

Ana Lúcia Pitta

Feminilidade, grotesco e maldição:
Análise do filme Anticristo de Lars Von Trier

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para obtenção
de Grau de Bacharel em Comunicação
Social na Faculdade de Comunicação
Social da UFJF

Orientadora: Prof.^a. Dra. Erika Savernini

Juiz de Fora
Fevereiro de 2014

Ana Lúcia Pitta

Feminilidade, grotesco e maldição:
Análise do filme Anticristo de Lars Von Trier

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientadora: Profa. Dra. Erika Savernini

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 06/02/2014 pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Dra. Erika Savernini

Prof. Dr. Nilson Alvarenga

Prof. Dr. Cristiano José Rodrigues

Conceito obtido _____

Juiz de Fora
Fevereiro de 2014

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Detalhe das ornamentações no teto da Biblioteca de Siena	10
Figura 2 - Ornamentações grotescas criadas por Rafael para as pilastras do Vaticano	11
Figura 3 - Sereias aladas ostentam coroas em louvor à Virgem Maria	12
Figura 4 – “Las Meninas”, quadro do pintor espanhol Diego Velázquez	13
Figura 5 – Estampa do artista espanhol Francisco de Goya	14
Figura 6 – Charge de Angelo Agostini que satirizava o regime escravocrata em voga no Brasil	22
Figura 7 – Performance realizada na Marcha das Vadias em Maringá	29
Figura 8 – Manifestação contra a interferência da Igreja Católica em questões políticas	30
Figura 9 – “Unless Title”, fotografia de Cindy Sherman	31
Figura 10 - Fotografia de Jacqueline Hayden	32
Figura 11 - Fotograma do filme O Gabinete do Doutor Caligari (1920)	62
Figura 12 - Fotograma do filme Dogville (2003)	94
Figura 13 – Pôster de divulgação do filme Ninfomaníaca (2013)	96
Figura 14 - Fotograma do filme Anticristo (2009)	101
Figura 15 - Detalhe do painel O Jardim das Delícias	102
Figura 16 – Fotograma do filme Anticristo	107
Figura 17 – Detalhe da escultura O êxtase de Santa Teresa	107
Figura 18 - O êxtase de Santa Teresa	108
Figura 19 – Fotograma do filme Anticristo	109
Figura 20 – Fotograma do filme Anticristo	110
Figura 21 – Fotograma do filme Anticristo	111
Figura 22 – Fotograma do filme Anticristo	111
Figura 23 – Fotograma do filme Anticristo	112
Figura 24 – Fotograma do filme Anticristo	113
Figura 25 – Fotograma do filme Anticristo	115

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	O GROTESCO	9
2.1	PANORAMA HISTÓRICO DE UMA ESTÉTICA MÚLTIPLA EM SIGNIFICADOS E INTERPRETAÇÕES	9
2.2	DIFERENTES MODOS E ESPÉCIES	18
2.3	GROTESCOS FEMININOS	25
3	QUESTÕES DE GÊNERO, MALDIÇÃO E CINEMA	34
3.1	REPRESENTAÇÃO E FEMINISMO: É POSSÍVEL FALAR EM NOME DE TODAS AS MULHERES?	34
3.2	BRUXAS, MÃES, MALDITAS: VISÕES ACERCA DA FEMINILIDADE	37
3.3	A MULHER NO CINEMA	47
4	LINGUAGEM, NARRATIVA E PERSONAGENS – CONSIDERAÇÕES SOBRE CINEMA E FICÇÃO	55
4.1	CINEMA: INDÚSTRIA, ARTE E LINGUAGEM	55
4.2	ELEMENTOS FÍLMICOS ESPECÍFICOS E NÃO ESPECÍFICOS	59
4.3	ESTUDO DA NARRATIVA	70
4.4	A NARRATIVA CLÁSSICA E O MODO NARRATIVO DE ARTE E ENSAIO	75
4.5	CRIAÇÃO DE PERSONAGENS E AS NARRATIVAS DE FICÇÃO	81
5	A MULHER CARREGA O MAL EM SUAS ENTRANHAS? ANÁLISE DO FILME ANTICRISTO, DE LARS VON TRIER	89
5.1	LARS VON TRIER E O CINEMA PELA PROVOCAÇÃO	89
5.2	UM ÉDEN ÀS AVESSAS: O GROTESCO EM ANTICRISTO	97
5.3	DO IDÍLICO AO CRUEL, DO SAGRADO AO PROFANO: A ESTÉTICA DE ANTICRISTO	105
6	CONCLUSÃO	116
7	REFERÊNCIAS	117

RESUMO

No presente trabalho de conclusão de curso estabelecemos uma análise do filme Anticristo (Antichrist, Dinamarca, 2009) à luz do grotesco enquanto temática e também como categoria estética. Interessa-nos, sobretudo, entender a elaboração da protagonista do filme, levando em consideração como tal personagem é permeada pelo grotesco, bem como a maneira como interage com a própria narrativa e com os diversos elementos fílmicos. A análise está estruturada em duas seções: na primeira, nos detemos sobre os aspectos temáticos que correlacionam Anticristo (2009) ao grotesco. Posteriormente, voltamos nossa atenção para a estética do longa-metragem.

Palavras-chave: Anticristo. Feminismo. Grotesco.

1 INTRODUÇÃO

O grotesco é uma categoria estética que prima por criar figuras disformes, que rompem com a simetria, a ordem, e o ideal de beleza clássico. Essa transgressão privilegia a fantasia, sobretudo a partir de imagens nas quais os seres humanos são igualados aos animais, ou protagonizam situações abjetas, geralmente envolvendo órgãos sexuais, dejetos, sujeira. Ao longo do tempo, o grotesco alargou seus significados, sendo concebido, também, como adjetivo capaz de qualificar pessoas, atitudes, ou objetos que destoam, a partir do exagero, de normas pré-estabelecidas. No campo das artes, o grotesco extrapolou os limites da pintura e atualmente figura entre diversas manifestações artísticas como a literatura, o teatro, e o cinema.

A ligação entre o grotesco e a figura da mulher tem sido construída e reforçada ao longo da história da civilização ocidental. Alinham-se ao “grotesco feminino” figuras arcaicas como a mãe terra, que, associadas à fertilidade e ao renascimento, reforçam aspectos positivos da feminilidade. Por outro lado, essa estética também diz respeito a figuras como Lilith, que na mitologia judaica é vista como a primeira mulher de Adão, que terminou por abandoná-lo para viver com demônios no Mar Vermelho e foi renegada por Deus. Dentre esse grotesco que associa mulheres à malignidade, é possível citar, ainda, as bruxas, que eram capazes, de acordo com o imaginário popular e com a Inquisição empreendida pela Igreja Católica, à época da Idade Média, de governarem forças da natureza como raios e tempestades.

Atualmente, a referida ligação segue sendo reforçada, sobretudo nos produtos audiovisuais, posto que, justamente por vivermos em uma cultura com um apelo visual altíssimo, o grotesco apresentado em imagens tem seu poder de choque e, portanto, de persuasão, maximizado. Acreditamos que, inserido em tal cenário, o longa-metragem *Anticristo* (*Antichrist*, Dinamarca, 2009), dirigido por Lars Von Trier, pode ser considerado como produção exemplar, que reafirma, sobretudo na maneira como é construída a personagem feminina da trama, a já antiga ligação entre a figura da mulher e o mal, às forças da natureza e à instabilidade emocional que se transfigura em abjeta loucura.

O filme apresenta duas personagens, que em momento algum são identificados por nomes próprios. A partir disso, a fim de demarcar que estamos nos referindo aos protagonistas do filme, adotamos a grafia com letra maiúscula, o Homem e a Mulher. A história tem início com a morte do filho dos protagonistas: simultaneamente ao momento em

que a Mulher atinge o orgasmo, a criança se desequilibra e cai, morrendo na queda. Imediatamente após a tragédia, a mãe fica transtornada, sofrendo ataques de pânico ao imaginar-se em Éden, uma floresta onde passou o último verão com o filho. Para que a Mulher possa recuperar-se, o casal se muda para Éden, já que o Homem, que é terapeuta e está tratando a própria esposa, afirma que apenas expondo-se ao local que a causa terror, a Mulher vai lograr ser livre das crises. Acontece, porém, que a estadia na tal floresta mostra-se uma experiência aterradora, marcada pelo grotesco, pela insanidade e pela morte, com a personagem feminina cada vez mais convencida de que carrega o mal em si mesma, justamente por ser mulher.

Optamos por analisar tal produção porque acreditamos que, no cenário das produções cinematográficas contemporâneas, o referido filme apresenta uma das cenas grotescas que figurou entre aquelas que causaram reações extremas no público e na crítica. Trata-se da automutilação que a personagem feminina realiza num momento de extrema loucura. Certa de que o fato de ser mulher está por trás do inferno que sua vida se tornou, a mãe corta, com uma grande tesoura, parte dos pequenos lábios da vagina e do clitóris. A câmera, estática, exhibe o corte em plano detalhe.

Quando foi exibido no Festival de Cannes, em 2009, *Anticristo* causou reações extremas, sendo, inclusive, vaiado durante a exibição. Além disso, o filme conta com simbolismos relevantes para a investigação do tema proposto, como pode-se observar quanto ao fato do casal ter se refugiado em uma casa de campo chamada Éden, mesmo nome do paraíso descrito na Bíblia, onde viviam Adão e Eva.

O presente trabalho de conclusão de curso analisa, portanto, a maneira pela qual o grotesco se inscreve no longa-metragem de Lars Von Trier, tendo a protagonista da trama como figura central de nosso estudo. Assim, buscaremos compreender como se dá a relação entre essa personagem e a estética do grotesco, atentando-nos para as representações acerca da feminilidade que possam estar associadas às situações grotescas ensejadas pela Mulher.

O trabalho está estruturado em quatro seções. No primeiro capítulo, tratamos da história do grotesco, desde a descoberta das primeiras ornamentações alinhadas à essa estética, ao processo de adjetivação sofrido pela palavra. Além disso, buscamos compreender especificamente os grotescos femininos, seja aquelas que figuram em obras de artes, como aqueles que permeiam situações da vida cotidiana.

No segundo capítulo foram exploradas, a partir das relações de gênero e os estudos feministas, determinadas construções sociais acerca da feminilidade, como aquela que

trata as mulheres como seres potencialmente inclinados ao mal. Além disso, questionamos distintas representações da mulher no cinema.

O fazer cinematográfico foi o mote do terceiro capítulo. Nos dedicamos, neste caso, a compreender as diferentes ferramentas da linguagem cinematográfica, como os movimentos de câmera e a montagem, bem como a narrativa em produtos audiovisuais de ficção. Neste caso, nos empenhamos em entender a narrativa clássica e o modo narrativo de arte e ensaio. Por fim, abordamos a construção e o papel das personagens nas obras de ficção, refletindo acerca da criação dessas figuras fictícias e do impacto que causam numa narrativa.

No quarto e último capítulo, nos dedicamos à análise do filme de Lars Von Trier, que foi precedida por considerações acerca da filmografia do diretor. Ao analisarmos o filme, atuamos em duas frentes, percebemos como o grotesco se inscreve na narrativa e a relação que guarda com a personagem feminina, e, por fim, buscamos compreender como Trier valeu-se de ferramentas da linguagem cinematográfica na elaboração desse longa-metragem.

2 O GROTESCO

Categoria estética, substantivo, adjetivo. O grotesco, que não tangencia apenas um campo de estudo, guarda diferentes significados que, de certa maneira, estão entrelaçados. A partir disso, mesmo que nos interesse enquadrar o grotesco como manifestação de uma estética atemporal, nossa investigação se enriquece na medida em que ampliamos esse conceito, almejando um estudo que leve em conta tanto uma perspectiva histórica, que remeta ao surgimento e primeiras conceituações acerca dessa estética, quanto uma análise transdisciplinar, que encare o grotesco para além do campo das artes, mas também como estética ligada à transgressão social e ao feminino.

2.1 PANORAMA HISTÓRICO DE UMA ESTÉTICA MÚLTIPLA EM SIGNIFICADOS E INTERPRETAÇÕES

Etimologicamente, “grotesco” remete-se à palavra italiana *grotta*, caverna, em português (RUSSO, 2000; SODRÉ, PAIVA, 2004; KAYSER, 2009). A origem da expressão está relacionada, diretamente, às escavações empreendidas no final do século XV d.C. em distintas regiões de Roma, como no Palácio Dourado de Nero, em frente ao Coliseu. Na ocasião, vieram à tona pinturas ornamentais antigas que causaram espanto por sua capacidade de anular as ordens da natureza (KAYSER, 2009) na medida em que representavam figuras compostas simultaneamente por vegetais, partes do corpo humano, animais, tudo isso em proporções que excediam as normas clássicas de beleza e simetria.

Imediatamente as obras grotescas causaram espanto, uma espécie de estranhamento. O pintor e arquiteto Giorgio Vasari, foi um daqueles que condenaram as figuras bizarras, inclusive utilizando como argumento contestações representadas no tratado *De architectura*, de Vitrúvio, escrito em 27 a.C.

Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez de colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez da ornamentação dos tímpanos, bem como candelabros, que apresentam edículas pintadas. [...] Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram. Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o

adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana? (VITRÚVIO apud KAYSER, 2009, p. 18).

Em verdade, mesmo com tais argumentos, calcados no critério da verdade natural, sendo repetidos à exaustão por críticos de arte do século XVI, as ornamentações grotescas tornaram-se moda e rapidamente se espalharam pela Itália. Em 1502, o cardeal Piccolomini pediu ao pintor Pinturichio que ornamentasse o teto da Biblioteca de Siena “com essas formas fantásticas, essas cores e essas composições que hoje se chamam grotescas (‘che oggi chiamamo grottesche’)” (SODRE; PAIVA, 2004, p. 29). (Figura 1). Além disso, no próprio Vaticano, em 1503, Rafael ornamentou pilastras com motivos grotescos. (Figura 2).



Figura1: detalhe das ornamentações no teto da Biblioteca de Siena.
Fonte: Web Gallery of Art¹.

¹ < <http://www.wga.hu/index.html> >



Figura 2: ornamentações góticas criadas por Rafael para as pilastras do Vaticano
 Fonte: KAYSER, 2003, p.19

Ao longo do século XVI, as figurações góticas chegaram a diversos outros países da Europa, não mais restritas a desenhos e gravuras, mas também presentes no desenho de jóias, utensílios e arquitetura. Em cada um dos países nos quais penetrou, o gótico se manifestou de maneira peculiar. Na Alemanha, por exemplo, surgiu o gótico cartilaginoso (KAYSER, 2009), isto é, representações de motivos góticos, como figuras formadas por duas cabeças e junções disformes entre partes do corpo humano, não mais traçadas a partir de uma linha divisória firme, mas sim, por interpenetrações, desenhos que não começam nem terminam em um ponto específico.

Em Portugal, o fenômeno que também foi chamado de brutesco (SODRÉ; PAIVA, 2004) teve nos azulejos seu principal suporte. (Figura 3). Artistas populares ou artesãos mesclavam motivos exóticos inspirados em tecidos orientais, como flores fantásticas, pavões e insetos, à simbologia pagã, representada pela dualidade bem/mal, masculino/feminino, terra/céu. Os azulejos, legítimos representantes da arte portuguesa, foram utilizados em capelas-mores, naves de igrejas, claustros de conventos e ermidas. As junções que apresentavam, via gótico, do popular e do culto, do pagão e do religioso, representaram

uma transgressão à rigidez canônica em voga, posto que, ao figurarem em altares-mores, por exemplo, estavam inscritas no próprio espaço ritualístico da missa católica. (SODRÉ; PAIVA, 2004)



Figura 3: sereias aladas ostentam coroas em louvor à Virgem Maria.
Fonte: Inventário artístico da Arquidiocese de Évora²

O crítico alemão Flögel já havia decretado, em 1788, que os espanhóis superavam todos os outros povos da Europa no tocante ao grotesco. Tal fato poderia ser atribuído à exuberante e acalorada imaginação dos hispânicos, defendia Flögel (KAYSER, 2009). Em verdade, foi sobretudo através de quadros como *Las Meninas*, de Velázquez, (Figura 4), e estampas como *Contra el bien general*, de Goya, (Figura 5), que o grotesco espanhol atingiu níveis de obra-prima. Nessas manifestações artísticas, o feio, ou o absurdo e misterioso, não são apresentados como inteiramente distintos da realidade, mas sim, arregimentados na ordem natural das coisas, daí o aspecto grotesco (KAYSER, 2009). Expostas no Museu do Prado, em Madri, as obras de Velázquez e Goya propiciam uma verdadeira experiência do grotesco

² < http://www.inventarioevora.com.pt/acessibilidade/roteiro_t1_10.html >

espanhol, caracterizado pela interpenetração entre o fantástico e o real, o horroroso e o belo, o bizarro e o comum.

Muita coisa nas estampas de Goya é apenas caricatura, sátira, tendência amarga – mas tais categorias não bastam para a interpretação. Nessas gravuras esconde-se, ao mesmo tempo, um elemento lúgubre, noturno e abismal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse debaixo dos pés [...] (KAYSER, 2009, p. 14).



