



**Mal de criança: sobre Monster, de Naoki Urasawa**  
Evil of child: about Monster by Naoki Urasawa

Alexandre Linck Vargas<sup>1</sup>

**Resumo:** Monster, mangá de Naoki Urasawa, retoma um personagem caro à modernidade: a criança má. Duas narrativas foram popularizadas pela literatura, cinema e quadrinhos: (1) a criança pura que, corrompida pela sociedade, torna-se um monstro e (2) a criança que, apesar de todo investimento, é naturalmente monstruosa. A criança surge, portanto, como sintoma de uma indecisão sobre a origem do Mal. Diante de uma solução impossível, Monster procura adentrar o sintoma em sua radicalidade, e faz isso a partir do inominável da criança. Deste modo, é objetivo do seguinte artigo fazer uma investigação da criança como assunto, desenredar os caminhos de sua demonização e chegar até Monster no estudo da criança-sem-nome.

**Palavras-chave:** Criança, Monstro, Demônio, Mal, Nome.

**Abstract:** Monster, manga made by Naoki Urasawa, returns to a complex character in modernity: the evil child. Two narratives have been popularized by literature, cinema, and comics: (1) the child that is pure, but corrupted by society, becoming a monster, and (2) the child that despite all investment is naturally monstrous. The child emerges, consequently, as a symptom of an indecision regarding the origin of Evil. Facing an impossible solution, Monster seeks to insert the symptom in its radicality, starting it with the unnameable of the child. Therefore, this paper proposes to research the child and unfold the ways until its demonization, bringing it to Monster in the study of the nameless child.

**Keywords:** Child, Monster, Devil, Evil, Name.

Olhe para mim!  
Olhe para mim!  
Veja como ficou  
grande o monstro  
dentro de mim!

(URASAWA, 2013, p. 51)

## 1. Da criança-assunto à criança-monstro.

Se na antiguidade os deuses eram o sintoma de nossas aflições, na modernidade a criança ocupa esse espaço. Antes, os mais antigos e mais fortes soavam-nos ameaçadores, hoje é o que há de mais novo e frágil que nos perturba. O destino, outrora a força motriz e dialética que acusa nossa impotência e, ao mesmo tempo, exige-nos uma luta, foi substituído, nos últimos 250 anos, pela monstruosidade da promessa, que, incerta e porventura esvaziada, tragicamente nos ameaça à morte por invalidez (Somos capazes de sustentar a promessa de que toda criança encerra? Se não

---

<sup>1</sup> Linck Vargas é graduado em cinema (Unisul), mestre em ciências da linguagem (Unisul) e doutor em literatura (Ufsc). Atualmente é professor do programa de pós-graduação em ciências da linguagem (Unisul).

formos, o que nos restará fazer em vida e pela vida do gênero humano?). Essas vagas inquietudes ganharão sua radicalidade poética com o mangá *Monster*, de Naoki Urasawa. Contudo, é necessário antes desenhar uma narrativa.

Aceitemos o simbólico começo eurocêntrico: foi com *Emílio, ou Da educação*, de Rousseau, em 1762, que a criança se tornou o grande assunto da literatura e da filosofia. Isso se daria na órbita gravitacional do autor de *o Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* e *Do contrato social* – este publicado no mesmo ano de *Emílio*. A criança, enquanto um ser puro, seria de natureza boa, cabendo à educação (aqui, especificamente, a salvaguarda do sentimento diante da razão) evitar que ela se degenere diante de uma sociedade corrupta. Essa tensão, denunciada por Rousseau, serviria de base para o romance social do século XIX adotar a criança como um personagem crítico, aquele que, capaz de operar um olhar puro, seria inconscientemente o delator de uma sociedade corruptora que deve, assim, ser problematizada. *Oliver Twist* (1837), de Charles Dickens, *L'Enfant* (1879/79), de Jules Vallés, *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, entre outros, valeram-se dessa estratégia (ÁRTICO, 1989). Deste modo, a criança serviria para possibilitar uma condição moral (entre o Bem e o Mal) e, a partir dela, tornar palavra aquilo que a sociedade representa ao espírito.

