

## HORROR E EPIFANIA

### A imperfeição reveladora em *Anticristo* e *Cisne Negro*

Prof. Dr. Sheila Pelegri de Sá<sup>1</sup> (UNIP, UNICEP)

#### Resumo:

*O processo de desvelamento motivado pelo contato com o grotesco não é um tema inédito. Ainda assim, é matéria inesgotada em nosso tempo, e resulta numa produção artística rica em novas possibilidades ficcionais – tanto na literatura quanto em outras manifestações discursivas, como é o caso do cinema.*

*Interessa, aqui, em especial, propor um olhar para o percurso epifânico e/ou transformador percorrido por personagens cinematográficas por meio de sua imersão em um universo incômodo, perturbador, grotesco e – no limite – horrível. Para tanto, propõe-se aliar ao Unheimlich freudiano, que conduz à noção do estranhamente familiar, a abordagem da imperfeição sugerida por Greimas, segundo a qual é a fratura no cotidiano a responsável pelas escapatórias na apreensão estética.*

*O estudo que ora se propõe investiga o processo de imperfeição reveladora nas obras **Anticristo** (2009), de Lars Von Trier e **Cisne Negro** (2010), de Darren Aronofsky.*

**Palavras-chave:** narrativa fílmica, estranhamento, horror, psicanálise, narratologia.

#### 1. Introdução

A proposta que ora se apresenta, ao investigar as obras fílmicas **Anticristo** (2009) de Lars Von Trier e **Cisne Negro** (2010) de Darren Aronofsky, tem como cerne um olhar para o percurso epifânico e/ou transformador percorrido por personagens cinematográficas por meio de sua imersão em um universo incômodo, perturbador, grotesco e – no limite – horrível, em busca de significados que possam ser construídos com base no rompimento com as expectativas estéticas, digamos, convencionais e, porque não dizer, do “senso comum”.

As reflexões aqui organizadas representam um estágio inicial no estabelecimento de relações entre a narrativa fílmica e suas possibilidades de interpretação, ancoradas em algumas ferramentas “emprestadas” de ciências como a psicanálise e a narratologia. Trata-se, assim, de um olhar menos comparativista, no sentido estrito do termo, e mais aproximador, buscando no interior dos discursos algumas estratégias similares de figurativização.

Nesse sentido, propõe-se aliar ao *Unheimlich* freudiano, que conduz à noção do *estranhamente familiar*, a abordagem da imperfeição sugerida por Greimas, segundo a qual é a *fratura* no cotidiano a responsável pelas *escapatórias* na apreensão estética.

#### 2. A narrativa cinematográfica e sua “validade” estética no espaço dos estudos literários

À medida que crescem significativamente os estudos em nível acadêmico propondo aproximações entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, ou o uso de ferramentas oriundas dos estudos literários (bem como de outras ciências humanas) para a interpretação de obras cinematográficas – ou o inverso: a investigação de estratégias caracteristicamente fílmicas nas análises literárias –, torna-se cada vez mais problemático questionar a validade de tais propostas, mesmo nos espaços mais ortodoxos e conservadores de investigação literária.

Antes de mais, cabe lembrar que a cinematografia é também uma *grafia*, portanto, a escrita de algo, e que muito embora seja constituída por estratégias específicas, em que imagem e som

assumem natureza intrínseca, não abandona seu caráter ficcional e, portanto, mimético. Mais do que mostrar, o cinema narra. E se narra, ainda que ancorado, muitas vezes, na sugestão e exposição e não propriamente em palavras, pode, assim como outras frentes da dramaturgia – caso do teatro –, ser analisado como tal.

Nas palavras de Ismail Xavier,

Se um filme qualquer, cujo realizador ignaro só conhece das letras a Academia e seus consortes, nos faz pensar, apesar desse realizador e sem que ele o saiba, na literatura moderna, é porque existe realmente entre esta literatura e o cinema um natural intercâmbio que evidencia algo que vai além de um parentesco. (Xavier, 1983, p. 269)

Contudo, este texto não se propõe a problematizar tal questão, e sim a expor duas obras fílmicas, por meio de um olhar que é o do estudioso da literatura por formação, mas que procurará ater-se ao discurso de modo amplo, lançando mão, inclusive, de uma reflexão originada no campo psicanalítico.

### **3. *Unheimliche* e fratura: como fazer dialogarem Freud e Greimas.**

Em 1919, Sigmund Freud escreve o paradigmático ensaio *Das Unheimliche*, no qual sistematiza os apontamentos de Ernst Jentsch, amparado pela definição já dicionarizada de Shelling acerca do termo. Nele, trata do caráter inquietante, perturbador, estranhamente familiar, de determinadas situações.

