobre esse ponto brevemente, pois uma explicação detalhada foge dos objetivos específicos deste trabalho. De uma forma resumida podemos dizer que:

Um objeto ou ser é impuro se for categoricamente intersticial, categoricamente contraditório, incompleto ou informe. (...) São seres ou criaturas especializadas na ausência de forma, em incompletude, em intersticialidade categorial e em contradição categórica. (Carroll, 1999, p.50)

Carroll (1999) diz que as estratégias de construção do monstro horrífico são responsáveis por garantir que este, dentro da diegese, seja ameaçador e *impuro* segundo os critérios estilísticos, retóricos e iconográficos que caracterizam o horror. E que uma dessas estratégias é o que ele chama de “metonímia do horror” (Carroll, 1999 p.73.). Essa forma de construção pode ser percebida quando a visualidade do personagem não é caracterizada necessariamente pelo seu corpo literal, mas por elementos que os rodeiam, como objetos, criaturas, paisagens, que estão de algum modo vinculados e relacionados com o corpo de fato dos personagens em questão. Isso serviria, por exemplo, para “monstrificar”, por assim dizer, personagens que não tem necessariamente uma aparência ameaçadora, mas que a sensação de ameaça e repulsa que o espectador é levado a atribuir a estes está comunicada através de diferentes coisas que os rodeiam e estão associadas a eles.

Muitas vezes, o horror das criaturas horrendas não é algo que pode ser percebido a olho nu ou que aparece na descrição da aparência do monstro. Com frequência, em tais casos, o ser horrendo é rodeado de objetos que tomamos previamente como objetos de repulsa e/ou fobia. (Carroll, 1999, p. 73.)

No caso de Drácula, por exemplo, embora ele assuma a forma física de criaturas bestiais, intersticiais e perigosas para os personagens humanos, em muitos momentos ele se apresenta como um homem jovem, bonito, bem vestido, que transita facilmente nas ruas da sociedade vitoriana sem maiores alardes. Mas a aura insólita que o rodeia é construída no decorrer do filme através de cenários e diversos elementos cênicos, que estão constantemente reforçando a personalidade do personagem como uma criatura monstruosa dentro da diegese.

Drácula impressiona Harker por ser repugnante, embora sua aparência não seja literalmente monstruosa. Em casos como esse, a associação dessas criaturas impuras com sangue coagulado visualmente muito

nítido ou outras coisas nojentas é uma maneira de ressaltar a natureza repulsiva do ser. No romance *The Magic Cottage*, de James Herbert, o infame mago Mycroft é uma figura majestosa, completamente humana, que tem a sua disposição agentes de incrível malignidade. (...) A metonímia do horror não precisa restringir-se a casos em que os monstros não tem aparência macabra; uma criatura já disforme pode estar associada a entidades anteriormente concebidas como impuras e imundas. Pense no *Nosferatu* de Nordau e na refilmagem de Werner Herzog, em que o vampiro está vinculado a coisas sujas e rastejantes. (Carroll, 1999, p.74-75.)

Carroll (1999) se refere ao que chama de metonímia do horror para descrever como um personagem monstruoso pode ser expresso como de fato horrorífico. Mas o que esse artigo pretende destacar é que a estratégia metonímica também pode ser utilizada para comunicar outros e diferentes discursos que não a “ameaça e impureza” e que, no caso do Conde Drácula e do monstro em *La Bête* (1975), ela é usada para que os personagens comuniquem, para além da sua bestialidade e das características típicas de filmes que se conectam com o gênero de horror, sua profunda conexão com o que podemos chamar, simplificada, de natureza. Além disso, apontamos que essa estratégia retórica acaba por personificar no corpo literal desses personagens toda uma concepção subjetiva e imaterial de uma percepção histórica que marcou a cosmovisão ocidental, que é a relação problemática entre natureza e cultura.

No início de *La Bête* (1975), onde o personagem Mathurin, descendente de Romilda, está colocando os cavalos de seu estábulo para acasalar. A sequência demonstra, em closes e takes rápidos, as genitálias e a cópula dos animais que acontecem violentamente, assistidos e guiados por Mathurin. Aqui, se observa uma relação metonímica: aquela em que o personagem enquanto responsável pelos cavalos se conecta com a bestialidade e selvageria de um animal não humano e que, embora esteja dentro de um estábulo nos limites da domesticação, não deixa de ter um comportamento selvagem. Os cavalos são assim como o próprio Mathurin, que mesmo dentro de uma família aristocrática e tentando seguir certos moldes civilizatórios sob a tutoria do pai, ainda é uma personagem que transita entre o que é considerado humanidade e o que seria uma bestialidade não humana, que herdou de seu ancestral da floresta que mantinha relações sexuais com Romilda.