Esse mesmo expediente triunfaria, por sua vez, nos quadrinhos do século XX. *Mafalda* de Quino, *Titeuf* de Zep, *Nancy* de Ernie Bushmiller, *Luluzinha* de Marge e posteriormente John Stanley, *Annie, a pequena órfã*, de Harold Gray, *Calvin & Hobbes*, de Bill Watterson, *O menino maluquinho*, de Ziraldo, alguns personagens de Mauricio de Sousa, entre tantos outros. Umberto Eco, de modo muito tributário à Rousseau, diria sobre *Peanuts*, de Charles Schulz:

As crianças de Schulz não são o instrumento malicioso para contrabandear os nossos problemas de adultos; esses problemas são nelas vividos segundo os modos de uma psicologia infantil, e justamente por isso nos parecem tocantes e sem esperança, como se de repente reconhecêssemos que os nossos males poluíram tudo na raiz. E ainda: a redução dos mitos adultos a mitos da infância (de uma infância que já não vem antes da nossa maturidade, mas depois – mostrando-nos as suas gretas) permite a Schulz uma recuperação: e essas crianças-monstros tornam-se, de súbito, capazes de canduras e genuinidades que recolocam tudo em questão... (ECO, 2008, p. 286, 287).

A criança-monstro a que Eco alude, em 1964, como força poética, será, exatamente uma década antes, o real medo da sociedade do pós-guerra diante da crescente delinquência juvenil. Como resultado, as campanhas anti-quadrinhos que aconteceram em países como EUA, França, Austrália, Canadá, Grã-Bretanha, Alemanha, Japão, Coreia do Sul, Taiwan, Filipinas, Brasil, entre outros (LENT, 2009). Com o advento das revistas em quadrinhos a partir dos anos 1930 nos EUA, aos poucos, a criança que antes lia as tiras no jornal sob a supervisão do adulto passaria a ter uma publicação voltada exclusivamente para ela, num mundo em alguma dose blindado dos mais velhos. Por sua vez, nas outras nações, somada à uma leitura que era muitas vezes desconhecida dos pais e professores, estava a sensação de que uma nação estrangeira (no caso, a estadunidense), sem qualquer mediação, fazia circular sua ideologia.

Portanto, esse mundo secreto infantil, violento e de “mau gosto”, segundo pais e professores, foi rapidamente acusado de ser uma das grandes causas da delinquência juvenil. De modo que, em 1954, o psiquiatra Fredric Wertham, nome mais significativo das campanhas antiquadrinhos, lançou seu livro *Seduction of the innocent*, acusando de degeneradoras da infância as revistas em quadrinhos de horror, de crime, românticas, de super-heróis, entre outras. O medo de uma criança-monstro era patente e cabia aludir de forma cínica à uma pureza rousseauiana para, então, por meio de uma virada, recorrer a uma sensibilidade pré-Rousseau. Isto é, a Hobbes, de modo a subtrair o infante do mundo selvagem e ingressá-lo na boa cultura civilizadora.

## 2. Da criança-monstro à criança-demônio.

A presença de Hobbes e seu *Leviatã*, ou seja, a necessidade de utilizar os aparatos político-culturais para a reorientação da infância do homem, nunca saíra por completo de cena. Nos quadrinhos, antes da chegada de personagens infantis críticos à sociedade, entre a segunda metade do século XIX e início do XX prevaleceria a tradição hobbesiana. *Max und Moritz*, do alemão Wilhelm Busch, publicado originalmente em 1865, contava as travessuras de dois meninos endiabrados. Bastante famosas, “seu sucesso internacional foi imenso, e se difundiu por toda a Europa – sendo inclusive o primeiro livro infantil estrangeiro publicado no Japão, em 1887. (...) Nos Estados Unidos também seria uma referência fundamental” (GARCÍA, 2012: 58). No Brasil, *Max und Moritz* sairia como *Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras*, traduzida por Olavo Bilac. Indo da catarse da travessura infantil à punição severa civilizadora, *Max und Moritz* conta-nos como o sadismo e a crueldade dos dois meninos que jamais aprendem nada encerra-se ao terem seus corpos postos num moedor de carne e dados de comer aos gansos.