Em linhas gerais, o estudo centra-se na noção de desconforto acionada pelo contato com imagens, objetos, seres e situações. Tal desconforto, entretanto, para além de ser provocado pelo caráter desconhecido e improvável deste contato, liga-se a memórias remotas e encobertas. Assim, para Freud, o inquietante ou estranho trata de uma categoria do assustador que remete ao que é familiar. O próprio Schelling já o havia anunciado como “tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mas que veio à luz”.

Freud aponta para três circunstâncias detonadoras de tal desconforto: o medo da castração, a onipotência do pensamento e o duplo. Em todas elas, são o rompimento com as expectativas, o caráter inusitado, a “incerteza intelectual” os acionadores do horror, cuja gradação está condicionada à estrutura emocional do sujeito.

Greimas, em seu *Da Imperfeição*, chama a atenção para um recurso utilizado na construção do sentido em que é a descontinuidade no discurso, a ruptura na vida representada o detonador da passagem para um novo estado de coisas. Tal descontinuidade, fruto do que se pode chamar um deslumbramento, provoca uma fratura.

Da perspectiva da estética do sujeito, Greimas propõe que tal fratura promove um desvio ou ruptura das isotopias. Assim, a estesia – ou componente afetivo e sensível da experiência cotidiana – se afasta da percepção estética convencional para penetrar na experiência do estranhamento. Grosso modo, chamar-se-á escapatórias às reflexões resultantes de tal experiência.

### **4. O horror estético.**

Umberto Eco, na introdução de sua *História da Feiúra* (2007), chama a atenção para o caráter histórico e cultural da noção de belo, por si só responsável pela identificação de seu oposto, o feio.

Em suas palavras “dizer que belo e feio são relativos aos tempos e às culturas (ou até mesmo aos planetas) não significa, porém, que não se tentou, desde sempre, vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável” (2007, p. 15).

A construção do sentimento de horror, desconforto e inquietação deriva naturalmente da confrontação com circunstâncias que nos afastam das imagens do cotidiano e nos aproximam – por caminhos muito mais complexos que eu daria conta de agora expor – de nossos temores ancestrais.

A chave para compreender o horror perpassa, portanto, por duas noções: a do feio e a do medo. Tanto uma quanto outra variam, para além de sua natureza social e culturalmente constituída – de acordo com a subjetividade humana.

Entretanto, é possível localizar, por exemplo, alguns temores atemporais e muito pouco variáveis de cultura para cultura como o medo da rejeição, de tornar-se ou ser obrigado a ter contato com algo repulsivo, o medo de sentir dor, ser mutilado, e, em última análise, o medo da morte.

Todos esses temas amplos tem sido abundantemente explorados pelas narrativas ficcionais, desde os mitos até o Cinema “B”.

Razões e/ou motivações que transcendem os objetivos desta comunicação talvez dessem conta de relacionar estes mesmos sentimentos de temor à curiosidade e atração que reside em uma considerável quantidade de pessoas no que se refere à violência, o que, talvez, justifique a natureza impelida para a guerra, a curiosidade pelas execuções em praça pública, o trânsito prejudicado pelos curiosos em situações de acidentes, a farta procura por notícias de desastres na imprensa e, também, o gosto pelas narrativas de horror, vez que em todos esses casos, somos obrigados a confrontar outra face de nossa natureza, aquela ligada às secreções, aos excrementos, à putrefação e, por fim, à finitude.

É possível falar em uma estética do feio, portanto, não apenas como oposição ao belo, como na aproximação entre o grotesco e o sublime proposta pelos românticos, por exemplo, mas também como uma ferramenta para o acionamento de outra parte de nossa natureza, por meio da inquietação e do desconforto.

## **5. Anticristo e Cisne Negro: dois autores, seus olhares e horrores.**

Perturbador é um dos adjetivos mais utilizados pela crítica especializada e pelo público em geral quando se trata de *Anticristo*, obra fílmica de 2009, escrita e dirigida pelo polêmico cineasta dinamarquês Lars Von Trier. A despeito de outras produções do diretor lembradas tanto pela inventividade quanto pela crueza no que concerne ao tratamento dado às relações humanas, o filme tem sido equivocadamente alocado como narrativa de terror, tanto em prateleiras físicas quanto virtuais.

Ainda que uma classificação nesse sentido me pareça em princípio desnecessária, é preciso partir da premissa de que o horror é um componente central na obra, muito embora não se trate do horror enquanto gênero cinematográfico, em nenhuma de suas subclassificações mais canônicas como os que abordam o sobrenatural ou o *gore*, sobretudo nos *serial killer movies*, *zombie movies*, *splatter movies*, etc.