Figura 4: “Las Meninas”, quadro do pintor espanhol Diego Velázquez
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 409



Figura 5: Estampa realizada pelo artista espanhol Francisco de Goya.
 Fonte: The Metropolitan Museum of Art³

A difusão do grotesco, que, não mais restrito à Itália, passou a figurar tanto em obras de arte quanto em objetos de decoração de diversos países europeus, foi crucial para que, em primeira instância, a própria palavra “grotesco” ganhasse novos sentidos, como também para que fossem realizados os primeiros estudos acerca das representações grotescas. “Grotesco” indicava, unicamente, a designação de certa arte ornamental, descoberta pela Renascença, que apesar de remeter a algo lúdico, talvez até mesmo alegre, era fortemente marcada pela angústia e pelo sinistro. A adjetivação da palavra vai ser responsável, pois, por atenuar esse traço sombrio, valorizando o cômico, o popular.

O *Dictionnaire français*, elaborado por Richelet, já no final do século XVII, registra o adjetivo “grotesco”, que será definido como “aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo” (RICHELET apud KAYSER, 2009, p. 26). Simultaneamente, o dicionário da Academia Francesa explica o grotesco como “ridículo, bizarro, extravagante”.

³ < <http://www2.metmuseum.org/collections/search-the-collections/381413> >

(SODRÉ; PAIVA, 2004, p. 30). Com a adjetivação, “grotesco” passa a representar não apenas uma forma de figuração artística como “caricatura”, por exemplo, mas ganha um sentido figurado capaz de qualificar pessoas, atitudes, roupas, comportamentos, que excediam às normas cultas, os ideais de beleza e de alta cultura, de maneira absurda, sendo capazes de provocar o riso com isso.

Concomitantemente aos novos matizes que a palavra “grotesco” foi ganhando, as manifestações artísticas assim classificadas passaram a interessar enquanto objeto de estudo, contando com teorizações iniciais. Ainda no século XVI, Montaigne empregou a palavra “grotesco” para caracterizar seus *Ensaïos*. Segundo o filósofo francês, os escritos poderiam ser vistos como sendo “grotescos e corpos monstruosos, compostos de diversos membros, sem figura certa, não tendo ordem, nem proporção, a não ser fortuita” (MONTAIGNE apud KAYSER, 2009, p. 24). A relevância da asserção de Montaigne se deu no sentido de ampliar o escopo do grotesco, agora não mais restrito à interpretação de artes plásticas, mas também, visto como caracterizador de um estilo literário.

O alemão Justus Möser publicou, em 1761, *Harkelin oder die Verteidiung des Grotteske-Komischen* (“Arlequim ou a Defesa do Grotesco-Cômico”). Nesse estudo, Möser tratou da íntima ligação entre a *commedia dell’arte*⁴ e o grotesco, atentando-se para o caráter cômico de figuras como o Arlequim. Teatro popular marcado pela improvisação, a *commedia dell’arte* surgiu na Itália, por volta do século XV e, tal como as ornamentações grotescas, espalhou-se pela Europa. Nas encenações, homens usavam máscaras e perucas ao encarnarem personagens diversos como o Arlequim, a Colombina.

Möser defendeu, pois, que essas figuras da *commedia dell’arte* pertencem a um mundo específico, no caso, o mundo do grotesco, marcado por suas próprias perfeições. Ao demarcar esse território próprio, o autor de *Arlequim ou a Defesa do Grotesco-Cômico* começa a demarcar a independência do grotesco frente aos ideais clássicos de arte como imitação, necessariamente bela, da vida. Nos estudos de Möser estavam suspensas as regras de perfeição, do sublime e do belo, e o grotesco foi analisado a partir de um panorama que não buscava, pois, o enquadramento a tais normas, mas sim, valorizava a ruptura. (KAYSER, 2009, p. 42).

⁴ De acordo com Sodré e Paiva (2004, p. 45), a *commedia dell’arte*, “misturava o erudito, que já aborrecia o público, com os fantasiosos e divertidos elementos de representações populares. Graças às máscaras, que afixavam sempre os mesmos personagens, os atores podiam repetir os papéis, mas sem o rigor formal dos autores, improvisando a partir de situações do momento, levando para a cena elementos do realismo cotidiano e popular.”

Não é verdade, porém, que todas as primeiras teorizações acerca do grotesco valoravam positivamente aspectos artísticos ou comportamentais dessa estética. Também pensando um teatro que, assim como a *commedia dell'arte*, brincava com a distinção entre o formal e o popular, Voltaire, em 1764, criticou o dramaturgo inglês William Shakespeare baseando-se, justamente, no aspecto grotesco de suas peças. As asserções conservadoras de Voltaire afastam-se do estudo de Möser na medida em que reafirmavam a importância do clássico, e condenavam o “grotesco shakesperiano”.

[o teatro de Shakespeare] Emociona-nos vivamente apesar de prescindir das regras da decência e da verossimilhança, acumulando uns sobre os outros vinte anos de acontecimentos, misturando o grotesco com o terrível e passando de uma taverna a um campo de batalha e de um cemitério a um trono. (VOLTAIRE apud SODRÉ; PAIVA, 2004, p. 46).

Por mais que se deva reafirmar a importância dessas primeiras referências ao grotesco, foi apenas com o escritor romântico Victor Hugo, no prefácio da peça *Cromwell*, de 1827, que, de fato, o grotesco firmou-se como objeto de estudo do campo da crítica de arte. Isto porque o texto de Hugo é programático, critica as idealizações artísticas não apenas justificando o uso do grotesco, mas sim, tomando-o como categoria estética central, capaz de reinterpretar, de maneira culta, a espontaneidade popular. (SODRÉ; PAIVA, 2004).

Victor Hugo (2007) estabeleceu, pois, uma espécie de manifesto, defendendo, apaixonadamente, o estudo e a valorização do grotesco. Tal defesa foi ancorada num panorama da sociedade ocidental, a partir do qual foram correlacionadas fases históricas e manifestações artísticas características de cada período. Com isso, Hugo (2007) apontou que o romantismo, que à época estava ainda firmando-se no campo das artes, deveria suplantar, de uma vez por todas, a estética neoclássica, por uma questão de progresso, evolução: depois da Antiguidade, marcada por ideais clássicos de beleza e simetria, deveria entrar em cena, na Modernidade, a arte romântica, marcada pelo grotesco, e pela capacidade de mesclar o feio, o mau gosto, ao sublime. Em verdade, a partir do ponto de vista de Hugo, só se alcança a genuína compreensão do sublime pelo grotesco, já que ambos seriam, de certa forma, lados opostos da mesma moeda.

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um tempo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2007, p. 33).

O texto de Hugo, entretanto, apresenta contradições que merecem ser levadas em conta. De acordo com o escritor francês, a arte e a filosofia da Antiguidade são exemplos pagãos e, por isso, menores frente ao romantismo defendido por ele, calcado em bases cristãs. Isto é, enquanto pensadores como Sócrates e Platão eram apenas tochas, Cristo seria a luz do sol (HUGO, 2007). Acontece, entretanto, que partindo dessa ideia, Hugo se esqueceu das próprias origens do grotesco, que remonta à Antiguidade, e o impôs como forma de arte exclusiva da era cristã (SODRÉ; PAIVA, 2004).

Ademais, tal como afirmam Sodr e e Paiva (2004), Victor Hugo defendeu a emergência do romantismo valendo-se dos mesmos argumentos de autoridade que sustentavam a hegemonia neoclássica, a saber, a no ção de que a arte e o pensamento em voga se justificavam por uma questão de natural superioridade, carecendo de explica es mais profundas. “Ele [Victor Hugo] pretende combater a est tica neoclássica com os mesmos argumentos que a sustentam: o poder da opinião corrente e a autoridade do mito” (SODR E; PAIVA, 2004, p. 44).

As asser es de Victor Hugo datam do século XIX. A questão referente ao grotesco permaneceu, no entanto, fora da ordem do dia, retornando somente ao final da Segunda Guerra Mundial, já no século XX. Esse retorno se d  com o livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*, escrito nos anos trinta por Mikhail Bakhtin e que só foi ser publicado na União Soviética em 1965, e na França, em 1970 (SODR E; PAIVA, 2004). Entre o final dos anos 1970 e início da década de 1980 os estudos de Bakhtin chegaram ao Brasil, sobretudo através da crítica literária, da teoria da linguagem e da Análise de Discurso de tradi o francesa (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010).

François Rabelais foi um escritor francês que publicou, no século XV, histórias c micas que remetiam ao bizarro, ao popular,   escatologia. Bakhtin tratou do grotesco tomando como ponto de partida, justamente, a obra de Rabelais, que ele considerou tão influente   literatura quanto obras de Shakespeare e Cervantes, e que fora negligenciada por pensadores românticos, presos a um grotesco necessariamente ligado à no o de obra de arte. Os escritos de Rabelais, na visão de Bakhtin, ultrapassavam quaisquer normas de beleza, de austeridade, contrariando a superioridade de uma alta cultura e dogmatismos (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010).

Valendo-se de inúmeras características físicas de personagens criados por Rabelais, como narizes disformes e p nis imensos que poderiam ser enrolados ao redor do corpo de um homem, Bahktin tratou das diferenças entre o corpo clássico, transcendente, monumental, est tico, liso, e o corpo grotesco, aberto, protuberante, irregular, um corpo que

se mistura com o resto do mundo (BAKHTIN, 2010). A partir dessa distinção, é possível identificar o corpo clássico com a alta cultura, com o racionalismo, e com aspirações da burguesia, e o corpo grotesco, por sua vez, com a cultura “inferior”, não oficial, com a transformação social e com o carnavalesco (RUSSO, 2009; SODRÉ, PAIVA, 2004).

Os traços típicos desse carnaval descrito por Bakhtin configuram-se como a confusão, a desordem, a extravagância. Tal conceito de carnaval não se restringe a determinada época do ano, mas sim, a qualquer tempo em que a linguagem da “praça pública” alcance sua plenitude, a partir da afirmação do corpo do povo, e do humor popular (MARTÍN-BARBERO, 1997). A “praça” também tem um sentido especial para Bakhtin, pois se refere a um espaço não segmentado, aberto a um teatro sem a clássica distinção entre público e atores. Para além de ser caracterizada por uma linguagem, essa praça, tal como a compreendeu Bakhtin, é uma linguagem, configurada a partir da ausência de instâncias oficiais, como a Igreja, por exemplo.

Uma linguagem na qual predominam, no vocabulário e nos gestos, as expressões ambíguas, ambivalentes [...] Grosserias, injúrias e blasfêmias revelaram-se condensadoras das imagens da vida material, e corporal, que liberam o grotesco e o cômico, os dois eixos expressivos da cultura popular. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 94).

A partir desse breve panorama histórico foi possível depreender que o grotesco, descoberto pela Renascença italiana no século XV, e que se disseminou pela Europa a partir de então, sofreu intensas modificações ao longo dos séculos. Para além de ornamentação antiga que causava assombro por anular as ordens naturais, passou a qualificar também tudo aquilo que, de maneira bizarra e cômica, afasta-se do bom gosto, da cultura “superior”.

Além disso, o grotesco tornou-se categoria estética, sendo objeto de estudo a partir das mais diferentes visões, que vão desde o romantismo calcado em bases cristãs e ideais de obra de arte, defendido por Victor Hugo, ao caráter potencialmente transgressor ensejado pelo corpo grotesco, tal como o percebeu Mikhail Bakhtin. Nos séculos XX e XXI, porém, o grotesco alargou ainda mais seu campo de atuação, influenciando realizações cinematográficas, literárias, e atingindo níveis cada vez mais altos, tanto de escatologia quando de comicidade, nas atrações audiovisuais contemporâneas.

2.2 DIFERENTES MODOS E ESPÉCIES

Estabelecer um panorama acerca das distintas manifestações artísticas perpassadas pela estética do grotesco compreende, simultaneamente, um estudo das maneiras pelas quais o grotesco se apresenta, bem como, das espécies que essa estética assume. Para tanto, nos valeremos da taxonomia delimitada por Sodré e Paiva (2004). Os autores determinam que, do ponto de vista discursivo, o grotesco oscila entre aquelas situações representadas e aquelas atuadas (vivas).

O grotesco quando representado diz respeito a cenas ou situações ensejadas por comunicação indireta, isto é, por suportes escritos como a literatura e a imprensa, e suportes imagísticos, como o cinema, a fotografia, a arquitetura, os videoclipes, o desenho e a televisão. O grotesco atuado compreende aquelas situações da comunicação direta, vividas no cotidiano ou nos palcos. Tais situações podem ser de natureza espontânea, encenada ou carnavalesca.

Quando espontâneas, dizem respeito a fatos do dia-a-dia que, expostos na mídia, apontam para um exagero irrisório, descabido, que passa a ser qualificado como grotesco. Um bom exemplo elencado por Sodré e Paiva (2004, p. 66) trata da majestosa festa de aniversário que uma socialite ofereceu para seu cachorro, “em meio a latidos e fezes caninas”. Neste caso fica evidente que, para além de adjetivar atitudes e comportamentos isolados, o grotesco pode ser visto como um estilo de vida. As situações do grotesco encenado são aquelas que figuram em peças teatrais que buscam uma relação estreita entre atores e atrizes e o público através de trejeitos corporais extravagantes, cômicos, grotescos, como na *commedia dell'arte*. Também são exemplares os enredos encenados por trupes que ambulantes. A categoria do carnavalesco, inspirada nos estudos de Bahktin, diz daqueles momentos marcados por ritos e festas populares nas quais as noções de alta cultura, de beleza, de limpeza, são subvertidas. Como exemplo, o carnaval de rua, as festas religiosas de pequenas cidades, festivais e feiras com intensa participação popular.

Tanto o grotesco atuado quanto o representado podem apresentar modalidades expressivas distintas, que Sodré e Paiva (2004) chamam de “espécies”. Essas categorias dizem respeito à maneira pela qual o grotesco emerge de determinada manifestação artística ou situação cotidiana. A partir disso, o grotesco pode ser majoritariamente escatológico, teratológico, chocante, ou crítico.

O grotesco escatológico diz das situações marcadas por referência a secreções, órgãos genitais, vísceras e dejetos. Sites como o *Youtube* estão repletos de exemplos desse grotesco. Um dos vídeos exibidos no site tem como título *2 girls and 1 cup*, e já foi visto por mais de vinte milhões de pessoas. Em três minutos, exhibe duas mulheres que, enquanto

trocam carícias, vivem situações escatológicas, se alimentando das fezes e do vômito uma da outra.

Quando se remete a criaturas monstruosas, bestialidades, aberrações e deformidades, o grotesco pode ser definido como teratológico. Conforme elencam Sodré e Paiva (2004), o *Quasímodo*, protagonista do romance *O corcunda de Notre-Dame*, escrito por Victor Hugo, e o *Bocatorta*, criado por Monteiro Lobato, são exemplares. O personagem cunhado por Hugo apresenta deformidades físicas, como a grande corcunda nas costas, e vive enclausurado no campanário da catedral de Notre-Dame, em Paris. No romance, as características do *Quasímodo* são enumeradas detalhadamente.

A boca era torta, com falhas entre os dentes; o nariz era imenso; o olho direito se escondia atrás de uma verruga e o olho esquerdo sumia junto da sobrancelha grossa. Pior que tudo isso era a expressão daquele rosto, um misto de espanto, dor e malícia. (HUGO, 1997, p. 04)

O conto *Bocatorta*, de Monteiro Lobato, foi publicado originalmente em 1918, como parte da coletânea *Urupês*, considerada a obra-prima do escritor. O personagem principal, que dá nome ao conto, é uma aberração que vive num matagal, afastado da cidade, inspirando lendas sobre sua terrível aparência. Assim como no romance de Victor Hugo, no conto de Monteiro Lobato o “monstro” é descrito em detalhes que acentuam o horror e o grotesco engendrados por suas deformidades físicas.

A hediondez personificara-se nele, avultando, sobretudo, na monstruosa deformação da boca. Não tinha beiços, e as gengivas largas, violáceas, com raros cotos de dentes bestiais fincados às tontas, mostravam-se cruas, como enorme chaga viva. E torta, posta de viés na cara, num esgar diabólico, resumindo o que o feio pode compor de horripilante. Embora se lhe estampasse na boca o quanto fosse preciso para fazer daquela criatura a culminância da ascosidade, a natureza malvada fora além, dando-lhe pernas cambaias e uns pés deformados que remotamente lembravam a forma do pé humano. E olhos vivíssimos, que pulavam das órbitas empapuçadas, veitados de sangue na esclerótica amarela. E pele grumosa, escamada de escaras cinzentas. Tudo nele quebrava o equilíbrio normal do corpo humano, como se a teratologia caprichasse em criar sua obra-prima. (LOBATO, 2005, p.87).

A terceira espécie de grotesco a ser definida por Sodré e Paiva (2004) diz respeito ao “chocante”, isto é, situações surpreendentes, escatológicas ou teratológicas, que são trazidas a tona com a intenção primeira de causar um choque perceptivo. Diversas atrações veiculadas na televisão brasileira configuram esse grotesco, que engendra respostas sensórias no espectador, como medo, asco, compaixão.

Uma atração exibida em 2008 no programa *Márcia*, da Rede Bandeirantes, exemplifica tal espécie de grotesco. Ao entrevistar uma jovem que havia sido “Miss São Paulo” no ano anterior, a apresentadora chama a atenção para um problema de saúde enfrentado pela modelo que, de um momento para o outro, perdeu seus cabelos e todos os pelos do corpo. Ainda de peruca, a moça chora, enquanto narra como descobriu a doença. Por vezes, imagens antigas de sua participação em concursos de beleza são exibidas. A apresentadora diz frases como “essa moça não tem um fio de cabelo mais” e “até mesmo a sobrancelha já foi!”. Quando a modelo retira a peruca, as pessoas que assistem ao programa no auditório se levantam e batem palmas, enquanto a apresentadora diz “você é linda, você é linda!”.