A obra de Busch seria decisiva para Rudolph Dirks na criação de *Os sobrinhos do capitão* (*The Katzenjammer kids*), longeva tira em quadrinhos de grande sucesso, sendo publicada de 1897 a 2006. Desta vez, os dois capetinhas eram Hans e Fritz, meninos maliciosos cheios de artimanhas que não raramente abusavam daqueles que viam neles crianças puras e inocentes (isso se personifica principalmente na ingênua Mama Chucrutz). Também de grande sucesso seria *Buster Brown*, de Richard. F. Outcault, (1902-1921), a criança inventiva e travessa, ainda que rica, inteligente e de “boa família”, era o terror dos pais, dos professores, dos empregados e da comunidade. *Buster Brown* seria um exemplo precoce de transmidialidade, com adaptação para o teatro, cinema, rádio e TV. No Brasil, a tira sairia na revista *O Tico-Tico*, de 1905, sob o nome de *Chiquinho*, sendo bastante adaptada para o público brasileiro e igualmente popular (MOYA, 1986). Portanto, como se pode facilmente notar, o imaginário de uma criança incorrigível, monstruosa ainda que com leveza, permanecia forte a despeito de qualquer pureza presumida.

Porém, em 1954, a criança-monstro conquistaria definitivamente sua pesada ameaça no mundo anglófono. Se nos quadrinhos acontecia o caça às bruxas, na literatura duas publicações seriam significantes. Nos EUA, *The bad seed* (Menina Má), de William March, contaria a história de Rhoda Penmark, uma psicopata de oito anos de idade, dando a entender que sua condição fora herdada da mãe biológica. Contra a pureza

original, apresenta-se o mal genético. *The bad seed* foi um grande sucesso de público, rendendo, no mesmo ano, uma adaptação para a Broadway e dois anos depois uma outra adaptação cinematográfica hollywoodiana. Por sua vez, na Inglaterra, William Golding lançaria *O senhor das moscas* (*Lord of the flies*), obra que dispensa qualquer apresentação, cabendo apenas ressaltar que a origem do Mal se coloca de modo menos decisivo do que em *March*, mas nem por isso mais reconfortante. Afinal, o que o drama dos meninos ingleses isolados na ilha paradisíaca provoca é uma indecidibilidade entre cultura e natureza, entre *nurture* e *nature*, entre Hobbes e Rousseau. Talvez seja essa indecisão cifrada um dos motivos que fez *O senhor das moscas* ser reconhecido apenas anos depois de seu lançamento.

Contudo, em outro aspecto *O senhor das moscas* foi crucial. Trata-se da aproximação entre a maldade infantil e o Mal cristão, este já tão debatido e notável no romance, inclusive no título aludido a Belzebu. Esse tipo de associação seria a tônica sublimada das inquietações a respeito da criança nas décadas seguintes. O cinema hollywoodiano, principalmente nos anos 1960 e 1970, produziria filmes em que a criança e o demoníaco se combinam fatalmente: *O bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski, faria da promessa que a criança representa o signo do Mal; *O exorcista* (1973), de William Friedkin, acusaria a incursão do Mal na criança a partir de uma sociedade que perdeu a fé; *A profecia* (1976), de Richard Donner, retornaria a ideia de um Mal natural que não pode ser contornado por cuidado ou amor. Acaba por ser irônica essa demonização da criança, ou infantilização do demônio, afinal, no século XIII, quando a criança passou a reaparecer na arte europeia em sua graça e rotundidade da era helênica, isso se deu, em partes, por imagens angelicais ou do menino Jesus e da infante Maria (ARIÈS, 1986).

Contudo, não é de se estranhar essa inversão de polos. Conforme o antropocentrismo avançava, a criança, esse objeto produzido em série, não deveria mais ser desperdiçado (daí a contemporaneidade da revolução industrial e Thomas Malthus). O cuidado sobre a criança, o investimento em sua vida, no que ela tem de promissor, através do combate à alta mortalidade e controle natal, impeliu-se toda a sociedade a um planejamento necessário que, quando fracassado, era o signo de ruína dessa mesma sociedade. Já a moral cristã, cada vez mais esvaziada de sua força metafísica, perduraria mecanicamente na pragmática civilizatória das crianças e dos “primitivos” (supostamente tão ingênuos quanto as crianças). Por isso, se a criança que não é boa, apesar da moral cristã e todos os aparatos modernos nela empregados, nada é realmente bom e estamos todos perdidos. Daí a chegada do demônio infantil.

