

O CORPO EM ESCAPE DO CONCRETO: REFLEXÕES SOBRE O HORROR DA MULHER-MONSTRO “TOMIE”

THE BODY AS IT ESCAPES THE CONCRETE: REFLECTIONS ON THE HORROR OF THE MONSTROUS-WOMAN “TOMIE”

Isabella Morelli Esteves¹

ROR Universidade do Estado do Rio de Janeiro

 isabella.m.esteves@gmail.com



RESUMO: Este artigo analisa a obra *Tomie* (2016), de Junji Ito, sob uma perspectiva feminista, explorando a representação da personagem Tomie enquanto mulher-monstro. A narrativa de Tomie gira em torno de sua regeneração infinita após ser esquartejada, geralmente por homens que a desejam, criando novas versões de si mesma. A análise reflete sobre como essa característica subverte a noção de vulnerabilidade – uma vez que, apesar de “imortal”, Tomie ainda sente dor e está sujeita à violência contínua, colocando-a em um limiar entre a agência e a passividade – e os processos de identificação tradicionais do terror ao narrar a história pela perspectiva do algoz (que esquarteja) e caracterizá-lo como vítima. Com base em teóricas como Julia Kristeva, Judith Butler e Barbara Creed, o texto problematiza as dicotomias tradicionais – como vítima/vilão, humano/monstro – e argumenta que Tomie é uma figura abjeta que desafia normas de gênero e identidade. Sua monstruosidade, assim como o fascínio que inspira, estão ligados à sua recusa em se conformar a papéis sociais fixos e sua capacidade de escapar das limitações impostas ao corpo feminino. Sua existência múltipla e indefinida desafia a materialidade e simboliza um “escape do concreto”, tanto literal quanto metaforicamente.

PALAVRAS-CHAVE: Horror cósmico; Ficção estranha; Mulher-monstro; Femicídio; Abjeção.

ABSTRACT: This article analyzes *Tomie* (2016) by Junji Ito from a feminist perspective, exploring the representation of the character Tomie as a monstrous-woman. The narrative of Tomie revolves around her infinite regeneration after being dismembered, usually by men who desire her, creating new versions of herself. The analysis reflects on how this characteristic subverts the notion of vulnerability—since, despite being “immortal,” Tomie still feels pain and is subjected to continuous violence, placing her in a liminal space between agency and passivity—and challenges traditional processes of identification in horror by narrating the story from the perspective of the perpetrator (the one who dismembers) and framing them as the victim. Drawing on theorists such as Julia Kristeva, Judith Butler, and Barbara Creed, the text critiques traditional dichotomies—such as victim/villain and human/monster—and argues that Tomie is an abject figure who defies gender and identity norms. Her monstrosity, as well as the fascination she inspires, are tied to her refusal to conform to fixed social roles and her ability to escape the constraints imposed on the female body. Her multiple and undefined existence challenges materiality and symbolizes an “escape from the concrete,” both literally and metaphorically.

KEYWORDS: Cosmic horror; Strange fiction; Monstrous-woman; Femicide; Abjection.

REVISTA
Decifrar

(ISSN: 2318-2229)

Vol. 12, Nº. 24 (Jul-Dez/2024)

Informações sobre a autora:

1 Doutoranda e mestra em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ (2023) e bacharel em Letras - Inglês e Literaturas pela UERJ (2018). Pesquisa os temas de expressão autoral, feminismo e representação minoritária no gênero dos contos de fadas sob uma perspectiva da análise e criação de literatura. Atua de forma autônoma como escritora, redatora, social media e tradutora. Participa como pesquisadora dos grupos de pesquisa KEW Kyklos de Estudos Woolfianos (UFSC) e Poéticas Identitárias (UERJ).



10.29281/rd.v12i24.17201

Fluxo de trabalho

Recebido: 26/11/2024

Aceito: 07/02/2025

Publicado: 07/02/2025

Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA)

Programa de Pós-Graduação em Letras

Faculdade de Letras

Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP)



INTRODUÇÃO: ORIGENS DO HORROR

Ao analisar uma obra de terror, talvez a primeira pergunta que se sobressaia seja o porquê. O que nos move em direção ao terror? O que essa ficção desvela do nosso interior? Para muitos, o terror conquista pela adrenalina – quiçá algo semelhante aos “choques sucessivos” que Walter Benjamin atribuiu ao dadaísmo e ao cinema (Benjamin, 2012, p. 29). Mas e quando se tem aversão a levar sustos? Por onde o terror pode conquistar um leitor assim? Esgueirando nas sombras, o terror pode seduzir no desconforto que existe entre o que nos é semelhante e aquilo que nos é inexplicável. O terror do limiar, do abjeto, do desconhecido.

Por esse viés, pretendo analisar *Tomie* (2016), um mangá¹ serializado entre 1987 e 2000, de autoria de Junji Ito, autor amplamente conhecido como um dos grandes nomes do *body horror*² e da ficção estranha japonesa. Sua premissa é simples. Toda história é centrada na personagem-título (que é também o monstro que espreita nas páginas de Ito): Tomie, uma mulher linda que sempre é esquetejada pelos homens que seduz e que sempre se regenera a partir de cada pedaço decepado, gerando dos seus restos múltiplas novas Tomies – todas com a mesma aparência, personalidade e nome, ainda que cada uma se considere um indivíduo distinto. A obra se desdobra em várias narrativas curtas. Capítulo atrás de capítulo, o ciclo se repete em uma nova história sem conexão óbvia com a anterior. Novos protagonistas – em sua maioria homens – sempre descartáveis que cruzam o caminho de Tomie, novos assassinos que são formados por esse encontro fatídico. Tomie sempre se multiplicando: indestrutível, impossível de se possuir ou capturar por completo. Trata-se, portanto, de um terror que não visa afetar o leitor por meio da empatia com um protagonista que teme pela própria vida. Em vez disso, o tempo inteiro nos vemos levados a empatizar com personagens que buscam tirar a vida desse ser outro e que falham sucessivamente.

Quando questionado sobre suas fontes literárias, Junji Ito afirma que se distancia do terror tradicional japonês, no qual fenômenos chamados *yūrei* – espíritos, aparições sempre efêmeras – são um tema dominante. Ito afirma que, embora aprecie o terror japonês:

nas minhas obras, me vejo buscando algo mais próximo do terror ocidental, que envolve horrores mais físicos e palpáveis [...] o que leva

¹ História em quadrinhos japonesa.

² De acordo com *A Dictionary of Film Studies*, o *body horror* trata-se de “Uma variante contemporânea do filme de terror com foco específico em corpos humanos que são sujeitos a tortura, mutilação, mutação, decadência, degeneração e transformação, geralmente exibidos em detalhes gráficos com uso de efeitos especiais. [...] O termo [...] foi criado em edição especial de 1986 do periódico *Screen* [...]. No Japão, filmes como *Tetsuo* (Shinya Tsukamoto, 1989) indicam como o *body horror* tem sido um componente central do filme de terror japonês. Nos estudos de cinema, o *body horror* tem sido abordado na teoria feminista do cinema, utilizando termos psicanalíticos como o conceito de abjeção de Julia Kristeva [...]” (Kuhn; Westwell, 2012, pos. 882-885).

a representações mais realistas nas minhas ilustrações e a presença de horrores da vida real, como Tomie [...].

