

O MENINO E O MONSTRO: A ESCRITA DA BARBÁRIE EM *FERAS DE LUGAR NENHUM*

Akemi Aoki (PUC-Rio)¹

Resumo: Este trabalho examina o romance *Feras de lugar nenhum* (2005), de Uzodinma Iweala, sobre o menino Agu, transformado em criança-soldado depois de ser sequestrado por um exército rebelde num país africano não identificado. Investiga-se a íntima relação estabelecida entre humano e fera/humano e monstro, procurando-se perceber como ela é utilizada para traçar a falha cultural, racial e histórica das nações pós-coloniais africanas.

Palavras-chave: criança-soldado; *Feras de lugar nenhum*; guerra civil africana

Neste trabalho², analiso o romance *Feras de lugar nenhum*, lançado em 2005, de Uzodinma Iweala, narrado em primeira pessoa pelo menino Agu, que é transformado em criança-soldado após ser sequestrado por um exército rebelde num país africano não explicitamente identificado.

Feras de lugar nenhum, no original, *Beasts of No Nation*, foi o primeiro romance de Iweala, escritor de origem nigeriana, radicado nos Estados Unidos, que lhe rendeu o prêmio John Llewellyn Rhys³ e o fez ser apontado como um dos vinte melhores jovens escritores americanos pela revista *Granta*, em 2007⁴. Poucos anos depois, o livro atraiu o interesse de produtores da Netflix, que tinham como plano fazer de sua adaptação cinematográfica o filme de estreia da primeira leva de longas-metragens da empresa (FLEMING JR, 2015). O filme foi ao ar em outubro de 2015, dirigido por Cary Fukunaga, com Idris Elba no papel do Comandante do exército rebelde, e foi reconhecido com a indicação a diversos prêmios de cinema. Em função desse reconhecimento, *Feras de lugar nenhum*, em meio às, pelo menos, noventa⁵ histórias sobre crianças-soldado africanas publicadas desde 2000, é a mais conhecida pelo grande público, seja diretamente através do livro, traduzido em diversas línguas, seja através de sua versão fílmica.


¹ Doutoranda no programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade, na PUC-Rio. Mestre em Culturas Literárias Europeias (Universidade de Estrasburgo/Universidade de Bolonha).

² Este trabalho é inspirado pela pesquisa de doutorado ainda em curso.

³ Prêmio literário anual da Grã-Bretanha, concedido a escritores pertencentes a países do *Commonwealth* com menos de 35 anos.


⁴ Com apenas 24 anos na época, foi o mais jovem da lista.

⁵ Este é um número aproximado, resultado do levantamento de obras literárias sobre crianças-soldado africanas, que venho elaborando como parte da pesquisa para a tese de doutorado.



Um breve resumo da história: Agu é um menino entre 9 e 12 anos, amado por seus pais, estudioso, leitor da Bíblia e educado de acordo com os preceitos cristãos, cujo vilarejo é atacado por soldados do exército de seu país, jamais nomeado. Durante o conflito, Agu perde sua família e é obrigado a fugir para sobreviver. Longe e inconsciente, é encontrado por Strika, um menino-soldado de um grupo rebelde que o espanca até a chegada do Comandante. Forçado a juntar-se ao grupo, Agu inicia uma trajetória brutal de terror psicológico, uso de drogas, ataques a vilarejos, assassinatos e violência sexual. Um dia, o grupo, devastado pela longa guerra, decide matar o Comandante e abandonar a batalha. Agu anda a esmo até ser enfim resgatado por uma organização humanitária ocidental.