Trata-se aqui, basicamente, de uma experiência de enfrentamento. A partir da narrativa de um intercurso sexual que culmina na morte do filho do casal, *Anticristo* se sustenta sob o argumento da culpa. É a depressão derivada da dor causada pela trágica perda de um bebê que leva o marido, terapeuta, a declinar do tratamento medicamentoso que a mulher vinha recebendo e estabelecer e aplicar ele mesmo um método terapêutico, em muito semelhante à terapia cognitiva. Ao propor que

a mulher enfrente seus medos, impelindo-a a, discursivamente, estabelecer os níveis de seu terror, o marido sugere que ambos passem uma temporada no lugar que, para ela, seria a origem do estado emocional em que se encontra.

Estabelece-se uma jornada simbólica em que apolíneo e dionisíaco são confrontados com base em pares de opostos bastante definidos: masculino e feminino, racionalidade e pulsões, natural e sobrenatural, história e religião, realidade e delírio, e assim por diante. Interessa aqui, entretanto, tratar especificamente dos aspectos ligados à fratura causada pelo contato com o inquietante e, nesse sentido, o belíssimo prólogo de cinco minutos torna-se suficiente para engendrar a reflexão ora proposta.

Inaugurando uma narrativa seguida por quatro capítulos (Sofrimento, Dor, Desespero, os três mendigos) e um epílogo, o Prólogo, em preto e branco, é conduzido em câmera lenta e apresenta duas situações simultâneas: em um mesmo ambiente um casal trava um intercurso sexual intenso e um bebê desce do berço, subindo, com a ajuda de uma cadeira, no parapeito da janela e dela caindo. A seqüência, em que não há uma única fala, é conduzida ao som da ária *Lascia c'hio pianga* (da ópera Rinaldo, de Handel). Os recursos visuais e auditivos que contribuem para a construção de uma ambientação que em cada detalhe corrobora a natureza do belo estético (o enquadramento em closes, alternando o foco entre o primeiro e o segundo plano, a suavidade da câmera lenta aliada às imagens em preto e branco e à delicadeza da trilha) contrastam assustadoramente com a crueza da situação: a morte acidental de um bebê em uma queda que ocorre simultaneamente ao orgasmo de seus pais. Estabelece-se, assim, a tensão do enfrentamento que será apresentado em seguida: seria a natureza uma entidade tão mais poderosa que a razão a ponto de favorecer a morte de um filho pelas “mãos” da própria mãe?

A ideia não é nova, ao contrário, remonta a Medeia. Entretanto, são as imagens características da narrativa fílmica as responsáveis pela construção do estranhamento que conduzirá à fratura e, assim, à revelação de outro sentido, o simbólico. Apenas a título de exemplo, cito a passagem em que, em meio a um exercício de enfrentamento do seu terror, ela (a mãe), testemunha a queda de um filhote de pássaro do ninho. A ave, ainda viva, é devorada primeiro por formigas e depois pela própria mãe. O ciclo vital é imposto ao espectador por meio de imagens suntuosas, em que a natureza ctônica da feminilidade entra em embate direto com a imposição da razão da figura masculina (e leiam-se aí juízos de valor socioculturais).

Dada a necessidade de ser breve, passo ao próximo exemplo, que consiste na trajetória da protagonista Nina, do premiado *Cisne Negro* (2010), bailarina que almeja o posto de *prima ballerina* da conceituado *New York City Ballet* na montagem de “O lago dos cisnes” que marcará a estréia da nova estrela da companhia. Trata-se de um papel que exige a representação de gêmeas opostas, o cisne branco, jovem ingênua e virgem que se apaixona pelo príncipe e é por ele correspondido e o cisne negro, a maligna, sensual e prodigiosa irmã que rouba o amor do príncipe. Para tanto, Nina precisa buscar dentro de si as pulsões intensas que lhe permitam incorporar aquilo que em si não está na superfície, vez que é uma moça completamente devotada ao balé, tímida, assexuada, introspectiva e cerceada pela mãe superprotetora. A narrativa fílmica nos leva então a um processo de metamorfose construído com base nos delírios de Nina. Sintomas semelhantes aos da esquizofrenia são sugerido por imagens intensas que indicam, mais uma vez, uma revelação: a do duplo. A natureza ambivalente de todos os seres é exposta em desequilíbrio e, ao confrontá-la, Nina acaba por permitir a eclosão do seu “eu negro”. Do ponto de vista imagético, responsável por mostrar, e não narrar, a eclosão desta parte de sua natureza, o delírio esquizofrênico de Nina, nos permite um espetáculo de transformação da mulher em um pássaro assustador. A morte aparece como consequência inevitável do desequilíbrio entre as duas faces da bailarina e parece sugerir a derrota da sua natureza ingênua, levando-a a ferir-se gravemente no momento que culmina com o suicídio do cisne branco, derrotado pela irmã maligna. Entretanto, nas palavras do próprio diretor da companhia “a morte é a sua única saída para a liberdade”, e a perfeição buscada pela ambiciosa

jovem atinge assim o seu objetivo.