Por fim, Sodré e Paiva (2004) caracterizam o grotesco “crítico” que, para além de chocar, causar medo ou fazer rir, busca, essencialmente, questionar determinadas regras e valores pré-estabelecidos. Por vezes, esse grotesco rebaixa convenções e ideais por meio da paródia e da caricatura, que causam surpresa e levam o espectador a pensar a partir do ridículo, do exagero. Tratando especificamente do poder de intervenção do humor na política brasileira, o grotesco crítico ocupa um local privilegiado, sobretudo a partir das charges e das caricaturas, que segundo Sodré e Paiva (2004, p. 69), “sempre foram um meio de comunicação de assuntos sérios, sem a sisudez da linguagem convencional”.

À época da Monarquia, por exemplo, as charges de Angelo Agostini na *Revista Ilustrada* (Figura 6) tiveram a mesma influência nas campanhas abolicionistas e republicanas que os argumentos construídos por grandes intelectuais. Anos mais tarde, já na República Velha, outras revistas, como *O Malho*, exerciam uma forte influência na política do país. Artistas como Di Cavalcanti⁵ desenharam caricaturas para essa revista (SODRÉ; PAIVA, 2004).

⁵ Emiliano Di Cavalcanti nasceu em 1897, no Rio de Janeiro. Graduado em Direito, publicou suas ilustrações pela primeira vez na revista *Fon-Fon*, editada nos anos 1920. Di Cavalcanti era amigo de artistas como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, e participou da idealização e organização da Semana de Arte Moderna, que aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo, em 1922. O artista criou, inclusive, o catálogo e o programa do evento (Fonte: < <http://www.dicavalcanti.com.br/dec20.htm>>)



Figura 6: Charge de Angelo Agostini, que satirizava o regime escravocrata em voga no Brasil.
Fonte: Jornal do Brasil Online – Seção Quadrinhos⁶

Em épocas marcadas pela repressão, como os tempos da ditadura militar, entre 1964 e 1985, as imagens grotescas mostraram-se como potencialmente comunicadoras de mensagens críticas que, se tomassem a forma de texto escrito, provavelmente seriam censuradas. É o caso das charges de Jaguar, Henfil, Milôr Fernandes e Ziraldo. Tal como exemplificam Sodré e Paiva (2004), os desenhos de Jaguar, caracterizados por personalidades ou autoridades cobertas de medalhas e com rostos deformados, não precisavam sequer ser legendados para que o público pudesse entender que se tratava de uma crítica feroz aos militares.

Muitos desses cartunistas, como o próprio Jaguar, e Ziraldo, estiveram à frente, a partir dos anos 1960, do semanário *O Pasquim*, que satirizava o regime militar e assuntos que até então eram considerados tabu, como o divórcio, o sexo, e questões feministas (SODRÉ; PAIVA, 2004). Justamente por isso, por vezes, *O Pasquim* foi alvo de repressão. Em 1960, após a publicação de uma entrevista polêmica com a atriz Leila Diniz, foi instaurada a

⁶ <<http://www.jblog.com.br/quadrinhos.php?blogid=84&archive=2010-04>>

censura prévia dos meios de comunicação no Brasil, a partir de um decreto que ficou popularmente conhecido pelo nome da atriz. Apesar da censura, a publicação foi editada até o 1991 e, ao longo de sua história, contou com a colaboração de importantes artistas brasileiros como Glauber Rocha, Chico Buarque e Rubem Fonseca.

Contemporaneamente, além das charges e caricaturas, textos de colunistas como José Simão, que escreve para o jornal Folha de São Paulo, por vezes, são permeados pelo grotesco, sobretudo aquele suscitado por situações esdrúxulas. O trecho a seguir, publicado em agosto de 2001, é exemplar:

Pobre é uma merda: um amigo foi comer no Guy de Savoy, em Paris e aí chegou ao hotel e vomitou tudo. E eu gritava: ‘Vomita no tuppeware! Vomita no tuppeware! E guarda pra amanhã!’ Se ele tivesse comido pastel de feira, não vomitava. (SIMÃO, 2011, apud SODRÉ; PAIVA, 2004, p. 72).

O grotesco crítico, porém, vai muito além da imprensa, marcando as mais diversas manifestações artísticas, sobretudo a literatura e o cinema. Escritores brasileiros como Machado de Assis, Lima Barreto, Nelson Rodrigues e Dalton Trevisan criaram narrativas permeadas por elementos e personagens grotescos que terminam por fazer o leitor refletir e questionar determinado momento da sociedade e seus valores (SODRÉ; PAIVA, 2004).

A crônica *Uma vela para Dario*, de Trevisan, narra a história de um homem que morre sozinho, numa rua movimentada. Antes de falecer, porém, Dario agoniza por horas, enquanto as pessoas que passam pela calçada se dividem entre a curiosidade de assistir ao espetáculo de sua morte, e roubar seus pertences.

Ele reclinou-se mais um pouco, estendido agora na calçada, e o cachimbo tinha apagado. O rapaz de bigode pediu aos outros que se afastassem e o deixassem respirar. Abriu-lhe o paletó, o colarinho, a gravata e a cinta. Quando lhe retiraram os sapatos, Dario roncou feio e bolhas de espuma surgiram no canto da boca. [...] Foi largado na porta de uma peixaria. Enxame de moscas lhe cobriu o rosto, sem que fizesse um gesto para espantá-las. [...] Um menino de cor e descalço veio com uma vela, que acendeu ao lado do cadáver. Parecia morto há muitos anos, quase o retrato de um morto desbotado pela chuva. Fecharam-se uma a uma as janelas e, três horas depois, lá estava Dario à espera do rabeção. A cabeça agora na pedra, sem o paletó, e o dedo sem a aliança. A vela tinha queimado até a metade e apagou-se às primeiras gotas da chuva, que voltava a cair. (TREVISAN, 1979, p. 20).

No cinema, Charles Chaplin foi um dos grandes artistas a explorar o potencial transgressivo das situações tragicômicas. Sobretudo porque o público norte-americano reconhecia os questionamentos perpetrados por seus filmes, Chaplin foi expulso dos Estados

Unidos à época da casa às bruxas levada a cabo pelo governo macartista, que perseguia intelectuais, artistas e políticos acusados de colaborarem com a União Soviética (SODRÉ; PAIVA, 2004). O longa-metragem *O grande ditador* (*The great dictator*, Estados Unidos, 1940), é característico dessa postura de Chaplin. Nessa produção, o diretor satiriza tiranos como Adolf Hitler e Benito Mussolini. O discurso do protagonista que, por fim, abdica de ser um ditador, é tido como um dos grandes momentos do cinema, reforçando a capacidade de crítica ensejada pela sétima arte.

Sinto muito, mas não pretendo ser um imperador. Não é esse o meu ofício. Não pretendo governar ou conquistar quem quer que seja. Gostaria de ajudar – se possível – judeus, o gentio, negros, brancos. [...] Os ditadores liberam-se, porém escravizam o povo. Lutemos agora para libertar o mundo, abater as fronteiras nacionais, dar fim à ganância, ao ódio e à prepotência. Lutemos por um mundo de razão, um mundo em que a ciência e o progresso conduzam à ventura de todos nós. Soldados, em nome da democracia, unamo-nos! (*O GRANDE DITADOR*, 1940).

A crítica perpetrada pelo grotesco no cinema não acontece, porém, de maneira homogênea. O diretor italiano Pier Paolo Pasolini, por exemplo, estabeleceu um grotesco crítico calcado na escatologia, no choque, no mal estar causado por imagens que remetem a animalidade, dejetos e violência, como no filme *Salò* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Itália, 1975). Baseado no livro *Os 120 Dias de Sodoma ou a Escola da libertinagem*, escrito em 1785 pelo Marquês de Sade, Pasolini narra a história de quatro libertinos que se reúnem em um castelo afastado com meninos e meninas adolescentes que foram seqüestrados. Os jovens são submetidos a diversas torturas, sendo estuprados, espancados, obrigados a comer fezes.

O castelo dominado pelos libertinos, e os horrores que lá se passavam, foi concebido como metáfora da sociedade ocidental, cada vez mais dominada pelo consumismo, que impunha comportamentos a serem seguidos pelas mais diversas pessoas, nas mais diferentes partes do mundo, em detrimento da expressão individual, das culturas típicas de cada lugar (AMOROSO, 2002). Na visão do diretor, nem mesmo a sexualidade, último reduto de expressão da liberdade individual, escapa à homogeneização imposta pelo sistema capitalista, e as cenas permeadas pelo grotesco, em *Salò*, expressam, justamente, o horror com que Pasolini enxerga tal panorama.

Além de ser metáfora da relação sexual (obrigatória e pavorosa) que a tolerância do poder consumista nos faz viver nos dias de hoje, todo sexo que aparece em *Salò* (e do modo em que aparece) é também a metáfora da relação

de poder entre aqueles que a ele se submetem (PASOLINI apud AMOROSO, 2002, p. 106).

Contemporaneamente, o diretor espanhol Pedro Almodóvar também critica padrões de beleza, comportamento e sexualidade, ao fazer da sociedade espanhola metáfora da sociedade ocidental. Seus enredos, protagonizados por mulheres, travestis, transexuais, gays, dentre outros, mesclam um humor corrosivo à situações insólitas, que levam o espectador a questionar justamente os padrões que relegam tais figuras à margem. “A se julgar pelos filmes de Almodóvar, o patológico decorre mais da moralidade pequeno-burguesa do que dos desvios antes tidos como aberrantes” (SODRÉ; PAIVA, 2004, p. 101).

O longa-metragem *Pepi, Luci, Bom* (*Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas Del Montón*, Espanha, 1980), realizado pelo diretor espanhol, é pontuado por situações grotescas. Na produção, Luci é uma dona de casa sadomasoquista que dá aulas de tricô a Pepi. Ao longo dessa convivência, Pepi apresenta à Luci o mundo dos fetiches e da promiscuidade. A dona de casa, então, vive as mais diferentes, e por vezes grotescas, experiências eróticas no mundo underground de Madrid. Em certa ocasião, por exemplo, Luci sente extremo prazer ao sentir que uma mulher urina em seu rosto.

As distintas “espécies” de grotesco não são, portanto, classificações rígidas que terminam por simplificar as manifestações artísticas permeadas por essa estética, mas antes, categorizações que auxiliam no estudo do grotesco. Em verdade, produtos artísticos que se alinham a essa estética apresentam diferentes aspectos, isto é, um filme fortemente marcado pelo grotesco crítico, também o é pelo escatológico, ou pelo teratológico, por exemplo. A partir disso, reafirmamos que o grotesco não cabe em definições rígidas, pelo contrário, suscita interpretações que levam em conta diferentes abordagens, como por exemplo, a relação entre tal estética e a feminilidade, que interessa-nos nesse trabalho.

2.3 GROTESCOS FEMININOS

Buscar compreender a ligação entre o grotesco e a figura da mulher em diferentes obras de arte implica em retomar a origem dessa estética. Se o grotesco foi “descoberto” em uma gruta italiana, a própria etimologia da palavra, que se refere ao local onde as obras estavam, tende a estabelecer, já de antemão, uma analogia entre o grotesco e o corpo feminino “anatomicamente cavernoso” (RUSSO, 2000, p. 13). Para além de uma associação grosseira, que identifica o desenho do corpo da mulher de maneira literal às imagens grotescas,

determinadas representações artísticas e culturais tendem a estabelecer uma associação conotativa entre esses dois elementos. Tais associações são dúbias, e oscilam entre reforçar uma visão positiva e forte da feminilidade, bem como uma misoginia que marca o corpo feminino como lugar de abjeção.

Uma das faces da moeda, espécie de “feminismo cultural não - acadêmico” (RUSSO, 2000, p. 13), correlaciona as mulheres a imagens tradicionais como a mãe terra, a partir de uma visão arquetípica que valoriza essas imagens, o corpo feminino e sua ligação com elementos primordiais como a própria natureza. Por outro lado, é recorrente que tal associação resvale dessas metáforas arcaicas para uma identificação entre tudo aquilo que é primordialmente visceral, asqueroso, com o interior do corpo feminino, que passa a ser encarado como essencialmente repulsivo.

Sangue, lágrimas, vômito, excremento – todos os detritos do corpo que são separados e colocados com terror e repugnância (predominante, embora não exclusivamente) ao lado do feminino – estão ali em baixo, naquela caverna de abjeção (RUSSO, 2000, p. 14).

O grotesco relacionado ao feminino não se apresenta, pois, apenas como uma estética, mas, antes, como categoria corporal e também comportamental, que demarca riscos e excessos ultrapassados por aquelas que, cada uma a sua maneira, subvertem cânones de beleza e exercício da sexualidade, por exemplo. Tais padrões são fortemente demarcados a partir da crescente normalização imposta na Modernidade, normalização essa que, por vezes, suplanta até mesmo sinais de status e posição social (FOUCAULT, 1979; RUSSO, 2000). Nesse panorama, surge uma verdadeira catalogação dos diversos corpos e maneiras vigentes, que não almeja a valorização das diferenças, mas antes, a imposição de regras e ideais a serem alcançados.

Em certo sentido o poder na normalização impõe homogeneidade [...] individualiza, possibilitando medir lacunas, determinar níveis, fixar especialidades e tornar as diferenças úteis adequando-as umas às outras (FOUCAULT, 1979, p. 184).

Os corpos de mulheres obesas e/ou idosas, por exemplo, fogem a essa padronização, terminando por serem categorizados como grotescos. Em se tratando da obesidade, a mulher gorda encarna tudo aquilo que a sociedade rejeita, como a mortalidade, a feiúra e a abjeção, estando sempre “mais sobrecarregada de projeções do que de gordura” (RUSSO, 2000, p. 38). Em verdade, para além de uma crítica ao excesso de peso, o olhar que condena essas mulheres está reprovando, mesmo que não o seja de maneira consciente, todas

as verdades inconvenientes que esses corpos trazem à tona, como o quanto são irreais as mulheres projetadas na publicidade e como somos guiados pela normalização e não pela diversificação dos corpos (RUSSO, 2000).

Novamente, a associação entre o grotesco e o feminino pode ser entendida a partir de uma perspectiva histórica, posto que, quando foram encontradas em Roma, as obras grotescas foram analisadas a partir do quanto se afastavam dos padrões clássicos vigentes, isto é, trata-se de uma categoria estética que só emergiu, de fato, em relação às normas às quais excedia (RUSSO, 2000). De maneira semelhante, as valorações majoritariamente compartilhadas acerca de corpos femininos “desviantes” operam-se a partir de uma comparação com a norma, tanto no cotidiano quando nas artes, onde, muitas vezes, o papel do grotesco feminino configura-se como sendo, essencialmente, o de ser comparado com os corpos belos, “normais”.

A proximidade dos grotescos femininos de suas contrapartes atraentes tem uma longa história na tipologia da arte e do teatro ocidental, especialmente na comédia, onde a matrona libertina, a bruxa, as meias-irmãs feias e a ama entram em cena para estabelecer uma comparação e depois são descartadas (RUSSO, 2000, p. 56).

Em relação ao comportamento, diversas atitudes femininas são encaradas como grotescas, sobretudo aquelas que denotam um descuido da mulher para com seu corpo, suas roupas íntimas e também com aquilo que fala, e no modo como fala (RUSSO, 2000). A partir disso, qualquer mulher corre o risco de estar “se exibindo”, fato que é prontamente condenado, encarado como descabido, grotesco. Certas figuras como a mulher escandalosa, que grita e gesticula chamando a atenção, a vulgar, que fala da sua vida sexual, e/ou insinua-se para outras pessoas, e a “baranga”, condenada por ser feia e exibir-se ainda assim, são personagens grotescos que decorrem desse risco de estar se exibindo, perigo ao qual as mulheres estão sujeitas cotidianamente.

Exibir-se parecia um risco especificamente feminino. O perigo estava na exposição. Os homens, aprendi depois, “expunham-se”, mas essa operação era intencional e circunscrita. Para uma mulher, expor-se tinha mais a ver com uma espécie de descuido e perda de noção de limites: as donas de coxas grandes, velhas e cheias de celulite exibindo-se na praia, com bochechas vermelhas de blush, rindo alto ou com uma alça de sutiã aparecendo – principalmente se frouxa e encardida – estavam imediatamente condenadas. [...] Qualquer mulher poderia se expor ao ridículo se não tivesse cuidado (RUSSO, 2000, p. 69).

As imagens de mulheres desregradas, entretanto, não funcionam somente corroborando padrões e regras, mas atuam de maneira dialética, simultaneamente reforçando e contestando estruturas vigentes (RUSSO, 2000). Quando utilizados para questionar estruturas

sociais, os grotescos femininos valem-se do potencial transgressor inerente a essa estética, sobretudo através de imagens e interações com o corpo grotesco que, de acordo com Bakhtin (2003), é aberto, irregular, tradicionalmente identificado com a subversão de padrões estabelecidos por uma “alta” cultura.