No livro, a guerra é explicada ao rés-do-chão. Os soldados são representados como autômatos à mercê de um instinto agressivo, acordado em todos os soldados pelo Comandante, um homem que age sozinho como líder absoluto, motivado por nada mais do que o desejo de vingança contra pessoas identificadas arbitrariamente como inimigos. Nenhuma outra informação sobre a guerra é fornecida por Agu a não ser sua barbárie, num espaço indistinto. Deduz-se que a história se passa na Nigéria pela língua usada por Agu, um *broken english* com algumas palavras dispersas de *pidgin* nigeriano, mas nenhuma outra referência histórica, política ou geográfica é feita no decorrer da narrativa. No filme, esse aspecto apolítico e a-histórico é atenuado com a inserção de elementos que caracterizam uma situação política tensa, como, por exemplo, a referência a um golpe militar, a menção a siglas de partidos políticos (fictícios), e o aparecimento de uma hierarquia de comando, em que o grupo de Agu é identificado como parte de uma luta maior. A presença de soldados de um grupo internacional chamado, no filme, de ECOMOD aponta também para uma possível localização temporal, na medida em que alude diretamente ao ECOMOG (Grupo de Monitoramento do Cessar-fogo da Comunidade Econômica dos Estados Africanos Ocidentais), que começou a intervir como força de manutenção da paz em guerras civis na África ocidental nos anos noventa. A língua dos personagens usada no filme já não é mais o *pidgin* nigeriano, como no livro, e sim o *twi*, uma língua falada predominantemente no Gana, país de origem de Abraham Attah, ator que interpretou Agu, e de grande parte do elenco, onde a maior parte do filme foi rodada e, importante, onde *não* houve guerras civis como a que vem representada neste romance. É evidente que essa desorientação histórico-geográfica é proposital e




prevista no próprio título, *Beasts of No Nation*, que deixa claro que a narrativa não intenciona representar um conflito de um país em particular⁶: na expressão *No Nation* estão aglutinadas, por negação, todas as nações africanas, com o apagamento de qualquer diferenciação histórico-política. Porém, a inserção do *pidgin* nigeriano, no livro, e do *twi*, no filme, apontam fatalmente para países específicos, cujas histórias e problemas particulares são ignorados em favor de uma única história de selvageria.

Para o antropólogo David Rosen, o personagem do Comandante foi construído segundo o modelo do vilão de histórias em quadrinhos: um líder nefasto que, como o Coringa, não tem nenhuma ideologia, não luta por poder, dinheiro ou terras, mas mata pelo bel prazer de matar, para seu próprio prazer e diversão. Para Rosen, a narrativa pretende ser uma fábula das guerras civis atuais, trabalhando a partir do grotesco e da pornografia da violência (2012, p. 308). Por exemplo,

O Comandante diz que é como se apaixonar. Você não consegue pensar sobre isso. Você só tem que fazer. [...] Mata ele, diz o Comandante no meu ouvido e levanta minha mão com o facão bem alto. Mata. [...] Ele está apertando a minha mão, que está segurando o cabo do facão, e sinto a madeira nos meus dedos e na palma da minha mão. É como matar um cabrito. É só levantar essa mão e bater nele de jeito. Ele segura minha mão e abaixa ela com força na cabeça do inimigo e sinto como se uma corrente elétrica atravessasse o meu corpo todo. O homem grita AAAA-AAIII, mais alto do que o som da bala apitando e então ele cobre a cabeça com as mãos, mas não adianta nada porque sua cabeça está rachada e o sangue fica jorrando que nem água saindo do coco. Ouço risadas ao meu redor enquanto vejo ele tentar segurar sua cabeça rachada. Ele está me irritando e levanto e abaixo o facão, levanto e abaixo POU POU cada vez e vejo tudo rosa enquanto ouço risadas HA, HA, HA à minha volta. Então golpeio seu ombro e depois seu peito, e noto que o Comandante sorri cada vez que a faca corta o homem. Strika se junta a mim e nós chutamos e cortamos ele enquanto todo mundo ri. [...] O corpo do inimigo está cheio de cortes fundos, vermelhos, e sua testa está tão esmagada que todo seu rosto nem parece mais um rosto porque sua cabeça está toda quebrada e só tem sangue, sangue, sangue. Vomito para todos os lados. Não consigo me controlar. O Comandante diz que é como se apaixonar, mas não sei o que isso significa. Sinto um martelo batendo dentro da minha cabeça, dentro do meu peito. Meu nariz e minha boca estão coçando. Vejo cores para todos os lados e sinto um buraco na barriga. Meu pinto fica duro. Será que se apaixonar é

