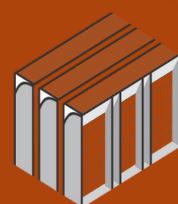


VIOLÊNCIAS VÁRIAS

estudos da brutalidade no cinema



Marcio Markendorf
Leonardo Ripoll
Andrey Kolling Lehnemann
(organizadores)



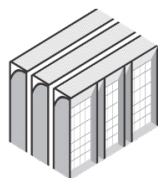
PUBLICAÇÕES
UFSC - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

Marcio Markendorf
Leonardo Ripoll
Andrey Kolling Lehnemann
(organizadores)

VIOLÊNCIAS VÁRIAS: estudos da brutalidade no cinema

Coleção Cadernos de Crítica
volume 6

Projeto Cinema Mundo



PUBLICAÇÕES
UFSC - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

Florianópolis
2022



Este trabalho está licenciado sob a Licença Atribuição 4.0 Internacional Creative Commons. Para visualizar uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> ou mande uma carta para Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

ISBN 978-65-89363-03-3

DOI doi.org/10.5007/978-65-89363-03-3

Equipe Cinema Mundo Violências

Marcio Markendorf
Leonardo Ripoll
Renata Santos da Silva
Leandro Waltrick
Bruna Laudino

Revisão, projeto gráfico e diagramação

Marcio Markendorf
Leonardo Ripoll
Fernanda Backendorf
Andrey Kolling Lehnemann

Capa

Fernanda Backendorf

Realização do projeto

Curso de Cinema e Biblioteca Universitária
Universidade Federal de Santa Catarina

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da Universidade Federal de Santa Catarina

V796 Violências várias [recurso eletrônico] : estudos da brutalidade no cinema / Marcio Markendorf, Leonardo Ripoll, Andrey Kolling Lehnemann (organizadores). – Florianópolis : Biblioteca Universitária Publicações, 2022.

200 p. : il. – (Coleção cadernos de crítica ; v. 6)

Projeto Cinema Mundo
E-book (PDF)

ISBN 978-65-89363-03-3

1. Violência no cinema. 2. Cinema – Crítica e interpretação. I. Markendorf, Marcio, org. II. Ripoll, Leonardo, org. III. Lehnemann, Andrey Kolling, org. IV. Série.

CDU: 791.43



Sobre o Cinema Mundo

Criado em 2012, o projeto de extensão Cinema Mundo opera aos moldes de um cineclube no espaço da Universidade Federal de Santa Catarina. A ação é uma parceria firmada entre o curso de Cinema e a Biblioteca Universitária da instituição.

Ao promover quinzenalmente exibições comentadas de filmes, o Cinema Mundo procura estimular o debate crítico de forma horizontal entre os espectadores, sofisticar o olhar da comunidade para a experiência cinematográfica e, ainda, produzir conhecimento acadêmico, fatores que produzem a desejada articulação entre a atividade extensionista, o ensino e a pesquisa.

A coleção *Cadernos de Crítica*, publicação própria do projeto, é o modo pelo qual podemos difundir o conhecimento produzido para além das fronteiras locais. Editado com base nas curadorias semestrais do Cinema Mundo, cada volume é disponibilizado em formato *e-book* e de forma inteiramente gratuita no *site* institucional do projeto: <http://cinemamundo.cce.ufsc.br/publicacoes/>

Sobre o volume

Violências várias – estudos da brutalidade no cinema foi a aposta de curadoria do Cinema Mundo para o semestre 2019-2, temática afim ao ciclo de distopias, que ocupou os dois semestres de 2018. Sob os efeitos difusos do clima político do período e das incertezas quanto aos rumos das diretrizes presidenciais, a equipe do projeto optou por selecionar filmes que abordassem a violência em diferentes facetas: simbólicas, materiais, emocionais, sexuais, sociais, políticas, ecológicas, culturais, religiosas. Foram 9 filmes selecionados, 9 sessões comentadas, 19 pessoas convidadas para o debate, montante que resultou em 14 artigos críticos e 1 prefácio teórico sobre o apelo estético da violência, este assinado por um pesquisador convidado. Dentre os textos reunidos neste volume há trabalhos em coautoria e outros que funcionam como duas tomadas para uma mesma cena, com visões distintas sobre uma mesma obra audiovisual.

Sobre os filmes

Irreversível

(*Irréversible*, Gaspar Noé, 2002)

Grave

(*Raw*, Julia Ducournau, 2016)

Caché

(*Caché*, Michael Haneke, 2005)

Dançando no escuro

(*Dancer in the dark*, Lars Von Trier, 2000)

Mãe!

(*Mother!*, Darren Aronofsky, 2017)

Tom na fazenda

(*Tom à la ferme*, Xavier Dolan, 2013)

Relatos selvagens

(*Relatos salvajes*, Damián Szifron, 2014)

Parasita

(*Gisaengchung*, Bong Joon Ho, 2019)

Midsommar:

O mal não espera a noite

(*Midsommar*, Ari Aster, 2019)

Sumário

O apelo estético da violência

Júlio França 07

Câmera sinestésica: exacerbação mimética na obra de Gaspar Noé

Allende Renck 23

***Irreversível*, de Gaspar Noé, carrega boa dramaticidade e trama cheia de excessos**

Raquel Maysa Keller 40

***Grave*: o canibalismo como descoberta da sexualidade**

Daniel Medeiros 48

Câmeras, estrangeiros e violência: um olhar crítico sobre o filme *Caché*

Lucas de Oliveira Alves 62

***Caché*, de Michael Haneke: diálogos e reverberações**

Amanda Moreira Teixeira 69

Melodrama e guerra, xenofobia e anticomunismo: história dos EUA e a dançarina no escuro

João Paulo Zarelli Rocha 76

A Mãe de Darren Aronofsky

Camila Morgana Lourenço e Caio Henrique Leivas Borges 89

Anatomia da violência em *mother!*

Daniel Serravalle de Sá 98

O que nos resta é substituir você: a Caixa de Pandora e os segredos de *Tom na fazenda*

Lourdes Martínez-Echazábal e Paulo Valente 111

As violências simbólicas em *Relatos Salvajes*

Maria Barbara Florez Valdez 125

Breves considerações sobre a ética em *Relatos Salvajes*

Priscilla Pawlack 136

“Um grande país chamado capitalismo”: Violência, sujeitos e o ultraneoliberalismo sul-coreano e global em *Parasita*, de Bong Jon Hoo

Yasmim Pereira Yonekura 140

***Parasita*: uma leitura possível**

Gerusa Morgana Bloss 160

***Midsommar*: a morte como objeto transformador e a identidade comunitária**

Andrey Kolling Lehnemann 169

Sobre as autorias 191

Sobre os organizadores 196

Prefácio

O apelo estético da violência

Júlio França

As obras ficcionais estudadas neste livro, embora muito distintas em suas concepções e procedimentos estéticos, lidam com dois grandes temas em comum: o *mal* e a sua manifestação mais ostensiva e espetacular, a *violência*. Enquanto o primeiro é uma abstração, a qual se lança mão para tentar explicar ações que, por implicarem sofrimento intenso e/ou a destruição de indivíduos, extrapolam os limites da moralidade, a segunda é a sua contraparte explícita. Seja física ou psicológica; seja fruto de ações deliberadas ou acidentais; seja consequência de uma inerente crueldade humana, ou de uma reação retributiva a alguma injustiça sofrida; a violência paira como uma ameaça constante, e, como tal, é causa direta de muitos de nossos medos. E, justamente, por conta desse seu grande potencial fóbico, ela é onipresente em todas as *poéticas do mal*, os modos de fazer artístico que se caracterizam por privilegiar a representação e a expressão de aspectos negativos da experiência e do imaginário humanos.

Se o Gótico, o Horror e seus desdobramentos, quando pensados como gêneros ficcionais, são fenômenos eminentemente modernos, a representação da violência nas narrativas tem uma história muito mais longa. A descrição de atos cruéis e de brutalidades diversas são observadas em narrativas imemoriais, como bem aponta Umberto Eco (2007, p. 34):

A mitologia clássica é um catálogo de inenarráveis crueldades: Saturno devora os próprios filhos; Medeia os massacra para vingar-se do marido infiel; Tântalo cozinha o filho Pélops e serve sua carne aos deuses para desafiar sua perspicácia; Agamenon não hesita em sacrificar sua filha Ifigênia para agradar os deuses; Atreu oferece a Tiestes a carne de seus filhos; Egisto mata Agamenon para roubar-lhe a esposa Clitemnestra, que será morta por seu filho Orestes; Édipo, embora

não o soubesse, comete tanto parricídio quanto incesto. É um mundo dominado pelo mal, no qual as criaturas, mesmo as belíssimas, realizam ações feiamente atrozes.

O apelo ao poder expressivo da violência não se restringe ao mundo mítico clássico. Foi igualmente fundamental para a iconografia católica, como atestam as muitas representações do flagelo de Cristo durante a Idade Média, Renascença e Barroco. A imagética cristã investe no que Eco (2007) chama de *erótica da dor*, especialmente a partir do momento em que a própria ideia de santidade passa a se confundir com a imitação dos sofrimentos indescritíveis do Cristo, apresentados e descritos com, não se pode deixar de notar, “mal disfarçado sadismo” (ECO, 2007, p. 56). Tome-se, como exemplo, um trecho de autoflagelo do *Panegírico de Santo Inácio de Loyola*, de Paolo Segneri e citado por Umberto Eco (2007, p. 61):

Tendo sacrificado a Deus a parte superior de si mesmo, que era o espírito, com tão infames humilhações, ainda lhe faltava sacrificar a inferior, que era a carne, com as mais dolorosas carnificinas [...]. Ouçam-me e, depois, não se horrorizem, se puderem. Vestir por cima um aspérrimo saco e por baixo um hirto cilício; enfaixar-se os flancos nus ora de urtigas eriçadas, ora de ramos espinhosos, ora de ferros aguçados [...]; flagelar-se bem cinco vezes entre noite e dia, sempre com correntes e a sangue; com um sílex usar bater-se furiosamente o peito desnudo [...] não cessar nunca de atormentar-se, este foi o invariável teor da vida que ele manteve na gruta de Manresa [...].

Mesmo o imaginário protestante não esteve livre da atração exercida pela expressividade retórica da violência. Um bom exemplo é o sucesso popular do *Book of Martyrs*, a versão condensada do *Acts and Monuments* (datado de 1563), de John Foxe. Na obra, descreve-se com detalhamento vivaz a vingativa reação da Contrarreforma da Rainha ‘Bloody’ Mary, que sacrificou centenas de protestantes nas ilhas britânicas no século XVI. Nick Groom (2012, p. 32, tradução nossa) resume eloquentemente o curioso conteúdo de um livro escrito contra

a idolatria, mas que, com suas inúmeras ilustrações, tira sua força exatamente do impacto imagético da violência:

Os martírios apresentados incluíam ser arremessado de um penhasco, morte por apedrejamento e por golpes de picaretas, evisceração, crucificação invertida, ser assado em uma grelha, imolação, ser pendurado pelos cabelos, ser despedaçado por cavalos, variadas formas de suspensão, ser devorado por feras, flagelamento, dentes arrancados, remoção de nacos de carne, marcação a ferro quente, ser cozido vivo, perfuração de olhos, bem como os mais usuais esfaqueamentos, desmembramentos e decapitações.

A estetização da violência – isto é, a representação de cenas violentas com o intuito de provocar reações de deleite estético – é, pois, um fenômeno de longa duração. De *Gilgamesh* ao Antigo Testamento, passando pela *Odisseia*, a descrição explícita de cenas atrozes está presente em obras fundamentais do cânone ocidental. Lembremos, por exemplo, entre tantos outros, esse pequeno e grotesco trecho do Canto XXVIII do *Inferno* de Dante Alighieri (2014, p. 188), em que se narra a situação dos semeadores de discórdia no nono círculo: “Nem um tonel, se aduela rebenta,/ fende-se como alguém que vi, rasgado,/ desde a garganta até lá onde se venta”/ co’o as entranhas à vista e, pendurado/ entre as pernas, levando o ascoso saco/ no qual fezes se torna o que é tragado”. Como resistir a não chamar de *gore* essa passagem? Ou, ainda, o que dizer dessa outra, retirada do II canto de *Paraíso Perdido*, de John Milton, em que Pecado, filha e amante de Satã, narra o abominável nascimento de seu filho, Morte:

Por fim, essa progênie truculenta/ Que ali notando estás, teu próprio filho,/ Com fúria ardente rompe-me as entranhas/ Já de hórridos tormentos retorcidas, –/ E dando-me esta mísera figura,/ Nasceu, por dano meu, de mim tal monstro,/ Brandindo o dardo seu, de tudo estrago./ Assim que o vejo, grito “Morte” e fujo:/ A tão horrível nome o Orco estremece/ E por suas cavernas ribombando,/ Pavoroso repete “Morte! Morte!”/ Fujo, mas para mim corre o fantasma/ (creio que mais lascivo do que iroso);/ Veloz me apanha, – e sem horror, sem pejo,/ A mim, própria mãe sua, espavorida,/ Em torpe abraço cinge-me por força:/ [...] De mim saindo e entrando de contínuo,/ Devorando-me as vísceras trementes,/ Seu pasto interminável, pululante

[...] (MILTON, 1994, p. 89).

Os exemplos poderiam se multiplicar, indefinidamente. Portanto, ainda que, de tempos em tempos, um filme de horror provoque a ira e a indignação dos bastiões da moral, contra o que supõem ser um gritante sinal da decadência inexorável de nossa civilização, a verdade (incômoda, admitamos) é que as manifestações de violência sempre atraíram o ser humano¹. E, como bem chamava atenção Edmund Burke (1993, p. 55), no tratado que serviria de justificação estética para o Gótico e seus congêneres, não se pode esquecer que a exibição artística da violência não tem sequer como concorrer com a atração exercida pela violência real:

Escolhei um dia para fazer representar a mais sublime e comovente de nossas tragédias; selecionai os atores mais populares, não poupei gastos nos cenários e adereços, acrescentai o que melhor há na poesia, na pintura e na música, e, quando tiverdes reunido vosso público, precisamente no momento em que seus espíritos estiverem tensos pela expectativa, fazei com que se anuncie a iminente execução de um criminoso de Estado, na praça ao lado: em um instante, o vazio do teatro demonstraria a relativa fraqueza das artes imitativas e provaria a superioridade da empatia real.

Obviamente, é necessário estabelecer algumas distinções: ser atraído pela contemplação da violência e a prática de atos violentos não parece ser uma mera diferença de grau. Mesmo quando nos limitamos exclusivamente ao campo da arte e dos produtos culturais, há nuances fundamentais, como aquelas entre peças puramente ficcionais e filmes como *Holocausto Canibal* (*Cannibal Holocaust*, 1980), de Ruggero Deodato, em que se exhibe a morte real e violenta de animais. O engajamento capaz de nos permitir experimentar prazer estético com obras de poéticas ‘negativas’ implica um tipo de distanciamento psicoló-

¹ Vide, por exemplo, o caráter espetacular das cruéis punições e execuções públicas medievais, conforme Huizinga (1985).

gico, que é garantido pelo próprio pacto ficcional – o espectador tem consciência de que, por mais terrível que seja o que está sendo representado, não está acontecendo de fato (MENNINGHAUS *et al.*, 2017). Qualquer quebra nesse acordo (*dealbreaker*), mesmo quando motivado por questões idiossincráticas do leitor/espectador, põe em risco o prazer associado à experiência estética:

Entendamos o termo *dealbreaker* como um elemento empírico que é suficiente para tornar amplamente aversiva uma experiência estética [...]. Crer que alguém poderia realmente morrer é um *dealbreaker*. Ser lembrado de uma experiência traumática – ou mesmo de um incidente infeliz da vida – é, com muita frequência, um *dealbreaker*. A condição do distanciamento [no pacto ficcional] [...] requer a ausência de qualquer tipo de *dealbreaker*. (STROHL, 2019, p. 8, tradução nossa).

Como bem exemplifica Ian Stoner (2020), escolhendo propositadamente uma obra que não é do gênero de horror, a condição necessária para se ter uma experiência estética bem sucedida em um filme como *Titanic* (1997) é não ter perdido pessoas em um acidente marítimo. Contudo, ainda que para algumas pessoas a história do naufrágio de um transatlântico possa conter um *dealbreaker* – o que tornará para elas emocionalmente insuportável assistir ao filme de James Cameron –, isso não significa que outras pessoas não sejam capazes de assisti-lo e experimentar um prazer trágico. Foi isso inclusive o que ocorreu, podemos especular, com a grande maioria dos milhões de espectadores de um dos filmes de maior bilheteria da história do cinema. E não parece haver nada ‘moralmente’ errado com essa experiência estética, a despeito dos potenciais *dealbreakers* que o filme pudesse ter.

Apesar dos *dealbreakers* torná-la um recurso criativo extremo, a representação explícita de atos violentos é bastante comum em quase todos os gêneros ficcionais – pensemos, por exemplo, em como ela é rotineira até mesmo em desenhos animados infantis. Essa ubiquidade da violência na arte pode ser melhor entendida se pensarmos em como seu emprego está relacionado à

exploração de uma emoção essencial para a produção de experiências estéticas intensas: o medo.

O medo é uma emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência, sendo um componente essencial de nossos mecanismos de proteção contra ameaças e perigos. Não é sequer uma experiência exclusivamente humana, uma vez que o compartilhamos não apenas com nossos antepassados remotos na cadeia evolutiva, mas com todos os demais mamíferos. Uma tese *burkeana*, retomada por diversos autores e críticos do gênero de horror, como H. P. Lovecraft (FRANÇA, 2010), é a de que as poéticas negativas são bem-sucedidas por explorarem exatamente aquilo que há de mais atávico no ser humano – nossos medos e impulsos mais profundos.

Pensando especificamente na relação entre medo e violência, as reações divergentes que manifestamos ante ameaças e perigos – *fight or flight*, enfrentar ou fugir – explicariam a relação dúbia que estabelecemos com a representação de atos violentos, que nos são, simultaneamente, tão perturbadores e atraentes. Afinal, se, por um lado, desejamos fugir, por temermos ser destroçados por nossos inimigos, por outro lado, precisamos controlar nosso ímpeto de enfrentá-los – e de destruí-los.

A representação explícita de atos cruéis e bárbaros, portanto, produz não apenas reações de repulsa imediata na audiência. A contemplação artística da violência induz-nos também a não esquecer do risco constante que corremos: o de ruptura no instável pacto *hobbesiano* de não-agressão que mantém nossas sociedades funcionando. Onipresentes e ocorrendo muitas vezes de modo aleatório, os atos violentos maculam nossas aspirações mais elevadas à plena civilidade, e nos servem de sinais de que nunca estamos plenamente em segurança.

Não é por acaso, pois, que as narrativas ficcionais de horror, sobretudo as contemporâneas, tematizam com tanta frequência símbolos de segurança: a

casa, a família, as atividades mundanas corriqueiras, etc., e, ao fazê-lo, exercem uma função cultural de nos lembrar da fragilidade tanto de nossas estruturas sociais de proteção quanto de nosso autocontrole. É por isso que a exibição da violência incita leitores e espectadores a reagirem a ela de modo moral, já que acaba sendo percebida como signos de violação (NICKEL, 2012) de nossos pacotes fundamentais que garantem a mútua convivência – sejam as transgressões cometidas no plano das ações individuais, ou no das próprias instituições de poder que deveriam zelar por nossa segurança.

A moralidade da violência

Apesar de sua perenidade, o emprego de cenas e imagens de violência como recurso artístico é um dos dispositivos ficcionais mais controverso ao longo da história da crítica de arte. Disputa ombro a ombro com o sexo, qual seria a prática humana cuja representação nas artes é mais contestada. Sua recusa pode ser rastreada em textos fundadores do cânone dos estudos literários, como se pode perceber por essa passagem eloquente da *Ars Poetica*, em que Horácio (1993, p. 31) repudia a exibição explícita de cenas cruéis:

As coisas apreendidas pelo ouvido excitam mais debilmente os ânimos do que as que são submetidas a olhos fidedignos e que o espectador testemunha por si mesmo. Não farás aparecer em cena aquelas que convém serem executadas nos bastidores [...] Não trucidar Medéia seus filhos diante do povo, ou, em público, o abominável Atreu cozinhar entranhas de vítimas humanas [...] odeio tudo o que assim me apresenta.

Os ataques à legitimidade tanto estética quanto ética da representação de atos violentos são potencializados contra aqueles gêneros em que a violência não é apenas um meio expressivo, mas o próprio objeto da representação. É o caso dos filmes descritos como *splatter*, um subgênero do horror em que se observa mínima atenção à trama ou ao conteúdo moral, em favor da expo-

sição sensacional de atos sádicos e cruéis – combinados, frequentemente, com temas tabus de cunho sexual². Com intuito deliberado de produzir choques na audiência, seu apelo estético repousaria justamente nas técnicas de recriação detalhada da violência, do sangue e das vísceras.

Os artistas que se valem da violência gráfica justificam o seu uso como dispositivos de intensificação de elementos realistas. Seus críticos, porém, apontam para os riscos do excesso de violência explícita, que poderia alimentar um estado geral de insensibilização, e, em última instância, estimular o cometimento de atos reais de violência³. Essa é a razão pela qual diversas sociedades censuram ou estabelecem faixas etárias para as audiências de obras que se enquadram nessa categoria. Nos últimos anos, um subgênero que conheceu a ira dos críticos foi o dos *splatter films* conhecidos por *torture porn*,

[...] denominação dada a filmes que exploram, realística e explicitamente, cenas em que a dor física e o terror emocional são produzidos por técnicas de tortura. O termo “*porn*” ressalta a recorrência com que a violência nos atos de tortura é de ordem sexual. E a violência, por sua vez, não tem por objetivo matar a vítima, mas mantê-la viva pelo máximo de tempo possível, sob dor excruciante. Nesse tipo de trama, a tortura não é acidental, mas sim o próprio clímax narrativo e a fonte primária e central do horror artístico. (FRANÇA, 2017, p. 28).

Ainda que a popularização do *torture porn*, em fins do século XX e início do XXI, tenha sido percebida por parte da crítica cultural como outro sintoma da derrocada irreversível dos costumes e da moral, o relativo sucesso do subgênero seria melhor entendido como mais uma “manifestação de uma forma

² Embora muito relacionada ao cinema de horror da segunda metade do XX, a fusão entre sexo e violência é facilmente rastreada no mundo moderno, como, por exemplo, no *Théâtre du Grand-Guignol*, ou mesmo no romance gótico que para muitos funda o gênero de horror: *O Monge* (1796), de Matthew Lewis, com sua célebre cena de estupro incestuoso em uma catacumba de um convento.

³ Tal pressuposição, embora plausível, não se apoia em nenhuma evidência empírica conclusiva, conforme Woodcock (2013). Não há nenhuma pesquisa estatística que seja capaz de relacionar a popularização da violência em mídias como os videogames, por exemplo, e o aumento das taxas de crimes violentos, nos últimos 25 anos, de acordo com Stoner (2020).

de diversão recorrente na história, juntamente com os combates de gladiadores, a Inquisição e as execuções públicas” (MORRIS, 2012, p. 43). Uma visão mais atenta desses filmes perceberia neles também uma trama recorrente, comum a tantas outras narrativas ficcionais que exploram a crueldade e a tortura: o movimento de enredo que transforma vítimas em perpetradores de violência.

A estratégia narrativa da reversão dos papéis é uma técnica que encoraja a audiência, por meio do estabelecimento de vínculos empáticos, a ficar do lado do torturador⁴. O enredo retributivo apoia-se na pressuposição de que há casos em que a punição física é justificada, e, nesses casos, a punição deve ser equivalente ao tamanho da transgressão (MORRIS, 2012). O ímpeto por fazer valer a *Lex Talionis*, a rigorosa reciprocidade entre crime e pena, combina-se com o sentimento que os alemães chamam de *Schadenfreude*, o prazer com o sofrimento alheio. Obviamente, o sadismo poderia ser um efeito colateral extremo dessa combinação, mas haveria um grau em que esse desejo por punição, por mais rudimentar que seja, não costuma ser considerado culturalmente inaceitável: “quando nos deliciamos pelo merecido castigo do rival” e apreciamos “a experiência de imaginar o que ele [deve] estar sentindo” (BLOOM, 2014, p. 59).

Na maior parte das sociedades modernas, as culturas de honra em que a *Lex Talionis* reinava soberana vêm lenta e progressivamente desaparecendo ao longo dos séculos⁵, sendo substituídas por formas de **punição indireta**, aplicada pelos governos (BLOOM, 2014). Contudo, mesmo que nas democracias

⁴ Como pude mencionar em outra ocasião, as *revenge tragedies* são conhecidas desde Tácito, e sua estrutura basilar vem sendo atualizada ao longo da história: “A lógica retributiva explicaria o sucesso de narrativas como *Aniversário Macabro* (1972), de Wes Craven, em que o espectador toma o lado dos pais de Mari Colingwood, na brutal vingança contra a igualmente brutal tortura, estupro e assassinato de sua filha. O filme de Craven é um importante testemunho da perenidade do retributivismo nas artes, uma vez que, além de ter sido refilmado em 2009, é uma versão do filme *A fonte da donzela* (1960), de Ingmar Bergman que, por sua vez, tem por roteiro uma adaptação de uma balada sueca do século XIII.” (FRANÇA, 2017, p. 31).

⁵ Steve Pinker (2013) associa a redução das taxas de violência ao longo da história diretamente ao declínio desse tipo de cultura.

constitucionais contemporâneas os atos de retaliação pessoal sejam criminalizados, a sede por vingança parece mais viva do que nunca – a julgar, por exemplo, pelos sumários tribunais diários de linchamento moral das redes sociais da Internet. O desejo por punição, muitas vezes de punição cruel, dos infratores, é, em última instância, um desejo por violência. Isso nos revela que os atos violentos são, por muitas vezes, tomados como atos morais. Como lembra Steve Pinker (2018, p. 47), “em todo o mundo e ao longo de toda a história, mais pessoas foram assassinadas para aplicar justiça do que para satisfazer à cobiça”.

Um componente essencial para nos ajudar a compreender esse desejo por violência, sobretudo nas sociedades contemporâneas, pode ser um sentimento que parece estar amplamente disseminado em nossa sociedade, a raiva:

Quando um indivíduo experimenta humilhação ou raiva, ele sente simultaneamente um sentimento de impotência, como se alguma coisa ou alguém o obrigasse ou o compelisse a algo. Ele se sente vitimizado por forças que lhe são externas, no caso da humilhação, e por forças internas, no caso da raiva. A esposa que é humilhada repetidas vezes pelo marido pode sentir [...] como se a sua própria identidade estivesse sendo destruída e degradada por outra pessoa. A raiva é uma promessa de reequilibrar a situação. (ASMA, 2011, p. 211, tradução nossa).

Em sociedades economicamente tão desiguais como as nossas, em que frustrações são alimentadas dia a dia por uma sensação de injustiça generalizada, as explosões de raiva podem facilmente redundar em atos monstruosos. O psicólogo forense Stephen Diamond (1996 *apud* ASMA, 2011, p. 212, tradução nossa) é categórico: “O principal problema da psicopatologia contemporânea não é a ansiedade, mas a raiva e a fúria reprimidas”. Muitos casos brutais só ocorrem porque o perpetrador, sem sequer ter um histórico de violência, experimentou uma incontrolável irrupção de fúria. São “indivíduos que percebem a si mesmos em algum estado desesperado, sem saída, afrontados” (ASMA, 2011, p. 227, tradução nossa). Mesmo que isso não os torne menos culpados

por seus atos, essas ocorrências fazem-nos lembrar que a violência paira sobre nós, como uma ameaça constante: a de nos tornarmos, ante qualquer falha de autocontrole, vítimas ou algozes de atos que temos culturalmente a tendência de descrever como monstruosos:

Dada nossa natureza agressiva, é um milagre que não tenhamos muito mais crimes violentos e mesmo casos patológicos de assassinos seriais. A maioria de nós é bem-sucedida em adquirir uma segunda natureza, que sobreescreve o programa original de homem das cavernas. Crimes monstruosos, tais quais assassinato e estupro, podem assim ser entendidos como lamentáveis subprodutos do fracasso da socialização, do fracasso da adaptação psicológica às realidades sociais. (ASMA, 2011, p. 210, tradução nossa).

Monstro é um termo com empregos variados. O significado da palavra varia bastante, não apenas ao longo da história, mas também quando observamos o seu uso em diversos contextos culturais – nas religiões, na ciência, no dia a dia etc. Algumas vezes, o sentido de monstro é meramente descritivo, literal, como ocorre, por exemplo, nas lendas, no folclore e mesmo em algumas religiões, para nomear toda espécie de ser identificado com o mal ou em desacordo com o que um grupo de indivíduos entende ser a normalidade e/ou a natureza. Outras vezes, porém, seu uso é metafórico e com um intuito francamente pejorativo: se nos referimos a alguém como um monstro, estamos convidando nossos ouvintes a perceber qualidades não humanas naquele indivíduo de quem falamos. Quando assim procedemos, fazemos valer algo que poderíamos chamar de *'retórica da monstruosidade'*, ao descrevermos como monstruosos todos os seres e atos que não se conformam às nossas expectativas de mundo. O termo monstro vem assim sendo regularmente empregado para dar conta de criaturas *inumanas* – mesmo quando são de nossa própria espécie. Menos, pois, que um conceito biológico ou filosófico, *monstro*, na contemporaneidade, possui um significado *moral*.

Isso é facilmente observável na ficção. Desde a revolução darwiniana do

século XIX, há uma clara mudança de foco em nossas histórias de monstros. Passamos da ansiedade em relação aos monstros externos para a ansiedade em relação aos nossos monstros interiores (ASMA, 2011). Nas últimas décadas, os avanços nas neurociências e nas pesquisas em psicologia comportamental⁶ produziram a consciência de que aquilo que se descreve como um comportamento inumano – monstruoso – pode ter raízes profundas em nosso sistema neurológico, além de que pode ser alimentado por condições sociais específicas. E a questão que se impõe desde o julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém é a de saber se, nas condições perfeitas, não poderíamos nós mesmos nos tornarmos monstros?

A prática da violência é um atributo essencial associado aos seres humanos que a *retórica da monstruosidade* chama de *monstruosos*. Trata-se de um grupo amplo e diversificado, que abarca desde *serial killers* – indivíduos privados de emoções empáticas, que são capazes de transgredir sem remorso às fronteiras daquilo que é considerado humano – até indivíduos ‘normais’, mas que, sob algum tipo de pressão extrema, são capazes das mais abjetas atrocidades. Nas palavras de Izabela Dixon (2019, p. 58, tradução nossa): “Os monstros da atualidade vão de crianças incorrigíveis e membros da família odiosos, passando por chefes no trabalho, até líderes tirânicos cujos regimes brutalizam seus cidadãos e até mesmo seus parentes”.

Nessa diversa e matizada galeria de possíveis monstros humanos, é interessante perceber matizes. Quando pensamos, por exemplo, em um crime perpetrado por um psicopata, a violência por eles cometida é muitas vezes menos ‘chocante’ se considerarmos sua condição patológica. Por mais hedionda que tenha sido sua transgressão, pode-se sempre justificá-la a partir de suas causas – culpar a doença, ou alguma disfunção fisiológica em algum circuito

⁶ Bons exemplos de estudos que reforçaram essa percepção são os de Stanley Milgram, o famoso experimento sobre a psicologia de obediência à autoridade, e de Phil Lombardo, o Stanford Prison Experiment.

cerebral, ou algum caso de abuso sofrido na infância, ou tudo isso ao mesmo tempo. Tal procedimento confortaria nossa consciência, com a ideia de que se trata de uma ‘anormalidade’ que poderia, se percebida a tempo, ser contida. Mas quando é o dito ‘homem comum’ que abdica da civilidade e pratica atos abjetos, tudo se torna mais macabro. É a revelação inexorável de uma antiga assunção *aristotélica*: a de que nossa condição humana pode ser facilmente corruptível por forças tanto externas quanto internas. A contemplação artística de manifestações de violência é, portanto, um lembrete da crueldade monstruosa que jaz, em potência, no *outro*, e, por extensão, em cada um de nós.

Sejam quais forem as causas dos atos violentos – psicopatologias; a indignação e a raiva geradas por injustiças sociais; nossa natureza naturalmente agressiva – a violência é um componente inalienável de nossa existência. Na ficção, como mencionei anteriormente, sobretudo a violência retributiva é onipresente, sendo inclusive diretamente associada a uma característica marcante de muitas narrativas de horror: seu caráter moralizante. Stephen King (1983, p. 31) já chamou a atenção para como o escritor de horror pode funcionar como um agente da ordem, e, ao fazê-lo, estimular o exercício de sentimentos violentos e antissociais: “Talvez mais do que qualquer outra coisa, a literatura de horror ou o cinema de horror diga que é okay se juntar à turba, tornar-se completamente um ser tribal, para destruir o *outsider*”.

Nos últimos anos, o comportamento das pessoas nas redes sociais tem mostrado como temos tendência de demonizar quem discorda de nós, “atribuindo diferenças de opinião a estupidez e desonestidade” (PINKER, 2018, p. 47). Divididos em tribos, nossos atavismos parecem então ser acionados, e, infelizmente, nossa reação imediata a quem nos é muito diferente não é a compaixão: “[o]s desconhecidos inspiram medo, aversão e ódio.” (BLOOM, 2014, p. 121). Talvez esse seja um dos usos mais perturbadores da violência e da crueldade, como um instrumento moral, ou seja, quando elas são emprega-

das por aqueles que entendem estar praticando o bem, ao condenar rivais e se indignar contra eles – combatendo, acreditam, o próprio Mal.

Mesmo nas sociedades contemporâneas mais desenvolvidas, há sempre um uso autorizado de algum grau de violência – as forças armadas, as forças policiais. O chamado monopólio da força é necessário para se valer muitas garantias constitucionais. Sem a ameaça, implícita ou explícita, de uso da violência, as democracias e os estados de direito muito provavelmente ruiriam⁷. Se estamos fadados a viver em um mundo em que atos violentos são, em alguma medida, inevitáveis, precisamos compreender melhor a representação artística da violência. A ficção é sempre uma oportunidade de nos olharmos no espelho com olhos que não são os nossos, e mesmo os paroxismos cruéis do horror podem ter uma função terapêutica contra os tribalismos e seu desejo por punição – especialmente o clamor por violência que se supõe comprometido com o Bem.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. 3. ed. Tradução e notas de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: 34, 2014.

ASMA, Stephen T. *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. New York: Oxford University Press, 2011.

BLOOM, Paul. *O que nos faz bons ou maus*. Tradução de Eduardo Rieche. Rio de Janeiro: Best Seller, 2014.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

⁷ Paul Bloom (2014, p. 98), ao comentar que, se fôssemos sempre gentis uns com os outros, a questão da punição nunca surgiria, lembrou-se da frase do antropólogo Robert Ardrey: nascemos de macacos bípedes, e não de anjos caídos. E completou: “Alguns se sentem tentados a enganar, a matar e a sucumbir a impulsos egoístas, e para que possamos sobreviver na presença destes indivíduos, precisamos fazer com que este mau comportamento custe caro”.

- DIXON, Izabela. Evil states of mind: perceptions of monstrosity. *In: DIXON, Izabela et al. (ed.). There's more to fear than fear itself: fears and anxieties in the 21st century.* Leiden: Brill, 2019.
- ECO, Umberto. *História da feiura.* Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FRANÇA, Júlio. A empatia nas estratégias narrativas do horror artístico: o caso Hitchcock. *In: ROSSI, Cido; ZANINI, Claudio. Vertigo.* Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FRANÇA, Júlio. Fundamentos estéticos da literatura de horror: a influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft. *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, ano 16, v. 14, n. 14, p. 73-89, jun./dez. 2010.
- GROOM, Nick. *The Gothic: a very short introduction.* Oxford: Oxford University Press, 2012.
- HORÁCIO. *A arte poética.* Tradução de Dante Tringali. São Paulo: Musa, 1993.
- HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média.* Tradução de Augusto Abelaira. Lisboa: Ulisseia, 1985.
- KING, Stephen. *Danse macabre.* New York: Berkley Books, 1983.
- MENNINGHAUS, Winfried *et al.* The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception. *Behavioral and Brain Sciences*, Cambridge, v. 40, p. 1-63, Feb. 2017.
- MILTON, John. *O paraíso perdido.* Tradução de António José Lima Leitão. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.
- MORRIS, Jeremy. The justification of torture-horror. *In: FAHY, Thomas (ed.). The Philosophy of Horror.* Kentucky: University of Kentucky Press, 2012.
- NICKEL, Philip J. Horror and the idea of everyday life. *In: FAHY, Thomas (ed.). The philosophy of horror.* Kentucky: University of Kentucky Press, 2012.
- PINKER, Steve. *O novo iluminismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- PINKER, Steve. *Os anjos bons da nossa natureza: por que a violência diminuiu.* Tradução de Bernardo Joffily e Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

STONER, Ian. Barbarous spectacle and general massacre: a defence of gory fictions. *Journal of Applied Philosophy*, Aberdeen, v. 37, n. 4, p. 511-527, Aug. 2020.

STROHL, Matthew. Art and painful emotion. *Philosophy Compass*, New Jersey, v. 14, n. 1, p. 1-12, Jan. 2019.

WOODCOCK, Scott. Horror films and the argument from reactive attitudes. *Ethical Theory and Moral Practice*, Germany, v. 16, n. 2, p. 309-324, 2013.

Câmera sinestésica: *exacerbação mimética* na obra de Gaspar Noé

Allende Renck

00: (Ler) Gaspar; (ver) Noé; (sentir) Gaspar Noé

A obra *Irreversível* (*Irréversible*, 2002), de Gaspar Noé, estabelece já em seu início um princípio de *confusão*. Logo na primeira cena do filme dois senhores conversam; a atmosfera, que num primeiro momento poderia parecer rememorativa ou nostálgica – dois personagens de avançada idade conversam sobre o seu passado –, apresenta-se de pronto como algo errado. A câmera de Noé, fundamental elemento de suas histórias – e objeto privilegiado do presente ensaio –, grita, como é seu costume, imgeticamente a perspectiva desse erro; a cena é filmada de maneira *torta, inclinada, perversa*. Essa captura imagética denota as posições subjetivas dos personagens: os dois senhores em conversa estão tortos frente a moral; não conseguem se enquadrar. Essa perspectiva apontada pela câmera é complementada no texto quando um personagem questiona o outro sobre a razão de ter sido preso. A resposta, “transei com minha filha”, ilumina um outro elemento textual da obra de Noé – o intertexto metalinguístico –, pois, quando o personagem responde a razão de sua prisão, fica evidente que aquele ali na cena é, de fato, o personagem de uma obra mais antiga do cineasta – *Sozinho contra todos* (*Seul contre tous*, 1998) – a quem o mesmo ator dava vida. Esse elemento de intertexto metalinguístico de Noé dá o motivo da obra que está por vir: *Sozinho Contra Todos*, afinal, é uma obra de embate e de desconforto; uma obra sobre os desdobramentos do que se conhece como imoralidade. A imoralidade se torna, assim, na primeira cena de *Irreversível*, o pano de fundo da estória.

A obra cinematográfica de Gaspar Noé se beneficia de uma chave de

leitura *benjaminiana*. Seria uma ingenuidade, contra a qual imagino estarmos já vacinados, tentar ler Gaspar Noé de uma maneira tradicional; sua obra não se presta a isso. Noé é um cineasta da tensão – e nesse sentido é um *benjaminiano*. As propostas estéticas dos filmes de Noé não são necessariamente propostas complicadas, mas são sim propostas que *vem para complicar*, são propostas ‘complicantes’ (assim como são propostas *implicantes*). O presente ensaio tem como intuito colocar em jogo justamente essa estratégia estética de Noé como forma de elaborar os desdobramentos éticos que ela encena – ou melhor, *obsena*. Assistir a um filme de Noé é *ser implicado nele* e dessa forma ter seu reino simbólico, o mundo de significantes que resolvemos organizar em volta de nós mesmos, completamente fraturado (como o braço de Marcus na segunda cena de *Irreversível*). Refiro-me a essa *fratura* porque o que as obras de Noé vêm para complicar é, de fato, a nossa própria linguagem, nosso desejo e a forma como lidamos com o liame entre os dois. O que nos traz novamente para a afirmação primeira: não é possível lermos Noé de maneira tradicional; sua obra não se presta a isso.

Para a leitura que me proponho fazer aqui penso uma chave de leitura tripartida. É uma chave de leitura desviada, ao mesmo tempo que tensionada, em um tipo de dança entre a ética psicanalítica à la Jacques Lacan e a proposta intelectual de Walter Benjamin. As três divisões que pensei em colocar em jogo são: 1) *Poluição estética*; 2) *A violência do real, ou “nunca pensamos que vai acontecer conosco”*; 3) *Câmera-vórtice*.

01: Poluição estética

Em 1994, Martin Jay publicou pela primeira vez sua obra *Downscast Eyes*. Nas mais de seiscentas páginas desse livro, Jay (1994) empreendia uma análise pormenorizada da forma como o pensamento francês lidava com o *olhar* e delimitava a visão como um perigo paradigmático da modernidade. Martin Jay,



no entanto, não pretende negar a análise dos pensadores franceses, mas, sim (se isso é ainda possível), complexificá-las. A ideia do autor de *Downcast Eyes* é advogar por um entendimento da modernidade baseado em uma pluralidade do que ele vai chamar de *regimes escópicos*, bem entendido, o que Jay (1994) propõe é uma multiplicação perspectiva – o que Hal Foster (2017) vai, alguns anos depois em 1996, em um artigo da revista *October* (que foi posteriormente transformado em capítulo da sua obra *O Retorno do Real*) intitulado *Quem tem medo da neovanguarda?*, chamar de ‘pluralismo potente’ contra um ‘relativismo irresponsável’. Jay (1994) não pretende simplificar a visão dos corpos que convivem na modernidade: pretende complicá-la, de fato, poluí-la. A ideia de Jay é que a pluralidade de regimes escópicos produziria uma subjetividade dada a um certo perspectivismo crítico. A obra cinematográfica de Gaspar Noé parece seguir uma linha semelhante de raciocínio na forma como lida com a percepção sensorial dos espectadores, na forma como cutuca o sensível.