Partindo, portanto, do caráter transgressor dessa estética, determinados movimentos sociais representam figuras propositalmente bizarras, descabidas, grotescas. Conforme explica Russo (2000), a imagem da mulher indisciplinada e solta pelas ruas da cidade personificou rebeliões populares diversas, como os motins que aconteceram contra o chamado cerco de Wiltshire, em 1641, na Inglaterra. Os homens amotinados à época foram liderados por travestis chamadas de *Lady Skimmington*, o que representava uma referência à tradicional *Skimmington Ride*, corrida que acontecia pelas ruas da Inglaterra, na qual homens participavam vestidos de mulheres dominadoras e históricas que, munidas de grandes escumadeiras, corriam atrás dos maridos subjugados.

Contemporaneamente, movimentos sociais seguem valendo-se de grotescos femininos, inclusive para contestar a própria situação das mulheres. A *SlutWalk*, no Brasil, Marcha das Vadias, surgiu no Canadá em 2011, depois da estudante Jaclyn Friedman ter sido estuprada no campus da Universidade de Toronto. À época, os seguranças da universidade e os policiais que atenderam a estudante alegaram que ela havia facilitado essa situação, já que estava bebendo em uma festa, e usava roupas “provocantes”, quando foi estuprada. Depois desse caso, cerca de 3000 pessoas saíram às ruas da cidade, protestando contra a culpabilização das vítimas de estupro e a violência contra a mulher, reapropriando, de maneira criativa, a visão de mulher “estuprável”, vadia, despudorada.

A manifestação se espalhou por inúmeras cidades do mundo. No Brasil, a Marcha das Vadias acontece em diferentes épocas do ano, em todas as regiões do país. Nas Marchas, homens usam batom vermelho, brincos e sutiãs. As mulheres por vezes vão com os seios à mostra, e vestem lingerie como cintas-liga. Além disso, durante as manifestações acontecem performances nas quais o corpo é o principal porta-voz das mensagens a serem transmitidas. Como exemplo, uma jovem que, questionando a imposição de padrões corporais que as mulheres são impelidas a seguir, por vezes passando por intervenções cirúrgicas para alcançá-los, foi à Marcha usando apenas uma calcinha bege. Durante a manifestação, um homem, vestido de médico, tracejou inúmeras intervenções cirúrgicas em todo o corpo da jovem, além de sujá-la com uma tinta vermelha, que indicava sangue, metaforizando assim a popularização crescente de procedimentos como a lipoaspiração e implantação de próteses de silicone pelas mulheres. (Figura 7).



Figura 7: Performance realizada na Marcha das Vadias em Maringá, no Paraná
Fonte: Blog Jornalismo Online⁷

Ainda referente à Marcha das Vadias, determinada forma de protesto teve repercussão na grande mídia nacional e gerou inúmeros comentários, pró e contra ao ato. Trata-se de uma performance, que ocorreu em julho de 2013, na Marcha realizada no Rio de Janeiro. À época, o Papa Francisco, mais importante representante da Igreja Católica, estava visitando o Brasil para a Jornada Mundial da Juventude. Questionando a influência das religiões e, mais especificamente, do catolicismo, em temas como a descriminalização do aborto e o casamento entre pessoas do mesmo sexo, uma mulher que participava da Marcha ficou nua e introduziu uma imagem de Nossa Senhora Aparecida na vagina. Depois disso,

⁷ <<http://joaquimdepaula.com.br/index.php/2012/06/maringa-marcha-das-vadias-pede-igualdade-de-direitos/>>

quebrou a imagem. Ainda nessa Marcha, a manifestante introduziu um crucifixo no ânus de um homem. (Figura 8).



Figura 8: Manifestação contra a interferência da Igreja Católica em questões políticas.
Fonte: Notícias 180 graus⁸

⁸ <<http://180graus.com/noticias/marcha-das-vadias-protesta-contra-machismo-e-estatuto-do-nascituro>>

Para além dos movimentos sociais, que por vezes valem-se de grotescos femininos ao perceberem o corpo como sendo, justamente, “o protótipo da sociedade, do estado-nação e da cidade” (RUSSO, 2000, p. 74), determinadas obras artísticas também visam o questionamento e não o reforço de padrões, a partir do grotesco. As fotografias da artista norte-americana Cindy Sherman são exemplares dessa contestação, posto que estabelecem, de maneira literal, a ligação entre feminilidade e o grotesco a partir de imagens nas quais são mesclados elementos que remetem ao universo feminino como óculos escuros de grifes renomadas, com vômito e materiais em decomposição. A artista estabelece, dessa forma, uma paródia grotesca do erotismo pungente nas fotografias de moda, na publicidade, na televisão e no cinema, que primam por uma imagem da mulher branca, magra, elegante, e limpa (MULVEY, 1991). (Figura 9).



Figura 9: “Unless Title”, fotografia de Cindy Sherman.
 Fonte: Site oficial da fotógrafa ⁹

De modo semelhante, as fotografias da artista estadunidense Jacqueline Hayden colocam em xeque a noção de uma alta cultura que deva primar pela beleza, por corpos jovens, magros e simétricos. Para a exposição *Figure Model Series* (Figura 10), por exemplo,

⁹ <<http://www.cindysherman.com/art.shtml>>

Hayden retratou corpos velhos, gordos, ou marcados por cicatrizes, em poses que remetem à liberdade.

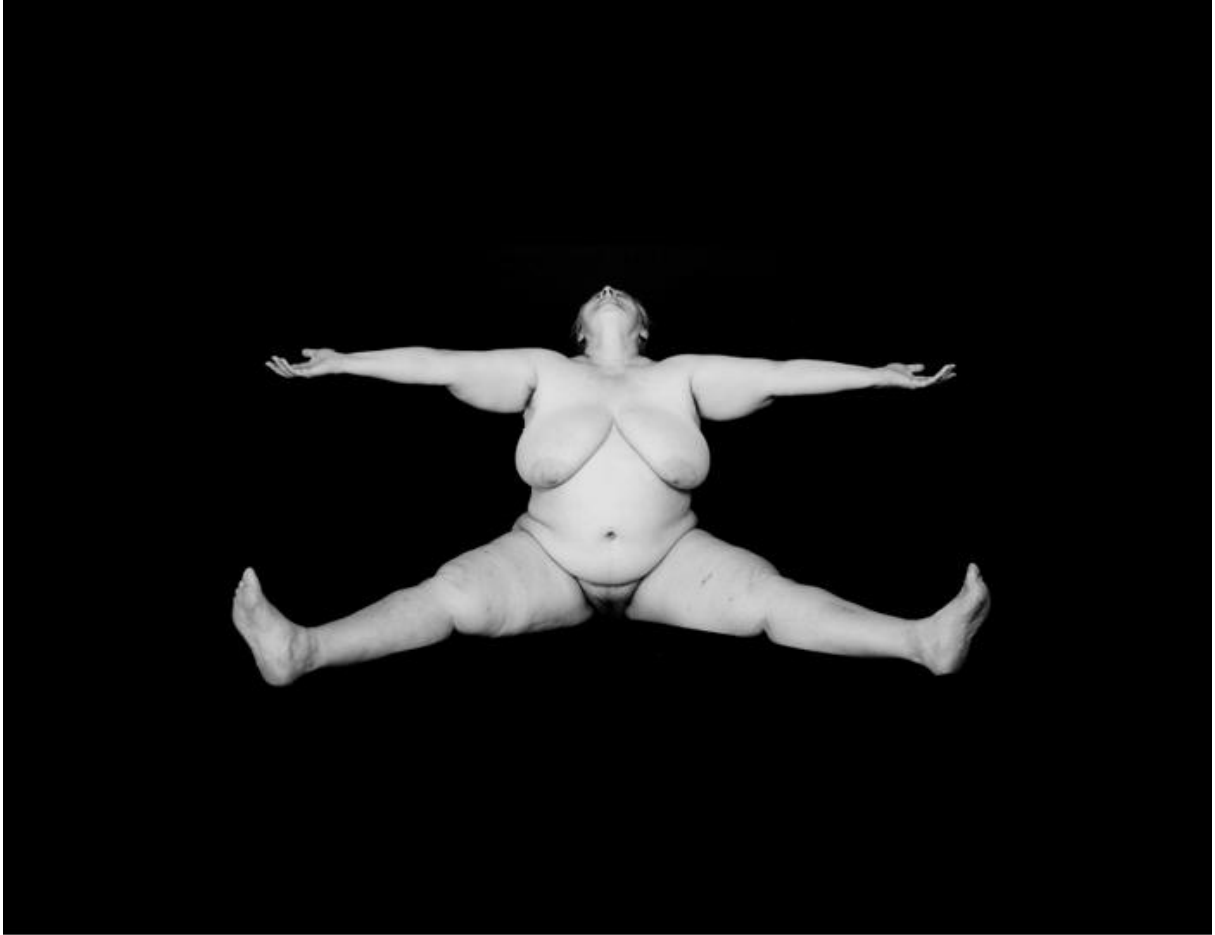


Figura10: fotografia de Jacqueline Hayden
Fonte: Site oficial da fotógrafa¹⁰

É preciso salientar, no entanto, que tratar de grotescos “femininos” não implica necessariamente em excluir aqueles que são biologicamente homens, mas em trazer à tona uma categoria estética que é relevante para a formação da identidade de homens e mulheres. Acontece, que o traçado dos “grotescos masculinos” se dá, justamente, por identificações entre os homens em questão e o universo feminino, mais especificamente com o corpo da mulher, “marcado pela diferença” (RUSSO, 2000, p. 25). Como interessa-nos, nesse estudo, compreender a construção de uma personagem feminina que interage com o grotesco de maneira visceral, faz-se necessário, antes de emprendermos nossa análise, atermo-nos tanto

¹⁰ <<http://jacquelinehayden.net/>>

às questões relativas às discussões de gênero como àquelas concernentes à criação cinematográfica propriamente dita.

3 QUESTÕES DE GÊNERO, MALDIÇÃO E CINEMA

A discussão acerca da antiga correlação entre a estética do grotesco e a feminilidade converge nossa discussão até o campo dos estudos feministas e de gênero. Mesmo que abordemos tais questões de maneira sucinta, é importante considerarmos, neste momento, tanto o desenvolvimento do movimento feminista, bem como as produções teóricas empreendidas por autoras alinhadas a tal vertente, que trouxeram à tona importantes conceitos como “gênero”, que emerge em detrimento da noção do sexo biológico como sendo capaz de explicar as diferenças entre homens e mulheres. Além disso, como daremos especial atenção ao modo pelo qual a protagonista de *Anticristo* foi elaborada, acreditamos que uma mirada sobre determinadas construções sociais acerca da feminilidade enriqueça nossa análise, da mesma maneira que a problematização das representações da mulher no cinema, também se faz necessária para que possamos prosseguir com nosso estudo.

3.1 REPRESENTAÇÃO E FEMINISMO: É POSSÍVEL FALAR EM NOME DE TODAS AS MULHERES?

Apesar da história da luta das mulheres ser muito antiga, nem sempre os grupos organizados estiveram integrados no que se pode chamar de movimento feminista (AUAD, 2003). Para compreensão e estudo da história desse movimento social que busca, essencialmente, romper com padrões tradicionais que oprimem as mulheres, costuma-se dividir o feminismo em períodos históricos também tratados como “ondas”.

Antes de elencarmos, porém, as principais características de cada um desses períodos é importante ressaltar que, tal como asseveram Amorós e Miguel (2005), essas divisões não devem encerrar o feminismo enquanto movimento homogêneo e linear, posto que tal movimentação social se desenvolveu, e ainda se desenvolve, de maneira peculiar, a partir das diferentes dinâmicas impostas por contextos sociais, históricos e políticos específicos. Em verdade, portanto, a divisão do movimento feminista em ondas, deve ser

encarada como ferramenta didática para compreensão do movimento, mas deve-se reafirmar, sempre que possível, que cada um desses períodos foi heterogêneo.

De maneira geral, a primeira onda do movimento feminista, que emerge no século XIX e avança até o século XX, foi marcada pelas sufragistas, mulheres que lutaram, primeiramente nos Estados Unidos e no Reino Unido, pelo direito ao voto. Esse primeiro momento do feminismo foi bastante extenso, devido ao processo lento e gradativo a partir do qual as mulheres foram alcançando as reivindicações pretendidas. O próprio direito ao voto, que começou a ser almejado pelo movimento em 1840, só foi conquistado pelas mulheres em 1918, no Reino Unido (ALVES; PITANGUY, 1991). No Brasil, apenas em 1934 as mulheres alcançaram o direito de votar nas eleições (AUAD, 2003).

A primeira onda feminista, no que tange às aspirações das mulheres envolvidas, foi essencialmente marcada por preocupações concernentes à participação das mulheres de classes média e alta na política, apresentando um caráter conservador, que não contestava questões como o exercício da sexualidade feminina, por exemplo, nem contemplava mulheres pobres e/ou que não haviam estudado, por exemplo. Por tais características, esse período costuma ser considerado como marcado por um feminismo “bem comportado” (PINTO, 2003). Conforme já afirmamos, no entanto, a história do feminismo não é linear e uniforme, e dentro de uma mesma onda podem ser observadas diferentes tendências discrepantes das ideias majoritárias.

A obra teórica que marca esse primeiro momento, a saber, *O segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, foi publicada em 1949 e, apesar de estar compreendida nessa onda “conservadora”, caracterizou-se justamente por ser um estudo transgressor. Beauvoir estabelece, a partir de uma análise histórica e social do papel da mulher, a negação da ideia de instintos naturais femininos, como aqueles concernentes ao exercício da maternidade, por exemplo, demarcando que comportamentos tidos como pressupostos biológicos imutáveis são, na verdade, construções sociais às quais as mulheres são submetidas. Dessa obra advém o pressuposto já clássico de Beauvoir, que determina que não se nasce uma mulher, mas torna-se uma ao longo da vida.

A segunda onda feminista, por sua vez, é compreendida entre as décadas de 1960 e 1980 (AUAD, 2003). Nesse período, classificado como feminismo “malcomportado” (PINTO, 2003), a luta das mulheres alargou-se, associando-se a outros movimentos sociais, com a aproximação de operárias, anarquistas, e estudantes. Foi durante essa fase que os acontecimentos privados passaram a ser encarados como cruciais à busca pela igualdade entre homens e mulheres, isto é, a partir do pressuposto, “o pessoal é político”, as feministas da

segunda onda criticaram a noção de que as mulheres apenas se realizavam cuidando dos filhos e do lar, além de tangenciarem questões de liberdade sexual, seja com relação à ainda vigente importância da virgindade ou à possibilidade de transar apenas por desejo e não somente para constituir uma família com determinado homem.

Contemporaneamente vivemos os desdobramentos dessa segunda onda feminista (AUAD, 2003). Das discussões teóricas empreendidas nesse período surgiu o conceito de “gênero”, importante referencial teórico na atual tentativa de compreensão da condição feminina. Partindo dessa noção, torna-se cada vez mais forte a posição de pensar a masculinidade e a feminilidade, e também como vivem os homens e as mulheres, a partir do conceito de gênero, em detrimento de uma concepção biologista, norteadas pelos sexos.

Tal como foi percebido pelo movimento feminista, gênero diz respeito ao conjunto das noções que foram formuladas ao longo da história, sobre o que é (e como deve continuar sendo) ser um homem ou uma mulher. Isto é, com o passar dos séculos, a sociedade construiu símbolos e significados para interpretar, caracterizar e delimitar os sexos biológicos. À construção social resultante dessa interpretação dá-se o nome de “relações de gênero”. (AUAD, 2003). A partir dessas relações de gênero espera-se que as mulheres sejam pacientes, vaidosas, românticas, organizadas. Em contrapartida, os homens devem ser agressivos, impulsivos, desleixados com a aparência, não aptos para serviços domésticos.

[...] as diferenças entre homens e mulheres são vistas pelas pessoas segundo as construções de gênero de cada sociedade. Isto é, no momento em que uma criança do sexo masculino nasce e ouvimos alguém dizer “É menino!”, assistimos à primeira interpretação de uma série que, de diferentes formas, moldará as experiências, vivências e o modo como essa criança participará no meio social. (AUAD, 2003, p. 57).

Na prática, não existem comportamentos que são realizados apenas por mulheres ou apenas por homens, existe uma mescla de características, de atitudes, no dia a dia. No entanto, em nossa sociedade, ainda impera uma noção de comportamento padrão a ser alcançado que é justamente aquele que se diferencia, o máximo possível, do comportamento do sexo oposto. Ou seja, “nascer homem ou nascer mulher, em nossa sociedade, cria uma identidade em oposição ao sexo que não é o seu [...] distanciando-se dele e negando-o” (AUAD, 2003, p. 57). Dessa forma, quem nasce mulher deve evitar tudo aquilo que é caracterizado como masculino, e quem nasce homem, por sua vez, deve evitar tudo que é correlacionado ao universo feminino. Tal comportamento de negação dos papéis relegados ao sexo oposto é ensinado por instâncias como a escola, a família, e a igreja (AUAD, 2003).

O feminismo busca, então, questionar a rigidez das relações de gênero, almejando estabelecer uma representação política das mulheres. No entanto, contemporaneamente, cada vez mais teóricas feministas colocam à prova a existência de um sujeito uno a ser representado tanto pelos movimentos sociais de mulheres quanto pelos estudos feministas. Na esteira desse pensamento crítico, por vezes tratado como pós-feminista, Judith Butler (2012), questiona a noção de que “as mulheres”, enquanto sujeito, possam ser compreendidas, e representadas, em termos estáveis ou permanentes.