Indiretamente, Rousseau, ao falar da criança naturalmente boa, estava nos mandando o seguinte aviso: apostem na natureza, porque se apostarem na sociedade como produtora de bem, na hora em que surgir um monstro (e eles sempre surgem), tudo irá ruir. Porém, a boa natureza também é uma aposta perigosa. No que se segurar quando o Mal é natural? O aparecimento da criança demoníaca ganha um sentido particular na “pós-modernidade”. Os altos custos crescentes de uma criança (implicando na noção de autossacrifício), o cinismo perante a própria modernidade (de Auschwitz a Hiroshima), o avanço tecnológico-cultural acelerado (que faz os mais velhos terem pouco a ensinar ou participar do mundo dos mais novos, cada vez mais tornados estranhos) e o hedonismo ligado ao culto à juventude (de modo que diante de

uma criança automaticamente se reproduz o Velho perante o Novo) são fatores determinantes para fazer da criança um Mal potencial na origem<sup>2</sup>. Evidentemente, não um Mal cristão, mas um mal-estar original que faz da demonização seu sintoma.

### 3. Da criança-demônio à criança-sem-nome.

De onde vem o Mal cristão? Agostinho de Hipona sustenta que não há substancialidade no mal, já que a substância do ser integra o uno, o inteligível, o bem – em última instância, compactua com Deus em sua verdade. Deste modo, o mal seria um Nada, uma distância ôntica entre o criador e a criatura, de modo que, eventualmente, os homens e os anjos poderiam inclinar-se para o nada, para longe do ser. Todo o sofrimento do gênero humano, portanto, estaria justificado pela incursão do nada a partir do pecado original. Seguindo essa linha ontoteológica, a nadificação sintomatizada na criança-demônio seria uma afronta mítica a um mundo moderno cheio de dispositivos, sejam eles conceituais como os de Rousseau, sejam eles aplicados como quer Hobbes. Seria, então, a criança-demônio uma sobrevivência semiagostiniana no século XX? Nesse mesmo tempo, Karl Barth partiria igualmente da ideia do nada, mas por outro caminho: o nada *também* é obra de Deus, porém é o que Ele não elege, o que Ele rejeita. O Nada é o que Deus não quer, por isso é objeto de sua cólera. Deste modo, o mal seria a “mão esquerda” de Deus. Ao propor um Deus em certa porção também “demoníaco”, Barth distancia-se do princípio de não-contradição da teodiceia de Leibniz (do mal justificado a partir do excedente de bem no melhor dos mundos possíveis) e aproxima-se da defesa do paradoxo de Kierkegaard (contra uma síntese hegeliana, contra o absoluto) (RICOUER, 1988). Essa pressuposição recoloca completamente o problema do jovem anticristo. Embora anunciador (e enunciador) do nada, o pequeno demônio não é o inimigo do Deus que deixou de triunfar na modernidade, mas, pelo contrário, o ato afirmativo de Deus, sempre triunfante, ainda que num mundo que virou as costas ao que Ele elegeu. Difícil não lembrar de Nietzsche, na indicação de um Deus vingativo e ressentido. A criança-demônio seria, assim, a sobrevivência mítica da religião no século XX não a partir de uma ausência, mas da presença do próprio Deus ambivalente encarnado. Parafraseando Joseph de Maistre: toda era tem o messias que merece.

É de se esperar, por tudo isso, que uma segunda geração de artistas, crescidos na poética das crianças-demônio, estaria sensível às convenções do gênero, arranjos míticos e sintomas patentes. É o caso do mangaká Naoki Urasawa<sup>3</sup>; sua história em quadrinhos *Monster*, publicada originalmente no Japão em 162 episódios, entre 1994 e 2001, recupera a narrativa da criança malvada no limiar de sua própria ficção. *Monster* conta a história do médico Kenzo Tenma, um japonês que vive na Alemanha Ocidental dos anos 1980. Sendo um dos neurocirurgiões mais habilidosos do mundo, Tenma descobre que o diretor do hospital, também seu sogro, está usando-o para atender

---

<sup>2</sup> Peter Sloterdijk, em *Regras para o parque humano* é quem destaca a maioria dos fatores listados, embora não estabeleça essa conexão com a criança demoníaca.