Gaspar Noé constrói na sua obra um projeto de poluição sensível, de perturbação sensorial. Não existe meio termo no que o cineasta propõe ao espectador; a sua estética é uma estética do limite, do desconforto pelo exagero *obsceno*. Em *O retorno do real*, numa leitura armada do conceito de *abjeto*, de Julia Kristeva, e da ideia de *informe*, em Georges Bataille, Hal Foster colocou em jogo uma leitura do *obsceno* – através da leitura de fotografias de Cindy Sherman – como uma forma de ‘virada para o grotesco’, dizendo que:

Essa virada para o grotesco é pronunciada nas imagens de conto de fadas e de desastres, algumas das quais mostram horríveis deformações congênicas e aberrações da natureza (uma jovem com focinho de porco, uma boneca com a cabeça de um velho asqueroso). Aqui, como acontece em tantos filmes de terror e histórias de ninar, o terror significa, antes de mais nada, terror da maternidade, do corpo materno tornado estranho, repulsivo até, na repressão. Esse corpo é também o local primário do *abjeto*, uma categoria do (não) ser, definida por Julia Kristeva como nem sujeito nem objeto, e sim antes de ser sujeito (antes da total separação da mãe) ou depois de se tornar objeto (como um cadáver entregue ao estado de objeto). Essas condições extremas são sugeridas por algumas cenas de desastre, repletas de significantes

de sangue menstrual e descarga sexual, vômito e merda, decadência e morte. Tais imagens evocam o corpo virado pelo avesso, o sujeito literalmente tornado abjeto, descartado. Mas também evocam o fora virado para dentro, o sujeito-como-quadro invadido pelo olhar-objeto [...]. Nesse ponto, algumas imagens vão mais além do abjeto, que está quase sempre ligado a substâncias e significados, não só na direção do *informe*, condição descrita por Bataille em que a forma significativa se dissolve porque perdeu-se a distinção fundamental entre figura e fundo, o eu e o outro, mas também na direção do *obsceno*, em que o olhar-objeto é apresentado como se não houvesse uma cena para encená-lo, uma moldura da representação para contê-lo, nenhum anteparo. (FOSTER, 2017, p. 143-144).

O furo do anteparo se localiza ali no lugar em que o desconforto retratado na tela – em cena – ultrapassa seu local de morada e encharca a percepção de real do espectador, corrói o anteparo. Não é outra coisa que o filme paradigmático de Noé, *Irreversível*, faz com seu espectador desde seu início caótico, quando dentro de uma boate gay os personagens principais engajam em um assassinato brutal graficamente filmado e roteirizado por Noé. Aquela cena serve de maneira precisa ao objetivo limítrofe da estética chocante do autor, pois avisa ao espectador que aquela obra não se propõe de maneira alguma a agradar. A fotografia da cena é mergulhada de vermelho, a câmera de Noé – na mão – acompanha Marcus, um dos personagens principais, em um frenesi, um jorro de ódio e adrenalina e, como se nos dando permissão de sentir o que o personagem sente, não se mantém parada, dificulta a visão – polui nossa percepção. Essa poluição é a forma que a câmera do artista encontra para corroer o anteparo e permitir um instante de contato com o *real*: traumatizar.

Em seu filme mais recente, Noé dá outro exemplo dessa sua estratégia; de como se utilizar dessa poluição sensível para despertar um choque sinestésico no espectador. O filme *Climax*, de 2018, conta a história de um grupo de dança que, em um local inóspito, em meio ao inverno fechado europeu, se reúne para festejar a sua bem-sucedida turnê. Ao longo da comemoração, o grupo começa a se perceber alterado por algum motivo. O LSD com que o ponche

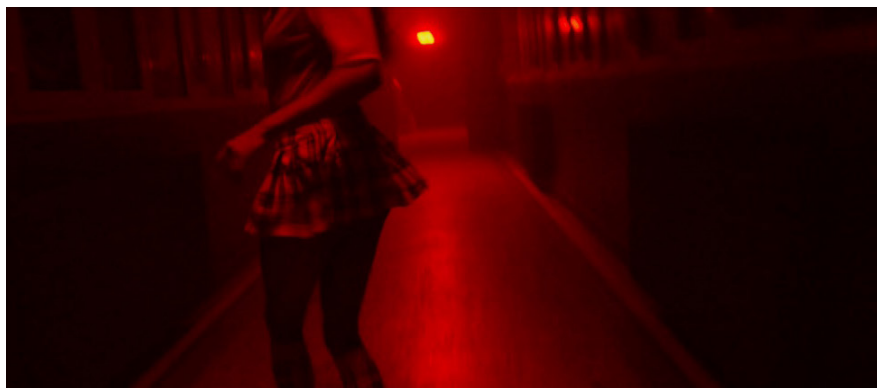
foi batizado atinge de maneira visceral a sensibilidade e as ações de cada um dos integrantes do grupo, gerando assim uma noite de horrores demasiado humanos. A proposta estética de limite traumatizante está novamente em jogo aqui. Vemos, em uma cena particularmente dolorosa, uma mãe que, em seu delirante frenesi drogado, na busca de proteger seu filho, tranca-o em uma sala de operações cheia de fios e com a caixa de energia – na busca insana por proteção, colocou aquele que queria proteger em face de um maior perigo. O desfecho dessa ação é previsível, mas não deixa ou melhor ainda não cessa, de traumatizar. Alguns minutos depois se escuta um choque e um baque e a mãe corre desesperada para a porta trancada, sem mais poder abri-la, tendo certeza do que encontraria se conseguisse fazê-lo. O desconforto não está unicamente, no entanto, nas cenas perturbadoramente reais que Noé obscena. A proposta de direção nos prende no mesmo delírio dos personagens. O filme possui três cores definidoras: azul, verde e vermelho; essas cores inventam a atmosfera das cenas e influem não só na percepção do espectador da fotografia, mas no que esperar das cenas roteirizadas. A ideia é não deixar que o espectador se aconchegue na poltrona do cinema, é mantê-lo em desconforto: *fazer sentir*.

Figura 1 – Mulher no banheiro sob luz verde



Fonte: *frame* extraído do filme *Clímax* (*Climax*, Gaspar Noé, 2018).

Figura 2 – Mulher no corredor sob luz vermelha



Fonte: *frame* extraído do filme *Clímax* (*Climax*, Gaspar Noé, 2018).

Em 1936, Walter Benjamin escreveu um de seus mais célebres textos: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Esse texto em particular de Benjamin (2012) serviu como pedra de toque de algumas leituras; uma das que penso ser mais interessante é aquela que Susan Buck-Morss coloca em jogo no texto *Estética e anestésica*. Nesse belíssimo (e de suma importância) ensaio, Buck-Morss (2012) começa lembrando o alerta de Benjamin ao final de seu *Ensaio da obra de arte* em que ele dizia que, contra a estetização da política fascista, o comunismo propunha a *politização da arte*.

Buck-Morss (2012, p. 174) nos diz que, então, “com certeza, Benjamin deve querer dizer mais do que meramente fazer da cultura um veículo da propaganda comunista”, para a filósofa Benjamin exigia mais da arte, “uma tarefa muito mais difícil: *desfazer a alienação do sensório corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas perpassando-as*” (BUCK-MORSS, 2012, p. 174, grifo nosso). Buck-Morss vai diferenciar uma proposição cultural *an-estética* de uma proposição *sinestésica*. Se quisermos pensar um tipo de obra sinestésica – uma obra que coloca à disposição experiências sensoriais – talvez o melhor exemplo esteja na obra de Gaspar Noé justamente por escolhas estéticas como as supracitadas.

Retornemos, por exemplo, para *Irreversível*. Tudo nesse filme é feito de forma a *perturbar* e *desconfortar* o espectador. A primeira cena com que nos deparamos, depois de créditos que sobem de trás para frente, é a de um debate que *a priori* nada tem a ver com a história entre dois senhores velhos conversando sobre o fim de suas vidas. Entenderemos depois que esse debate não acontece apenas para frustrar o espectador – mas esse, com certeza, é um dos objetivos. Noé estabelece nesse filme um jogo de câmera completamente errático – principalmente nas primeiras cenas, que denotam o fim da história. As cores são fortes e piscam, na cara do leitor, como se nos convidassem a um ataque epilético (a epítome disso é o fim do filme e seu show de luzes estroboscópicas⁸). Os sons repetidos em frequências limítrofes também aparecem como formas de distúrbios. *Sinestesicamente, o filme avisa o espectador para sair da sala. Quem não o faz, encontra-se com uma narrativa que não tem a menor pena de ser violenta, mas que mais do que isso: faz de tudo para ter uma reação. A obra de Noé é feita para revoltar. Nenhum de seus filmes tem o objetivo de ser agradável: todos eles têm necessidade de tensionar o espectador ao máximo, então fazer sentir se torna fazer se mexer.*

Walter Benjamin (2015) quando se debruça sobre a obra de Charles Baudelaire explicita o *choque* como um dos ‘motivos’ da obra baudelairiana. O choque seria parte fundamental da relação do artista moderno com o social, como a “multidão fantasmática das palavras” (BENJAMIN, 2015, p.116). Baudelaire trabalharia através do choque pois esse daria a ver um porvir no social, interviria no mundo, *mobilizaria*. Benjamin (2015, p. 116) toma a dedicatória que Baudelaire faz em *O spleen de Paris* a Arsène Houssaye, em que o poeta diz:

Quem, dentre nós, não sonhou nestes dias de ambição com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, suficiente

⁸ Interessante notar como o show de luzes estroboscópicas – ao mesmo tempo em que é um desconforto neurológico que pode vir a causar uma crise epilética – também faz uma alusão interessante à discussão que propus com Martin Jay (1994) dos múltiplos regimes escópicos: é uma poluição que apresenta a inexistência do monótono, do monofásico. É uma poluição heterológica.

mente maleável e angulosa para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do sonho, aos sobressaltos da consciência? Esse ideal obcecante nasce sobretudo da frequência das grandes cidades e do cruzamento das suas inumeráveis relações.

E, partindo dela, Benjamin (2015, p. 116) conclui que

Essa passagem sugere uma dupla constatação. Por um lado, evidencia a estreita relação que existe em Baudelaire entre a figura do choque e contato com as massas da grande cidade. Por outro lado, esclarece-nos sobre o que devemos entender propriamente por tais massas. Não se pode falar aqui de uma classe nem de um coletivo estruturado. Trata-se, nada mais, nada menos, da multidão amorfa dos transeuntes, do público das ruas. Essa multidão, cuja existência Baudelaire nunca esquece, não lhe serviu de modelo para nenhuma de suas obras, mas impregna sua criação como uma figura oculta, e é também a figura escondida do fragmento citado acima. A partir dela é possível decifrar a imagem do esgrimista: os golpes que desfere destinam-se a lhe abrir caminho entre a multidão. É verdade que os *faubourgs* por onde deambula o poeta de “O sol” estão desertos. Mas é possível apreender a constelação secreta (em que a beleza da estrofe se torna transparente até o fundo): é a multidão fantasmática das palavras, dos fragmentos, dos começos de verso, com os quais o poeta trava o combate que lhe permite apresar a poesia naquelas ruas sem viva alma

Um combate de esgrima para abrir caminho entre a multidão é também o que a obra de Noé se propõe a fazer. Nesse sentido, seu jogo obscuro de poluição sinestésica serve como forma de produzir o choque que, por fim, possibilitará engendrar um movimento frente ao absurdo do real que a obra faz sentir. O choque nada mais é do que o gatilho para uma percepção dialética do mundo: o relâmpago antes do vislumbrar da constelação.

02: A violência do real ou “nunca pensamos que isso vai acontecer conosco”

Logo no debate inicial, um dos senhores fala que “não se pode descurar o prazer e o gozo”. Talvez a categoria de *joissance* de Lacan (2008) seja justa-

mente a mais interessante para pensarmos o que está em jogo no gozo desse filme. O gozo lacaniano tem a ver com aquilo de desejo que se apresenta no sujeito, aquilo de *real* que escapa: o *objeto a*. Dessa forma, não há no gozo um prazer explícito, mas um prazer ‘opaco’. O prazer de atravessar a angústia do real em direção ao desejo. Pensando desse ponto de vista, o que Noé faz aqui, ao colocar em jogo seu desejo em uma obra desenhada para perturbar o espectador, é o que Hal Foster (2015), partindo de Hugo Ball, percebe em alguns elementos da arte contemporânea e que era uma estratégia de desativação política do Dadaísmo de Zurique: a *exacerbação mimética*.

A exacerbação mimética consiste em uma hipertrofia sensorial de modo a colocar a ver as fraturas na estrutura da ordem simbólica. É o que o professor Raúl Antelo (1998) chamou, em um ensaio presente na obra *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*, de uma *ruptura imanente*. O filme de Noé nos perturba não porque o que ele faz ver é horroroso, mas porque, o horroroso que ele faz ver, verdadeiramente *acontece* – simultaneamente ao horror apresentado na tela o mesmo horror está acontecendo ‘no mundo lá fora’ – coisa que o personagem do *gangster* nos apresenta em *Irreversível* quando menciona para Marcus que “nunca pensamos que isso vai acontecer conosco”. A *exacerbação mimética* é uma forma da obra de arte tocar o real e, assim, fazer o espectador tocá-lo também: não é apazível, mas é, talvez, uma estratégia possível para mobilizar uma metamorfose política. É uma estratégia obscena, uma forma de produzir choque, de traumatizar e de, no trauma, elaborar uma rota de saída; um desvio.

Em 1964, Jacques Lacan ministrava o seu seminário de número 11, intitulado *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Nesse seminário, Lacan (1985) pensou a importância do trauma numa relação com o *real*. Penso ser salutar nos voltarmos por um breve momento ao termo em si: *trauma*.

O termo ‘trauma’ tem uma origem etimológica no grego *traûma* (ferida), pode também significar *avaria* ou *dano*. A partir desse campo semântico não é

uma esticada forçosa pensarmos no trauma como um furo, uma ferida, um corte. Na perspectiva psicanalítica, Freud (2010) nos disse que são ‘traumáticos’ aqueles estímulos externos fortes o suficiente para furar o escudo protetivo do inconsciente e fazer marca. Lacan, então, nos dirá que o evento traumático é não-simbolizável para o sujeito, o traumático funcionaria como aquilo que não pode ser colocado em palavras, que escapa à representação, o *objeto a* (por isso a semelhança dessa descrição com a descrição do real lacaniano não é uma mera coincidência). Impossível de ser apreendido ou assimilado, o traumático, então, significa-se em um vazio, em um buraco, por isso Lacan o chamará *troumatic* (em um jogo de linguagem francês com o termo *trou*, que significa *buraco*). O *troumatic* é, então, o trauma que faz buraco, que, lembrando Freud, faz marca no inconsciente, que institui no sujeito a necessidade de uma elaboração fantasmática do evento traumático, que se apresentará, pela memória, como fantasia, como ficção: *como arte*.

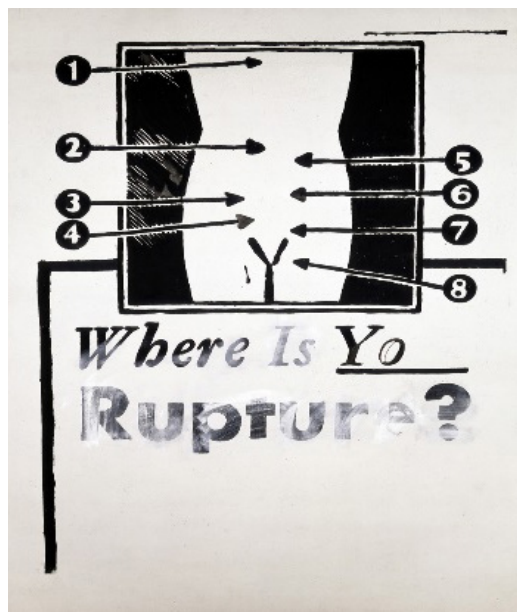
Hal Foster, amiúde, utiliza-se da teoria psicanalítica em suas leituras de obras de arte. Em *O retorno do real*, no capítulo que dá nome ao livro, Foster (2017, p. 127-129) trabalha a ideia do traumático de Jacques Lacan dentro da obra de Andy Warhol e nos diz que

No começo da década de 1960, Jacques Lacan estava empenhado em definir o real em termos de trauma. Intitulado “O inconsciente e a repetição”, esse seminário, ocorrido no início de 1964, foi mais ou menos contemporâneo às imagens de *Death in America*. Mas, à diferença da teoria dos simulacros em Baudrillard e companhia, a teoria do trauma em Lacan não foi influenciada pela pop. Porém, é informada pelo surrealismo, que tem seu efeito tardio sobre Lacan, um antigo associado dos surrealistas, e a seguir afirmarei que a pop é relacionada ao surrealismo como um realismo traumático (minha leitura de Warhol é sem dúvida surrealista). Nesse seminário, Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás tem de ser repetido. *Wiederholen*, escreve Lacan em referência etimológica à ideia de repetição em Freud, “não é Reproduzieren”; repetir não é reproduzir. Isso pode funcionar também como síntese do meu argumento: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma sim-

ples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também aponta para o real, e nesse caso o real rompe o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem. Em alusão à ideia de causalidade acidental de Aristóteles, Lacan chama esse ponto traumático de tiquê; em *A câmara clara* (1980), Barthes o denomina punctum. É ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar”, escreve Bathes. “É o que acrescento à foto e que todavia já está nela”. “É agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua”. Essa confusão a respeito da localização da ruptura, tiquê ou punctum, é uma confusão entre o sujeito e o mundo, o dentro e o fora. É um aspecto do trauma; na realidade talvez essa confusão seja o traumático. (Where Is Your Rupture?, pergunta Warhol em uma pintura de 1960, baseada numa propaganda de jornal com várias setas apontadas para o baixo ventre de um torso feminino).

Essa imagem, *tiquê* ou *punctum*, é a imagem da poluição sinestésica de Noé. É nesse lugar de encontro faltoso com o *real* que o desconforto extremo proposto como ética de sua obra encontra morada e passa a se elaborar como corpo e linguagem, como luta de esgrima, como caminho em meio à multidão. É nesse lugar que a obra de Noé é entregue ao social; abole a barreira entre o dentro e o fora: “nós nunca pensamos que vai acontecer conosco”. Essa confusão do traumático, essa abolição das barreiras entre dentro e fora que percebo como ética estética de Noé é parte fundamental da pintura que Foster (2017) menciona, a obra de 1961 *Where is your rupture?* do artista *pop* e notório ‘criador de confusões’ Andy Warhol:

Figura 3 – Andy Warhol “Where is your rupture?”



Fonte: Warhol (2004, p. 1).

Na obra de Warhol a relação da mulher com o masculino está no lugar de objeto de desejo do homem em que ela é colocada, observada como um pedaço de carne. O trauma aqui está em potência: aquele corpo feminino será furado, esburacado, traumatizado – *where is your rupture?*. Em *Irreversível*, Noé é bem mais bruto na maneira como expõe a relação de desumanização sofrida socialmente pela mulher. A obra é conhecida por ter a cena mais extensa de estupro já filmada, na qual a personagem de Monica Bellucci, Alex, depois de ter uma discussão com seu namorado Marcus, sai de uma festa e planeja se dirigir para casa. Ela entra num túnel subterrâneo que supostamente a ligará ao outro lado da avenida e lá observa um homem abusar de uma mulher com xingamentos e brutalidade física. Alex reage ao homem e ele como resposta a ataca, brutalizando, espancando e estuprando. A cena é longa e absolutamente desconfortável. Enquanto violenta Alex, o personagem Tenia a xinga de vários insultos misóginos e mais de uma vez afirma que é homossexual, potencializando assim a carga de imposição do poder pelo poder, da violência pela violência, no ato criminoso que comete. Seu objetivo é subjugar e dessubjetivar – a

violência sexual é sua estratégia.

Figura 4 – Ameaça no subsolo (*Irreversível*)



Fonte: *frame* extraído do filme *Irreversível* (*Irréversible*, Gaspar Noé, 2002).

De certa forma, o que o cineasta faz aqui é colocar o espectador em relação crua com a violência humana. Ele destrói o anteparo, faz ver o *real* – e o *real* é insuportável. Está nessa cena o paradigma da obscenidade de Noé. E nela também está presente toda a potência dessa obscenidade. Ao colocar a ver a mais crua e violenta expressão do que seria possível pelo humano, o diretor também coloca o espectador a pensar como reagir a tais situações. Na cena da violência brutal, Noé inseriu ao fundo um personagem que desce o túnel, observa a violência contra Alex acontecer e simplesmente dá as costas, voltando pelo mesmo lugar que veio. Quando explana na tela essa face de covardia, o diretor parece desafiar o espectador ao movimento; parece dizer que assistir a esse filme e não se movimentar um mínimo que seja para mudar a situação social que permite acontecimentos como esse é agir como o personagem acovardado. Não há como não concluir que aquele personagem é conivente com a violência sofrida por Alex, então o que o diretor nos diz é “E você, quando vai deixar de ser conivente?”. Está aí a potência da poluição sinestésica de Gaspar Noé; é isso *fazer sentir para fazer mexer*.

03: Câmera-vórtice

Por fim, muito desse filme pode ser dito a partir de como Noé decidiu filmá-lo. Já falei sobre os movimentos erráticos como forma de poluir a estética, como forma de fazer sentir enjoo, como mobilização de alerta. Mas não são apenas os movimentos que chamam a atenção: *Noé escolhe com cuidado os momentos em que vai deixar a câmera parada*. A câmera do diretor para em poucas cenas. Três delas, para mim, são dignas de nota. É com essas três cenas que terminarei o presente ensaio.

A primeira é a em que Pierre – personagem que acompanha Marcus em seu frenesi violento e vingativo e que tinha tido um relacionamento com a personagem violentada, Alex – amassa a cabeça de um personagem que ele pensa ser Tênia violentamente e de forma brutal com um – muito propício – extintor de incêndio. O homem que colocara fogo na sua vida, que matara – para todos os efeitos – sua amada, agora tinha o rosto destroçado por um extintor de incêndio. Uma coisa, no entanto, deve ser notada: ele mata brutalmente o homem errado. Tênia assiste ao assassinato aos risos – o que parece ser a forma do artista de nos dizer que o ciclo de violência que seu filme retrata é de fato um ciclo viciado, um erro em todos os seus efeitos: não existe herói, e um riso sarcástico e sádico vindo do que seria o vilão é também uma forma de expor novamente a obscenidade da multidão fantasmática das palavras, do político, do social. Noé nos permite ‘apreciar’ essa cena sem movimentos bruscos – que seriam a característica da câmera nesse filme. O único movimento que a câmera faz é o que acompanha o movimento do extintor de incêndio subindo e descendo sobre a cabeça do ‘inocente’ homem. A câmera não se movimenta de maneira errática pois encontra sua estabilidade na violência. Se assumirmos que os movimentos erráticos da câmera funcionavam como parte de uma estratégia de poluição constante, então seria justo pensar que aquela violência brutal contra o corpo errado, errando o alvo, já está encharcada de poluição suficiente. A poluição ética que

reverbera na ação de Pierre permite a câmera sua estabilidade sóbria. Mais uma vez, o que Noé faz aqui é complicar a relação e nos implicar nela; o cineasta trabalha através de tensões complexas, tensões estas que instrumentalizam a poluição de maneira a permitir ao espectador tomar sua própria posição ética frente a elas.

O outro momento em que a câmera para é o momento mais perturbador do filme, um momento que fica ainda mais perturbador por Noé permitir que ele aconteça em 'silêncio' – o movimento de câmera parado é análogo ao homem que desce no corredor subterrâneo, presencia o crime e, em vez de ajudar, volta para o térreo como se não fosse nada. Gaspar sabe disso, por isso deixa a câmera parada – ele já nos havia avisado que 1) era para deixarmos a sala e abandonar o filme, 2) a violência brutal não seria deslocada, toda brutalidade humana estaria crua na tela como num espelho, voltada para nós. A cena de estupro é a primeira vez que a câmera para por completo. E isso funciona dentro da proposta estética poluída do filme e da proposta ética de mobilização do autor. A obra acontece de trás para frente, de maneira que começamos no último episódio cronologicamente e terminamos no primeiro. O momento do estupro é o momento do *acontecimento*. É o momento que engendra o movimento errático do resto da obra (daquilo que para o espectador viera antes). Antes de falar do terceiro momento em que a câmera para, gostaria de me deter na relação entre esses dois momentos, pois eles são uma e mesma coisa.

As duas cenas constituem uma linha direta entre uma e outra (a primeira não existiria não fosse a segunda) e nas duas cenas a violência – que, lembremos, é *real* – atinge um ápice de crueldade humana (de um lado como vingança, do outro como sadismo). O que me parece aparecer em jogo aqui é que a câmera nos conta que esses movimentos de violência funcionam como o pulsar de um vórtice (ela não precisa se mexer pois a violência retratada já vai mobilizá-la de uma cena a outra). Nesse sentido, o comentário do filme é

ainda mais profundo, pois não mobiliza um superior moral; vai mais fundo, já que o grande vilão do filme é a própria pulsão violenta. De uma forma muito deturpada – desviada ao extremo –, *Irreversível* é um filme utópico; um filme que propõe denotar a estrutura da violência social humana.

Essa proposta utópica do filme nos leva ao terceiro momento estático da câmera: a cena que tenho em mente é aquela em que Alex observa o teste de gravidez – naquele momento nós sabemos de seu destino, mas ela não – e existe a possibilidade de um futuro belo, bucólico, sem violência – futuro esse que aparece na cena consecutiva (logo antes da câmera começar a girar feito um vórtice). A frase que fecha o filme é então propícia ao extremo: *o tempo destrói tudo*. Se a câmera não entrasse no vórtice e o tempo congelasse, talvez Alex tivesse seu futuro de paz. Aí está a potência do estancar da câmera em Noé; quando para a câmera, o artista mobiliza duas coisas: 1) aproxima o espectador o máximo de presenciar aquilo de maneira perturbadoramente desconfortável, 2) inventa uma teoria do tempo e da ação política. A câmera parada na cena de estupro e, principalmente, as cenas que seguem no filme (que são anteriores ao acontecimento e que encontram seu ápice no resultado positivo do teste de gravidez; no porvir de uma vida) funcionam como uma sorte de teoria da mobilização como estratégia de mudança social. Quando afirmo a possibilidade utópica da sensação proposta pelo diretor nessa obra, faço-o porque entendo que o tempo só destrói tudo pois ele está inserido em um ciclo vicioso de violência – como o filme retrata – e que esse ciclo vicioso de violência pode ser metamorfoseado, desde que possamos agir numa multiplicidade de regimes escópicos, *desviemos as perspectivas*. É essa a proposta ética do filme de Noé: colocar em jogo a necessidade de brutalmente mergulhar até nas mais sombrias perspectivas – para delas, poder desviar. Aí está a possibilidade de uma *exacerbação mimética*, é essa a proposta que mora na *câmera sinestésica* de Noé.

A obra de Noé nos propõe romper immanentemente com o próprio tempo

e então fazer com que, se o tempo destrói tudo, ele destrua também o ciclo social de violência sem fim – mas isso só acontecerá se nós não estivermos anestesiados e conseguirmos nos mexer, para isso é sempre bom ter algo que nos lembre que ainda podemos sentir (seja lá o que sintamos).

Referências

ANTELO, Raúl. Volver: por uma ruptura imanente. In: ANTELO, Raúl *et al.* (org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FOSTER, Hal. *Bad new days*. New York: Verso Books, 2015.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos: (1917-1920)*. Tradução Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, 14).

JAY, Martin. *Downcast eyes*. California: University of California Press, 1994.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário 20: mais, ainda (1972 – 1973)*. Tradução M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

WARHOL, Andy, Where is your rupture?. *The Broad*, Los Angeles, 12 Aug. 2004. Disponível em: <https://www.thebroad.org/art/andy-warhol/where-you-r-rupture-1>. Acesso em: 31 maio 2021.

***Irreversível*, de Gaspar Noé, carrega boa dramaticidade e trama cheia de excessos**

Raquel Maysa Keller

Como estudante da língua e da cultura francesa, estava acostumada a assistir filmes de Jean-Luc Godard, Georges Méliès, Jean-Pierre Jeunet, Luc Besson, François Truffaut, mas ainda não conhecia Gaspar Noé. E foi como proposta de grupo de estudo que assisti, juntamente com minha turma de francês, o filme *Irreversível* (*Irréversible*), em 2003, um ano após seu lançamento na França. Comentamos, na época, que a violência vinha gratuita. Dezesseis anos depois, os excessos ainda incomodam e parece ter sido esta a razão de sua escolha para o ciclo *Violências Várias* do Projeto Cinema Mundo/UFSC. Mais do que adequado: este filme violento nos faz lembrar que vivemos em um país com a quinta maior taxa de feminicídio no mundo (SANTOS, 2019), onde também a cada 23 horas um homossexual é assassinado (SOUSA; ARCOVERDE, 2019).

O filme *Irreversível*, que é reversível apenas em suas formas cinematográficas, nos faz percorrer um *páthos* de difícil digestão. A trama foi cortada em cerca de uma dúzia de tomadas longas que contam a estória de trás para frente, produzindo sobre o espectador a sensação de que, talvez, se não houvesse tanta impulsividade e sede de vingança por parte de alguns personagens, os excessos não se materializariam. O tom irreversível já é dado no começo do filme, quando somos colocados em cena com dois senhores conversando sobre a vida e assistimos a confissão de um deles, que fez sexo com a filha. Chocante? Esse é apenas o prelúdio dos acontecimentos que vêm a seguir.

Irreversível começa com os créditos finais, praticamente impossíveis de ler porque todas as letras N, R e E vêm invertidas. Noé, que escreveu, dirigiu e editou o filme, além de operar a câmera que mergulha e se eleva a

todo momento, quer que saibamos que a história começa no fim de uma noite infernal e que ‘avança’ para o início da noite. A estória do filme se passa em um bairro afastado de Paris, no início do século XXI, e tem como protagonistas três adultos de classe média, em seus trinta e poucos anos: Alex (Monica Bellucci), Marcus (Vincent Cassel) e Pierre (Albert Dupontel). Alex já foi namorada de Pierre, que, por sua vez, ainda parece estar apaixonado por ela, mas que acaba se conformando em ver Alex ficar com Marcus. A maior parte da estória se passa à noite, após Alex brigar com Marcus e sair sozinha de uma festa onde estavam os três. Ela entra na passagem do metrô, que está deserta, e acaba sendo estuprada em uma cena interminável de nove minutos. A partir daí, Marcus e Pierre acabam descobrindo o nome do estuprador e vão atrás de vingança, acabando por matar o homem errado.

A violência presente em *Irreversível* (2002) faz parte de um grupo de filmes chamados *New French Extremity*, nomenclatura dada aos filmes franceses de horror e dramas extremos. Existem diversas discussões sobre essa ‘onda’ ser um movimento cinematográfico ou um subgênero do terror, mas o fato é que os filmes que compõem a *New French Extremity* possuem características semelhantes: violência gráfica, linguagem agressiva, personagens mentalmente desequilibrados e críticas sociais/políticas implícitas. Três outros bons exemplos desses filmes seriam: *Em Minha Pele* (*Dans ma peau*, Marina de Van, 2002), filme em que a personagem Esther se torna obcecada por sua pele e corpo e pratica autocanibalismo; *Raw* (*Grave*, Julia Ducournau, 2016), em que a personagem Justine, que é vegetariana, vai para a faculdade de veterinária e, ao sofrer um trote e ser obrigada a comer fígado de animais, vira canibal; e *Desejo e Obsessão* (*Trouble Every Day*, Claire Denis, 2001), que é um filme que mistura o erótico, o canibal e o científico, uma combinação perturbadora também. O que vemos é que esse subgênero ‘gore, sangue e tripas’ não tem limites e suas associações são as mais variadas: erotismo e canibalismo, sexo e violência, canibalismo e nazismo, pornografia e horror.

A Folha de São Paulo publicou, no momento da estreia do filme *Irreversível* no Brasil, crítica afirmando que a narrativa que “transcorre de trás para frente, começando com violência assustadora e terminando com momentos de ternura sublime, [...] uma odisséia emocional exigente, mas compensadora [...]” (REUTERS, 2002, p. 1). E por falar em odisséia, ao final do filme, o espectador é convidado a pensar em *ultimate trip*, ou seja, uma última viagem, essa ideia escrita no cartaz de *2001: A Space Odyssey* (1968), filme de Stanley Kubrick, cartaz que se encontra afixado na parede do quarto de Alex. É inevitável não pensarmos em Alex de *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1971) e seus atos violentos e estupro, que é outra adaptação de Kubrick. O diretor Gaspar Noé parece querer fazer uma homenagem ao diretor e lembrar que o mundo está cheio de violência, utilizando do tom distópico do filme de Kubrick de 1971. Além disso, o filme abre com a frase “o tempo destrói tudo”, afirmação do personagem que estuprou a filha, o que contribui para os aspectos irreversível e distópico da narrativa.

Voltando à Folha de São Paulo, a crítica avisa que “indignados com a agressão aparentemente gratuita cometida contra seus sentidos, alguns espectadores podem se sentir tentados a deixar o cinema logo no início do filme.” (REUTERS, 2002, p. 1). Na opinião do crítico em questão, “[...] seria um engano – não apenas porque o que vem a seguir vai apagar dois atos de violência repulsiva, mas também porque vai somar camadas de tristeza e horror que elevam o filme à condição de obra de arte.” (REUTERS, 2002, p. 1). Em minha opinião, o que configuraria o filme como uma obra de arte seria, mais do que a violência, a maneira com que o diretor resolveu contar a história. A narrativa é feita ‘de trás para a frente’, mas de forma diferente do que foi feito em outros filmes como *21 gramas* (*21 Grams*, Alejandro G. Iñárritu, 2003) com Sean Penn – histórias paralelas que acabam se entrecruzando em um momento-chave da trama – ou *Amnésia* (*Memento*, Christopher Nolan, 2000), que repetia um trecho de cada sequência para ajudar o público na compreensão da narrativa. O lon-

ga-metragem é composto de cerca de uma dúzia de tomadas longas e intensas, cada uma das quais avança ‘do começo ao fim’. Mas esses blocos são encadeados em ordem cronológica inversa. A meu ver, Noé demonstra uma paixão pelo controle do tempo, ao decidir contar a estória em blocos temporais, do fim ao começo. Além disso, é possível perceber seu gosto pelo desenvolvimento caótico da estrutura narrativa chegando a um clímax e a um *dénouement*, que não estão localizados necessariamente um pouco mais para a frente da estória. É uma brincadeira séria com a estrutura narrativa que, para o espectador, torna-se de difícil compreensão.

Voltemos ao início do filme: depois que um homem, numa sala imunda, afirma que “o tempo destrói tudo”, a câmera mergulha para a rua, à noite, onde um homem atordoado, com o braço quebrado, Marcus (Vincent Cassel), está sendo carregado para fora de um clube de sadomasoquismo gay chamado Rectum, numa maca. Ele é seguido por outro homem ainda mais atordoado, Pierre (Albert Dupontel), que é algemado e xingado pela polícia. A sequência seguinte mostra Pierre e Marcus entrando no clube. Extremamente nervoso, Marcus aborda os clientes do local, que gemem e grunhem, enquanto a câmera o acompanha passando por uma sequência interminável de pequenos compartimentos que lembram masmorras. Marcus pergunta às pessoas se viram determinado homem, e está claro que busca vingança. Mas um clube de sadomasoquismo não é o lugar mais indicado para se irritar a clientela e as coisas degeneram de maneira chocante. Pierre acaba matando um homem que julgou ser o estuprador de Alex, esmagando o seu rosto com golpes de um extintor de incêndio. Pego em flagrante, vai preso pela polícia.

Continuando a progressão invertida, Pierre e Marcus são vistos buscando as informações que os levarão ao Rectum. A causa justificada da fúria de Marcus, sua relação com Pierre e as relações de ambos com a belíssima Alex se tornam cada vez mais claras depois que ela entra numa passagem subterrânea

para pedestres, 43 minutos depois de iniciado o filme. O trabalho de câmera é fluido, o som é perfeito e perturbador. Motivados pelo desafio das tomadas longas, os atores – que improvisaram a maior parte de seu trabalho a partir de um roteiro de apenas quatro páginas – são fantásticos. O impacto cumulativo funciona bem como narrativa.

A trilha sonora, que cria um clima distópico para a narrativa, contribui o tempo todo para deixar o espectador desconfortável: é o som de uma sirene grave anunciando uma catástrofe que já aconteceu e outra que está prestes a acontecer (em uma espécie de *foreshadowing* contínuo, que se liga ao passado). Não é fácil a sua digestão, porém, aqui, mais uma vez, vemos o diretor em pleno controle do tom da estória com o acréscimo da trilha sonora, uma trilha intimamente ligada à produção e à emissão da simbologia e efeitos desejados: o desconforto ao ver suas cenas. Esse mesmo efeito sonoro perturbador, Gaspar Noé atinge de forma brilhante em outro filme intitulado *Clímax* (*Climax*, 2018), em que acompanhamos um grupo de dançarinos em uma noite de festa. Acontecimento após acontecimento (estupro, morte, overdose) se sobrepõe ao som alto de músicas de discoteca e, ao final, temos a impressão de que é a trilha sonora que faz a trama progredir.

Se considerarmos o que foi exposto até o momento – narrativa orquestrada de trás para frente, trilha sonora perturbadora e eficiente para criar o efeito desejado, improvisação dos atores –, tudo isto faz com que Noé se aproxime do cinema *nouvelle vague*, ou ainda, do movimento *New French Extremity*, ou seja, de um cinema autoral com engajamento. O filme também, a meu ver, pode ser discutido em termos de pertencimento aos filmes *gore* e, desta forma, alinha-se aos filmes americanos, em relação ao tema (vingança, violência) e, em relação à forma como o diretor conta a estória, aproxima-se dos filmes da *nouvelle vague*, movimento que torna Gaspar Noé um diretor autoral. *Irreversível* seria, portanto, um filme cheio de memórias da *nouvelle vague* e, ao mesmo tempo,

aproximar-se-ia do *gore* do movimento *New French Extremity*, cujo engajamento político revela violências várias.

Chegou o momento de falar sobre a cena de estupro de nove minutos. Você não precisa ser mulher para se sentir mal vendo a série de acontecimentos que levam ao crime. Ao identificar-se ou apenas ao seguir Alex pelo túnel do metrô, você sente que algo ruim vai acontecer e percebe que teve muito azar ao entrar naquele lugar. Ela é xingada, tem sua vida ameaçada com faca, e analisada como se fosse mercadoria pelo cafetão *Le Ténia* que, ao que tudo indica, é homossexual. Aí então ficamos com a impressão de que a violência é realmente gratuita. Ele diz: “Até que você é bonita por ser uma buceta.” E a partir daí, bate, estupra e a deixa no túnel, quase sem vida. O agravante é que Alex estava grávida.

A escolha do diretor em apresentar a violência contra a mulher, em uma das duas cenas mais chocantes do filme, teria justificativa. Esse tipo de filme não se preocupa em ser politicamente correto. Como diz Linda Williams: os corpos de mulheres têm funcionado desde o século XVIII, em Marquês de Sade, na ficção gótica, e nos romances de Richardson, como ‘engrenagem e máquina’ (*the moved and the moving*). É através do que Foucault chamou de saturação sexual do corpo feminino que todo tipo de público continua recebendo algumas de suas emoções mais poderosas (WILLIAMS, 1991). Esse ambiente permeado de extremos, de excessos, aparece sempre nas narrativas de horror corpóreo ou *gore*. Williams (1991), a este respeito, faz uma análise do excesso relacionado ao corpo nos gêneros terror, drama e pornografia, denominando esses filmes de *body genres* ou ‘gêneros corporais’. Ela argumenta que esses três gêneros compartilham características relacionadas aos fluidos e excessos corporais: terror (sangue), drama (lágrimas), pornografia (orgasmo). Para a autora, há uma espetacularização do corpo no momento de uma intensa sensação ou emoção: no retrato do orgasmo em cenas de sexo, do terror e da violência em filmes de

horror e do choro em filmes dramáticos.

Williams usou a definição de gêneros corporais para escrever sobre os três tipos de filmes citados anteriormente e para afirmar que todos esses gêneros compartilham a ideia de excesso. Gostaria de estender a concepção de excesso ou de limite para o filme *Irreversível* e seu tratamento da violência. Este não é um filme de terror *per se*, mas acaba atuando em nosso sistema nervoso da mesma forma. Tampouco é pornográfico. Contudo, é dramático no sentido em que duas situações horríveis acontecem e vemos as consequências de tais atos: estupro e morte.