⁶ Este não é o caso da maioria dos outros livros sobre crianças-soldado. Por exemplo, em *Sozaboy* (1985), Ken Saro-Wiwa retoma a Guerra do Biafra, na Nigéria; em *Allah n'est pas obligé* (2000), Ahmadou Kourouma explica a história dos conflitos da costa ocidental africana atravessando a Guiné, a Serra Leoa, a Libéria e a Costa do Marfim; e Emmanuel Dongala, em *Johnny chien méchant* (2002), dedica-se a representar a guerra civil do Congo.




assim? Então caio na estrada e fico vendo eles matando todo mundo, cortando braços e usando os braços para bater na cabeça dos outros (IWEALA, 2006, p.34-35)

O sorriso sádico desse vilão contagiado a seus seguidores de fato empresta a esses personagens um quê de Coringa⁷, mas a diferença essencial é que nenhuma ajuda virá para aquele homem dilacerado, nem para qualquer outra vítima. Agu observa como os soldados, como bufões macabros, tiram graça da barbárie, ridicularizam o desmembramento, procurando provocar efeito cômico ao bater na cabeça dos outros com braços esartejados. Agu não está rindo, mas se abastece da aprovação no sorriso do Comandante e no riso dos outros. Para aquele grupo de homens já muito habituados à violência, a contemplação de um menino minúsculo fazendo picadinho de um soldado adulto possivelmente tinha algo de muito cômico. As gargalhadas e a ereção potencializam o intolerável da cena, porque explicitam a eclosão do sadismo em Agu. A partir deste momento, ele tem consentimento para sentir prazer na dor do outro e para se excitar com a destruição. Além disso, as risadas estimulam o sentimento de superioridade (BAUDELAIRE, 1968) e poder do garoto em relação ao homem. “Ele está me irritando”, foi o que Agu pensou antes de continuar a esfaqueá-lo. Esse sentimento se desenvolve em Agu até culminar na tirania, que se revela enquanto ele arranca uma menina dos braços da mãe, em cena posterior: “A menina está tão encolhida que parece quase um bebê que não nasceu – sei disso porque já tirei alguns das barrigas das mães para ver se era menina ou menino” (IWEALA, 2006, p. 68). Aqui, Agu não age impelido pela vingança, pela pressão de seus pares para matar o inimigo, mas motivado apenas pelo desejo fútil de saber se os bebês são meninos ou meninas.

Outro riso que se manifesta é o riso da própria guerra, que é personificada e representada como uma entidade maligna: “Só vejo a guerra, que é um espírito mau, sentado no mato muito feliz porque está sempre comendo o que quer – a gente – e vendo o que quer ver – a matança – então ele só ri HA! HA! HA!” (IWEALA, 2006, p. 157). Para a Guerra, sentada no mato muito feliz, a matança é de uma hilaridade infernal. A Guerra seria o próprio diabo observando o absurdo do homem e rindo-se da criação

⁷ O desenvolvimento da questão seria muito longo para o escopo deste trabalho, mas seria pertinente perceber como a proposta de Rosen de comparar o Comandante com, especificamente, o vilão Coringa, tem o potencial de abrir uma reflexão, em efeito dominó, em relação ao uso do grotesco em obras sobre crianças-soldado, na medida em que o Coringa foi inspirado no protagonista de *O homem que ri*, de Victor Hugo, livro que trata o grotesco a partir daquilo que ele, simultaneamente, tem de monstruoso e de cômico.




divina. A narrativa é pontuada por descrições que marcam o afastamento de características físicas humanas, com a aproximação negativa ao animal, ao demônio e ao monstro. Sob o efeito de drogas e da adrenalina dos ataques, Agu sente sua cabeça encolher e seu corpo crescer, é atordoado por alucinações e torna-se pura explosão muscular, pronto para matar:

Ponho minha cabeça na água, quando levanto a cabeça o céu está cheio de cores diferentes e vejo espíritos nas nuvens. Todo mundo fica parecido com algum animal, não somos mais humanos. Ninguém mais tem um nariz ou lábios, ou boca ou qualquer outra coisa que lembre alguém. Todo mundo parece com algum animal e tem cheiro de galinha ou bode ou vaca [...] sinto como se meu corpo estivesse cheio de eletricidade e começo a pensar: é bom lutar. Gosto do jeito que a arma atira e que a faca corta. Gosto de ver as pessoas correndo, fugindo de mim e berrando quando estou matando e tirando o sangue delas. Gosto de matar. [...] sinto como se eu fosse um homem cheio de músculos e com a cabeça pequena e sinto que nada pode me fazer parar agora e nada pode me desacelerar [...] Sou como um leopardo caçando no mato (IWEALA, 2006, p. 65)

Um momento muito particular de dor na narrativa é quando o Comandante abusa sexualmente de Agu. É uma cena longa, que Agu descreve com asco e que serve ao processo de caracterização monstruosa.

O Comandante está me tocando e puxa minha cabeça para baixo, para onde ele está, em posição de sentido. Sinto seu cheiro e fico com muita vontade de vomitar, lembro da primeira vez que ele fez isso comigo e gritou para eu tocar o seu soldado [...] E aí, depois de me fazer tocar o seu soldado e fazer aquilo tudo com minha mão e com minha língua e minha boca, ele disse para eu ajoelhar e então entrou dentro de mim do mesmo jeito que o bode às vezes confunde outros bodes com cabras e entra neles. Se você olha para isso, vai ver que não é uma coisa natural. Mas não faço nada porque sei que ele vai me matar se tentar resistir, e, como não quero morrer, deixo ele se mexer para frente e para trás, apesar dele estar me machucando muito (IWEALA, 2006, p. 112)

Mais do que a relação sexual forçada entre uma criança e um adulto, que implica simultaneamente a pedofilia e o estupro, o que está principalmente em xeque para Agu é a relação homossexual; que consiste, no seu entendimento, em algo fora da ordem de funcionamento normal da natureza e bestial, pois é comparado com o coito anal de bodes – que acontece apenas por engano, pois o bode “*confunde* outros bodes com cabras”. De



acordo com Brenna Munro, *“the boy soldier becomes visible as a stigmatized subject produced through the queer violence of war”* (2016, p. 122). A violência sexual inferida a mulheres não é encarada com a mesma carga de repulsa. Sobre isso, Agu diz apenas: “Se mandavam MATAR, eu matava, ATIRAR, eu atirava, ENTRAR NA MULHER, eu entrava na mulher, sem dizer nada mesmo que não estivesse gostando” (IWEALA, 2006, p. 180). Para Agu, o estupro de mulheres é errado apenas da mesma forma como é errado matar e atirar. Para ele, a relação homossexual não é apenas uma questão de certo ou errado, mas pertence à categoria do não-natural.


Último exemplo. Antes de ser incorporado ao exército rebelde, em seu vilarejo, Agu ouvia esse tipo de caracterização dos soldados:

eles são o diabo, vi com meus próprios olhos. Eles parecem monstros que só têm a metade do rosto, com unhas compridas e dentes afiados. Ele dizia que eles pareciam o diabo porque ninguém vivia tempo suficiente para ver, e se estávamos vivos, então a gente estava virando diabo como eles (IWEALA, 2006, p. 97)

A dialética entre Deus e diabo são fortes e muito recorrentes. A religião ocupa um espaço importante na narrativa. O personagem de Agu foi estrategicamente ancorado na religião cristã.

As prateleiras tinham muitos livros de vários tamanhos e várias cores [...] mas o que eu queria que [minha mãe] pegasse, o que eu sempre queria ouvir era o que estava segurando todos os outros livros, a grande Bíblia branca. Eu era tão pequeno e o livro, tão grande que eu mal conseguia segurar. Mas gostava de sentir aquela capa macia e as letras douradas de A BÍBLIA SAGRADA. Era o meu livro favorito porque era bonito e por causa de suas histórias [...] Quando minha mãe não estava lá, eu ia até a estante, pegava o livro e lia a Bíblia sozinho (IWEALA, 2006, p.39)