Mais uma vez, a ideia não é nova, o enfrentamento do duplo reside em clássicos como Willian Wilson e A confissão de Lúcio, bem como a Metamorfose de Kafka será para sempre lembrada como obra seminal para a sugestão do processo simbólico de transfiguração. Ainda assim, é possível identificar, do ponto de vista estético, uma escolha particular de Aronofsky por aliar a uma ambientação sustentada no belo estético convencional uma profusão de imagens aterradoras e incômodas. O balé é uma arte tradicionalmente associada à delicadeza e ao equilíbrio, e sugere imagens e melodias sublimes. A elas, a narrativa alia, entretanto, closes e efeitos sonoros ligados aos delírios de Nina, que envolvem ferimentos auto-impingidos e a metamorfose em cisne, imagens perturbadoras e incômodas, responsáveis pela descontinuidade no discurso, pela ruptura na isotopia que caracterizará a imperfeição reveladora.

## **6. O cinema do incômodo: a imperfeição como processo revelador.**

Como vimos, ambas as obras ora brevemente analisadas, embora pertençam a autores cujos percursos estéticos possuem características particulares e distintas, oferecem, como opção estética, o horror.

Cenas de violência, morte, mutilação e ferimentos aliam-se ao horror psíquico proposto em ambas as narrativas. Se a mente humana sofre o desafio do enfrentamento do luto em Anticristo e da libertação de sua natureza ambígua em Cisne Negro, isso se dá, seguramente, por meio do horror.

Como então, ignorar a presença do horror como elemento que transcende uma opção de gênero, seja ele o suspense, ou thriller, ou ainda os gêneros híbridos que vem caracterizando o cinema na contemporaneidade?

Aqui reside a minha proposta: é o momento de fratura, de ruptura com as expectativas tanto do ponto de vista do belo estético quanto do desenrolar da ação, em ambos os casos, o dispositivo detonador do estranhamento. E não se trata de um estranhamento qualquer, pode-se falar seguramente no inquietante freudiano caracterizado pela sensação do familiar, obscuro e adormecido no inconsciente das personagens. Aquilo que estaria oculto, sonogado, mas que, embora devesse permanecer secreto, veio à luz.

Em Anticristo, haverá ainda uma série de sugestões que oscilam entre o delírio e a memória da mãe, responsáveis por transformá-la em uma fêmea violenta que evoca as irmãs bruxas e o sacrifício, tanto na inércia em relação à morte iminente do filho, quanto em relação à castração do pai.

Em Cisne Negro, é também a natureza maligna, violenta e sedutora de Nina um retorno ao “feminino original”. O *unheimliche* é construído gradualmente, primeiramente em pequenos flashes em que a imagem da bailarina se desdobra em reflexos, para finalmente caracterizar-se por um duplo maligno e assassino.

Assim, pode-se entender a imperfeição – do ponto de vista greimasiano mesmo – a ruptura com a expectativa do belo estético construída pelo horror como o mecanismo responsável pelo processo de revelação – chamado aqui inadvertidamente de epifania – que conduz ambas as personagens ao encontro com a sua natureza mais íntima e aterrorizante.

## **Referências Bibliográficas**

- ECO, Umberto (org). História da feiúra. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- DELUMEAU, Jean. História do medo no ocidente. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Da imperfeição. São Paulo: Hacker, 2002.
- LUZ, Rogério. Filme e subjetividade. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.
- FREUD, Sigmund. “O estranho” in: Obra Completa em meio digital. Imago, s/d.
- XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

### Obras fílmicas:

- Anticristo. Título original “Antichrist”. (2009). Dinamarca, Alemanha, França. Dir. Lars Von Trier.
- Cisne Negro. Título original “Black Swan” (2010). EUA, Dir. Darren Aronofsky

---

**i Sheila Pelegri de SÁ, doutora em Literatura Portuguesa pela FFLCH/USP, mestre em Estudos Literários pela FCLAr/UNESP.**

Centro Universitário Central Paulista (UNICEP)

Universidade Paulista (UNIP)

E-mail: shepelegri@gmail.com