Sobre a protagonista: não temos a chance de ver Alex se tornar uma *final girl*, aquela garota virgem ou com pouca experiência sexual que, após sofrer violência sexual, passa por um período de reflexão e preparo para então se vingar de seu abusador ou abusadores, como acontece nos *slasher movies*. Quem faz isso é o seu namorado Marcus juntamente com o seu ex-namorado Pierre. Uma espécie de *final girl* às avessas, assim como a narrativa do filme. A *final girl* aparece nos filmes chamados de 'rape and revenge' (estupro e vingança), que é basicamente a narrativa de *Irreversível* e que traz a seguinte estrutura tripartida: ato I – a personagem é estuprada, torturada e deixada no local para morrer; ato II – a personagem sobrevive e se recupera; ato III – a personagem exige vingança e/ou mata seu agressor (RAPE..., 2021). Considerando o filme a partir de uma crítica feminista, ele acaba deixando a desejar porque Alex é colocada como vítima desde o início da narrativa, quem promove a vingança por ela são seus companheiros. Tal posição só reforça visões patriarcais da mulher que, por essência, seria frágil e indefesa.

Por fim, indica-se este filme aos amantes do cinema autoral e às pessoas que se interessam por narrativas que podem ser diferentes, especialmente em relação ao tipo de filme que provém da indústria norte-americana. *Irreversível* é um filme sobre a vida cotidiana que, em um determinado momento, acaba

encontrando a violência, sem julgamentos.

Referências

RAPE and revenge. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S.l.], 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rape_and_revenge. Acesso em: 24 maio 2021.

REUTERS. Filme “Irreversível” começa do fim e promete polêmica. *Folha Online*, 22 out. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u23304.shtml>. Acesso em: 04 nov. 2019.

SANTOS, Ana Beatriz. Aumento do número de feminicídios. *Rádio Senado*, 04 out. 2019. Pautas Femininas. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/pautas-femininas/2019/10/04/numeros-do-femicidio>. Acesso em: 24 maio 2021.

SOUSA, Viviane; ARCOVERDE, Léo. Brasil registra uma morte por homofobia a cada 23 horas, aponta entidade LGBT. *G1*, 17 maio 2019. São Paulo. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/05/17/brasil-registra-uma-morte-por-homofobia-a-cada-23-horas-aponta-entidade-lgbt.ghtml>. Acesso em: 24 maio 2021.

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre, and excess. *Film Quarterly*, Berkeley, v. 44, n. 4, p. 2-13, summer 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1212758>. Acesso em: 14 set. 2018.

Grave: o canibalismo como descoberta da sexualidade

Daniel Medeiros

Introdução: o primeiro contato

Na ocasião do lançamento da produção franco-belga *Raw* (*Grave*, Julia Ducournau, 2016), no Festival de Toronto, jornais internacionais noticiaram que uma ambulância fora chamada para atender pessoas que passaram mal durante a exibição do filme¹. O incidente repercutiu em *sites* especializados, tanto no exterior quanto no Brasil, e isso foi suficiente para despertar ainda mais curiosidade nos espectadores aficionados pelo gênero do terror. Sobre tudo porque as notícias divulgadas não detalhavam os motivos das reações. *Raw* era, essencialmente, um filme sobre canibalismo. Este tema, embora pouco explorado na atualidade, já gerou algumas produções bastante polêmicas, tais como as franquias *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974-2013), *Quadrilha de Sádicos* (*The Hills Have Eyes*, 1977-2007) e *Holocausto Canibal* (*Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980). Relatos acerca da violência extrema do filme não surpreenderam o fã do gênero que, até pouco tempo atrás, acompanhava o sucesso do subgênero *torture porn*, encabeçado pela franquia *Jogos Mortais* (*Saw*, 2004-2017). Ainda assim, a curiosidade se manteve até o lançamento de *Raw* no Brasil.

Ao longo deste artigo, buscar-se-á compreender não apenas a causa da recepção visceral do público, mas como tal intensidade opera dentro da narrativa, como se relaciona com outras obras similares do gênero de terror e o quanto dessa curiosidade se mantém após assistir ao filme.

¹ Mais informações podem ser consultadas em Gabbatt (2016).

Sangue, carne e sexo

No Brasil, *Raw* foi traduzido como *Grave*, o que de começo já rompe com o pacto que o nome original estabelece com a questão do canibalismo. O longa-metragem, escrito e dirigido por Julia Ducournau, acompanha Justine (Garance Marillier), uma jovem vegetariana, que se prepara para o primeiro ano na faculdade de veterinária. A jovem está seguindo os passos dos seus pais e da irmã mais velha e veterana na faculdade, Alexia (Ella Rumpf). Introversa, Justine fica desconfortável quando é submetida aos trotes da faculdade. Em uma das primeiras ações dos veteranos, seu quarto é invadido e ela é obrigada a andar, de quatro, junto dos colegas. Em outro momento, ela e os demais calouros tomam um banho de sangue de origem animal (imagem 1), numa cena que remete ao filme clássico *Carrie: A Estranha* (*Carrie*) – adaptação do livro de Stephen King, lançada no ano 1976 e dirigida por Brian De Palma.

Imagem 1 – Justine é coberta de sangue durante o trote²



Assim como no filme de Brian De Palma, o sangue de origem animal simboliza a violência daquilo que está por vir e a liberação de instintos até então aprisionados. Há também uma relação com a descoberta da sexualidade, do próprio corpo e das mudanças nele ocorridas. No caso de *Carrie*, a diferença

² Todas as imagens do capítulo foram extraídas de *frames* do filme.

está no fato de que o sangue serve para isolar a protagonista dos demais personagens – humilhando-a na frente dos seus colegas. Já em *Grave*, o sangue é parte de um ritual de união, igualando todos os calouros. Afinal, embora o trote universitário seja mostrado aqui como um ritual violento, é, também, um ritual coletivo. Diferente de *Carrie*, Justine não está sozinha neste momento, o que torna sua humilhação atenuada. Seu isolamento acontecerá em outro momento do longa-metragem. O banho coletivo de sangue é um ritual que faz parte da exótica recepção organizada pelos veteranos e inclusive seus pais e sua irmã foram expostos a ele. Ainda que seja previsto, nem por isso o trote deixa de ser impactante e violento – e não faltam exemplos que comprovem essa violência, como na cena em que a protagonista é vista embaixo de um lençol sendo atacada por seus veteranos.

Logo depois do banho de sangue, Justine é forçada – pela própria irmã – a comer um pedaço de fígado cru. Alexia justifica a necessidade da irmã se submeter a isso como uma etapa necessária para se enturmar, reforçando, novamente, a ideia da coletividade. Ao contrário disso, porém, as consequências de tal ato a isolam ainda mais, passando a ocasionar mudanças físicas e psicológicas. Em virtude de uma reação alérgica à carne que foi obrigada a ingerir, o corpo de Justine fica coberto de feridas. Além disso, a jovem é tomada por uma fome descontrolada por carne.

Quando questionada por uma enfermeira acerca dos motivos que a levaram a se submeter a tal situação e humilhação, Justine não tem outra explicação que não seja aquela dada pela própria irmã. Alexia ainda usa a mesma justificativa para convencer Justine a se submeter a um doloroso processo de depilação. Tal processo é filmado como se fosse uma cena de tortura: Justine é vista no centro do quadro, de pernas abertas, enquanto a sua irmã se aproxima em câmera lenta. Porém, logo após o início da depilação, a cera fica presa em sua virilha e Alexia pega uma tesoura para cortá-la. Justine se assusta e dá um

chute na irmã que, ao cair em cima da tesoura, corta o próprio dedo e desmaia. Novamente, estimulada pela exposição ao sangue e à carne, dessa vez de origem humana, a jovem de maneira descontrolável come o dedo de Alexia. Esta, ainda acordando do desmaio, vê Justine ingerindo o dedo e começa a chorar (imagem 2). Suas lágrimas, porém, não representam medo ou dor, mas reconhecimento. Estranhamente, o ato aumenta a proximidade entre as duas irmãs. Alexia (que também é canibal) entende que aquela é a natureza de Justine e essa foi a maneira da irmã expressá-la.

Imagem 2 – Alexia chora ao ver a irmã comendo seu dedo



As dicotomias entre as duas irmãs são exploradas ao longo de toda a narrativa. Alexia é mais velha, Justine é mais nova. Alexia é sexualmente ativa, Justine é virgem. Alexia já aceitou a sua natureza carnívora, Justine tenta manter o vegetarianismo imposto pelos pais. Ou seja, Alexia já encontrou a sua maneira de lidar com a situação; Justine ainda batalha contra isso. Vale destacar também o significado dos nomes das personagens. Enquanto o nome Justine tem origem no latim, na palavra *justus*, referindo-se à característica de alguém *de natureza justa*, Alexia tem sua origem no grego *alexis* e significa *defensora* ou *ajudante*.

Após descobrir o canibalismo da irmã, Alexia adota essa característica

de 'ajudante' e resolve auxiliá-la, compartilhando o seu segredo. Alexia leva a irmã a uma rua deserta. Lá, as duas se escondem na beira da estrada e aguardam, até que finalmente um carro se aproxima. Quando o veículo está próximo, Alexia avança até o meio da rua, causando um acidente. Antes da chegada da polícia ou de possíveis testemunhas, ela começa a se alimentar dos corpos mortos. Para fortalecer o laço, Alexia convida Justine a se alimentar também. Tomada pela sua 'natureza justa', Justine rejeita o método da irmã, preferindo reprimir o seu próprio instinto. Mas isso só aumenta a sua vontade.

O desejo de Justine por carne humana se espelha na descoberta da sua sexualidade e serve como metáfora para as transformações da vida adulta. Quando chega na faculdade, ela não parece interessada por nenhum dos seus colegas. Em pouco tempo, porém, ela passa a experimentar sensações e desejos até então reprimidos. Após sua primeira experiência canibal, começa a frequentar as festas da faculdade, bebe excessivamente e procura um parceiro – ou parceira – sexual. Assim como um animal em meio a uma caçada, Justine lança um olhar predatório em busca da sua presa.

Embora vagueie pelos ambientes, o olhar de Justine sempre volta para Adrien (Rabah Nait Oufella), seu colega de quarto gay. Ele é o fruto do seu desejo, algo explicitado pelos enquadramentos de Ducournau. Subvertendo as expectativas do gênero, a diretora usa o olhar exploratório – da câmera e da personagem – para colocar o corpo masculino em evidência. Em certo momento, Justine observa o corpo seminudo de Adrien enquanto ele joga futebol (imagem 3). Ao final desta cena, Justine percebe que seu nariz começou a sangrar (imagem 3), simbolizando a sua excitação diante daquilo que vê.

Imagem 3 – Reação de Justine ao ver Adrian sem camisa



Sexo e violência estão interligados ao longo de todo o filme. Ao se encontrar sozinha com outro rapaz, Justine lhe arranca um pedaço do lábio enquanto o beija pela primeira vez. O incidente interrompe o que poderia ser a sua primeira experiência sexual. De volta ao quarto, ao tomar banho, ela retira da boca um pedaço do lábio que ficara preso entre os seus dentes. Mais uma vez, rendendo-se aos instintos, Justine come aquele pequeno pedaço de carne de outra pessoa.

Seu desejo cresce até que ela finalmente faz sexo com Adrien. Durante o ato sexual, Justine quase perde o controle da sua ânsia por carne. Para evitar atacar o parceiro, ela morde o próprio braço. A proximidade entre sangue e sexo é novamente explicitada no momento em que atinge o orgasmo quando sangue escorre pelo seu braço (imagem 4).

Imagem 4 – Justine morde o próprio braço durante o sexo



Segundo Ducournau, a ideia de retratar a sexualidade feminina de uma maneira diferente foi seu maior incentivo na concepção do filme. A diretora afirma não gostar da forma como a descoberta da sexualidade feminina é, normalmente, explorada no cinema. Para ela, o cinema insiste em relacionar a sexualidade da mulher à culpa e à dúvida. Sobretudo em relação à sua reputação, às paixões não correspondidas ou à busca pelo homem ideal. Tudo isso foge do verdadeiro conceito de sexualidade:

Para mim, a sexualidade está no corpo. E você certamente não deve ser uma vítima. Não é algo pelo qual você passa, é algo em que você é ativo e está tudo bem. Seu principal objetivo deve ser o clímax, porque, se esse não for o seu principal objetivo, você nunca alcançará o clímax. Então, é isso que eu queria mostrar: uma sexualidade que não é de desculpas, sem vergonha, no corpo, no agora e com o objetivo de chegar ao clímax (THOMAS, 2017, p. 1, tradução nossa).³

Tal abordagem 'corporal' é central na narrativa, relacionando-se fortemente com temáticas comuns ao gênero do terror.

³ No original: "For me, sexuality is in the body. And you should certainly not be a victim. It's not something that you go through, it's something that you are active in, and it's perfectly okay. Your main aim should be to climax, because if it's not your main aim, you're never gonna climax. So, that's what I wanted to show you: a sexuality that is not apologetic, shameless, in the body, in the now and aiming at climax."

Sangue, carne e lua cheia

Dentro dos tropos do gênero, a criatura que mais explorou essa relação entre sangue e sexualidade foi o vampiro. Porém, esta figura é, geralmente, associada à imagem de uma criatura elegante e sedutora. Atores como Bela Lugosi e Christopher Lee fizeram fama interpretando personagens sedutores, cujas vítimas quase se entregavam voluntariamente às suas presas.

Ao contrário disso, em *Grave*, a relação é muito mais animalesca, aproximando-se de outra criatura clássica do terror: a figura do lobisomem. Assim como nos filmes de lobisomens, aqui, vemos a protagonista sofrendo uma transformação física (as feridas causadas pela reação alérgica) e apresentando reações descontroladas (como quando come o dedo da irmã). Uma vez que inicia o seu processo de transformação, desencadeado pela primeira vez na qual ingere carne, Justine passa a ser guiada por um desejo incontrolável e animalesco, tal qual um lobisomem em uma noite de lua cheia.

Propomos esta relação não apenas por causa da temática da fome da protagonista, mas também a partir da relação que o filme estabelece entre o corpo humano e o corpo animal. Tal aproximação é feita tanto por cenas como esta, citada anteriormente, quanto pelos diálogos. É discutida, por exemplo, a semelhança entre o homem e o porco ou entre o estupro de macacos e de mulheres. Não existe, dentro da realidade do filme, uma separação entre o mundo animal e o mundo acadêmico. Isso porque algumas das aulas que Justine assiste são ministradas dentro dos estábulos (local onde vivem os animais), e em outros momentos os animais são trazidos para dentro da sala de aula (local habitado pelos humanos).

Sobre estas cenas, a diretora destaca a importância de ter animais presentes na narrativa, como forma de lembrar o espectador da batalha interna pela qual a protagonista está passando, uma batalha “entre seus anseios animais e seu desejo de permanecer um membro funcional da nossa sociedade” (SHE-

PHERD, 2017, p. 1, tradução nossa)⁴. E é somente após vencer essa batalha que ela “conseguirá escapar de seu próprio determinismo – com sua família e o determinismo social que recai sobre ela” (SHEPHERD, 2017, p. 1, tradução nossa)⁵.

Em relação ao canibalismo, a diretora explica que este é um dos três grandes tabus da humanidade, ao lado do assassinato e do incesto. Mas, ao contrário destes dois, o canibalismo é tratado como se não existisse. Para ela, isso é como se fosse uma questão de segurança, uma vez que “o animal dentro de nossos corpos não pode escapar. Está aqui, em muitos níveis, ainda dentro de nós. É por isso que preferimos tratar os canibais como se eles não existissem e estivessem fora da humanidade” (SHEPHERD, 2017, p. 1, tradução nossa)⁶.

Christy Lemire (2017), em sua crítica sobre *Grave*, destaca o fato de a cineasta nunca julgar as ações de sua protagonista, por mais que suas escolhas sejam prejudiciais aos outros. Em vez disso, Ducournau alterna os olhares entre aproximação e afastamento, fazendo com que acompanhem a transformação de Justine de uma menina tímida para uma caçadora destemida. Tal transformação é notável no contraste entre a beleza das imagens captadas e a crueza daquilo que está sendo mostrado na tela. Em alguns momentos, a diretora opta por planos gerais com pouco movimento em cena, noutros ela usa câmera na mão ou compõe belíssimos planos-sequências, criando um contraste narrativo entre inércia e movimento, calma e aflição.

O mesmo contraste é notável no relacionamento das duas irmãs. Ora elas se dão bem – riem, bebem, conversam –, ora discutem, brigam e mordem uma à outra. Como se estivesse aplicando o seu próprio trote na irmã, Alexia humilha Justine na frente de todos os seus colegas, fazendo-a se comportar

⁴ No original: “between her animal urges and her desire to remain a functioning member of our society”.

⁵ No original: “She’s going to manage to escape her own determinism – with her family and the social determinism that falls upon her.”.

⁶ No original: “the animal inside our bodies can’t escape. It’s here, on many levels, still inside us. That’s why we would rather treat cannibals as if they don’t exist and are outside of humanity.”.

como um cachorro faminto em busca de comida (imagem 5). A cena é vista com asco por alguns dos colegas e pela própria Justine, que não se reconhece ao ver um vídeo com o seu comportamento na noite anterior.

Imagem 5 – Justine assiste a um vídeo dela própria tentando morder um defunto



Sangue, carne e abjeto

Julia Kristeva (1982) se refere ao conceito de abjeto o associando à reação humana diante da perda da distinção entre sujeito e objeto. E o contato com um cadáver – como aquele mostrado na cena anterior – causa uma reação abjeta, uma vez que nos lembra a nossa própria mortalidade e a matéria que compõe os nossos corpos. A visão do sangue, de feridas ou excrementos pode causar uma reação similar. Mais do que isso, porém, o abjeto se caracteriza como uma oposição a algo. Barbara Creed (2015) amplia a discussão apresentada por Kristeva, trazendo-a para o cinema. Creed (2015) define o abjeto como uma rebelião daquilo que é sujo, luxurioso, carnal e feminino. Ela também reforça a ideia de que ao abjeto são associadas às experiências corporais e os excrementos.

Não é difícil, portanto, aproximar a discussão presente em *Grave* do conceito de abjeto. Em diversos momentos do filme, Ducournau destaca esses

excrementos, tanto animais quanto humanos. Quando visita a irmã durante a aula, por exemplo, Justine vê Alexia com o braço enfiado no ânus de uma vaca e, quando ela retira o braço, restos de excremento saem junto. Certa noite, também, quando as duas irmãs saem, Alexia ensina Justine a urinar de pé. Em outro momento, Justine está nervosa e mastiga descontroladamente os seus cabelos, para em seguida ser vista vomitando-os. Para Creed (2015), a monstruosidade feminina é construída como um abjeto, uma vez que se mostra uma ameaça à ordem simbólica. Tal monstruosidade chama a atenção para a falha dessa ordem, pela evocação do que a autora entende como ordem natural e animal.

Outro ponto de proximidade entre a teoria de Creed (2015) e *Grave* se dá pela leitura do mito da vagina dentada. Keller (2019) faz essa aproximação em sua interpretação do filme, apontando que o medo proveniente da vagina dentada não é apenas o medo da castração, mas o medo da castração proveniente do sexo. Afinal, para que haja a castração, é preciso antes que haja a penetração. Para Keller (2019), o simbolismo da vagina dentada está presente em todo o filme, seja na cena em que Justine morde o lábio de um colega ou, ao final, quando Alexia, perdendo o controle da sua própria fome, mata Adrien e come um pedaço de sua perna. A autora também afirma que a única maneira de conter o canibalismo no filme é reforçando os laços familiares: “Todos sobrevivem, mas só porque são família. O vegetarianismo conseguiu conter Justine até o momento do trote, porém esta foi uma solução temporária” (KELLER, 2019, p. 79).

A relação familiar, de fato, é essencial para a leitura de *Grave*, especialmente a relação entre as duas irmãs. As descobertas do canibalismo, do sexo e da própria animalidade servem para equilibrar o relacionamento das duas personagens. E o exemplo mais significativo disso se dá numa cena próxima do final: quando Justine visita Alexia na cadeia, após esta ter sido presa pela

morte de Adrien. Enquanto conversam separadas pelo vidro, os rostos de Justine e da irmã se fundem através da imagem refletida, tornando-as uma única pessoa (imagem 6).

Imagem 6 – Rostos de Alexia e Justine se fundem em uma única imagem



Jeannette Catsoulis (2017) conclui a sua análise de *Grave* dizendo que é uma obra ausente de conforto e de amor. Entretanto, essa imagem final parece dizer justamente o contrário. Os rituais se completam nesse momento. O trote acabou. Justine passou por todas as transformações as quais precisava enfrentar e seu relacionamento com a irmã está estabilizado. Na cena final, Justine e seu pai estão sentados à mesa. O pai mostra o seu peito coberto das chagas do seu relacionamento e explica que aquela foi a maneira que ele encontrou de conseguir viver com a esposa e sua natureza. E fala, em tom esperançoso, que Justine também vai encontrar a sua própria maneira.

Conclusão: o retorno

Iniciamos este texto falando sobre as notícias que cercaram *Grave* na época do seu lançamento. De fato, uma notícia falando sobre pessoas passando mal na sala de cinema é curiosa e captura a atenção do fã de terror. Porém, esse

sensacionalismo acabou estigmatizando o filme. Julia Ducournau declarou que ela se incomodou com o fato de que, depois de um tempo, as pessoas pararam de falar sobre a narrativa, para falar somente sobre a violência das suas imagens. Segundo ela, isso foi um problema, porque afastou uma parte do público (SHEPHERD, 2017).

Grave é um longa-metragem que discute diferentes questões relacionadas à descoberta da sexualidade, à entrada na vida adulta e à proximidade entre o humano e o animal. É também um filme de terror que não objetifica o corpo da mulher e não é guiado pelo olhar masculinizado que normalmente é associado ao gênero. É um filme que se utiliza de metáforas para construir uma narrativa envolvente e impactante.

Outro filme que também causou reações viscerais dentro do cinema foi *O Exorcista* (*The Exorcist*) lançado no ano de 1973 e dirigido por William Friedkin. Mesmo passando mal, as pessoas continuaram a assistir ao filme e continuaram a reverenciá-lo pela sua narrativa. É isso que o fã de terror procura vivenciar. Ele não busca apenas reações de mal-estar e incômodo, mas a experiência de assistir a um filme que o faça querer continuar assistindo, apesar de tais sintomas. *Grave* é este tipo de filme.

Referências

CATSOULIS, Jeannette. Review: give a student some offal, and you'll regret it in 'Raw'. *The New York Times*, 09 March 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/03/09/movies/raw-review.html>. Acesso em: 05 dez. 2019.

CREED, Barbara. *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Abingdon: Routledge, 2015.

GABBATT, Adam. Cannibal horror film too Raw for viewers as paramedics are called. *The Guardian*, 14 Sep. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2016/sep/14/cannibal-horror-film-raw-toronto-film-festival>.

Acesso em: 11 nov. 2019.



KELLER, Raquel Maysa. O monstro canibal e o feminino em *Grave*. In: SÁ, Daniel Serravalle de; MARKENDORF, Marcio (org.). *Monstruosidades: estética e política*. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2019.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LEMIRE, Christy. Raw. *RogerEbert.com*, 10 March 2017. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/raw-2017>. Acesso em: 05 dez. 2019.

SHEPHERD, Jack. Raw director Julia Ducournau talks cannibals, humanity, and fainting. *Independent*, 30 March 2017. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/julia-ducournau-interview-raw-director-cannibalism-humanity-fainting-sick-a7658651.html>. Acesso em: 24 out. 2019.

THOMAS, Lou. Raw director Julia Ducournau: 'I'm fed up with the way women's sexuality is portrayed on screen'. *BFI*, 6 April 2017. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/raw-director-julia-ducournau>. Acesso em: 30 out. 2019.

Câmeras, estrangeiros e violência: um olhar crítico sobre o filme *Caché*

Lucas de Oliveira Alves

Caché, filme de 2005 dirigido por Michael Haneke, nos convida, no primeiro plano, a vigiar a fachada da casa de uma família de classe média francesa. Dessa filmagem amadora, sem cortes, somos levados pela câmera do diretor aos interiores dessa casa, acompanhando descontinuamente a rotina do casal Georges, Anna e seu filho Pierrot.

Jogando com o que se dá a ver, sem cortes, e a realidade que é constituída a partir de nossas memórias, por encobrimentos e seleções, o diretor põe em cena diversos temas, tais como: a hipervigilância moderna, o estatuto da realidade, a relação dos sujeitos com as imagens e a violência da intimidade humana: a violência decorrente da intrusão de outro e a agressividade constituinte de cada um de nós: desejos de morte e destruição dirigidos ao outro, nomeados por Freud de pulsão de morte.

A família, núcleo central da narrativa, passa a ser atormentada por fitas de vídeo que mostram o exterior de sua casa. O que inicialmente parecia ser uma brincadeira infantil torna-se algo ameaçador, sobretudo a partir do momento que eles recebem uma fita mostrando o exterior da casa onde Georges cresceu, dando vazão a memórias do personagem que permaneciam recalçadas. A palavra *caché* pode ser traduzida como escondido, dissimulado, temporariamente inacessível e, pensando *freudianamente*, podemos refletir sobre o *caché* como o recalçado – conteúdo expulso da consciência que retorna, tensionando o sujeito a prestar contas, haver-se com aquilo que permanecia escondido de sua própria consciência.

Freud (1996), no final do século 19, desenvolve o conceito de lembranças encobridoras, argumentando que a memória é feita de cortes e montagens. Algumas lembranças são recalçadas e outras são fantasiadas, transformadas como em um sonho. O pensamento do psicanalista nos provoca a refletir nos limiares de uma produção cinematográfica e, do mesmo modo, nos limiares entre sonho e realidade. Um filme, tal como a memória, é feito de cortes e montagens, e Haneke, evidencia isso ao contrastar as filmagens dentro da narrativa – as fitas sem cortes entregues à família – com a filmagem que ele realiza, cortando e emoldurando a realidade que assistimos enquanto espectadores. Deparamo-nos com duas camadas de *mise-en-scène* e somos interpelados em nossa posição de espectadores passivos da narrativa fílmica - realidade posta. Essa interpelação é levada ao paroxismo pelo diretor em *Violência Gratuita* (*Funny Games*, 1997, refilmado também em 2007), quando um dos personagens interrompe a cena para falar com o espectador e retorna a fita do próprio filme, alterando radicalmente o desfecho da história.

Em *Caché*, à medida que as fitas vão surgindo, impelindo Georges a re-visitado seu passado, imagens oníricas começam a se confundir com imagens da ‘realidade’. Em curtas cenas, assistimos um menino que sangra pela boca e, adiante, vemos o sonho de Georges. No sonho, uma criança dentro de um rancho (Georges), está diante de seu colega Majid, o qual corta a cabeça de um frango com um machado. De maneira ameaçadora, após esse ato, Majid dirige-se a Georges, insinuando uma atitude agressiva com o mesmo machado.

Os acontecimentos de sua infância, relacionados ao menino Majid, emergem como o recalçado do Georges, revelando segredos íntimos de uma criança perversa (polimorficamente perversa), e de maneira alegórica, apontando para certa perversão social entranhada na população europeia contemporânea, manifesta na violência xenófoba.

Descobrimos, pela confissão de um Georges atormentado, que Majid –

nesse momento, o principal suspeito de enviar as fitas – era filho dos empregados de seus pais. Os pais de Majid, argelinos que lutavam pela independência de seu país, foram afogados no rio Sena em uma truculenta ação da polícia francesa em 1961. Os pais de Georges adotaram Majid, despertando sua inveja. Como forma de ‘se livrar de Majid’, Georges passa a contar mentiras sobre as ações do menino para os pais. Num dia, como consequência das falsas histórias contadas por Georges, Majid é levado para um orfanato.

A figura de Majid retorna como um fantasma na vida adulta de Georges, rastro de sua presença a partir das fitas enigmáticas que lhe são entregues. Pensando por meio do conceito freudiano de retorno do recaiado e tomando o significante ‘criança desaparecida’ que se apresenta na narrativa, temos dois episódios bem marcantes na história. Com a fita, temos o retorno de duas crianças desaparecidas: a criança que Georges foi – manipuladora e cruel – assim como a criança Majid, que retorna tanto como fantasma nas memórias e pensamentos de Georges, quanto em presença real, na idade adulta. Já nos últimos momentos do filme, Pierrot, filho de Georges e Anna, também desaparece e retorna. Um desaparecimento sintomático, pois evidencia, em uma repetição geracional, as crianças recaiadas (fantasmáticas e reais) que invariavelmente retornam.

Pelo conceito de imagem dialética proposto por Walter Benjamin (2009) – memória involuntária que nos leva a visitar imagens do passado, criando uma trama singular com as imagens do presente – somos levados, pelas imagens dos argelinos afogados no Rio Sena, cujo relato da morte dos pais de Majid convoca, a observar imagens do presente – as centenas de imigrantes refugiados que se afogam no mar Mediterrâneo tentando chegar na Europa.

Com seu caráter alegórico, Haneke nos abre uma constelação de imagens e, por conseguinte, de reflexões. Nas mentiras contadas por Georges, encontramos ressonâncias de figuras políticas que espalham *fake news* sobre os

imigrantes refugiados, de modo a sustentar suas políticas xenófobas. Assim como Georges, eles querem expulsar a ameaçadora presença do imigrante de sua casa – ameaça que se constrói em uma fantasia, ‘sonho’, arranjo de imagens e discursos que constroem uma realidade compartilhada.

No sonho de Georges, vemos Majid com o machado na mão, ameaçando-o, mas por uma leitura psicanalítica, levando em conta a afirmação *lacaniana* de que no imaginário “o eu é um outro” (LACAN, 1986, p. 72), podemos pensar que o sonho revela que Georges não é apenas a vítima acuada, mas é também algoz. De certa forma, é aquele que carrega o machado para cortar o gozo, o bem-estar que seus pais ofereciam à Majid. Georges se sente perturbado por esse passado – o recalcado que retorna – pois sabe que teve papel ativo na trama de violência engendrada.

No macrocosmo político, Georges é a representação daqueles que ao se posicionarem contra a presença dos imigrantes refugiados no ‘Primeiro Mundo’, falando dos problemas sociais que eles trazem, violência, criminalidade, etc., sabem que tiveram papel ativo nessa situação, pois enquanto nação, expropriaram e marginalizaram essa população na expansão imperialista, impelindo-os a buscar meios de sobrevivência nos países exploradores. No final do filme, o filho de Majid pergunta pra Georges: “Você me deixaria entrar na sua casa?” – interpelação emblemática, pois condensa as vozes daqueles que estão nas fronteiras. Refugiados em campos aguardando a permissão para entrar na casa-nação europeia.

O outro, o estrangeiro, é apontado, sob um véu que mascara a violência perpetrada pelas nações ‘civilizadas’, como aquele que deflagra o mal-estar. Recalca-se a realidade de que é o europeu branco quem impõe barreiras, explora, vigia e controla. A figura do imigrante, que no filme, emerge como aquele que olha e ameaça com seu olhar, nos permite refletir sobre os paradoxos dos sistemas de vigilância imperantes no sistema capitalista. O filme

Alphaville (*Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), de Jean-Luc Godard, distopia que retrata uma sociedade altamente vigiada e oprimida pela hipervigilância, ironicamente, dá nome a um dos principais e mais luxuosos condomínios da cidade de São Paulo. *Alphaville*, filme e condomínio, são paradigmáticos, pois nos permitem enxergar como os mecanismos de segurança criados para proteger o ‘euro-cidadão’ em relação outro – o estrangeiro, o pobre, o ‘criminoso’ – se volta contra ele, cerceando sua liberdade, levando à indefinição de quem olha e de quem é olhado.

Em dado momento da história, Georges recebe uma fita mostrando o endereço daquele que se supõe vigiar sua família. Ele vai até lá e acredita confirmar a suspeita de que é Majid quem filma e envia as fitas. Majid, em um tom calmo, nega que esteja fazendo isso, levando Georges a ataques de fúria. É curioso que a rua do apartamento de Majid chama-se Lênin, notório líder da revolução proletária empreendida na Rússia. Ao encontro dessa curiosidade – cujas intencionalidades no texto do filme nos escapam – temos a afirmação do filósofo esloveno Slavoj Žižek (2011) de que a figura do imigrante e do refugiado é o que mais se aproxima no século 21, da figura do proletário.

Sem saber, Georges estava sendo filmado dentro do apartamento de Majid e a filmagem é enviada para seu chefe. Nela, vê-se Georges fazendo movimentos bruscos e esbravejando, enquanto Majid permanece sentado, de maneira calma e complacente. Questionado por seu chefe sobre o conteúdo da fita, ele dá uma explicação genérica e recebe seu apoio. Interessante observarmos as assimetrias entre as duas relações. As relações de hierarquia e poder não se dão entre a figura do empregado (Georges) e patrão – homens brancos europeus – mas entre Georges e Majid (filho de imigrantes árabes). Georges se outorga o direito de entrar no apartamento de Majid, gritar e ameaçá-lo, evidenciando seu lugar privilegiado nas relações socioeconômicas e culturais da contemporaneidade.

Ao longo da história, vemos como são colocadas em cena as tensões sociais do cotidiano, interpelando os limites da civilidade. Assistimos Georges, homem culto e equilibrado, perder o controle emocional em diversas situações. A primeira cena em que isso se evidencia é quando, no momento que ele e Anne estão saindo da delegacia, são quase atropelados por uma bicicleta. O ciclista é um homem negro – elemento que já dá a tônica das tensões étnicas e geopolíticas que comporão a história –, o qual, diante das reclamações e xingamentos de Georges, insinua-se em uma posição agressiva. Georges recua, aparentemente, por não se considerar forte o suficiente para entrar em um embate físico. Em outro momento, Majid fala para Georges: “Tu és refinado demais para me matar!”. Nessas cenas, Haneke parece nos interrogar diretamente, nos apontar que a civilidade humana é frágil e que as barreiras impostas pela cultura nem sempre serão suficientes para segurar o recalcado e aquilo que há de mais primitivo e incivilizado em nós.

No desfecho da história, não temos certeza sobre quem enviou as fitas. Majid e seu filho, apesar das evidências, negam que as enviaram. Mesmo Georges, ao final do filme, parece não ter mais certeza sobre a identidade do remetente. As fitas aparecem como vestígios de conteúdos recalcados em dimensões subjetivas e políticas. Dirigem-se a um destinatário específico no *mise-en-scène*, mas enquanto conteúdo de uma obra fílmica chega a outros destinatários, interpelando-os. Questionamo-nos no final: Quem olha? Quem filma? Quem é filmado? Haneke joga com a dupla dimensão do olhar, da qual nos fala o teórico Didi-Huberman (2010) em *O que vemos, o que nos olha*: aquilo que olhamos, também nos olha, evidenciando nossos conteúdos recalcados, nossos sintomas. A família olha a fita, se questionando quem os olha. Nós, enquanto espectadores, olhamos o filme e nos questionamos o que de nós está na obra? Se Haneke nos entrega *Caché*, o que ele quer de nós? Questão que permanece aberta após o corte final.

Referências

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Tradução de P. Neves. São Paulo: 34, 2010.

FREUD, S. Lembranças encobridoras. In: SALOMÃO, J. (org.); FREUD, S. *Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 285-306. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 3).

LACAN, J. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ŽIŽEK, S. *A visão em paralaxe*. Tradução de M. B. Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

Caché, de Michael Haneke: diálogos e reverberações

Amanda Moreira Teixeira

Quando convidada pelo Projeto Cinema Mundo para comentar e debater o filme *Caché* (Michael Haneke, 2005), em setembro de 2019, eu refleti sobre o desafio que me fora proposto. Especialmente porque comumente vejo esta atividade atravessada por uma tendência de explicar ou de sobrepor uma interpretação da trama que se intenta assumir como verdade. Minha relação com o filme, com o objetivo de comentá-lo, ocorreu de outra maneira, a de percorrer os atravessamentos que este me produziu para, a partir destes, estabelecer relações e abrir para possibilidades outras de apreender e perceber a realidade. Parto de uma experiência singular com a obra de Michael Haneke para problematizar as relações entre arte e vida e a forma como ambas se afetam, constituem-se e se transformam. O que aqui apresento é fruto de algumas das reverberações do filme advindas da minha experiência estética e do debate que se sucedeu no contexto do Cinema Mundo.

Em *Caché*, o roteirista e cineasta austríaco nos apresenta a trama de um jornalista e apresentador de programa literário televisivo, o francês e parisiense Georges Laurent. Georges passa a receber em sua casa, onde vive com a esposa Anne e o filho Pierrot, fitas de VHS com imagens cotidianas suas, de sua família, da casa onde vivera a infância e diálogos tecidos com outros personagens. O remetente dessas fitas é o mistério e o fio condutor do filme. Junto às fitas, a partir das quais fica evidente que os personagens estão sendo observados e filmados, Georges recebe desenhos, aparentemente infantis, responsáveis por evocar memórias e situações traumáticas para o protagonista.

Compreendo a memória como atividade dinâmica entre o lembrar-se e o esquecer, de matéria flexível e sujeita a interferências, “lugar do ‘entre’ o que já foi, o que está sendo e o que será, é também lugar de pensamento” (ABREU, 2016, p. 46). Um dos aspectos relativos à memória humana é o de que os seres humanos são capazes de lembrar com a ajuda de signos (VYGOTSKI, 1993), podendo estes ser palavras, gestos e, no caso de Georges, os desenhos recebidos.

Assistimos, junto com os personagens, aquilo que escaparia ao olhar se não fosse a câmera e/ou o olho que os observa e acompanha. As imagens do filme se confundem com as imagens dos vídeos recebidos pelos protagonistas, pois possuem a mesma qualidade de resolução. Dúvidas em relação ao que assisto acompanharam a experiência estética: vídeo dentro do filme? Lembrança de George? Ou plano do filme?

Com o jogo de invisibilidades e visibilidades, somos levados a refletir sobre a vida na contemporaneidade, marcada, em variadas intensidades, por uma mediação por telas, imagens e câmeras que nos levam a pensar nas dimensões da sociedade de espetáculo discutida por Guy Debord (1997). Pensar em imagem, tela e câmera nos impulsiona a convocar questões de enquadramento, pois a realidade e o que vemos está permeado por essa atividade de seleção entre o que entra no enquadre do olhar ou das lentes e o que fica de fora. Lembremos o título do longa-metragem de Haneke: *Caché*, que significa, em francês, *oculto* ou *escondido*.

O que ocultamos? O que acontece quando voltamos nossos olhares e lentes para aquilo que permanece oculto, aquilo que se intenta esquecer, mas que se faz vivo como passado a constituir nosso presente?

As imagens mostradas pelas fitas de VHS, junto aos desenhos são disparadores de memória, funcionam como um pente a “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1985, p. 226), fazendo emergir acontecimentos, traumas

e culpas que compõem a história de Georges entrelaçada à história da França. Acompanhamos, enquanto espectadores, este ‘escovar’, bem como a recomposição dos acontecimentos da vida de Georges que envolvem uma criança chamada Majid, sobre a qual o protagonista, aparentemente perturbado com tais lembranças, conversa com sua esposa.

Majid é filho de um casal de argelinos que trabalhava para a família de Georges. O casal participou da manifestação convocada pela Frente da Libertação Nacional, em outubro de 1961, no contexto de luta da Argélia pela sua independência em relação à França. Trata-se do episódio conhecido como Massacre de Paris, ocorrido em 1961, a comando do chefe da polícia na época, Maurice Papon.

Conforme conta o personagem, os pais de Georges foram à cidade de Paris procurá-los, mas disseram-lhes que eles deveriam estar felizes por terem se livrado do casal. Diante disso, a família optou por adotar Majid. Incomodado, Georges conta que não o queria em casa, tinha seu próprio quarto e teve que dividi-lo com o irmão adotivo. Georges passou a contar mentiras sobre Majid com o objetivo de prejudicá-lo e humilhá-lo perante seus pais, o que culminou no envio da criança para um hospital ou um lar de crianças, não se sabe. Georges assume que ficou contente com a saída de Majid de sua vida, não se sentindo responsável pelo caso.

A discussão em torno da relação entre a França e Argélia é complexa e escapa ao escopo deste texto. Contudo, considero essencial levantar seus principais aspectos a partir do que nos provoca o filme *Caché*. “A colonização francesa na Argélia foi de povoamento, os *pied-noirs* ganhavam ou compravam as terras expropriadas dos nativos, processo esse regulamentado pela Lei Warrier de 1873” (LIPPOLD, 2015, p. 2), provocando, dentre outros aspectos, um deslocamento forçado da população nativa para as áreas mais improdutivas e desérticas e/ou para o território francês, além da desestruturação da economia

do país.

O período de colonização datou de 1830 até 1962 e acarretou na morte de aproximadamente um milhão de pessoas, a maioria argelinos (LIPPOLD, 2015). Importante ressaltar que até hoje não houve contagem oficial de argelinos mortos, por exemplo, no já referido Massacre de Paris de 1961. Foi somente em 2012, sete anos depois do lançamento de *Caché* que, pela primeira vez, um presidente francês, François Hollande, reconheceu o massacre ocorrido com os imigrantes argelinos, cujos corpos foram jogados no Rio Sena, fato este divulgado em portais de notícia internacionais e nacionais como, por exemplo, o Le Monde (LE MONDE; AFP, 2012) e o G1 (REUTERS, 2012).

O Rio Sena, que banha a cidade de Paris e deságua no Oceano Atlântico, é considerado um ponto turístico tradicional, não pela história trágica que carregam suas águas, mas porque, em suas margens estão localizadas as principais atrações turísticas, a exemplo da famosa Torre Eiffel e os museus d'Orsay e Louvre.

