



Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Instituto de Letras

JOÃO EDUARDO GUIMARÃES SANTOS

**O TERROR NAQUILO QUE FICA E DAQUILO QUE VOLTA: LUTO,
RESSURREIÇÃO E EGOÍSMO EM *O CEMITÉRIO* E *SUAVE ADEUS***

Brasília – DF
2024

JOÃO EDUARDO GUIMARÃES SANTOS

**O TERROR NAQUILO QUE FICA E DAQUILO QUE VOLTA: LUTO,
RESSURREIÇÃO E EGOÍSMO EM *O CEMITÉRIO* E *SUAVE ADEUS***

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília para a obtenção do título de Licenciado em Letras no curso de Letras Língua Portuguesa e Respectiva Literatura. Orientador: Prof. Dr. Henryk Siewierski.

Brasília – DF
2024

RESUMO

Indo de encontro ao pensamento que entende o terror como um gênero literário menor ou menos intelectual, o presente trabalho tem como objetivo apresentar e discutir algumas das diferentes maneiras que o terror, dentro de sua estrutura narrativa, possui para abordar o assunto do luto dentro de suas obras e suas características únicas como gênero dentro dessa abordagem. Usando a Literatura Comparada de viés analítico, apresentam-se as obras *O Cemitério*, de Stephen King, e *Suave Adeus*, de Junji Ito, e, a partir de sua análise comparativa, conclui-se que, em concordância com os diferentes pontos de vista que diferentes culturas possuem sobre o tema e sobre processos de luto, também o terror, e a forma como ele é gerado, serão aplicados correspondendo às ansiedades e aos medos de determinada sociedade. Por conseguinte, também serão analisados como essas obras espelham exemplos do processo de luto na realidade e simulam o trabalho de luto, efetivo ou não, a partir do comportamento de suas personagens e da experiência com o sobrenatural em atos que, no fim, ecoam como essas personagens enlutadas lidaram com a perda e com as consequências de suas ações.

Palavras-chave: terror; luto; Stephen King; Junji Ito; ressurreição; egoísmo; trabalho de luto; Literatura Comparada.

ABSTRACT

Against the notion that horror is a lesser or less intellectual literary genre, this study aims to outline and discuss some of the different ways in which horror, within its narrative structure, approaches the theme of grief in its works, and its unique characteristics as a genre within this approach. By using Comparative Literature as an analytical framework, we introduce Stephen King's *Pet Sematary* and Junji Ito's *Lingering Farewell* and their comparative analysis, leading to the conclusion that horror and the way in which it is created is also applied according to the fears and anxieties of a given society, in accordance with the different ways in which different cultures view the subject and the processes of mourning. Therefore, we will also analyse how these works reflect examples of the real-life mourning process and how they mimic grief work, effective or not, based on the behaviour of their characters and their experiences with the supernatural in actions that ultimately reflect how these bereaved characters dealt with loss and the consequences of their actions.

Keywords: horror; grief; Stephen King; Junji Ito; resurrection; selfishness; grief work; Comparative Literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 BASES TEMÁTICAS.....	8
2.1 O terror.....	8
2.2 O luto	12
2.3 O medo da perda.....	16
3 UM HOMEM PLANTA O QUE PODE.. E CUIDA DO QUE PLANTOU	19
3.1 Ellie.....	21
3.2 Rachel	23
3.3 Louis	27
4 IMAGEM RESIDUAL	36
5 EGOÍSMO E RESSURREIÇÃO.....	42
6 CONCLUSÃO.....	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45

1 INTRODUÇÃO

O gênero do terror dentro da análise literária acadêmica brasileira sempre foi subestimado tanto em seu valor como objeto de estudo quanto em sua qualidade como texto. Essa tendência crítica vem de uma tradição preconceituosa desde o século XIX, “isso porque, no jovem país recém-independente de Portugal, críticos valorizavam narrativas realistas que exploravam temas ligados à identidade nacional. A literatura de horror acabou, assim, sofrendo com a falta de recepção formal, sobrevivendo à margem da corrente literária principal” (Vaz, 2023). A partir desse distanciamento inicial entre a cultura brasileira e as narrativas de terror, o gênero ganhou uma qualidade de “inferior” e puramente popular que perpetua um desdém categoricamente reducionista

Esta monografia tem como objetivo ir de encontro a essa perspectiva errônea e se junta aos esforços contemporâneos de incluir a literatura de terror novamente dentro das análises literárias e do universo acadêmico como um todo. Partindo de uma análise comparativa entre as obras *O Cemitério*, de Stephen King, e *Suave Adeus*, de Junji Ito, colocamos em foco o tema do luto e como ele é trabalhado dentro do gênero do terror. Os textos foram escolhidos por sua aproximação temática dentro do contexto do luto, entretanto, a análise se torna rica ao perceber que, mesmo que temas como luto e morte sejam influenciados diretamente pelas culturas nas quais eles estejam inseridos, a forma como esses termos são aplicados dentro de uma narrativa de terror, refletindo tais facetas multiculturais, revelam uma expressão inerentemente humana, pois “ao contrário de outros gêneros, o terror – precisamente por causa de seu status de ‘baixa cultura’ – sempre foi capaz de lidar com imagens consideradas tabu e questões sociais controversas de forma bastante direta” (Jackson, 2016, p. 3, tradução nossa¹).

A partir disso, o trabalho está dividido em capítulos que encaminham a análise para essa afirmação. No primeiro capítulo, discutiremos temas base: o terror em si, e porque ele é tão unicamente apropriado para a representação do luto, e o próprio luto como processo natural humano, delimitando ambos os temas dentro da proposta do estudo. O segundo capítulo inicia a análise literária da primeira obra, *O Cemitério*, a partir de três pontos de articulação principais: Ellie, Rachel e Louis, personagens centrais do livro, entendendo suas relações e reações ao processo de luto e como o terror é construído a partir delas numa visão predominantemente ocidental. Adiante, o terceiro capítulo se voltará a análise do mangá *Suave Adeus*, de Junji Ito

¹ “Unlike other genres, horror – precisely because of its status as ‘low culture’ – has always been able to deal with taboo images and controversial social issues in a fairly straightforward way”.

e, da mesma forma, analisaremos como a personagem principal, Riko, navega o sistema familiar de seu novo marido dentro de contextos de perdas na família. Por fim, o capítulo quatro buscará os momentos de aproximação e distanciamento das duas obras.

Tendo em vista o que o estudo dos textos partirá de contextos socioculturais variados, tanto no que tange ao terror quanto ao luto, entendemos que a Literatura Comparada se apresenta como a melhor linha analítica para a realização deste trabalho, considerando que

“A Literatura Comparada é o estudo da Literatura além dos confins de um país em particular e o estudo das relações entre literatura, de um lado, e de outras áreas do conhecimento, como as artes (por exemplo, pintura, escultura, arquitetura, música), a Filosofia, a História, as Ciências Sociais (por exemplo, Ciências Políticas, Economia, Sociologia), as Ciências Exatas, a Religião, entre outras. Em suma, é a comparação de uma Literatura com outra ou outras e de uma Literatura com outras esferas da expressão humana.” (Remak, 196, p. 8, tradução nossa²)

Da mesma forma, se torna possível, a partir dela, comparar um texto em formato de livro com um em formato de mangá, mesmo havendo características específicas para cada texto, pois ambos possuem outros pontos de intersecção. Evidenciaremos especialmente os temáticos e imagéticos em nossa análise, em busca desses pontos de diálogo

²“Comparative literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other áreas of knowledge and belief, such as the arts (e.g., painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences (e.g., politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression.”

2 BASES TEMÁTICAS

2.1 O terror

Um dos primeiros pontos de distinção ao se tratar de terror é estabelecer exatamente uma dúvida que surgiu a partir da própria fala: a diferença entre terror e horror. Casualmente, ambos os termos são utilizados quase como sinônimos em diversos meios de comunicação, desde diálogos, círculos de discussão, revistas, jornais, na própria cultura do terror, os dois se confundem, entretanto, no âmbito crítico e analítica, é importante estabelecer suas diferenças.

Em primeiro lugar, a análise desses termos esbarra numa questão linguística. Na Língua inglesa, o adjetivo *horror* é atribuído a substantivos para se referir ao gênero do terror (*horror movies, horror books*), enquanto no Português, isso acontece com *terror* (filmes de terror, livros de terror). Por conta dessa diferença, este estudo, ao tratar de gênero, narrativas, obras, entre outras produções relacionadas, usará o adjetivo *terror/de terror*, como de costume. Entretanto ao tratarmos de discussões de construção textual e da própria diferenciação do terror e do horror, ou seja, ao usarmos os termos como substantivos, será seguida a convenção dos textos originais em inglês.

O texto *On the supernatural in poetry*, da autora gótica Ann Radcliffe, é considerado a primeira discussão sobre a diferenciação entre terror e horror. Para Radcliffe (1826, p. 150-152), o terror surge a partir da expectativa, enquanto o horror aparece depois do choque. O terror se propaga por meio da obscuridade, é a antecipação daquilo que pode acontecer. Quando uma criança, deitada em sua cama na hora de dormir, observa a porta aberta de seu quarto dando para um corredor em completa escuridão, ela sente terror, pois sua mente, através de sua imaginação, criará diversos cenários sobre o que potencialmente pode estar ali, se é uma ameaça, se é um de seus pais ou apenas um corredor vazio. O terror, efetivamente, é realizado através da pessoa que o sente e das suas próprias capacidades de divagação, ele não depende da expressão de outro ser ou de alguma experiência sensorial, ele existe apenas através de quem o sente.

Por outro lado, o horror ocorre através do impacto que algo causa. Voltando ao mesmo exemplo, se a criança estiver com medo do corredor escuro por causa de um filme de terror ao qual ela assistiu naquela tarde, então ela está vivenciando o horror. É o impacto causado pelas cenas do filme que está gerando medo nela, é a imagem criada do monstro que gera medo nela, agora não imaginada, mas propriamente realizada. Logo, enquanto o terror parte de quem o

sente, o horror parte de quem o causou, se tornando, assim, dependente de outro ser, situação ou monstro.

Todavia, se o horror e o horror são instrumentos de medo, a repulsa surge como um terceiro nível (King, 1981, p. 39) para chegar a esse resultado. A repulsa, ou nojo, é uma reação visceral e contrária a algo por aquilo ser, inerentemente, uma afronta à ordem do mundo natural. A repulsa se difere do nível do horror no sentido de ela ser uma reação muito mais pautada no desconforto nauseante imediato de uma cena, monstro ou representação. A repulsa é corporal e é muitas vezes mais gratuita e de fácil acesso, pois o uso de cenas violentas, sanguinolentas ou nojentas já gera, a partir delas mesmas, um impacto suficientemente chocante.

Por causa de sua característica de posterior ao medo, alguns autores enxergam a repulsa como uma parte do horror ao invés de ela ocupar um nível diferente, e mais acessível. Carroll não difere níveis entre terror, horror e repulsa, preferindo diferenciar o terror-gênero do terror da vida real, ou do terror como ferramenta de construção do texto em obras fora do terror-gênero, dentro de um único termo: *art-horror*.

O tipo de horror a explorar neste artigo é o associado à leitura de algo como Drácula de Stoker ou as “Ancient Sorceries” de Blackwood ou ao visionamento de algo como *A Noite dos Mortos-Vivos* de Romero ou *Alien, o Oitavo Passageiro* de Scott. Chamaremos a isto *art-horror*. É diferente do tipo de horror que se exprime quando se diz “Estou horrorizado com a perspectiva de um desastre ecológico” ou “Atos terroristas são horríveis”. Chamamos esse último uso de “horror” de *horror natural*. [...]. Para evitar mal-entendidos, é necessário enfatizar que, com “art-horror”, estamos nos referindo estritamente aos efeitos de um gênero específico. É claro que alguém pode ficar horrorizado com os eventos em um romance que não seja de terror, por exemplo, pode ficar horrorizado com o assassinato em *O Estrangeiro*. No entanto, embora esse horror seja gerado pela arte, ele não faz parte do fenômeno que estamos chamando de “arte-horror”. “Arte-horror”, por estipulação, deve se referir ao produto de um gênero que se cristalizou mais ou menos na época da publicação de *Frankenstein*, de Mary Shelley, e que continuou, muitas vezes ciclicamente, a persistir nos romances e peças de teatro do século XIX e na literatura e nos filmes do século XX. (Carroll, 1987, p. 52, tradução nossa¹)

Uma das facetas essenciais da teoria de Carroll se dá na ideia de que uma das características fundamentais do terror como gênero é que ele fundamentalmente propõe ao consumidor daquela obra experienciar o que os personagens da própria obra estão sentindo.

¹ “The type of horror to be explored in this paper is that associated with reading something like Stoker's Dracula or Blackwood's "Ancient Sorceries" or with seeing something like Romero's Night of the Living Dead or Scott's Alien. We shall call this art-horror. It is different from the sort of horror one expresses in saying "I am horrified by the prospect of ecological disaster" or "Terrorist acts are horrifying." Call the latter usage of "horror" natural horror. It is not the purpose of this essay to analyze natural horror, but only art-horror- "horror," that is, as it serves to name a cross-art genre whose existence is already recognized in ordinary language. Indeed, one might regard the first part of this article.”

Essa experiência coletiva e unificada é o que permite ao gênero do terror acessar emoções e reações que não conseguem ser acessadas de maneiras tão eficientes em outros gêneros.