Parece-me que isso cumpre pelo menos três objetivos. Primeiro, a religião cristã é aquela que mais teria o potencial de alcançar o público alvo da obra, que é o público ocidental. Segundo, porque remete às missões civilizatórias que impuseram o cristianismo às populações autóctones sob o pretexto de tirá-las da selvageria. E, finalmente, porque a educação cristã ajuda a acender o remorso em Agu, através da ideia do pecado. Em uma alucinação, Agu se vê em sua antiga sala de aula, cheia de meninos sentados nas carteiras, e uma mulher escrevendo no quadro:




Está escrevendo, Eu não matarei, Eu não matarei. Eu não matarei, e todos estão escrevendo em seus cadernos. Eu não matarei, Eu não matarei, menos eu porque estou sem caderno. Então a professora vira e olha para mim e fico com medo porque ela tem o rosto da mulher que matei e tem sangue em volta do seu rosto e dos seus olhos. Ela me pergunta, você não entendeu a lição, enquanto ela se aproxima de mim com um facão afiado que brilha como um rio. Quando ela chega perto de mim, vejo que todas as crianças na sala têm o mesmo rosto, e é o rosto da menina que eles pegaram e que Strika matou. Começo a gritar (IWEALA, 2006, p. 139)

Agu tenta se convencer de que está apenas cumprindo seu dever como soldado, repetindo para si mesmo: “Não sou um menino mau. Não sou um menino mau. Sou um soldado e o soldado que mata não é mau”. “Mas”, ele continua, “não funciona, porque sempre me sinto como um menino mau” (IWEALA, 2006, p. 37). E ainda:

Fico pensando em todas as coisas que farei quando a guerra acabar e eu estiver vivo. [...] às vezes acho que quero ser médico porque então vou poder ajudar as pessoas em vez de matar e então talvez seja perdoado por todos os meus pecados (IWEALA, 2006, p. 102).

Agu sabe que aquilo que ele e sua horda fazem é profundamente errado, apesar de saber também que na guerra os valores morais são invertidos, pois deve-se matar.


Portanto, Agu não representa apenas a suspensão total de valores morais e religiosos, num universo em que a vida não significa nada. Agu é uma figura ambígua, ao mesmo tempo um assassino torturador sem piedade e um menino pequeno atormentado pelo próprio sofrimento que lhe é inferido assim como pela culpa subsequente aos seus atos. *Feras* trabalha essa ambiguidade com habilidade, perturbando o leitor e tensionando esses dois lados ao extremo, dando a ver o grave problema ético que se coloca no momento do entendimento de crianças-soldado e o conseqüente julgamento de seus atos e motivações. Uma noite, Agu observa seu amigo Strika dormindo: “Não dormi e passei a noite toda acordado olhando para ele, se virando, chupando o dedo, segurando seu pinto e batendo no ar com a mão” (IWEALA, 2006, p. 114). Agu também nunca sorri e nem ri durante a guerra. Ele tinha “a impressão de que nunca mais ia sorrir” (IWEALA, 2006, p. 113). Isto porque ele não pode compactuar com aquele riso diabólico do qual comentamos, que o poria para sempre a perder.



Crianças-soldado se encontram num lugar de indecisão cognitiva e é com essa indecisão que leitor começa e termina *Feras*. No último parágrafo do livro, Agu diz para a agente humanitária: “se eu contar todas as coisas que eu fiz, você vai pensar que eu sou uma espécie de fera ou diabo. [...] tudo bem. Sou todas essas coisas. Sou todas essas coisas, mas uma vez já tive uma mãe, e ela me amava” (IWEALA, 2006, p. 187). A lembrança do amor materno persuade o leitor a atenuar a carga diabólica conferida ao personagem durante o romance. Essa criança é de tão difícil acesso para o afeto e para a cognição porque os padrões de normalidade a partir dos quais entendemos a infância são transgredidos quando a criança tortura, mata e estupra. A criança torturadora, assassina e estupradora causa potencialmente muito mais choque do que um adulto que cometeu os mesmos crimes, porque a infância foi culturalmente naturalizada como o espaço por excelência daquilo que é bom, puro, inocente e assexuado, diferentemente do mundo adulto que já foi corrompido. Por exemplo, por que a criança maligna é uma figura tão recorrente nos filmes de terror? Porque ela é muito, muito assustadora. Porque a criança normal (entenda-se “normatizada”) está do lado dos anjos e não dos demônios. Nesse sentido, a criança desviante encontra-se na esfera da monstruosidade, porque transgride os predicados virtuosos que foram vinculados à criança normal. Como coloca Jeffrey Cohen,