Haneke cria sua obra cinematográfica nas superfícies que constituem a vida social e a ela suscita afetações e ecos, pois os diálogos tecidos com a vida são “condição de possibilidade para a criação, para a produção artística e a constituição do seu criador, sínteses de complexos processos que entretecem conhecimentos, emoções, vivências, vozes sociais, histórias” (ZANELLA; VARGAS, 2008, p. 1587). O contexto concreto da vida, atravessado por ecos e atravessamentos de um passado colonial que se faz vivo, é terreno onde acontece o processo de criação do diretor e cineasta, pois o ato criador tem como ponto de partida a realidade, a partir da qual elementos são incorporados em novos arranjos e composições (VIGOTSKI, 2009).

Ancoradas nas contribuições de Bakhtin e o Círculo (FARACO, 2009), bem como de seus interlocutores, compreendemos que “o contexto da vida é marcado por confrontos de ideias, visões de mundo e sujeito e viver significa



compreender e participar deste contexto de maneira situada, pois cada sujeito ocupa uma posição em relação a valores de cada aspecto da vida” (TEIXEIRA; SANTOS, 2020, p. 179). Segundo Bakhtin (2003), a/o artista é aquela/e que, além de participar da vida cotidiana – prática, social e moral – distancia-se dela, aproxima-se por um lado de fora e age sobre ela a partir de um movimento de *exotopia*, conceito do autor também discutido em Amorim (2006), que significa aproximação e distanciamento que permite que o/a cineasta – de um dado tempo e espaço, portador/a de uma dada história e visão de mundo, orientado/a por um conteúdo e utilizando de um determinado material –, dê forma e acabamento a uma obra de arte cinematográfica, bem como, podemos pensar, atores e atrizes aos seus personagens, criando também seus corpos, voz, dentre outros aspectos.

Por conseguinte, a obra de arte em seu conjunto é compreendida como uma “forma especial de comunicação” (BAKHTIN; VOLÓCHINOV, 1976, p. 5) que é objetivada em um material artístico – no caso aqui discutido, o filme *Caché*. Trata-se de uma forma especial de comunicação devido ao fato de se diferenciar de outras na medida em que perdura através das recriações que nós, espectadores, realizamos tendo como ponto de partida a experiência estética que cada um vive de maneira única com a obra de arte: atribuindo-lhes sentidos, interpretando e relacionando com o que já viveu, viu e ouviu.

O filme de Haneke nos provoca e inquieta. Causa estranhamento em nossos olhares socialmente constituídos e habituados a determinados modos de fazer e assistir um filme, além de uma série de desconfortos que se fazem vistos nas diferentes violências que aparecem no filme, ainda que muitas vezes de maneira sutil.

No tempo e espaço em que ocorreu a exibição e debate sobre o filme de Haneke, dialogando com algumas das temáticas que tem me mobilizado, busquei alargar os atravessamentos proporcionados pela obra cinematográ-

fica para refletir sobre sua potência na discussão sobre o passado colonial – e outras tantas violências que marcam nossas histórias singulares, sociais e coletivas – que nos interpelam no presente, que se fazem vivas na medida em que reverberam ao longo do tempo. Estão presentes nos hábitos, nas relações em contextos micro e macro, constituintes das estruturas sociais herdadas pela lógica colonialista que se atualiza em novas formas de exploração, dominação e submissão. Olhar para o passado e para as tantas histórias que nos constituem é olhar também para como elas reverberam em nosso presente, esse processo talvez seja doloroso, mas não me restam dúvidas de que é encarando-o que podemos vislumbrar vias de possibilidades e de reinvenção da existência na vida, e na arte.

Referências

ABREU, R. Memória social: itinerários poéticos-conceituais. *Morpheus*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 41-67, 2016.

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M; VOLÓCHINOV, V. *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica*. Tradução de Cristovão Tezza e Carlos Alberto Faraco. [S.l.]: [s.n.], 1976.

BENJAMIN, W. As teses sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas, vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

LE MONDE; AFP. Hollande reconnaît les “souffrances” infligées à l’Algérie par la colonisation. *Le Monde*, 20 déc. 2012. Afrique. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/12/19/francois-hollande-en-visite-en->



algerie-dans-l-espoir-de-tourner-une-page_1808125_3212.html. Acesso em: 23 abr. 2021.

LIPPOLD, W. G. R. O pensamento anticolonial de Frantz Fanon e a Guerra de Independência da Argélia. *Monographia*, Porto Alegre, n. 1, p. 1-20, 2005.

REUTERS. Presidente da França reconhece massacre de argelinos em 1961. *G1*, 17 out. 2012. Mundo. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/10/presidente-da-franca-reconhece-massacre-de-argelinos-em-1961.html>. Acesso em: 23 abr. 2021.

TEIXEIRA, A. M.; SANTOS, N. A. dos. Expressível do Vazio, de Juliana Hoffmann: as tramas das traças e a (re)escrita das pessoas em situação de rua na cidade. In: ZANELLA, A. V. (org.). *Arte e cidade, memória e experiência*. Teresina: EDUFPI, 2020. p. 173-191.

VIGOTSKI, L. S. *Criação e imaginação na infância*. São Paulo: Ática, 2009.

VYGOTSKI, L. S. La memoria y su desarrollo en la edad infantil. In: VYGOTSKI, L. S. *Obras escogidas, tomo II*. Madrid: Visor/MEC, 1993. p. 369-381.

ZANELLA, Andréa Vieira; VARGAS, Antonio. Dialogia, processo de criação e obra de arte. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17., 2008, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: Anpap, 2008. p. 1586-1597.

Melodrama e guerra, xenofobia e anticomunismo: história dos EUA e a dançarina no escuro

João Paulo Zarelli Rocha

A sumária marginalização, criminalização e desumanização de imigrantes é uma tragédia que tem raízes entrelaçadas com a gladiadora histórica mediação de quem deve viver e quem deve morrer. Governos supremacistas e neoliberais operam piramidalmente, atribuindo fraqueza aos ‘dominados’ (ou ‘degenerados’), mantendo vivo o jusnaturalismo ideológico – sob o entendimento de que são mais capazes de se adaptar os integrados e os proletários bem acomodados – e alimentando uma falsa crença de que se pode desproletarizar pelo esforço ou extremo autossacrifício. Em outras palavras: a meritocracia.

“A santidade dos princípios dos códigos de honra, da moralidade, da justiça e da religião é primordial nos Estados Unidos da América,” imprime um irônico Eisenstein (1951, p. 42) sobre o fundo de *Uma Tragédia Americana*. O cineasta soviético se refere ao fundo do romance de Theodore Dreiser, capturado há pelo menos 72 anos da escrita deste texto pela jaula do naturalismo (CASSUTO; EBY, 2004). Dreiser é considerado o tragedista estadunidense-marca antes e depois do *darwinismo* social, por isso a Paramount buscou contratar Eisenstein, o marxista, para trazer ‘*Uma Tragédia*’ à tela. Estamos diante de um momento interessantíssimo antes do reducionismo e tragédia que o *marcarthismo* ou ideologia do anticomunismo, ou ainda, que o ‘antissovietismo’ imprime na história global (SARRIS, 1966). Igualmente interessante é o fato da *Cahiers du cinema* ter retomado o comentário de Eisenstein em 1951, exatamente quando é aberta com o seguinte contraste:

Figura 1 – Capa e página 2 da *Cahiers*¹

CAHIERS
DU CINÉMA



Nº 5 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • SEPTEMBRE 1951



Vingt ans après A L'OUEST RIEN DE NOUVEAU, Lewis Milestone a réalisé OKINAWA, dont la vedette est Richard Widmark. Okinawa, date capitale de la guerre contre le Japon, peut être considéré comme le « Verdun du Pacifique ». (20th Century Fox)

Fonte: Adaptado de Lo Duca, Doniol-Valcroze e Bazin (1951).

“Assim é tragicamente expandido o caso particular de Clyde Griffiths em uma verdadeira ‘tragédia americana’: história típica de um jovem homem americano no início do século XX”, contextualiza Eisenstein (1951, p. 43, tradução nossa). A narrativa acompanha em profundo detalhe a passagem de Clyde por vários empregos, diversos serviços sem carreira (*dead-end jobs*), até ignorar a grávida irmã por uma mulher que ele considera poliamorosa demais, Hortense, de quem Clyde foge após ambos estarem em um carro com um amigo que atropela uma criança. Hortense é, a partir daí, tão invisibilizada da história quanto as prostitutas que o jovem contrata. Em Chicago, esbarra com um tio

¹ Tradução do que está escrito na imagem: “Vinte anos depois de A L'OUEST RIEN DE NOUVEAU [Sem novidade no front], Lewis Milestone realiza OKINAWA [Até o último homem], estrelado por Richard Widmark. Okinawa, data capital da guerra contra o Japão, pode ser considerada como o ‘Verdun do Pacífico’ (20th Century Fox)”. Melodrama – com o fotograma de *Sansão e Dalila* (*Samson and Delilah*, Cecil B. DeMille, 1949) – e guerra, o angustiante contraste que nos leva aos States desde que se instaura a priorização do Dia D em vez da ‘Bandeira da vitória’ vermelha sobre o Reichstag de Khaldei, especialmente através do cinema.

rico, vira operário em uma fábrica, tem um caso com duas mulheres, Roberta e Sondra, engravida a primeira, planeja matá-la para ficar com a segunda, mas antes de executar o plano, que consistia em afogá-la em um lago, ela mesma acaba se afogando quando ele a atinge ‘acidentalmente’ – insiste a narrativa –, com uma câmera. Novamente com minúcia, acompanhamos o julgamento de Clyde por um júri de cristãos e fazendeiros que o levam à cadeira elétrica. A monstruosidade disso, considera a Eisenstein (1951), é como, nos Estados Unidos, o foco recai ou recaía totalmente no ‘erro jurídico’. Estamos diante, de fato, de uma mescla de ironia e tragédia que daria *tilt* se caísse nas mãos da crítica literária, no formalismo de Northrop Frye (aristotelismo), por exemplo, mas parece tão confortável no cinema. Claire Colebrook (2004), uma ‘culturalista’ (o jargão que alguns puristas usam para se referir a quem gosta de não se fechar aos seus objetos, ou à história [da crítica] deles), não vê problema algum em discorrer sobre a ‘tragédia irônica’ em *Irony*, relacionando-a à própria organização de *Édipo rei*.

Figura 2 – Clyde e Roberta ao lago



Fonte: *frame* extraído do filme *Uma Tragédia Americana* (*An American Tragedy*, Josef von Sternberg, 1931).²

² Eisenstein acaba não dirigindo o filme, somente Josef von Sternberg.

O irônico está na trama que leva Clyde à cadeira elétrica; está na configuração de uma guerra jurídica (*lawfare*) – hoje um significante associado imediatamente ao trauma por muitos latino-americanos. Podemos citar os peruanos em relação aos Petroaudios, uma experiência semelhante à brasileira, apesar de culminar em um número mais alto de suicídios, um significante também associado ao trauma por muitos *ufscquianos*. Com Lacan (1988, 2008), podemos dizer que a lembrança do trauma – a linha que Freud tece para traçar o caminho da hipnose até a própria psicanálise – é um elemento paralelo senão confundido totalmente com a irresolução, a matiz do drama. A psicanálise entra agora, aqui, pelo contraste drástico entre ela, por ela mesma, e a justiça, enquanto direito punitivista. Para a primeira, a irresolução não implica e não é o oposto de resolução. Essa é a saída para ler modernamente, e não na chave do pré-destino trágico, uma história como a de Clyde, que apresenta uma marcante semelhança com o impacto que *Dançando No Escuro* (*Dancer In The Dark*, Lars von Trier, 2000) tem no cinema contemporâneo e seu tipo ideal de espectador. Selma nos atinge por uma via polemista enquanto escandaliza a xenofobia estadunidense. Melodrama e guerra.

Para além de uma interseção (ou duas interseções) já desafiadora(s), *Dançando No Escuro* se encontra entre duas trilogias, continuações do que um escritor de sobrenome curiosamente conveniente, Björkman (2004 *apud* PERKINS, 2012), extrai do diretor como uma espécie de ‘sobrevida’ entre diferentes filmes. Essa intersecção já era visada desde o início de *Elemento de Um Crime* (*Forbrydelsens*, 1984) (LUMHOLDT, 2003) e é preludiada pelo ainda não lançado *Washington*. As trilogias em questão são: coração de ouro e terra das oportunidades. *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005) são obras primas do estranhamento, ovacionadas pela crítica e que realmente valem a pena entrar no jogo da suspensão da descrença. Talvez nem devêssemos apelar à suspensão, uma vez que a própria montagem de ambos os filmes dispensa uma lógica de composição *griffithiana*. A ponte que realizamos com Dreiser (e o filme de Sternberg) não visa uma fa-

miliarização com os Griffith(s), são justamente esses aspectos aparentemente desconexos que condensam tamanha hermetização, escuridão que só pode ser elevada a mais uma potência se demarcarmos que o filme estrelado pela Björk é, além de tudo isso, um musical. A partir desses elementos todos, uma análise de fôlego poderia contextualizar um giro *benjaminiano* (materialista histórico) e psicanalítico para dizer sobre não essencialismos da forma, e como os significantes até então levantados – tragédia, drama, melodrama, musical, ironia, trauma, história global e da crítica – comporiam interpelações frente ao filme de Lars von Trier em questão tomado como exemplo.³ Continuemos, entretanto, com a proposta do Cinema Mundo para não reproduzir uma possível violência ainda mais ‘academicizante’ ao leitor e ao texto. O ciclo de violências várias não pode se encerrar sem tematizar, principalmente, a violência sobre o(s) sujeito(s), no caso, como abrimos o texto, aquele(s) marcado(s) à morte.

A ‘escuridão’ do título do filme, em relação à Selma (Björk), refere-se à metonímia da sua predestinação à cegueira, ao mesmo tempo que uma leitura linear assim nos leva à associação entre luz e razão. Acontece que não precisamos cair em um ‘capacitismo iluminista’, a não ser que em vez de incorrer na afirmação de Selma como um ‘coração de ouro’ tomemos uma problemática de violência contra a mulher nela e em seu duplo, à própria Björk. Como não caminhar por aí, problematizando o diretor problematizador desde o capacitismo d’*Os idiotas (Idioterne, 1998)*?

De certo modo, o ataque à cultura que normalizou o supremacismo durante muito tempo e continua a normalizar o neoliberalismo (e, portanto, a necropolítica, poderíamos citar Mbembe ou Safatle) compartilha a pungência de *Dogville* e *Manderley*. De um outro lado ainda, traçada a raiz do problema, já que mencionamos o supremacismo, *Europa* (1991) também toca nessas questões. Mas o que nos interessa é atingir o porquê Aline Peretti Silveira e Alex-

³ Utilizamos o conceito ‘exemplo’ como uma sobrevivência dos autonomistas italianos como Agamben, Negri e Esposito.

sandra O. da Silva, duas espectadoras da sessão do Cinema Mundo, tinham como expectativa que Jeff, o insistente enfatuado, fosse atacar Selma a qualquer momento. Grimley (2005) opta pela ideia de Baudrillard do hiper-real, tendo como expectativa que o espectador, também membro da audiência das composições do filme (e do álbum), mire à simulação escrachada, em vez da ilustração.

Há a armação da guerra contra Selma, contra a mãe – como apontou Clarice Fortunato Araújo, com quem compartilhamos a mesa de discussão do filme –, contra a mulher, contra o imigrante e contra o comunismo, mitigado somente pelo gosto que Selma tem por Busby Berkeley – o filme que Kathy, ou Cvalda, como apelida a própria Selma, interpreta a dança mão a mão no cinema à protagonista, que já havia perdido muito da sua visão. Selma também admira “Fred Astaire mas não ao país dele,” como imputa o advogado de acusação:

Figura 3 – Plano da acusação de Selma



Fonte: *frames* extraídos do filme.

“Por que ela foi mentir e apropriar-se do seu nome [Oldřich Nový], para que todos pensassem que gastava todo o seu dinheiro num pobre pai e não na vaidade dela; que é que faz o senhor?” continua o advogado. “Sou ator, fiz filmes... Filmes musicais.”, responde o tcheco. Vale lembrar que essa imagem do pai (não autoritário, mas ausente) também constitui um duplo, o próprio filho de Selma, Gene/Nový. A elipse da história da mãe e do filho anterior à ida aos EUA não é encerrada na hereditariedade da deficiência visual de Selma, isto é,

só sabemos da migração e Kathy como índices da luta que a protagonista trava para transferir a própria vida ao filho.

Nessa tensão, há também o convite ao espectador a entrar no mundo de Selma, ou dançar com ela, nos dois planos (narrativos, não nos *shots*): o saturado, que acompanha a música não diegética, em *off*; e o menos saturado, que só apresenta canções diegéticas ao longo do filme todo.

Figura 4 – Paleta de cores



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de *frames* extraídos do filme.

Essa relação com a diegese e com a cor tem a ver diretamente com o próprio *Dogma 95*, apesar do próprio *Os Idiotas*, ou *Dogma #2*, já ter apresentado

brechas nos ‘votos de castidade’, especialmente quanto à recusa da *auteurização* e dos ‘filmes de gênero’ (*genre movies*). O próprio Dogma vira gênero (palavras do próprio Von Trier)⁴. Ainda sobre a relação com a forma narrativa, há nela um papel capital da técnica *tarkovskiana*, elogiada pelo diretor inúmeras vezes (LUMHOLDT, 2003). O próprio *Anticristo* (*Antichrist*, 2009), inclusive, encerra com uma homenagem a Tarkovski, um compositor exímio de atmosferas. As maiores contribuições do Dogma e também as regras não surpreendentemente mais seguidas são a não alienação espaçotemporal e a não separação entre o som e a imagem, uma típica sobrevivência do ver o cinema como montagem. EUA e Tchecoslováquia não são índices de espaço temporalmente localizados, mas imagens espaciais (SANTOS, 2006).

Grimley (2005), um musicólogo, aponta como a lógica atmosférica, o som nunca em *off*, está na composição de *Selmasongs* também, o álbum que Björk produz junto do filme e performa nele. *Dançando No Escuro*, em português, apresenta uma questão sobre a sua tradução. Em dinamarquês, *Danser i Mørket*, e em inglês, *Dancer In The Dark* (como lançado em Cannes na virada do milênio), não demarcam o gênero no primeiro significante. Entretanto, ao verbalizar esse nome, a tradução apaga a demarcação de gênero, necessária às línguas românicas como o português. Selma, a dançarina, experiencia a dança a partir da sua posição como mulher, a partir da feminilidade, que a historiadora Barbara Hales (2010) reflete a partir da imagem da *femme fatale* da ‘dançarina do transe’, da hipnose, uma imagem que à época da República de Weimar representava, aos patriarcalistas, um risco à ordem social inteira. Estamos de volta aos primeiros passos da psicanálise, mas antes de encerrar sobre o real, há uma questão de gênero a ser tocada.

Com toda essa orquestra, é com melancolia que passamos ao ‘retorno a Cannes’ em 2018. “Filmes no norte amam lidar com problemas sérios como

⁴ Conforme Lumholdt (2003).

morte, drogas, álcool e outras coisas divertidas, e até mesmo a maioria das nossas comédias vão te deixar com um sentimento que o mundo é um lugar horrível,” escrevia a quadrinista Humon (2010, p. 1, tradução nossa) (ela nunca saiu do pseudônimo, mas sempre se colocou como escandinava). Grimley (2005) aponta como a própria Björk denuncia diferenças autorais, alterações mal negociadas, entre o álbum e o filme. Kirsten Dunst também aponta, em 2011, para um comportamento estranho por parte do diretor, ainda que associando isso a um “senso de humor provocativo” (THOMPSON, 2011). Apenas em 2017, em um post com #MeToo, é que Björk (2017) denuncia, em todas as palavras e detalhes, a atitude do ‘diretor dinamarquês’.

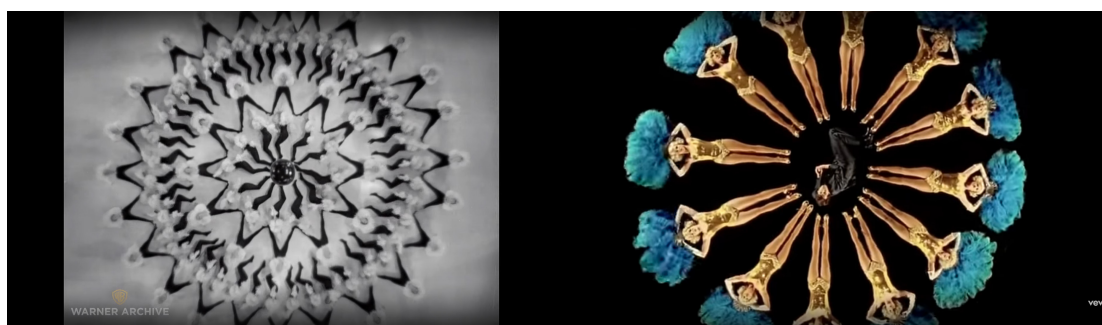
Allende Renck, da plateia, pergunta se *Dançando No Escuro* é o primeiro filme do diretor que os participantes da sessão haviam assistido até o momento: “*Melancolia* está no nosso DNA,” ele diz, e talvez esse seja o perigo. O planeta – mesmo que vermelho-trabalhista – ser engolido pela melancolia enquanto a cultura do cancelamento costuma falhar e a cultura do estupro se autojustifica, principalmente a vinda de posições de autori(d)a(de).

Encerramos com um convite então: não deixarmos nos infectar totalmente pela realidade construída a partir dessas posições. Educação como prática da liberdade ou ainda pedagogia da autonomia, denominaria o grande Paulo Freire. Pois a partir do momento que redizemos com Lacan (2008, p. 19, grifo do autor) que “a realidade, toda realidade humana, não é nada mais que montagem do simbólico e do imaginário – que o desejo, no centro desse aparelho que chamamos realidade, é *também* para falar propriamente, o que corre, como eu o articul[e]i desde sempre”, não há mais espaço para reduzir nenhum dos filmes mencionados aqui à ironia, nem à comédia, nem ao (melo)drama. Tampouco significa se ‘pós-modernizar’ e esquecer das contrastantes questões de classe que percorrem o trabalho, especialmente no domínio da imigrante.

O aspecto musical *pop* de Selma não seria uma ilustração, representação

do sentimento dela (ou da Björk), mas um longo prelúdio para um longo ‘violento e desorientante’ efeito que condensa o trágico e é acompanhado pela cor. Uma leitura (psic)analítica dessa condensação, como focamos tanto no aspecto narrativo até então, não precisa separar o som do sentido, mas ver neste, exatamente o que Selma vive em Busby: o ritmo do musical.

Figura 4 – Alusões a Busby



Fonte: frames do filme *Mulheres e Música* (*Dames*, Ray Enright, Busby Berkeley, 1934) e do videoclipe *This Is Hardcore* (Doug Nichol; Pulp, 1998).

De outro modo, a musicóloga Nicola Dibben (2001) lê uma outra referência a Busby, a banda Pulp, que no caso de *This Is Hardcore*, acima à direita, desloca a abstração da bola preta dos pés das *Dames* ao rockeiro *blasé*⁵. O hiper-real, para ela, está na ambivalência, não na confirmação de uma realidade sobre a outra. Do mesmo modo, nosso convite é a não se deixar recair nem pela realidade do diretor ‘trilogista’, nem de Cannes, muito menos a do discurso do xenófobo. Aí está o desafio. Viver na irresolução democrática ou torcer pela/para a cadeira elétrica ou pelo/para o enforcamento às vistas com público.

Referências

BJÖRK. *in the spirit of #metoo I would like to lend women around the world a hand [...]*. 17 out. 2017. Facebook: bjork. Disponível em: <https://www.facebook.com/bjork/posts/10155782628166460>. Acesso em: 20 out. 2019.

⁵ Ambos os vídeos podem ser vistos em Enright e Berkeley (1934) e Pulp (2002).

- CASSUTO, Leonard; EBY, Clare Virginia. Introduction. In: CASSUTO, Leonard; EBY, Clare Virginia (ed.). *The Cambridge Companion to Theodore Dreiser*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 1-12.
- COLEBROOK, Claire. *Irony*. Brighton: Psychology Press, 2004.
- DIBBEN, Nicola. Pulp, pornography and spectatorship: subject matter and subject position in Pulp's This is Hardcore. *Journal of the Royal Musical Association*, Cambridge, v. 126, n. 1, p. 83-106, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich. Notes sur La Tragédie Américaine. Traduction d'André Rossi. *Cahiers du cinéma*, Paris, n. 5, p. 42-43, set. 1951.
- ENRIGHT, Ray; BERKELEY, Busby. *Dames (1934) – Beautiful Girls*. [S.l.]: Warner Archive, 1934. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal warnerarchive. Disponível em: <https://youtu.be/9bVJol3-XLo>. Acesso em: 20 out. 2019.
- GRIMLEY, Daniel M. Hidden places: hyper-realism in Björk's Vespertine and *Dancer In The Dark*. *Twentieth-Century Music*, Bristol, v. 2, n. 1, p. 37-51, Mar. 2005.
- HALES, Barbara. *Dancer In The Dark*: hypnosis, trance-dancing, and Weimar's fear of the new woman. *Monatshefte*, Madison, v. 102, n. 4, p. 534-549, winter 2010.
- HUMON. Funny movie. *Scandinavia and the World*, 3 Apr. 2010. Disponível em: <https://satwcomic.com/funny-movie>. Acesso em: 25 nov. 2019.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 14: a lógica do fantasma*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses*. 2. ed. Tradução de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LO DUCA, Joseph-Marie; DONIOL-VALCROZE, Jacques; BAZIN, André (ed.). *Cahiers du cinéma*, Paris, v.1, n. 5, sep. 1951.
- LUMHOLDT, Jan. *Lars Von Trier: interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- PERKINS, Claire. *American smart cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- PULP. *Pulp - this is hardcore*. [S.l.]: Universal Music Company, c2002. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal PulpVEVO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9bVJol3-XLo>

[be.com/watch?v=JXbLyi5wgeg](https://www.youtube.com/watch?v=JXbLyi5wgeg). Acesso em: 10 dez. 2019.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EdUSP, 2006.

SARRIS, Andrew. *The films of Josef von Sternberg*. New York: The Museum of Modern Art, 1966.

THOMPSON, Anne. *Kirsten Dunst 1*. [S.l.]: [s.n.], 16 nov. 2011. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal Anne Thompson. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w_Fse0iexgQ. Acesso em: 20 out. 2019.

A Mãe de Darren Aronofsky

Camila Morgana Lourenço
Caio Henrique Leivas Borges

Ah Força do que Existe, ajudai-me, vós que chamam de o Deus.

Clarice Lispector, *Água viva*

Toda obra de arte deve se bastar. E com *Mãe!* (*Mother!*, 2017), longa-metragem de Darren Aronofsky, não poderia ser diferente. Os efeitos hermenêuticos partem do objeto fílmico como gatilho, mas dependem da recepção do espectador para se efetivar — como potência, frustração ou indiferença.

Neste território pleno de significações, o saldo da interlocução reside, portanto, no impacto da experiência do espectador com o objeto, a qual também se insere no desejo dele de se entregar a essa experiência — e romper o silêncio.

Ao eleger a potência — tal qual sinaliza Aristóteles nas letras de Giorgio Agamben (2012, p. 54), na sua acepção binária, “por um lado, *potentia passiva*, passividade, paixão pura e virtualmente infinita, e, por outro lado, *potentia activa*, tensão irreduzível em direção à conclusão, passagem ao ato” — como efeito predominante da experiência com *Mãe!*, cumpre sistematizar, então, algumas chaves de leitura para o filme, buscando, logicamente, projetar sentidos, instituir pontes, esticar a conversa; sempre prevendo pactuar com a obra audiovisual a sua abertura (ECO, 2010). E por diferentes razões — naturalmente coladas à égide ética que imuniza o leitor contra a ilusão da possível verdade a ele oferecida sem outra pretensão que não a de instigar uma fecundação bem-vinda. Afinal, *Mãe!* ocupa aquele segmento de filmes que se interessam pelas perguntas — e o espectador que se vire para formular as respostas.

Neste contexto, uma das chaves escolhidas incide sobre a temática da violência, mas em revés, pois a obra de Darren Aronofsky, acenando contra a avalanche de produções audiovisuais voltadas à representação da violência com cenas extremamente palpáveis e capazes de serem vistas fora das telas, projeta um ambiente opressor, minimalista e claustrofóbico que transporta o público para uma área incerta — da qual parece ser impossível escapar — e vertiginosa em seu próprio microcosmo representando, predominantemente, o planeta Terra ou a Mãe Natureza.

Na sequência, como segunda chave de leitura, desponta, desde a tomada inaugural, a força alegórica da película, que se destaca pela originalidade semântica com que se propõe a lidar com uma narrativa feita de várias narrativas e que tantas vezes vem sendo traduzida, numa perspectiva estética, em diferentes planos: a bíblia. De *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*, 1956), de Cecil B. DeMille, à *Última Tentação de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988), de Martin Scorsese, é recorrente encontrar produções cinematográficas inspiradas nas antigas histórias judaico-cristãs — muitas delas com versões já naturalizadas até entre sujeitos não cristãos. Entretanto, o que imprime a singularidade em *Mãe!* é a sua capacidade de dialogar com a bíblia de forma artística e inovadora, ressignificando velhas imagens em meio à desconstrução como mecanismo poético manipulador das peças no enredo.

Sim. Cabe agora explicar tudo isso.

Mãe! é, em síntese, uma espécie de alegoria da história da criação e evolução da humanidade apresentada na bíblia, tendo como suporte evidente as escrituras do Velho e do Novo Testamento, como Gênesis e Apocalipse. No entanto, conhecer o referencial judaico-cristão não é pré-requisito para se plugar ao cerne do filme, que também revisita a mitologia e, em especial, um mito que se repete em outras histórias de criação — e mesmo nas de fadas — envolven-

do um deus criador e criaturas/personagens que operam atos de transgressão depois de receber uma interdição prescritiva e explícita e, a seguir, têm a oportunidade de aprender com os erros cometidos.

Sim. O enredo não é novidade.

Esteticamente, o longa-metragem preserva o que Schollhammer (2009) chama de *super-realismo particular*, ao fundir, sem parcimônia, verossímil e inverossímil, no manejo simultâneo de dois modelos narrativos de representação, o referencial e o simulacral, instituindo imagens conectadas à realidade e a um imaginário coletivo e “imagens também desconectadas e artificiais, afetivas e frias, críticas e complacentes” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 72). E a Casa, elemento narrativo que impõe seu protagonismo em *Mãe!*, exemplifica a classificação mencionada.

Sim. O espaço não é somente o espaço.

Ao mesmo tempo em que acompanha, na íntegra, o desenrolar do suspense — impensável sem ela como espaço absoluto em que tudo acontece —, a Casa, na sua dimensão plurissignificativa — apta a representar o planeta Terra, a Mãe Natureza, o Jardim do Éden, o purgatório e o próprio inferno —, também contribui com as ações narrativas, ganhando vida na trama sombria.

Após a morte de um dos personagens, o filho mais novo (Brian Gleeson, ‘Abel’) do médico (Ed Harris, ‘Adão’) e da esposa dele (Michelle Pfeiffer, ‘Eva’) então hóspedes e/ou invasores do local, o piso da Casa assume a sangria resultante da briga trágica entre dois irmãos — aludindo à passagem bíblica de Caim e Abel —, num prenúncio a novas mortes geradas, naquele espaço, por uma série de ações de violências humanas plasmadas no tempo futuro da narrativa — e talvez sem previsão de término. Em cena, há o derrame de sangue humano

(do personagem 'Abel') sobre a superfície inumana (o piso em madeira), como aditivo químico capaz de provocar e/ou reacender a ferida na Casa — na terra, no planeta que sangra e mesmo assim resiste ao sofrimento orgânico para servir a humanidade (*feita à imagem e semelhança de Deus*) como morada, berçário de todas as raças e cenário de práticas de violência e vandalismo injustificáveis, registradas pela história oficial e estetizadas na tela. A representação ficcional, “num mesmo golpe, indica e aponta para o real, na recriação de alguns de seus efeitos como efeitos estéticos” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 72-73).

Desse modo, ao mesmo tempo em que a Casa é tomada como espaço privado na perspectiva exclusiva da protagonista (Jennifer Lawrence, a mãe na obra de Darren Aronofsky), ela é a terra dos homens, a Casa coletiva arquitetada por Deus — e reconhecida como tal, “É a casa dele”, afirma a esposa-mãe, “quero transformar num paraíso”, emenda, ao justificar a reconstituição da edificação então destruída por um incêndio —, o lugar em que qualquer homem/personagem entra a qualquer momento, sem pedir licença, e faz o que bem entende (*por deter o domínio sobre todas as coisas*), ainda que isso represente violência física, psicológica e retórica, desrespeito à organização interna do lar, intromissão à vida íntima do casal protagonista ou aniquilação de relações e do espaço. Afinal, qualquer gesto que movimente e empreste vida ao ambiente público-privado da Casa interessa ao criador de versos, o poeta (Javier Bardem, 'Him'/'Deus' na obra de Aronofsky) no enredo, mesmo que seja para constituir o inferno não bíblico de quem nele possa estar.

Neste contexto, o inferno realmente se instaura na vida da protagonista, a jovem esposa do poeta de meia idade que representa a força do feminino em *Mãe!*, com a chegada de um estranho a Casa em aparente estado de paz: o médico adoentado interpretado por Ed Harris ('Adão'). Diante do ocorrido, o poeta ('o criador', o dono da Casa) o recebe como visita, e a primeira violência se impõe no filme aos olhos da esposa servil e devota ao marido, cujas vontades

des são ignoradas por todos enquanto o poeta internaliza seu gozo. Viola-se a privacidade da protagonista com a então ‘invasão’ do sujeito desconhecido e, concomitantemente, a da Mãe Natureza encenada pela Casa.

De fato, não há como não pensar que a entrada de um indivíduo no espaço privado do outro não vá interferir na vida dele, viol(ent)ar, de diferentes formas, o direito de estar só do outro, ignorando regras locais como não fumar.

Logo depois, aparece, também do nada, a intrusa seguinte: a esposa (uma ‘Eva’ madura, espaçosa, maquiavélica e erotizada) do médico, e o casal desobedece ao criador. No andar superior da Casa, numa referência impura ao Jardim do Éden, os invasores apanham o fruto proibido e o destroem, sendo verbalmente expulsos da Casa pela esposa, apesar da ressalva de Deus — “Para onde eles vão?”. A transgressão humana desperta a única ira de Deus na trama e o faz literalmente bloquear a passagem ao paraíso, ao ver-se sem o cristal que também simboliza o amor e ocupa um lugar sagrado na Casa. Como castigo, o casal perde os dois filhos e se encontra obrigado a velar o caçula do lado de fora do paraíso judaico-cristão sob a custódia de um Deus travestido de poeta e nada indulgente.

O poeta (o criador de mundos, Deus) aos poucos vai se deleitando no próprio egoísmo, egocentrismo e absolutismo, fazendo inveja a monarcas modernos e suplantando os pedidos da esposa apagada pelas vestes sem cor para alimentar a necessidade de criar à revelia, gozar com o sofrimento da mulher que vive para manter a Casa de pé e ser adorado sem considerar nada além de si — “o poeta adormecido sobre o cavalo acorda e contempla por um instante a inspiração que o transporta — e o que pensa é a sua voz, e nada mais” (AGAMBEN, 2012, p. 35).

Tem-se, na projeção, não mais o Deus virtuoso encastelado pela Igreja — sinônimo de perfeição, justiça, bondade e amor ao próximo —, mas um Deus humano, dissimulado, vaidoso e preocupado com os caprichos de artista e a

perpetuação do culto ao mito. E o que lhe falta? Aparentemente, a capacidade de amar — falta que sobressai em dois momentos do filme: na raiva derivada do extravio e da quebra do cristal, o fruto proibido, e na retirada do coração do peito da mãe-esposa durante o apocalipse, uma vez que a criação do mundo depende deste elemento mortal para se efetivar no suspense. “Preciso de uma última coisa”, diz ele. “Não tenho nada mais para lhe dar”, declara ela. “O seu amor, ainda está aí?” De fato, o poeta, enquanto mito, já aparece numa fotografia deitada na mala trazida pelo médico, o primeiro dos cultuadores inominados elencados no filme, incluindo a esposa servil. E, ao mito, interessa o gesto do cultuador — não a identidade dele —, capturado pela significação operada pelo poeta, portador e enunciador da ‘verdade’, condicionado ao objetivo de imobilizar o mundo: “o homem é bloqueado pelos mitos; estes reenviam-no ao protótipo imóvel que vive por ele, no seu lugar, que o sufoca como um imenso parasita interno e determina os limites estreitos da sua atividade, onde lhe é permitido sofrer sem modificar o mundo.” (BARTHES, 1999, p. 175). Talvez por essa razão nenhum personagem na peça fílmica apareça com nome próprio, compondo mais uma variante da violência. Dirigir-se a um deles seria, assim, dirigir-se a todos eles.

Sim. A violência no filme tem muitas faces.

Imerso nesse mar de pessoas sem nome, cabe ao espectador defini-los por suas atitudes — sempre planas, lineares — e falas: “Estou tentando trazer vida a esta casa”, expõe o poeta; “Reconstruí esta casa, de parede a parede”, enfatiza a esposa-mãe. Pois, em nenhuma linha de diálogo, há outra forma de chamamento ou referência pessoal que não seja genérica. Mas qual a finalidade dessa supressão de nomes? Nada ali indica a facilitação da digestão dos elementos narrativos — mais provável seria depreender a irrelevância da nomenclatura, ponderar que, no fundo, nem importa quem é quem. Importa, no en-

redo, o lugar que o sujeito ocupa na Casa, no Jardim do Éden, na vida do mito — Deus, o criador: “Nada basta totalmente. Eu não poderia criar se bastasse. É preciso criar. É o que eu faço. É o que eu sou.”. Como os artistas, o poeta/Deus é um criador, um incansável inventor de mundos que, ao final do apocalipse, revela: “Agora tenho que tentar tudo outra vez.”. Obsessivo, repete o próprio passado, remontando ao começo do longa-metragem para viol(ent)ar a memória, ao anular qualquer reminiscência ou herança social apta a contribuir com o desenvolvimento espiritual da humanidade.

Por outro lado, para além da economia de certos elementos — os discursivos, os sonoros, os cenográficos —, a narrativa também se serve da natureza onírica como combustível, acionando, por exemplo, tomadas dinâmicas coladas ao olhar da protagonista, que antevê fatos de forma instável, inconsciente e plástica — intuindo a memória do futuro da história em curso —, e a aparição ‘mágica’ de pessoas no microcosmo da Casa. Ao surgir do nada, vinculam-se ao criador como mais um gesto de criação divina — feito a costela de Adão no dorso do médico percebida pela esposa do poeta em cena do banheiro.

Apesar disso, Deus, numa versão patológica ou escatológica da imortalidade, precisa da mulher como objeto reprodutivo e carne que está ali — para servi-lo. Sem nome, sem desejo, sem voz, sem protagonismo, a esposa-mãe gera o filho de Deus — e inspira a geração de novas escrituras. E nada mais lhe é concedido — nem morrer com dignidade (*do pó vieste, ao pó voltarás*), levando consigo o que é seu por direito: o coração dentro do peito. Esvaziada e exaurida, ela se cala, em gesto de renúncia diante da vingança da vida imortal.

Aos pés do fim da película, cristãos talvez se perguntem: e “onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade?” (ROSA, 2019, p. 248). Fora do filme, ancorada no riso, com o sacrifício entre os dentes ensanguentados. Porque esta é a versão projetada não para sacramentar os registros bíblicos, mas para problematizá-los, embaralhando prescrições alienantes seculares e

culturalmente condicionantes sobre a raça humana — e a capacidade de ceder lugar ao subumano, “a algo não acima, mas abaixo do humano, a uma rasura daquelas marcas simbólicas que fazem a espécie” (BAUDRILLARD, 2001, p. 27). Afinal, ora o sentido se apresenta como a própria ausência de sentido ora como significação traumática, bruta e intolerável — ao que vale observar as interpretações divergentes dos escritos poéticos pelas massas multirraciais evangelizadas no longa-metragem. Como resultado, tem-se uma representação calcada na diferença, numa tentativa, sempre falha, de saturar as violências várias.

Sim. A recepção de *Mãe!* é tensa e enigmática.

E “o que existe além do fim?”, pergunta Jean Baudrillard (2001, p. 43). Uma hipótese assentada “no valor poético e enigmático do pensamento” (BAUDRILLARD, 2001, p. 89)! Um saldo possível naquilo que lhe é permitido exprimir: *Mãe!* pecaria se fosse somente uma densa alegoria. É imperativo dar *(re)play* e repousar nela, resistindo minimamente ao ‘monopensamento’ como efeito da clonagem cultural a que se está tacitamente submetido pela imersão num terreno social compartilhado (BAUDRILLARD, 2001).

Mãe! é uma explosão feminina, uma injeção crítica, um pedido de reflexão. *Mãe!* reposiciona a maternidade no território contemporâneo — para além da potência de ser vertiginosa, sem cair no exagero, de mostrar-se crua, em se fazendo: rascunho, borrão, traçado, gestação. Sua máxima cintila no efeito reflexivo acerca da origem e da perpetuação da vida e da própria humanidade hoje, cega e amputada diante da tarefa imprecisa de lidar modernamente consigo e com o outro, seja ele o sagrado, o mito ou o próprio par — dentro e/ou fora de casa —, e do aprisionamento do sujeito desde a concepção dele no ventre materno, seu verdadeiro e inquestionável lar — capaz de o libertar e aprisionar, cultivar e consumir, elevar e subestimar.