O problema se dá, segundo Butler, na generalização que é inerente ao processo de representação da mulher pelo feminismo. Tal representação se configura como sendo um processo que visa “estender visibilidade e legitimidade às mulheres enquanto sujeitos políticos.” (BUTLER, 2012, p. 18). O que acontece, no entanto, e o que vem sendo criticado por teóricas pós-feministas, é que para garantir essa representação, o feminismo estabelece, de antemão, o critério a partir do qual os próprios sujeitos são formados, isto é, o feminismo estaria forjando os próprios sujeitos que vida representar.

Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres” o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação (BUTLER, 2012, p. 19).

Da visão desse sujeito uniforme a ser representado advém a noção de que a opressão das mulheres, as relações de gênero, e as desigualdades entre masculino e feminino acontecem de maneira homogênea, não levando em conta fatores como contextos históricos e distintas modalidades raciais, classistas, e étnicas (BUTLER, 2012). Em consonância com o pensamento de Butler, acreditamos ser necessário, ao emprendermos um estudo feminista, relativizar a unicidade do conceito de “mulheres”, atentando-nos para outras variáveis, como o contexto sócio-histórico. Trataremos, justamente, de construções sociais acerca do feminino que devem ser estudadas levando em conta semelhante contexto na próxima seção, na qual abordaremos a ligação da mulher com o mal e a construção do mito do amor materno.

3.2 BRUXAS, MÃES, MALDITAS: VISÕES ACERCA DA FEMINILIDADE

A feminilidade foi encarada de distintas maneiras ao longo dos séculos de história da sociedade ocidental. Dentre essas muitas ideias, duas tangenciam diretamente nossa pesquisa: a noção das mulheres enquanto seres que carregam o mal em suas entranhas, bem como a visão da mãe como sendo aquela que instintivamente ama e cuida bem de seus filhos, a despeito dos cuidados consigo mesma. O lado inverso de cada uma dessas “personagens” também nos interessa, a saber: contrariando a noção da mulher enquanto potencialmente maligna, tem-se a ideia da fraqueza e invalidez de tudo aquilo que é feminino; e por trás da imagem da mãe que é naturalmente devota a seus filhos, tem-se a noção da mulher desequilibrada e maldita que não quer, ou não sabe como cuidar de suas crias (BADINTER, 1985).

Tais pensamentos ditaram, ao longo dos séculos, a forma pela qual as mulheres eram vistas na sociedade e, contemporaneamente, mesmo que não o façam de maneira literal, ainda influenciam determinadas noções acerca da feminilidade. Para tratarmos da figura da mulher enquanto ser potencialmente maldoso e capaz de tentar o homem, duas figuras que advém da religião são exemplares: Lilith, tida na religião judaica como primeira esposa de Adão, e que se rebelou contra a condição de submissão que lhe foi imposta, e Eva, aquela que foi a segunda esposa de Adão e o incitou a pecar, sendo responsável pela expulsão de ambos do paraíso. Além disso, as bruxas, perseguidas pela Igreja Católica na Idade Média, também ilustram a visão das mulheres enquanto especialmente inclinadas ao mal. Em relação às noções acerca da maternidade, e o papel da mulher, nos valeremos do estudo de Badinter (1985), acerca da construção do “mito do amor materno”.

Tal como descreve Sicuteri (1998) o mito de Lilith remete às histórias arcaicas sobre a criação do universo e de todos os seres vivos que eram repassadas oralmente, pela tradução judaica. Lilith, a personagem principal, foi a primeira companheira de Adão e, assim como ele, também foi criada por Deus a partir do barro. No entanto, o material utilizado para a criação de Lilith era um barro impuro, contaminado por excrementos e lodo. Ademais, essa primeira mulher foi criada por Deus às últimas horas do sexto dia, da mesma maneira como foram criados os demônios e as trevas. (SICUTERI, 1998). Lilith e Adão, portanto, fizeram sexo no sétimo dia da criação, no sábado, que é um dia sagrado para os hebreus. Nesse primeiro contato, o homem assustou-se com a luxúria da mulher, que se entregou totalmente ao sexo, buscando o orgasmo, e não se intimidou ao exibir seus desejos e sensualidade. (SICUTERI, 1998).

Foi justamente a partir da metáfora do comportamento da mulher no momento do sexo, que Lilith representou, e ainda representa, a subversão empreendida pela mulher à

submissão que lhe foi imposta. Adão, baseando-se em sua supremacia naturalmente concedida por Deus, no momento em que se une carnalmente à Lilith, buscou uma posição em que ela permaneça por baixo dele. Lilith, por sua vez, não aceitou tal condição e buscou, também, manter seu corpo por cima. A posição sexual indica, nesse mito, para muito além de um domínio do corpo do outro, uma dominação social, de um gênero sob o outro. Lilith não aceitou ser dominada e afastou-se de Adão, optando por viver como um demônio, no Mar Vermelho (SICUTERI, 1998).

Como não atendeu à ordenação de Deus, de que voltasse a viver com Adão, Lilith foi punida com a morte de cem de seus filhos demônios por dia e, a partir disso, declarou guerra ao Criador. O mito não apresenta uma resolução, é uma história aberta, na qual não se sabe o destino de Lilith. Tal como observa Sicuteri (1991), esse desfecho não ocorre porque essa história de insubordinação feminina perdura até os dias de hoje e seguirá se desenvolvendo, pois o mito de Lilith encerra a história da volúpia, da força sexual feminina que, para além de atrair, também amedronta, causando nos homens “uma sensação de impotência absoluta, onde os indivíduos não se sentem livres, pelo contrário, percebem logo a ameaça de uma feitiçaria” (SICUTERI, 1991, p. 49).

Para além de encarnar a liberdade e a transgressão femininas, o mito de Lilith também estabelece uma ponte entre a feminilidade e a natureza. O próprio nome da protagonista advém da expressão *Lilitu*, proveniente da palavra *lil* que, em acádio, o idioma falado na antiga Mesopotâmia, indica “vento” ou “espírito” (PÁRRAGA, 2009). Ademais, existe uma correlação entre Lilith e as fases da lua, que, desde a antiguidade greco-romana, também são associadas ao ciclo menstrual da mulher. Também conhecida como Lua Negra, Lilith é projetada como sendo o lado obscuro do satélite. (SICUTERI, 1991). Em verdade, tal mulher resvala entre pólos complementares: se indica medo, angústia, a intempestividade do instinto, também é percebida como representante do prazer, da vivacidade, e da fertilidade femininas.

Apesar de a história de Lilith estar presente em diversas culturas, tendo sido contada oralmente na antiga babilônia, e figurando entre os textos da Torah¹¹, essa personagem foi excluída da história sobre a criação da humanidade quando a Bíblia foi escrita por representantes da Igreja Católica. (SICUTERI, 1991). Nesses escritos, portanto, Eva é a primeira companheira de Adão. Essa mulher, embora não seja tão fortemente marcada pela

¹¹ A Torah é uma reunião de escritos centrais para o judaísmo, que contam a história da criação e os mandamentos e pressupostos da religião judaica tradicional.

subversão quanto o foi Lilith, também é associada ao pecado, à capacidade de tentar o homem, e levá-lo até o caminho do mal, afastando-o de Deus.

O livro de Gênesis versa sobre como Deus criou todas as coisas, e todos os seres vivos, incluindo Adão, que foi criado por suas mãos, tendo sido moldado a partir do barro. Tal como percebe Badinter (1985), o drama envolvendo esse primeiro casal de seres humanos pode ser dividido em três atos. Primeiro ato: logo depois de nascer, Adão dá nome a todos os seres vivos, mas sente falta de uma companhia, ao passo que Deus o faz adormecer e, ao retirar-lhe uma costela, desse fragmento faz nascer Eva, sua companheira; Segundo ato: a mulher, responsável por incitar o homem a pecar, é sua perdição. Eva come o fruto da árvore proibida por não resistir ao discurso tentador da serpente e o oferece a seu companheiro, que aceita.

Vendo a desobediência de suas criaturas, Deus pede explicações a Adão, já responsável pelo casal. Este responde piedosamente: “A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore e comi”. Nesse incidente, a audácia, a curiosidade e a vontade de poder estão com a mulher (BADINTER, 1985, p. 34).

No terceiro ato, as maldições de Deus contra Adão e Eva. A única condenação que foi igual para ambos foi o fato de que, a partir daquele momento, os dois e seus descendentes seriam mortais. Adão, para além desse castigo, foi condenado a trabalhar arduamente para sustentar sua casa. A Eva, por sua vez, para além da mortalidade, coube a multiplicação de suas dores, que se fariam presentes no momento de dar à luz seus filhos, bem como a condição de passividade e submissão frente a seu companheiro (BADINTER, 1985).

Dessa história decorre a associação entre a primeira mulher e a maldade, a vaidade, a fraqueza de espírito. Ao longo do tempo, doutores da Igreja foram agravando essa imagem de Eva, associando-a à serpente, o demônio tentador, o símbolo do Mal. A partir do século IV tornaram-se abundantes as diatribes¹² contra as mulheres, tratando da malignidade natural que é intrínseca ao feminino (BADINTER, 1985). Tais filosofias foram, em maior ou menor grau, inspiradas pelos escritos de Santo Agostinho, que incansavelmente reiterou a má índole da mulher: “um animal que não é firme, nem estável, odioso, que alimenta a maldade...ela [a mulher] é fonte de todas as discussões, querelas e injustiças” (AGOSTINHO apud BADINTER, 1985, p. 35).

¹² De acordo com Badinter (1985), as diatribes eram discursos orais ou escritos, que apregoavam de maneira severa, a indissociabilidade entre as mulheres e o mal.

Esse vocabulário, que tratava a mulher como sendo um “animal odioso”, influenciou diretamente a maneira pela qual as mulheres foram tratadas à época da Idade Média, na qual a Igreja Católica exercia enorme influência tanto na vida cotidiana quanto na maneira como as pessoas enxergavam o papel do masculino e o papel da feminilidade. Tal como afirma Badinter (1985), textos escritos no século XIV deixam transparecer qual era o tratamento destinado às mulheres. Em um desses textos, sobre a vida na pequena aldeia de Montaillou, na França, narra-se que um marido trata a mulher como “porca”, e que outro, apesar de declarar ter amor pela filha, reconhece a mulher como “coisa vil”. Outros admitem que as mulheres nunca entrarão no paraíso, que são demônios encarnados e etc. Justamente por partir de pensamentos como esses, a violência contra a mulher não era questionada. “Evidentemente esses demônios e essas porcas poderiam ser espancadas à vontade. Semi-humanas, elas partilhavam da sorte dos filhos” (BADINTER, 1985, p. 35).

Outro texto que exerceu um papel crucial para a condição que foi impugnada às mulheres foi a *Epístola aos Efésios*, escrita por São Paulo. Nessa escritura, São Paulo demarcou que cabe ao homem governar a vida do casal, pois foi criado primeiro, e à imagem e semelhança de Deus, enquanto a mulher, que deve ser submissa, foi criada à imagem e semelhança do homem. Os poderes concedidos ao marido, portanto, eram absolutos, despóticos. À mulher caberia reconhecer seu lugar, vivendo uma existência marcada pela modéstia, pela obediência e pelo silêncio (BADINTER, 1985).

Para além de influenciarem no imaginário popular, tanto os textos do Gênesis quanto a *Epístola aos Efésios* eram utilizados como argumento por advogados e juízes nos processos levados a cabo por maridos e suas esposas, no século XVII, principalmente quando se tratava da separação dos corpos. Esses escritos religiosos tinham valor de jurisprudência, e eram trazidos à tona para lembrar às mulheres, como um argumento incontestável, a condenação que lhes foi conferida por Deus (BADINTER, 1985).

Ao longo do tempo, esses pressupostos religiosos continuaram a influenciar nas leis. Um exemplo diz respeito à “autoridade marital” resguardada por Napoleão no Código Civil escrito sob sua égide. Segundo Badinter (1985), o militar francês interveio pessoalmente para que a autoridade do marido, que havia sido ligeiramente abalada ao final do século XVIII, fosse resguardada, e garantida por lei. Napoleão insistiu para que, no dia do casamento, a esposa fosse obrigada a reconhecer que devia obediência a seu esposo. Como alguns se admiraram dessa premissa, o francês teria aludido ao que está escrito no livro de Gênesis, e assim, um artigo do Código Civil passou a assegurar o poderio masculino.

Também sendo exemplo da associação entre tudo aquilo que é feminino e a maldade, tem-se as bruxas da Idade Média, isto é, as mulheres que foram mortas pela Igreja por serem acusadas de feitiçaria. Assim como afirma Auad (2003), do final do século XIV até a metade do século XVIII, aconteceu na Europa e na América uma caça às bruxas que pode ser encarada, também, como uma verdadeira caça às mulheres, já que é estimado que 90% das pessoas que foram executas à época, acusadas de bruxaria, eram do sexo feminino. Semelhante perseguição era respaldada por ideias difundidas pela Igreja acerca da proximidade da mulher com o demônio e a tentação, além de estar diretamente relacionada ao desenvolvimento da ciência e à centralização de poder almejada por Senhores Feudais.

Conforme elucida Auad (2003), desde a Antiguidade, as mulheres exerciam as funções de curandeiras e parteiras, a partir de ensinamentos que eram perpetuados a cada geração. Durante a Idade Média, os saberes acerca do funcionamento do corpo, bem como dos processos de cura, se aprofundaram, sendo compartilhados por mais mulheres, que foram aperfeiçoando-se. Justamente por isso, elas representavam uma ameaça ao saber médico e científico que, concomitantemente ao desenvolvimento dessa sabedoria popular das mulheres, passou a ser institucionalizado nas universidades. Ou seja, até aquele momento, não existia diferenciação entre o saber popular e o conhecimento científico e, portanto, para que o segundo pudesse ser desenvolvido (pelos homens) foi preciso silenciar, acusando de feitiçaria, aquelas que conseguiam curar o corpo através de métodos arcaicos.

A segunda ameaça representada pelas mulheres, por sua vez, dizia respeito ao fato de que essas tinham por hábito formar grupos para trocarem conhecimentos. Tais confrarias participaram ativamente das revoltas camponesas que originaram a centralização dos feudos e o surgimento das nações. Para que o feudalismo continuasse imperando enquanto sistema político, portanto, a partir do século XVIII foi preciso centralizar o poder que estava pulverizado, e as confrarias de mulheres eram obstáculos a ser transpostos. (AUAD, 2003; MURARO, 1991). Cooperando com o regime feudal, as igrejas católicas e protestantes contribuíram para tal centralização, perseguindo as mulheres.

De fato, a caça às bruxas não foi um momento de insanidade, motivado por uma histeria coletiva, mas sim, “uma perseguição muito bem calculada e planejada pelas classes dominantes, para chegar à maior centralização e poder.” (MURARO, 1991, p. 15). Os quatro séculos de Inquisição, portanto, serviram para garantir o poder da Igreja e dos senhores feudais, para garantir a divisão entre saber científico e popular, bem como para, já nos fins do século XVIII, forjar homens e, sobretudo, mulheres dóceis para o trabalho nas fábricas capitalistas que logo iriam chegar (AUAD, 2003; MURARO, 1991).

Para além das transgressões políticas, que eram tratadas pelos inquisidores como transgressões à fé, outro campo do comportamento, o da sexualidade, também foi vigiado e coibido pela caça às bruxas. Assim como afirma Muraro (1991), as teses centrais do *Malleus Maleficarum*, o *Martelo das Feiticeiras*, manual oficial da Inquisição escrito em 1484, giravam em torno da capacidade que as mulheres possuíam de incitar a transgressão sexual. Por serem mais suscetíveis ao sexo e à maldade, as mulheres feiticeiras eram aquelas que “copulavam com Satã” e incentivavam outras pessoas a fazerem o mesmo. A ideia por trás dessa ligação entre a feminilidade e o demônio, a maldade inata das mulheres, mais uma vez vem dos escritos bíblicos, especialmente ao Gênesis. Uma das teses presentes no *Martelo das Feiticeiras* ilustra tal afirmação:

E como as mulheres estão essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam agentes por excelência do demônio (as feiticeiras). E as mulheres têm mais convivência com o demônio ‘porque Eva nasceu de uma costela torta de Adão, portanto nenhuma mulher pode ser reta’. (KRAMER; SPRENGER, 1991, p. 15).

Tanto as histórias de Lilith, quanto a narrativa bíblica sobre Eva, assim como o que ficou no imaginário popular como resquício da caça às bruxas, influenciaram, e ainda influenciam, a maneira pela qual as mulheres e a feminilidade são encaradas na sociedade ocidental. Pensamentos como “mulheres não podem se juntar, pois surgem problemas, confusão”, advêm dessas figuras (AUAD, 2003). Da mesma maneira, quando um homem casado deixa a família para ir viver com outra mulher, ainda costuma-se dizer que tal situação aconteceu porque o marido foi “tentado por outra”, “ficou enfeitado, com a cabeça virada”. Esses pensamentos também têm raízes nesses mitos acerca da proximidade arcaica que as mulheres guardam, no imaginário popular, com as forças ocultas, sexuais, instintivas, sendo capazes de incitar os homens a pecar e a transgredir regras.

A visão das mulheres enquanto seres ativos, intensos, e ardilosos conviveu, no entanto, com a noção da mulher enquanto ser inválido, física e mentalmente fraco, isto é, desprovidos de qualificações que garantissem o direito de governarem suas próprias vidas. Especialmente a partir do século XIII, passou a ser comum associar a feminilidade à invalidez, e a escolha de tal adjetivo diz muito sobre o tratamento que as mulheres recebiam à época.