Quanto ao medo do desconhecido, eu me inspirei amplamente na obra de H.P. Lovecraft. A progressão com a qual uma entidade desconhecida e aterrorizante é revelada pouco a pouco me é muito envolvente. (Ito, 2023, n/p).³

Como teorizado por H.P. Lovecraft, cujo estilo narrativo tornou-se um gênero próprio – o horror cósmico – “a emoção mais antiga e forte da humanidade é o medo, e o medo mais antigo e forte é o medo do desconhecido.” (Lovecraft, 1927, n/p). Onde há incerteza, parece haver perigo. Logo, tememos aquilo que não compreendemos. Na narrativa lovecraftiana, o “desconhecido” é frequentemente representado sob um viés racial. Nas palavras do pesquisador Mitch Frye:

[...] existem na obra de Lovecraft alguns desconhecidos que parecem mais intelectualmente provocativos do que socialmente aceitáveis. A maior parte desses está enraizada em conceitos de eugenia e raça. Afinal, que problema epistemológico atormentaria mais um eugenista dos anos 20 e 30 do que a essência incognoscível do gene?

[...] O papel de Lovecraft como eugenista é praticamente inextricável de seu papel como escritor de ficção estranha. (Frye, 2006, p. 238-239).

Ainda que o horror cósmico muitas vezes se direcione, como o nome sugere, para o cosmos, para as possibilidades infinitas de uma existência maior do que nós e inerentemente incompreensível, o tema do desconhecido na narrativa lovecraftiana se mistura também com uma investigação genética de si, na qual a própria humanidade se encontra perigosamente próxima ao outro, o inumano:

Em sua ficção [...] Lovecraft descreve mais claramente o cosmos externo e o gene interno como igualmente incognoscíveis. Essas dois desconhecidos nebulosos se encontram no meio termo relativamente tangível do corpo humano individual [...] Perplexo com seus sentidos limitados e genes misteriosos, o homem está separado daquilo que existe fora e dentro dele. (Frye, 2006, p. 238-239).

Esse modelo narrativo alimentado por uma “paranoia eugenista” é denominado por Frye como *genotypic horror*, no qual “o grande vilão é muitas vezes o outro racial: qualquer corpo espacial e geneticamente distinto ao do protagonista” (Frye, 2006, p. 240) e a miscigenação em si representa a fronteira final, pois, sob uma perspectiva eugenista, o terror supremo é representado por uma confusão genética indissociável (Frye, 2006, p. 244). A procriação de humanos com monstros e demônios (espécies, a princípio,

³ Quando não referenciadas, as traduções são de minha responsabilidade.



totalmente distintas) surge, então, como uma alegoria para a miscigenação entre diferentes etnias do ser humano.

O ponto-chave dessas narrativas lovecraftianas não é apenas demonstrar como a corrupção e a decadência atingem aqueles que ousam se miscigenar. Paira sobre essas personagens um medo mais profundo de uma involução através da contemplação do passado genético da humanidade que, em certo ponto na escala evolutiva, adveio de seres não-humanos. Sob a perspectiva eugenista de Lovecraft, o conceito de raça é atrelado a uma hierarquia na qual os povos não brancos estão mais próximos desse antepassado inumano e qualquer mistura racial representaria um retrocesso imediato em direção à inumanidade, condenando toda uma família ou até mesmo toda a população de uma determinada área à deformidade e outras características consideradas degradantes sob a ótica conservadora. O personagem lovecraftiano que foi assolado pelo “fardo” de carregar genes miscigenados representaria, então, uma “prova de que as pessoas não estão de forma alguma ‘separadas’ do rudimentar mundo natural”. Pode ser por isso que “os homens desejam esquecer” sua história e “alguns que o conheceram não desejam admitir que ele existiu” (Frye, 2006, p. 247).

Ao considerar a influência de Lovecraft, especialmente no que diz respeito ao medo do desconhecido, cabe questionar de quais formas o “desconhecido” e esse “outro” monstruoso poderiam se apresentar na personagem Tomie. Para isso, tenho em mente também o tempo e a distância que separam Lovecraft, Ito e eu. O simples fato de Tomie ter se originado em um contexto asiático – fora do escopo do homem branco e ocidental que representa o “humano ideal” para Lovecraft – já representa subversões ao gênero inaugurado no contexto estadunidense. O diferente modelo midiático – a história em quadrinhos – também.

Na fenomenologia de Sara Ahmed, ela sugere que o nosso corpo serve como um ponto de partida a partir do qual o mundo se revela. A orientação, a direção para o qual o nosso corpo se volta, é um fator crucial para esse conceito:

O ponto de partida para a orientação é o ponto a partir do qual o mundo se desdobra: o “aqui” do corpo e o “onde” em que se encontra.

As orientações, então, são sobre a intimidade dos corpos e seus lugares de habitação. [...] O corpo nos proporciona uma perspectiva: o corpo está “aqui”, como um ponto a partir do qual começamos, e a partir do qual o mundo se revela como estando mais e menos ali. O “aqui” do corpo não se refere simplesmente ao corpo, mas a “onde” o corpo habita. O “aqui” da habitação corporal é, assim, o que leva o corpo para fora de si mesmo, pois é afetado e moldado pelo seu entorno (Ahmed, 2006, p. 8-9).



Dessa forma, “Os corpos são sexuados, sexualizados e motivados pela forma como se estendem no espaço, como uma extensão que diferencia entre ‘esquerda’ e ‘direita’, ‘frente’ e ‘atrás’, ‘para cima’ e ‘para baixo’, bem como ‘perto’ e ‘longe.’” (Ahmed, 2006, p. 5).

Sob essa perspectiva, a posição de Lovecraft como um homem branco, cisgênero, heterossexual e estadunidense nascido no fim do século XIX levaria a uma construção literária inevitavelmente diferente da de Junji Ito enquanto um homem japonês (também cisgênero e heterossexual) nascido nos anos 60, ainda que Ito tenha lido e se inspirado em obras de Lovecraft. Por esse mesmo caminho, reitero que faço essa análise de uma posição também outra: como mulher branca, brasileira, cisgênero e *queer*, nascida em 1995 – 8 anos depois da publicação do primeiro capítulo de *Tomie* em uma revista de mangás de terror voltada para o público feminino adolescente. Minhas leituras de Ito foram feitas a partir de traduções, assim como foi para Ito ao ler Lovecraft. É evidente a distância que existe entre essas leituras, seja em termos cronológicos, geográficos ou culturais.

Início, então, minha análise de Tomie – narrativa e personagem – com um olhar feminista informado por uma bagagem teórica majoritariamente ocidental, me atendo aos pontos de proximidade que conectam essas diferentes perspectivas e representações. Entre os temas presentes na obra, busco investigar a vulnerabilidade, a abjeção e as tensões entre agência e passividade na caracterização de Tomie enquanto figura feminina-monstruosa ao longo de suas diversas histórias. Para isso, apoio-me principalmente nas teorias de Adriana Cavarero, Julia Kristeva, Judith Butler e Barbara Creed. Busco compreender como essa narrativa de horror se forma – de inspirações até os efeitos provocados por sua leitura – atravessando os gêneros do horror cósmico e do *body horror*, assim como questões culturais, como a significação da morte na cultura japonesa. Concluo que, em sua capacidade interminável de se reerguer em face de qualquer violência, sua ambivalência que recusa categorizações fixas, Tomie – simbólica e literalmente – escapa do concreto.