<sup>3</sup> Não existe a informação se Urasawa, nascido em 1960, teria assistido os filmes estadunidenses sobre crianças-demônio dos anos 1960 e 70. Contudo, foram filmes com circulação no Japão. Difícilmente, ele não teria tido algum contato com eles.

somente pacientes ilustres (ficando de subtexto, também, a predileção por compatriotas ricos em vez de estrangeiros pobres). A afirmação de sua noiva, Eva, de que “as pessoas não nascem iguais” perturba-o profundamente. Em outro dia, já pronto para atender de emergência o pequeno Johan, filho de refugiados da Alemanha oriental com uma bala alojada no crânio, Tenma é mais uma vez realocado, desta vez, para atender o prefeito que chegou minutos depois. Pondo em risco seu emprego, relação e morada, Tenma desobedece às ordens da direção e salva o garoto. O caso de Johan é bastante peculiar. No dia anterior, o casal Liebert e seus filhos, os gêmeos Johan e Anna, foram notícia na TV. Porém, na madrugada, os pais acabaram brutalmente assassinados, o menino alvejado na cabeça e a menina, apesar de ilesa, em estado de choque. A mídia interessa-se pelo caso, o que de alguma maneira assegura o emprego de Tenma, porém, ele é prontamente rebaixado e seu noivado chega ao fim. Revoltado e sozinho, ao lado do inconsciente Johan, Tenma pragueja pela morte dos diretores do hospital e agradece ao menino por exigir o autossacrifício necessário, de modo a lembrá-lo do que é ser um médico. Nesse meio tempo, Anna começa a dar pequenos sinais de vida, sua única palavra é: “mate”; Johan desperta. Então uma reviravolta: a direção do hospital é encontrada assassinada, os gêmeos desaparecem e Tenma é, para a sua surpresa, promovido. A história avança em aproximadamente uma década, Tenma fica sabendo, por meio de um paciente, suspeito pelo assassinato de um casal abastado de meia-idade, que existe um “Monstro” temido e idolatrado no submundo. Johan ressurge, agora com 19 anos. Ele assassina a sangue frio o seu ex-comparsa na frente de Tenma, revelando-se. O que se segue é o que guiará toda a trama: Johan é o monstro e, desde sua infância, ele tem matado pessoas de todo tipo, cumprindo um plano obscuro e grandioso. E ele só está vivo, saudável e adulto, graças a Tenma, que, após incriminado por Johan e consumido pela culpa, abandona tudo em nome de uma cruzada pelo assassinato do monstro. Esse extenso resumo, que dá conta apenas de um pouco mais que o primeiro volume (de dezoito no total) do mangá, em diversos momentos associa Johan ao demônio: seja pela maneira como a ele elipticamente se referem (“terror absoluto”, “obra do demônio”, “mal absoluto”), seja pelo traço de seu rosto (quando criança, os olhos são círculos vazios, quando adulto, sua beleza é andrógena e angelical), seja pela imagem e citação da terceira página (de um homem soturno, de cabelos encaracolados, sob o trecho do Apocalipse de João).

Vi emergir do mar uma besta que tinha dez chifres e sete cabeças e, sobre os chifres, dez diademas e, sobre as cabeças, nove de blasfêmia. [...] E adoraram o dragão porque deu sua autoridade à besta; também adoraram a besta, dizendo: Quem é semelhante à besta? Quem pode pelejar contra ela? (APOCALIPSE 13, 1.4 apud URASAWA, 2012a, p. 7).

Contudo, apesar das constantes referências ao Mal cristão, ele permanece no plano mítico: jamais é explicitada qualquer sobrenaturalidade em Johan, nem mesmo o demônio é pontualmente caracterizado. Os clichês do gênero: superpoderes, seitas satanistas, guerras santas, bestas infernais, o número 666 etc. jamais aparecem literalmente. A citação do Apocalipse no primeiro episódio, inclusive, é a única em toda a história. Propriamente, *Monster* é uma biografia do demônio sem que o mesmo