A definição de invalidez nos remete às ideias de imperfeição, de impotência e de deformidade. A palavra “inválido” tem portanto duas conotações: a doença e a monstruosidade. O termo justifica amplamente a conduta histórica dos homens em relação a suas esposas. (BADINTER, 1985, p. 38).

Era, sobretudo, na vivência do casamento que tais ideias acerca da invalidez da mulher eram colocadas em prática. Mesmo quando a violência física não era incitada, persistia a visão de poder do homem sobre sua mulher. O *Manuel du mariage*, Manual do Casamento, elaborado por Fénelon, escrito no século XIII, aconselhava o homem acerca da conduta que este deveria adotar no convívio com sua esposa: “poupe-a, trate-a com doçura e ternura, pela persuasão, lembrando sempre a invalidez de seu sexo.” (FÉNELON, apud BADINTER, 1985, p. 38). Para a mulher, Fénelon aconselhava: “E tu, esposa, obedece-lhe [ao marido] como àquele que representa Deus sobre a terra.” (FÉNELON apud BADINTER, 1985, p. 38).

Tais comportamentos eram incitados a partir de uma visão dos papéis a serem desempenhados por homens e mulheres calcada nas características físicas de cada um dos sexos biológicos. Se a masculinidade era ligada à maior força, essa era uma prova irrefutável de que a própria natureza se havia encarregado de conduzir o homem à liderança. Essa correlação entre o biológico, aquilo que é tido como inato, instintivo, e os papéis destinados a homens e mulheres, levam-nos a pensar outra construção acerca da figura da mulher, que também interessa à nossa investigação: o mito do amor materno.

Assim como sugere Badinter (1985), o amor materno tem sido visto como instintivo, o que faz prevalecer, ainda hoje, a noção de que tal comportamento seja parte da natureza da mulher, independente de quaisquer variáveis, como o contexto social no qual uma mãe está inserida. A partir do mito do amor materno acredita-se que toda mulher, no momento em que se torna mãe, encontra em si mesma, em sua natureza, todas as respostas à sua nova condição. “Sendo a procriação natural, imaginamos que ao fenômeno biológico e fisiológico da gravidez deve corresponder determinada atitude maternal.” (BADINTER, 1985, p. 19).

Da mesma forma que as noções acerca da mulher enquanto portadora do mal ou sendo um ser inválido, a figura da mãe “normal” tal como ainda a concebemos também foi construída socialmente. Essa mãe amorosa e abnegada surge, especificamente, entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Antes disso, portanto, as mães tratavam os filhos com uma espécie de indiferença, não existindo a relação de total entrega, principalmente emocional, de uma mulher à sua cria tal como atualmente (BADINTER, 1985). É irônico perceber que, nos dias de hoje, quando muitas mulheres trabalham fora de casa, e tantas optam por não ter filhos, o amor materno ainda é fortemente idealizado, enquanto que, há quatro séculos, quando as mulheres ficavam em casa, à disposição da família, ainda não

estava em voga a noção desse amor que vem à tona de maneira avassaladora, assim que uma mulher torna-se mãe.

No ano de 1780, na França, a polícia de Paris constatou, por exemplo, que das 21 mil crianças que nasciam anualmente na cidade, apenas mil eram amamentadas pela mãe. Outras mil eram amamentadas por amas de leite, enquanto todas as outras eram criadas por “amas mercenárias”, que viviam no interior. A grande maioria das crianças pertencentes ao último grupo morriam sem ao menos terem tido a chance de retornar às suas casas e conhecerem suas mães biológicas. Aquelas que voltavam para casa, o faziam quando haviam completado cerca de quatro anos de idade (BADINTER, 1985).

Historiadores e pesquisadores diversos que se debruçaram sobre esse período buscaram maneiras de justificar tais atos, a fim de estabelecerem respostas outras que não a de que tais mulheres do Antigo Regime não tinham um interesse inato e inabalável por seus filhos. De fato, não é uma tarefa tranquila colocar à prova o amor materno, tido como natural e infalível. Talvez, assim como pressupõe Badinter (1985), nos deparamos com essa dificuldade porque pensamos que, ao criticarmos o pressuposto de um amor materno inato, estamos questionando o amor absoluto de nossa própria mãe.

Entretanto, a despeito de tal dificuldade, tal como afirma Badinter (1985), o amor materno deve ser encarado como os outros sentimentos humanos, incertos, frágeis, imperfeitos. Além do fato de não haver um instinto biológico com o poder de garantir que toda mulher amará seu filho, e nem mesmo que o farão todas as mulheres da mesma maneira, a própria história da civilização ocidental aponta para as distintas formas pelas quais esse sentimento foi expresso, formas que hoje seguem sendo silenciadas.

Observando-se a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou quase nada. (BADINTER, 1985, p. 23).

Para compreendermos como se deu a construção desse amor, é preciso que remontemos ao último terço do século XVIII, quando surgiu, na França, um conceito novo, uma verdadeira revolução na maneira de enxergar o relacionamento entre mãe e filho: teve início, nessa época, o mito do amor materno (BADINTER, 1985). A própria imagem da mulher que é mãe, e sua importância, são reconfiguradas, primeiramente num nível retórico, depois, sendo percebida uma mudança no comportamento das mulheres.

A partir de 1760, portanto, as mulheres foram sufocadas por inúmeras publicações que sugerem às mães o cuidado de seus filhos, renegando as práticas mais comuns até então, que consistiam em enviar a criança para viver no interior com uma ama, no caso das mulheres pobres, ou deixar os filhos vivendo em internatos, ou sob o cuidado de governantas e preceptoras, no caso das famílias abastadas. Além disso, passou-se a “ordenar” que toda mulher amamente seu filho, prática que também não era comum (BADINTER, 1985).

Essa modificação abrupta na maneira pela qual a mãe é vista na sociedade francesa está relacionada às necessidades do Estado, que já estava sofrendo com o altíssimo índice de mortalidade infantil. Entre os séculos XVII e XVIII, a morte de crianças, na França, era vista como um fato corriqueiro. Entre 1780 e 1789, por exemplo, 26,5% dos bebês nascidos no país morreram antes de completar um ano (BADINTER, 1985).

Portanto, se antes a preocupação estava em assegurar súditos dóceis para o Estado, o que era garantido pela autoridade do pai enquanto único responsável pela família, naquele momento o país precisava fazer com que as crianças sobrevivessem, para que a continuidade do Regime fosse assegurada. Só seria possível, pois, frear os altos índices de mortalidade, calcando nas mulheres a obrigação, e também o desejo, de zelarem por seus filhos. Para convencer as mães a realizarem esse novo trabalho, administradores, médicos e moralistas valeram-se de um argumento que se mostrou extremamente eficaz: a promessa de felicidade e reconhecimento de sua utilidade que as mulheres teriam acesso caso optassem por dedicarem-se, de corpo e alma, à tarefa de cuidar dos filhos (BADINTER, 1985).

Mesmo que essa modificação tenha operado intensas modificações na maneira pela qual a sociedade passou a enxergar a maternidade, e que o mito do amor materno tenha sido estabelecido de maneira eficaz, determinadas mulheres não conseguiram, ou simplesmente não quiseram tratar seus filhos da maneira que passou a ser exigida. Teve início, também nesse período, a condenação absoluta daquelas que eram as “mães más”. Ou seja, da mesma maneira que a nova concepção da maternidade trouxe um novo reconhecimento às mulheres, como sendo essenciais ao desenvolvimento de seus filhos, essa noção também trouxe a culpabilização dessas mesmas mulheres, caso suas crias sofressem ou causassem qualquer dano.

Da responsabilidade à culpa havia apenas um passo, que levava diretamente à condenação. Durante todo o século XIX lançaram-se anátemas às mães más. Desgraçada a mulher que não ama seus filhos, exclama Brochard. [...] Quer o filho morra, quer se torne um criminoso, sabe-se agora a quem colocar no banco dos réus. Já não é mais, como outrora, o pai quem comparece para responder pelos erros dos

filhos, é a mãe quem se convoca, hoje, para se explicar. (BADINTER, 1985, p. 272/273).

Do final do século XVIII, quando surge o mito do amor materno, aos dias atuais, por mais que a situação das mulheres tenha se modificado, sobretudo devido à mobilização do movimento feminista e à contribuição dos estudos realizados por teóricas alinhadas a esse pensamento, o mito do amor materno permanece praticamente intocável, até mesmo para aqueles e aquelas alinhadas ao feminismo. Na esteira do pensamento de Badinter (1985), acreditamos que tal modelo deve ser questionado, mesmo que tal empreendimento não seja uma tarefa fácil.

3.3 A MULHER NO CINEMA

As construções sociais acerca do feminino devem ser problematizadas afim de que possamos compreender, cada vez mais, como as diferentes imagens da mulher tal como existem hoje, foram moldadas. Essas construções também se refletiram nas mais diversas representações da mulher e das características femininas em produtos da comunicação e do entretenimento como a publicidade, os programas de televisão e o cinema.

Interessa-nos, nesse estudo, entender como a protagonista de Anticristo, que guarda semelhanças com as mulheres descritas na seção anterior, foi construída, bem como perceber de que maneira essa personagem interage com diversos aspectos filmicos como a direção de arte da produção, por exemplo. A partir disso, antes de determo-nos em aspectos concernentes à realização cinematográfica, é preciso que façamos um apanhado acerca das diferentes maneiras pelas quais o feminino tem sido retratado na produção cinematográfica. Como não seria possível estabelecermos um panorama completo acerca das manifestações do feminino no cinema, devido ao extenso número de produções que são protagonizadas por mulheres e/ou trazem à tona questões referentes ao universo feminino, optamos por selecionar aspectos que tangenciam, de alguma maneira, nosso objeto de estudo.

Nesse caso, portanto, trataremos da representação daquelas mulheres que, à imagem de Lilith, foram marcadas por causar angústia, medo e perigo que advém de sua beleza, ou simplesmente de sua condição de mulher; por outro lado, também abordaremos aqueles filmes que, geralmente realizados para o consumo das massas, foram protagonizados

por mulheres belíssimas, e que eram doces e leves, “escapando”, assim, do mito acerca da maldição que ronda a feminilidade.

Assim como nas mitologias arcaicas que tratam a mulher enquanto um ser simultaneamente atraente e amedrontador, convidativo e perigoso, inúmeras produções cinematográficas foram estreladas por personagens que oscilavam entre a benção de serem atraentes e a maldição que advinha da beleza, da sensualidade, da liberdade com que viviam. Carli (2009), ao questionar-se sobre o corpo feminino no cinema, estabelece que as essas personagens, “mulheres fatais”, podem ser classificadas em dois grupos: o primeiro deles, definido como aquele referente ao “corpo fatal”, engloba produções norte-americanas, realizadas entre as décadas de 1930 e 1940. O segundo grupo também conta com produções estadunidenses, realizadas entre os anos 1980 e 1990 e traz, por sua vez, tal como classifica Carli (2009), o “corpo fatal fático”.

A mulher fatal ganhou espaço no cinema com as produções de Hollywood, sobretudo com os filmes falados realizados a partir dos anos 1930 (CARLI, 2009). Desses filmes surgiram grandes estrelas como Marlene Dietrich, Greta Garbo e Rita Hayworth, que se tornaram extremamente famosas exercendo, justamente, papéis de mulheres perigosamente sedutoras. Tal como afirma Carli (2009), os filmes *Anjo azul*, de 1930, estrelado por Marlene Dietrich; *Mata Hari*, de 1932, protagonizado por Greta Garbo; e *Dama de Shanghai*, de 1948, com Rita Hayworth, são produções que sintetizam a feminilidade como algo fatal.

As três produções apresentam protagonistas que se afastam da figura da mulher que fica em casa, esperando pelo marido e tem uma vida sexual conservadora. Marlene Dietrich dá vida a uma prostituta, Lola, que canta num cabaré. Greta Garbo interpreta Mata Hari, uma espã/bailarina de danças exóticas, enquanto Rita Hayworth faz Elsa, uma mulher bonita e misteriosa que tem estranhas ligações com uma comunidade chinesa. As três personagens são mulheres sedutoras, lindíssimas, que viajam sozinhas, têm uma vida pública movimentada e não se intimidam em flertar com os homens que estão ao redor. “Os relacionamentos dessas mulheres são tumultuados por ciúme e disputa; elas são extremamente belas, envolventes e liberais, *femmes liberés* do novo século, 1900” (CARLI, 2009, p. 91).

Segundo Carli (2009), três aspectos eram trabalhados para que as personagens em questão ganhassem ares de mulheres fatais. Era preciso o gesto fatal, o rosto fatal, e a moda fatal. Os gestos, mais do que escancarar, insinuavam sensualidade. A postura das mulheres era de altivez, olhar gélido e uma posição de enfrentamento. O rosto das protagonistas fatais era maquiado para que aquelas mulheres remetesse a figuras de porcelana, seres irrealis, impecáveis, que ostentavam olhos fortemente delineados de negro e batom vermelho. A moda

fatal, por fim, deveria valorizar as formas do corpo das atrizes, e os figurinos eram divididos entre aqueles para o dia, e as roupas reservadas para a noite. No primeiro grupo entravam a alfaiataria e cortes que lembravam roupas masculinas, uma possível referência ao heroísmo que pesava sob a figura masculina, no pós-guerra. Para a noite, as fatais reservavam roupas glamurosas e sensuais, com tecidos que pareciam sugerir o toque. As fendas e os vestidos tomara-que-caia eram constantes. (CARLI, 2009).

A vida sexual dessas mulheres não era regida pelo pudor, ao contrário, elas mantinham relações extraconjugais e, justamente por serem atraentes, desgraçavam a vida dos homens, sejam os maridos ou os amantes. Tal como no mito de Lilith, que num primeiro momento atraiu Adão por sua luxúria e logo depois se tornou motivo de angústia, por não aceitar a submissão e o abandonar, as mulheres fatais dos filmes realizados entre os anos 1930 e 1940 também eram punidas, com a ruína ou com a morte. Os castigos que as personagens recebiam, afirma Carli (2009), estavam diretamente relacionados ao papel moralizante que o cinema cumpria àquela época.

A morte sempre acontece como forma moralista de punição. O desregramento deve ser punido. Essa também é regra geral para o cinema da época: entretenimento que permite sonhar, mas deve ser pedagógico para seu público, a classe média. (CARLI, 2009, p. 92).

O grupo de filmes que correspondem às representações das mulheres como fatais-fálicas também trazem à tona as ambiguidades que circundam o feminino, oscilando sempre entre o céu da beleza, e o inferno da maldição que acompanha as belas mulheres, como no caso das fatais dos anos 1930 e 1940, mas a partir de uma conjunção tipicamente pós-moderna (CARLI, 2009). Tais filmes, realizados entre os anos 1980 e 1990, são marcados pelo já conhecido mito da irresistibilidade perigosa das mulheres atraentes, somado ao poder político e econômico que as mulheres alcançavam cada vez mais. As protagonistas, portanto, eram marcadas pela ascensão no mercado de trabalho e na vida pública, sem abrir mão, no entanto, de uma feminilidade fortemente marcada. A vaidade dessas mulheres era deslocada, sobremaneira, para os cuidados com o corpo, que deveria ser magro e tonificado, com seios e bumbuns perfeitos.

O aspecto “fálico” das mulheres que protagonizam tais produções tem a ver com a vontade que as mesmas têm de exercer poder, controle, dominação sobre o homem. Carli (2009) categoriza, pois, os filmes estrelados por mulheres fatais-fálicas valendo-se do sentido conferido por Lacan ao falo e àquilo que é fálico, já que para o psicanalista francês, o

falo diz respeito ao pênis propriamente dito, enquanto a segunda expressão, “fálico”, remete-se ao poder que advém do falo, mas não está necessariamente ligado a ele, é um símbolo (LACAN apud CARLI, 2009). “A mulher fálica é aquela dominadora, enérgica, autossuficiente, que se apodera do homem, que o seduz e o usa como se fosse parte dela. [...] Ela não é presa do homem. Ele é que é parte dela” (CARLI, 2009, p. 99).

Segundo Carli (2009) três filmes realizados entre os anos 1980 e 1990 são protagonizadas por mulheres que exemplificam esse poder fatal-fálico: *Atração fatal*, de 1987, com Glenn Close, *Instinto selvagem*, de 1992, com Sharon Stone, e *Assédio sexual*, de 1994, com Demi Moore. As produções trazem em seus enredos protagonistas bonitas, maduras, bem sucedidas profissional e financeiramente. Também é relevante o fato de que essas histórias ilustram uma nova configuração social, com modificações na maneira pela qual homens e mulheres são encarados. Em *Assédio sexual*, por exemplo, é a personagem de Demi Moore quem assedia seu subalterno, é ela quem o controla e exerce o poder que tem no trabalho para conseguir fazer sexo com ele. (CARLI, 2009). No filme *Atração Fatal*, por sua vez, fica perceptível a modificação na total liberdade que os homens dispunham até então, sobretudo nas relações extraconjugais. Antes, a amante era mantida pelo homem, vivia a seu dispor e dependia dele. A partir dos anos 1980 firma-se a imagem da amante como sendo autônoma, livre, com poder econômico (CARLI, 2009).