Neste sentido, o verdadeiro Deus de Darren Aronofsky, se existir fora da tela, não é homem, nem masculino, muito menos perfeito. É sobretudo um deus humanizado, imperfeito como todo ser. E talvez seja mulher. Uma mulher que eu escolheria não ser.

“Por que o criador retorce o drama todo? A pena se ergue, guiada pela musa estilhaçada.” (SMITH, 2019, p. 10). Talvez por demandar a força feminina, o alicerce para sempre preterido.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SMITH, Patti. *Devoção*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Anatomia da violência em *mother!*

Daniel Serravalle de Sá

A primeira vez que assisti ao filme *mother!* (Darren Aronofsky, 2017) duas vertentes de interpretação se sobressaíram. A leitura do filme pelo viés da religião é inevitável, a presença do tema é tão evidente que o filme não pode nem ser considerado uma alegoria, a não ser que por decreto diretorial.¹ Nos estudos da narrativa, uma alegoria se caracteriza pela representação de uma coisa ou uma ideia sob a aparência de outra, um subtexto ou conteúdo implícito e isso é algo que não ocorre no filme, no qual o elemento religioso se manifesta de forma tão flagrante que logo se compreende.

Ed Harris (Adão) e Michelle Pfeiffer (Eva) chegam na casa (jardim do Éden) de Jennifer Lawrence (a mãe ou o planeta Terra) e Javier Bardem (Ele ou o artista), quebrando um precioso cristal (a maçã e o pecado original) e envolvendo o casal em seus próprios conflitos familiares, os quais culminam em um fratricídio (Caim e Abel)². Os personagens não têm nome próprio, mas, quem está minimamente familiarizado com a herança cultural judaico-cristã vai logo reconhecer estes e outros elementos bíblicos.

A parte inicial do filme é um pouco estranha, mas ainda é plausível: o lar edênico e tedioso do casal é desestabilizado pela chegada de estranhos. Já a segunda parte do filme, marcada pela gravidez de Lawrence, desencadeia

¹ Em entrevista para a revista *Indiewire*, Aronofsky afirma que *mother!* é uma alegoria: “Um raio me atingiu como escritor quando percebi minhas intenções iniciais de criar essa alegoria de uma maneira tão Luis Buñuel [...] pegar um pedaço do mundo, confiná-lo a um espaço e torná-lo um debate sobre a sociedade, alinhado com uma história humana pessoal, e eu descobri como estruturá-la em torno de um núcleo bíblico, e fui capaz de escrever rapidamente.”. No original: “Lightning struck for me as a writer when I realized my initial intentions of creating this allegory in a very Luis Bunuel type of way [...] taking a piece of a world and confining it to a space and making it a conversation about society, lined up with a personal human story, and I figured out how to structure it with a biblical core, and was able to write so quickly.” (THOMPSON, 2017, p. 1).

² Em duas excelentes resenhas, Richard Brody (2017) no *The New Yorker* e Adam Chitwood (2017) no *Collider*, debatem uma gama de simbolismos religiosos presentes no filme.

um verdadeiro caos dentro da casa que, ao final do filme, torna-se uma sucessão desconexa de imagens de crimes, destruição, guerras e mortes. Apesar do surrealismo que toma conta da narrativa, Aronofsky ainda mantém consistentemente a pauta bíblica, com direito a Dilúvio, assassinato do messias e fanatismo religioso.

Uma simples busca na Internet por resenhas sobre a recepção de *mother!* (estilizado pelo diretor com letra minúscula) demonstrará cabalmente a predominância dessa leitura religiosa, a qual ecoa não apenas elementos do cristianismo, mas, também, referências a religiões mais antigas como o hinduísmo, budismo e religião egípcia que se manifestam, por exemplo, na questão da reencarnação ou no aparecimento de um deus-sapo da fertilidade (Heqet). Em uma ótima resenha para o *New York Times*, Judy Berman (2017) aponta na obra de Aronofsky uma tendência para abordar aspectos religiosos em seus filmes, citando *Pi* (1998), *The Fountain* (2006) e *Noah* (2014) como exemplos.

A segunda possibilidade de interpretação que me chamou atenção vem atrelada à leitura religiosa e diz respeito a um apocalipse bíblico na forma das atuais mudanças climáticas e o papel da humanidade nessa devastação. Do ponto de vista da Mãe Terra, o que vemos é o impacto de uma verdadeira pilhagem da natureza promovida pela humanidade. A casa fica tão cheia ao ponto de não caber mais gente e as relações entre as pessoas se tornam cada vez mais brutais. A casa começa a ser totalmente destruída e a própria mãe é espancada. Quando ela questiona “por que vocês estão fazendo isso?”, a resposta é “de que outra forma alguém saberá que estivemos aqui?”.

Nesse sentido, a pergunta que o filme coloca não é *quem está fazendo isso?*, ou seja, não se trata de um mistério narrativo a ser desvendado, uma estrutura de composição utilizada em muitos filmes. Em *mother!* os papéis estão bem claros, a narrativa é linear e os personagens não têm um aprofundamento psicológico significativo. A grande questão é realmente *por que vocês estão fazendo isso?*.

Entendo essa cena como um ponto nodal no filme, que pode ser interpretada como um reflexo direto da nossa relação egocêntrica com o planeta. O ato final de autodestruição surge como um aviso ambientalista: a Mãe Terra está viva e, se começarmos a incomodar muito, ela reagirá e o fim é iminente.

Assistindo *mother!* pela segunda vez

Apesar das leituras religiosas e ambientalistas serem preponderantes, inclusive apoiadas pelo diretor em entrevistas, há uma temática que abrange e conecta essas duas possibilidades de interpretação, e a Curadoria do Cinema Mundo foi muito perceptiva a respeito disso. A questão da violência (várias) é de fato a temática central de *mother!* e, ao me propor a falar sobre o filme por esse ângulo, comecei a refletir sobre suas presenças diegética e exegetica, suas manifestações dentro e fora do filme.

É um engano pensar que a violência se restringe apenas a atos cruéis, brutais e sanguinários, nos quais se faz uso da força física para ferir, danificar ou destruir. A violência faz parte do cotidiano e se manifesta de formas muito mais insidiosas, quase invisíveis. Um exemplo corriqueiro: avançar de modo deliberado o carro sobre a faixa de pedestre quando há alguém atravessando. Esse é um ato de violência intrapessoal que acontece diariamente, mas, assim como outras imprudências que colocam vidas em risco, é normalizado na sociedade, tornando-se uma forma de violência menos notória, mais tolerável. Há ainda violências contra si próprio (comer, beber, fumar demais) e violências contra grupos ou comunidades específicas (violência étnicas, religiosas, de gênero), as quais resultam ou podem resultar em dano físico e/ou psicológico. Se privar ou privar alguém de alguma coisa (comida, liberdade, afeto, acesso a algo) também são expressões de violência pelo viés da negação.

Pensando na questão de uma forma mais ampla, a violência é onipresen-

te nas nossas vidas, ela está associada aos eixos de poder, é exercida pelo Estado e dentro da família. Ela se materializa nas grandes questões de classe social e identidade e vai muito além das formas sistêmicas ou estruturais. A violência é algo ontológico, nascer é um ato violento, repleto de sofrimento e sangue, e morrer violentamente é algo que ninguém deseja, a maioria gostaria de morrer dormindo. A reflexão aqui é que por mais que tentemos fazer escolhas não violentas em nossas vidas (por exemplo, uma alimentação vegana) é praticamente impossível escapar delas, seja como autor ou como receptor, pois, a violência é inerente à experiência de viver.

Violência real e violência na arte

Dentro dessa temática tão complexa, que abrange tanto questões políticas quanto questões existenciais, para falar de *mother!* é preciso fazer um recorte a fim de tratar de um tipo de violência que vemos em abundância nas artes: a violência estetizada. A representação mimética da violência, que é impactante nesse filme, como toda representação artística, envolve escolhas estéticas, orientadas por um ideal de belo. Aqui se incorre em um problema crítico-teórico que é avaliar os efeitos, as causas e as consequências de se embelezar um ato violento. A interpretação que vou desenvolver vai no sentido de indagar se na transposição da vida para a arte, a qual envolve escolhas estéticas, o filme *mother!* promove um embelezamento ou uma glorificação da violência.

Tal assunto já foi abordado por Thomas De Quincey (1785-1859) no ensaio *On murder considered as one of the Fine Arts (Do assassinato como uma das Belas Artes)*, no qual o escritor propõe, de forma satírica, que deixemos de lado a questão moral e tratemos o assassinato como uma questão estética. Ele assume uma voz narrativa extremamente lógica e obcecada – e isso cria o efeito cômico-grotesco – para afirmar que qualquer pessoa de bom gosto pode perceber quando um assassinato é executado com mais ou menos qualidade. O pintor

usa a tinta, o assassino usa o sangue. O texto é um exercício de retórica no qual Quincey (2015), citando casos criminais famosos, expõe a construção dos processos artísticos, do conjunto de meios, regras e preceitos pelos quais se atinge a realização de um ideal estético, buscando expressar uma subjetividade ou transmitir um conceito, uma mensagem.

As ponderações sobre a 'arte de matar' do narrador de De Quincey ecoam em obras posteriores, remetendo, por exemplo, ao *modus operandi* do metódico Dexter Morgan, personagem de uma série de romances escritos por Jeff Lindsay, que depois viraram o seriado *Dexter* (James Manos Jr., 2006-2013). Interpretado por Michael Carlyle Hall, o personagem trabalha em um laboratório forense, não é um artista, mas executa seus assassinatos com grande meticulosidade e estética. Pensando na glorificação da violência, temos o infame Dr. Hannibal Lecter, psiquiatra, *serial killer* e canibal de requinte. O personagem, que possui origens nos romances de Thomas Harris, ganhou fama mundial no filme *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), na interpretação de Anthony Hopkins. Nesse filme é muito difícil não simpatizar com o vilão que, apesar de toda sua irascibilidade, é elegante e parece genuinamente gostar da protagonista Clarice Starling (Jodie Foster).

Menos cativantes que Dexter e Lecter, os quais desculpamos por serem assassinos do 'bem', há o estuprador Frank Booth de *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), que só consegue atingir o orgasmo por meio da fantasia e do fetichismo. Não obstante, o calvário de Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) se torna menos difícil de assistir por causa da composição do *mise-en-scène*: o *peignoir* azul da personagem, o quarto vermelho à meia-luz, os *close-ups* dramáticos. Outra cena de brutalidade semelhante ocorre em *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1972), no qual a tortura da violência sexual é amenizada pela estética do cenário, iluminação, enquadramento e edição final. Esses produtos audiovisuais são exemplares de violência embelezada para

fins de apreciação estética.

Em alguns dos mais famosos e renomados filmes de Quentin Tarantino, a violência funciona como uma pausa na narrativa, como se a história que está se desenvolvendo parasse, dando lugar para uma sequência de sangue e brutalidade, para em seguida ser continuada. Sempre que assisto aos filmes de Tarantino, fico esperando o momento ritualístico de violência acontecer, invariavelmente, de forma estetizada e glorificada. Em filmes como *Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*, 1992), *Pulp Fiction: Tempo de Violência* (*Pulp Fiction*, 1994), *Kill Bill 1 e 2* (2003 e 2004), *Bastardos inglórios* (*Inglourious Basterds*, 2009), *Django Livre* (*Django Unchained*, 2012) e *Era Uma Vez em... Hollywood* (*Once Upon a Time... in Hollywood*, 2019), a violência advém de um desejo de vingança e quando enfim acontece a audiência vibra, pois é uma violência que traz justiça.

A ideia aqui é que Tarantino e outros diretores, por meio de cenas de violência visualmente produzidas, buscam provocar na audiência respostas emocionais que transformam situações ultrajantes em deleite estético, muitas vezes, enaltecendo ou justificando a brutalidade ocorrida. Ainda pensando sobre a violência na arte como fonte de um propósito comunicativo, pode-se classificar a violência artística como algo que aparece de forma superficial e apelativa (que em inglês recebe o nome *exploitation*) ou como uma temática que provoca catarse, uma válvula de escape para emoções e desejos. O primeiro tipo de imagens violentas e grotescas dessensibiliza as pessoas em relação à brutalidade, já o segundo almeja a 'purificação' dos sentimentos dos espectadores via representação dramática. Por se tratar de uma libertação de emoção, apenas o segundo tipo teria o potencial de promover uma elevação da mente, ou seja, uma conscientização sobre o problema da violência no mundo concreto.

Em entrevista, Darren Aronofsky deu uma declaração sobre o assunto na qual reflete sobre esses dois tipos de violência:

Penso que a razão pela qual se reage à violência no tipo de filme que eu ou alguns de meus colegas diretores fazemos é porque tentamos mostrar o que a violência realmente causa. A verdadeira natureza dela. Ela é terrível e afeta não apenas as vítimas, mas também os agressores, profundamente. Estou mais interessado em explorar esta forma de violência do que aquela que não tem consequências. No momento em que você não mostra a violência de verdade, você a está glorificando. Você está tornando-a algo que é mais tolerável. Mesmo que você não esteja dizendo isso em voz alta (GHOSH, 2018, p. 1, tradução nossa)³.

O diretor de *mother!* acredita que em seus filmes a violência opera como um tema que destaca e, em última instância, denuncia suas consequências na vida real. Entretanto, será que uma representação artística, qualquer que seja, consegue se assemelhar à verdadeira experiência? As representações artísticas dramatizam, descrevem ou reproduzem a emoção, na tentativa de capturar a intensidade de estar *in loco*. Como exercício da imaginação, a representação artística simula o testemunho de eventos como um ser senciente, mas é diferente da experiência real, ainda mais se tratando de violências. Na dinâmica da experiência há tanta coisa ocorrendo ao mesmo tempo que é difícil absorver os acontecimentos integralmente. Já, na arte, aquilo que é percebido como real ou autêntico, torna-se simulado.

Invertendo o raciocínio para refletir sobre a questão a contrapelo: o que acontece quando imagens do mundo concreto são estetizadas como se fossem ficção? Em três breves ensaios intitulados *La Guerre du Golfe n'aura pas lieu*, *La Guerre du Golfe a-t-elle vraiment lieu?* e *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (*A Guerra do Golfo não acontecerá*, *A Guerra do Golfo está realmente acontecendo?* e *A Guerra do Golfo não aconteceu*), publicados nos jornais *Libération* e *The Guardian* entre janeiro e março de 1991, o filósofo Jean Baudrillard (1991) afirma provocativamente

³ No original: "I think the reason you react to violence in the kind of movies I or some of my fellow directors make is because we try to show what violence really does. The true nature of it. This is terrible and impacts not only the victims but also the perpetrators, deeply. I am more interested in exploring this kind of violence rather than the one which has no consequences. The moment you don't show violence truthfully, you are glorifying it. You are making it something that is more tolerable. Even if you are not saying it out loud."

que a construção retórica e imagética da invasão militar no Iraque foi uma atrocidade disfarçada. O poder aéreo esmagador das forças estadunidenses, a dita ‘guerra cirúrgica’, arrasou o país árabe sem causar muitas baixas no lado norte-americano.

Baudrillard argumenta que não vimos uma guerra, pois tudo que chegou ao público ocidental foram imagens de propaganda ideológica e construções discursivas unilaterais, sem que nada fosse divulgado sobre as mortes e a destruição no golfo pérsico. O bombardeamento do Iraque foi filmado em *longshot* e narrado de forma quase literária. As imagens e os comentários midiáticos mascararam o real, tornando impossível distinguir entre aquilo que aconteceu durante o conflito e sua deturpação seletiva, estilizada por meio de simulacros. Baudrillard defende que o que vimos foi um espetáculo no qual a dor humana real foi eliminada em detrimento de uma estetização do sofrimento. Dentro do paradoxo ‘a vida imita a arte ou a arte imita a vida?’, a questão que ele coloca é: os eventos que ocorreram são comparáveis à forma como foram apresentados e, caso afirmativo, poderiam ser chamados verdadeiramente de guerra?

Na etiologia da violência há uma questão complexa e difícil de resolver, que é se textos e imagens violentas influenciam de forma direta a sociedade. Por um lado, há quem defenda que a exposição a imagens violentas dessensibiliza para o problema no mundo real e deveriam ser limitadas ou proibidas – daí incorre-se em questões de censura. Por outro lado, há quem defenda que mostrar tais imagens tem efeito preventivo e traz respostas construtivas para o problema da violência no mundo real – mas quais seriam os limites? Entre argumentos de excesso e censura esse é um debate polarizado que ainda está muito longe de alcançar qualquer resolução ou consenso.

Cenas de violência em *mother!*

Recebido com vaias no Festival de Cinema de Veneza⁴, *mother!* foi acusado de ser um filme difícil de assistir, devido a sua representação visceral da violência. Aronofsky se defende de tais acusações:

Odeio violência! [...] Mas trato a violência honestamente. Eu nunca tento banalizar a violência. As pessoas não têm problemas com a violência se não houver consequências. Os filmes são incrivelmente violentos. De fato, todos os tipos de cinema, em todo o mundo, estão cheios de violência. Mas a maioria cria um mundo fictício e uma versão da violência. Eu acho que isso realmente normaliza a violência. Nunca mostra o que a violência realmente faz às pessoas que a praticam ou recebem. É semelhante a mostrar armas em filmes. Você nunca sabe o quão alto é o som de uma arma. Ou quanto dano elas realmente causam. Assista a um filme de artes marciais e você verá muita violência e nenhum sangue... ou uma única gota de sangue caindo em câmera lenta no chão... como se fosse algum tipo de dança abstrata. Eu não estou interessado nisso. Não quero tornar a violência sexy⁵ (GHOSH, 2018, p. 1, tradução nossa).

Entretanto, é discutível se uma representação mimética consegue capturar e projetar a materialidade da violência, sem tentar torná-la mais ‘palatável’. Além disso, os limites entre o tolerável e o excessivo dependem das percepções individuais dos espectadores. Para se atingir ‘o efeito do real’ em um filme é preciso que as sequências narrativas estejam perfeitamente concatenadas, engajando a audiência de forma a mostrar que o ato está ligado a algo que aconteceu antes. Se essa construção não for bem executada, corre-se o risco de acontecer uma desconexão entre a narrativa e a atenção do espectador, acarretando

⁴ Xan Brooks (2017) do The Guardian afirma que o filme *mother!* foi ‘*enthusiastically booed*’ ou vaiado com entusiasmo na exibição à imprensa do Venice Festival.

⁵ No original: “I hate violence! [...] But I treat violence honestly. I never try to trivialise violence. People have no problem with violence if there is no consequence. Films are incredibly violent. In fact, all types of cinema, across the globe are filled with violence. But mostly these create a fictitious world and a version of violence. I think this actually normalises violence. It never shows what violence really does to people who perform or receive the violence. It is similar to showing guns in movies. You never get to know how loud the sound of a gun really is. Or how much damage they really do. Watch a martial arts movie and you will see a lot of violence and no blood... or a single drop of blood dropping in slow motion to the ground... as if it is some sort of abstract dance. I am not interested in that. I don’t want to make violence sexy.”.

a perda do momento de catarse.

Discordo de Aronofsky, não creio que seus filmes tratem a violência 'honestamente', não há nada nas suas representações de violência que as aproximem da experiência real. Entendo suas declarações em entrevistas como falas promocionais que, a partir do conhecimento das preferências e da psicologia de certas audiências, buscam engajar o público e assim dirigir o filme para o seu melhor mercado. Todavia, penso que o diretor sabe criar uma boa narrativa fílmica e gerar catarse na audiência, sem cair no grotesco. Quando chega o momento da violência, os espectadores estão imersos no mundo cinematográfico e as reações são compatíveis com a idealização do diretor.

Em *mother!*, o processo é uma crescente e a escalada para o ápice começa quando a mãe e o artista se desentendem: ele quer exibir o bebê para a multidão e ela se recusa. Apesar de seus esforços para ficar acordada e proteger o recém-nascido do próprio pai, a mãe adormece e ele entrega o bebê à turba de adoradores fanáticos. Essa é uma sequência na qual o espectador se coloca na posição da mãe que tem seu filho sequestrado. Ver a personagem abrindo caminho pela multidão para salvar seu filho é angustiante, mas nada nos prepara para a visão do pescoço do bebê quebrando. Não é uma cena sangrenta, tudo acontece em uma fração de segundos, mas é suficiente para deixar a audiência horrorizada. O estalo do pescoço deixa a cena ainda mais repugnante e, antes que o público possa se recuperar, a multidão começa a devorar o bebê.

Pensando em retrospecto, a cena de canibalismo é até previsível e, dentro da leitura bíblica, após a morte do messias, o que vemos é uma representação da eucaristia. Todavia, no decorrer da ação, a cena em que a multidão mata e depois come os pedaços do recém-nascido é uma das mais perturbadoras do filme, devorar o bebê após assassiná-lo parece uma crueldade deliberada (novamente a violência). Ao colocar a audiência no lugar de uma mãe que vê sua casa destruída e seu filho ser morto sem poder interferir, a cena desperta

empatia pela mãe e indignação diante do absurdo.

A sequência para o clímax continua, os acontecimentos levam a personagem a reagir de forma extrema, ela pega um pedaço de vidro no chão e começa a desferir golpes nas pessoas ao seu redor. No entanto, eles conseguem dominá-la, jogam-na no chão e passam a espancá-la violentamente. A ação dramática é intensificada pelos ângulos de iluminação, cortes e contraplanos e esse trabalho de edição afasta as possibilidades de comparação com a experiência real. Apesar disso, o diretor não se esquiva da violência gráfica, ao mostrar o rosto da mãe sendo esmagado e seu corpo chutado com brutalidade doentia. Novamente, o som de ossos quebrando contribui para aumentar o impacto da cena.

A mãe decide pôr fim na loucura descontrolada, acendendo uma fornalha no porão, mostrada no início do filme. Ela incendeia a casa, todos os personagens são consumidos pelas chamas e tudo acaba em uma explosão espetacular, mas que não se parece com um incêndio real. Para mim, o momento de catarse se perde quando o artista emerge ileso de dentro do fogo (mas, OK, afinal, ele é Deus). O horror visual prossegue na forma de uma Jennifer Lawrence completamente queimada viva. Uma vez que o momento de catarse já havia se dissipado, não achei o trabalho de maquiagem e nem os efeitos especiais particularmente bons nessa cena.

A mãe chega ao final do filme com queimaduras fatais, a pele descascada e a carne esturricada. Então, esse Deus, vaidoso e egoísta, pede que a mãe se entregue uma última vez e ela concede. Com a mão, ele rompe a pele e a carne mutilada, arrancando seu coração que ainda bate. Ela dá um suspiro final e se desintegra em cinzas (pense num coração bom). Quem conhece o pôster do filme que mostra Jennifer Lawrence em uma floresta, segurando seu coração sangrento nas mãos, logo vai fazer a conexão com a cena. Entretanto, o que vemos no pôster é uma imagem de abundância na forma de uma floresta e no

filme a imagem é de aridez. Posteriormente, o coração vira um novo cristal e a casa retorna ao seu estado original, sugerindo um universo cíclico e a mensagem que a vida na Mãe Terra sempre ressurgirá.

Há alguns elementos na execução do filme que não me convenceram e algumas declarações do diretor com as quais discordo, mas, sem dúvidas, é um dos melhores filmes de Aronofsky. Acho o final um pouco contraproducente em relação à ideia que estava em curso durante o filme. A mensagem que se passa é de esperança, Aronofsky parece dizer: se a humanidade destruir o planeta, haverá uma outra chance para a vida – com ou sem os seres humanos. Já a questão da violência artística, que é o assunto que mais me interessa, penso que é bem trabalhada na narrativa, mas em nada se compara à violência real. O filme *mother!* é um bom exemplo de representação de violência na arte que, inevitavelmente, estetiza as mortes, os espancamentos e a destruição, mas que não glorifica os atos violentos.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu: précédé de La guerre du Golfe n'aura pas lieu et de La guerre du Golfe a-t-elle vraiment lieu?*. Paris: Galilée, 1991

BERMAN, Judy. 'Mother!': what you should read after watching Darren Aronofsky's polarizing film. *New York Times*, 25 Sep. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/09/25/watching/mother-the-movie-what-to-read.html>. Acesso em: 31 jan. 2020.

BRODY, Richard. Darren Aronofsky says "mother!" is about climate change, but he's wrong. *The New Yorker*, 20 Sep. 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/darren-aronofsky-says-mother-is-about-climate-change-but-hes-wrong>. Acesso em: 31 jan. 2020.

BROOKS, Xan. Darren Aronofsky on *Mother!*: 'Jennifer Lawrence was hyperventilating because of the emotion'. *The Guardian*, 7 Sep. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/sep/07/darren-aronofsky-on-moth->



[er-jennifer-lawrence-was-hyperventilating-because-of-the-emotion](#). Acesso em: 31 jan. 2020.

CHITWOOD, Adam. Darren Aronofsky confirms what 'mother!' is really about. *Collider*, 18 Sep. 2017. Disponível em: <https://collider.com/darren-aronofsky-explains-mother-movie/>. Acesso em: 31 jan. 2020.

GHOSH, Ananya. Anatomy of violence: the Darren Aronofsky interview. *Hindustan Times*, 04 Nov. 2018. Disponível em: <https://www.hindustantimes.com/brunch/the-moment-you-don-t-show-violence-truthfully-and-try-to-make-it-into-something-tolerable-you-are-glorifying-it/story-S9AfaQowqKo-v5ipo0dRDdO.html>. Acesso em: 31 jan. 2020.

QUINCEY, Thomas De. *On murder considered as one of the Fine Arts*. London: Penguin, 2015.

THOMPSON, Anne. 'mother!': Darren Aronofsky answers all your burning questions about the film's shocking twists and meanings. *IndieWire*, 18 Sep. 2017. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2017/09/mother-darren-aronofsky-explains-mythology-allegory-bible-jennifer-lawrence-1201877848/>. Acesso em: 31 jan. 2020.

O que nos resta é substituir você: a Caixa de Pandora e os segredos de *Tom na fazenda*

Lourdes Martínez-Echazábal

Paulo Valente

Aujourd'hui, c'est comme une partie de moi qui meurt puis je n'arrive pas À PLEURER. Mais j'ai oublié les synonymes du mot «TRISTESSE». Maintenant, ce qu'il nous reste à faire sans toi, c'est te remplacer.

Xavier Dolan, *Tom à la ferme*

Tom na fazenda (2013), adaptação cinematográfica do texto teatral homônimo, *Tom à la ferme*, de Michel Marc Bouchard, publicado e levado ao palco em 2011, é um filme construído em torno do suspense psicológico (o gênero chamado *psychological thriller*), em que figura um segredo como elemento fundacional e fundamental.

Dirigida e estrelada por Xavier Dolan, a narrativa desenrola-se a partir da morte de Guilloume, personagem que não conhecemos e sobre quem pouco se sabe ao certo, apenas que tinha um namorado em Montreal, Canadá, e uma família em uma pequena cidade no interior do país. Em uma intrigante rede de acontecimentos e não ditos, a trama se desenvolve a partir de uma série de dúvidas não esclarecidas, algumas sequer pronunciadas, mesmo entre as personagens. Tom, o namorado cosmopolita, resolve comparecer ao velório preparado pela família de Guilloume na cidadezinha e se encontra envolvido em uma rede de segredos e mentiras, os quais ajuda a sustentar.

O segredo, aquilo que não se diz ou porque não se consegue ou porque não se pode enunciar, aquilo que se guarda ferreamente 'nos armários', no esquecimento, no inconsciente ou nos diários pessoais, entre outros lugares

recônditos, é uma antiquíssima estratégia narrativa. O segredo pode resultar quando alguém na narrativa (seja de caráter textual seja de natureza visual) sabe algo que o público (leitor/a ou espectador/a) desconhece. Ou quando uma personagem desconhece o que a(s) outra(s) sabe(m). O segredo, assim posto, potencializa uma tensão produtiva entre o saber e o não saber, ou, inclusive, entre o dissimular que não se sabe sabendo. Essa pretensa ‘verdade’, segundo a lógica do segredo, oculta-se por trás dos bastidores, mas também pode ser pura encenação.

No filme de Xavier Dolan, o segredo interrompe a diegese, a própria narrativa ficcional do filme, criando o suspense, tornando-se o gancho que seduz e deixa a audiência aguardando o devir da história ‘verdadeira’ dos Longchamps. Durante o percurso do enredo, o roteirista/diretor vai revelando detalhes, oferecendo pistas, que aumentam a tensão narrativa e, aos poucos, despertam em quem assiste um tipo de desejo que poderíamos chamar de desejo epistemológico. Enquanto isso, paulatinamente, a narrativa propõe novos interrogantes sobre o dito, o não dito ou os entreditos por meio das ambiguidades e do uso criterioso dos recursos (ou artimanhas) tanto narrativos quanto visuais/cinematográficas que alimentam esse nosso desejo de ‘descobrir’ a ‘verdade’, descortiná-la. Pensemos na etimologia da palavra ‘descobrir’, que resulta em tirar a coberta, aquilo que cobre algo, no caso, a verdade; desenterrar, delatar, expor alguma coisa.

Além dos elementos narrativos sublinhados acima, existem outros técnicos, próprios da linguagem cinematográfica que contribuem na criação do suspense no filme. Gostaríamos de mencionar rapidamente alguns deles como, por exemplo, as primeiras tomadas da fazenda na chegada do Tom, as quais mostram um lugar aparentemente sombrio, lúgubre, sem conectividade celular, em outras palavras, um lugar tenebroso, sem vida, excêntrico, opondo-se ao mundo cosmopolita de Montreal. Uma fazenda desolada, perdida, no meio

do nada. Destacam-se também entre estes elementos técnicos a presença ou ausência de iluminação para criar certos tipos de efeitos e afetos, como, por exemplo, em cenas violentas, sádicas, e/ou sadomasoquistas e homoeróticas que abundam no filme.

Somemos aos exemplos anteriores, outros aspetos da arte cinematográfica, como a excelente edição, com mescla de planos em uma mesma sequência, o uso estratégico de som/música, elementos que transmitem à audiência uma sensação inquietante e de iminente perigo. Isso tudo em meio a uma natureza bucólica, mas que para os/as espectadores/as começa a assumir-se um espaço perversamente aterrador. A narrativa é contada de tal modo que faz crescer uma angústia em quem a assiste e torna-se um convite a desvendar os segredos que ali se escondem.

A própria existência de Tom, o namorado, é segredo que Guillaume aparentemente escondera da família, apesar da certeza do irmão, Francis, que afirma saber quem é Tom e suspeitar que ele iria ao velório. Tom é a primeira personagem a aparecer em cena, dirigindo o seu carro rumo à cidade onde será velado o corpo do namorado pela família deste. Na sequência, em plano aberto da estrada, vemos o carro do protagonista ao som de *Les Moulins de Mon Coeur* (*Os Moinhos do Meu Coração*), cujas estrofes repetem os seguintes versos “Você faz girar com seu nome / Todos os moinhos do meu coração” até que sua imagem nos é apresentada.

E é pelos moinhos do coração de Tom que também seguimos um emaranhado de sentimentos, dúvidas, comportamentos dúbios. Não se sabe ao certo o que ele sentia por Guillaume, e, em especial, o que passa a sentir por Francis, o irmão do namorado morto, mas percebemos uma mistura de raiva, tesão, desejo, amor e pena por este. Assim se estabelece uma espécie de triângulo amoroso *sui generis* entre Tom, o namorado morto e o irmão deste, com o surgimento de Francis na vida de Tom, que se vê em um jogo de atração e repulsa

com Francis, pois ora se sente atraído e os dois dançam tango, por exemplo, ora rebela-se contra ele e o segredo – a homossexualidade de Guillaume – que guarda da mãe, Agathe.

Francis envolve Tom, e tal qual um moinho, do latim *'molinum'*, traga o protagonista, mói-o, tritura-lhe os sentimentos, confundindo-se com a imagem do próprio Guillaume. A primeira encenação de Francis no filme — já que não é a primeira referência a sua existência, como se verá seguidamente — deixa clara a relação perturbadora que seguirá até as últimas sequências do longa, pois, o fazendeiro surge como uma ameaça, em uma cena escura após um corte brusco da edição, e com brutalidade joga-se sobre Tom, que dorme na cama de Guillaume, a convite de Agathe.

Nessa cena misturam-se planos detalhes que oscilam entre a boca de Francis e o olhar de Tom, perdido, atônito, sem saber como reagir. Sua 'não reação' reflete o que se espera de quem assiste à cena: surpresa, medo, angústia porque não se sabe até onde vai a violência explícita ali, da personagem que irrompe no meio do sonho e da noite, enfim. A partir de então, Francis começa a marcar sua posição como *top* (ativo), como dominador da conduta de Tom durante sua estadia na fazenda. A audiência, tal qual Tom, não consegue ver o rosto do irmão de Guillome, mas já percebe seu caráter. Francis ameaça o jovem cosmopolita, obrigando-o a pronunciar um discurso no funeral que deveria alimentar uma imagem pública, impoluta, do irmão falecido.

A irrupção abrupta de Francis em cena, sobre o corpo adormecido de Tom, quando a audiência ainda desconhece qual a sua intenção, é uma das estratégias da artimanha narrativa para insinuar e, aos poucos, desvelar os segredos ali guardados. Após uma conversa informal com Agathe, Tom revela que “não sabia que Guillaume tinha um irmão”. Descobrimos a existência desse irmão junto com o protagonista, mas não sabemos como ele é, não conhecemos o seu rosto, caráter e outras dúvidas surgem: por que Guillaume nunca falou

sobre o irmão ao namorado? Como era a relação entre os irmãos para que a existência do fazendeiro fosse ignorada por Tom? Tais dúvidas ajudam a criar o suspense em torno dessa figura que se revelará extremamente importante para a narrativa.

Ainda que a cena na cama onde Tom dormia tenha revelado o caráter violento do irmão de Guilloume, as demais dúvidas seguem para Tom e para a audiência. A partir desse encontro, então, estabelece-se um jogo de poder que determinará a relação entre Tom e Francis ao longo do filme todo. Este sempre humilhando, ameaçando e batendo em Tom, que parece sentir uma mistura de medo e prazer – sexual, inclusive – ao longo das intervenções de Francis.

Tom parece, então, começar a transferir o que sentia por Guilloume para o cunhado e nesse ponto precisamos voltar à cena que abre o longa, quando apenas vemos uma mão escrevendo em um guardanapo a seguinte frase (grifos nossos): “Hoje é como se uma parte de mim morresse e eu não conseguisse parar de chorar. Mas eu me esqueci dos sinônimos da palavra ‘TRISTEZA’. Agora, o que nos resta a fazer sem você é te *substituir*”.

Essa é a única pista que temos, Tom que foi à fazenda sem que soubéssemos para quê, uma vez que não conhecia ninguém da família do namorado, parece encontrar ali o que já buscava: alguém que substituísse Guilloume, função que coube ao irmão deste. Podemos nos questionar acerca do tipo de relacionamento que Tom e Guilloume mantinham longe de todos na fazenda, se havia algum elemento de violência sadomasoquista, se Tom gostava de apalpar do namorado, comportamentos que passam a ser rotina no seu envolvimento com Francis.

Quando Tom, em uma cena à mesa de jantar com Agathe e Francis, vê-se forçado a relatar como Sarah, suposta namorada de Guilloume, referia-se ao namorado, acaba por descrever o que ele, Tom, gostaria de poder dizer sobre a sua relação, e a descrição que segue é explicitamente sexual/erótica, pormeno-

rizando um tipo de jogo de dominação que ambos mantinham. Tom se refere ao tamanho do braço do namorado, ao modo como ele sabia que o sexo seria bom somente ao ouvir o caminhar do namorado, “tira o pênis da calça e goza na minha cara”, detalha ele, ao que parece sentir prazer em ‘excitar’ Francis, que se refere à ‘Sarah’ como ‘puta’, por extensão referindo-se a Tom.

A cena ocorre depois de Francis ter corrido atrás de Tom em um milharal quando este o ameaçou com contar a Agathe a verdade sobre sua relação com Guillaume, após jogá-lo no chão em uma sequência de perseguição. Francis o prende contra o seu corpo e cospe na boca de Tom, como um duplo do gozo que se sustenta entre nojo, ojeriza e deleite¹, como se houvesse da parte de Francis um medo de gostar/desejar aquele corpo e, ao mesmo tempo, o prazer de mantê-lo subjugado.

Destacamos ainda a cena do banheiro – entorno comum do sexo casual e anônimo entre homens, e que, ironicamente, acontece justo depois da cerimônia na igreja –, quando Francis interpela Tom na saída do reservado e parece haver uma espécie de suspensão do tempo, os poucos segundos em que os dois se encaram e Tom baixa o rosto parecem durar para além do que se vê como se se antevisse algum tipo de relação sexual entre os dois. Francis, no entanto, joga Tom para dentro do reservado, divertindo-se com os tapas que desfere em seu rosto, ainda que não haja efetivamente uma cena de sexo, há um gozo em ver o garoto da cidade acuado e humilhado contra a parede. Essa cena está propositalmente filmada com planos próximos e ângulo alto, de modo a colocar Tom numa posição de *bottom* (passivo), sentado no vaso sanitário, e apanhando do Francis.

Ainda merecem destaque nessa leitura a cena de dança e a saída para beber dos dois homens. Em dado momento, Francis convida Tom para dançar

¹ Situação que ecoa à descrita no famoso musical *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, em referência à personagem Geni, a prostituta-travesti “boa pra apanhar e boa pra cuspir”.

tango e se surpreende “Você sabe dançar. Quem te ensinou?”, revelando que ele e o irmão também costumavam dançar juntos, “Eu costumava ter aulas de tango com o meu irmão”, diz Francis, sem ouvir de Tom quem o ensinou. O tango, como se sabe, é um ritmo de dança bastante *gendrado*, ou seja, em que posições e passos socialmente lidos como masculinos e femininos estão bem desenhados e delimitados aos pares, e assim se desenrola a cena de modo extremamente sensual com a posição submissa de Tom ficando ainda mais evidente conforme os dois rodopiam em movimentos bem marcados e levados pelo ritmo de Francis, com direito a *slow motion* de Tom nos braços de Francis, com os seus cabelos soltos ao ar.

Figura 1 – Tom nos braços de Francis dançando tango²



A bela tomada, consiste de um plano sequência em que a lente *zoom-in and out*, aproximando ou afastando os dançarinos, qual performance ritual e confessional efetivada pelo tango, com iluminação quente, vinda de fora do que parece ser um celeiro, como raios de sol, merece destaque. A referida cena é o único momento em que Francis, ainda mantendo a pose de macho alfa e violento, deixa-se levar pelo ritmo da música, pelos passos marcados e consegue

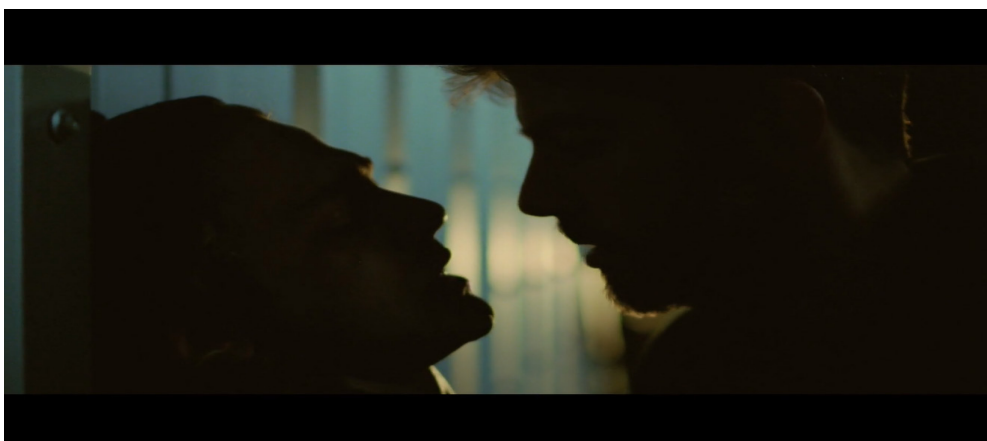
² Todas as fontes das imagens do texto são *frames* extraídos do filme.

verbalizar os seus sentimentos, expressa a sua vontade de sair daquele lugar, de abandonar a mãe ou o desejo de um dia encontrá-la morta para que ele, finalmente, pudesse sair daquele lugar sem remorsos. Francis, assim, confia a Tom o que nunca dissera a Agathe, por exemplo.

Estou preso aqui por causa da minha mãe. Podia ir embora, mas não posso deixá-la só. Terei que interná-la um dia. Ela está a cinco anos da loucura total. Já cansei de olhar o milho crescer, ordenhar vacas e espantar coiotes. Já estou cheio. Às vezes, desejo que ela desapareça logo, sonho encontrá-la uma manhã estatelada no chão, com o telefone na mão, babando, com os olhos revirados. (TOM..., 2013).

Quanto ao momento em que saem para beber, em local deserto, a cena noturna dominada pelo *chiaroscuro*, controle e manipulação entre luz clara e escura, cria um momento tenebroso desbordado de sensualidade, suspense e expectativa. Mais uma vez Francis se aproxima do rosto e do corpo de Tom, como prenunciando um beijo que não vem, e empurra-o contra a parede enforcando-o, ao que ouve “Só isso? Mais...forte”, o prazer fica evidente nos olhares trocados entre Tom e Francis, graças aos cortes secos e a *expert* edição. Novamente, há um gozo da situação sem que a relação sexual precise realizar-se, pois Francis se satisfaz em ver Tom assumindo o papel de passividade e submissão. Ainda nessa sequência, Tom releva “Você cheira igual a ele [Guillaume], cheira igual. A voz também é igual”, o que reitera a tese de que Tom transfere a Francis os sentimentos e o tesão que sentia pelo namorado, tornando-se assim o objeto de seu desejo. Francis, não obstante, não consegue superar seus desejos reprimidos e interrompe o gozo antes deste acontecer. A cena termina quando Francis tira a mão do pescoço de Tom e lhe diz: “Te aguardo no carro”.