Os personagens de obras de terror exemplificam para nós a maneira de reagir aos monstros da ficção. Supõe-se que nossas emoções espelhem as dos personagens humanos vistos como positivos. Esse não é o caso de todos os gêneros. Se Aristóteles estiver certo sobre a catarse, o estado emocional do público não é o dobro do de Édipo no final da peça. Além disso, quando um personagem cômico cai, ele dificilmente se sente feliz, embora nós nos sintamos. No entanto, com o terror, as emoções dos personagens e as do público são sincronizadas, como se pode observar facilmente em uma matinê de sábado no cinema local. (Carroll, 1987, p. 53, tradução nossa²)

Se numa narrativa de terror os personagens sentem medo, nojo, repulsa, pânico, terror ou horror, nós, como plateia, estamos, da mesma forma, sentindo essas emoções. Por causa disso, há um intenso questionamento sobre a qualidade do terror como gênero, pois tais emoções não são vistas como desejadas. Na vida real, pessoas não querem sentir medo ou nojo, “aceitando-se, de acordo com a tradição, que as emoções sentidas em resposta ao terror são intrinsecamente ruins, então precisamos procurar a atração pelo terror não na experiência de tais emoções, mas em algum outro aspecto de nosso encontro geral com a obra de ficção.” (Bantinak, 2012, p. 384, tradução nossa³). Ou seja, a experiência que o terror proporciona vai além de uma mera apreciação de entretenimento, pois, assim como qualquer outro gênero, mas especialmente nesse que é tão empático, existem motivos além.

Em primeiro lugar, os sentimentos negativos associados ao terror estão num ambiente extremamente controlado (Bantinak, 2012, p. 385). Um leitor pode fechar um livro quando se sentir muito incomodado, pode fechar os olhos ou pausar o filme quando aquilo não lhe agrada, ou pode simplesmente abandonar aquela obra, isso permite que ele controle os próprios níveis de ansiedade, medo e quaisquer outras emoções negativas, dando lugar ao que é, muitas vezes mais valorizado no consumo de mídia de terror: a adrenalina (Bantinak, 2012, p. 386).

Todavia, a experiência com uma emoção ruim ainda é comumente vista na sociedade como essencialmente ruim e, se é ruim, deve ser evitada, da mesma forma que uma emoção boa gera um desejo para que se continue a senti-la:

²“The characters of works of horror exemplify for us the way in which to react to the monsters in the fiction. Our emotions are supposed to mirror those of the positive human characters. This is not the case for every genre. If Aristotle is right about catharsis, the emotional state of the audience does not double that of Oedipus at the end of the play. Also, when a comic character takes a pratfall, he hardly feels joyous, though we do. Nevertheless, with horror the emotions of the characters and those of the audience are synchronized, as one can observe easily at a Saturday matinee at one's local cinema. That the audience

³“If one accepts with tradition that the emotions experienced in response to horror are intrinsically unpleasant, then one needs to trace the attraction of horror not in the experience of such emotions but in some other aspect of our overall encounter with the fictional work.”

"[...] emoções negativas são desagradáveis, pelo menos no sentido e na medida em que queremos nos livrar delas, enquanto emoções positivas são agradáveis, pelo menos no sentido e na medida em que queremos que elas continuem. O caráter hedônico geral de uma emoção, portanto, é atitudinal; ele sinaliza uma postura de aceitação ou desaprovação em relação ao que está acontecendo. O importante a se observar é que, embora as emoções que contêm sintomas corporais dolorosos tenham maior probabilidade de serem valorizadas negativamente e as que têm sintomas corporais agradáveis têm maior possibilidade de serem valorizadas positivamente, esse não será necessariamente o caso: como observado anteriormente, não há uma relação direta entre a qualidade hedônica dos sintomas fisiológicos e a valência de uma emoção - e, dessa forma, o tom hedônico geral dela. Assim, é possível que uma emoção seja positivamente valorizada, embora contenha (pelo menos alguns) sintomas fisiológicos desagradáveis." (Bantinak, 2012, p. 388-839, tradução nossa⁴)

Entretanto, Bantinak (2012, p. 389) afirma que o medo pode ser uma emoção com facetas positivas. Ora, um dos aprendizados do crescimento é entender e lidar com emoções negativas como o medo é o gênero do terror permite que essa emoção seja experienciada num ambiente controlado e ficcional. Não existe risco numa experiência ficcional e o enfrentamento pode ter um resultado positivo de superação. O terror é atrativo pela catarse que ele provoca, a busca pela adrenalina e pelo sentimento de controle resultam num aprofundamento emocional para além do puro entretenimento natural de uma obra.

"Nessa perspectiva, a atração distintiva do terror é inerente principalmente à experiência emocional que ele provoca, uma experiência em que o sujeito acolhe por causa dos benefícios e das recompensas que ela proporciona 'de forma barata'. [...] As emoções de terror podem ser prazerosas ou agradáveis, pelo menos no sentido atitudinal, em vez de afetivo, e não obstante o fato de que podem envolver alguns sintomas corporais negativos. Portanto, quaisquer que sejam os prazeres que a ficção possa proporcionar, nós desejamos o terror." (Bantinak, 2012, p. 391, tradução nossa⁵)

Tendo esse aspecto em mente, a representação do luto dentro de narrativas de terror se torna quase óbvia. Ao olharmos as produções de terror da última década, especialmente dentro do cinema, é clara a presença do luto como tema central em produções celebradas e populares

⁴ "[...] negative emotions are disagreeable at least in the sense and to the extent that we want to get rid of them, while positive emotions are agreeable at least in the sense and to the extent that we want their continuation. The overall hedonic character of an emotion, that is, is attitudinal; it signals a welcoming or disapproving stance toward what one is undergoing. What is important to note is that, although emotions that contain painful bodily symptoms are more likely to be negatively valenced and pleasant bodily symptoms positively valenced, this will not necessarily be the case: there is, as noted earlier, no straightforward relationship between the hedonic quality of physiological symptoms and the valence - and thus the overall hedonic tone - of an emotion. It is therefore possible that an emotion is positively valenced although it contains (at least some) unpleasant physiological symptoms."

⁵ "From this perspective, the distinctive attraction of horror inheres primarily in the emotional experience it elicits, an experience that the subject welcomes for the benefits and rewards that it provides "on the cheap." The proposed account of horror's appeal is thus an integrationist account. It is, further, a moderate hedonic account, as it is acknowledged that horror emotions can be pleasurable or enjoyable at least in an attitudinal (rather than an affective) sense and despite the fact that they may involve some negative bodily symptoms. So, whatever accompanying pleasures the fiction may provide, we seek horror."

do gênero. Filmes como *O Espelho* (2013), *O Babadook* (2014), *Hereditário* (2018), *Midsommar - O Mal Não Espera a Noite* (2019), *A Casa Sombria* (2020) e a série *A Maldição da Residência Hill* (2018) são todas obras que tratam sobre o tema, mostrando a preferência do gênero. Portanto, é importante entender como o luto funciona para elucidar o porquê de o tema estar tão intimamente ligado ao terror.

2.2 O luto

Entende-se o luto “como um amálgama de diferentes combinações de sentimentos/pensamentos, como um amálgama diferente para diferentes pessoas enlutadas e diferentes perdas e como um amálgama mudando de tempos em tempos para qualquer pessoa específica enlutada por uma perda específica.” (Rosenblatt, 1996, p. 45, tradução nossa⁶). Ou seja, o luto é um fenômeno social que ocorre a partir de uma perda, ele não pode ser definido como um sentimento em si, e sim como um estado que engloba dentro de si diferentes emoções, pensamentos, reações e maneiras com as quais lidar com ele. O luto, por mais universal que seja em sua presença na vida humana, encontra em cada pessoa uma manifestação diferente, pois transpassa não só aquilo que se é esperado sentir, como aquilo que realmente se está sentindo.

A partir disso, podemos pensar no luto como um fenômeno que é igualmente performado externamente a partir de culturas, e das expectativas sociais dessas culturas, e vivenciado internamente, a partir do que cada indivíduo realmente vivência em seu interior. Ou seja, existe uma forma pública do luto e uma forma privada dele. Esse processo cognitivo em que o sujeito aprende como lidar com a perda e reestruturar sua relação com ela pode ser entendido como *trabalho de luto* (Rosenblatt, 1996, p. 52).

Além disso, podemos entender o luto também como um processo que não se finda, “na maioria das vezes, com uma morte ou outra perda importante, tudo o que se perde não se concentra no momento da perda. Em vez disso, há uma sequência, que talvez se estenda por toda a vida, de novas perdas ou novas percepções de perda” (Rosenblatt, 1996, p. 50, tradução nossa⁷). A partir de um momento inicial, a perda evolui para uma espécie de pêndulo, em que

⁶ “[...] can be seen as typically an amalgam of differing feeling/thought blends, with the amalgam different for different bereaved persons and different losses, and with the amalgam changing from time to time for any specific person bereaved for a specific loss.”

⁷ “Most times with a death or other major loss, all that is lost is not concentrated at the time of loss. There is, instead, a sequence, perhaps extending over one’s lifetime, of new losses or new realizations of loss.”

aquele complexo amálgama de emoções vai e vem, a partir de gatilhos específicos, como datas, cheiros, lugares, todos resquícios da vida pré-perda que não se findam com a morte.

“Uma complicação adicional no processo de trabalho do luto é que a morte geralmente não põe fim ao relacionamento com o falecido. A expressão mais familiar disso na literatura sobre luto é a experiência de senso de presença, a sensação que muitas pessoas enlutadas têm de ainda estar em contato com alguém que morreu (por exemplo, Marris, 1974; Parkes, 1975; Rosenblatt, 1983; Rosenblatt, Walsh e Jackson, 1976). Além disso, há pessoas enlutadas que sentem um relacionamento contínuo com o falecido (Rosenblatt; Elde, 1990). Para elas, pode haver uma contenção do luto porque os aspectos do relacionamento não terminaram, pelo menos não no momento da morte. Além disso, para elas, haverá oportunidades recorrentes de interagir com o falecido, mas quando essas interações parecem limitadas de alguma forma (por exemplo, o falecido não fornece o que é solicitado), há novas oportunidades de luto.” (Rosenblatt, 1996, p. 53, tradução nossa⁸)

Isso vai contra a noção contemporânea ocidental de que o luto pode ser, e deve ser, totalmente superado e é a partir dessa suposta superação que são atribuídas qualidades de sucesso ou fracasso ao tratamento de pessoas enlutadas, “a mensagem tem sido que o luto tem um objetivo e o objetivo é que o enlutado se desligue das emoções dolorosas da perda para que possa novamente tornar-se um indivíduo autônomo, livre para estabelecer novos relacionamentos com outros indivíduos autônomos” (Walter, 2007, p. 126, tradução nossa⁹). Todavia, essa noção vai de encontro uma das características citadas anteriormente do luto: a sua individualidade na hora de experienciá-lo. Ao aplicar-se a etapa de “superação” como sendo o objetivo final do luto, perde-se a possibilidade de entendê-lo como parte inerente e recorrente da vivência humana, “a nova ciência do luto separou o normal do anormal, o fortalecido do derrotado, e permitiu a proliferação de uma infinidade de microagressões disciplinares para aqueles que sentem o luto por muito tempo, com muita força, com muito escândalo ou muito silenciosamente” (Poole; Ward, 2013, p. 99, tradução nossa¹⁰).

É importante notar, como demonstra Walter (2007, p. 124), que com o advento da modernidade e com suas evoluções científicas, ocorreu-se uma inversão do que era esperado

⁸ “A further complication in the grief work process is that death often does not end one’s relationship with the deceased. The most familiar expression of that in the grief literature is the sense-of-presence experience, the sense many bereaved people have of still being in contact with somebody who has died (e.g., Marris, 1974; Parkes, 1975; Rosenblatt, 1983; Rosenblatt, Walsh, & Jackson, 1976). Moreover, there are bereaved people who feel a continuing relationship with the deceased (Rosenblatt & Elde, 1990). For them, there may be a holding back of grief because aspects of the relationship have not ended, at least not at the time of death. Also, for them, there will be recurrent opportunities to interact with the deceased, yet when those interactions seem limited in some way (for example, the deceased does not provide what is requested), there are new opportunities to grieve.”

⁹ “[...] the message has been that grief has a goal, and the goal is for the mourner to detach from the painful emotions of loss so that she can once again become an autonomous individual, free to contract new relationships with other autonomous individuals.”

¹⁰ “[...] the new science of bereavement has separated the normal from the abnormal, the power-up from the power-down, and allowed the proliferation of a multitude of disciplinary micro-aggressions for those who grieve too long, too hard, too loud, or too quietly.”

nas fatalidades familiares. Em sociedades antigas, era muito mais comum que o luto ocorresse pela morte de uma criança, dada a alta taxa de mortalidade infantil, logo, o luto era compartilhado dentro de um núcleo familiar e, possivelmente, com uma comunidade próxima que vive e convive em conjunto. Nas sociedades modernas, ao contrário, a morte típica é de um idoso que, possivelmente, pode ter vários núcleos sociais diferentes, que podem estar emocionalmente e/ou fisicamente próximo do falecido ou não, fazendo com que o luto seja sentido por uma gama muito maior de pessoas em intensidades diferentes. Família, vizinhos, colegas de trabalho, cônjuges, funcionários, toda essa teia de contatos sociais se torna passível do luto e, dentro de suas próprias teias sociais, também podem vivenciar diversas outras perdas de diversos outros núcleos.