apareça<sup>4</sup>. O jogo entre Mal natural e Mal produzido, entre *nature* e *nurture*, mantém-se aberto, indeciso, em eterno giro sobre si mesmo. Primeiramente, descobrimos que Johan, antes de ser adotado pelos Liebert, estava no precário 511 Kinderheim, um orfanato da Alemanha oriental mantido secretamente pelo governo socialista para experimentos com crianças (entre elas, estudo do ódio partilhado, da destruição da moralidade e do estímulo à razão calculada). Johan acabou provocando um grande conflito no orfanato que culminou em um sangrento massacre; conforme acontecia, ele, sentado numa destoante cadeira Luís XV no alto da escada, assistia a tudo impassível. Tenma chega à conclusão que o orfanato moldou a monstruosidade de Johan (Mal produzido), mas o antigo monitor, um dos poucos sobreviventes, confirmou que Johan já era assim (Mal natural): “Não fomos nós que criamos aquela obra-prima. Desde o início, ele sempre foi mais do que humano... Ele é um monstro” (URASAWA, 2012b, p. 119). Seguindo em suas investigações, Tenma vai à Praga onde descobre que a mãe dos gêmeos, uma engenheira genética, apaixonou-se pelo pai, um militar que, na verdade, fora mandado pelo governo. A missão era aproximar casais por critérios de raça, inteligência, porte físico e reflexos, algo que ocorreu com dezenas de pessoas. Por serem frutos de uma experiência genética, a educação dos gêmeos foi acompanhada de perto. Tanto Johan quanto sua irmã, Anna, foram expostos a outro experimento educacional, semelhante ao do Kinderheim 511 – porém, se este em precariedade visava soldados, o experimento da antiga Checoslováquia, a “sessão de leitura” ocorrida na elegante mansão da rosa vermelha forjava líderes. Assim, retornamos à ideia de Mal produzido, só que, desta vez, sem a mesma convicção de antes: afinal, Anna não se tornara igual a Johan. Para complicar ainda mais, descobrimos que foi Anna, não Johan, que foi levada para a mansão da rosa vermelha, onde um outro assassinato em massa ocorreu. Johan só soube do que aconteceu por Anna, porém aditou essas lembranças como se fossem suas, assim como Anna, passou a acreditar que não foi ela quem sofreu tudo aquilo (escondida, a mãe dos gêmeos, de modo a disfarça-los, vestia ambos de menina, o que inclusive confundiu as duas crianças). Ademais, o final surpresa que o mangá reserva acrescenta o seguinte detalhe: no momento em que os homens do experimento resolveram levar apenas uma das crianças para a mansão, a mãe, sem escapatória, optou por uma, mas pareceu pensar de novo e indicou a outra. Johan pergunta-se se a mãe queria poupá-lo ou se apenas estava igualmente confusa; já nós, leitores, indagamo-nos também se a mãe já desconfiava do gênio de Johan, e por isso achou melhor mandar Anna, pois ela seria mais resistente à monstruosidade provocada. Havia, então, um Mal natural em Johan, de modo que tudo o que aconteceu na sua vida foi apenas o resultado da atração gravitacional que essa força produz? Não há como responder.

Para além de um final ambíguo, o que *Monster* poeticamente opera é a nadificação do Mal. Ora, se o Mal é o Nada, o lugar de seu nascimento, de um começo cronológico, estará para sempre perdido. Ou ele é transcendente (surge por Deus, mas a partir de um salto, depois de um intervalo, sem transição, pois é de uma matéria negativa completamente diferente) ou é imanente (surge pelo Diabo ou pelo próprio nada que

---

<sup>4</sup> Algo não incomum naquele momento. Em 1996, nos EUA, era lançado o filme *Os suspeitos*, de Bryan Singer, que, de modo semelhante, conta a história do demônio sem especificamente apresentá-lo.

se basta em si mesmo). Ao longo do mangá, o nascimento do Mal em Johan escapanos. Porém, isso não se restringe a ele. Com Tenma ou Anna, o Mal, que seria a corrupção de ambos a partir do assassinato de Johan (ato que ele mesmo provoca sua irmã e o ex-médico a fazerem), nunca chega. A todo momento que surge a oportunidade, Tenma ou Anna precisam interromper suas buscas para ajudar alguém ou fraquejam diante de algum sinal positivo de bondade nos outros. Sendo o Mal o Nada, é a insensibilidade para o outro, ou seja, a nadificação do sensível, a maldade possível. Outro exemplo é o de Franz Bonaparta, um dos pseudônimos entre tantos de um escritor de sombrios livros ilustrados infantis e ideólogo da “sessão de leitura” na mansão da rosa vermelha. Quando, ao final do mangá (antes de sabermos da “escolha de Sofia” da mãe dos gêmeos), encontramos Bonaparta, descobrimos que ele se arrependeu profundamente de tudo o que fez e hoje é um homem gentil para as crianças. Mais uma vez uma decepção: o que seria o Monstro original é “nada” do que esperávamos. Deste modo, a página final do mangá, a cama vazia de hospital, onde outrora Johan se recuperava, graficamente reitera essa tese: há nada lá – e essa é a imagem do Mal, a sua não-imagem. Contudo, esse lugar vazio do Mal, a sua nadificação, ganha radicalidade em *Monster* pela criança-sem-nome.