As mulheres fatais-fálicas do cinema eram marcadas por gestos e também por figurinos fatais-fálicos. O gestual das protagonistas de *Atração fatal*, *Instinto selvagem* e *Assédio sexual* são marcados pela desenvoltura, diferentemente da postura altiva, fortemente marcada, que mantinham as protagonistas fatais dos anos 1930 e 1940. Segundo Carli (2009), o corpo feminino, nos anos 1980 e 1990, já conta com uma considerável liberdade de expressão, o que vai influenciar diretamente na maneira pela qual as protagonistas fatais-fálicas se portam. Ao contrário do que acontecia nos filmes estrelados pelas mulheres fatais, nos quais a sensualidade e o ato sexual eram insinuados, neste caso, tudo acontece às claras: “as relações homo e heterossexuais acontecem na sala, no elevador, nas discotecas, na cozinha, no banheiro público, tudo é visível” (CARLI, 2009). Além disso, a liberdade e a desenvoltura com que as mulheres fatais-fálicas exibem seu corpo são perfeitamente exemplificadas pela cena clássica de *Instinto selvagem*, na qual Sharon Stone descruza as pernas, enquanto está sendo interrogada por policiais, e deixa seu sexo à mostra. (CARLI, 2009).

A moda vestida por essas protagonistas é determinada por uma grande multiplicidade de tendências, fato que se consolida, justamente entre as décadas de 1980 e

1990. Não mais existem verdades absolutas, com a perda de poder da moda tradicional marcada pela tríade: feminino, luxo e elegância (CARLI, 2009), e as mulheres passam a se vestir mesclando influências, que vão da alta costura, às roupas vendidas em lojas populares, passando por referências étnicas a peças do guarda roupa masculino. Apesar da variedade de influências no figurino, existem constantes na moda fatal-fállica que atuam reafirmando a sensualidade e o poder das protagonistas dos filmes. Como exemplo, o vestido de seda que a personagem de Sharon Stone veste sobre o corpo nu, em *Instino selvagem*, e os sapatos de salto alto em couro brilhante, ostentados por Demi Moore, em *Assédio sexual* (CARLI, 2009). O vestido marca a sensualidade latente da personagem, e o sapato de couro, que remete ao fetiche, confere poder à executiva interpretada por Demi Moore.

De fato, a beleza da mulher associada ao mal é um mito já arraigado no imaginário coletivo que se torna cada vez mais sedimento, devido às constantes representações dessa associação no cinema e também em outras artes. Isso não significa, no entanto, que o próprio cinema não tenha atuado, também, na criação de exceções a essa regra. Segundo Carli (2009), filmes realizados entre as décadas de 1950 e 1960 em países como Estados Unidos, Itália e Brasil, trouxeram personagens que mesclavam, sem sofrimento, a beleza da mulher, a paixão sexual e o amor, as boas intenções. São aquelas que congregam “[...] *sex-appeal* e alma pura, ar de *vamp* e coração terno [...]” (CARLI, 2009, p. 110). Acontecia, pois, com esses filmes, uma verdadeira desculpabilização da beleza e do erotismo femininos (CARLI, 2009).

A associação da beleza e do erotismo no cinema, de forma leve e descontraída, era levada a cabo, sobretudo a partir da década de 1950, por atrizes como as norte-americanas Marilyn Monroe, Jane Fonda e Audrey Hepburn, a francesa Brigitte Bardot, as italianas Gina Lollobrigida e Sophia Loren, e a brasileira Sônia Braga. O que surge, com os filmes realizados à época, segundo Carli (2009, p. 113), é um novo “Eros feminino”, livre do mistério que circunda a mulher bonita, que nessas produções aparece pronta para ser compreendido, apreciada, sem sustos.

Dentre os filmes que foram protagonizados por essas mulheres, Carli (2009) elenca produções como “Os homens preferem as loiras”, estrelado por Marilyn Monroe, “Bonequinha de luxo”, com Audrey Hepburn, “E Deus criou a mulher”, com Brigitte Bardot, e “Dona Flor e seus dois maridos”, protagonizado por Sônia Braga. As personagens são semelhantes, cada uma com suas especificidades, claro, por serem extremamente bonitas, sedutoras, eróticas, na mesma medida em que também são alegres, têm sentimentos nobres, e não têm intenção de causar mal a ninguém. Tais protagonistas buscam realizarem-se no

casamento que, na década de 50, ainda configura-se como a principal via de emancipação sexual, e por vezes também econômica, das mulheres. (CARLI, 2009).

O fato de as mulheres em questão almejarem o casamento não significa, no entanto, que as mesmas sejam pudicas, ou seres passivos e puramente sonhadores. Marilyn em “Os homens preferem as loiras” interpreta uma cantora de uma boate noturna, enquanto Audrey Hepburn em “Bonequinha de luxo” vive uma garota de programa. Assim como afirma Carli (2009), as duas personagens vestem-se com roupas e acessórios glamourosos, transitam por ambientes requintados, tendo como pano de fundo um estilo de vida pautado pelo luxo e pelo desejo de ascensão social. A maneira pela qual essas mulheres interagem com os homens que são seus pares românticos, no entanto, reflete o puritanismo arraigado na cultura norte-americana.

[As protagonistas de “Os homens preferem as loiras” e “Bonequinha de Luxo”]são Eros em desfile, estão lá mais para ser admiradas do que tocadas. Inexiste nesses filmes cenas eróticas ou beijos franceses; o erotismo é mais platônico [...] (CARLI, 2009, p. 114).

As produções “E Deus criou a mulher” e “Dona Flor e seus dois maridos”, respectivamente francesa e brasileira, trazem mulheres que não são tão extravagantes quanto as personagens de Marilyn e Audrey, no que se refere aos figurinos luxuosos e ao estilo de vida requintado. Por outro lado, a sensualidade, e o erotismo de Brigitte Bardot e Sônia Braga são liberados de maneira mais carnal, livre. Isso não significa, no entanto, que as personagens gozem de total liberdade sexual e vivam numa sociedade livre de preconceitos e julgamentos. Assim como afirma Carli (2009, p. 114), as mesmas “são fruto de uma sexualidade feminina mais liberada, mas socialmente, não menos preconceituosa.”

Logo, tanto as personagens precisam estar casadas para que possam dar vazão à alta carga de erotismo, de tensão sexual que carregam consigo. O fato de estarem casadas, no entanto, não significa que essa força tenha ficado estanque, já que ambas traem seus maridos. No caso da personagem vivida por Brigitte Bardot, a traição acontece com um homem “real”, enquanto Sônia Braga vive Dona Flor, que trai o atual marido com o espírito do antigo esposo, que já faleceu. Para além da beleza e da sensualidade que é acompanhada de bom-humor, boas intenções e prazer e não mais de medo, angústia e perigo, outra característica que separa tais mulheres daquelas fatais anteriormente citadas, é que a infidelidade das primeiras não são castigadas.

Carli (2009) também analisa um gestual e uma moda específica das mulheres que figuram entre esses filmes, permeados por beleza feminina sem culpa. É possível, inclusive, na investigação acerca dos gestos eróticos, da maneira pela qual as personagens interagem com outros corpos em cena, e com a sexualidade, distinguir os filmes americanos, “Os homens preferem as loiras” e “Bonequinha de luxo”, das produções francesas, “E Deus criou a mulher”, e brasileira, “Dona Flor e seus dois maridos”. O erotismo das produções norte-americanas seria marcado por um alto grau de espetacularização, em detrimento de maior expressão da sensualidade, de fato (CARLI, 2009). Ainda segundo Carli (2009), o cinema servia, à época, como veículo crucial na difusão de ideologias, posições morais e unificação dos norte-americanos. Justamente por isso, as produções eram censuradas a partir do Código Hays, autocensura que perdurou em Hollywood entre as décadas de 1920 e 1950, e que pode ser responsabilizada por tolher o erotismo nas produções. (XAVIER, 1983, p. 137 apud CARLI, 2009).

O erotismo de Juliette, vivida por Brigitte Bardot, aflora de maneira simultaneamente ingênua e depravada, seja na maneira pela qual a personagem dança, usando uma saia que tem apenas o botão da cintura fechado, e deixa transparecer suas pernas e o body que está vestido, que demarca sua virilha, seja pelo fato de sempre dormir completamente nua (CARLI, 2009), tendo consciência dos efeitos dessas ações nos homens que a rodeiam. Dentre as produções analisadas, no entanto, Carli (2009, p. 119) conclui que “o Eros mais liberado da série é o brasileiro”. Flor, a protagonista do filme, pode ser vista como a síntese dessa mulher que vive a beleza e a sensualidade femininas desculpabilizada: é doce, serena, trata bem a todas as pessoas, e é uma parceira que se esmera, não por obrigação, mas por prazer, para agradar a seus companheiros durante o sexo.

A moda vestida e ditada por essas mulheres também apresenta variações entre aquelas produções realizadas em Hollywood, e os filmes feitos na França e no Brasil. As primeiras propagandeiam o star system, isto é, são porta-vozes dessa economia que gira em torno da correlação entre a indústria do cinema, a indústria da moda, e dos grandes meios de comunicação (CARLI, 2009). Por isso, a cada filme protagonizado por uma grande estrela, lançam-se diversos produtos, fazem-se matérias e reportagens para televisão e revistas sobre o estilo em questão, as lojas de departamento lançam modelos inspirados no look da personagem vivida pela grande estrela, as costureiras refazem as roupas que as clientes assistem nos filmes.

As roupas e acessórios desfilados por Marylin e Audrey são belíssimas, chamam a atenção, e estão no filme para conquistar o gosto das espectadoras. Enquanto a personagem

vivida por Marilyn exibe figurinos extravagantes, que vão de plumas a luvas de cor rosa choque, as roupas vestidas por Audrey, em “Bonequinha de luxo”, prezam por um luxo sempre elegante, contido, nunca marcado pelo excesso (CARLI, 2009). Tal personagem, seus modos, acessórios e roupas, transformaram-se em um ícone de moda que não ficou datado, sendo possível encontrar, atualmente, inúmeras releituras do estilo de Audrey, realizadas por grifes de luxo ou populares, destinadas aos mais diferentes públicos.

As protagonistas vividas por Brigitte Bardot e Sônia Braga, de modo diferente, vestem-se da maneira mais natural e simples possível, o que não significa que o figurino seja completamente desprezioso (CARLI, 2009). As roupas evidenciam a sensualidade e o erotismo em ambas, o que aparece num descuido, numa possível ingenuidade que se mistura com o prazer por saber-se desejada. “As saias, as blusas, os casacos desabotoados mostram, com o descuido de mais um botão desabotoado, mais coxa, mais peito” (CARLI, 2009, p. 125).

Quer seja pelas narrativas protagonizadas por mulheres fatais, que atraem os homens de maneira irresistível, desgraçando suas vidas, quer seja pelas histórias protagonizadas por mulheres lindas e sensuais e que fugiram ao mito de que tudo aquilo que remete à feminilidade termina por remeter-se ao mal e ao perigo, fica claro que o cinema teve e ainda tem um papel importantíssimo no que tange às construções sociais acerca do feminino, sendo capaz tanto de reforçar antigos mitos já arraigados no senso comum, quanto de lançar novas imagens da feminilidade que vão perdurar ao longo dos anos. Para que possamos compreender, portanto, como Lars Von Trier elabora a mulher que protagoniza o filme que analisamos nesse estudo, precisamos estudar o fazer cinematográfico, sobretudo as questões referentes à narrativa e linguagem da sétima arte, assim como a criação de personagens propriamente dita.

4 LINGUAGEM, NARRATIVA E PERSONAGENS – CONSIDERAÇÕES SOBRE CINEMA E FICÇÃO

Para que possamos estabelecer um estudo acerca da personagem criada por Lars Von Trier foi preciso, até o presente momento, pensar o grotesco enquanto categoria estética, bem como as diferentes representações das mulheres e da feminilidade ao longo da história, a partir de uma perspectiva feminista e calcada no conceito de gênero. Os estudos precedentes à análise do filme não estariam completos, no entanto, se não contassem também com uma mirada sobre a criação cinematográfica propriamente dita. A partir disso, nesse capítulo, abordaremos as especificidades da linguagem do cinema, bem como os princípios da narrativa em audiovisual, além da criação de personagens em ficção.

4.1 CINEMA: INDÚSTRIA, ARTE E LINGUAGEM

Os pioneiros da história do cinema, como os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière e o norte americano Thomas Edison, que no final do século XIX estiveram à frente das primeiras projeções de filmes animados, acreditavam que as imagens em movimento serviriam à pesquisa científica e não ao surgimento de uma indústria do entretenimento (TURNER, 1997). Como afirma Turner (1997), a previsão feita por Edison a respeito do desenvolvimento do cinema, por exemplo, assemelhava-se à televisão que conhecemos atualmente: marcada pelo uso doméstico e baseada na informação. Da mesma maneira, não era objetivo desses primeiros cineastas estabelecerem os filmes como sendo criações artísticas. Fato que não impediu que já se produzisse arte àquela época, mesmo que de maneira “inconsciente”.

Segundo Martin (2007), Lumière, ao buscar reproduzir a realidade através de seus curtíssimos filmes, foi muito além desse intento: vistos atualmente, suas realizações revelam o caráter “quase mágico da imagem cinematográfica” (MARTIN, 2007, p. 15), evidenciando que a câmera faz mais do que simplesmente duplicar as imagens da realidade. Deste modo, filmes como *A chegada do trem na estação de Ciotat* (*Entrée d'un train en gare de La Ciotat*,

França, 1895) são análogos às pinturas rupestres encontradas em Altamira, na Espanha, e Lascaux, na França, desenhos que ilustram as cavernas com animais selvagens a partir de uma visão utilitária das gravuras, já que se pensava que tal feito agiria como mágica capaz de assegurar o domínio dos homens sobre os animais (GOMBRICH, 1999). O objetivo daqueles que fizeram as pinturas, assim como o de Lumière, não era fazer arte. Apesar disso, essas criações integram, sem dúvidas, o patrimônio artístico da humanidade (MARTIN, 2007).

A despeito de não ter sido concebido a fim de estabelecer-se como divertimento destinado às massas ou expressão artística, nas primeiras duas décadas do século XX o filme narrativo se estabelece como um produto comercial rentável e, também, como forma artística original (TURNER, 1997). Esse caráter híbrido implica no fato de o cinema ser visto, por vezes, como arte “menor”, permeada por alguns senões, que advém, justamente, do caráter industrial e, sobretudo, comercial que permeia o fazer cinematográfico.

Segundo Martin (2007), os altos gastos necessários à realização de um filme conferem especial importância às grandes produtoras e investidores, que se norteiam, de maneira preponderante, pela rentabilidade. Essa característica não é tão pungente em outras manifestações artísticas como a pintura, por exemplo. Desse modo, o cinema é criticado por ser uma arte e também uma indústria não tanto pelas inferências propriamente materiais dessa característica, mas por implicações morais (MARTIN, 2007). Isto é, questiona-se o status de “arte” conferido ao cinema a partir da noção de que os filmes são realizados tendo como norte, de maneira hegemônica, a preponderância dos interesses daqueles que investem dinheiro, em detrimento dos interesses do público que irá receber essas obras.

Analisando o cinema a partir desse prisma, como um intento comercial destinado ao divertimento de milhões, que é elaborado, sobretudo, visando o retorno financeiro, determinados críticos e estudiosos de arte consideram uma atitude presunçosa defender que a cinematografia conte com obras-primas, isto é, com filmes que possam ser análogos à *Monalisa*, ou à *Nona Sinfonia*, realizações que se destruídas prejudicariam de maneira decisiva o patrimônio cultural da humanidade (MARTIN, 2007). Na base desse pensamento, para além das implicações morais suscitadas pelo aspecto comercial, estão três características elencadas como inerentes à realização em de filmes: a fragilidade, a futilidade, e a facilidade (MARTIN, 2007).

O cinema seria marcadamente frágil, portanto, por estar condicionado a suportes materiais delicados que são suscetíveis ao estrago ao longo do tempo, porque o direito moral dos criadores ainda é mal reconhecido e, sobretudo, porque à exceção daqueles filmes realizados de maneira independente, o cinema por vezes deve submeter-se aos imperativos do

capital de tal maneira que “em nenhuma outra arte as contingências materiais têm tanta influência sobre a liberdade dos criadores.” (MARTIN, 2007, p. 14).

A futilidade, por sua vez, diz respeito ao fato de o cinema ser a mais jovem das artes, que emergiu de uma técnica de reprodução mecânica do mundo real. Além disso, em nenhuma outra arte o consenso crítico é tão difícil de ser alcançado e, também, como em nenhuma outra manifestação artística, todos se sentem autorizados a julgar os filmes. Por fim, o cinema é encarado como “facilidade” porque apresenta, geralmente, enredos simplificados, marcados pelo melodrama, pelo erotismo ou pela violência, o que faz com que os filmes sejam encarados como instrumentos de imbecilização do público. (MARTIN, 2007).

Durante certo tempo, os próprios estudos teóricos acerca do cinema contribuíram para que determinados filmes fossem encarados a partir do trinômio “fragilidade, futilidade e facilidade”. Segundo Turner (1997), essa área acadêmica, que atualmente está institucionalizada em universidades do mundo todo, desenvolveu-se de maneira significativa nos Estados Unidos entre as décadas de 1960 e 1970. À época, grande parte daqueles que pesquisavam literatura migraram para o estudo dos filmes, o que representou um processo ambivalente: ao mesmo tempo em que serviu à valorização da sétima arte como importante meio de comunicação, desdenhou enfaticamente de certas características do cinema que eram divergentes daquelas que marcavam a literatura (TURNER, 1997).