Contudo, esses diferentes núcleos sociais e esses diversos eventos de perda transformaram o luto moderno de um evento coletivo para um evento privado. Criou-se uma espécie de hierarquia em que é esperado de conhecidos um sentimento de empatia em relação ao falecido, mas não uma reação forte ou emotiva, o que é reservado apenas para os mais próximos, normalmente a família. Como há uma quantidade maior de reações e de mortes, a experiência individual com a perda se torna cada vez mais diluída dentro de tantos eventos de luto. O nível de compadecimento acompanha o nível de proximidade.

Aqueles que não estão em luto respeitam a dor da família, não se intrometendo, embora estejam sempre atentos a pequenas maneiras de apoiar os enlutados individualmente. Assim, cria-se uma divisão radical entre os enlutados e todos os outros; embora geograficamente separados uns dos outros, os enlutados estão conceitualmente separados das pessoas com as quais têm contato diário. Na melhor das hipóteses, essas pessoas podem dizer que “sentem muito”, mas o que elas querem dizer é que sentem muito que o enlutado esteja triste, não que o falecido tenha morrido, pois os simpatizantes nunca conheceram o falecido. Eles não podem compartilhar a dor do enlutado. O luto é visto como uma emoção íntima e privada, inacessível a outras pessoas, e a ajuda profissional inclui aconselhamento individual para indivíduos que estão lutando contra isso” (Walter, 2007, p. 124-125, tradução nossa)¹¹

Entretanto, em uma mudança causada pela ascensão das mídias sociais, o luto, na pós-modernidade, passou a ser novamente coletivo (Walter, 2007, p. 128). A comunicação globalizada e facilitada permitiu que o luto fosse novamente compartilhado. A privacidade dada

¹¹ “Those who do not see themselves as mourners respect the grief of the family by not intruding upon it, though they will always be on the lookout for small ways in which they can support individual mourners. A radical divide is thus created between mourners and everybody else; while geographically separated from each other, mourners are conceptually separated from those people with whom they are in everyday contact. At best, these people can say they are ‘Sorry’, but what they mean it is they are sorry the mourner is upset, not that the deceased has died, for the well-wishers never knew the deceased. They cannot share the mourner’s grief. Grief is seen as a private, inner emotion, inaccessible to others, and professional help comprises one-to-one counselling for individuals who are struggling with this.”

a famílias agora perde-se em função de *posts* sobre a perda em redes sociais e avatares em preto e branco em perfis públicos. Famosos mundialmente conhecidos têm suas mortes amplamente divulgadas, permitindo que grupos de fãs sintam o luto em conjunto. Mais do que nunca, existem maneiras diferentes de lidar com a perda e níveis diferentes de interação com o falecido. Não são apenas perdas próximas que nos afetam, mas também perdas de celebridades admiradas, de parentes de amigos que nunca conhecemos, de amigos de amigos que apareceram em uma rede social, mas a maneira como elas nos afetam não é mais necessariamente algo que deve nos acompanhar para sempre. O trabalho de luto pode ser bem mais curto para com essas ligações mais distante.

“O que está acontecendo aqui é uma reversão, mas em um contexto pós-moderno, do luto tradicional. Se no vilarejo tradicional, quando o sino da igreja toca, todos sabem que um morador morreu e podem muito bem saber qual membro morreu, no vilarejo global, quando a notícia é divulgada, o mundo inteiro fica sabendo. Isso é fundamentalmente diferente do luto moderno, em que uma família está imersa em um luto que a maior parte do resto da rua e, certamente, o resto da cidade desconhece. [...] Esse novo paradigma não é determinista: os enlutados não precisam continuar seus vínculos com os mortos; tudo depende do indivíduo e de seu relacionamento único com o falecido. As pessoas desenvolvem estilos específicos para lidar com o estresse, o que se reflete em formas únicas de luto (Stroebe et al., 1992). Como disse um comentarista, as pessoas não trabalham com o luto, o luto trabalha com a pessoa. Da mesma forma que ocorre na arquitetura, no luto depende de você abandonar ou não sua casa vitoriana; depende de você abandonar ou não seus mortos.” (Walter, 2007, p. 130-131, tradução nossa¹²)

Por fim, é importante entender que, assim como outros fenômenos sociais, a relação de um povo com o luto é intimamente ligada à visão que aquele povo tem da morte em si. Até agora, foram apresentadas facetas do luto dentro de sociedades ocidentais que conversam com ideias estadunidenses sobre o processo de luto, visto o cenário estadunidense da trama de King a ser analisada. Entretanto, em sociedades como a japonesa, do mangá de Ito, a ideia do luto, advinda do Budismo, é, e foi, coletivizada, “é um conjunto elaborado de rituais, apoiado por uma teoria sofisticada, por meio da qual os vivos mantêm laços pessoais e emocionais com os mortos” (Klass, 1996, p. 59, tradução nossa¹³). Ou seja, no luto japonês, a relação com os

¹² What is happening here is a reversion, but within a postmodern context, to traditional mourning. If in the traditional village when the church bell tolls everyone knows that a villager has died and may well know which member has died, so in the global village when the news story breaks the entire globe knows. This is fundamentally different from modern mourning, where one family is immersed in a grief of which most of the rest of the street and certainly the rest of the city is ignorant. [...] This new paradigm is not deterministic: mourners do not have to continue their bonds with the dead; it all depends on the individual and their unique relationship with the deceased. Individuals develop specific styles of dealing with stress, reflected in unique ways of mourning (Stroebe et al., 1992). As one commentator put it, people do not work through grief, grief works through the person. As in architecture, so in grief: it is up to you whether you abandon your Victorian house; it is up to you whether you abandon your dead.”

¹³ “[...] is an elaborate set of rituals, supported by a sophisticated theory, by which those who are living maintain personal, emotional bonds with those who have died.”

falecidos nunca é superada, pois a noção de respeito à ancestralidade está tão atrelada à identidade familiar japonesa quanto a individualidade está em relações ocidentais.

“O conceito do indivíduo como centro de uma coleção de vínculos temporários, os quais são rompidos quando deixam de atender instrumentalmente às necessidades do indivíduo no presente, é tão essencial para o poder social das corporações de negócios no capitalismo de consumo quanto o culto aos antepassados era para o poder imperial. Da mesma forma, as teorias ocidentais modernas sobre o luto e as formas sociais pelas quais o luto é expresso estão tão conectadas à família nuclear e à monogamia em série que caracterizam o sistema familiar moderno quanto o culto aos antepassados estava ligado ao sistema doméstico tradicional. Assim como somos definidos no consumismo pelas satisfações temporárias dos produtos que compramos, as teorias dominantes do luto na modernidade nos definem pelos apegos que nos servem no presente. Desejamos cortar os vínculos com os mortos da mesma forma que os adolescentes desejam cortar os vínculos com sua família de origem para fundar sua própria família, que consiste em um par vivo e seus filhos. Precisamos cortar os vínculos com o cônjuge após a morte e o divórcio para que possamos ficar livres para entrar em um novo vínculo monogâmico, cuja base é o investimento emocional e cujo sucesso deve proporcionar a realização pessoal individual.” (Klass, 1996, p. 61, tradução nossa¹⁴)

Na contemporaneidade, núcleos de famílias tradicionais foram substituídos por núcleos conjugais escolhidos por seus integrantes. Mesmo que o Japão atual não seja o mesmo do Japão pós-guerra ou do Japão imperial, a influência do culto aos ancestrais permanece de alguma forma na cultura japonesa (Klass, 1996, p. 60).

2.3 O medo da perda

Considerando o discutido, podemos traçar uma relação direta entre os apontamentos sobre porque buscamos o terror e o luto. Como vimos, um luto é um processo que pode envolver um conjunto de emoções desconfortáveis e, até mesmo, paralisantes. Sendo um evento individual e intransferível, a natureza negativa do luto pode ser enfrentada a partir de obras de ficção do gênero do terror que, por si só, já naturalmente lidam com emoções negativas, sendo muitas delas correspondentes ao que se experimenta no luto, “o terror geralmente se preocupa

¹⁴ “The concept of the individual as the center of a collection of temporary attachments, which are broken when they no longer instrumentally meet the individual’s needs in the present, is just as integral to the social power of business corporations in consumer capitalism as was ancestor worship to imperial power. In the same way, the modern Western theories of grief and the social forms by which grief is expressed are as connected to the nuclear family and serial monogamy that characterizes the modern family system as was ancestor worship to the traditional household system. Just as we are defined in consumerism by the temporary satisfactions of products we buy, the dominant theories of grief in modernity define us by the attachments that serve us in the present. We wish to cut the bonds with the dead in the same way adolescents wish to cut the bonds with their family of origin in order to found their own family, which consists of a living pair bond and their children. We need to sever the bonds with a spouse after both death and divorce so we can be free to enter a new monogamous pair bond, the basis of which is emotional investment, and the success of which is supposed to provide individual personal fulfillment.”

com os medos, as ansiedades e os traumas, reais ou percebidos, que assaltam a existência humana do dia a dia.” (Millar; Lee, p. 171, 2021, tradução nossa¹⁵).

O terror lida constantemente com a morte e o medo da morte. A temática do luto permite ao gênero explorar o que vem após a morte e, considerando o porquê buscarmos o terror, também pode ajudar pessoas a lidarem com os sentimentos reais, tanto por meio dos personagens que passam pela perda quanto por poderem elas mesmas regular a intensidade dessa experiência.

Em relação a como o luto é tratado dentro da ficção de terror, uma das ferramentas mais comuns é a personificação do luto em um monstro. Esse monstro representa o conjunto de medos, angústias, ansiedades e arrependimentos que são reflexo dos efeitos da perda, “referindo-se a qualquer entidade antagônica no gênero de terror cujo poder destrutivo põe em risco o bem-estar humano ou a ordem social, tipificado por um corpo físico grotesco ou por uma personagem psicológica.” (Millar; Lee, p. 173, 2021, tradução nossa¹⁶). O monstro também pode representar o estado de estranheza que ocorre após uma perda. O vazio deixado pelo falecido pode gerar um sentimento angustiante que afeta as recorrências de sentimento do luto. É a passagem da percepção entre a normalidade da presença de uma pessoa para um estado de ausência. São momentos como acordar na cama sem um cônjuge ou a casa silenciosa numa manhã que normalmente seria agitada pela presença de um filho indo para escola. Todas essas situações forçam o enlutado a reconfigurar seu cotidiano, o que pode ser bastante desconfortável. Além disso, expectativa de como se lidaria com um momento de perda pode também ser causa da monstruosidade. Alguém que se vê como forte pode desmoronar e essa reação negativa pode ser motivo de uma culpa repentina, indo contra a ideia de que havia uma capacidade para se lidar com uma morte.

“O que é único nos filmes de terror sobre o luto é a maneira como a chegada do monstro espelha e amplia a perturbação preexistente na vida do protagonista devido à morte de um ente querido. Em geral, os monstros de terror não estão em conformidade com a visão de mundo estabelecida pelo protagonista porque essa anormalidade – o fato de o monstro estar deslocado ou parecer estar deslocado – é essencial para seu poder de causar medo, repulsa e emoções relacionadas. Essa anormalidade é enfatizada pelo fato de o monstro nascer fora da ordem metafísica ou social esperada. [...] Os monstros também destroem as suposições sobre o mundo, muitas vezes de forma repentina e violenta.” (Millar; Lee, p. 174, 2021, tradução nossa¹⁷)

¹⁵ “[...] horror often concerns itself with the fears, anxieties, and traumas, real or perceived, that assail ordinary human existence.”

¹⁶ “[...] referring to any antagonistic entity in the horror genre whose destructive power endangers human well-being or social order, typified by a grotesque physical body or psychological character.”

Quando pensamos nos mecanismos narrativos de como esse monstro é introduzido na história, a conclusão desse embate pode representar claramente como aquela personagem ou aquela história resolveu essa experiência com o luto. Um final positivo pode ser representado como uma vitória sobre o monstro, por exemplo.

“Sugerimos que os filmes de terror sobre o luto geralmente seguem um modelo comum. Uma estrutura típica envolve alguns ou todos os seguintes estágios: 1. O protagonista perde um ente querido durante os estágios iniciais do Ato 1 ou antes dos eventos do filme. Isso estabelece a experiência cotidiana do protagonista, que foi interrompida pela morte do ente querido, demonstrada por meio da vulnerabilidade emocional do protagonista enquanto ele luta para lidar com as tarefas do dia a dia. 2. O monstro aparece (essa chegada geralmente é causada pelo incidente incitante ou faz parte dele). Isso perturba radicalmente a compreensão do protagonista sobre a realidade e reflete a perturbação do mundo posterior do protagonista causada pelo luto. 3. O protagonista derrota, foge do monstro ou o domina e, por sua vez, restaura o equilíbrio de sua vida emocional.” (Millar; Lee, p. 174, 2021, tradução nossa¹⁸)

Entretanto, é muito comum que o final da história não seja positivo, representando uma derrota com as consequências normalmente sendo fatais. Em outros casos, o resultado pode ser muito mais ambíguo, representando a pluralidade de inquietações que essas experiências com a morte causam no cotidiano. Os textos a serem analisados são exemplos de obras que trazem essas complexidades e é a partir delas que se pode entender como o terror viabiliza reflexões muito mais profundas sobre a temática do luto. Quais atitudes levam um protagonista a “perder” para o monstro e em que medida isso pode representar uma falha na maneira em que eles lidam com o processo de perda são questões que serão tratadas nessa análise.

¹⁷ “What is unique to horror films about grief is the way the monster’s arrival mirrors and extends the preexisting disruption to the protagonist’s life through the death of a loved one. In general, horror monsters do not conform to the protagonist’s established worldview because this abnormality – the monster’s being out of place or appearing to be out of place – is essential to its power to cause fear, disgust, and related emotions. This abnormality is underlined by the monster’s arrival from outside the expected metaphysical or social order.”