Bonaparta é o autor da história *O monstro sem nome*, o livro ilustrado usado nas sessões de leitura em Praga e que Johan ficou lendo, sozinho, enquanto Anna estava na mansão. Quando o adulto Johan se depara, sem querer, com o mesmo livro, ele entra em crise (a única cena de vulnerabilidade do personagem em toda a história em quadrinhos). *O monstro sem nome*, de Bonaparta, é um conto medieval de horror sobre um monstro que não tinha nome. Na ânsia por encontrá-lo, o monstro se divide em dois: leste e oeste. O monstro do leste passa a propor para diferentes pessoas que se elas derem para ele o seu nome, o monstro entrará nelas e as fortalecerá. O acordo é fechado, porém, sempre depois de algum tempo o monstro acaba ficando faminto e devorando a pessoa de dentro para fora, perdendo o nome. Essa situação muda quando o monstro entra no corpo de um príncipe menino doente. Por causa da boa vida, o monstro tenta suportar a fome o máximo que pode, porém, para que não precise devorar o menino e perder o nome, o príncipe-monstro devora o rei e todos os súditos. O príncipe-monstro do leste está sozinho quando o monstro do oeste ressurgue, relatando que não encontrou um nome, mas que é feliz assim, afinal, é isso o que ele é, um monstro sem nome. O príncipe-monstro então devora também sua contraparte. “Apesar de finalmente ter conseguido um nome, não havia mais ninguém para chamá-lo pelo nome. E ‘Johan’ era um nome tão bonito...” (URASAWA, 2013, p. 58).

Conforme *Monster* nos conta, o nome de Johan fora retirado desse livro quando ele e sua irmã, após os eventos da mansão da rosa vermelha, vagavam famintos e com frio na fronteira desértica entre a Alemanha e a Checoslováquia. Tanto Johan quanto Anna jamais foram propriamente nomeados. Quando nasceram, os agentes do regime checoslovaco impediram que sua mãe os nomeasse. Isso prevaleceu por anos. Apenas na Alemanha que as crianças ganharam nomes provisórios. Isso tudo não se dá sem grandes consequências: a falta de um nome concebido desde cedo afetará profundamente os gêmeos. É de se pensar que relação a ausência do nome pode ter com uma nadificação. Para isso, precisaríamos olhar para a teoria clássica da linguagem. “Nomear é, ao mesmo tempo, dar a representação verbal de uma



representação e colocá-la num quadro geral. Toda a teoria clássica da linguagem se organiza em torno desse ser privilegiado e central” (FOUCAULT, 2007, p. 164). Para a tradição europeia do século XVII e XVIII, o nome é o que vincula a representação das coisas com o seu lugar de representação na linguagem – em outras palavras, o que amarra o pensar das coisas com o discursar sobre as coisas numa relação essencialista. “A tarefa fundamental do ‘discurso’ clássico consiste em atribuir um nome às coisas e com esse nome nomear o seu ser” (FOUCAULT, 2007, p. 169). Seguindo essa linha de raciocínio, Johan, ao não ganhar um nome, não consegue constituir para si mesmo o sujeito humano que ele é; falta à criança-sem-nome fazer a complexa operação (para nós tão simples) de que objetivamente existe, em cada um, uma subjetividade nomeada pelo/no “eu”. Isso nos ajuda entender, para além das explicações místicas, o porquê de Johan e Anna lembrarem-se de eventos como se tivessem passado por eles quando, na verdade, apenas escutaram isso do irmão. Se não há um Lá, se o Lá é apenas um pré-objeto, um nobjeto, o Aqui não angaria condições para se constituir. É isso que ilustra *O monstro sem nome* de Bonaparta. Sem o Lá para chamar pelo meu nome, o Aqui perde a sua posse. Da mesma forma, é por isso que o jovem Johan, quando pede para Anna atirar em sua cabeça (o que ela de fato faz, ocasionando que cruzem com Tenma), ele diz “você é eu... eu sou você” (URASAWA, 2014, p. 94). O nomear é um gesto de identificação e diferenciação; sem ele, o mundo torna-se uma massa esvaziada, já que não se constitui como representação, seja duplicado em pensamento, seja reduplicado em linguagem. Johan chamará este lugar de “cenário do fim do mundo”. Porém, bem que poderia ser o lugar que antecede o início do mundo: afinal, essa terra vazia, semelhante à fronteira onde os gêmeos foram encontrados (um mundo sem nomes), é o que o monstro pretende exhibir à Tenma (e parece finalmente conseguir no clímax do mangá) (URASAWA, 2015, p. 171, 172).