Figura 2 – Francis enforca Tom contra uma parede, no escuro



Na última parte do longa, Sarah, a pedido de Tom, surge inesperadamente na fazenda para ajudar a manter a mentira contada por Francis a Agathe. Ao tomar ciência da situação do amigo e da personalidade hostil de Francis, Sarah convida Tom a escapar com ela. Ele, porém, parece não querer sair dali, mostra empatia pela situação de Francis que tem que sustentar a fazenda e a mãe, sem poder evadir-se do local como o irmão fizera nove anos antes. Interessante mostrar a ambivalência dessas personagens, principalmente de Tom, que chega a ameaçar veladamente Sarah caso ela não colabore com a narrativa que Francis criou. A amiga de Tom, suposta namorada de Guillaume, é elemento catalisador do suspense que vem sendo construído ao longo da narrativa, pois, nesse momento, confrontam-se os segredos até ali sustentados por Francis, por Tom e mesmo por Agathe, que diversas vezes parece saber a ‘verdade’ sobre a homo ou bissexualidade do filho (ou dos filhos?).

Em uma sequência ágil, as verdades ameaçam vir à tona com a aparição inesperada da ‘caixa’, repositório dos diários de Guillaume e outras lembranças, enquanto a mãe, Francis, Tom e Sarah sentam-se para beber. Aqui, a bebida alcóolica e seus possíveis efeitos colaterais de relaxamento revelador funciona como um elemento ameaçador da história fabricada e como artifício potencialmente revelador de uma outra história, a do desejo homoerótico tanto

de Guillaume quanto de Francis. É nesse contexto, acompanhado pela bebida, que aparecem as perguntas de Agathe como elemento desafiador da história construída por Francis, sustentada por Tom e Sarah, e, a princípio apoiada pela própria mãe. Num arroubo de frustração e fúria, Agathe não consegue mais se segurar e grita descontroladamente, como enunciando um convite à epifania esperada pela audiência, mas que, nunca se manifesta abertamente:

Por que não pega a caixa? Por que não faz aquilo se espera de você? Por que não se emociona? Por que não mostra interesse em ver o túmulo? Por que não me trouxe flores? Por que Tom não falou na igreja? Por que o meu filho não me visitava mais? Por que não ligava mais, não escrevia mais? Que tipo de acidente foi esse? Ele estava com quem? (TOM..., 2013).

Por que, em outras palavras, é Tom e não Sarah quem faz o que deve ser feito depois da morte do namorado, por que é Tom que se manifesta presente, ocupando, dessa forma, o lugar que deveria ter sido ocupado por ela como a suposta legítima namorada de Guillaume no seio dessa família que, em um primeiro olhar, parece ser ‘normal’, mas que resulta sendo uma família adoecida pelas mentiras e os segredos que escondem sem conseguir apagar da memória da comunidade que também não fala a respeito. Nesse jogo residem as transferências verbais entre verdades e mentiras, entre a aparente normatividade e o desvio guardado nas aparências, como forma de salvaguardar a moral e o lugar social daquela família. É ali, nesse jogo entre o ser e o parecer que se situa a dinâmica de suspense no filme.

Ainda que a existência dos diários se torne de conhecimento das personagens nessa cena forte, de explosão de sentimentos de Agathe, seguida pelas indagações que apresenta, não sabemos o seu conteúdo, nada é efetivamente revelado. Porém, Agathe parece saber, suspeitar, ao menos, do que esteja escrito naquelas páginas deixadas para trás pelo filho que evadira da cidade quase

uma década antes. Por que será que ele deixara tais pistas para a mãe? O que escrevera ali? Por que Francis, quando questionado pela mãe, prefere não saber o conteúdo da caixa? Como uma caixa de Pandora, aquela na posse de Agathe parece guardar todos os segredos e discórdias/desgraças daquela família.

Figura 3 – Agathe, Francis, Sarah e Tom observam de cima o interior da caixa onde Agathe guarda os pertences do filho morto



Após a sequência catártica, Francis e Tom levam Sarah à rodoviária. Mais uma vez, Tom obedecendo a uma ordem do fazendeiro deixa o carro onde os três estão e somos levadas/os a crer que Francis e Sarah transaram no veículo, enquanto Tom bebe no bar próximo. Nesse momento, em uma conversa com o dono do estabelecimento, Tom descobre a razão – uma das razões? – que levou Guillaume a fugir para Montreal, o fato de Francis ter desfigurado um rapaz que lhe falara algo sobre Guillaume, e novamente não sabemos o que fora dito. E assim, o suspense do filme se mantém, posto que quando uma verdade é revelada, outra dúvida se impõe.

Na manhã seguinte da partida de Sarah e da descoberta de uns dos segredos, vemos as camas, juntas, no quarto onde Tom e Francis dormem. Uma

das camas está arrumada, e não existe rastro do Francis. Tom percebe que a caixa com os pertences de Guillaume está a seus pés, ele a abre, mas não sabemos se lê o conteúdo dos diários. Após andar pela fazenda e perceber-se sozinho, como nas primeiras sequências do longa, resolve também deixar Francis e o local, como Guillaume fizera no passado.

Já na estrada, em meio à fuga, Tom é surpreendido por Francis que desce desesperado do carro correndo atrás dele, que, para se proteger e fugir, entra na floresta, dando início a uma cena de perseguição, entre juras de desculpas e quase um pedido de ajuda, como em “me desculpe, Tom. Eu não vou fazer mal a você, não faça isso comigo!”. Aqui se revela de modo incontestável o que já suspeitávamos ao longo das diversas cenas em que os dois interagem: Francis está tão envolvido com a relação que mantiveram aquelas três semanas quanto Tom; se fôssemos defini-la, diríamos que um se alimenta da necessidade do outro, posto que Tom parece gostar de ser submisso ao tipo machista e superior que encarna Francis, o qual se realiza encarnando esse tipo violento. Não podemos esquecer que anteriormente, quando Tom ameaçara deixar a propriedade, Francis tira os pneus de seu carro, mantendo-o ali, evidenciando a sua necessidade tanto de controle da situação quanto de mantê-lo por perto. Cria-se, assim, um jogo de substituições, uma codependência afetiva.

Sobre Francis, poderíamos dizer que sempre se comunica por meio da violência. Não sabe dar forma ao que sente, vazão aos sentimentos de outra forma. Certamente, sente-se preterido no coração da mãe em relação ao irmão que teve coragem de sair daquele lugar, algo que ele deseja ainda fazer um dia, pode ser também que sinta inveja da relação homoafetiva que Guillaume manteve longe da família. Por não saber ou poder expressar o que sente, mais uma vez cai no terreno dos vários não ditos que compõem a narrativa, ele dá ordens, Tom as cumpre, simples assim. Não aceita ser interpelado ou confrontado, apenas obedecido. Em relação a Tom, o lugar da submissão parece com-

prazê-lo a ponto de apresentar características típicas de quem sofre da síndrome de Estocolmo, ou seja, passa a ter empatia pelo seu agressor.

Não chegamos a ver uma cena em que os dois efetivamente transem, talvez porque Francis não se permita tal transgressão ou nem queira, de fato; ou simplesmente não tenhamos assistido ao ocorrido – não podemos esquecer das camas juntas – mas, é notório o jogo sensual/sexual/de tesão/poder que existe nessa relação.

Ao final do filme, perguntamo-nos se a transferência é apenas de Tom que enxerga e busca Guillaume em Francis ou se é também de Francis que enxerga o irmão, afinal de contas chegamos aos momentos finais sem saber qual o teor da relação que os dois irmãos mantinham, nem o segredo que Guillaume deixou escrito nos diários e Francis não deixou ninguém ler, ou o que fora dito anos antes a Francis no bar que resultou com a saída definitiva de Guillaume. Quem está substituindo quem? Tom ao namorado ou Francis ao irmão?

Enfim, todas as dúvidas, os elementos postos possibilitam, além do suspense necessário, uma interface afetivo-cognitivo com a audiência, mantendo até o final o interesse por descobrir o que ficou por trás dos bastidores, o que ficou por ser dito, por ser revelado, descoberto. No caso de *Tom na Fazenda*, o conteúdo dos diários e a possível revelação de ignominiosos segredos (o possível incesto entre os irmãos, a cumplicidade da mãe que diz não saber, mas pode saber da homossexualidade do filho morto, etc.).

Ainda a respeito dos segredos e mistérios em torno da sexualidade e da vida pregressa de Guillaume, salientemos a referida conversa entre Francis e um amigo de seu irmão, cujo conteúdo todos ignoramos, que levaram Francis a reagir de forma violenta até rasgar a boca deste homem e desfigurá-lo qual ato de castração verbal; e Guillaume a abandonar a cidade, no passado. E assim, há neste filme outras narrativas possíveis, mas nunca enunciadas — apenas anunciadas — pelas personagens e seus estranhos comportamentos.

Em certo sentido, é como se todas as personagens que de algum modo tiveram qualquer envolvimento amoroso, sentimental ou familiar com o morto escondessem um segredo umas das outras – o mesmo segredo, talvez? – e nos restasse a nós, que assistimos, o desejo de desvendá-lo ou desvendá-los. Em um clima de evolução de uma angústia que nos toma, somos levadas/os a juntar as peças, os fios soltos dessa narrativa que não se apresenta aos olhos do/a espectador/a, mas sim, oferece pistas, lacunas, descentralizando a unicidade narrativa, uma vez que ignoramos o que, de fato, ocorreu com exatidão.

Nunca saberemos, por exemplo, como era a relação entre Tom e Guillaume, o porquê deste ter escondido a existência de um irmão, como era a relação entre os dois irmãos (incestuosa? violenta? de inveja e ciúme? ou de perfeita irmandade?), o que levou Tom à fazenda, dentre várias outras questões; talvez saibamos apenas pela boca de Francis que ele gostaria de “ter [se] mudado *prum* lugar distante”, e que ele e o irmão dançaram tango algumas vezes...

Referências

TOM na fazenda. Direção: Xavier Dolan. Produção de Xavier Dolan, Charles Gillibert e Nathanaël Karmitz. França: Diaphana; Canadá: Sons of Manual, 2013. 1 vídeo (95 min).

As violências simbólicas em *Relatos Salvajes*

Maria Barbara Florez Valdez

“Violências Várias”, além de denominar o ciclo em que *Relatos Salvajes* (Damián Szifron, 2014) foi exibido, serviria também para sintetizar o filme em duas palavras, isso se considerarmos pluralidade de violências que encontramos nessa obra. Não me refiro apenas às várias cenas de violência explícita, dadas pelo particular contexto de cada um dos seis relatos que compõe a narrativa, mas também às distintas formas de violência simbólica que podemos observar em segundo plano.

E quando me refiro à violência simbólica, estou evocando o conceito do sociólogo Pierre Bourdieu, que a define como uma

[...] violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 1998, p. 7).

Bourdieu (1998, p. 7) afirma ainda que a violência simbólica trata-se de “um trabalho incessante de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos, entre os quais instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado”. Explorando com minhas palavras, trata-se da violência implícita em diferentes sistemas estruturais detentores de algum tipo de autoridade, cujo funcionamento é reforçado pela repetição, até que tais sistemas e as violências que eles acarretam se tornam algo aceito e normalizado. Quantas vezes, diante do questionamento do poder de determinada estrutura, pessoa ou situação, ouvimos o contra-argumento de que “isso sempre foi assim”? Muitas vezes sequer percebemos as

violências simbólicas. E em outras tantas sentimos, como afirma o autor, que há algo de violento no que se considera normal. Porém, por se tratar justamente da norma, é como se essa violência não pudesse ser socialmente validada, mas tão somente aceita.

Passarei em seguida a ilustrar algumas formas de violência simbólica que consegui observar em *Relatos Salvajes*. Mas antes, dou dois avisos. O primeiro: aqui quem fala é uma espectadora bastante detalhista, mas que não carrega muita bagagem de teoria cinematográfica. Minhas origens argentinas me habilitam a falar empiricamente sobre a linguagem e a cultura presentes na trama, e sobre a geografia dos cenários. Talvez eu entenda de violência mais do que gostaria, mas essa é outra questão. Estava finalizando meu mestrado quando fui convidada a apresentar uma comunicação sobre *Relatos Salvajes*, e a obra de Bourdieu era parte do *corpus* da minha pesquisa. Com isto quero dizer que eu estava especialmente treinada para procurar violência simbólica em qualquer discurso que atravessasse meu caminho e que minha leitura é fruto daquele momento, apenas uma das muitas leituras possíveis para esta obra. O segundo aviso é mais breve: este texto contém *spoilers*.

Relatos Salvajes é introduzido através brevíssima história comandada pela figura invisível de Gabriel Pasternak, piloto do avião que guia seus algozes simbólicos em direção à uma morte explicitamente violenta. Ninguém escapou de sua fúria acumulada durante uma vida de opressões normalizadas. Algumas desavenças pessoais incluídas na lista negra de Pasternak dão o tom humorístico que caracterizará o resto da narrativa. Em nível sistemático de violência, podemos encontrar algumas representações comuns, a começar pelo sistema educacional, representado pela professora que o reprovou e pelo colega que praticava *bullying*. A professora expressou como um problema o fato de Pasternak ser de alguma forma diferente dos outros meninos, emocionalmente mais 'frágil'. O mesmo provavelmente havia estudado em uma

escola tipicamente uniformizante e disciplinadora, modelo este que não considera as características individuais e aptidões de cada estudante e tenta, assim, ‘corrigir’ as formas de existência que não se enquadram na norma, exercendo, portanto, violência simbólica sobre seres ainda em formação. Ainda no âmbito institucional da educação, pode ser incluído o caso do crítico musical que, em palavra sádica da própria personagem, ‘defenestrou’ o trabalho de Pasternak em um processo de avaliação. Quem já assistiu ou se submeteu a uma banca acadêmica possivelmente tenha presenciado o abuso de poder de alguma autoridade institucional do conhecimento formal.

Ainda, nesse relato introdutório é possível ler uma crítica – consciente ou não – à capitalização da saúde mental. A narrativa nos conta que o psiquiatra de Pasternak aumentou drasticamente o valor das sessões e que, como consequência, a personagem não pôde continuar o tratamento. Vivemos em uma sociedade capaz de fazer-nos adoecer por inúmeras razões e, no entanto, o acesso privado à saúde mental, com seus preços por vezes exorbitantes, é acessível apenas para as classes mais altas. Trata-se então de uma manifestação de violência simbólica de classe, sobretudo quando o Estado não dá conta de oferecer tratamento psicológico de qualidade para a população que é incapaz de pagar por ele e, portanto, torna-se parte dessa violência simbólica. Retornando ao filme, em uma tentativa de autossalvação, o psiquiatra recorre a uma manobra caricatamente psicanalítica e joga a culpa nos pais de Pasternak, que supostamente teriam exigido demais do rapaz e depositado nele as próprias frustrações. A manobra falha, já que, segundos depois, o avião cai sobre a cabeça dos pais de Pasternak, que aproveitavam um dia tranquilo no jardim de sua casa. Esse chiste só tem graça porque, em maior ou menor medida, esse abuso nos soa familiar, literalmente. A instituição da família em seu sentido tradicional, ou seja, aquele em que os papéis de cada indivíduo já estão estruturalmente definidos (principalmente por seu gênero) e são reforçados através da hierarquia parental, é um dos mais sólidos pilares do sistema patriarcal. Como

tal, a família nos é apresentada como uma instituição cuja autoridade não se deve questionar. Não há de ser coincidência que a estrutura familiar seja uma das causas primordiais do sofrimento psíquico (normalizado).

Pasternak não tem rosto, ele poderia ser uma pessoa ordinária, que sofreu violências ‘nada excepcionais’, mas que, no entanto, decide tomar uma medida drástica. E é basicamente isso o que veremos nos relatos seguintes: situações cotidianas e lugares comuns de violência simbólica que se desdobram em reações exacerbadas. Talvez um recurso para sacudir o *status quo* através do humor, porque acabamos ‘rindo de nervoso’ das situações que engolimos todos os dias.

O relato seguinte se passa num restaurante de beira de estrada, localizado a poucos quilômetros da capital de Buenos Aires. Protagonizado por duas mulheres, a cozinheira, madura e astuta; e a garçonete, mais jovem e contida, estilo ‘boa moça’. O antagonista irrompe no local fugindo da chuva forte e já nas primeiras cenas se mostra arrogante e sarcástico. Não surpreende que tal atitude gere um grande desconforto na garçonete, mas, no entanto, havia algo mais. Muito aflita, a moça vai à cozinha para contar às/aos espectadoras/es e à cozinheira que aquele cliente desagradável era também um mafioso, o agiota que havia arrematado sua casa, causando o suicídio de seu pai. Como se não bastasse, descobrimos que, pouco tempo depois da tragédia, o homem havia perseguido e assediado sua mãe, fazendo com que as duas tivessem que mudar de cidade. Eu, como espectadora cativa, já sentia indignação. Já a cozinheira, com admirável calma, sugere colocar veneno de rato na comida do homem, arrancando instantaneamente da garçonete uma ofendida reação de negação: “*Vos estás loca? Queres que vaya presa?*” (“Você está louca? Quer que eu seja presa?”). O que segue é a discussão que nos envolve no dilema moral que rege o relato. A cozinheira nos provoca sobre o mundo cheio de expectativas e obrigações no qual vivemos, conta que já esteve presa e assegura que se sentia

muito mais livre na cadeia do que fora dela. No dilema temos, de um lado, um homem desagradável sobre o qual a esta altura já descobrimos que pretende se candidatar a prefeito do município e, do outro, a chance de uma vingança pessoal e de evitar que outro homem corrupto chegue ao poder. A cozinheira ainda se oferecera a testemunhar sobre uma suposta dedetização na cozinha, de modo que o envenenamento pudesse parecer acidental. E aqui nos questionamos se, dado o terrível contexto da situação, seria o caso de fazer justiça com as próprias mãos?

Quando a garçonete aparenta surpresa ao ouvir que o veneno já foi posto, a cozinheira rebate: *“Todos quieren que alguien le de su merecido a estos personajes, pero nadie se atreve a mover un dedo”* (“Todo mundo quer que alguém faça alguma coisa com esses personagens, mas ninguém se atreve a mexer um dedo”), a cozinheira faz agora uma provocação à apatia das pessoas diante das injustiças sociais, de um grande coletivo que, mesmo quando tem a consciência de perceber a violência simbólica e explícita à qual está sendo submetido, está tão condicionado ao sistema e suas normas que simplesmente não consegue transgredi-las, permanecendo resignado e esperando que alguém, um herói ou um líder político, faça alguma coisa. Essa provocação aparecerá outras vezes durante a trama.

No terceiro relato, pude fazer uma análise bastante concernente à minha pesquisa de mestrado, tecendo críticas aos papéis de gênero hegemônicos. O cenário desta vez é o norte da Argentina, na província de Salta, mais especificamente na ponte que liga o município homônimo de Salta à Cafayate. A região do norte da Argentina caracteriza-se por ser uma das mais pobres do país, principalmente em contraste com a província de Buenos Aires e a capital federal. Antes da violência explícita que presenciaremos na ponte mencionada, vemos os protagonistas desse relato chegando de carro: em seu Audi, o som

ambiente infla a postura confiante do forasteiro *porteño*¹. Seu *look* de masculinidade hegemônica se completa com óculos escuros, terno, camisa branca de botões e sapatos de couro engraxados, o uniforme do ‘homem de sucesso’, ao menos na visão capitalista, está completo. Em contraste, o outro estereótipo masculino é local e vem dirigindo um carro velho e cheio de remendos, trata-se do típico macho rústico, a camisa xadrez, o aspecto desganhado de quem corre o risco de perder seu status de virilidade por algum excesso de higiene, o jeito agressivo com uma postura pré-disposta a atacar, produto de seu sentimento de inferioridade. Assim, temos o contraste de dois modelos masculinos heteronormativos diferenciados por suas respectivas classes sociais e suas características de autoafirmação. A briga de primatas pela dominância territorial da estrada começa com o *porteño* tentando ultrapassar o carro do macho rústico que, por sua vez, impede a ação. Em demonstração de poder, o *porteño* pisa no acelerador para aproximar o carro - ou a extensão simbólica de seu pênis - à parte traseira do carro do macho rústico e, quando finalmente consegue realizar a ultrapassagem, o *porteño* diz: “Sabes que sos un negro² resentido?”.

Em seguida, vemos que o pneu do carro do *porteño* fura bem no início da ponte. Quando o macho rústico o alcança, começa a bizarra sequência de violências: dano patrimonial, marcação de território com urina e fezes, ameaças de atropelamento, socos, mordidas. A essa altura já não podem abandonar a batalha pela autoafirmação, precisam ir até o fim, e vão. Há quem chame esse comportamento de ‘masculinidade tóxica’, mas, independentemente do termo, podemos observar que na cultura patriarcal e heteronormativa, o homem *cis* tem atribuições de comportamento extremamente violentas, tanto no plano simbólico quanto fora dele. Uma cultura em que homens não podem demonstrar afeto uns pelos outros a não ser que o afeto venha revestido por alguma

¹ Aquele que nasce em Buenos Aires ou CABA – Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

² Embora o personagem não tenha origens africanas, infelizmente, na cultura argentina é comum denominar-se pejorativamente como negro/a quem tem a pele mais escura ou origens indígenas, também se usa como sinônimo de alguém de classe baixa, incivilizado, como é o caso deste contexto.

violência, tal como um xingamento, um tapa nas costas. Contraditoriamente, o patriarcado leva homens *cis* a tomarem como referência de admiração apenas outros homens *cis*, seja no esporte seja no campo intelectual, de modo que, ainda que sua prática sexual seja hétero, a admiração é homossexual. Todo o ódio expressado na violência da interação entre os dois personagens do filme parece justamente ironizar essa repressão masculina – tanto é que, no momento da explosão que mata os dois, ouve-se de fundo um bolero romântico e os policiais que encontram os corpos carbonizados levantam a hipótese de um crime passional. Infelizmente, a esmagadora maioria das brigas de trânsito, incluindo as que terminam em óbito, é protagonizada por homens *cis*.

Chegamos ao simpático relato de Bombita. Antes de receber tal apelido, protagonista é um homem comum da classe média, engenheiro civil que trabalha com demolição, casado, uma filha. Frustrado com a própria vida, vive preso no trânsito, retrato da vida urbana da capital argentina, como poderia ser o de outras metrópoles. Até que um dia tem o carro guinchado por haver estacionado em área proibida, apesar da marcação de proibição estar apagada. O relato se passa bem no centro da capital Buenos Aires, que também é chamado de ‘microcentro’, é uma das zonas mais concorridas quando se trata de estacionar. Posso garantir que o relato retrata um problema real, a falta de sinalização das regras de trânsito chega a ser famosa por lá. Como pode-se observar no filme, a listra amarela pintada no meio fio é o único indicativo de que não se pode estacionar naquele local e, obviamente, a tinta se deteriora rapidamente nesse tipo de ambiente, de modo que é muito comum que pessoas sejam multadas por infrações que elas nem tinham como saber que estavam cometendo. Assim, estamos diante de uma demonstração de violência simbólica por parte do Estado. Deve-se considerar, ainda, que na Argentina não existe um órgão público como o DETRAN, ficando a aplicação de multas de trânsito aos cuidados de uma empresa privada. Eis também uma demonstração do perigo das privatizações, mas isso é assunto para outro texto. Completando a lista

de violências simbólicas dessa situação, está aquela que exercem os agentes de um sistema burocrático, um clichê quase universal, desta vez observado nos atendentes do setor de cobranças da empresa em questão. Estes se negam a fornecer informações ao protagonista, sequer se dispõem a ouvir reclamações, atendo-se rigidamente à tarefa de executar a função que lhes foi atribuída nessa cadeia de opressões.

O carro guinchado é pela segunda vez após um dia estressante em que o protagonista perde o aniversário da filha e, ao final, ouve o anúncio de divórcio da mulher, que o acusa de ser irresponsável e de inventar desculpas, pois, segundo ela, a sociedade não vai mudar. No dia seguinte, na fila para o pagamento da multa, ouve o conselho de um senhor: “*Tenés dos caminos, o pagás y te relajás un poco, o te revienta el corazón del estrés*” (“Você tem dois caminhos, ou paga e fica tranquilo, ou vai acabar infartado”), optando por um caminho alternativo à resignação ou ao adoecimento físico e mental diante da violência simbólica, o homem comum finalmente se transforma em Bombita, outra das personagens de *Relatos Salvajes* que resolve agir por conta própria. Assim, o protagonista explode o pátio da empresa que guinchou seu carro em vez de esperar por uma justiça formal que nunca chega. Após o escândalo da explosão planejada, a trama dá um giro inesperado: Bombita vira uma espécie de herói nacional; as redes sociais replicam *hashtags* de apoio ao protagonista, que faz amigos sinceros na cadeia e recupera o carinho da esposa e da filha.

A violência de classe se faz mais explícita no relato que se segue na trama. Santiago, típico ‘filhinho de papai’ do bairro de San Isidro - um dos bairros mais elitistas da capital argentina-, dirige em alta velocidade sob estado de embriaguez, atropela e mata uma mulher grávida, fugindo após o crime. A solução encontrada pelos pais de Santiago, apoiada pelo advogado da família, é pagar uma alta quantia de dinheiro ao caseiro da mansão em troca de que ele assumira a culpa, alegando às autoridades haver dirigido o carro naquela ma-

drugada. Persuadido, num primeiro momento o caseiro aceita a proposta, mas ao mostrar-se hesitante em relação ao acordo, é sutilmente ameaçado. Quando o investigador da polícia chega e logo percebe a farsa, novos acordos monetários precisam ser feitos. O policial, que por sua vez se dispõe a negociar com o delegado e alguns juízes, pede uma soma ainda mais alta. O advogado precisa ser comprado também. E assim acompanhamos o processo de negociações até que a farsa termina de ser montada.

Ao sair escoltado da mansão, que a essa altura já estava rodeada de civis em fúria, ouvimos o barulho seco e metálico das marteladas que o pai da mulher e bebê falecidos profere contra a cabeça do caseiro. A moral da história é bem conhecida, que as leis são uma farsa, que a justiça é corrompível e só funciona para quem tem dinheiro, que a corda sempre arrebenta do lado mais fraco, sabemos disso, o que não nos surpreende porque é mais uma das formas de violências simbólicas que nos condicionamos a engolir. Para além de retratar essa obviedade, o relato nos tira violentamente do reconforto que havíamos experimentado no relato anterior, caímos novamente na desesperança ao ver que a justiça com as próprias mãos tampouco é uma solução, já que facilmente cairíamos no equívoco e na barbárie. Então eu me pergunto, saberíamos coexistir pacificamente em sociedade na ausência de uma rede de poderes disciplinadores?

O último e mais longo dos relatos é um conto de fadas retorcido. As fotos projetadas no telão da ostensiva festa de casamento nos mostram que Romina e Ariel namoraram desde muito jovens. O salão bem decorado, a música, os convidados que mal conhecem os noivos mas sustentam seus sorrisos congelados para as fotos, tudo é perfeito. Homens bebendo e se abraçando por um lado, mulheres dando gritinhos de emoção pela noiva e almejando a vez delas. Começa a alegre música judaica e, ainda separados por genitálias, os convidados e convidadas dançam em círculos. Aqui evoca-se uma coletividade judaica que

também compõe fortemente a identidade cultural argentina, em especial a de Buenos Aires, incluindo grandes coletivos judeus de tradição ortodoxa, embora não seja o caso das personagens deste relato. A respeito desse universo e de suas questões políticas, parece haver uma piscadela crítica na narrativa: a convidada israelense se refere com espanto à violência das ruas de Buenos Aires...

O circo social da festa de casamento continua se sustentando conforme o planejado, até que Romina fareja algo e descobre a existência de uma amante de Ariel que, de quebra, está sentada na mesa de convidados do trabalho dele. Em seguida, a recém casada dança a valsa mais amarga de sua vida, até que a *mamele* de Ariel interrompe-os para tentar apaziguar a situação que já começava a denunciar a podridão por baixo das aparências. A câmera, que naquele momento representava os olhos de Ariel, foca no sapatinho perdido de Romina e, em seguida, direciona o foco para Romina fazendo sexo com um dos cozinheiros da festa. Impossível não sorrir quando ouvimos a detalhada lista de ameaças da recém casada traída ao som de trovões e do vômito nervoso de Ariel, bem como ao vê-la furiosa e descontrolada quebrando todo o protocolo de mulher dócil. A subversão do comportamento feminino socialmente esperado ia muito bem, pelo menos até a cena em que Romina arremessa Lourdes, a amante, no espelho do salão. Convenhamos que a atitude de Lourdes não foi exatamente louvável, mas cenas como essa perpetuam a ideia de que as mulheres são inimigas umas das outras: “Contra as mulheres, eles cometeram o maior crime: levaram-nas, insidiosamente, violentamente, a odiar as mulheres, a serem suas próprias inimigas, a mobilizarem seu imenso poder contra elas mesmas, a serem as executantes da sua tarefa vil” (CIXOUS, 2017, p. 133).

Quando, antes do desfecho violento, o cozinheiro pergunta a Romina se ela ama seu marido, ela sequer sabe o que responder. Em uma visão geral do relato, é possível observar um deboche para com as tradições institucionais do casamento, mas, no fim das contas, Romina acaba perdendo Ariel e a trama

culmina no 'felizes para sempre'. Acho que Romina caiu na armadilha do amor romântico e cometeu, sem perceber, uma violência simbólica contra si mesma.

Referências

BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 7. ed. Tradução de Maria Helena Küner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CIXOUS, Helene. O riso da Medusa. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildiney; COSTA, Cláudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970 – 2010)*. Florianópolis: EDUFAL: UFSC, 2017.

Breves considerações sobre a ética em *Relatos Selvagens*

Priscilla Pawlack

A palavra ‘selvagem’, derivada do latim *selvaticus*, significa *floresta, selva, bosque*, lugares onde, geralmente, habitam animais que não tiveram contato com os códigos morais impostos a fim de organizar uma sociedade. Por que essa palavra faria parte do título deste filme, *Relatos selvagens* (*Relatos salvajes*, Damián Szifron, 2014)? Não se passa na selva, pelo contrário, se passa em diversos cenários supostamente *civilizados*: um avião, um restaurante, uma viagem, um estacionamento, uma casa, um casamento. São todos lugares onde pessoas obedecem a certos códigos, especialmente no que se refere às leis, que aparecem como aquelas que deveriam não permitir todas as situações que acontecem na trama.

Ninguém *deveria* reunir todos os inimigos em um avião e matá-los; tentar matar alguém com veneno de rato; matar alguém que incomodou no trânsito; explodir um estabelecimento que *organiza* os estacionamentos; atropelar uma mulher grávida e culpar o funcionário; agredir o marido e amante, traição descoberta no dia do casamento. Mas, antes disso, ninguém *deveria* ferir o outro por não ser bom músico, bom namorado, fazer *bullying*; ou roubar e destruir toda uma estrutura familiar; impedir a ultrapassagem; acobertar o filho; trair a companheira. Quem são os culpados? A lei, que deveria julgar, aparece no filme como fracassada, no mínimo, insuficiente, já que nenhuma personagem recorre ao aparato jurídico para resolver o problema; pelo contrário, se colocam diante do outro como quem pode punir e julgar. Talvez não seja ela a verdadeira questão, mas sim as relações humanas e a ética que as coloca em diversos dilemas. Tal como a selva, o ser humano também faz parte da natureza; e, como escreveu Samuel Rawet, no ensaio *Eu-Tu-Ele*, o ser humano não

é alguém que se descobriu um ser social, mas um ser social que aprendeu que um homem vive em sociedade. “No caminho da animalidade à constituição de uma natureza humana o que se dá é uma aquisição *incorporada* de um valor atribuído à exigência ética.” (RAWET, 2008, p. 105, grifo nosso).

Aparecem de forma latente no filme questões que circundam a ética: consciência, reconhecimento, dilemas morais, dúvidas e valores. As personagens, vistas em situações que as colocam diante de uma escolha – aceitar passivamente ou reagir – optam sempre pelo caminho que leva a conflitos. Segundo Rawet (2008, p. 60, grifo do autor), “O *dever ser*, fundamento de uma ética, está encravado na própria gênese da consciência. Sendo abertura ela sempre *completa* alguma coisa. Quando o comportamento individual concorda com o *dever ser* da consciência não há conflito acentuado.” E o que vemos é, justamente, o atrito, ou seja, nenhuma das personagens atende ao *deve ser*. Ainda segundo o autor, “O conflito é produto não desta ou daquela sociedade, mas da sociedade como organização de consciências em padrões fixos, sempre alienantes. E o conflito não é propriamente necessário. O conflito é.” (RAWET, 2008, p. 103).

O dilema da ética fica bastante evidente na cena do restaurante, em que as personagens interpretadas pelas atrizes Rita Cortese e Julieta Zylberg aparecem nas pequenas janelas da cozinha, duas escolhas: vingança ou nada. É sob essas formas de ‘8 ou 80’ que aparecem as situações, escolhas cujas consequências são, em geral, alguma morte, o fim da possibilidade de qualquer relação. Na cena dos dois carros, a personagem interpretada pelo ator Leonardo Sbaraglia tem duas oportunidades de, simplesmente, ir embora e deixar tudo como está, mas retorna, o que resulta na morte de ambos. Como questiona o delegado, teria sido uma morte passional? É interessante lembrar que, já no início da cena, no momento em que o outro bloqueia a ultrapassagem, ele já o interpela de maneira a inferiorizá-lo, ou seja, desumanizou-o de alguma forma. Apesar de haver uma tentativa de diálogo depois, de desculpas, não funciona porque

ambos não parecem se reconhecer. Além disso, por que o filme, na abertura, traz os atores e atrizes correspondendo cada qual a um animal? Ricardo Darín, uma águia; Oscar Martínez, um tubarão; Leonardo Sbaraglia, um cervo; Érica Rivas, um tigre fêmea; Rita Cortese, um gorila fêmea; Julieta Zylberberg, uma ovelha; Darío Grandinetti, um crocodilo.

Butler (2017) afirma que sempre nos sentimos mais reconhecidos por uns do que por outros e, mencionando Adriana Cavarero, aponta que a postura ética consiste em sempre fazer a pergunta ao outro: *Quem és?* “Desse modo, se existe na pergunta o desejo de reconhecimento, esse desejo estará obrigado a se manter vivo como desejo e não se resolver.” (BUTLER, 2017, p. 61). Se eu animalizo o outro, já não cessa o reconhecimento? Assim como na cena dos carros, também em outro momento, no início da cena do casamento, logo que descobre a traição do marido, a esposa insulta a amante. Posteriormente, ela é jogada contra o espelho, violência física direcionada apenas a esta, não a ele.

Dou ênfase, então, para além da violência e das consequências, às relações entre as personagens. Não parece fazer sentido olhar para as atitudes delas enquanto isoladas ou simples escolhas, mas sim às relações, às interpelações que ocorrem em uma sociedade em que cada vez importa mais a moral e menos a ética, visto que esta “está intimamente ligada à operação da crítica.” (BUTLER, 2017, p. 19). Aceitar passivamente o carro ser levado pelo guincho e pagar a dívida altíssima, mesmo sem ter provocado isso? O movimento de Bombita é o de, justamente, não concordar com a imposição daquela lei que não faz o menor sentido, levando a situação ao limite, e usando outros meios que não os legais para resolver. E é interessante a cena final, em que ele comemora o aniversário com a família e os demais detentos, com os quais parece ter feito amizade, justamente, o outro lado da moeda no sistema.

Rawet (2008, p. 113) afirma que o funcionamento da consciência se dá por meio do processo de “compreensão, comparação e atualização, o que no

fundo é uma operação de *relação*.”. Assim, a consciência, ligada diretamente à ética, é movimento e abertura, envolve pensamento que só é tal enquanto *não saber*, fazer e desfazer-se de si. O movimento do longa, por meio das várias cenas aparentemente independentes, das diversas realidades-limite, parece ser o de questionar, justamente, o que é a ética e quais os limites e justificativas da moral. Para além do reconhecimento ou não entre as personagens, não estaria o reconhecimento ou não dos espectadores também? Segundo Butler (2017, p. 64), “Talvez somente pela experiência do outro, sob a condição de termos suspenso o juízo, tornamo-nos finalmente capazes de uma reflexão ética sobre a humanidade do outro, mesmo quando o outro busca aniquilar a humanidade.”

Referências

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

RAWET, Samuel. Eu-tu-ele. In: BINES, Rosana Kohl; TONUS, José Leonardo (org.). *Samuel Rawet: ensaios reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

“Um grande país chamado capitalismo”:
Violência, sujeitos e o ultra-neoliberalismo sul-coreano
e global em *Parasita*, de Bong Jon Hoo

Yasmim Pereira Yonekura

As novas configurações geopolíticas globais têm colocado as produções culturais asiáticas em voga. A astronômica ascensão do cinema sul-coreano e seu impacto histórico no cenário mundial provam isso, como aconteceu quando Bong Jon Hoo venceu quatro das principais categorias do Oscar: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro Original e Melhor Filme Estrangeiro.

Parasita (*Gisaengchung*, 2019) consagra a filmografia de Bong Jon Hoo como uma produção cultural única, que consegue se posicionar politicamente sobre os atuais desafios do capitalismo e também apontar os problemas da ‘Coréia irmã’, sob o regime ditatorial comunista.

Assim, este texto explorará questões sobre violência, subjetivismo e o ultraneoliberalismo global e local (Coréia do Sul), a partir do célebre filme em questão.

O contexto econômico e histórico: a neo-liberalização da Coréia do Sul e seus impactos sociais

De acordo com o pesquisador em ciência política Hyeng-Joon Park (2013), o capitalismo sul-coreano tem vivido um processo de mudança intenso nos últimos 25 anos: Do ‘capitalismo de estado’ (ou ‘desenvolvimentista’) para o ‘capitalismo transnacional’ (ou ‘era da capitalização’), num processo que envolveu “[...] violência, guerra, mobilização maciça, várias formas aparelhos de repressão e redes sistemáticas entre políticos, burocratas e grandes empresá-

rios.” (PARK, 2013, p. 19, tradução nossa). É característica dessa transição a fusão entre o Estado e as grandes empresas, a partir da “mercantilização e privatização do poder” (PARK, 2013, p. 19, tradução nossa), que passam a compor uma única entidade burocrática de interesses compartilhados e fluindo entre si.

O autor também alerta para a ascensão da desigualdade social, o que contrariou a previsão dos gestores governamentais e economistas famosos, que alegavam que o mecanismo de autorregulação do livre mercado ajudaria a tornar “[...] a economia sul-coreana mais eficiente e a sociedade mais justa e igualitária” (PARK, 2013, p. 189, tradução nossa), que levou a lógica das reformas neoliberais implantadas no país. Contudo, esse projeto apenas intensificou profundamente as desigualdades sociais do país. Park (2013) alega que a neo-liberalização da economia sul-coreana e a formação das *cheabols* (grandes conglomerados de empresas que geralmente são comandados por famílias) é concomitante e causadora do aprofundamento da diferença econômica entre os mais ricos e os mais pobres em 50%.

A formação dos *chaebols* coreanos juntamente com a rápida expansão de um regime de excesso é um bom exemplo da interação das forças centrípetas e centrífugas no mercado. Ao longo do tempo, a interação contínua dessas duas forças consolidou a economia política coreana em uma consistente economia política ambivalente [...]. Para reiterar o ponto, o núcleo dessa estrutura consiste em grandes empresas e trabalho organizado. A periferia é composta por pequenas empresas e trabalhadores desorganizados. [...] A formação e expansão da “oligarquia” de *chaebols* coreanos não seriam possíveis sem o exclusivo sistema institucional de apoio do Estado, que introduziu medidas protecionistas, tributação preferencial, tratamento e taxas de juros, acesso exclusivo a empréstimos estrangeiros, subsídios à exportação e políticas trabalhistas supressoras, entre outros meios (PARK, 2013, p. 191-192, tradução nossa).

Esse cenário de mudança econômica e de fusão entre o estado e o capital traz uma nova onda de violência contra os trabalhadores. Park (2013) resgata

que o período de 1987 a 1997 foi marcado pela ascensão de sindicatos fortes e engajados na defesa dos direitos dos trabalhadores. Contudo, uma intensa crise econômica em 1997 aprofundou a neoliberalização econômica e o governo permitiu que as grandes empresas demitissem em massa. Essa massiva reestruturação da força de trabalho causou a substituição dos trabalhos regulares por vínculos mais instáveis, além de causar uma divisão hierárquica interna na classe trabalhadora; de um lado os trabalhadores regulares com empregos estáveis e de outro uma ampla maioria de trabalhadores sem vínculos regulares e expostos a grande vulnerabilidade econômica e social. Como fontes dessa violência e da reestruturação social e econômica após a crise de 1997, Park (2013) atribui esse papel às grandes famílias de *cheabols* que se empenharam em tirar a maior vantagem possível da crise e que foram fortalecidas pelas transnacionalizações e a chegada de capitais estrangeiros.

Vale ressaltar que, apesar de o processo de transnacionalização econômica e de neoliberalização social analisado por Hyeng-Joon Park em sua tese, não se deu de forma isolada, acontecendo simultaneamente em escala global, inclusive no Brasil, o que explica o impacto e a ressonância de *Parasita* fora de seu país natal.