I – O DESCONHECIDO, O OUTRO, O ABJETO

Na busca por uma categoria do “desconhecido” onde Tomie poderia se enquadrar, penso imediatamente no feminino. Como observa a socióloga Oyèrónké Oyèwùmí:

A categoria do cidadão, que tem sido a pedra angular de grande parte da teoria política ocidental, era masculina [...] Em um estudo sobre as origens da ciência moderna e a exclusão das mulheres das instituições científicas europeias, Lorna Schiebinger observa que “as diferenças entre os dois sexos eram reflexos de um conjunto de princípios dualistas que penetraram no cosmos, bem como nos corpos de homens e mulheres”.



[...] Desse modo, dualismos como natureza/cultura, público/privado e visível/invisível são variações do tema dos corpos masculinos/femininos hierarquicamente organizados, diferencialmente localizados em relação ao poder e espacialmente distanciados um do outro. (Oyèwùmí, 1997, p. 7).

Em uma ampla categorização dos corpos aos quais é relegado o status de alteridade, podemos mencionar os corpos racializados e estrangeiros – como a obra de Lovecraft evidencia em suas alegorias de discriminação – assim como os corpos femininos, os corpos transgênero e os corpos não heterossexuais. Na construção do feminino em uma ótica centrada no cidadão homem como único detentor da razão, a mulher ganha o status de alteridade até mesmo por uma questão de voz: não é ela o sujeito que emite a opinião no cânone literário. Muitas vezes, ela sequer é considerada como parte do público. As opiniões dos homens são emitidas para outros homens. Mesmo no desenvolvimento da psicanálise e da medicina, a questão da perspectiva atravessa as noções do “eu”, do “normal”, do “padrão”, e o corpo feminino é relegado a um status derivativo.

Tomie, enquanto obra, em sua autoria, também parte de um ponto de vista masculino. Há uma diferença, no entanto, quando consideramos seu público. *Tomie* surge em um mercado com um setor distintivamente voltado para um público de meninas adolescentes. Ainda que *Tomie* escape categorias humanas em seu status de monstro, ela é identificada enquanto mulher dentro da narrativa. Em sua representação peculiar como mulher-monstro, ela apresenta tanto pontos de aproximação quanto de distanciamento em relação ao seu público-alvo. O que, numa perspectiva fenomenológica, reflete uma relação entre emoção e intencionalidade, na qual o medo representa um movimento de distanciamento do sujeito em relação ao objeto que o assusta. A emoção, por sua vez, também está relacionada ao efeito do contato. Isto é, a nossa suscetibilidade de ser afetado por aquilo com o qual entramos em contato. A proximidade, dessa forma, pode ser considerada uma ameaça da qual precisamos nos distanciar. (Ahmed, 2006, p. 2).

Essa formulação do medo poderia, de certa forma, se aplicar até mesmo ao *genotypic horror* lovecraftiano, no qual o cidadão comum teme não somente o Outro, mas a alteridade que está presente em seu próprio corpo. Assim, as tensões entre o desejo de se afastar e de se distanciar que advém do impacto do contato em si também seriam um importante fator na definição do terror. O limiar, a tensão entre o “aqui” e o “lá”, é um fator crucial para se pensar no medo do desconhecido.

Nesse sentido, um dos maiores mistérios para a humanidade é – e sempre foi – o “além-morte”. O que acontece depois que morremos? O corpo morto e a dita alma humana são um dos nossos maiores tabus e, ao mesmo tempo, algo de uma sacralidade inviolável. Já dizia a pensadora e psicanalista Julia Kristeva, o cadáver é o ápice da abjeção:

É a morte infectando a vida. Abjeto. (...) Estranheza imaginária e ameaça verdadeira, acena para nós e acaba nos engolindo.

Não é, portanto, a falta de limpeza ou de saúde que causa abjeção, mas aquilo que perturba a identidade, o sistema, a ordem. Aquilo que não respeita fronteiras, posições, regras. O entremeio, o ambíguo, o composto. (Kristeva, 1980, p. 4).

Se o abjeto é aquilo que separa o eu de si mesmo, o que divide, o que questiona a ordem, o que repele e repulsa, nada poderia ser mais simbólico de tudo isso do que a morte. Ao morrer, o eu consciente é separado do corpo – corpo agente, vivo, sujeito. O corpo se torna então apenas um objeto, imóvel e, ao mesmo tempo, decadente. A representação do que há de mais nojento em nós, em seus fluidos, em sua contaminabilidade. Afinal, as bactérias de um cadáver podem adoecer um ser vivo. Nesse limiar, a separação da consciência e do corpo, está o desconhecido. E aí também se instaura o medo. Houvesse uma segurança total de que o fim da vida não é, de fato, um fim, e de que o que vem depois seja feliz, poderíamos seguir com segurança. No entanto, não é bem assim. Seja o caminho a obliteração da consciência ou a punição eterna, não sabemos com certeza, temos medo.

Na dissertação “Crenças ocidentais e orientais, sentido de vida e visões de morte: um estudo correlacional” (2013), a pesquisadora Ana Carolina Diniz Alves argumenta que “A humanidade, ao longo de sua existência e na forma das mais diferentes culturas, indaga por uma resposta ainda não encontrada acerca da morte. O ser humano desenvolveu diversas formas de questionamentos a fim de alcançá-la” (Alves, 2013, p. 32). A morte aparece como um medo inato ao ser vivo, observável no instinto de autopreservação, presente até em animais, e no luto que sofremos frente à morte. A religião se torna, então, um método de conforto e enfrentamento, pois se crermos conhecer o que nos espera após a morte, poderemos nos preparar para enfrentar essa realidade. Portanto, “todas as culturas procurem recursos através da religião para ajudar ao ser humano a obter respostas para as suas indagações acerca da morte” (Alves, 2013, p. 23).

Na perspectiva xintoísta, a religião nativa do Japão, o mundo dos mortos, embora se trate de um mundo espiritual distinto, não se encontra tão distante do mundo dos vivos quanto na perspectiva cristã. De acordo com o artigo “Comparative Analysis of Life after Death in Folk Shinto and Christianity”, publicado pelo teólogo David L. Doerner em 1977, “A doutrina universalmente aceita entre os especialistas no xintoísmo é que os ancestrais permanecem eternamente nesta terra e continuam a trabalhar pela prosperidade de suas famílias e desta terra” (Doerner, 1977, p. 157). Em uma análise dos textos primordiais da literatura e mitologia japonesas, cujos preceitos considera até hoje profundamente influentes nas crenças do povo japonês, o filósofo Akira mine observa que “a terra dos mortos [...] não é o paraíso ou um mundo totalmente desconectado desta



vida. Na verdade, trata-se de uma dimensão separada, mas ainda dentro desta vida, uma continuação deste mundo, ainda que não se saiba como alcançá-la” (Ômine, 1992, p. 18). Dessa forma, a morte representaria desaparecer ou partir deste mundo, mas sem deixar de existir (Ômine, 1992, p. 19).