Durante toda a história em quadrinhos, Johan procura eliminar as pessoas que podem reconhecê-lo. Para aquém do perigo de ser identificado pela polícia, Johan almeja ser, conforme anunciado pelo monitor do Kinderheim 511, “o último homem vivo na face da Terra” (URASAWA, 2012b, p. 120). Ora, o último homem sequer é homem num mundo nadificado. Por isso seu interesse por crianças (de modo a frequentemente levá-las ao suicídio, fazê-las desacreditar da razão de terem vindo ao mundo), por estudar direito (o lugar de nascimento vinculativo entre as palavras e as coisas), por não reconhecer qualquer sentido afirmativo na condição humana (muito menos nas vagas do humanismo). Johan é, em essência negativa, um Nada, o que antecede o Nome e, por isso, jamais chega ao Ser<sup>5</sup>.

Cabe notar que Anna, esse monstro do oeste no conto de Bonaparta, lida de forma diferente com a ausência de nome. Ainda fator de aflição, o não-nome não chega a produzir nela a nadificação provocada em Johan. Ou melhor, o nada nela não adentra o Mal moral. Franz Bonaparta, a caminho de se arrepender de suas ações, diz para a jovem Anna, após o assassinato em massa causado por ele na mansão da rosa vermelha: “o ser humano pode ser tornar qualquer coisa”. Essa frase é repetida

---

<sup>5</sup> Cabe notar que infante, etimologicamente, é o “sem fala”, o que novamente nos remete ao lugar do antes da linguagem. Giorgio Agamben partiria dessa constatação para pensar a experiência na modernidade em *Infância e história*.

constantemente ao longo do mangá. No começo, achamos que se trata de uma lembrança de Johan e uma justificativa para as suas ações; depois, descobrimos ser uma lembrança de Anna, mas ainda sinal de uma doutrinação; por fim, descobre-se que Bonaparta matou todas aquelas pessoas para deixar os gêmeos livres, que o seu desejo era que eles fugissem, esquecessem o horror que passaram. Então, para uma Anna ainda em choque, ele faz sua apologia ao devir: “o ser humano pode ser tornar qualquer coisa” (URASAWA, 2015, p. 162). Diferentemente do irmão, Anna lida com o Nome da linguagem clássica de uma maneira moderna, filológica, ao modo do século XIX. Anna realoca a linguagem, abandona a representação e se deixa envolver pela história, a sua própria história textual. Filosoficamente, podemos dizer que Johan é agostiniano, Anna é nietzschiana.

Por tudo isso, *Monster*, de Urasawa, mostra-se uma radical poética sobre o medo da criança e o Mal cristão nas sobrevivências míticas que chegam à modernidade. Uma narrativa que adentra o sintoma, não para encontrar sua razão, mas para expô-lo na sua dispositividade nua. De Émile a Johan, a criança é o tracejo inquietante do mundo vazio que se insinua para nós em todo ato (auto)criativo. O problema ético é, enfim, estético.

## Bibliografia

- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ÁRTICO, Durval. A criança na literatura francesa e na brasileira. **Travessia**, Florianópolis, n. 16, 17, 18, p.114-123, 1989. Semestral. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17459/16030>>. Acesso em: 27 fev. 2017.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LENT, John C.. The comics debates internationally. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Ed.). **A comics studies reader**. Oxford: University Press Of Mississippi, 2009.
- MOYA, Álvaro de. **História das histórias em quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- RICOEUR, Paul. **O mal: um desafio à filosofia e à teologia**. Campinas: Papirus, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio; ou, Da educação**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- URASAWA, Naoki. **Monster vol. 1: herr doktor Tenma**. Barueri: Panini, 2012a.
- URASAWA, Naoki. **Monster vol. 3: 511 kinderheim**. Barueri: Panini, 2012b.
- URASAWA, Naoki. **Monster vol. 9: a nameless monster**. Barueri: Panini, 2013.
- URASAWA, Naoki. **Monster vol. 14: that night**. Barueri: Panini, 2014.
- URASAWA, Naoki. **Monster vol. 18: scenery of the doomsday**. Barueri: Panini, 2015.