¹⁸ “Horror films about grief, we suggest, often follow a common template. A typical structure involves some or all of the following stages: 1. The protagonist loses a loved one during the opening stages of Act 1 or prior to the events of the film. This establishes the protagonist’s daily lived experience, which has been disrupted by the death of their loved one, demonstrated through the protagonist’s emotional vulnerability as they struggle to cope with day-to-day tasks. 2. The monster appears (this arrival is often caused by, or is part of, the inciting incident). This radically disrupts the protagonist’s understanding of reality and mirrors the disruption to the protagonist’s assumptive world caused by bereavement. 3. The protagonist defeats, evades, or tames the monster and, in turn, restores some balance to their emotional life.”

3 UM HOMEM PLANTA O QUE PODE... E CUIDA DO QUE PLANTOU

O livro *O Cemitério*, de Stephen King, foi originalmente lançado em 1983, nos Estados Unidos. A história narra os acontecimentos desde a mudança da família Creed para próximo de Ludlow, uma cidade no minúscula no estado estadunidense do Maine, até o fim trágico que leva sua família.

A família Creed é constituída pelo patriarca Louis, sua esposa, Rachel, suas duas crianças, Eileen – apelidada de Ellie – e Gage, e o gato da família, Winston Churchill – apelidado de Church. A família se muda de Chicago quando Louis ganha uma oportunidade para trabalhar como médico em um campus da Universidade do Maine, próximo à pequena cidade, em 1983. Os personagens centrais da história são completados pelo casal de vizinhos da frente, Judson e Nora Crandall, idosos que moraram a vida toda no vilarejo e viram várias pessoas passarem pelo terreno que agora pertencia aos Creed e era ocupado por uma grande casa colonial.

O primeiro detalhe que salta aos olhos na obra é a quantidade reduzida de personagens. Além das duas famílias, existem outros personagens secundários que tem certa relevância, os pais e irmã de Rachel, mas a trama como um todo gira em torno desses sete personagens, sendo Louis o principal. Isso pode ser atestado por causa da narrativa, que se desenvolve com um narrador heterodiegético, mas que se fecha em torno de Louis durante quase todos os momentos do texto, se voltando para outros personagens em momentos chave, como *flashbacks* ou, como veremos posteriormente, no clímax da história, em que Louis chega à loucura.

A residência dos Creed está localizada entre dois espaços geográficos centrais da narrativa. O primeiro é a rodovia na frente da propriedade, apresentada logo nas primeiras páginas por Jud: “É a única coisa em Ludlow de que não gosto mais. Essa estrada é terrível. Não nos dá sossego. Os caminhões passam todo o dia e toda a noite” (King, 2013, p.28). A estrada é movimentada por causa de fábricas numa cidade próxima e é apresentada quase como um presságio para o leitor: “É a estrada. Ela tira a vida de muitos animais. [...] Quando um animal de estimação é atropelado na estrada, uma criança nunca esquece” (King, 2013, p. 29-30).

A segunda localidade está intimamente ligada à rodovia. A partir de uma trilha na borda do terreno dos Creed, há uma trilha que dá no titular “simitério” de bichos, propositalmente

escrito dessa forma por ser um lugar em que as crianças da região enterram seus animais de estimação.

Aquele caminho se estende por cerca de dois quilômetros e meio bosque afora. As crianças do local, as que vivem perto da Rodovia 15 e da estrada Central, conservam-no em bom estado porque o utilizam muito. Vão e vêm... Agora há muito mais movimento do que quando eu era garoto. Sabe como é, as pessoas descobrem um lugar e se apegam a ele. Acho que eles combinam e toda primavera um monte de crianças aparece para aparar a grama da trilha. E a conservam durante todo o verão. Nem todos os adultos da cidade sabem que ela existe; muitos sabem, é claro, mas não todos, não com certeza... Mas todas as crianças sabem. Nisso eu aposto. (King, 2013, p. 29)

O “simitério” feito pelas crianças não é o único que dá nome ao livro. Além de uma grande pilha de galhos secos na bora do local há uma trilha que leva às terras da comunidade nativo-americana *micmac*. Essas terras escondem o primeiro monstro da narrativa, um segundo cemitério dentro do chamado Pequeno Pântano de Deus no topo de uma colina com degraus talhados na pedra. Esse local é onde os *micmac* enterravam seus mortos, sejam humanos ou animais de estimação, mas abandonaram o local quando foi invadido por um *wendigo*, uma criatura ou espírito maligno presente na cultura de diversas nações indígenas dos Estados Unidos e do Canadá. O *wendigo* é originalmente um humano que teve que praticar o canibalismo, usualmente numa situação de fome ou isolamento (Brightman, 1988, p. 364), por conta disso, esse ser maligno é associado ao norte, à fome, ao frio, ao inverno, à morte, entre outros (Brightman, 1988, p. 362). Iremos nos referir, a partir de agora, de maneiras diferentes a ambas as localidades, o cemitério em que crianças enterram seus animais de estimação será chamado de “simitério” de bichos, ou apenas “simitério”, enquanto o cemitério dentro do Pântano de Deus será chamado de cemitério *micmac*, ou apenas cemitério.

O cemitério *micmac* tem a propriedade, dentro da narrativa, de trazer de volta à vida seres que forem enterrados lá, entretanto, talvez pela contaminação do *wendigo*, esses seres não voltam como antes. Os outros monstros da narrativa são exatamente seres enterrados lá. Primeiro, Church, o gato da família que morre atropelado na estrada em um final de semana em que o resto da família de Louis visitava os pais de Rachel, e segundo, Gage, morto da mesma forma que o gato numa tarde em que a família aproveitava o dia no jardim. Ambos os mortos causam a ruína da família Creed com seu retorno e levam à morte de Jud e Rachel nas mãos de Gage ressuscitado.

A análise dessa seção põe em foco três personagens nessa história: Eileen, Rachel e Louis. Esses personagens demonstram a natureza do luto a partir de suas respectivas perdas, individuais e compartilhadas, e apresentam exemplos de como o terror pode lidar com reações e vivências de enlutados em diversos estágios da vida.

3.1 Ellie

A experiência de Ellie com a morte passa, em primeiro lugar, pela realização da mortalidade humana pela primeira vez. Como traz Rosenblatt (1996, p. 51), o contato com a primeira morte, ou com a noção de morte, pode incluir um sentimento de segunda perda, o luto pela natureza finita da vida, pelas limitações humanas e pelo estado de inocência em não saber desse fim inevitável.

Isso é retratado quando Ellie volta com seus pais da primeira visita ao “simitério” de bichos. É expressado no livro que Church é o gato de Ellie e o “simitério” é onde as crianças locais enterram seus animais de estimação. Isso afeta Ellie profundamente. Como uma criança de 5 anos, a ideia de perder o gato não tinha passado por sua cabeça ainda, muito menos a ideia de morte, fazendo com que questione Louis sobre “por que os bichos não vivem o mesmo tempo que a gente” (King, 2013, p. 51). Com sua ingenuidade, a garota recusa as explicações racionais de Louis, chegando ao ponto de criticar o poder divino dentro desse cenário para ela cruel que seria imaginar a perda de Church em alguns anos.

— Meu bem — disse ele —, se dependesse de mim, Church viveria 100 anos. Mas não sou eu quem dita as regras.

— Quem é então? — ela perguntou, e com infinito desprezo acrescentou. — Deus, não é?

Louis reprimiu o ímpeto de rir. Aquilo era bastante sério.

— Deus ou alguém — disse ele. — Os relógios também param... Isso é tudo que eu sei. Não temos garantia de nada, querida.

— Não quero ver Church como todos aqueles bichos mortos! — ela explodiu, subitamente chorosa e enfurecida. — Não quero que Church morra nunca! Ele é o meu gato! Ele não é o gato de Deus! Deus que fique com o gato dele! Deus pode ter todas as drogas de gatos que quiser e matar todos eles! Mas Church é *meu*! (King, 2013, p. 53)

Se pensarmos na trajetória esperada da mortalidade das coisas, o cenário de uma criança ou adolescente experienciar a morte pela primeira vez a partir da perda de um animal de

estimação é extremamente crível. Como o texto apresenta “a morte era uma ideia vaga; o ‘simitério’ de bichos era real” (King, 2013, p. 53), o encontro com todas aquelas lápides de animais mortos enterrados por outras crianças transformou, para Ellie, o abstracionismo da morte numa realização concreta e, acima de tudo, possível. Dessa forma, a ideia abstrata de Deus se transforma, igualmente, no vilão, no comandante do que está ou não vivo, usurpando de Ellie o controle sobre suas próprias experiências e colocando uma espécie de prazo para o quanto ela pode estar junto daqueles que ela ama.

É importante notar a falta de importância que Louis dá às preocupações da filha, especialmente por esses sentimentos estarem direcionados a um animal de estimação. O medo de Ellie é genuíno e sincero, todo o processo de realização da finitude da vida humana pode ser extremamente difícil para uma criança digerir, como comenta Rachel na cena posterior, “foi o primeiro cemitério de *qualquer* tipo que ela viu” (King, 2013, p. 54). A relação entre pessoas e animais de estimação – e conseqüentemente a dor que a perda de um deles causa – pode ser vista como inferior ou não tão relevante quanto a perda de um ser humano “com a suposição de que tais emoções e experiências devem ser relegadas à perda de um companheiro humano, privilegiando o relacionamento humano-humano em detrimento do humano-animal.” (Morris, 2024, p. 65, tradução nossa¹). Isso contribui para o sentimento de desolação de Ellie que se inflama diante das respostas frias e racionais dadas por seu pai, alguém que constantemente está em contato com a morte devido à carreira de médico e, portanto, se desprende de uma interpretação mais subjetiva do tema.

Ellie, portanto, representa a perda da inocência mediante ao sentimento da morte e o medo que isso pode trazer a uma pessoa, especialmente quando ela é uma criança. King, com essa cena e a posterior, demonstra três visões do luto dentro do contexto do livro que são extremamente comuns no cotidiano: Ellie confronta a morte pela primeira vez, Louis vê a morte racionalmente, sendo apenas um processo biológico natural, e Rachel trata o tema quase como um tabu, fruto de um trauma causado por um trabalho de luto insuficiente. A tese central do livro evolui a partir dessas três visões e o fim dessas três personagens está diretamente ligado à maneira que elas enxergam a perda.

No caso de Ellie, ela é o único membro da família que é, de certa forma, poupado. Rachel acaba morrendo nas mãos de Gage, Louis enlouquece sobre a influência do cemitério

¹ “[...]with the assumption that such emotions and experiences should be relegated to the loss of a human companion, privileging the human–human relationship over the human–animal one.”

micmac e por causa das consequências de seus atos. No final do livro, Ellie vai com Rachel para a casa dos avós após o enterro de Gage, mas a mãe retorna por desconfiar das intenções de Louis, deixando a filha sozinha – e viva.

Quando Louis ressuscita Church ele rouba de Ellie a oportunidade de amadurecimento, a oportunidade de aprender a lidar com a morte que, cedo ou tarde, ela iria ter que enfrentar. Desde a primeira que descobre Church morto na beira da estrada, o pai pensa em simplesmente arrastar aquilo para debaixo do tapete.

Enterraria Church no “simitério” de bichos, mas sem lápide, sem nenhuma daquelas bobagens. Naquela noite, ao telefone, não contaria nada; amanhã, mencionaria por acaso que não sabia onde andava Church; no dia seguinte, poderia sugerir que talvez Church tivesse ido embora. Às vezes os gatos fazem isso. Ellie ficaria transtornada, é claro, mas não haveria aquele caráter de coisa derradeira, definitiva. Não haveria reprise da perturbadora recusa de Rachel em se defrontar com a ideia da morte... O impacto iria se extinguindo...

Uma atitude covarde, parte de sua mente acusou.

Sim... Não há dúvida. Mas quem precisa de problemas? (King, 2013, p. 128)

Essa reação contradiz imediatamente a abordagem racionalista que Louis inicialmente demonstrou para com a filha. Ao invés de ajudá-la a confrontar algo, na visão dele, natural, ele prefere omitir o acontecido, por ser mais fácil. Da mesma forma, é mais fácil para Rachel simplesmente ignorar o assunto, pois a cicatriz que o luto deixou nela é o bastante para querer que a filha também não a tenha, entretanto, esse desejo é ao mesmo tempo egoísta, pois ao não querer trabalhar a questão com a filha, ela também evita, convenientemente de tratar a questão ela mesma.

3.2 Rachel

Enquanto Ellie lida com os desdobramentos da perda da inocência infantil sobre a inevitabilidade da morte, Rachel é a representação do que acontece quando esses medos são internalizados e reprimidos. A história de Rachel com a morte acontece na infância, quando sua irmã mais velha, Zelda, sofria de meningite raquidiana, ficando acamada dentro de casa aos cuidados da família, especialmente de Rachel. A doença era muito agressiva, afetando fisicamente Zelda, deixando-a com uma aparência mórbida, o que perturbava profundamente Rachel.