Bong Jon Hoo, Novo Cinema Coreano e a individualização capitalista

Darcy Paquet (2009) define o Novo Cinema Coreano como o resultado de um século de traumas para a Coreia do Sul, que passou pela colonização japonesa (1910-1945), a cisão impostas por potências ocidentais entre Norte e Sul (1948), a guerra peninsular entre as Coreias (1950-1953) e uma repressão sociopolítica e cultural sob regime ditatorial (1961-1993). Até 1980, o cinema sul-coreano ficou sob forte policiamento e censura, que aos poucos foi sendo subvertido por uma geração de diretores politicamente engajados e conscientes das questões sociais, chamado de Nova Onda Coreana, o qual foi o movimento

precursor para a atual potência criativa cinematográfica na Coreia do Sul. O primeiro movimento do cinema sul-coreano livre das amarras ditatoriais foi fazer a crítica digressiva ao período do governo de Park Chung Hee (1961-1993), que assumiu o governo por um golpe de estado, levou a Coreia do Sul a se tornar uma potência econômica forte e aos poucos foi aumentando um estilo de governo repressor, com uma práxis de caça aos comunistas (PAQUET, 2009).

De tal forma, o cinema sul-coreano renasce a partir dos anos 1980 como uma ferramenta de ressignificação histórica. Todos os temas duramente reprimidos pelas políticas de Chung Hee vieram à tona, desde a colonização japonesa e a tentativa do Japão de absorver a Coreia como parte de ‘um grande Japão’ até as tensões com a Coreia do Norte e as implicações da guerra fria (PAQUET, 2009). A pesquisadora Jisung Catherine Kim (2013, p. 1, tradução nossa) concebe, em sua tese submetida à Universidade da Califórnia, o cinema sul-coreano como um lugar de “[...] rearticulação da Coreia do Sul como um lugar de desastre econômico, desastre, trauma histórico contínuo e [...] transmodernidade (reestruturação capitalista compulsória junto com, e em conflito com, a tradição cultural profundamente arraigada)”.

Quanto ao cineasta Bong Jon Hoo, Kim (2013, p. 50, tradução nossa) afirma que ele pertence a uma geração de diretores que tem “[...] uma voz mais crítica marcada pelo interesse na luta de classes.”. Ela também recorda que Bong Jon Hoo, aos 36 anos, fez um protesto solitário em frente ao Ministério da Cultura de Seoul, gritando *slogans* e levantando placas. De acordo com a pesquisadora;

De fato, o “Renascimento do Cinema Sul-coreano” que floresceu no novo milênio está ligado genealogicamente às práticas ativistas culturais dos anos 70 e 80 que foram concebidos em torno de uma nova identidade populista chamada “minjung” – aqueles que foram “oprimidos politicamente, explorados economicamente, alienados sociologicamente e mantidos pouco instruídos em cultura e assuntos intelectuais.”. Se concebidos em uma unidade global, o minjung

aglutina concepções de vários movimentos do terceiro mundo sobre a nomenclatura do ativismo de “New People” baseada no sentimento nacionalista pós-colonial. O nacionalismo de vanguarda e centrado no proletariado da Coreia do Sul impulsionou o surgimento do Movimento Nacional do Cinema, que começou a tratar o cinema como uma “arma política”. Autores que trabalham no novo milênio como Bong Joon-ho, Jang Sun-woo e Lee Chang-dong estão pintando uma imagem que desafia a nova identidade de sua nação – e a função ideológica – como uma vitrine de modernização no estilo dos EUA. (KIM, 2013, p. 50, tradução nossa).

De tal forma, o engajamento já é marcante na obra preceptoria de Jon Hoo: antes do seu consagrado *Parasita*, em filmes como *O Hospedeiro* (*Gwoemul*, 2006), ele denuncia a violência da ocupação colonial dos EUA na Coreia do Sul e revive a memória traumática desse passado recente. Já em *O Expresso do Amanhã* (*Snowpiercer*, 2013), uma produção euro-coreana, ele adapta uma distópica *graphic novel* francesa (*Le Transperceneige* de Benjamin Legrand, Jacques Lob e Jean-Marc Rochette), onde o futuro da humanidade é restrito a sobreviventes que viajam num grande trem que segrega socialmente seus passageiros de acordo com os vagões. A violência da transmodernização econômica e cultural da Coreia do Sul, a agressiva e traumática memória colonial, os efeitos da tensão com a tradição e o crescente ataque aos direitos dos mais socialmente marginalizados se destacam na obra de Bong Jon Hoo. *Parasita* vem dar o destaque global a um legado que vem sendo construído desde o começo dos anos 2000 e que ressalta a intensificação das violências estruturais de um sistema em crise, que se reflete em microescala intersubjetivas nas relações humanas que o filme aborda.

“Aquele cheiro atravessa a linha”: entre a violência, o humor e o ódio de classe em *Parasita*

Delineado o contexto global da produção de *Parasita* e o contexto histórico de seu país natal, assim como do diretor responsável pela obra, é preciso

“Um grande país chamado capitalismo”: Violência, sujeitos e o ultra-neoliberalismo sul-coreano e global em *Parasita*, de Bong Jon Hoo

Yasmim Pereira Yonekura

também discutir o apelo global que tem movido os diferentes públicos em diversos países a assistirem ao filme, o que o levou a uma consagração inédita e histórica como primeiro filme estrangeiro a ganhar um Oscar de Melhor Filme. Em entrevista ao canal do Youtube, Birth.Movies.Death (2019), Bong John Hoo fala sobre o impacto global de sua obra.

Figura 1 – Bong Jon Hoo comenta o impacto global de *Parasita*



Fonte: *frames* extraídos de Birth.Movies.Death (2019).

Jon Hoo destaca em sua fala como ele tentou mostrar a violência de processos históricos de radical sucateamento das condições de vida para grande parte da população trabalhadora da Coreia do Sul, especialmente com processos como os de dominação das famílias que detém as grandes *cheabols* sul-

-coreanas. Contudo, embora em diferentes escalas e com suas especificidades, o aprofundamento da violência neoliberal contra as grandes massas dos trabalhadores – de forma interseccional, para além da violência das condições de trabalho, também pensando em violências correlatas e interseccionais de classe, raça e gênero – se deu de forma intensa em todos os países do mundo. A América Latina, por exemplo, viveu um processo de retomada de poder por parte das direitas locais, em vários países; o Brasil vive isto desde 2015 com o golpe parlamentar contra Dilma Rousseff. Esse processo político é marcado tanto pelo ataque aos direitos dos trabalhadores quanto à intensificação da perseguição a grupos sociais e populações historicamente marginalizadas. Considerando essa conjuntura, explica-se o porquê de *Parasita* ter um grande impacto global. A produção atrai o público ao explorar essas condições estruturais similares em vários países e, também, por desenvolver personagens e suas relações interpessoais de forma crítica, mostrando os efeitos em nível individual e de microescala relacional, causados pelo capitalismo ultraneoliberal em crise.

Parasita é uma história sobre duas famílias. Talvez ressoando a afirmação de Kim (2013) sobre a tensão entre a tradição e a modernidade, Jon Hoo escolhe dois núcleos familiares heterossexuais tradicionais para representar as tensões sociais e intersubjetivas do atual contexto social, político e econômico de seu país. Os Kim¹ são uma família tradicional pobre que vive num apartamento no subsolo (*banjiha*, no idioma sul-coreano), composta pelo pai, Ki-taek, a mãe, Chung-sook, a filha, Ki-jung, e o filho, Ki-woo. No começo do filme, eles vivem da renda baixa e irregular de dobradores de caixas de pizza.

¹ Nota dos organizadores: é necessário atentar para não confundir os nomes das famílias do filme com os sobrenomes dos autores das citações teóricas do texto, pois são idênticos (tanto em Kim quanto em Park).

Figura 2 – Ki-taek olha da janela do apartamento no subsolo (*banjiha*) que a família Kim mora²



O filho, Ki-woo, é contratado pela família Park. Esta é diametralmente oposta aos Kim e é representada como uma família *cheabol*, que como Park (2013) afirma, são oligarquias de núcleo familiar que controlam conglomerados e tem apoio e influência política junto ao governo. Os Park são também um núcleo heterossexual típico; a família é composta pelo pai, Dong-ik, a mãe, Choi Yen-gyo, a filha, Da-hye e o filho mais novo, Da-song.

Figura 3 – A família Park, que é a epítome das famílias *cheabol* que detém as grandes multinacionais sul-coreanas



² Todas as imagens são *frames* extraídos do filme, exceto quando indicado de outra forma.

Quando Ki-woo é contratado como professor de inglês, e chamado de ‘Kevin’ por Choi Yen-gyo, os Kim começam um plano de infiltração para todos trabalharem para a família Park. Eles conseguem demitir a governanta e o motorista e fazer com que Ki-jung (‘Jessica’) seja contratada como tutora de artes de Da-song. Durante a primeira parte do filme, que foca no plano dos Kim de ‘infiltração’ na casa dos Park, Jon Hoo brinca com vários gêneros, vemos as críticas sociais às condições do Kim e percebemos seu comportamento antiético ao prejudicarem outros trabalhadores em benefício próprio, tudo isso feito na mistura de momentos sérios e cômicos. Tudo muda quando os Kim resolvem passar uma noite – na ausência dos Park – usufruindo da casa. Nesta noite, a antiga governanta, Moon-gwang, aparece e é revelado que ela mantinha o marido, Geun-sae, no porão dos Park, pois o marido tem dívidas com agiotas e não pode pagá-las. Esse momento é o grande ponto de virada e clímax do filme e mostra a violência entre as famílias mais pobres para continuarem trabalhando para os Park. A família mais rica também tem um revés de planos, que a faz voltar antecipadamente, o que causa uma grande confusão e intensifica a agressão entre os Kim e Geun e Moon-gwang.

Figura 4 – Geun-sae e Moon-gwang no porão dos Park



Esse ponto de virada do enredo marca também o momento de mudança

da narrativa. O tom quase cômico desaparece e a trama ascende para seu final trágico. Os Kim conseguem fugir antes dos Park chegarem e acabam violentamente matando Moon-gwang e prendendo Geun-sae, junto com o cadáver da esposa, no porão. Além disso, na volta para casa, Ki-taek, Ki-woo e Ki-jung são pegos por uma tempestade torrencial e descobrem que o bairro onde moram e sua própria *banjiha* foram completamente destruídos pela chuva.

Figura 5 – Ki-jung acende o cigarro na *banjiha* inundada e Ki-taek vê sua casa destruída pela enchente causada pela chuva torrencial



Ki-jung, Ki-woo e Ki-taek têm de passar a noite em um ginásio, junto com outros desabrigados. Os três são convidados pelos Park para uma festa surpresa para o filho mais novo, Da-song, no dia seguinte, e Ki-taek e Chung-sook têm que trabalhar. Esse momento marca a diferença da percepção social em relação a realidade enquanto classe. A matriarca dos Park elogia a chuva como um elemento que harmonizou o clima da cidade, na conversa com uma

amiga ao telefone, enquanto Ki-taek a olha com grande desgosto pelo retrovisor, pois a chuva destruiu tudo que sua família tinha.

Figura 6 – Geun-sae se liberta do porão e transforma a festa de Da-song em um massacre



A festa é a sequência final do filme e muda brutalmente o tom da narrativa. Geun-sae consegue se libertar do porão e, enlouquecido pela perda da esposa, decide se vingar dos Kim e das pessoas da festa atacando todas e todos com uma faca de cozinha. Geun-sae bate em Ki-woo com uma grande pedra, em seguida sobe e atinge Ki-jung (‘Jessica’) no coração com a faca e Da-song começa a ter convulsões. Na sequência, ele ataca Chung-sook, responsável pela morte da esposa. Dong-ik, o patriarca dos Park, preocupa-se imediatamente em levar seu filho para o hospital e ignora Jessica sangrando à beira da morte. Ki-taek se revolta e crava um espeto de carne no peito do patrão, furioso pela

vida da filha ser menosprezada no ataque de Geun-sae, mesmo ela trabalhando para os Park. O filme corta para Ki-woo se recuperando no hospital. Ele e a mãe são julgados por vários crimes, como falsidade ideológica, mas conseguem liberdade condicional. Ki-jung morre após o ataque. O filme termina com a revelação de que Ki-taek ocupa, depois de atacar Dong-ik, o lugar que era de Geun-sae no porão da antiga casa dos Park, agora ocupada por uma família alemã rica. As últimas cenas revelam os planos de Ki-woo de comprar a casa e libertar o pai, como um sonho distante, mas a realidade é bem diferente; Ki-woo termina o filme morando na *banjiha* com a mãe, trabalhando como entregador de pizza.

Figura 7 – Ki-taek no porão, no lugar de Geun-sae e Ki-woo em sua cena final, sonhando em libertar o pai



Notadamente, a violência é propulsora no filme. Ela permeia as relações

intersubjetivas e desde o começo mostra como a luta pela sobrevivência faz com que indivíduos não se importem com seus iguais, como os Kim fizeram ao prejudicar o motorista e a governanta. A violência da família Park não é tão explícita, por ser uma família *cheabol* e ocupar um lugar parasitário na estrutura social da Coreia do Sul. Esta família tem domínio e poder sobre o destino daquela sociedade e acessa muito mais bens econômicos e dinheiro do que pode, de fato, usufruir.

Há também outras dimensões de violência, como a briga entre a família de Geun-sae com os Kim, que literalmente se transmuta em uma violência física pela manutenção de seus empregos na casa dos Park. Jon Hoo deixa claro que um sistema violento e explorador só poderá gerar indivíduos que reproduzam seus padrões macro-estruturais nas suas relações individualizadas.

Destaca-se a violência estrutural presente em diversos momentos, as condições de vida dos Kim são violentas, pois eles são sujeitos a terem pessoas urinando em suas janelas, e a família é exposta à pestilência e condições insalubres de vida. Viver em condições sub-humanas os impulsionou a agirem de forma antiética para ter uma vida mais digna junto dos Park, manipulando a família mais rica e induzindo a demissão de outros funcionários. Os Park têm posturas violentas dentro do seu privilégio de classe, inclusive tendo nojo do contato físico e do cheiro dos Kim, agindo de forma classista e insensível nas suas demandas domésticas diárias, como com a exigência do trabalho no domingo, mesmo pagando extra, visto que os Kim tinham sido atingidos por uma situação de catástrofe natural e estavam em grande vulnerabilidade social naquele momento.

Figura 8 – A mãe, Choi Yen-gyo, demonstra nojo no contato próximo com Ki-taek. O pai, Dong-ik, comenta o cheiro de Ki-taek e o seu comportamento, que parece por vezes ter vontade de ‘ultrapassar os limites’ do respeito



A violência entre os Kim e Geun-sae e Moon-gwang materializam o tipo de condição ao qual a classe trabalhadora no ultra-neoliberalismo está submetida; não há solidariedade humana e nem sequer de classe, como trabalhadores, apenas uma fúria cega pela sobrevivência no emprego com direitos básicos, que literalmente leva à morte de Moon-gwang. Desse ponto em diante, Geun-sae perde a sanidade, somando o trauma da morte da esposa à vivência também violenta e sub-humana no porão. Isso culmina no ápice da explosão da violência que se materializa no banho de sangue causado por Geun-sae. Nessa sequência, a falta de condições de vida, a precarização do trabalho e a perda de vínculos de afeto traz a destruição do ambiente de felicidade dos Park. Há também algo que ecoa as ideias do movimento *minjung* – de cinema nacional focado na massa trabalhadora do sul-coreano – que é a ascensão física de uma

pessoa ‘do subsolo’, causando a destruição agressiva e violenta do que é considerado seguro e familiar pela classe mais alta.

Também Geun-sae e Moon-gwang perpetuam violência no seu embate contra os Kim. Quando eles têm oportunidade de pegar um aparelho celular, eles filmam a família e ameaçam enviar o vídeo aos Park. Nesse momento, Moon-gwang os obriga a ficarem abaixados, juntos, em um canto, debochando da família com uma mímica do que Geun-sae define como ‘âncora norte-coreano’. Nesse momento, o casal compara a tecla enviar a um botão disparador de míssil. Tal comparação evidencia a crítica de Jon Hoo à Coréia irmã, quebrando qualquer dicotomia política a ser forçada no filme. Se *Parasita* se dedica a denunciar o que Hyeng-Joon Park (2013, p. 19, tradução nossa) classifica como “a era da capitalização” através das condições de vida dos Kim e do casal Geun-Moon, Bong Jon Hoo também reserva essa sequência para criticar com humor sardônico as políticas da ditadura comunista da Coréia do Norte.

Figura 9 – Geun-sae e Moon-gwang humilham os Kim enquanto debocham da Coréia do Norte



Assim, todas as personagens do filme têm sua vida de alguma forma atravessada pela violência, seja como vítima e/ou agente de violência, e, com a exceção do pequeno Da-song, pode-se dizer que essas posições em *Parasita* são instáveis e intercambiáveis num fluxo contínuo, que vai da estrutura à interpessoalidade dos personagens. Jon Hoo não criou um filme em que estritamente se coloque ‘bandidos’ e ‘mocinhos’ em caixas separadas. Ele criou uma narrativa poderosa sobre uma estrutura apodrecida, violenta e seu efeito sobre as pessoas.

A contemporaneidade de *Parasita* no colapso do ultra-neoliberalismo global

Assim, feita a análise do filme enquanto obra, é necessário destacarmos os efeitos e feitos de *Parasita*. O primeiro impacto do filme de Jon Hoo é material e local, pois o governo sul-coreano decidiu melhorar as condições de 1.500 *banjihás* de Seul depois da premiação no Oscar:

O filme sul-coreano *Parasita* foi o primeiro filme em língua estrangeira a ganhar o Oscar de melhor filme. Por mais sombria e complexa que seja a narrativa, o lançamento cinematográfico pode ter um impacto positivo nas famílias da vida real, como a ilustrada no filme. Sensibilizando a sociedade para as milhares de habitações urbanas na Coreia do Sul, incluindo sua alta concentração em Seul, a representação das dificuldades e frustrações da família Kim está incorporada no apartamento em que vivem. A habitação urbana do filme é um meio-porão – conhecido localmente como *Banjiha*, esses apartamentos ficam sob nível do térreo. Consequentemente, eles deixam entrar pouca ou nenhuma luz natural e geralmente são úmidos e consideravelmente propensos a danos quando a cidade inunda. Originalmente construído durante a década de 1970, as *Banjiha* de Seul foram construídas como bunkers devido aos temores crescentes em meio a um período de tensão militar com a Coreia do Norte. Como uma maneira acessível de morar na cidade, eles têm sido utilizados como espaços de aluguel autônomos convertidos a baixo custo. O governo metropolitano de Seul uniu forças com a Korea Energy Foundation e anunciou que eles melhorarão a qualidade de vida de 1500 desses apartamentos semi-subterrâneos, de acordo com o Korea Herald. Isso incorporará a fixação e melhoria dos sistemas de aquecimento e a substituição do piso, além da instalação de sistemas de ar-condicionado, desumidificadores, ventiladores, janelas e alarmes de incêndio. Afirma-se que

eles gastarão até 3,2 milhões de won sul-coreanos (US \$ 2640) por apartamento. Foram tomadas decisões para se concentrar na melhoria do bem-estar das famílias de baixa renda; 78% dos habitantes de Banjiha são da faixa de renda de 30% inferior e, portanto, aqueles que obtiverem menos de 60% da renda mediana poderão se inscrever no plano. Os planos futuros determinam que o governo amplie o número de famílias aplicáveis a esse esquema a cada ano (WEBB, 2020, p. 1, tradução nossa).

Só esse feito seria o suficiente para destacar o impacto social e material do filme, que influenciou as políticas públicas sul-coreanas. Porém, além disso, o sucesso de crítica global indica como o filme ressoou na sensibilidade das populações exauridas por condições de vida e trabalhos cada vez mais sucateadas. Internacionalmente, o filme se junta a outros similares, como *Coringa* (*Joker*, 2019), de Todd Philipps, *Nós* (*Us*, 2019) de Jordan Peele e *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Todos os filmes, tal como *Parasita*, lidam com a temática da injustiça social e falam da revolta dos “oprimidos politicamente, explorados economicamente, alienados sociologicamente e mantidos pouco instruídos em cultura e assuntos intelectuais.” (KIM, 2013, p. 50, tradução nossa).

Dentro da história do cinema, *Parasita* arrebatou as principais premiações do Oscar, sendo o primeiro filme estrangeiro a vencer como Melhor Filme. O impacto político chegou a ressoar numa fala de Donald Trump, que debochou da escolha – de forma xenofóbica e racista, como todo seu comportamento – falando que a Coreia do Sul já “dava problemas o suficiente na parte mercadológica e ainda ganhou como Melhor Filme” (WILKINSON, 2020, p. 1, tradução nossa). A distribuidora do filme nos EUA, Neon, respondeu que a reação do presidente era inteligível, pois ele não saberia ler (YUILL, 2020).

No Brasil, o filme ressoou como resposta dos servidores públicos à afirmação do ministro Paulo Guedes de que a categoria seria ‘parasita’ do Estado brasileiro. Como na imagem abaixo, do Sindicato dos Trabalhadores do Judi-

ciário (SINTRAJUD), que se baseia nos pôsteres promocionais do filme de Jon Hoo:

Figura 10 – Paralelo entre a imagem da nota de repúdio do SINTRAJUD e o pôster de divulgação de *Parasita*



Fonte: Sintrajud (2020, p. 1) e Parasite... (2020, p. 1).

Por último, mas não menos importante, a vitória de *Parasita* vem no momento da explosão do coronavírus e de grandes ataques à comunidade asiática em escala global (XENOPHOBIA..., 2020). Corpos asiáticos estão sendo lidos exatamente como vírus, ou também, pela inevitável analogia com o título, como parasitas. A vitória de Jon Hoo frente a academia dos EUA, um dos países com maiores índices de ataques à comunidade asiática, é de peso político e histórico ainda maior.

Assim, conclui-se que *Parasita* já ultrapassou o limiar de obra cinematográfica e está entrando para a história como um evento político global, atravessando a contemporaneidade de forma exata e inesperada até mes-

mo para seu criador, Bong Jon Hoo.

Referências

BIRTH.MOVIES.DEATH. *Bong Joon-ho discusses Parasite, genre filmmaking and the greatness of zodiac*. [S.l.]: [s.n.], 16 out. 2019. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Birth.Movies.Death. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dXuXfgquwKM>. Acesso em: 04 mar. 2020.

KIM, Jisung Catherine. *The intimacy of distance: South Korean cinema and the conditions of capitalist individuation*. 2013. 197 f. Dissertation (Doctor of Philosophy) - Graduate Division of Film and Media, University of California, Berkeley, 2013.

PAQUET, D. *New Korean Cinema: breaking the waves*. London: Wallflower Press. 2009.

PARASITE (2019 film). In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S.l.], 2020. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Parasite_\(2019_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Parasite_(2019_film)). Acesso em: 25 nov. 2020.

PARK, H. *Dominant capital and the transformation of Korean capitalism: from Cold War to globalization*. 2013. 221 f. Dissertation (Doctor of Philosophy) - Graduate Program in Political Science, York University, Toronto, 2013.

SINTRAJUD. #ParasitaÉPauloGuedes: Nota de repúdio ao governo Bolsonaro e ao ministro da Economia. SINTRAJUD, 07 fev. 2020. Disponível em: <https://www.sintrajud.org.br/parasitaepauloguedes-nota-de-repudio-ao-governo-bolsonaro-e-ao-ministro-da-economia/>. Acesso em: 05 mar. 2020.

WEBB, Christina. Living conditions in Seoul set to improve after Parasite film wins at Oscars. *Lonely Planet*, 28 Feb. 2020. Disponível em: <https://www.lonelyplanet.com/articles/seoul-banjiha-parasite>. Acesso em: 20 abr. 2020.

WILKINSON, Alissa. The president has opinions about Parasite. *Vox*, 21 Feb. 2020. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2020/2/21/21147054/trump-parasite-oscars-rally-brad-pitt>. Acesso em: 05 mar. 2020.

XENOPHOBIA and racism related to the COVID-19 pandemic. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. [S.l.], 2020. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Xenophobia_and_racism_related_to_the_COVID-19_pandemic. Acesso em:

“Um grande país chamado capitalismo”: Violência, sujeitos e o ultraneoliberalismo sul-coreano e global em *Parasita*, de Bong Jon Hoo
Yasmim Pereira Yonekura

05 mar. 2020.

YUILL, Bessie. Parasite distributor responds to Trump attack: ‘Understandable, he can’t read’. *Independent*, 22 Feb. 2020. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/parasite-neon-distributor-trump-best-picture-oscar-rally-a9352156.html>. Acesso em: 05 mar. 2020.



Parasita: uma leitura possível

Gerusa Morgana Bloss

Cinema desperta emoções, leituras possíveis, o encontro com a alteridade e a abertura do novo a partir dessa interlocução. Convidaram-me a comentar, no Cinema Mundo/UFSC, sobre um filme sul-coreano lançado em 2019: *Parasita* (*Gisaengchung*, Bong Joon Ho). O evento foi realizado no dia 21 de novembro de 2019, na Biblioteca Universitária da UFSC, com discussão minha e da doutoranda em língua inglesa Yasmim Yonekura, cujo debate foi mediado pela mestrandia em literatura Renata Santos da Silva. Assim, escrevi esse texto para ser publicado, de forma a abranger interessados nas considerações realizadas acerca do filme. Através de alguns comentários, busco colocar em movimento algumas possibilidades para pensarmos a obra. Procuro levantar questionamentos e pontos de partida para a discussão através do enfoque da psicanálise, articulando conceitos *freudianos*. O texto contém a descrição de algumas cenas do filme.

O diretor, escritor e roteirista Bong Joon-ho, que nasceu em 1969, em Daegu, na Coreia do Sul, teve sua obra reconhecida em uma das mais importantes premiações do cinema mundial: o Oscar. Em 2020, *Parasita* recebeu quatro estatuetas: Melhor Filme, Melhor Roteiro Original, Melhor Diretor e Melhor Filme Estrangeiro. Apesar do reconhecimento do diretor ser mais exacerbado a partir desse filme, ele conta com outras produções, tais como: *Okja* (2017), *Hae-moo* (2014), *Expresso do Amanhã* (*Snowpiercer*, 2013), *Mother: A Busca pela Verdade* (*Madeo*, 2009), e *O Hospedeiro* (*Gwoemul*, 2006). O diretor enfatiza a realidade sul-coreana e mescla diferentes gêneros em seus filmes, em muitos momentos colocando em destaque uma crítica social e econômica.

A sinopse do filme é redigida da seguinte maneira:

[...] toda a família de Ki-taek está desempregada, vivendo num porão sujo e apertado. Uma obra do acaso faz com que o filho adolescente da família comece a dar aulas de inglês à garota de uma família rica. Fascinados com a vida luxuosa destas pessoas, pai, mãe, filho e filha bolam um plano para se infiltrarem também na família burguesa, um a um. No entanto, os segredos e mentiras necessários à ascensão social custarão caro a todos (PARASITA, 2019, p. 1).

O título do filme indica a proposta do mesmo, *Parasita* se refere, na biologia, tanto ao organismo que vive *de* e *em* outro organismo, dele obtendo alimento e não raro causando-lhe dano, quanto a, pejorativamente, um indivíduo ocioso, vagabundo, que vive à custa alheia (MICHAELIS, 2019).

A sinopse remete a um caminho de análise do filme, porém, ao vermos as cenas, é possível nos depararmos com a complexidade que elas traduzem. Há uma espécie de caricatura da luta de classes que o roteiro revela logo no início do filme. No decorrer deste, há um percurso de reviravoltas que nos direcionam a reflexões sobre as nossas contradições ao pertencermos à sociedade capitalista

Trata-se de um filme que mescla humor negro, suspense e drama. A densidade das cenas constitui uma crítica social que abarca as relações cotidianas e a política de um modo mais amplo. Em uma *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1997), em uma sociedade do consumo, quais valores imperam e engendram as relações? Quais lugares, na trama, cada um é convidado a ocupar? Podemos pensar nos personagens separadamente, porém sempre em articulação – e isso nos proporciona diferentes leituras. Também podemos enfatizar a totalidade do filme e o que ela revela em termos de um ponto de vista mais abrangente.

Para trabalharmos com as obras de arte, com o cinema e com a literatura, a partir da psicanálise, podemos operar com o conceito de *estranho*. Para Freud,

unheimlich se refere tanto ao que é familiar quanto ao que não é familiar, ou seja, o que é estranho só o é na medida em que remete à familiaridade: “*Unheimlich* seria tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto e, no entanto, veio à luz.” (FREUD, 2014, p. 41). Dessa forma, há uma leitura singular das obras e não um fechamento do sentido que elas comportam. Assim, convido a cada um pensar o que se destaca do filme e convoca ao movimento, e discorro acerca das impressões que me marcaram e que podem, no enlace com o leitor, promover novas formas de olhar.

Quanto ao olhar para as obras, contamos com as considerações de Didi-Huberman (2010) que, em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, traz a relação dialética entre obra e aquele que a olha e situa que, ao olharmos uma obra, somos olhados por ela. Isso permite que destaquemos os não-sentidos e a singularidade a qual a obra nos enlaça.

O filme é composto por diferentes metáforas e situações provocativas. Logo no início, vemos a família de Ki-Taek em situação de pobreza morando em um porão, ocupando um espaço restrito, erguendo as mãos para conseguir sinal de *wi-fi*. O gesto de erguer as mãos pode remeter à busca, na superfície, de uma possibilidade de conexão a qual nem todos acessam com facilidade.

Figura 1 – Família Ki-Taek¹



O paralelo é possível quando conhecemos a casa dos Park – construída no alto da cidade, enorme, ostentando espaços e o luxo da família.

Figura 2 – Casa da família Park



A casa contém um porão que parece indicar o paradoxo entre o que pode

¹ Todas as imagens utilizadas no capítulo são *frames* extraídos do filme.

e o que não pode ser mostrado, denunciando as profundas desigualdades sociais. Na superfície (em relação ao porão) a casa remete à falácia do capitalismo: o valor do ser humano atribuído ao dinheiro, às aparências e aos enganos. O porão esconde, inicialmente, um homem que o habita em função de uma dívida e que busca um esconderijo conveniente a ele. Há um jogo de visibilidades e invisibilidades com o qual o diretor trabalha, expresso inclusive na alternância de luzes da câmera em determinadas cenas.

Algumas questões atuais expressas em cenas metafóricas se destacam e gostaria de sublinhá-las:

- a) **Tecnologia e mídias sociais:** Quando os personagens se encontram e há a confusão entre empregados e ex-empregados, há ameaças com o celular para enviar o vídeo para a dona da casa: “Esse botão enviar é como um lançador de mísseis”. Trata-se de uma sátira que nos convida a repensar a relação com a tecnologia e com o estatuto de ‘verdade’ oriunda do testemunho de uma câmera. Na era em que as *‘fake news’* direcionam grandes decisões da sociedade, é imperativo que possamos destacar o valor da palavra e da articulação que se pode compor com ela em uma dimensão ética e política. Determinadas montagens, seja de imagens ou de palavras, levam a determinadas posições diante dos acontecimentos. Além disso, cabe uma reflexão sobre a conexão possibilitada pelo *wi-fi* e as formas mais arcaicas de comunicação, expressas no filme pelo Código Morse, linguagem essa que pôde ser compreendida apenas pela criança e por aqueles que estão na invisibilidade do porão. Tal como o Código Morse, expresso pela luz em diferentes momentos, o que está perto algumas vezes não é percebido, a não ser por uma aguçada sensibilidade – como a demonstrada pelo ‘menino artista’, ao se colocar como observador e ao estar nas cenas como um enigma.

- b) **Pedra da prosperidade:** A ‘pedra da riqueza’ é, no começo do filme, levada para a casa dos Ki-Taek e representa um símbolo de melhora da situação financeira. Aparece no mesmo momento em que o menino é convidado por um amigo a dar aulas de inglês na família dos Park (ele forja um diploma para assumir essa função). Essa pedra aparece em outras cenas, inclusive quando o menino a leva para o porão dos Park em uma situação de tensão e é, ironicamente, atingido por ela na cabeça durante um conflito.
- c) **Chuva:** A água aparece no filme como um elemento que abarca diferentes contextos: fenômeno que, ao atuar independentemente da situação socioeconômica, produz efeitos diversos e controversos:
- *A chuva caindo e estragando a viagem dos Park, que estavam no carro com a finalidade de acampar.* Na sequência, o menino acampa no gramado da família e gotas luminosas caem sobre a barraca, criando um cenário de beleza que é assistido pela família Park e Ki-Taek (a qual, nesse momento, está escondida na casa). Conforme os donos da casa comentam: a barraca não vai molhar, pois “é dos Estados Unidos”.
 - Envolvidos na dinâmica da casa luxuosa, ao mesmo tempo, sem que notem no momento, *a chuva destrói a residência da família de Ki-Taek.* Ao perceberem o fato, que revela os maus cheiros do porão em que habitam, a família é abrigada em um ginásio junta a outras tantas famílias. Há um novo encontro das famílias Ki-Taek e Park no aniversário do menino, que permite uma outra reviravolta na trama cinematográfica.
- d) **Cheiros e limites:** Os cheiros, no filme, são sinalizadores da diferença de posição social. Em determinado momento, Park reclama do ‘cheiro’ do motorista e ele ouve. Em outro cenário, Ki-Taek ataca Park ao ouvi-lo

repetir essa sentença. É como se no cheiro houvesse um indício de algo que excedesse os limites marcados das classes sociais, denunciando metaforicamente os afetamentos singulares que a classe privilegiada busca ocultar ao se deparar com a diferença. Park refere em alguns momentos: “Não suporto gente que passa dos limites”. A questão dos limites é repetida, além desse aspecto, em diferentes sentidos: na relação empregado-patrão e em relação aos não-ditos – como quando o motorista pergunta a Park se ele ama sua esposa e ele responde, desviando o rumo da conversa: “vamos chamar de amor”. Em uma cena posterior, Park fala para a sua esposa que o motorista “quase passa dos limites, mas não passa”. Ainda pensando na questão dos limites, vemos que, para que a família de Ki-Taek ganhe espaço no cotidiano dos Park, ela se vale de algumas estratégias de manipulação, a exemplo da calcinha deixada no carro com o objetivo de demitir o motorista; ou a inserção do pêssego na casa, para fingir que a governanta – alérgica a pêssego – esteja com tuberculose. Sobre a governanta, em determinado momento, é feito o comentário: “Ela parece uma ovelha, mas, no fundo, é uma raposa”. Quem é ovelha e quem é raposa no decorrer do filme? Ao mesmo tempo em que o diretor mostra a ascensão da família baseada em mentiras, também revela as incongruências da família Park. Trata-se de uma densidade que fala das relações, muito mais do que de papéis fixos – embora os papéis se coadunem em lugares que se repetem.

Algumas considerações

O filme apresenta a repetição de uma lógica: o que é mostrado, o que não é; o que fica no porão, o que fica na superfície; quais lugares cada um ocupa que, se ora se assemelham aos demais, ora os tensionam. É com um jogo de espelhos entre as famílias e seus personagens que se chega ao drama com o qual

o filme é delineado.

Nesses encontros e desencontros entre as famílias estamos dentro de uma questão política: discrepância da situação socioeconômica, diferença de classes. Nesse sentido, Freud (2011, p. 23) escreve em *O futuro de uma ilusão*:

Fica-se assim com a impressão de que a civilização é algo que foi imposto a uma maioria resistente por uma minoria que compreendeu como obter a posse dos meios de poder e coerção. Evidentemente, é natural supor que essas dificuldades não são inerentes à natureza da própria civilização, mas determinadas pelas imperfeições das formas culturais que até agora se desenvolveram. E, de fato, não é difícil assinalar esses defeitos.

A questão do poder que perpassa as relações, que pode ser vista sob diferentes perspectivas, coloca-se como um enigma. O filme demonstra, com crueza e sagacidade, algumas questões sobre o capitalismo. De forma trágica e cômica, pensando a discrepância de classes e o que disso afeta em termos do laço social, o filme nos leva a questionar: quem é o parasita, afinal?

Ambas as famílias, de diferentes maneiras, estão incluídas na relação que as colocam, em certa perspectiva, ora sob o papel do explorador ora do explorado. É com esse jogo que a crítica do filme se manifesta. Os diferentes paralelos possíveis apresentam uma espécie de caricatura do capitalismo: a discrepância da situação socioeconômica das famílias, o jogo perverso estabelecido pelo sistema, as estratégias de sobrevivência de que se valem os diferentes personagens da trama.

Como os enigmas dos jogos de luzes, aspectos antes ocultos convocam o olhar e a tomada de posição.

Referências

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 2010.

FREUD, S. O estranho. In: PEREIRA, I. (org.). *Escritos sobre literatura*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014. p. 33-77.

FREUD, S. *O futuro de uma ilusão*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

MICHAELIS. Parasita. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, 2019. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=OwONZ>. Acesso em: 16 nov. 2019.

PARASITA. *AdoroCinema*, 2019. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-255238/>. Acesso em: 19 nov. 2019.

Midsommar:

a morte como objeto transformador e a identidade comunitária

Andrey Kolling Lehnemann

O novo filme de Ari Aster, *Midsommar* (2019), é capaz de sintetizar o horror moderno como uma ode ao estranhamento. É uma obra que nos possibilita tanto perceber elementos comunitários das teorias de Blanchot (2013) e Nancy (2016) – ao entender que o princípio de nossa união está na impossibilidade de vencer a morte – quanto nos colocar frente a frente à nossa insegurança moral, cultural e ao nosso reacionismo diante da natureza cíclica da vida.

Respeitando-se o pensamento proposto e fundamentado pelos autores citados, o princípio de comunidade elaborado aqui é claro: a impossibilidade de vencer a morte é o que une os seres humanos. O caminho da vida é ironicamente um só – o próprio fim. Todavia, é a reação diante dessa máxima que nos aproxima como seres comunitários não abstratos e que vivenciam um mesmo elo, o do princípio da insuficiência.

Com a rica evolução do gênero de horror através dos anos, conforme autores como Bordwell e Thompson (2018), Hutchings (2008) ou Odell e Le Blanc (2001) e organizadores como Benschhoff (2014) apontam, o medo passou a ser muito mais uma associação simbólica de angústia e perturbação do que a literalidade de um monstro ou do próprio satã.

O diabo moderno não se mostra, mas se sugestiona. E perturba. As plateias, em consequência, riem desconfortavelmente do próprio medo, embora não tenham certeza se estão rindo de algo que é ruim, afetado ou perverso. É um dos trechos mais fascinantes, por exemplo, do estudo de Susan Burggraf (2000), no seu trabalho *Affective Responses to Horror Films*. A doutora levanta a hipótese de que o que nos fascina diante da violência de um filme de terror ou da catarse

horrífica provocada provém de uma sensação de recompensa – ainda que o público vá a um filme de terror com a expectativa de sentir medo, ele também vai para ser desafiado a sobreviver. Passar pelo processo incólume se torna uma jornada de prazer, afinal: “Os espectadores gostam mais de um filme de terror depois que ele termina do que durante a experiência propriamente dita” (BURGGRAF, 2000, p. 7).

A autora discute teorias sobre o alívio de um stress emocional com a conclusão de um filme, citando Mark Schaller (1993). Se você termina um filme de terror, o aspecto cognitivo do medo termina junto e lhe dá a sensação de dever cumprido junto ao herói ou a heroína. Tudo passa pela sensação de empatia que o filme deve estimular e o quanto a repulsa do horror experimentado pelos personagens serve para criar uma sensação de proximidade. Ao sentirmos mais pena de alguém, a experiência naturalmente é mais forte. Mas Burggraf (2000, p. 31) vai além ao compreender as reações quase universais dos espectadores que se sentem bem ao terminar um longa-metragem de terror, passando igualmente pela previsibilidade de resposta. “110 de 114 pessoas disseram que preferem assistir a filmes de terror sempre acompanhadas. Eles indicaram que a sensação de assistir em grupo melhora a experiência e eles se sentem menos assustados do que se assistissem a esses filmes sozinhos”.

A experiência de assistir a um filme de terror acompanhado, de acordo com os estudos de Burggraf (2000), reforça ainda mais a idéia de sobrevivência. É como se o espectador dissesse àquele com quem compartilha a narrativa: “eu sobrevivi, você viu?”. É uma recompensa. Um alívio final. Quando essa recompensa não existe, o público tende a ficar mais embaraçado ou irritado com a conclusão. Gera conflito.

É o que fez com que a Paramount, por exemplo, fosse exatamente na contramão do marketing habitual em *Mãe!* (*Mother!*, 2017) ao enaltecer as críticas negativas sobre o poderoso e controverso filme de Darren Aronofsky. O filme cultivava um cinismo religioso acerca da mãe natureza e de um deus

misógino, o que fez os espectadores se sentirem incomodados com as sutilezas e com o fato de não perceberem o que realmente a obra queria mostrar. Para o público, não houve o que se almejava como conclusão narrativa. Pois, como é analisado por Burggraf (2000), ainda que se assista a um filme de terror nos cinemas, a sensação que se busca é a de prazer ou a de recompensa. Não diretamente a de medo.

Nós queremos ter as certezas: a) saber aonde o filme está indo; b) antever situações que os protagonistas passarão; c) avaliar que jamais estaríamos naquela condição, pois, afinal, somos muito mais inteligentes do que os personagens. A recompensa é individual. Se nos sentirmos ignorantes ou amedrontados, o prazer não vem, o incômodo toma conta e abominamos o que estamos assistindo.