A morte não deixa, contudo, de ser abjeta. Doerner e Ômine concordam categoricamente em afirmar que, no xintoísmo, a morte é considerada uma fonte de poluição, da qual tanto os mortos quanto os vivos precisam se purificar. Ambos trazem a narrativa mitológica do casal de deuses Izanagi e Izanami como uma perspectiva simbólica da vida e da morte no xintoísmo. Na história, Izanami morre ao parir uma entidade de fogo. Izanagi, tomado pelo luto, chora e brada sua espada, acidentalmente matando o filho recém-nascido. Da lágrima, nasce uma nova filha, e das gotas de sangue derramadas, oito novos filhos. Izanagi busca sua esposa em Yomi – um lugar infeliz, interpretado por Ômine como o mundo dos mortos – que o responde, na sombra, que não poderia mais voltar, pois já havia se alimentado da comida de Yomi, mas que tentaria negociar com a entidade que lá reinava. Ela pede que Izanagi não a olhe enquanto isso, mas ele não resiste e acende uma tocha, que revela o corpo de Izanami, já decadente e coberto de vermes. Frente a tal visão, Izanagi se assusta e foge. Com uma rocha gigante, ele sela o caminho entre o mundo dos vivos e Yomi e declara o fim do seu relacionamento (Ômine, 1992, p. 14-16).

Para Ômine, a lenda de Izanagi e Izanami demonstra como a realidade da morte – que surge em meio a um nascimento e vice-versa – era considerada uma parte íntima da vida, e por extensão, o sofrimento profundo que Izanagi representa é também uma realidade fundamental à vida. A dor e o desejo de reencontrar sua esposa são interrompidos, contudo, frente à visão do corpo pútrido de Izanami, e a rocha que sela a separação do casal representa a distinção absoluta entre a vida e a morte. “Isso significa que podemos partir da vida para a morte, mas o movimento reverso, da morte para a vida, é absolutamente impossível. Embora a morte pareça existir junto à vida, na realidade, ela se trata de uma experiência distante de muitos de nós” (Ômine, 1992, p. 17).

Doerner menciona como, “após visitar Izanami em Yomi, Izanagi decidiu ‘lavar a contaminação’ (*Nihongi*: I, 26), ‘limpar a poluição de seu corpo’ (*Nihongi*: I, 20) e, logo, realizou várias purificações [...]” (Doerner, 1977, p. 155) e como no xintoísmo, acredita-se que tanto a morte quanto o nascimento poluem os envolvidos. Tanto na vida, quanto na morte, o ser passa por um período de instabilidade, no qual precisa ser purificado. Na prática xintoísta, o período de purificação do recém-nascido e do espírito de um falecido dura quarenta e nove dias. Para a mãe e a família enlutada, no entanto, a poluição perdura mais: a purificação só se conclui ao fim de cem dias (Doerner, 1977, p. 160). Observa-se, dessa forma, que a poluição da morte é ainda mais nociva aos que permanecem vivos.



A morte é, também, um silenciador. Mesmo na crença xintoísta, em que os mortos permanecem próximos, o espírito parte para outro plano, invisível e inalcançável para os vivos. Assim, elimina-se do mundo dos vivos um sujeito que fala, que age, que se comunica. Uma ameaça é eliminada. Se nem mesmo a deusa Izanami pôde retornar ao mundo dos vivos após experienciar a morte, quem poderia? Aquele que pode dominar a morte já seria assustador por natureza, ao atravessar o desconhecido e voltar, tornando-se *em si* o desconhecido, incompreensível. Mas, em Tomie, essa que volta é também um sujeito capaz de agir. O que ela carrega em sua história? Quais são seus ressentimentos, suas memórias, seus sentimentos, suas vinganças? E quem a matou?

Em *Tomie*, desde o primeiro capítulo, podemos observar esse confronto entre o silenciador e o “não silenciado”. Em sua primeira e emblemática história, protagonizada por uma estudante adolescente, Tomie surge como uma colega de classe comum, com quem a protagonista tinha amizade já há um tempo. Nesse contexto, o que se destaca é o envolvimento de Tomie com mais de um homem: ao mesmo tempo em que namora um colega de classe, Yamamoto, também se relaciona com seu professor, Sr. Takagi. O curso da narrativa chega ao ponto sem volta quando há a exposição (ou ao menos sua ameaça) e o colapso dos relacionamentos: em um passeio escolar, Tomie apela para que o Sr. Takagi abandone sua esposa, diz que pode estar grávida e que não pode ficar quieta para sempre e ameaça revelar a relação antiética para a escola (Ito, 2016, p. 19).

Nesse momento, Yamamoto flagra o casal e agride Tomie com um tapa. Segurando o rosto ferido, Tomie chama seu agressor de monstro e dá um passo na direção oposta – um passo fatal, que a faz cair de um barranco, levando-a a sua suposta morte. O que é interessante observar são as reações imediatas à queda, testemunhada pelos colegas de classe. O primeiro a se pronunciar é o professor: “Você provocou sua morte, mas não vai se entregar, vai?” Em seguida, ouvimos as vozes das mulheres: “Não foi sua culpa. Ela... Ela só era desastrada!”; “É, já foi tarde. Aquela vadia metida.”; “É-é, não tem porque o Yamamoto destruir a vida inteira por causa de alguém que nem ela” (Ito, 2016, p. 22). O consenso é simples: proteger os homens, culpabilizar a mulher.

Um pacto coletivo é formado, liderado pelo professor. Os alunos homens cortariam o corpo de Tomie em quarenta e dois pedaços, a mesma quantidade de alunos na turma, e cada testemunha seria responsável por esconder uma parte do corpo, jamais revelando o que ocorreu. No primeiro corte, Tomie geme de dor, revelando-se ainda viva. Contudo, o pacto seguiu: seu corpo foi esquartejado e espalhado. Não é uma simples coincidência que o idealizador do crime tenha sido aquele que mais tinha a perder com a sobrevivência de Tomie. Ela guardava o segredo de seu relacionamento proibido e, caso estivesse mesmo grávida, poderia ser a prova viva de seus erros. Após o esquartejamento, no entanto, todos se tornaram parceiros de um crime, mutuamente envolvidos, igualmente condenáveis.



Misteriosamente, Tomie regressa às aulas e age como se fosse apenas mais um dia normal. Não fala sobre sua morte, nem faz ameaças aos seus agressores. Na verdade, ela segue na direção contrária, *como se nada tivesse acontecido*. A culpa corrosiva, o medo da revelação do crime, a incapacidade de compreender o ocorrido, a possibilidade da loucura... tudo leva à decadência dos envolvidos, um por um. Eliminando a si mesmos, seja por loucura, suicídio ou assassinato, sem que Tomie precisasse mover um dedo.

Comprova-se o fato: enquanto simples mulher que seduz, Tomie era desagradável, mas não assustadora. Sendo uma mulher, era ainda *vulnerável*. O homem poderia exercer seu poder. Seja o namorado “legítimo”, com o direito de “defesa da honra”, ou o professor – um homem adulto, casado e em posição de autoridade – que usa de sua liderança para esconder seu crime e em momento algum é questionado por se relacionar com uma aluna adolescente.