Essa recusa a fazer parte da ‘ordem classificatória’ vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática (COHEN, 2000, p.30)

Apesar de não necessariamente haver uma deformidade física nos corpos de personagens de crianças-soldado, seus corpos são, ainda assim, externamente incoerentes, já que estão carregados de armas de todo tipo. Uma vez entendida como monstro, em teoria, essa criança tornar-se-ia o outro indesejável que deveria ser de alguma forma anulado ou eliminado. Entretanto, a ideia da aniquilação proposital da criança, mesmo que monstruosa, é perversa demais. Desse modo, ao mesmo tempo em que ela é entendida como monstro, é também compreendida como uma criança que foi desviada e abusada por um adulto, este, sim, o criminoso de guerra que levou menores para suas frentes e que os moldou como exímios assassinos. Entende-se que a criança não deve ser punida,




anulada ou eliminada de acordo com as mesmas leis que se aplicariam a um adulto que cometeu os mesmos crimes, mas resgatada, salva, expurgada. Como coloca Munro, “*the dilemma of the boy soldier narrative is (usually) how to absolve, rescue or normalize this figure*” (2016, p. 122). Ou seja, as expressões de culpa, de remorso, de noção de pecado e até mesmo a repulsa pela prática homossexual colaboram para a construção de Agu como uma criança que foi desviada de certa ordem normal das coisas por forças maiores, mas que não perdeu o norte de tal ordem e que, portanto, ainda pode ser recuperada.

Em meio a outras obras sobre crianças-soldado, *Feras* se destaca pela representação de múltiplas “diferenças monstruosas” (COHEN, 2000) – morais, religiosas, sexuais – que servem para traçar a falha humana das nações pós-coloniais africanas. Ao se recusar a olhar para um país em particular, o romance cria generalizações que endossam as antigas construções ocidentais imperialistas dos negros africanos como coadjuvantes desviantes cujas culturas selvagens devem ser exterminadas ou “civilizadas”, logo, salvas, pelo Ocidente. O que se vê em *Feras* é uma linha direta que mostra que esse papel civilizatório, que antes cabia aos missionários cristãos, hoje cabe aos agentes humanitários. Apesar da boa catequização, como mostra a família de Agu, o romance sugere que a África ainda não saiu da selvageria, pois ela ainda é um espaço de feras e monstros que matam sem propósito e desviam as crianças em direção a essa mesma monstruosidade moral e sexual. Daí a necessidade de novos agentes salvadores, encarnados na figura do agente humanitário ocidental, idealmente uma mulher branca. Como coloca Munro, “*Africa is being positioned here for readers from the Global North as an abused child in need of mothering and in need of saving from the hideous embrace of a black father*” (2016, p. 132).

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, C. De l’essence du rire. Et généralement du comique dans les arts plastiques. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

BEASTS OF NO NATION [longa metragem]. Realizado por Cary Fukunaga. Netflix, 2015. Cor, 137 minutos.



COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FLEMING JR, Mike. Netflix Dates First Feature Film Slate With Idris Elba, Cary Fukunaga, Adam Sandler, Harvey Weinstein, Paul Reubens & Judd Apatow. In: *Deadline*, 07/07/2015. Disponível em: < <http://deadline.com/2015/07/netflix-feature-films-paul-reubens-adam-sandler-judd-apatow-idris-elba-pee-wee-herman-1201471559/>>. Acesso em 13/09/2017.

IWEALA, Uzodinma. *Feras de lugar nenhum*. Trad. Christina Baum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MUNRO, Brenna. Locating “Queer” in Contemporary Writing of Love and War in Nigeria. *Research in African Literatures*, vol. 47, n. 2, verão 2016.

ROSEN, David; ROSEN, Sarah Maya. Representing Child Soldiers in Fiction and Film. *Peace Review: A Journal of Social Justice*, 24:3, 2012.