— Foi horrível, pode acreditar. Muito pior do que você possa imaginar. Nós a vimos definhar dia a dia, Louis, e não havia nada que pudéssemos fazer. Não parava de sentir dores. Seu corpo parecia atrofiado... mirrado. Os ombros formavam uma corcunda e o rosto foi se franzindo até ficar parecido com uma máscara. As mãos eram como pés de passarinho. Às vezes eu tinha de alimentá-la. Odiava fazer aquilo, mas fazia, e nunca de cara feia. Quando as dores aumentaram, começaram a dar analgésicos, em princípio suaves, depois drogas que a teriam transformado numa viciada se ela sobrevivesse. Mas, é claro, todos sabiam que não ia sobreviver. Acho que por isso é que ela se transformou num tamanho... segredo para todos nós. Porque nós *queríamos* que ela morresse, Louis, *desejávamos* que ela morresse. Só desse modo *ela* não sofreria mais. Só desse modo nós não sofreríamos mais. Ela estava começando a parecer um monstro, estava começando a *ser* um monstro... Oh, Deus, sei como isso deve soar terrível aos seus ouvidos. (King, 2013, p. 210)

Rachel continua seu relato dando a entender que a irmã também sabia que não iria resistir e por isso se tornava amarga, urinava de propósito na cama, forçando Rachel a sempre trocar os lençóis. Seu quarto tinha cheiro “de urina e de remédios” (King, 2011, p. 211), Zelda sabia que assustava a irmã com sua aparência distorcida pela doença, tocava-a para que se assustasse. Todo o processo de definhamento de Zelda contribui para um sentimento de antecipação da sua morte, uma percepção de que o acamado não terá muito mais tempo e sua vida está numa ameaça que, a qualquer momento, pode resultar em morte (Coelho; Barbosa, 2016, p. 780).

Louis há muito tempo percebe que os bloqueios de Rachel com assuntos relacionados à morte têm ligação direta com o período que levou à morte de Zelda, entretanto, da mesma forma que agiu com Ellie, Louis tenta o tempo todo acalmar Rachel com racionalizações médicas, dados e exemplos tirados de livros (King, 2013, p. 212). Dessa vez, entretanto, isso se torna um momento de alívio para Rachel que se culpava por perceber os atos de Zelda como intencionalmente odiosos.

Zelda finalmente morre numa manhã em que os pais das irmãs deixaram Rachel sozinha cuidando da enferma. Ela se engasga em sua própria língua e acaba falecendo na frente de Rachel que, num misto de alívio e dor, sai gritando na rua. Ao mesmo tempo, Rachel sente um profundo sentimento de medo e de culpa: medo por acharem que poderia ter matado a própria irmã, culpa por não ter conseguido salvar sua vida.

Pensei, oh, ela está sufocando, Zelda está sufocando e vão dizer que fui eu quem a sufocou. Vão dizer, *Você a odiava, Rachel*, e era verdade, e eles iam dizer, *Você queria que ela morresse*, e isso também era verdade. O primeiro pensamento, Louis, o primeiro pensamento que me ocorreu quando Zelda começou a se debater na cama

daquele jeito foi, *Oh, bom, finalmente Zelda está morrendo e isso vai terminar*: Então virei-a de novo e seu rosto tinha ficado *negro*. Os olhos estavam esbugalhados e o pescoço inchado. Então ela morreu, Louis. Comecei a recuar pelo quarto. Acho que pretendia atravessar a porta, mas bati na parede e derrubei um quadrinho. Era uma gravura tirada de um dos livros do Mágico de Oz, que Zelda gostava de ler antes de cair de cama por causa da meningite, quando estava bem... Era uma gravura de Oz, o Grande e Terrível, só que Zelda sempre o chamou de Oz, o “Gande e Teível”. Desde pequenininha se acostumou a chamá-lo assim. Ficava parecida com Elmer Fudd. Minha mãe mandou colocar a gravura num quadro porque... era a gravura de que Zelda mais gostava... Oz, o “Gande e Teível”. O quadro caiu, bateu no chão e o vidro se espatifou. Eu comecei a gritar porque sabia que ela estava morta e pensei... acho que pensei que fosse o fantasma dela, vindo me pegar, e eu sabia que seu fantasma me odiaria, como ela me odiava, só que o fantasma não estaria preso à cama. Então eu gritei, gritei e saí correndo de casa. *Zelda morreu! Zelda morreu! Zelda morreu!* E os vizinhos... todos chegaram às janelas... me viram descer a rua correndo, a blusa toda rasgada sob os braços. Eu não parava de gritar: *Zelda morreu!* Talvez todos tenham pensado que eu estava chorando, Louis, mas acho... acho que talvez eu estivesse rindo. Acho que era isso o que eu estava fazendo. (King, 2013, p. 215)

Zelda se transforma numa memória assombrosa, o monstro pessoal de Rachel, personificada na figura de Oz, o “Gande e Teível”. A culpa que Rachel sente pela morte da irmã é comum em processos de antecipação de perda, de acordo com Coelho e Barbosa (2016, p. 782), o peso do cuidado para com pacientes terminais e como ele afeta individualmente cada pessoa varia de acordo com a situação, os cuidadores acabam precisando mudar completamente o ritmo de suas vidas para acomodar alguém que, infelizmente, está inevitavelmente se aproximando do fim. O resultado disso é um sentimento de ambivalência entre as obrigações morais e relacionais de um cuidador para com o enfermo e os sentimentos confusos e intensos que o luto traz (Coelho; Barbosa, 2016, p. 782).

Todos esses sentimentos são potencializados ao se tratar de uma criança de oito anos. Louis questiona por que os pais a deixaram sozinha nessa idade com uma paciente terminal, por que não contrataram uma enfermeira quando tinham capacidades financeiras para isso, por que não chamaram mais ninguém para ajudar. Esses questionamentos não são expressos por Rachel que internalizou isso como culpa e como um perpétuo sentimento de que Zelda, em algum momento, voltará para lhe buscar.

A maneira como Rachel engarrafou todos esses sentimentos pode ser caracterizada como um luto esperado dentro do contexto social em que os Goldman, família de Rachel, está inserido:

O Bom Luto tem gênero, é performado, é linear, é branco e é limitado pelo privilégio e pela razão. O Bom Luto é produtivo, nunca interferindo em negócios, na família ou na comunidade. Ele é gracioso e é sempre grato pela intervenção de um especialista. Ele não é irritado ou egoísta. Ele nunca se torna público. E o Bom Luto nunca faz uma lista dos comentários carinhosos feitos por amigos, colegas, familiares e profissionais

nos dias, semanas e anos que se seguem a partir do seu início. (Poole; Ward, 2013, p. 95, tradução nossa²)

O monstro de Rachel, e o que terminantemente causa seu fim, não é Zelda, mas o bom luto. São as expectativas sociais de uma boa mulher, uma boa esposa, uma boa enlutada que transformam toda a culpa de Rachel numa bomba-relógio transfigurada, em seus últimos momentos, em Gage, ressuscitado dos mortos, tomando a aparência de Zelda – Oz, o “Gande e Teível” – ea matando. A falha moral de Rachel foi insistentemente martelada sobre ela por sua família para que ela nunca expresse, verdadeiramente, a dor que foi ver sua irmã mais velha morrendo aos poucos, o quanto foi horrível que, aos oito anos, fosse jogado sobre ela a responsabilidade de um profissional da saúde. Ao mesmo tempo, foi negado a ela ter qualquer sentimento ruim sobre como Zelda a estava lhe tratando, sobre como não recebia apoio de seus pais, sobre como aquele alívio era um pecado horrível:

Ninguém conseguiu demover Rachel dessa convicção. Nem a mãe, nem o pai, nem o dr. Murray, que diagnosticou uma ligeira distensão nas costas e bruscamente (cruelmente, diriam alguns; Louis, por exemplo) mandou que Rachel parasse de se comportar tão mal. Devia se lembrar que a irmã tinha acabado de morrer, disse o dr. Murray, os pais estavam arrasados e não era hora de ela armar um espetáculo infantil para chamar atenção. (King, 2013, p. 218)

Todos os pedidos de ajuda de Rachel foram abafados, transformados em dramas infantis e em ingratidão, “tais microagressões se tornaram tão comuns que participar na minimização, individualização, ocidentalização, profissionalização, categorização, medicalização e higienização do luto é uma prática ‘padrão’” (Poole; Ward, 2013, p. 99, tradução nossa³). O terror do luto de Rachel está exatamente na incapacidade dela, tanto individual quanto imposta, de externalizar todas as suas dores e na falta de suporte que foi lhe dado ao ponto daquele trauma evoluir para crises nervosas e ataques de pânico quando o assunto se tornava morte, “em países onde o luto se tornou privado, os pais mantiveram seu próprio luto para si mesmos, de modo que as crianças nunca aprenderam o que o luto implica” (Walter, p. 127, tradução nossa⁴). Quando Rachel reage de forma tão intensamente contrária a noção de apresentar à Ellie ideias sobre morte, ela não faz isso apenas por um reflexo traumático, mas por medo de que sua filha passe pelo que ela passou e a história se repetisse.

³ “Such micro-aggressions have become so common that participation in the minimizing, individualizing, westernizing, professionalizing, categorizing, medicalizing, and sanitizing of grief is “standard” practice.”

⁴ “In countries where grief had become private, parents kept their own grief to themselves, so children never learned what grief entails”

Nada, sua mente respondeu implacável. Você não deixou que ela soubesse de nada, sempre tentando mantê-la afastada de tudo que tivesse alguma relação com a morte; afastada até da possível morte do gato. Lembra-se da tola, estúpida discussão que teve com Louis naquele dia na copa? Você não deixou que ela soubesse de nada... porque ficou tão assustada como está agora. (King, 2013, p. 330)

Nem Ellie nem Rachel são escritas como culpadas pelos fins que levaram. Rachel, mesmo sendo assassinada pelo monstro ressuscitado que Gage se torna, ainda é um colateral, representando um luto contínuo e duradouro que retorna uma última vez como uma realização do medo causado pela culpa. Rachel se sentia culpada pela morte de Zelda, o cemitério usa dessa culpa para transformá-la em vítima. Logo, o terror na história de Rachel está na realização de traumas causados pela perda e em como o bom luto impede a evolução do trabalho de luto a partir de amarras sociais impostas sobre pessoas em relação a como elas devem expressar-se ou não na perda.

Contudo, se a narrativa incute um caráter de vítimas aos outros membros da família Creed, tal bondade não é estendida à última peça desse quebra-cabeças: Louis Creed.

3.3 Louis

No epílogo de *O Cemitério*, Louis Creed responde a algumas perguntas feitas por policiais depois que a casa de seu melhor amigo – e figura paterna – pega fogo. Eles se dão por satisfeitos naquele momento e vão embora. Naquele momento, Louis já não tem um semblante louco, está calmo, como se aceitasse tudo que havia feito. Seu filho morreu pela segunda vez, agora pelas mãos do pai, sua esposa foi assassinada pelo filho, seu melhor amigo, da mesma forma, foi assassinado por Gage e ele fez uma última escolha. Da mesma forma que levou Gage para o cemitério amaldiçoado, levou também sua esposa.

O final sombrio de Louis Creed termina com sua esposa ressuscitada colocando a mão no ombro de Louis, chamando por ele “com um chiado que parecia cheia de terra” (King, 2013, p. 423), continuando o pesadelo que Louis parece ter aceitado. É possível imaginar que em pouco tempo, os pais de Rachel irão estranhar a falta de notícias e acionarão a polícia avisando-os que a filha estava indo encontrar o marido. Irão novamente à casa de Louis e encontrarão algo: Louis morto, Rachel ressuscitada, sinais de assassinatos, alguma coisa, mas com certeza encontrarão alguma responsabilidade de Louis, como ele mesmo reflete, “você encontrou

alguma coisa, ela é sua, e mais cedo ou mais tarde acaba voltando às suas mãos” (King, 2013, p. 423).

Seguindo a ideia desse último pensamento de Louis, toda a gênese desse personagem pode ser encapsulada numa frase que aparece diversas vezes ao longo da narrativa. Essa frase é dita pela primeira vez por Victor Pascow, um jovem que é atropelado no primeiro dia de trabalho de Louis de seu novo emprego na enfermaria universitária. Victor acaba se conectando a Louis num nível espiritual, se tornando uma espécie de anunciador de um presságio de mal agouro, sendo ele o primeiro a proferir a frase que acompanha Louis por toda a narrativa: “o solo do coração de um homem é mais empedernido, Louis — murmurou o moribundo. — Um homem planta o que pode... E cuida do que plantou” (King, 2013, p. 78).

Victor posteriormente aparece na mesma noite, visitando Louis e o levando numa espécie de transe para o “simitério”, onde proclama seu presságio para o doutor, numa tentativa de dissuadi-lo daquilo que seria sua ruína:

— A porta não deve ser aberta. — Tinha os olhos voltados para baixo porque Louis caíra de joelhos. Em princípio, Louis tomou a expressão de seu rosto por compaixão. Mas não era absolutamente compaixão, apenas uma espécie de paciência assustadora. Ele apontou para a pilha de ossos que se moviam. — Não ultrapasse este limite, doutor, por mais que tenha vontade de fazê-lo. A barreira não foi feita para ser violada. Não esqueça: há mais poder aqui do que o senhor imagina. *Isto* é um lugar antigo e estará sempre inquieto. Não esqueça! (King, 2013, p. 91)

A experiência com Victor Pascow é o primeiro sinal de que o mundo racional de Louis é uma ilusão. A partir de diálogos com Rachel e Eileen – e por meio de construções ao longo do texto – Louis é apresentado como um personagem que racionaliza o tempo de suas ações, numa tentativa de manter o controle de seu mundo: “passara por um episódio isolado de sonambulismo, provocado pelo fato imprevisto e extremamente desagradável de um estudante, mortalmente ferido, morrer na enfermaria em seu primeiro dia de trabalho” (King, 2013, p. 101). Essas tentativas para se apegar à racionalidade de suas ações são um reflexo das próprias tentativas de Louis em manter o controle da situação. Quando ele decide ressuscitar Church, Gage ou Rachel, seu propósito é negar a realidade da perda e se manter apegado a um *status quo* em que ele decide como e quando as coisas devem acontecer.