De certo modo, é complexo diagnosticar *Midsommar* estritamente como uma obra do gênero de terror. Essa análise é ampla e não deve ser esse meu papel de defesa, mas, sim, compreender quais aspectos gráficos e metafóricos aludem ao horror exposto a um grupo de jovens americanos que decide embarcar numa viagem para a Suécia. Ao retratar os rituais pagãos com curiosidade e sintomática desconfiança, o filme de Ari Aster entende o papel que está disposto a ele – abordar nossas próprias limitações diante de outra cultura. Qual a nossa barreira, afinal, diante de outra sociedade? Quão volúvel é a moral, ou melhor, o nosso senso de decência? A sensação de imoralidade de uma obra passa pelas nossas certezas sobre o que é certo e errado, sem notar a necessidade colonizadora. Todorov (2006, p. 231) abordará em *A Viagem e Seu Relato* nossa projeção do que é familiar sobre o desconhecido. “A relação entre viagem interior e viagem exterior vai da cumplicidade à hostilidade”.

Quando os americanos chegam ao local da Suécia em que passarão seus próximos nove dias, eles são recebidos com presentes, fartura, música e rituais. A princípio, avalia-se com curiosidade o diferente, o estranho, como tudo que se começa – há o fogo, a comida e o canto. Saber-se-á que há algo

errado no instante em que eles passarão de catequistas de sua cultura para os catequizados. Isso é o que assusta na obra de Ari Aster e nos joga numa noção de espaço-tempo tão oportuna e diferente. Conforme argumenta Todorov (2006, p. 231):

A viagem coincide com a vida, nem mais, nem menos: o que é esta, além de uma passagem do nascimento à morte? O deslocamento no espaço é o indício primeiro, o mais óbvio, da mudança; ora, quem diz, diz mudança. O relato também se alimenta da mudança; nesse sentido, viagem e relato aplicam-se mutuamente.

Um dos diálogos trocados entre os viajantes no primeiro contato com o território desconhecido é: “– Que horas são? – 21h. – Mas o céu está azul. Não está certo. – É assim na Suécia. – Não, isso está errado. Tem algo errado aqui.”. Para um americano que foi para outro país para provar drogas e relações sexuais diferentes, algo está errado. Sua própria sensação de recompensa tem uma ruptura. Para o personagem que foi estudar a comunidade para tese de doutoramento, o errado é fascinante. Para quem foi tentar passar pelo processo de luto, como a protagonista, o estranhamento se torna instigante e, naturalmente, acolhedor. Não à toa, Aster nos coloca diante de duas cenas emblemáticas de suicídio no início de cada parte: na primeira, o suicídio de uma americana dita o rumo da vida da irmã afetada, que ainda lida com o homicídio dos pais pela própria irmã; na outra, o suicídio não é visto como tal, ele é o fechamento da vida, de um ciclo, no qual há uma celebração religiosa e um compartilhamento de dor e prazer. No primeiro, uma mangueira dos bombeiros – de cor amarela – nos leva à morte. No segundo caso, girassóis nos orientam pela estrada. O choque está em como nos sentimos diante disso. Estamos afinal, no ponto de vista, dos estrangeiros.

Existem duas situações distintas no filme de Ari Aster, no entanto, e que devem ser ressaltadas. Nós observamos o enfrentamento do grupo quanto à cultura e ao destino particular de nossa protagonista. O filme, de uma forma ou de outra, condensará o ponto de vista da personagem de Florence Pugh.

É seu relato particular que irá nos interessar e nos acomodar nos mundos de *Midsommar*. Seu horror será o nosso. Continuando na argumentação de Todorov (2006, p. 240) sobre viagens particulares e narrativa, nós observamos esse trecho autoexplicativo:

A primeira característica importante do relato de viagem, tal como imagina – inconscientemente – o leitor de hoje, parece-me ser uma certa tensão (ou um certo equilíbrio) entre o sujeito observador e o objeto observado. É o que designa, a seu modo, a denominação “relato de viagem”: relato, isto é, narração pessoal e não descrição objetiva, mas também viagem, um marco, portanto, e circunstâncias exteriores ao sujeito.

Todorov (2006) ainda indaga: quem é o narrador do relato da viagem? O que nós levamos com ele para a experiência? O quanto de empatia somos capazes de projetar com suas descobertas? Na visão de outro teórico da viagem, Michel Onfray (2015), o relato de uma viagem é um convite *socrático*. O viajante prova e se prova com ela. Em *Midsommar*, o horror cristão, que condensa muito da atmosfera do gênero, é explícito e capaz de dissociar o espectador ocidental da visão de morte como aspecto cíclico. “Não pule. Não faça isso, senhor. Ajudem ele, seus monstros!” é o que grita um dos casais, ao se deparar com esse choque de realidade.

É normal que queiramos passar nossa noção do que é certo, como se apenas nós a possuíssemos. Mas o protagonismo de uma viagem não deve ser o de catequizar. Não deve ser expor, mas se dispor. Onfray (2015) escreve que viajar jamais pode ter vontade missionária – e é exatamente o que o casal americano faz ao olhar os suecos e não entender como podem achar normal aquela situação. O estranhamento deles, assim, transforma-se em pavor puro, a partir do contato inesperado com a morte. Ao se perceberem como diferentes, eles tentam ir embora. É a ruptura completa com o mundo que conheciam: “como vivemos hoje nossa relação com os outros? Somos todos favoráveis ao direito dos povos à autodeterminação e professamos a fé na igualdade natural

das raças. Todavia, não deixamos de crer na superioridade de nossa civilização sobre ‘a’ deles” (TODOROV, 2006, p. 242).

Seria desonesto afirmar que o mundo de *Midsommar* é ético, no entanto. Essa não é a proposta de Ari Aster, embora o cineasta se interesse pela semântica da expressão. Ele se encanta pela nossa peregrinação e nosso contato diante da morte e da vida. O ciclo que pode ser tanto acalorado quanto sombrio. Na pequena comunidade, a dor, o sexo, a alegria e a dança são compartilhadas. O que se dá e se recebe, na mesma medida. Tudo é calculado. Tem o brinde à morte e tem o brinde à vida. É uma terra de controle, onde se conhece o destino de cada um. Há uma cena no filme em que Chris encara um urso no fogo, ao aguardar Siv. Ele vê seu fim e não o percebe, assim como não perceberá novamente na cena seguinte ao observar o equilíbrio da cruz, da dança e do templo.

O relato do próprio Todorov (2006) se torna rico ao discorrer sobre os diferentes tipos de jornadas – imateriais e materiais, espirituais ou não. O horror de *Midsommar* está no não pertencer e na visão estrangeira de não querer pertencer. Para o personagem americano secundário da obra a pergunta é: quem os autorizou a terem suas próprias regras? A sociedade é democrática, mas apenas se obedecer a um tipo determinante de cultura, é o que se sugere na literatura ocidental. É uma visão narcísica. O protagonismo de *Midsommar*, porém, encontra-se em Dani (Florence Pugh), a nossa heroína. É pelos olhos dela que a comunidade será moldada e que a cultura será recebida. É pelo sofrimento dela que nos é contado o relato. É pela falta de controle dela que a anunciação do fim de um ciclo existencial sugere ser algo tão impactante.

A existência dos outros ao nosso redor não é um puro acidente, os outros não são simplesmente sujeitos solitários, comparáveis ao eu mergulhado em sua meditação; também fazem parte dele: o eu não existe sem um tu. Não se pode chegar ao fundo de si excluindo-se os outros. O mesmo se dá com os países estrangeiros, com as culturas diferentes: aquele que só conhece o seu corre sempre o

risco de confundir cultura e natureza, de instituir o hábito como norma, de generalizar a partir de um exemplo único: ele mesmo. Os habitantes da Bética devem visitar outros países além do seu (e, portanto, empreender viagens) para buscar o que é necessário à vida do espírito, não à do corpo. E os aldeãos de Tchouang Tsé podem descobrir, no vilarejo vizinho, outra coisa além dos cães e dos galos (que provavelmente se parecem muito com os que já conhecem, efetivamente): outros homens e mulheres, cuja visão de mundo difere, mesmo que levemente, da sua; o que, em compensação, poderia modificá-los e incitá-los a um pouco mais de justiça (TODOROV, 2006, p. 238).

A relação numa comunidade destrói o que se compreende como absoluto, seja o envolvimento cultural ou físico, Nancy (2016) nos diz. Nossa maior ligação como indivíduos comunitários é que todos morreremos. A forma de lidar com isso, no entanto, atormenta diferentes religiões, diferentes literatos, diferentes culturas. Maurice Blanchot (2013, p. 38) acrescenta que “a base da comunicação [...] é a exposição à morte”. O autor nota, em paralelo a Onfray (2015), que durante o período da vida estamos sempre em contato com diferentes civilizações, geografias e confrontos. “O ser busca, não ser reconhecido, mas ser contestado: ele vai, para existir, em direção ao outro que o contesta e por vezes o nega. [...] sozinho, o ser se fecha, adormece e se tranquiliza” (BLANCHOT, 2013, p. 17-18).

Em *Midsommar*, nossa protagonista se aproximará daquela comunidade primeiramente não por uma sensação de empatia – a qual virá depois e falaremos sobre isso –, mas em razão da necessidade de compreensão do controle sobre a vida e a morte. O que é visto como suicídio na sua cultura de origem, é observado como um encerramento físico na cultura de chegada. Blanchot (2013) também reforça que a comunidade será exatamente revelada pela morte do outrem – o que torna o início do ‘horror’ de *Midsommar* ainda mais poético. A apresentação se deverá à morte – tanto do horror quanto da civilização a que os peregrinos se dirigiram.

O que é, pois, que me coloca o mais radicalmente em causa? Não minha relação comigo mesmo como finito ou como consciência de ser na morte ou para a morte, mas a minha presença para outrem enquanto este se ausenta morrendo. Manter-me presente na proximidade de outrem que se distancia definitivamente morrendo, tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne, eis o que me põe para fora de mim e é a única separação que pode me abrir, em sua impossibilidade, ao Aberto de uma comunidade (BLANCHOT, 2013, p. 20-21).

No mesmo texto, pouco mais adiante, Blanchot (2013) escreverá que a superação do luto será impossível, assim como a morte é insuperável por si só. A manta que guardaremos será apenas a do processo de identificação como comunidade, o pesquisador assumirá. A protagonista do filme é a única do grupo que vai para a Suécia sem uma opinião prévia sobre o que encontrará, tampouco faz suposições conectadas aos outros personagens: o que procura sexo e drogas, o que anseia responder a perguntas sociológicas pré-definidas e o outro que tenta apenas fugir de um relacionamento. Dani apenas experimenta – em seu sinônimo mais puro. Em *A Experiência Interior*, Georges Bataille (2016, p. 10) colaborará com o nosso pensamento:

A experiência interior responde à necessidade em que estou – e a existência humana comigo – de pôr tudo em causa (em questão) sem repouso admissível. Esta necessidade já agia apesar das crenças religiosas, mas ela tem consequências ainda mais radicais na ausência destas crenças. As pressuposições dogmáticas deram limites indevidos à experiência: aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido.

A personagem de Florence Pugh é periférica ao que se chama de cultura americana ou *american dream*. Surpreende-se com leituras diferentes e se apresenta como lugar para comunicação e percepção. Assim, pode-se finalmente voltar ao processo de empatia que sintomaticamente passa a influenciar Dani, que precisa expurgar sua dor. A comunidade de *Midsommar* não a julga – e

comunica em uníssono as diferentes sensações de alegria, repulsa e dor. Sobre essa experiência em si mesma da protagonista, Georges Bataille (2016, p. 134) volta a explicar: “é somente numa tal concentração – para além dela própria – que a existência tem a possibilidade de perceber “o que ela é”, o movimento de comunicação dolorosa que ela é, que vai tanto de dentro para fora quanto de fora para dentro”. A protagonista, assim, ao reinventar a própria percepção, já não é mais apenas si mesma, mas é também o outro. Tornou-se necessário que a sua vida se transformado para se manter à altura da morte, para citar Nancy (2016) e sua observação sobre o ser comunitário.

A comunidade de *Midsommar* garante a Dani confiança, segurança e harmonia. Tanto Nancy (2016) quanto Bataille (2016) vão assentir que a intimidade da morte jamais será recuperada. Em contrapartida, não há rasgo; há partilha, no caso da protagonista. Assim, a nossa heroína se deixa levar e se transformar na pequena comunidade. Cheia de flores, que em sua cultura precedente representaria o luto pós-morte, ela agora se sente em paz e sorridente por poder determinar e controlar o fogo e a vida – quem vive, quem morre.

A semiótica das cores e o formalismo em *Midsommar*

Figura 1 – Primeiro *frame* de *Midsommar* cria os contrastes que serão característicos no longa-metragem¹



Quando se observa o primeiro quadro do filme de Ari Aster, *Midsommar*, a natureza dúbia das coisas é exposta (figura 1), estimulando que nossa percepção encare a morte nos tons azuis, que de acordo com Pedrosa (1989) é a cor do infinito, do eterno, e o ‘calor solar’ e harmonioso do amarelo, que é visto como a ‘cor fundamental’. A atmosfera mundana será sempre orientada por esses extremos, os quais correspondem ao equilíbrio do mundo e cercam o emocional de cada personagem, em *Midsommar*. O amarelo, a mais clara das cores; o azul, a mais escura delas.

Essa ambiguidade encontra respaldo no que Eco (2005) credits como estrutura ausente. Ao escrever sobre a doutrina *crociana* e *lacaniana* a respeito de mensagem autorreflexiva e poética, o português constrói a tônica que movimenta muito dos estudos críticos cinematográficos:

A mensagem como função é, antes de mais nada, estruturada de

¹ Todas as imagens do texto são *frames* extraídos do próprio filme discutido.

modo ambíguo em relação ao sistema de expectativas que é o código. [...] uma ambiguidade produtiva é a que me desperta a atenção e me solicita para um esforço interpretativo, mas permitindo-me em seguida, encontrar direções de decodificação, ou melhor, encontrar, naquela aparente desordem como não obviedade, uma ordem mais calibrada do que a preside às mensagens redundantes (ECO, 2005, p. 53).

A análise semiótica precisa de um processo estrutural para chegar a algum lugar. Eco (2005) reconhece isso em *A Estrutura Ausente* ao se referir a uma interação contextual. O autor rege suas próprias regras dentro de uma lógica narrativa de símbolos calcados na realidade. Bordwell e Thompson (2018, p. 110) exploram a mesma teoria, na atualidade:

As obras de arte dependem dessa qualidade dinâmica e unificadora da mente humana. Elas oferecem ocasiões organizadas nas quais exercitamos e desenvolvemos nossa capacidade de prestar atenção, prever eventos futuros, construir um todo a partir de partes e ter uma reação emocional a esse todo. [...] Um filme não é apenas um conjunto aleatório de elementos. Como todo trabalho artístico, um filme tem uma forma.

Figura 2 – *Frame* representa dualidade contínua em Dani e vislumbra futuro de personagem abusivo



Ari Aster enaltece essa característica desde a primeira cena de *Midsommar* até sua conclusão, conotando por meio de seus signos dualidades – torna-se comum, por exemplo, flores vivas e mortas sendo dispostas de um lado e do outro, enquanto os protagonistas estão no centro do quadro; da mesma forma que abajures inclinados ou retos mostram a delicadeza da harmonia das salas em instantes perturbadores e quadros que contrastam os ambientes, como aquele em que mostra uma criança beijando um urso, acima da protagonista deitada (figura 2). Num relacionamento abusivo, seguindo a lógica de Eco (2005), o inconsciente da protagonista a denuncia compartilhando seu coração com um predador, em relação ao objeto. É um estímulo visual oferecido que refletirá algo que só saberemos mais adiante no longa-metragem, algo que antecipa o destino da protagonista em identificação e do personagem representado.

Figura 3 – Nesta cena, o significado do conflito não se é dito. É expressado visualmente.



O espectador age como o intérprete da lógica visual exposta nos cenários de *Midsommar* de acordo com o inconsciente de nosso ponto focal, Dani –

principalmente, antes de ela ir para a Suécia e se desvincular do mundo em constante conflito que habita. Seguindo uma lógica *econiana*, na qual podemos avaliar que “o símbolo permanece constante e o significado torna-se mais rico ou mais pobre” (ECO, 2005, p. 23), ainda que a ótica de *Midsommar* exprima muito mais o enunciado do *interpretante*², o design de produção contrapõe continuamente os cenários, sendo eloquente na dubiedade do universo em que a nossa protagonista vive. Podemos avaliar isso desde papéis e canetas separadas por notebooks até situações mais expressivas como quando analisamos confrontos visuais, como aquele em que a protagonista fica na porta, em primeiro plano, e o seu namorado permanece sendo refletido apenas pelo espelho (figura 3).

O raciocínio de Ari Aster prioriza signos que antecipam as nuances reflexivas de uma protagonista complexa, constantemente lutando contra si mesma e tentando compreender suas próprias contradições³. É sob esta ótica que é possível encontrar um exemplo primoroso do uso da relação binária que Eco (2005) descreve em *A Estrutura Ausente* sobre os extremos que completam uma informação.

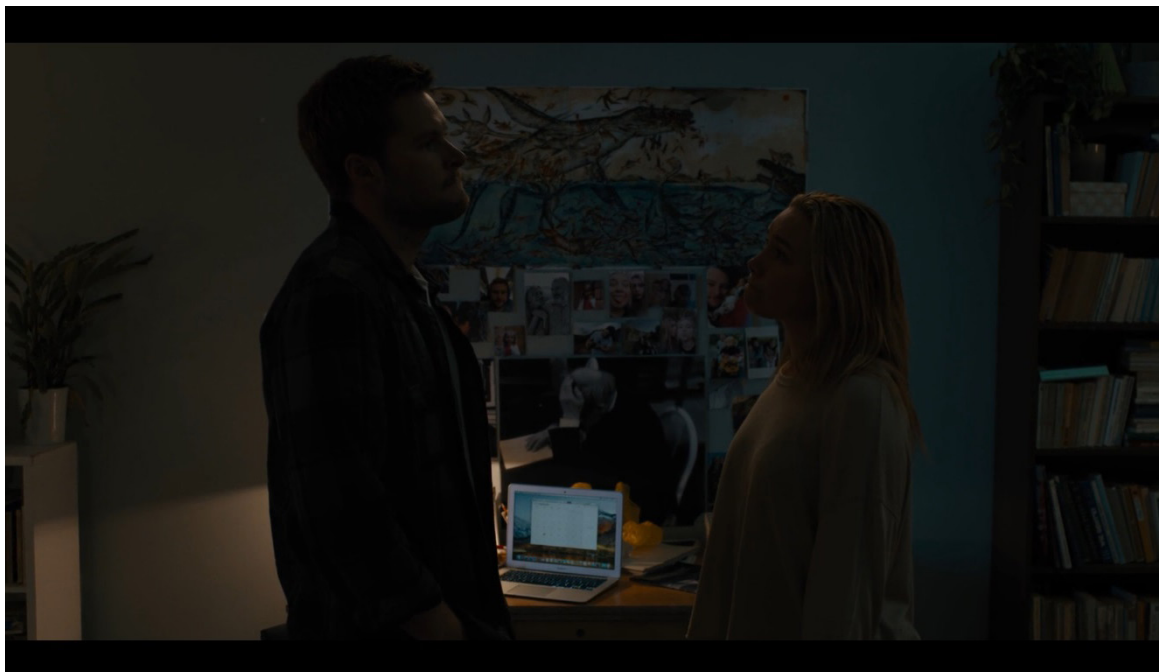
O pesquisador pede para imaginarmos as inúmeras possibilidades do número 0 até o número 1. Para ilustrar a potencialidade deste contraste, Eco (2005) procura inicialmente abarcar um pensamento mecanizado, robotizado, de computadores fazendo todo o trabalho. Depois, usa o artifício humano para criar o que chama de ‘universo do sentido’.

O italiano instiga o leitor a pensar na relação comunicacional como individual na sua estrutura. Ao pegar o micro, você explora o macro. Afinal, “A informação é a medida de uma possibilidade de escolha na seleção de uma mensagem” (ECO, 2005, p. 13).

² O próprio Eco chega a citar o fundador da semiótica, Charles Peirce, e a confessar que aquele abrange muito mais possibilidades de signos e referências para teorizar sobre referenciais.

³ Um dos momentos mais emblemáticos de *A Estrutura Ausente* é quando Eco (2005) diz que não se fala a linguagem, somos nós que somos falados por ela.

Figura 4 – Há muito ruído entre os dois personagens, no centro do quadro, enquanto nos extremos temos ideias muito mais definidas



Em *Midsommar*, a lógica da informação é garantida. O *significante* é reconhecido constantemente no que não está sendo dito, mas no que está sendo mostrado nos cenários. O conflito é indicado no design e “há símbolos diferentes com significado diferente que dizem respeito ao mesmo referente” (ECO, 2005, p. 22). Os objetos mudam nos dois extremos constantemente, mas o significado permanece: o conflito (figura 4).

Tudo passa a ser ruído na obra de Ari Aster, nesta ótica *econiana*, na primeira metade de *Midsommar*. Tudo passa a ser angústia. Desta forma, a batalha interna da protagonista é esmiuçada em cenas nas quais observamos as cores opostas da cozinha e da sala ou nas quais abajures aparecem retos em contraponto a outros inclinados no mesmo cômodo, além de quadros azuis e amarelos que parecem ir se transformando tanto quanto a protagonista – em determinado momento, o quadro azul aponta estações da lua, sem completez, ao mesmo tempo em que o amarelo evidencia cabeças em raízes de árvores. Um flerte belíssimo com o primeiro quadro do filme (figura 5).

Figura 5 – É possível perceber tanto o aspecto machista predominante na cena, como a confusão mental que a protagonista passa e seu cenário representa neste *frame*



Existe algo de *Anticristo* (*Antichrist*, 2009), de Lars Von Trier, e até mesmo de *Melancolia* (*Melancholia*, 2011), no início de *Midsommar*: o público se vê diante de significantes que se relacionam constantemente com a depressão, o luto e o controle sobre a morte. O espectador se depara com essas nuances no que é dito e no que não é dito⁴. As semelhanças com *Hereditário* (*Hereditary*, 2018), outro filme do diretor, carrega tons autorais sobre a nossa identidade humana diante do luto, o que já avaliamos nos escritos de Nancy (2016) e Blanchot (2013).

Embora sejam irmãos quase siameses, no entanto, *Hereditário* e *Midsommar* mostram que há diferentes formas de lidar com a perda. Enquanto um mexe com a passividade e o aproveitamento de nossa fragilidade, o outro é permissivo. Dani quer que seu destino se torne aquele, ainda que inconscientemente. Aos poucos, ela passa pela desvinculação mundana para chegar a uma cura individual. Ari Aster aponta em seu primeiro ato a sensação de incertezas e

⁴ “O significante apresenta-se, então, e cada vez mais, como forma geradora de sentido, que se preenche de montes de denotações e conotações graças a uma série de códigos e léxicos que estabelecem as correspondências entre ele e grupos de significados.” (ECO, 2005, p. 29).

conflitos predominantes no dia a dia dela para justamente ela se tornar a figura central no clímax, com seu rosto em primeiro plano, e sua ação ditando os rumos, o controle, de uma vida – o nosso sonho inconfessável (figura 6).

Figura 6 – Não há mais conflito. Tudo atrás de Dani permanece desfocado. O controle que assume sobre o ciclo da vida lhe torna a referência primordial no frame



Assim como o design de produção de *Midsommar* nos orienta pelas transformações da protagonista, os figurinos cumprem o mesmo papel no desenvolvimento das personalidades de cada um dos forasteiros. É notável, por exemplo, como os azuis dos personagens vão se tornando cada vez mais claros em determinadas pessoas. Apenas Simon, a esposa, Mark (Will Poulter) e Christian (Jack Reynor) permanecem com roupas típicas americanas com tons azuis fortes (figura 7) quase que todo o tempo. Eles são pessoas que jamais conseguem se desprender do mundo que conhecem e da cultura ocidental. O único instante em que Josh (William Jackson Harper) e Chris são visualizados com as mesmas roupas acinzentadas, por sua vez, é quando são forçados a fingir um compartilhamento de ideias que não acontecerá na prática – uma

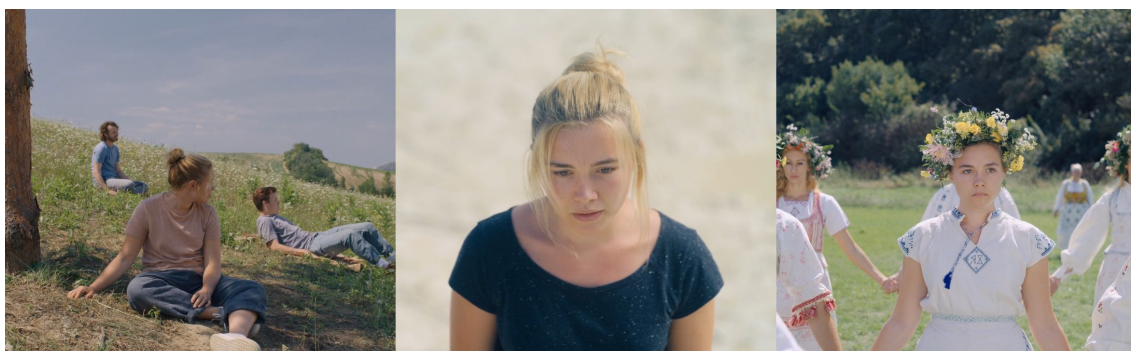
dissimulação que sabem fazer bem.

Figura 7 – As roupas azuis dos estrangeiros contrastam as roupas brancas durante *Midsommar*, com a lembrança de que a primeira imagem do filme conota a morte primordial com um símbolo representativo no azul



Já Dani começa com uma camiseta salmão, passa para uma camiseta azul estampada com estrelas no momento do primeiro sacrifício até chegar às cores claras daquele universo (figura 8). Pelle (Vilhelm Blomgren) cobre aos poucos o azul americano com a túnica branca, até não ter mais nada por baixo, quase de forma imperceptível, igualmente.

Figura 8 – A mudança no figurino de Dani apresenta a evolução de sua personalidade até se sentir plena naquele mundo.



As cores orientam a narrativa de Ari Aster, que ainda estabelece o contraste entre o azul e o amarelo na comunidade sempre que haverá uma morte (o casal que irá ao Ättestupa usa túnicas azuladas, por exemplo), na disposição da natureza (a própria meca triangular amarela da comunidade tem portas azuis no interior) e as flores azuis criam um norte bastante mórbido – ainda mais quando paralelas aos cabelos loiros da protagonista durante um jantar ou na linha constituída para nos levar ao nosso ponto focal (figura 9). Neste momento, aliás, Christian é o único de azul na mesa.

Figura 9 – O azul acaba sendo um indicador de quem não pertence àquela comunidade ou deixará de pertencer



Na principal cena referencial desta análise, voltemos ao ciclo da vida como reflexo cultural identitário, obedecendo a coesão interna⁵ criada por Ari Aster para reforçar a decisão do controle absoluto que a protagonista precisa exercer para ser maior que seus conflitos internos. No alto de um monte, dois idosos encerram seu ciclo pulando para a morte, dando o próximo passo que precisa ser dado para findar o tempo terreno. Ambos deixam seu sangue por onde passaram. Os estrangeiros ficam impactados com o processo comunicacional daquela sociedade. O povo tenta racionalizar o processo para eles, que não se deixam ter contato com o relato novo à sua frente. A câmera de Aster observa de cima os personagens separados por grupos. A única sintonia é dos que já compreenderam o processo da comunidade em si e aguardam de branco o fim do ritual. É o único momento que Dani é percebida com tons azuis na sua roupa, tendo em vista que a morte ainda é um tabu para ela, principalmente o suicídio. Ao chegar à comunidade, os personagens seguem o caminho de girassóis amarelos; ao chegar ao mundo ocidental, os bombeiros seguem uma mangueira amarela que nos leva igualmente até a morte (figura 10).

⁵ Essa coesão só aparecerá até porque “quando posta em evidência pela comparação de fenômenos diferentes entre si e pela redução desses fenômenos ao mesmo sistema de relações” (ECO, 2005, p. 32).



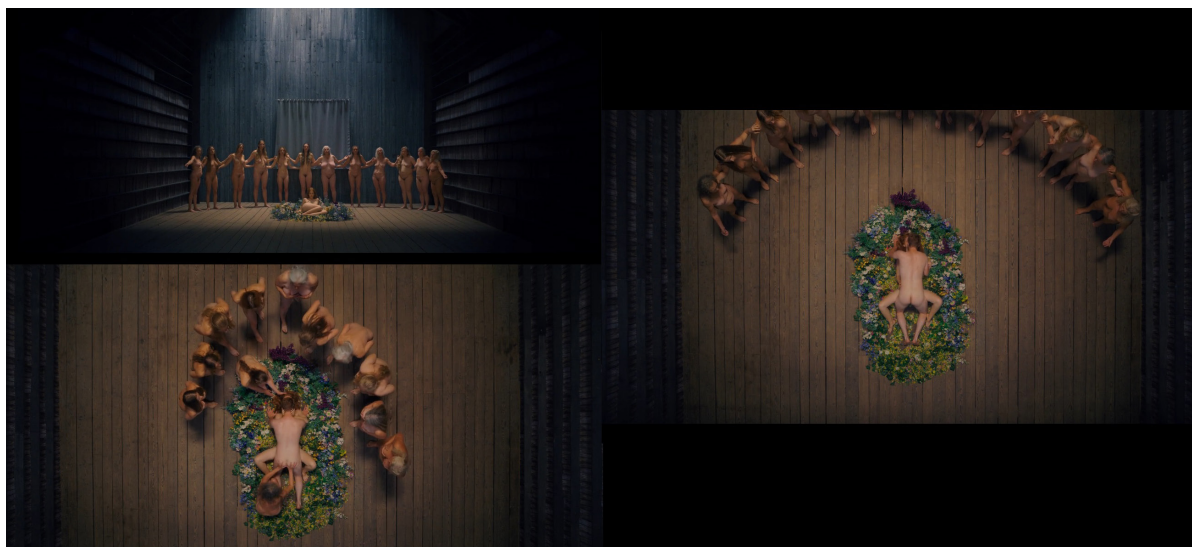
Figura 10 – Nos dois primeiros *frames*, a mangueira amarela nos leva para uma morte, ao passo que os girassóis fazem outra trilha para um mundo de mortes. Nos outros dois, o figurino e o espaço das pessoas diante de um rito de passagem desconhecido evidenciam o afastamento horrorizado daquelas pessoas



Ari Aster provoca reflexões *blanchotianas*, como aquela discutida em *A Comunidade Inconfessável* sobre a superação do luto, a qual estabelece que nenhum luto é capaz de superar a morte, pois como ela é insuperável por si, só temos como refleti-la como comunidade (BLANCHOT, 2013). No mesmo pensamento, Blanchot (2013, p. 41) escreve sobre como o homem continuamente espera reconhecer semelhantes e ser confrontado só com aquilo que é capaz de absorver: “Incapaz, eu sozinho, de ir à ponta do extremo”. Mas como comunidade, a compreensão do retrato de uma morte traz consequências a todos. Em *A Experiência Interior*, Bataille (2016, p. 134), colaborará com nosso discurso: “é somente numa tal concentração que a existência tem a possibilidade de perceber ‘o que ela é’, o movimento de comunicação dolorosa que ela é, que vai tanto de dentro para fora quanto de fora para dentro”.

Dani é confrontada em si e fora de si⁶. Ari Aster contamina sua narrativa com uma atmosfera que denuncia a nossa união vital – o nascimento e a morte.

Figura 11 – A origem da vida, a fecundidade, o início e o fim de um ciclo numa sequência fascinante, mas sem prazer para os personagens envolvidos



Em uma das melhores cenas do filme (figura 11), esse aspecto retoma a ideia de ciclo comunitário quando o diretor filma o sexo com uma delicadeza tão forte quanto macabra. Ali, como no luto ou na dança, há alucinógenos, fraqueza e força, aceitação e rompimento e, finalmente, ritos de passagens. A ruiva consente a Chris o sexo não para o prazer, mas para a fecundidade. Enquanto todas as matriarcas de diferentes gerações formam uma espécie de cordão (umbilical, metaforicamente), o homem sucumbe ao desejo. É a última necessidade, igualmente, que Dani precisa para se desintoxicar do sonho americano, do mundo que antes conhecia e de sua dependência. Ao vomitar logo depois de flagrar o rito, ela expurga toxinas psíquicas. Ao compartilhar a sua dor com dezenas de irmãs novas, ela percebe, como o espectador, que há dor e prazer, no sexo, na vida, na traição e no mundo.

⁶ Jamais no sentido vulgar do ‘fora de si’, mas no sentido literal, em como o exterior age sobre ela também.

Referências

- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Autêntica, 2016.
- BENSHOFF, Harry (ed.). *A companion to the horror film*. United Kingdom: John Wiley and Sons, 2014.
- BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Brasília: UnB, 2013.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristen. *A arte do cinema*. São Paulo: Unicamp, 2018.
- BURGGRAF, Susan. *Affective responses to horror films*. USA: UMI, 2000.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HUTCHINGS, Peter. *Historical dictionary of horror cinema*. USA: Scarecrow Press, 2008.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- ODELL, Colin; LE BLANC, Michelle. *Horror films*. United Kingdom: Pocket Essentials, 2001.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Brasília: UnB, 1989.
- TODOROV, Tzvetan. A viagem e seu relato. Tradução de Lea Mara Valezi Staut. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 46, n. 1, p. 231-244, jan./jun. 2006.

Sobre as autorias

Allende Renck

Doutorando em Teoria da Modernidade pelo Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) da UFSC, mestre em Poesia e *Aisthesis* pelo mesmo programa e bacharel em Letras na mesma instituição. Crítico de Arte com artigos em diferentes publicações com interesse na interação entre os diferentes meios artísticos e formações estéticas. Tem como base uma leitura que parte da relação entre Arte, Psicanálise e Política.

Amanda Moreira Teixeira

Psicóloga e Gestalt-terapeuta. Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia (PPGP) da UFSC e graduada em Psicologia pela mesma instituição. Possui experiências nas áreas de psicologia social, psicologia clínica, assistência social e saúde. Atua principalmente nos seguintes temas: processos de criação, relações estéticas, política, cultura, constituição do sujeito e nas interseções entre arte, cidade e psicologia.

Andrey Kolling Lehnemann

Mestrando em Literatura pela UFSC e graduado em Comunicação Social - Jornalismo pelo Centro Universitário Estácio de Sá. É escritor, palestrante e crítico de cinema associado ao Online Film Critics Society (OFCS). Co-fundador, produtor e curador do "Floripa Que Horror!", festival internacional de cinema fantástico. Atua principalmente nos seguintes temas: crítica feminista, estudos de gênero, cinema de horror e formalismo cinematográfico.

Caio Henrique Leivas Borges

Acadêmico do curso de Letras Português e suas respectivas literaturas da Universidade do Vale do Itajaí. Tem experiência nas seguintes áreas: desenvolvimento de projetos culturais, produção de textos acadêmicos e ficcionais, análise textual e docência em cursos livres.



Camila Morgana Lourenço

Doutora e mestre em Literatura pela UFSC e bacharel em Comunicação Social: Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). Tem experiência nas seguintes áreas: comunicação institucional, docência no ensino superior e em cursos livres, produção editorial, edição/revisão textual e avaliação/gestão de projetos culturais. Tem atuado como revisora literária, preparadora textual e pesquisadora da prosa ficcional brasileira contemporânea.

Daniel de Medeiros

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Mestre em Ciências da Linguagem e graduado em Cinema e Vídeo. Possui experiência nas áreas de cinema e audiovisual. Atua principalmente com os seguintes temas: cinema, terror, corpos e realismo. Também é crítico de cinema e membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE).

Daniel Serravalle de Sá

PhD em Latin American Cultural Studies pela University of Manchester. Professor Adjunto do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC. Faz parte do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit), atuando na linha de pesquisa Arquivo, Tempo e Imagem. Desenvolve pesquisa na área de literatura e outras artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria e crítica literária e cultural, literatura e história, análise de filmes.

Gerusa Morgana Bloss

Psicóloga e psicanalista. Doutoranda em Psicologia com ênfase em Psicologia Social e Cultura - Estética, Processos de Criação e Política pela UFSC. Mestre em Psicologia pela mesma instituição. Graduada em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Membro do grupo de pesquisa Psicanálise, Processos Criativos e Interações Políticas (LAPCIP) da UFSC. Bolsista CAPES. Principais interesses em pesquisa: psicanálise em articulação com a arte, com a literatura e com a escrita.



João Paulo Zarelli Rocha

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Pesquisa literatura de banca brasileira e estadunidense, em especial a revista *Weird Tales* e o autor Rubens Francisco Lucchetti. Investiga vestígios e restos na literatura de terror, insólita e popular em geral, na cultura de massa (e em sua homologação consumista) e também nas multimídias interativas, nos videogames e no cinema. É membro do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC) e trabalha como editor e tradutor para revistas e pesquisadores da mesma instituição.

Júlio França

Professor associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pós-doutorado na Brown University. Coordenador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico e coeditor do periódico acadêmico *Abusões*. Seu último livro publicado é *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira novecentista* (2020).

Lourdes Martínez Echazábal

Doutora em Literatura Latinoamericana pela Universidade da Califórnia, San Diego. Professora Emérita do Departamento de Estudos Latinoamericanos e Latinos da Universidade de Califórnia, Santa Cruz. Atualmente é professora estrangeira visitante na Pós-Graduação em Literatura da UFSC, com atuação nas áreas de estudos sobre raça, sexualidades, gênero, feminismos, e cinema latinoamericano e mundial (*world cinema*).

Lucas de Oliveira Alves

Doutorando em Psicologia pela UFSC na área de Psicologia Social e Cultura e na linha de Psicanálise, Política e Cultura. Mestre em Psicologia pela mesma instituição. Pesquisa intersecções entre psicanálise, arte e política; efeitos psicossociais de processos migratórios. Psicólogo e psicanalista, trabalhou no projeto Acompanhamento Terapêutico da UFSC e trabalha atualmente na Clínica Intercultural.



Maria Barbara Florez Valdez

Doutoranda e mestra em Estudos da Tradução pela UFSC, bacharela em Letras Espanhol pela mesma instituição. Possui experiência nas áreas de estudos da tradução, literatura latino-americana e ensino de língua espanhola. Atua principalmente nos seguintes temas: estudos da tradução; estudos de gênero e sexualidades. E também nas intersecções entre estudos feministas da tradução, estudos culturais, semiótica política e pós-pornografia.

Paulo Valente

Doutorando em Literatura pela UFSC. Graduado em Letras Espanhol pela mesma instituição, em Letras Português pela Universidade Federal do Pará (UFPA) e em Jornalismo pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Membro do grupo de pesquisa Literatural - Núcleo de Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade. Interessa-se por temas relacionados à literatura brasileira, latinoamericana e caribenha em leitura interseccional gênero e raça, além da produção audiovisual destes territórios.

Priscilla Pawlack

Mestre pelo programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, na linha de pesquisa Subjetividade, Memória e História. Graduada em Letras-Português e Literaturas pela mesma instituição.

Raquel Maysa Keller

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) da UFSC e mestre em Língua e Literatura de Língua Inglesa pelo Programa de Pós-Graduação em Inglês da mesma instituição. Possui experiência nas áreas de ensino de língua inglesa e literaturas de língua inglesa no curso de licenciatura em Letras pela Universidade Comunitária da Região de Chapecó (UNOCHAPECÓ). Atua principalmente nos seguintes temas: língua inglesa, literaturas de língua inglesa, tradução e inglês para fins específicos.



Yasmim Yonekura

Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Inglês da UFSC. Mestre em Estudos Linguísticos e Literários pelo mesmo programa. Graduada em Letras - Licenciatura Plena em Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Pará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos Culturais.





Sobre os organizadores

Marcio Markendorf

Professor Doutor em Literatura. Professor adjunto do Departamento de Artes da UFSC, lecionando no Curso de Cinema e no Programa de Pós-graduação em Literatura. Tem experiência na área de Letras e Cinema, com ênfase em Teoria da Literatura, Escrita Criativa e Gêneros Cinematográficos, atuando, pesquisando e publicando a partir dos Grupos de Pesquisa "Artes e mestiçagens poéticas", "Literatual" e "Estudos do gótico". Coordenador do Projeto Cinema Mundo.

Leonardo Ripoll

Mestre em Informação e graduado em Biblioteconomia pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Possui experiência nas áreas de Sistemas de Informação, Psicologia e Ciência da Informação. Atua principalmente nos seguintes temas: desinformação, confiabilidade informacional, filosofia da informação, semiótica e nas intersecções entre cinema, literatura e informação. Bibliotecário da UFSC e membro do Projeto Cinema Mundo desde 2015.

Andrey Kolling Lehnemann

Mestrando em Literatura pela UFSC e graduado em Comunicação Social - Jornalismo pelo Centro Universitário Estácio de Sá. É escritor, palestrante e crítico de cinema associado ao Online Film Critics Society (OFCS). Co-fundador, produtor e curador do "Floripa Que Horror!", festival internacional de cinema fantástico. Atua principalmente nos seguintes temas: crítica feminista, estudos de gênero, cinema de horror e formalismo cinematográfico. Foi membro do Projeto Cinema Mundo entre 2020 e 2021.





cinemamundo.cce.ufsc.br

 /cinemamundo

 @cinemamundo.ufsc



ISBN 978-65-89363-03-3



9 786589 363033