Tomie é a agente da sedução, é a responsável – e culpada – por sua sexualidade. E entre homens e mulheres é feito o pacto para culpabilizá-la. A agressão contra ela é “justificada”. É “desproporcional” que um homem seja punido por sua morte, pois sua vida não importa. Só chora por Tomie sua única amiga, que, seguindo o pacto da maioria, ainda cumpre diligentemente sua tarefa e esconde do corpo o coração – resto simbólico da conexão afetiva entre as duas.

O que diferencia Tomie da mulher comum nesse cenário inicial, que inaugurou sua presença no universo dos quadrinhos, é “apenas” que ela volta. Tomie vive a morte por completo e a resiste, como se intacta. A única indicação de um poder sobrenatural nessa primeira história é a sua aparição no último quadrinho, no qual ela se regenera de forma grotesca a partir do coração. Entendemos então que Tomie não é apenas uma mulher; mas o que é Tomie? E o que nos dessensibiliza em relação à sua morte?

II – OS LIMITES DA VULNERABILIDADE

Sabe-se pouco sobre Tomie, e a própria sabe pouco sobre si mesma. O que nos é revelado é que ela se regenera a partir de cada parte dividida de seu corpo: corte um dedo, e esse dedo se tornará outra Tomie; derrame o seu sangue, e as gotas se multiplicarão em mais Tomies. Faça cortes múltiplos em sua pele e verá uma figura grotesca, com faces brotando das feridas. Perturbe-a emocionalmente, e sua cabeça se dividirá em duas, surgindo uma nova face como se fosse um “tumor” (Ito, 2016, p. 173).

Para aniquilar Tomie, só há um caminho: o fogo. E não basta queimar apenas um pouco, é necessário incinerá-la até as cinzas, ou ainda poderá se regenerar. Tomie é consciente disso, pois emprega essa estratégia contra as outras versões de si. Esse é mais

um fato sobre Tomie, ela odeia suas “cópias”, considera que apenas uma de si é suficiente e que todas as outras são “impostoras” (Ito, 2016, p. 678) que devem ser eliminadas.

Tomie não sabe o que ela é. Não sabe por que se regenera. E também não sabe por que os homens que a “amam” sentem necessidade de matá-la. Em muitos aspectos, sua natureza desafia sua agência⁴ ao colocá-la repetidamente na posição de objeto que sofre a violência.

Pode-se argumentar que, segundo os preceitos apresentados pela pensadora Adriana Cavarero no livro *Horrorism* (2007), Tomie pode ser “imatável”, mas não é “invulnerável”. Como indica a raiz no substantivo latino “*vulnus*”, de “ferida”, “o ser humano é vulnerável enquanto um corpo singular exposto à possibilidade do ferimento” (Cavarero, 2007, p. 30). Tomie sente dor física: repetidas vezes a vemos gemer e reclamar quando seu corpo é desmembrado. A presença da dor, da ferida, determina que Tomie é, sim, vulnerável. “Como todo torturador sabe, o vulnerável não é o mesmo que o matável. O último se encontra entre a morte e a vida, o primeiro entre a ferida e o cuidado que cura” (Cavarero, 2007, p. 32).

O diferencial entre Tomie é que sua recuperação é rápida e sem limites. A violência contra seu corpo pode, inclusive, levá-lo a uma “morte” (no sentido de uma interrupção das funções vitais), mas mesmo essa morte é temporária. Tomie sempre volta à vida. O que é interessante observar é o impacto que essa “imatabilidade” tem na violência em si. “A morte do vulnerável (...) sempre institui um limite” (Cavarero, 2007, p. 32). Sem a morte como um ponto final, a narrativa de Tomie é uma interminável cena de tortura.

O centro da cena é ocupado por um corpo em sofrimento, um corpo reduzido a objeto totalmente disponível, ou melhor, uma coisa objetificada pela realidade da dor, sobre a qual a violência atua sem pressa. A morte pode vir no final, mas não é o fim almejado. O corpo, não importa o quão mutilado, é apenas um resíduo da cena de tortura. A forma especial de horrorismo da qual a tortura é protagonista prefere, na verdade, se consumir no corpo vivo para prolongar o sofrimento inscrito no *vulnus*, levando o vulnerável até o limite que se pode suportar da dor e da ofensa. (Cavarero, 2007, p. 31-32).

O corpo de Tomie não é insensível, mas o espectador é dessensibilizado. A narrativa da violência se repete, e a essas personagens é garantido o acesso ao corpo de

4 Utilizo a noção de agência empregada pelo sociólogo Oscar Stuhler no estudo “The gender agency gap in fiction writing (1850 to 2010)”: “A medida de agência introduzida neste estudo está teoricamente fundamentada na tríade canônica da semântica formal: evento, agente (quem realiza o evento) e receptor (quem ‘sofre’ o evento). A agência é atribuída a uma entidade quando esta é o agente de um evento. Essa noção de agência é relacional, pois é distribuída entre duas entidades textuais: o agente, que a possui em relação ao receptor, que não a possui. [...] Notadamente, considero orações que envolvem sujeito, verbo e objeto. Na oração “A beija B”, por exemplo, a agência é atribuída a ‘A’ em relação a ‘B’” (Stuhler, 2024, n/p). Dessa forma, a ausência ou presença de agência pode variar de acordo com cada ação realizada, podendo uma mesma personagem oscilar entre passividade e agência. O senso de agência também é importante nesta análise. Isto é, a percepção de cada personagem em relação ao seu poder de escolha ao realizar ou não uma ação.



Tomie – como objeto de desejo, de estudo, de adoração e até mesmo como um *tema*, mas dificilmente um *sujeito* (Ito, 1997, p. 334). Poucas são as histórias que nos abrem uma janela para os aspectos psicológicos de Tomie. Entre elas, “*Revenge*” talvez seja a mais emblemática. Encontrada nua em uma montanha congelante em meio a uma nevasca, pela primeira vez ouvimos Tomie narrar com suas próprias palavras a sua experiência para além da mortalidade:

Eu fui deixada daquele jeito por um mês. (...) É verdade. Ele me trouxe para esta montanha há um mês e... me deixou por toda parte. (...) Me cortou em pedaços e me largou nesta montanha. Ele disse que me amava mais do que tudo... mas depois queria se livrar de mim. É... frustrante. Eu voltei à vida com a minha força de vontade. Disse a mim mesma que me vingaria dele. Eu me pergunto o que ele vai pensar... quando me ver de novo... depois de me espalhar em pedacinhos pela montanha. Será que vai achar que sou um fantasma? (...) Você... se parece com ele... Especialmente os olhos... É por isso que eu queria ficar sozinha com você... Parece que enfim realizei meu desejo. É engraçado... Eu o odeio, mas talvez eu ainda o ame. (Ito, 2016, p. 299-300).

Sem saber, a pessoa com quem Tomie conversava era o irmão de seu assassino, que subiu a montanha em busca do parente desaparecido. Ao ouvir a história, ele conjecturou sobre sua veracidade e possíveis motivações. Concluiu que a razão do assassinato não foi seu irmão não querer mais Tomie, mas um impulso incontrollável. A violência foi uma “expressão do amor” (Ito, 2016, p. 302). E, movido pelos mesmos impulsos, ele apunhalou a adormecida Tomie, que acorda em dor: “Por quê...? V-você é igual a ele...” (Ito, 2016, p. 303).