A experiência de Louis Creed como médico está enraizada em seu conhecimento e aplicação das leis científicas do mundo físico. Não há espaço em sua vida para esse

tipo de atividade imaginativa. O pensamento racional define suas experiências diárias - até que um caminhão em alta velocidade atinge e mata seu filho de quatro anos, Gage. A crueldade aleatória e a injustiça cósmica são inexplicáveis. Louis é dominado pela dor. Pelos padrões de sua concepção de mundo logicamente organizada e racionalmente sólida, essa realidade é injustificável e inimaginável." (Podsiadlik, 2020, p. 117, tradução nossa⁵)

As dores da perda de Louis se transformam numa completa apatia em relação às necessidades de sua filha e de sua esposa. Imerso na própria tristeza, ele acaba se prendendo à ideia de uma possível ressurreição de Gage e se fecha emocionalmente, negligenciando os que ainda estão vivos. Da mesma forma, Rachel não consegue sustentar uma segunda morte, revivendo seu trauma não resolvido com Zelda, agora com seu filho mais novo.

Jud se abaixou e beijou a menina. Quando se levantou, olhou com dureza para Louis e Rachel. Rachel enfrentou o olhar, confusa e um pouco magoada, mas não entendeu. Louis entendeu muito bem: *O que você está fazendo por ela*, os olhos de Jud perguntaram. *Seu filho está morto, mas a menina não. O que você está fazendo por ela?*

Louis desviou o olhar. Não havia nada que pudesse fazer pela filha, pelo menos ainda não. Ela teria de nadar sozinha no meio de sua dor. Os pensamentos do pai ainda estavam repletos de Gage. (King, 2013, p. 294)

Essa tentativa de autoproteção cria uma desestabilização no cerne familiar. Mesmo sofrendo com os próprios lutos, nenhum dos pais oferece o suporte necessário para a filha e nem procura a superação conjunta da perda, “quando os membros de uma família ou outras pessoas com relacionamentos próximos compartilham uma perda, eles podem descobrir que, de certa forma, perdem uns aos outros, pois suas tristezas individuais são preocupantes, deprimentes ou debilitantes" (Rosenblatt, 1996, p. 52, tradução nossa⁶). Enquanto Rachel internaliza a situação, Louis a externaliza, sendo essa externalização representada na ressurreição de seu filho.

As três partes em que o livro é dividido são introduzidas a partir de três trechos da palavra bíblica de Lázaro de Betânia, amigo de Jesus que foi ressuscitado por ele após quatro dias de sua morte. Essa passagem está intrinsecamente ligada à história de Louis, sendo citada diretamente por Ellie em um momento de cólera sobre a morte de Gage.

⁵ “Louis Creed’s expertise as a doctor is rooted in his knowledge and application of scientific laws of the physical world. There is no room in his life for this kind of imaginative activity. Rational thinking defines his daily experiences - until a speeding semitruck strikes and kills his four-year-old son Gage. The random cruelty and cosmic unfairness are inexplicable. Louis is overwhelmed with grief. By the standards of his logically organized and rationally-sound conception of the world, this reality is unjustifiable and unimaginable.”

⁶ “When family members or others with close relationships share a loss, they may find that in some sense they lose one another as their individual griefs are preoccupying, depressing, or debilitating.”

— Vou desejar com todo o coração — Ellie disse calmamente — e pedir a Deus para Gage voltar.

— Ellie...

— Deus pode trazer ele de volta se quiser. Pode fazer qualquer coisa que quiser.

— Ellie, Deus não faz coisas desse tipo — disse Louis um tanto angustiado, sua mente revendo Church agachado na tampa do vaso sanitário, fitando-o com aqueles olhos turvos quando ele estava na banheira.

— Faz sim — disse a menina. — Na aula de catecismo, o professor contou a história de Lázaro. Ele estava morto e Jesus trouxe ele de volta. Disse: “Lázaro, levanta-te!” O professor explicou que, se ele só tivesse dito “Levanta-te!”, provavelmente todo mundo que estava enterrado no cemitério teria se levantado e Deus só queria Lázaro. (King, 2013, p. 261)

Segundo Moloney (2005, p. 220-221), a história de Lázaro tem como intenção ilustrar um dos fundamentos da fé cristã: o plano de Deus. Jesus afirma que a doença de Lázaro não tem como propósito a morte, e sim a glorificação de Deus – tanto do Pai quanto do Filho – mas também é um prelúdio do fim, pois esse milagre é o que dá início à intenção dos fariseus de assassiná-lo, posteriormente levando-o à crucificação, à morte e à glória na ressurreição. Dessa forma, a ressurreição de Lázaro é ilustrada como um esforço altruísta por parte de Jesus dentro do plano divino de salvação da humanidade, parte do sacrifício.

Em contrapartida, a ressurreição causada por Louis parte de um desejo egoísta individual, que nega a inevitabilidade da morte em uma busca desenfreada por satisfazer os próprios sentimentos de desespero, perda e loucura. Louis, em nenhum momento, decide isso a partir de outras pessoas, se fechando na própria dor e se recusando a enxergar que, naquele momento, ele deveria se lembrar daqueles que ainda estavam vivos, ignorando as necessidades de sua família e recebendo reprovações de seus amigos próximos. A morte de Gage é um reflexo do primeiro erro de Louis, ressuscitar Church, pois, ao não permitir que a filha passasse por uma experiência ruim, tanto por uma certa preguiça de lidar com isso quanto por influência externa de Jud, ele criou um efeito borboleta que levaria à morte de seu filho mais novo.

É importante notar que o momento em que a morte de Gage é narrada não é descrito a partir de uma cena direta e sim de uma memória de Louis. Isso acarreta uma narração que é carregada de emoções e que, a partir das tendências anteriores de racionalização e desvio de culpa que o personagem de Louis apresenta, não pode ser considerada completamente confiável. Louis culpa o gato por ter entrado em seu caminho, o que é plausível visto os comportamentos maldosos do gato ao longo da narrativa, que se transforma numa espécie de

lacaio do mal do cemitério *micmac*, mas nenhum outro personagem que estava presente no acidente de Gage chega a comentar sobre Church, criando uma dúvida no leitor sobre a veracidade da história de Louis.

De início, ficou um tanto confuso, mas depois entendeu: esperavam que ele consolasse a mulher. Não podia fazer isso. Queria fazer. Sabia que era o seu dever. Mesmo assim, não podia. Foi o gato que atravessou em seu caminho. Súbita e inexplicavelmente. O gato. A porra do gato. Church com todos os camundongos estraçalhados, com os pássaros que pôs pra sempre fora de forma. Quando os encontrava, Louis limpava prontamente a sujeira, sem queixa nem comentário, sem absolutamente qualquer protesto. Tinha, afinal, arranjado a sarna para se coçar. Mas será que também era responsável pelo que acontecera a Gage? (King, 2013, p. 254)

Contudo, é importante ressaltar a natureza maligna do próprio cemitério, desvirtuamento causado pelo toque do *wendigo* naquelas terras. Jud nos apresenta a história do ressuscitamento anterior. Animais de estimação voltam estranhos daquele cemitério, reduzidos a uma espécie de instinto bêbado, como notado por Louis quando Church é ressuscitado:

O gato parecia oscilar lentamente de um lado para o outro. Como se estivesse bêbado. Louis o fitava, nauseado, cerrando os dentes com esforço para não gritar. Church nunca tivera aquela aparência, nem antes nem depois de ser castrado. Nunca balançara como uma cobra tentando hipnotizar sua presa. Pela primeira vez lhe veio a ideia de que aquele seria um gato diferente, um gato que apenas se parecia com Church, um gato que entrara por acaso em sua garagem quando ele estava fazendo aquelas prateleiras... O verdadeiro Church continuava enterrado sob um monte de pedras no penhasco do bosque. (King, 2013, p. 158)

Seres humanos, todavia, vão além do instinto, tendo suas almas transformada e amaldiçoada pelo cemitério. Os retornados não são zumbis, se comportando mais como as clássicas possessões demoníacas, se tornando uma expansão da maldade do cemitério, seres que podem ir além dos limites do envenenamento do *wendigo*, permitindo que espalhem a maldade e o caos no mundo dos vivos. Da mesma forma que Louis nota que Church não parece ser o verdadeiro Church, Jud, ao contar a história do ressuscitado Timmy Baterman na época da Segunda Guerra Mundial, nota que “Havia alguma coisa *se passando* ali, mas não acredito que fosse pensamento e não creio que tivesse muito a ver (talvez não tivesse nada a ver) com Timmy Baterman. Lembrava mais um... um sinal de rádio que viesse de algum lugar” (King, 2013, p. 278). Dessa maneira, a heresia do *wendigo* ainda está no próprio nome do local que ele amaldiçoou: o Pântano de Deus. Logo, a ressurreição do cemitério *micmac* se mostra como

uma ressurreição falha, herege, que tenta se passar pelo poder divino num claro contraste com o poder divino real da ressurreição de Lázaro. O poder do toque do *wendigo* não está em trazer de volta à vida os mortos, mas em expandir seu toque maligno numa moral essencialmente cristã: apenas Deus pode fornecer o dom da vida.

Isso retorna o texto à tese instrumental de toda a narrativa: um homem planta o que pode e cuida do que plantou. O processo de ressurreição, como é explicado por Jud quando ele e Louis sobem ao cemitério *micmac* para enterrar Church, deve ser feito por aquele, e apenas por aquele, que quer ressuscitar algo: “Gostaria muito de ajudá-lo, mas tem de fazer isso sozinho. Cada um enterra o que é seu. Era desse jeito que se faziam as coisas” (King, 2013, p. 141). Ou seja, a responsabilidade daquilo que se planta é de quem plantou, os desdobramentos daquilo que se planta é de quem plantou. Mesmo que coloque a culpa no gato, Louis foi quem plantou a morte de Gage, mesmo com o aviso de Pascow, ele ainda assim abriu a porta de sua ruína.

A história de Louis encaixa o luto num contexto de egoísmo, o terror está em perceber que o sentimento da perda é um sentimento que, em alguns aspectos, se expressa no egoísmo de querer o falecido de volta sem se preocupar com o que aquilo poderia causar. Louis, não considera as vontades de Gage em nenhum momento da tentativa de ressurreição e, de certa forma, tem sua resposta quando o que volta não é Gage, e sim algum ser maligno.

Você já pensou, Louis, que pode não estar prestando qualquer serviço a seu filho? Talvez ele se sinta feliz onde está agora... talvez nem tudo seja a besteira que você sempre pensou que fosse. Talvez esteja com os anjos, ou apenas dormindo. E se estiver dormindo, você sabe o que pode significar acordá-lo?

Oh, Gage, onde você está? Quero você em casa conosco.

Mas será que era realmente senhor de suas ações? Por que não conseguia se lembrar da fisionomia de Gage, e por que estava indo contra todas as advertências — os conselhos de Jud, o sonho com Pascow, o tremor que sentia no fundo do peito? (King, 2013, p. 348)

É importante notar que o cemitério e o poder do *wendigo* tem um poder persuasivo muito forte, um “fascínio” (King, 2013, p. 266). Esse poder expressa uma ideia de terror geracional, uma maldição que é passada de vítima para vítima, numa corrente que garante ao cemitério um fluxo de lacaiois contínuos. Jud viu o que o cemitério poderia causar a partir do contato com Timmy, com um touro, também enterrado lá, de um vizinho e pelo próprio cachorro que ele mesmo enterrou. Esse conhecimento foi passado para Louis que, da mesma forma, ao final do livro, quase passa a maldição para Steve Masterton. Steve é um médico-assistente que trabalha

com Louis e acaba se aproximando dos Creed. Após a morte de Gage, ele é um dos amigos que censura a incapacidade de Louis em dar suporte para o resto de sua família e, no clímax da história, após os assassinatos de Jud, Rachel e Gage ressuscitado, Steve vai até a casa em chamas do idoso quando os bombeiros são chamados. Lá, ele encontra Louis levando o corpo de Rachel e o segue pela trilha até o “simitério” de bichos. Nessa curta cena, o poder de influência do cemitério é exposto como uma curiosidade plantada diante do desconhecido, um vislumbre de um poder que vai além das limitações humanas.

Ela está morta e acho que talvez Louis a tenha assassinado. Louis ficou louco, completamente louco, mas...

Mas ali havia alguma coisa pior que a loucura... algo muito, muito pior. Era como se existisse um ímã naqueles bosques. Ele o sentia agindo sobre uma parte de seu cérebro, atraindo-o para onde Louis estava levando Rachel.

Vamos lá, siga a trilha... Siga a trilha e veja onde ela vai dar. Temos novidades para mostrar a você lá em cima, Steverino, coisas que nunca lhe contaram na Sociedade Ateísta em Lake Forest. (King, 2013, p.421)

Entretanto, Steve é capaz de resistir ao fascínio do cemitério que, num ato de autoproteção, transforma esse momento numa experiência onírica para o assistente, o qual escuta o riso aterrorizante dos espíritos do Pântano de Deus, fazendo-o correr desesperado de volta a seu carro, indo embora do local e, eventualmente, esquecendo daquela experiência. Essa pequena amostra de como o cemitério consegue continuar a linha de maldade através das pessoas que, de alguma forma, cruzam seu caminho reforça a ideia de escolha. Steve não caiu na tentação da mesma forma que Louis, ele não plantou aquilo que não poderia cuidar na hora de colher.