Também vemos essa relação metonímica no mesmo filme quando a personagem Lucy, ao conversar com o pai de seu noivo, se interessa por um quadro em sua parede. A obra de arte em uma família pertencente à nobreza está associada à ostentação de uma

superioridade cultural e refinamento de modos e de apreciação das artes. Mas ao virar acidentalmente o quadro, ela se depara com um desenho, como um esboço ou croqui, de uma besta animalesca copulando com uma pessoa humana. O pai de Mathurin tira a obra das mãos da garota e desconversa, tentando desviá-la do assunto. Nesse momento existe essa estratégia de figuração metonímica com esse objeto cênico, que vai moldando a percepção do espectador sobre os personagens. Acontece algo semelhante em *Drácula* onde, por exemplo, podemos ver a Personagem Mina se impressionar com o livro que encontra na escrivania de sua amiga, Lucy Westenra, que terá relações sexuais com o *Drácula* transformado em besta, o *kama-sutra*. Em *La Bête* (1975), é no verso de um quadro repleto de palavras em árabe, que a personagem Lucy Broadhurst encontra um desenho de uma fera transando com uma mulher.

É pertinente atentar que nos dois casos, é possível ver imagens que remetem ao oriente como algo que traz um desconforto ao normativo. O orientalismo, característica muito marcante em certo momento do romantismo europeu, parece estar muito presente nos dois filmes. Vemos uma caricatura exótica do oriente, que oculta mistérios e perigos. É para o estrangeiro onde está direcionada a causa do medo, espanto e desejo, e esse estrangeiro também é visto de forma preconceituosa como uma natureza selvagem que não dialoga, e por vezes se opõe, com os moldes civilizatórios ocidentais. Nesse sentido, é como se julgássemos o ocidente como “cultura” e o oriente como “natureza”.

### Conclusões finais

Não faz parte dos objetivos deste estudo dar conta do estado da arte a respeito do estudo das relações entre natureza e cultura no contexto ocidental, mas, sim, observar como essas imagens das ficções analisadas funcionam como uma espécie de documento da pregnância desse problema que por séculos atravessa a filosofia, a sociologia e a antropologia: a inadequação e por vezes oposição entre o que se concebeu por humanidade e civilização em determinadas cosmovisões, e o que se definiu por natureza dentro de uma perspectiva naturalista ocidental. Através da metonímia como recurso retórico, essa relação de mal-estar entre tais concepções é comunicada através da figuração dos personagens monstros nos dois filmes.

Seja no filme de Coppola inspirado no romance gótico de horror dos anos 1897, ou no filme de Borowczyk que mistura a bufonaria sarcástica e grotesca com elementos

do horror, os dois articulam personagens que dão corpo a um palimpsesto em que é possível perceber diferentes camadas da tradição ocidental no que diz respeito ao seu conflito entre natureza e civilização.

Tanto *Drácula* quanto o monstro em *La Bête* (1975) contrapõem às normas moralizantes, como o casamento e os valores cristãos de uma maneira geral, que incluem o estabelecimento da família através do casamento e o direito de domesticar o mundo natural que teria sido feito por Deus para servir aos humanos. A presença de padres e instituições religiosas cristãs é presente nos dois filmes, e se faz parte dessa tradição religiosa o que podemos encontrar no Livro do Gênesis: “Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra” (Livro do Gênesis, 1:26)

O monstro é a natureza que não se deixa ser presente de Deus para que o homem possa fazer com ela o que bem entende. Ele subverte e destrói os símbolos ligados aos valores dessas sociedades. É o personagem que não pôde ser batizado, em razão de suas características bestiais, como Mathurin, e que é herege, como o Conde que no início do filme fere a cruz e mata os sacerdotes. Tanto o Conde quanto A Besta de Borowczyk são catalisadores de um mal-estar, de uma ruptura da norma que regulamenta o indivíduo alinhado com as aspirações civilizatórias que os monstros assombram.

A ideia de natureza que eles incorporam está a todo momento escapando da domesticação e parece sempre encontrar uma maneira de atentar contra os personagens humanos. Está expressa de forma metonímica em *Drácula*, que sai de seu castelo escondido nas florestas dos cárpatos romenos, nos animais nos estábulos ou contidos ao redor da residência aristocrática da família de Mathurin, ou dentro do próprio desejo e da libido humana que a todo momento surge nos dois filmes, e que parece resistir, insensata e desorganizadora, como na letra de Gilberto Gil: “desde as serras da barriga às grutas do coração”.

## Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CASTRO, C. **Textos básicos de antropologia – cem anos de tradição:** Boas, Malinowski, Lévi-Strauss e outros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

COHEN, Jeffrey Jerome (Org). **Pedagogia dos monstros.** Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DAL’ASTA, Ana Paula, *et al.* **Violência, conflitos por terra e a dinâmica da economia agrária na Amazônia brasileira.** Cad. Saúde Pública, v. 41, n. Sup 1, p. e00064024. 2025.

DESCOLA, Philippe. **As formas do visível:** uma antropologia da figuração. São Paulo: Editora 34, 2023.

FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização.** São Paulo: Companhia das letras, 2011.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros.** São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

POVINELLI, Elizabeth A. **Geontologias:** um réquiem para o liberalismo tardio. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SALLES, Carlos Alberto Corrêa. **Somos feitos da matéria dos sonhos.** Rio de Janeiro: Record, 1998.