No leito de morte, Tomie recusa o pedido de perdão. Como um recurso da narrativa, é nas palavras que Tomie determina sua agência e, mais ainda, o seu poder sobre os homens. É assim que ocorre seu resgate na montanha: com um simples olhar e poucas palavras, ela é capaz de convencer um homem a se despir por completo e carregar sozinho todo o peso dos equipamentos em meio a uma nevasca, apenas para garantir que ela encontre satisfação total. A violência, no entanto, ainda é uma instância inevitável, fora do controle de Tomie. Ela pode expressar seus desejos para que sejam consumados por seus adoradores no prelúdio e no pós-fácio da violência, mas o homem que a deseja sempre será o homem que a ataca.

A história se encerra com o jovem homem, agora um assassino, desbravando a montanha mais uma vez e, enfim, encontrando seu irmão. Um corpo morto, de peito aberto, servindo de alimento para mais uma Tomie, ainda em desenvolvimento. No mesmo quadro, ao longe, vemos a Tomie que foi apunhalada de pé, mais uma vez determinada a sobreviver.

III – VÍTIMA OU MONSTRO: O LUGAR DO SUJEITO E DO OBJETO NO FEMINÍCIDIO

No livro *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Barbara Creed (1994) critica a escassez de artigos centrados na presença de mulheres vilãs no terror, apontando como muitos pesquisadores parecem mais interessados em explorar as figuras femininas como eternas vítimas. Em um movimento oposto, ela se propõe a analisar essas personagens por um viés feminista, demonstrando que existem, sim, mulheres monstruosas em uma quantidade significativa de obras, mas contrapõe que a simples construção do feminino-monstruoso enquanto figura ativa não é o suficiente para que uma obra seja “feminista” ou “empoderada”. Essa figura ainda “nos diz mais sobre os medos masculinos do que sobre o desejo ou subjetividade femininos. Contudo, essa presença desafia sim a perspectiva de que o espectador homem está sempre em uma posição ativa e sádica e a espectadora mulher em uma posição passiva e masoquista” (Creed, 1994, n/p).

É interessante observar que, embora Creed tenha trazido uma importante contribuição para a crítica cinematográfica ao reafirmar a representação da mulher enquanto agente e libertá-la dos confins do eterno papel de vítima, a sua visão ainda é muito atrelada a dicotomias: passivo/ativo, vítima/monstro, masoquista/sádico. Parece que, ao se ver confrontada com o papel de vítima, houve uma necessidade de rejeitá-lo e buscar uma visão que fosse diametralmente oposta. Mas e aquelas que não se encaixam num rótulo regulador? Inspirada por Creed, a pesquisadora Raechel Dumas corrobora a ideia do feminino-monstruoso representativo dos medos masculinos e também da mulher-monstro cuja existência representa tensões nas normas do *status quo* (Dumas, 2018, p. 11). Contudo, ela também salienta a posição do corpo feminino-monstruoso como um espaço de ambivalência e ameaça ao conceito de identidade como categoria distinta e coerente. (Dumas, 2018, p. 22)

De acordo com a teoria queer de Judith Butler, a construção de categorias, assim como as normas que a definem, leva inevitavelmente à exclusão. Nunca um rótulo poderá definir um grupo com perfeição, sempre existirão instabilidades, sempre existirão aqueles que não cabem em uma caixinha, que falham em ser definidos, e sempre existirá a possibilidade de se redefinir. Esse limiar entre uma categoria e outra é o espaço da abjeção (Butler, 1993, p. 17). Na fenomenologia, esse processo pode ser descrito como uma desorientação que cria corpos “*queer*”. Isto é, corpos que não se encaixam num ambiente, que desafiam a ordem, que são considerados estranhos (Ahmed, 2006, p. 161). Esse uso do termo “*queer*” não se refere somente à população LGBT+, mas a todos os corpos marginalizados, como é exemplificado por Ahmed ao descrever o efeito da desorientação



em corpos racializados e estrangeiros – que tanto perturbavam a “ordem” eugenista de Lovecraft e inspiravam sua ficção estranha:

A desorientação envolve orientações falhas: os corpos habitam espaços que não estendem a sua forma, ou usam objetos que não estendem o seu alcance. Nesse momento de fracasso, tais objetos “apontam” para outro lugar ou fazem com que o que está “aqui” se torne estranho. Corpos que não seguem a linha da branquitude, por exemplo, podem ser “parados” no meio do caminho, o que não somente os impede de chegar a algum lugar, mas muda sua relação com o que está “aqui”. Quando essas linhas bloqueiam em vez de permitir a ação, elas se tornam pontos que acumulam estresse [...]. Os corpos podem até mesmo assumir a forma de tal estresse [...]. Além disso, [...] um efeito de estar “fora do lugar” é também criar desorientação nos outros: o corpo racializado pode perturbar o cenário – e o faz como a simples consequência de estar em espaços que são vividos como brancos, espaços nos quais corpos brancos podem afundar. (Ahmed, 2006, p. 160).

Outro efeito da desorientação é tornar o familiar em estranho (Ahmed, 2006, p. 11). Como a sensação sentida ao visitar um lugar que era familiar e agora é habitado por estranhos. Ou quando você vê o que parece ser uma pessoa, mas não é. Entre o que é familiar, reconhecível, categorizável, e o que não é, está esse espaço de desorientação, abjeção. Cria-se algo *queer* e, também, o efeito de estranhamento tão presente na ficção estranha.

Se tentarmos definir Tomie entre duas categorias – vítima ou monstro, como sugere Barbara Creed – de forma mutuamente excludente, entraremos em um novo dilema. Em primeiro lugar, porque a oposição etimológica natural ao termo “vítima” seria: ré, culpada, criminosa, transgressora, autora, malfeitora, agressora, culpada, vilã. Da mesma forma, a oposição ao monstruoso seria aquilo que é sagrado ou, talvez, aquilo que é normal. Tomie é categorizada repetidamente como um monstro por não poder ser categorizada como um ser humano propriamente dito. Ela não é mortal, seu corpo se reproduz de forma diferente, se recupera de forma diferente. Sua imagem pode se distorcer em formas grotescas, que não se assemelham à imagem humana. Logo, é inumana. Se for inumana, é um monstro. Se for um monstro, é algo que não deve existir neste mundo. Por outro lado, a categoria de vítima está relacionada com a passividade e o prejuízo em relação a uma má ação. Em uma análise da narrativa, muitas personagens atribuem a Tomie a culpa pelos infortúnios que ocorrem em suas vidas, mas em diversas situações não é possível dizer que ela teve a *autoria* do ocorrido. Em contrapartida, é inegável que é Tomie quem sofre agressões história após história, o que a colocaria numa posição de vítima.

A narrativa de culpabilização de Tomie acontece de algumas formas: 1) é possível afirmar que ela executa más ações contra outras personagens. Tomie manipula pessoas



para que se voltem umas contra as outras a fim de destruir relacionamentos e é capaz até mesmo de comandar assassinatos; 2) ela é uma pessoa desagradável: egoísta, vaidosa e sádica. Tomie exige que seus adoradores lhe façam agrados, ainda que isso lhes custe sua integridade física, mental e econômica, e não tende a demonstrar qualquer tipo de gratidão, em vez disso brinca com os sentimentos alheios e alterna entre carinho e humilhação; 3) existe a transferência da responsabilidade pela influência do sobrenatural. Tomie não é humana. Tomie tem um impacto inexplicável em humanos. Logo, esses humanos se desresponsabilizam pelos atos que cometem enquanto sob a influência de Tomie. O que não é trazido em questão é a agência de Tomie em relação aos atos de violência que sofre. Ela pode demonstrar sua agência através de comandos verbais, mas quando Tomie optou por ser morta? Quando ela expressou que essa era a sua vontade? A transferência é feita involuntariamente, como uma questão que jamais é respondida de forma conclusiva, seja pelo autor ou pelo leitor.