Essencialmente, Louis Creed demonstra, através do terror de sua história, como a razão dá lugar à loucura em momentos de perda e como a expressão dessa loucura se transforma num sentimento egoísta, transformando o falecido num objeto perdido. Gage se transforma numa peça perdida na vida de Louis, algo que ele precisa de volta para que ela faça sentido novamente.

Essa dor é compreensível, especialmente na perda de um filho. Louis fantasia em um sonho (King, 2013, p. 287-290) sobre como Gage teria crescido caso tivesse salvado o filho, se tornando um nadador olímpico numa típica história estadunidense de sucesso, para então acordar chorando no travesseiro. Ele se distancia da família, em luto pelo que Gage poderia se tornar, em luto pelas relações familiares que claramente estão se deteriorando sem que ele consiga reagir, reação que, segundo Klass (1996, p. 202), parte de um sentimento de dissociação

profundo, em que o que os pais estão sentindo não se reflete na comunidade em que eles estão inseridos. Enquanto a tristeza dos outros é momentânea e, de certa forma, cortês, impessoal e automática, a tristeza parental é imensurável, incontrolável e constante, aumentando a distância entre o enlutado e seu círculo social. De repente, todo o processo formal da morte – enterro, recepção, cumprimentos solenes e atos fúnebres – parecem não fazer sentido, ou serem até mesmo insultantes.

Supostamente, os parentes e amigos deviam assinar o livro com seus nomes e endereços. Louis nunca fizera a menor ideia da finalidade daquele costume fantástico, e não seria agora que ia perguntar. Acreditava que, quando o funeral acabasse, o livro ficaria com ele e Rachel. Parecia a mais maluca de todas as coisas. [...] Agora, para guardar junto com os outros, havia um novo álbum. *Como podemos chamá-lo?*, Louis se perguntou, parado e entorpecido ao lado do suporte com o livro, esperando a recepção começar. MEU LIVRO DA MORTE? AUTÓGRAFOS DO MEU FUNERAL? O DIA EM QUE ENTERRAMOS GAGE? Ou quem sabe alguma coisa mais digna, tipo UMA MORTE NA FAMÍLIA? (Kind, 2013, p. 247)

Louis não permite que seus sentimentos sejam compartilhados com o seu círculo afetivo próximo, mantendo um vínculo constante com a memória de Gage, movimento contrário ao que Klass (1996, p. 206) propõe como uma maneira de externalizar a dor da perda: é a partir do compartilhamento das lembranças, do peso e da dor entre os que amavam o falecido que é possível começar a aprender a conviver com essa perda. A partir desse esforço conjunto, entende-se que "o fim do luto não ocorre ao romper o vínculo com um filho morto, mas ao integrar o filho à vida dos pais de uma maneira diferente de quando ele estava vivo." (Klass, 1996, p. 214, tradução nossa⁷). De certa forma, a internalização que Louis faz com Gage reflete o que Rachel fez com Zelda, resultando em trauma, ironicamente indo contra a noção medicalizada e quase casual que Louis tem da morte no começo do livro como “a coisa mais natural do mundo” (King, 2013, p. 59).

Toda essa dor encapsulada explode em um último ato de desespero: ressuscitar Gage. O monstro que retorna, entretanto, representa, segundo Podsiadlik (2020, p. 137), exatamente a completa destruição de Louis e daquilo que ele amava: sua família, seus amigos e sua razão. O último ato de loucura de Louis, após matar novamente seu filho, é, tragicamente, a insistência no erro, novamente se justificando a partir de mais racionalizações: “— Esperei muito tempo com Gage — disse Louis. — Alguma coisa tomou conta dele porque esperei demais. Mas vai ser diferente com Rachel, Steve. Sei que vai” (King, 2013, p. 420).

⁷ “The end of grief is not severing the bond with a dead child, but integrating the child into the parent’s life in a different way than when the child was alive.”

Portanto, o gênero do terror permite que o sobrenatural se transforme nas diversas facetas que o luto toma na vida desses personagens. Desde o desconforto de um animal retornado, com Church, até o retorno de um corpo possuído, com Gage, o terror de *O Cemitério* confere ao luto uma representação única ao gênero, a qual reverbera, junto ao medo, na realidade do leitor. Mesmo sendo fantástico, a dor profunda que os Creed demonstram na perda é efetivamente identificável em diversas famílias do mundo real.

4 IMAGEM RESIDUAL

Suave Adeus, de Junji Ito, conta a história de Riko Ikeda, uma mulher jovem que se casa com Makoto Tokura, filho mais velho da família Tokura, a qual segue costumes tradicionais japoneses. Riko cresceu apenas com o pai – sua mãe faleceu quando ainda era muito jovem – e, por conta disso, possui um apreço muito forte por ele, por vezes tendo pesadelos com sua morte. É com um desses pesadelos que a história abre, ilustrando, logo no início do texto, uma metáfora para o tema central da obra: qual o valor que damos para entes queridos falecidos.

Após o casamento, Riko se muda para a residência Tokura, se tornando uma dona de casa. Ao se apresentar formalmente para os membros da família, Riko é recebida com certa frieza pelos sogros e pelos avós de Makoto. Apenas, Tomoka, irmã mais nova de Makoto, a recebe com carinho. O tratamento que recebeu era algo esperado por Riko, pois a família era contra o casamento do primogênito. Riko também é apresentada aos bisavôs de Makoto, os quais apenas olham para a garota sem responder sua saudação.

Sentindo-se cada vez mais distante do resto da família, Riko resolve explorar a grande residência Tokura e, ao encontrar novamente um vulto pelos corredores, se assusta ao perceber a aparência fantasmagórica de uma idosa desconhecida.

FIGURA I – PAINEL



Fonte: Ito, Junji. Fragmentos do Horror, 2017, p. 92

Riko pergunta a Makoto sobre a aparência da idosa e ele explica ela não era um fantasma, mas sim a imagem residual de um de seus parentes, provavelmente sua tataravó. Imagens residuais são manifestações físicas de parentes já falecidos que são invocadas a partir da prece conjunta, feita no velório do morto, de todos os membros da família Tokura. Dessa forma, como Makoto descreve (Ito, 2017, p. 100-101), essas manifestações não têm uma vida ou vontade próprias, são construções feitas a partir da memória e da saudade dos familiares feitas para facilitar o processo de luto e permitir, como sugere o título, um suave adeus, um processo de perda gradual que não seja tão impactante para os enlutados. As imagens residuais conseguem ficar presentes entre os vivos por cerca de vinte anos. Aos poucos, sua existência vai esmaecendo como uma foto sendo apagada pelas bordas, perdendo os limites até desaparecerem. Quando elas se vão, os familiares não se importam mais com o morto, seguindo sem muitos problemas com as próprias vidas.

Esse processo se assemelha diretamente aos pesadelos de Riko no começo do mangá. Como ela narra: “também havia outro sonho. Nele, meu pai era um brinquedo. No início, eu brincava com ele. Mas depois, o guardava na gaveta e então o tempo passava... E quando eu percebi... Meu pai-brinquedo tinha sumido...” (Ito, 2007, p. 86-87). Da mesma forma, os membros da família Tokura enxergam essas imagens residuais como algo que pode ser descartado depois que terminam seu uso

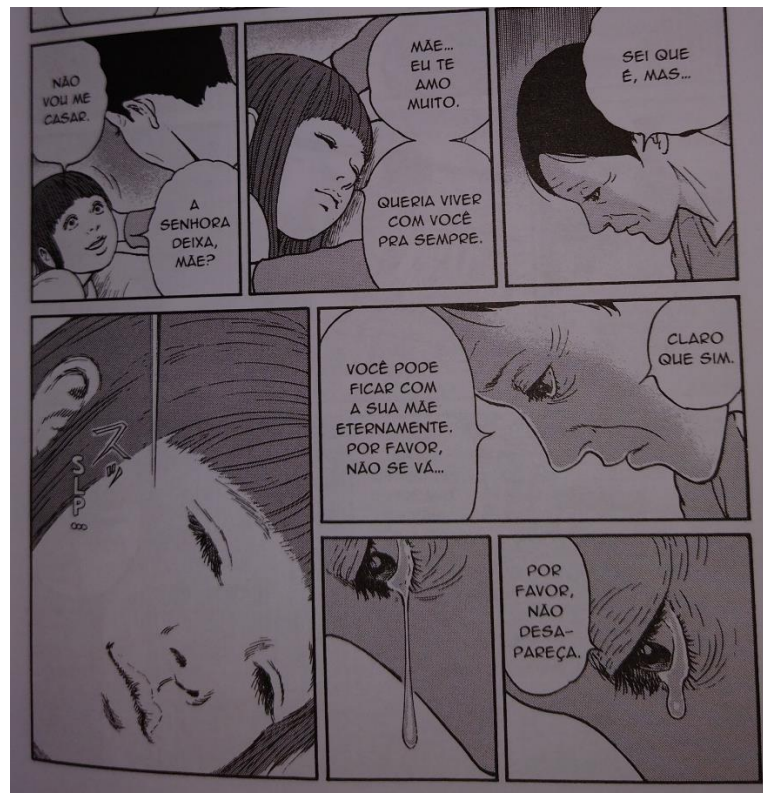
A natureza do ritual de criação da imagem e a presença desses familiares por um período considerável corresponde ao culto tradicional aos ancestrais do Japão da vida real. Segundo Klass (1996, p. 59), a adoração aos ancestrais advém dos ensinamentos do budismo, os ancestrais em famílias japonesas mantêm laços pessoais e emocionais com os vivos. A partir desses rituais fúnebres, e acredita-se que eles continuam presentes como espíritos individuais por até cinquenta anos após sua morte, sendo que aqueles vindos de linhagens importantes possuem o mesmo respeito que os patriarcas ou matriarcas da família possuem. A ideia de uma presença que continua presente, é continuamente lembrada, reverenciada e, de certa forma, viva dentro do contexto dos que ficam vai de encontro à expectativa social ocidental de superação da morte do falecido, em que ele se torna um tipo de obstáculo para o funcionamento psíquico e social de um indivíduo.

Todavia, a essas imagens não é reservado o mesmo respeito que aos espíritos propriamente ditos dos parentes falecidos. Elas funcionam mais como uma espécie de foto animada, uma memória que toma uma forma física e adquire uma função social dentro do

contexto familiar: a superação do luto. Essa função social fica bem clara com Tomoka, a filha mais nova, pois é revelado que ela também é uma imagem residual.

Tomoka já está morta há mais de dez anos e sua imagem começou a ficar esmaecida. Ao contrário de pessoas como os bisavós e tataravós de Makoto, a morte de Tomoka ainda é uma ferida aberta para os pais dela. Como discutido anteriormente, na sociedade moderna, a morte de uma criança inverte a ordem natural e esperada das perdas de uma família, entretanto, “uma criança, viva ou falecida, exerce um papel dentro da família e do sistema psíquico.” (Klass, 1996, p. 200, tradução nossa¹). Por conta disso, mesmo o processo de criação de uma imagem residual se mostra essencialmente falho do ponto de vista do trabalho de luto, pois ele apenas retarda um embate pessoal que, em algum momento, vai ocorrer. Mesmo que, com parentes mais distantes, esse processo possa ser menos doloroso, e até mesmo automático, com Tomoka, prova-se que, em algum momento, a dor do luto será inescapável.

FIGURA 2 – PAINEL



Fonte: Ito, Junji. Fragmentos do Horror, 2017, p. 106

¹ “A child, living or dead, plays roles within the family and psychic system.”

Quando Riko descobre o ritual de criação da imagem residual, ela pede a Makoto que, quando seu pai falecesse, eles pudessem realizar o ritual para trazer sua imagem de volta. Makoto leva aos pais o pedido de Riko, mas ele é duramente negado, sendo considerado absurdo. Na fala dos pais, o ato não teria significado para eles (Ito, 2017, p. 103). É interessante notar que todos os membros da família Tokura têm suas imagens retornadas, incluindo aqueles que entraram por casamento, não por sangue, e parentes distantes com pouco contato. Todavia, o pedido de Riko a coloca num lugar de estrangeira, mesmo sendo esposa de Makoto e mesmo que tenha participado no ritual para diversos outros membros da família.

FIGURA 3 – PAINEL



Fonte: Ito, Junji. Fragmentos do Horror, 2017, p. 103

Mesmo após oito anos convivendo com os Tokura e se esforçando como dona de casa e como esposa, Riko ainda é tratada com frieza pelos sogros. Toda essa frieza é explicada pela última revelação do texto: Riko, durante todo esse tempo, é, também, uma imagem residual. Ela toma consciência da própria condição em um dia em que leva o almoço esquecido por seu marido até ele e presencia o encontro de Makoto com outra mulher. Makoto, ao retornar do trabalho, confessa para Riko que irá se casar com essa mulher e que Riko morreu atropelada há dez anos, na véspera do noivado do casal. Todo esse tempo em que ela não foi aceita na família é explicado, pois os pais e outros membros da família não a veem como um ser humano, como

uma pessoa. Ela nunca teve a oportunidade de ser inserida na família e, talvez num movimento de autoproteção, os que ainda estavam vivos decidiram não criar vínculos emocionais com Riko, graças à natureza finita da imagem residual. Apenas Tomoka demonstrou afeto para com Riko, pois, se as imagens residuais agem assim como as expectativas daqueles que as criaram, Tomoka, sendo vista como uma criança gentil e amorosa, seguirá esse padrão de comportamento para com todos. Da mesma forma, os pesadelos persistem para Riko, e a constata preocupação com a morte do pai também, pois ela não tem a capacidade de evoluir para além disso.

Além de ser uma revelação chocante por si só, ela também reconfigura a visão do leitor sobre a família Tokura. Os atos antagonistas da família são apenas um ato de autoproteção. Riko não viverá com eles por mais muito tempo, eles não tiveram tempo de conhecer a verdadeira Riko no mesmo nível que Makoto pode. Para evitar o sofrimento, eles a ignoram. Da mesma forma, quando a mãe de Makoto fala que o pai de Riko não tem significado para eles, ela diz isso no sentido de: criar uma imagem residual de alguém fora da família que nem está vivo ia ser um esforço sem razão. O pai de Riko poderia, inclusive, continuar vivo pelos próximos dez anos, tempo o bastante para a imagem de Riko sumir.

A revelação narrativa da morte de Riko está em sintonia com a tendência geral das histórias de Ito de girar em torno de uma revelação central (Ricardo, 2019, p. 27). Todavia, *Suave Adeus* se difere de outras narrativas por ser focada majoritariamente na experiência de um personagem, quando a maioria de seus trabalhos tende a ter personagens que são, em sua essência, secundários ao tema ou ao fenômeno central que Ito pretende abordar. Segundo Ricardo (2019, p. 22), a maioria das histórias de Ito não possui um protagonista no sentido de que os personagens apresentados como principais não são responsáveis por mover o enredo, eles apenas são vítimas daquele fenômeno específico, sendo, por natureza, mais superficiais. *Suave Adeus* subverte essa expectativa, trazendo uma personagem que é, efetivamente, apenas uma memória de uma mulher que um dia viveu, mas é a partir dela que a história se desenvolve, são as angústias dela como filha e esposa, incapaz de se estabelecer dentro dessa nova hierarquia social, que levam ela a perceber que todo esse tempo em que ela se preocupou com a morte de seu pai poderia ter sido substituído por aproveitar seus últimos momentos com ele e com seu esposo.

Suave Adeus termina com Riko chegando a essa conclusão. A mulher retorna a casa de seu pai, pronta para aproveitar os próximos dez anos, ou o tempo que puder, com ele. Ela não guarda mágoas em relação a Makoto, ao invés disso, ela questiona o próprio comportamento

quanto a cólera que carregava sobre uma possível morte do pai. Riko entende a posição que Makoto está como único herdeiro da linhagem Tokura, algo que ela não pode ajudar a continuar. Desde o começo, a família Tokura é retratada como tradicional, o distanciamento para com Riko também tem raízes nessa incapacidade de Riko de cumprir o esperado dela como esposa dentro dessa estrutura. De certa forma, ela é vista pelos pais de Makoto apenas como um processo temporário para que ele volte a exercer seu papel social como primogênito.

Portanto, o terror da narrativa não é externalizado a partir de um monstro e sim a partir de uma condição, “essa ausência do bem ou do mal também é ecoada pela ideologia xintoísta e, embora existam personagens nas histórias de Ito que podem ser considerados vilões, raramente há uma malevolência real” (Ricardo, 2019, p. 22, tradução nossa²). O terror do luto dentro de *Suave Adeus* se constrói a partir de um incômodo constate que o temor a partir da inevitabilidade da morte nos causa. A imagem residual, ou seja, nossas personificações quanto memórias dentro do contexto daqueles que ainda estão vivos também têm seus dias contados. Não importa o quanto importante sejamos, o que Ito nos mostra é que a vida continua e nós esmaecemos, como imagens apagadas de um papel.

² “This absence of good and evil is also echoed in the Shinto ideology, and while there are characters in Ito’s stories that might be considered villains, there’s rarely any real malevolence.”

5 EGOÍSMO E RESSURREIÇÃO

A partir das duas obras apresentadas, podem ser identificados três movimentos narrativos que vão construir a estrutura de narrativas de terror relacionadas à perda. Em primeiro lugar, apresentam-se os personagens e seus específicos vínculos sociais e emocionais. Em segundo lugar, os personagens são confrontados com a perda, levando-os a um momento de tristeza profunda que resulta no desejo de ressurreição. Por fim, eles sofrem as consequências das ações realizadas no segundo estágio.

Entretanto, a abordagem das duas obras em relação à punição difere a partir das características de como funciona o processo de luto dentro de suas respectivas culturas. Em *O Cemitério*, a punição advém de um desejo egoísta que leva Louis a se comparar ao poder de Deus, numa moral essencialmente cristã, em que o ato de ressurreição não é completo e é amaldiçoado pelo poder maligno do *wendigo*. Dessa forma, o ato é uma falha moral resultado da incapacidade individual de Louis de exercer sua função social de pai e marido e de se entregar a desesperos emocionais e a tentações malignas com um pretexto racionalista que, ironicamente, revela sua incapacidade de pensar racionalmente. Em contrapartida, o subtexto espiritual de *Suave Adeus* e, nenhum momento trata o ritual de ressurreição da família Tokura como moralmente condenável. Ao contrário, infere-se a partir do texto que a criação da imagem residual é algo acordado entre os membros da família, os quais realizam um esforço coletivo e sincero. Em essência, a imagem residual de *Suave Adeus* pode ser vista como uma espécie de alegoria para o trabalho de luto feito pelos integrantes dessa família. Logo, enquanto na resolução de *O Cemitério* há um confronto com um monstro – Gage e Church – que representa em si um mal, a resolução de *Suave Deus* não aponta um vilão ou antagonista, não há nada para ser derrotado, não há como derrotar a morte.

Todavia, no final, o produto da reflexão de ambas as obras é que o que volta nunca é humano. Os ressuscitados de ambos os textos não voltam verdadeiramente como eles mesmo: os de *O Cemitério* são vasos possuídos pela maldição do *wendigo* e os de *Suave Adeus* são memórias manifestadas fisicamente. Por conseguinte, o desejo de ressurreição, e o ato de ressuscitar algo, é intrinsecamente egoísta. Entretanto, o egoísmo em King é o catalizador para o pecado de comparar-se ao poder divino, enquanto o egoísmo de Ito é uma reação desesperada à ideia de inevitabilidade de qualquer morte. Contudo, como nota Ricardo (2019, p. 103), o resultado de ambas as abordagens ainda é o mesmo: o medo. Independente da cultura, a morte

ainda é um mistério inescapável e desconhecido, um fim o qual todos nós estamos, mais cedo ou mais tarde, estamos caminhando para.

Essa realização é o que causa uma mudança na forma que Ellie enxerga a vida, é o que persegue Rachel e a torna incapaz de tratar do assunto, é o que causa Louis a tentar se igualar a Deus e é o que causa pesadelos diários em Riko. Esse medo universal é o que qualifica o terror como tradutor comum para a luta interna humana contra o seu inevitável fim. Tal luta interna pode ser observada nos dois textos, pois da mesma forma que Louis insiste no erro ao ressuscitar Rachel, a família Tokura continuará os rituais de criação de imagens residuais, num ciclo de tentativas que acredita, esperançosamente, que dessa vez irá ser diferente.

6 CONCLUSÃO

Este trabalho procurou demonstrar as qualidades específicas que o terror como gênero possui para tratar do tema do luto, destacando a capacidade do gênero de se aproximar das angústias humanas que essa experiência traz. Demonstramos que o terror atende a ansias sociais mesmo que as bases da construção de sua narrativa estejam apoiadas em sentimentos que são vistos como negativos, como medo, pânico, ansiedade e repulsa, mas que encontram no gênero uma válvula de escape para que possam ser experienciados em um ambiente seguro. Da mesma forma, esses sentimentos negativos se aproximam daqueles experienciados durante processos de luto e, por essa razão, podem ajudar na administração psicoemocional dessas vivências.

Em seguida, a partir da análise das obras *O Cemitério*, de Stephen King, e *Suave Adeus*, de Junji Ito, propusemos que, da mesma maneira que o luto se adapta a diferentes tradições e culturas, também o terror se transforma para atender as nuances com as quais cada povo lida no momento de passar pela perda.

Utilizando a Literatura Comparada como linha analítica, pudemos aproximar e comparar as duas obras, percebendo que ambas chegam à conclusão de que não é possível, efetivamente, trazer de volta à vida aqueles que foram perdidos. Os textos encontram no egoísmo um produto para o sentimento de perda dos enlutados e ressaltam que a inevitabilidade da morte é um desafio universal.

Com este trabalho, esperamos contribuir para que o terror possa ser valorizado dentro da análise literária como gênero e como ferramenta de construção narrativa. Diversas obras do terror clássico e contemporâneo internacional merecem ser vistas como a literatura essencial que já são, pois o medo é um tema, e um sentimento, presente e importante em todas as sociedades e as nuances com as quais ele é apresentado demonstram como nos comportamos diante dele, e como podemos aprender a conviver com ele, afinal, nem todas as noites precisam ser bem dormidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANTINAK, Katerina. The paradox of horror: fear as a positive emotion. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Oxford: Oxford University Press, 2012, vol. 7, n. 4, p. 383-392.
- BRIGHTMAN, Robert A. The Windigo in the Material World. **Ethnohistory**, Durham: Duke University Press, v. 35, n. 4, 1988, p. 337-379.
- COELHO, Alexandra; Barbosa, António. Family anticipatory grief: na integral literature review. **American Journal of Hospice and Palliative Medicine**, Estados Unidos: Sage Journals, v. 34, n. 8, 2017, p. 774-785.
- CARROLL, Noel. The Nature of Horror. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Oxford: Oxford University Press, 1987, v. 46, n. 1, p. 51-59.
- ITO, Junji. Suave adeus. *In*: ITO, Junji. **Fragmentos do horror**. Tradução de Akemi Ono. Rio de Janeiro: Darkside, 2017, p. 84-115.
- JACKSON, Kimberly. The “Post” Era: Defining Postpatriarchy and Postfeminism. *In*: JACKSON, Kimberly. **Gender and the nuclear family in twenty-first century horror**. New York: Palgrave Macmillan, 2016, p. 1-22.
- KING, Stephen. **Dança macabra**. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- KING, Stephen. **O cemitério**. Tradução de Mário Molina. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- KLASS, Dennis. Grief in an Eastern Culture: Japanese Ancestor Worship. *In*: KLASS, Dennis; SILVERMAN, Phyllis. R.; NICKMAN, Steven L. (org.). **Continuing Bonds: New Understandings of Grief**. Washington D.C.: Taylor & Francis, 1996, p. 59-70.
- KLASS, Dennis. The Deceased Child in the Psychic and Social Worlds of Bereaved Parents During the Resolution of Grief. *In*: KLASS, Dennis; SILVERMAN, Phyllis. R.; NICKMAN, Steven L. (org.). **Continuing Bonds: New Understandings of Grief**. Washington D.C.: Taylor & Francis, 1996, p. 199-215.
- MILLAR, Becky; LEE, Jonny. Horror films and grief. **Emotion Review**, Washington D.C.: Sage Journals, v. 13, n. 3, 2021, p. 171-182.
- MOLONEY, Francis J. Can everyone be wrong? A reading of John 11:1-12:8. *In*: MOLONEY, Francis J. **The Gospel of John: text and context**. Boston: Brill Academic Publisher, 2005, p. 214-240.
- MORRIS, Bethany. Love and horror in grief: an autopsychography on the loss of a beloved animal companion. **Journal of Humanistic Psychology**, [s.l.]: Sage Journals, v. 64, n. 1, 2024, p. 64-78.
- PODSIADLIK, Edward. From the existential to the metaphysical: Pet Sematary,

Stephen King. *In: PODSIADLIK, Edward; SCHUBERT, William. Henry (org.). **Grieving as a teacher's curriculum: relevant prose and postscripts.** Leiden: Brill Sense, 2020, p. 114-141.*

POOLE, Jennifer; WARD, Jennifer. "Breaking open the bone": storying, sanism, and mad grief. *In: LEFRANÇOIS, Brenda; MENZIES, Robert; REAUME, Geoffrey (org.). **Mad matters: a critical reader in Canadian mad studies.** Toronto: Canadian Scholars' Press Inc., 2013, p. 94-104.*

RADCLIFFE, Anne. **On the supernatural in poetry.** [s.l.] New Monthly Magazine, 1826, v. 16, n. 1, p. 145-152. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7730183/mod_resource/content/1/On%20the%20Supernatural%20in%20Poetry%20%28Ann%20Radcliffe%29.pdf. Acesso em: 10 de agosto de 2024.

REMAK, Henry Heymann Herman. Comparative Literature: Its Definition and Function. *In: STALLKNECHT, Newton P.; FRENZ, Horst (org.). **Comparative Literature: method and perspective.** Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961, p. 8-28. Disponível em: <http://ndl.ethernet.edu.et/bitstream/123456789/22276/1/125.pdf>. Acesso em: 4 de agosto de 2024.*

RICARDO, Isabel Luís Machado Cardoso. **Taking Something Normal and Looking at It Backwards: A Comparative Analysis of Horror in Eastern and Western Cultures.** 2019. Dissertação (Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas) – Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto Politécnico do Porto, Porto, 2019.

ROSENBLATT, Paul C. Grief That Does Not End. *In: KLASS, Dennis; SILVERMAN, Phyllis R. NICKMAN, Steven L. (org.). **Continuing Bonds: New Understandings of Grief.** Washington D.C.: Taylor & Francis, 1996, p. 45-59.*

VAZ, Juliana. **Desprezada pela crítica, literatura de horror ganha a atenção de pesquisadores.** 2023. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/desprezada-pela-critica-literatura-de-horror-ganha-a-atencao-de-pesquisadores/>. Acesso em: 15 jul. 2024.

WALTER, Tony. Modern, postmodern grief. **International Review of Sociology**, Roma: Taylor & Francis, v. 17, n. 1, p. 123-134.