Muitas leituras feministas de *Tomie* optam por interpretar a desresponsabilização de personagens masculinas como misoginia deliberada. Contudo, essa também é uma leitura reducionista, que ignora o aspecto sobrenatural da ficção estranha. Sem dúvidas, na vida real, Tomie seria uma vítima de feminicídio (e não voltaria à vida). Na ficção, no entanto, podemos imaginar uma mulher-monstro que de fato leva os homens à loucura, que esses homens não estavam em plena consciência quando a esquartejaram, e que esse esquartejamento é necessário para a reprodução dessa mulher-monstro. Tomie “morre” para multiplicar a si mesma, representando através do grotesco a conexão profunda entre morte e nascimento, presente desde o mito de Izanagi e Izanami.

Acredito que o mais interessante sobre Tomie é justamente a sua localização no limiar entre as categorias: nem só vítima, nem só monstro. Ela é o abjeto, literalmente se separando de si e se cuspidando para fora (Kristeva, 1941, p. 3). Tomie é interessante porque se situa onde quer. Ela não sabe o que é, nem por que é assim. Na verdade, ela não quer saber. Essas questões a perturbam. Ser chamada de monstro a perturba. Se sentir perturbada a leva para um estado físico de dissociação: uma outra face brotando de sua cabeça, como um tumor, dividindo-a em duas, distanciando-a de si mesma.

Para Tomie, a vivência e a sobrevivência ocorrem através de um jogo de atuação, no qual ela assume novos papéis sociais de acordo com o contexto, a princípio aparentando ser só mais uma pessoa comum – ainda que de uma beleza ímpar. Sem origem, nem para onde ir, ela se encontra no presente, em quem cruzar seu caminho com a possibilidade de acolhimento. Tomie “é” filha adotiva, madrasta, namorada, amante, mãe, musa, colega de classe e até bebê – um bebê grotesco e vulnerável, nada mais do que uma cabeça brotando de um coração, que comanda sua babá como se ela fosse um bicho. Todos esses papéis são



transitórios, incapazes de conter seus desejos voláteis. Papéis descartáveis e descartados assim que ela enjoar da brincadeira que é performar aquele vínculo com aquele alguém.

O que Tomie deseja são felicidades palpáveis: ser elogiada e venerada pelas pessoas, usufruir de luxos, ter sua beleza capturada e eternizada para a posteridade. Tomie não gosta que insultem sua beleza, não gosta de ver sua imagem distorcida. Ela não gosta de ver “réplicas” de si mesma, não gosta de dividir atenção, ser ignorada ou rejeitada, não gosta de tédio e mesmice. Ela não gosta de ser traída e assassinada.

Por vezes, tudo o que move o enredo nas curtas narrativas de *Tomie* é o desejo pelo vínculo. Isso é evidente na história “*Hair*”, em que duas adolescentes encontram uma mecha de cabelo perfeito guardada como tesouro dentro de uma caixinha, e começam a injetar os fios desse cabelo com o propósito de alucinar com a voz e a imagem da dona daquelas madeixas – Tomie. Naquele momento, Tomie não era apenas objeto do desejo masculino, mas também a representação de tudo que uma menina poderia querer ser e muito mais. Essas meninas não queriam possuir Tomie ou esquartejá-la, mas sim vê-la, ouvi-la e *serem ouvidas* em retorno. Por um simples momento de conexão, elas estavam dispostas a se aventurar no desconhecido e ignorar a realidade ao redor, por fim comprometendo a integridade física e mental de seus corpos. (Ito: 2016, p. 413-452).

Seja Tomie um monstro, uma vadia ou uma vilã, essas atribuições, por vezes misóginas, não são capazes de conter seu poder de fascínio – seja na ficção ou no mundo real. E não há prova mais concreta disso do que as cartas de fãs, meninas e mulheres, que escreveram a Junji Ito confessando querer ser como Tomie. Para o autor, por sua vez, a inspiração da história veio do lugar mais inócuo da vida real: no colégio, um colega de classe morreu e, todos os dias, pelo poder da rotina, Ito ainda esperava que ele voltasse para a classe. (Ito, 2019, n/p).

Trago, então, as palavras de Maria Conceição Monteiro, pesquisadora da mulher e do inumano, sobre a posição entre o eu que lê e o monstro que nos enfrenta:

(...) estamos sempre vulneráveis precisamente porque o monstro não é apenas uma exterioridade. Essa posição foge a qualquer binarismo, e sinaliza uma mudança na relação entre o eu e o outro, sendo esse encontro o que provoca a constante condição de movimento, de mudança, de transformação. Assim, o monstro é normal; apenas não aceita demarcações, é figura transterritorial. Daí ocupar espaço liminar; figura humana que opera inumanamente, estabelecendo uma posição de normalidade na anormalidade que provocam. É figura antropomórfica, ainda que ocupe, às vezes, submundos de seres que não obedecem a qualquer morfologia reconhecível.

(...) Dessa forma, categorias dicotômicas não interessam; em vez de pensar uma ética normativa, é necessário procurar a ambiguidade e a imprevisibilidade de uma abertura em direção ao monstro. Tal movimento reconhece tanto a vulnerabilidade do outro como a do eu (Monteiro, 2020, 162).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O ESCAPE DO CONCRETO

Toda leitura tem um ponto de partida: o “eu” que lê, dentro de seu próprio contexto de criação, conhecimento de mundo, ideologias. De acordo com o *Laboratório do escritor* de Ricardo Piglia, a crítica é uma das formas modernas da autobiografia:

A pessoa escreve sua vida quando pensa estar escrevendo suas leituras. [...] O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta. (Piglia, 1994, p. 70-71).

O meu “eu” que teve o primeiro contato com Tomie era uma adolescente brasileira de cerca de 15 anos com ideias próximas ao feminismo e que adorava histórias japonesas em todos os tipos de mídia, mas costumava evitar tudo que fosse de terror, japonês ou não. Quando ouvi falar de Tomie – mais do que a obra, mas sim sua personagem-título – me senti intrigada e decidi ler. Dar uma chance a esse terror.

Desde aquela época – já quase quinze anos depois – ainda me sinto fascinada pelo conceito de *Tomie*. Percebo que *Tomie* não me assusta, nem nunca me assustou. Talvez seja o estilo da narrativa, mais próxima do horror cósmico. Talvez seja a natureza da personagem: Tomie não está ali para matar *você* (pois, para uma pessoa devidamente assustada pelo terror, a ameaça sempre parece atravessar a barreira que separa a ficção da realidade).

O que eu nunca compreendi por completo foi a origem do meu fascínio. Tendo me formado uma mulher feminista e sempre propensa a pensar muito sobre tudo, questiono com frequência o que eu gosto ou gostava, o porquê de eu gostar, e se deveria continuar gostando. Olhando para a personalidade de Tomie, ela parece uma personificação de tudo que é considerado ruim em uma mulher – e de todos os estereótipos que nos são atribuídos. Ela é mesquinha, falsa, manipuladora, narcisista, vaidosa e adora seduzir os homens. Seria essa uma construção *machista*? Talvez uma demonização da mulher? Qual seria a intenção por trás da criação dessa personagem? Porque, a meu ver, não se poderia construir uma personagem assim por acaso... Será que o que eu temia ser uma representação machista esse tempo todo poderia ser, na verdade, uma subversão? Outra questão ainda paira: onde está o horror em Tomie? O que sobre essa personagem é tão assustador? Sendo uma personagem de terror, é esperado que o que a torna tão marcante seja também relacionado ao que a torna assustadora. No fim, creio que a resposta não é nada do que foi mencionado sobre as “mulheres ruins”.



Tomie, enquanto personagem ficcional, não é assustadora por ser bonita, maldosa, sedutora nem nada do gênero. Não há nada inerentemente horripilante sobre uma mulher dessas. Tomie é assustadora porque ela *sobrevive*. Como nas palavras de Monteiro, Tomie – mulher-monstro – expõe a “instabilidade da materialidade” (2020, p. 155), a sua vida múltipla extrapola todos os limites que poderiam aprisioná-la ao seu corpo feminizado. “O corpo reinventa-se incessantemente, escapulindo das noções conceituais que o aprisionam a uma determinada categoria, quer seja de sexo, quer de gênero. Não há uma transcendência metafísica, mas de fronteira, uma transformação no ser” (Monteiro, 2020, 155). Tomie é um ser indefinido, que assume várias formas, sua beleza descrita como “elusiva”. O seu charme é difícil de capturar, a câmera fotográfica a retrata como uma figura desfigurada enquanto aparenta ser normal e como uma moça triste quando se expõe monstruosa. Suas representações não conseguem alcançar o seu verdadeiro nível e, quando a arte finalmente imita a vida em sua perfeição, as estátuas em sua imagem-semelhança são quebradas pelo seu próprio criador – assim como o corpo de Tomie é desmantelado (Ito, 2016, 333-372).

Diferentemente das criaturas grotescas de Lovecraft, Tomie não repele, mas atrai. Inescapável e sem limites, o desejo que Tomie suscita no outro é o de capturar, possuir, limitar. Homens e mulheres desejam se comparar a Tomie, mas ela não aceita ser comparada.

Na impossibilidade de reprimir sua eterna regeneração, a vingança final que o algoz encontra é a velhice: injetando o sangue de Tomie em um bebê – o começo da vida – e permitindo que esse corpo também se transforme nela, mas com a possibilidade do crescimento – até o fim. A vingança do homem comum contra Tomie é o horror da vulnerabilidade: “Quero testemunhar aquela feiticeira bela e arrogante contorcida em luto por sua vulnerabilidade horrorosa!” (Ito, 2016, p. 677), ironicamente, trazendo-a para a própria decadência que é natural da espécie humana. Decadência essa que ele mesmo está fadado a viver, testemunhando ou não a velhice de Tomie.

A história, no entanto, não termina com a conclusão perfeita do plano vingativo. Para limitar sua agência, impedir seu escape e sua multiplicação, Tomie é selada em um bloco de concreto, onde permanece até o envelhecimento de seus captadores. Quando enfim decidem que é tempo de quebrar o bloco, o que se revela não é uma imagem única e coerente. O homem vê Tomie como uma idosa enrugada. A mulher, irmã biológica do bebê injetado com o sangue de Tomie, vê um vazio, uma longa cratera por onde um ser desforme poderia ter escapado.

Assim, conclui-se *Tomie*, simbolicamente. Tomie escapa do concreto.

REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. **Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others**. 1. ed. Durham: Duke University Press, 2006.

ALVES, Ana Carolina D. Crenças Ocidentais e Orientais, Sentido de Vida e Visões de Morte: um estudo correlacional. 84 f. Dissertação – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução: Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-40.

BUTLER, Judith. **Corpos Que Importam: Os limites discursivos do “sexo”**. 1. ed. São Paulo: N-1 edições, 2019.

CAVARERO, Adriana. **Horrorism: Naming Contemporary Violence**. 1. ed. New York: Columbia University Press, 2008.

CREED, Barbara. **The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis**. Popular Fiction Series. 7. ed. New York: Routledge, 1993.

DOERNER, David L. Comparative Analysis of Life after Death in Folk Shinto and Christianity. **Japanese Journal of Religious Studies**, Nagoya, vol. 4, n. 2/3, p. 151–82, 1977. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30233137>>. Acesso em 21 de dez. de 2023.

DUMAS, Raechel. **The Monstrous-Feminine in Contemporary Japanese Popular Culture**. East Asian Popular Culture. 1. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

FRYE, Mitch. The Refinement of ‘Crude Allegory’: Eugenic Themes and Genotypic Horror in the Weird Fiction of H.P. Lovecraft. **Journal of the Fantastic in the Arts**, [Pocatello], vol. 17, no. 3 (67), p. 237–54, 2006. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/26390171>>. Acesso em: 16 Jan. 2024.

ITO, Junji. Ito Junji interview featuring the developer of WORLD OF HORROR – Ito talks H.P. Lovecraft, adaptations and future work. **Automaton**, 15. de nov. de 2023. Disponível em: <<https://automaton-media.com/en/interviews/20231115-22359/>>. Acesso em: 16. Jan. 2024.

ITO, Junji. An Interview With Master of Horror Manga Junji Ito (Full Length Version). **Grape Japan**, 2019. Disponível em: <<https://grapee.jp/en/116016>>. Acesso em 21 de out. de 2023.

ITO, Junji. **Tomie: Complete Deluxe Edition**. 1. ed. Los Angeles: Viz Media, 2016.

KRISTEVA, Julia. Approaching Abjection. In: **Powers of Horror: an Essay on Abjection**. 1. ed. New York: Columbia University Press, 1982. p. 1-31.



KUHN, Annete; WESTWELL, Guy. **A Dictionary of Film Studies**. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2012. Epub.

LOVECRAFT, Howard Philips. **Supernatural Horror In Literature**. 1. ed. New York: Dover, 1973.

MONTEIRO, M. C. *Unsex-me*, ou um gênero limitado demais para mim. **Ipotesi**, Juiz de Fora, vol. 24, n. 2, p. 152-164, 2020.

ŌMINE, Akira. The Genealogy of Sorrow: Japanese View of Life and Death. Translation: Taitetsu Unno. Kyoto, The Eastern Buddhist, vol. 25, n. 2, p. 14-29, 1992. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/44361962?seq=8>>. Acesso em 21 de dez. de 2024.

OYĒWŪMÍ, Oyèrónkẹ. **The invention of women**: making an African sense of Western gender discourses. 3. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

PIGLIA, Ricardo. **Laboratório do escritor**. 1. ed. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

STUHLER, Oscar. The gender agency gap in fiction writing (1850 to 2010). **Proceedings of the National Academy of Sciences**, Washington, vol. 121, n. 29, n/p, 2024. Disponível em: <<https://doi.org/10.1073/pnas.2319514121>>. Acesso em: 21 de dez. de 2024.