Assim, muitos acadêmicos que se dedicavam, até então, às belas letras, trouxeram para a pesquisa em cinema certo receio da cultura acadêmica em debruçar-se sobre formas de cultura massiva, como os filmes realizados à maneira clássica e a televisão. Dessa forma, o interesse esteve circunscrito, nessas primeiras décadas de pesquisa, aos filmes abstratos, rebuscados, “que apresentavam maior semelhança com obras literárias do que com o longa-metragem comercial tradicional” (TURNER, 1997, p. 12). Ao longo do desenvolvimento desses estudos, contudo, tornou-se patente a importância em compreender fatores como o próprio ato do público de ir ao cinema, e o fascínio exercido por imagens projetadas na tela, inclusive nos filmes “comerciais”, que atraem milhares de espectadores.

É possível afirmar, pois, que a despeito das implicações trazidas pelo forte caráter comercial que permeia muitos filmes, em consonância às ideias defendidas por Martin (2007), acreditamos que o cinema seja, de fato, uma arte que conta com uma estética própria e que ao longo de sua história foram produzidas obras-primas capazes de influenciar a cultura e o espírito do tempo não somente da época em que foram lançadas, mas também de gerações posteriores. É verdade, também, que alinhadas ao pensamento de Turner (1997), acreditamos que o papel desempenhado pelo cinema em nossa cultura vai além do que bem sucedido um

filme pode ser no tangente ao alcance de determinada estética, ou do reconhecimento enquanto arte “verdadeira”: é preciso reconhecer, sobretudo no âmbito acadêmico, o cinema como atividade social destinada ao público, e que, “em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria.” (TURNER, 1997, p. 13).

Para que seja possível, portanto, entender o cinema como importante meio de expressão artística, e também como instância de significação numa cultura, é preciso compreender a linguagem cinematográfica. Ao desenvolver-se, o cinema foi capaz de conquistar meios de expressão específicos, libertando-se da simbiose com outras artes como o teatro, instaurando uma linguagem capaz de “conduzir um relato e de vincular ideias” (MARTIN, 2007, p. 16). Tal evolução se dá pela crescente descoberta de elementos de expressão fílmicos cada vez mais sofisticados e, especialmente, pelo desenvolvimento da montagem.

É preciso salientar que, no âmbito dos estudos de cinema, não há um consenso quanto ao status e o grau de desenvolvimento dessa capacidade de “escrita própria”. O debate acerca do tema, inclusive, gerou interessantes asserções acerca do fazer cinematográfico. É o caso, por exemplo, da divergência entre o cineasta e semiólogo Pier Paolo Pasolini e o semiólogo Christian Metz. Enquanto Metz defendia que o cinema constituía-se como linguagem, mas não como língua, o cineasta italiano alegava que era possível traçar o esboço um gramática do cinema, que era, de fato, uma língua, na qual a montagem poderia ser elencada como a sintaxe (SAVERNINI, 2004).

Na esteira de Metz, Martin (2007) determina que o cinema é uma linguagem, justamente por operar a partir da imagem dos objetos e não com os objetos propriamente ditos, isto é, por agir a partir de uma duplicação fotográfica que “arranca do mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para fazer dele o elemento de um discurso” (METZ, 1965, p.68, apud MARTIN, 2007, p. 18). Tais objetos, arrancados do mutismo a partir dos filmes, isto é, a “realidade” que aparece na tela, jamais é totalmente neutra, mas representa o signo de algo além. E é nessa relação ambígua entre a realidade objetiva e sua imagem fílmica que está o epicentro da expressão cinematográfica (MARTIN, 2007).

Essa característica serve como argumento para que Martin aproxime a linguagem cinematográfica da linguagem poética, na qual as palavras ordinárias se enriquecem de múltiplas significações ao serem transmutadas para um poema, assim como os objetos variados são potencialmente enriquecidos em significados novos quando transpostos para a tela. Tal analogia, no entanto, não deve ser confundida com correspondência exata. Conforme

salienta Martin (2007), se por vezes é possível estabelecer um paralelismo entre a linguagem cinematográfica e a verbal, é preciso destacar sempre a originalidade da primeira em relação àquela dos textos e poemas. E essa tem como característica primordial a capacidade única que os filmes guardam de mesclar ambivalências a partir de um ponto de vista estético.

Tal originalidade [da linguagem cinematográfica] advém de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer. (MARTIN, 2007, p. 19).

Feita essa breve introdução, podemos aprofundar-nos no estudo dos diversos elementos fílmicos que são mobilizados pela linguagem cinematográfica, tanto aqueles específicos, como aqueles compartilhados pelo cinema e outras manifestações artísticas, como a pintura e o teatro.

4.2 ELEMENTOS FÍLMICOS ESPECÍFICOS E NÃO ESPECIFICOS

Tanto os elementos que são próprios ao cinema como aqueles que advêm de outras artes são mobilizados pelo diretor a partir de diferentes atitudes estéticas, isto é, assim como afirma Betton (1987), a partir de determinadas escolhas que dizem respeito à concepção que um diretor tem a respeito de seu filme. É possível, por exemplo, que se opte por uma decupagem rígida, longamente pensada durante o período que antecede as filmagens, ou, ainda, pela realização de um filme marcado pela flexibilidade, garantindo uma grande margem para improvisação aos atores e às atrizes.

Dentre as posturas estéticas que um realizador assume, é interessante pensarmos a simultaneidade com que o realismo e o idealismo se opõem e se misturam (BETTON, 1987), no tangente à concepção de determinada produção. Segundo Betton (1987), desde o início do cinema almejou-se uma reprodução que angariasse ser cada vez mais fiel à realidade. Buscava-se atingir esse objetivo através de cenários marcados por numerosos detalhes da existência cotidiana, do uso de uma linguagem coloquial e, ainda, pelo constante uso do plano-sequência e da profundidade de campo.

Nestes casos, a imagem fílmica é capaz de engendrar um sentimento de realidade, já que possui todas as aparências “do real”, mas não deve ser confundida com este, pois o que aparece na tela é apenas uma espécie de realidade estética, que “resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador” (BETTON, 1987, p.9). É possível, desta maneira, que o realismo seja até mesmo permeado pela fantasia, pela magia e pelo sonho, o que demarca o quão amplo pode ser esse conceito de “representação da realidade” almejado pelo cinema. Existem, portanto, realismos e não apenas uma forma válida de buscar uma representação fiel do real.

Do mesmo modo, de acordo com Betton (1987), existem distintos idealismos. Marcadas pela preponderância de temas fantásticos, com predileção pelo mórbido ou pelo macabro, as diferentes expressões idealistas almejam uma transfiguração voluntária da realidade, na qual a imaginação prepondera sobre a lógica. (BETTON, 1987). Dentre as distintas manifestações destacam-se, sobretudo, o simbolismo, o expressionismo, e o surrealismo.

O idealismo simbolista busca trazer à tona, por meio de todos os meios simbólicos, inúmeras realidades ocultas e facetas desconhecidas do ser humano, fornecendo, segundo Betton (1987), inúmeras “verdades” distintas e igualmente válidas. O expressionismo, por sua vez, pretende representar o mundo exterior afastando-se de uma visão empirista dos ambientes e dos objetos. Para tanto, os artistas alinhados a esse idealismo recorrem especialmente à estilização dos cenários e conferem especial atenção à iluminação (a partir de inúmeros efeitos), e à interpretação dos atores (BETTON, 1987).

Os surrealistas recorrem, sobretudo, ao sonho, à valorização da fantasia e da imaginação, em detrimento da lógica (BETTON, 1987). De acordo com Gombrich (1999), muitos dos artistas¹³ envolvidos no surgimento do movimento surrealista, nos anos 1920, estavam profundamente impressionados pelos estudos do psicanalista Sigmund Freud acerca dos processos inconscientes da mente humana e, justamente por isso, buscavam reproduzir imagens oníricas, que acreditavam mais reais que a realidade em si. Poucos filmes podem ser considerados essencialmente surrealistas. Diversas produções, no entanto, tal como afirma Betton (1987), “estão bastante próximos do surrealismo”, como *Um cão andaluz* (*Un chien*

¹³ O Surrealismo foi um movimento artístico que teve origem em Paris, nos anos 1920. Segundo Gombrich (1999), dentre os objetivos dessa vanguarda, figurava a intenção de produzir uma arte criativa, já que, de acordo com os surrealistas, o uso da imaginação, da fantasia e de processos oníricos na elaboração dos produtos artísticos vinha sendo destruída pelo racionalismo. O pintor André Breton era o principal mentor do movimento, que contou, ainda, com artistas como Luis Buñuel, René Magritte e Antonin Artaud.

andalou, França, 1929) de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Além disso, é frequente que produções alinhadas a gêneros como terror, suspense e ficção científica uma relação muito estreita com o surrealismo.

Resultando, pois, da interação entre técnica e subjetividade, um filme reproduz ou contradiz a realidade, a partir da arbitrariedade de um realizador, para afetar o público. Isso só se torna possível graças aos elementos fílmicos que são mobilizados pela linguagem cinematográfica. Num primeiro momento interessa-nos compreender aqueles elementos classificados como “não específicos”, já que também são utilizados por outras artes, como o teatro e a pintura.

O cenário é um desses recursos, sendo compartilhados pelo cinema e pelo teatro. No caso da realização de filmes, tanto se o diretor estiver interessado em uma representação mais naturalista das pessoas e dos objetivos ou, de maneira distinta, se almejar imagens marcadamente dramáticas, em ambos os casos a composição e organização dos elementos que integram a imagem é pensada de modo a não apenas servir como pano de fundo à determinada ação (BETTON, 1997). Assim, é frequente que os cenários sejam dotados de grande relevância no momento de concepção de um filme, compreendendo tanto paisagens naturais quanto construções humanas (MARTIN, 2007).

De maneira geral, é possível distinguir diferentes tendências no tangente à concepção geral do cenário: quando criado a partir de um viés realista ou neo-realista, o cenário não visa algo que está além de sua materialidade, isto é, “não significa senão aquilo que é” (MARTIN, 2007, p. 63). Betton (1997) destaca dois momentos específicos como essenciais ao desenvolvimento da concepção de cenários realistas: o primeiro diz respeito à escola realista dos anos trinta, representada por cineastas soviéticos e norte-americanos, que criavam cenários naturais extraordinários, como para os *westerns* estadunidenses, por exemplo. Além disso, a escola italiana do pós-guerra reuniu tanto cineastas dotados de uma visão rigorosamente realista, que almejavam uma representação direta do cotidiano, como Rossellini e Vittorio De Sica, quanto aqueles que, classificados como “românticos”, apresentavam uma visão menos “dura” da realidade, com a elaboração de cenários mais coloridos e calorosos (BETTON, 1997).

Os cenários ditos impressionistas geralmente são paisagens naturais, escolhidas em função do teor psicológico da ação, condicionando e, de maneira simultânea, refletindo o drama das personagens. Algumas dessas ambientações são concebidas a partir de uma tendência essencialmente racional e objetivista, como é perceptível na filmografia de diretores

como Visconti, Antonioni e Bergman. Outros realizadores, como Buñuel e Renoir, se alinham a uma tendência essencialmente sensorial, ou sensualista (MARTIN, 2007; BETTON, 1987).

De maneira distinta aos cenários impressionistas, as ambientações expressionistas frequentemente são criadas artificialmente almejando conferir impressões plásticas que estejam em consonância à linha psicológica ou dramática dominante da ação (MARTIN, 2007). Dessa maneira, esses cenários baseiam-se numa visão subjetiva do mundo, marcada pela estilização, abstração e simbolismo (BETTON, 1987). A produção *O gabinete do Doutor Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Alemanha, 1920) é considerada uma obra-prima do expressionismo. De acordo com Betton (1987), os cenários do filme (Figura 11) foram elaborados sobre panos por pintores-cenógrafos, e ambientam a narrativa a partir do ponto de vista de um homem louco, apresentando deformações e estilizações a partir da mentalidade do herói, permeada pela angústia e morbidez.



Figura 11: Fotograma do filme *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920)

Fonte: Cult and Classic Films¹⁴

¹⁴ < <http://classicecultfilms.blogspot.com.br/> >

A iluminação, segundo Martin (2007), constitui um elemento crucial à expressividade de determinada imagem. Em verdade, a luz é capaz de criar a atmosfera da ação, delimitando lugares, estados mentais das personagens, “criando estética” (BETTON, 1997, p. 55). É possível distinguir esse importante recurso em duas categorias: a iluminação de ambiente (caracterizada pela luz geral e difusa) caracteriza uma ambientação psicológica generalista, enquanto a iluminação de efeito (com a luz dirigida e contrastada) serve à realização de efeitos dramáticos específicos. (BETTON, 1997).

Enquanto os filmes alinhados à estética realista optam pela iluminação natural, plana e com poucos contrastes, com tomadas externas e cenários reais, os filmes marcados pelos diversos idealismos, sobretudo pelo expressionismo, valem-se da iluminação de interiores, nos quais a liberdade de criação é potencializada. Nesses casos, a fim de expressar valores psicológicos, simbolizando plasticamente os estados mentais das personagens, costuma-se valorizar o conflito entre luz e sombra, claro e escuro, geralmente sugerindo sensações como medo, angústia e insanidade (MARTIN, 2007; BETTON, 1997).

Ainda no âmbito dos elementos não específicos do cinema, é possível afirmar que o figurino das personagens está relacionado à atmosfera, ao tom de determinado filme (MARTIN, 2007; BETTON, 1997). Como interage de maneira direta com a iluminação e o cenário, geralmente o figurino não é analisado de maneira independente desses elementos, isto é, é encarado como sendo capaz de ampliar ou reduzir efeitos previamente elaborados pelo diretor.

Ele [o figurino] se destacará dos diferentes cenários para pôr em evidência gestos e atitudes dos personagens, conforme sua postura e expressão. Por harmonia ou por contraste, deixará sua marca no grupamento dos atores e no conjunto de um plano. Enfim, sob esta ou aquela iluminação, poderá ser modelado – realçado pela luz ou apagado pelas sombras. (EISNER, 1949, p. 68 apud BETTON, 1997, p. 57)

A cor, por sua vez, é um importante elemento que integra a linguagem cinematográfica, o que não desqualifica a representação em preto e branco. Em determinadas casos, como cenas de extrema violência, sobretudo em filmes de terror ou de guerra, a presença da cor pode implicar numa artificialidade, num aspecto maneirista de determinada imagem fílmica. A partir disso, por vezes certos diretores optam por realizar cenas brutais, ou grotescas, em preto e branco (BETTON, 1997). Da mesma maneira, quando a intenção é

destacar, propositalmente, a violência e o choque perpetrados por determinada ação, opta-se pelas cores (MARTIN, 2007; BETTON, 1997).

De acordo com Betton (1997), apesar de ser verdade que as cores imprimem sentimentos e impressões no espectador, atuando diretamente no clima psicológico de determinada cena, é preciso salientar que a significação das cores acontece a partir de uma ressonância entre as tonalidades e a situação dramática desenvolvida, e não a partir de um simbolismo puramente individual que indica, por exemplo, que o vermelho estará sempre fadado a representar a agressividade, o azul, a ternura, e o amarelo, a traição.

Devido ao papel essencial da imagem no cinema, grande parte dos elementos filmicos classificados como “específicos” são elaborados a partir de diferentes modalidades de criação da imagem. O mais elementar deles é o próprio registro através da câmera. Durante os primeiros anos da história do cinema, a câmera permanecia fixa, como se correspondesse a um “regente de orquestra” que observava o desenrolar de uma apresentação (MARTIN, 2007, p. 30). Tal imobilidade do aparelho técnico é perceptível em todas as produções de Méliés, por exemplo.

A completa liberação da câmera de sua posição estática, com o aparelho modificando o ponto de vista de uma mesma cena indo de um plano a outro, só acontece, de fato, a partir de 1990, por iniciativa do inglês G. A. Smith. Em diversos filmes realizados à época começou a acontecer uma passagem do plano geral ao primeiro plano, que nessas produções caracterizava, sobretudo, a visão através de certos instrumentos como binóculos ou lupas. A partir de Smith, portanto, a câmera sai da posição de regente de orquestra e passa a ser um “tapete voador” (MARTIN, 2007, p. 31).

Assim, no início dessa liberdade de movimentação do aparelho, usou-se muito a câmera para um estudo objetivo de uma ação ou cenário. Com o passar do tempo, porém, a movimentação da câmera passa a ser utilizada com um viés cada vez mais subjetivo, isto é, disposto a evidenciar os estados mentais das personagens, o que influenciou decisivamente, na sofisticação desses movimentos. Deixando de ser apenas a testemunha dos acontecimentos, a câmera passa então a ser também ativa e atriz (MARTIN, 2007).

Progressivamente, distintas movimentações e posições de câmera foram criadas, como a câmera na mão e recursos técnicos que garantem ao *cameraman* a capacidade de movimentar-se e, ainda assim, não causar trepidação na imagem (LEONE, 2005). Com isso, foi conferida uma expressividade cada vez maior à imagem. Martin (2007) identifica como fatores que operam na criação e condicionamento dessa expressão: os enquadramentos, os diferentes tipos de planos e os ângulos de filmagem.

Os enquadramentos são tidos como o aspecto primeiro do papel ativo da câmera no registro que a mesma faz da realidade para transformá-la em material artístico. Com os diferentes enquadramentos acontece, portanto, a composição do conteúdo imagístico de determinada produção, isto é, a decupagem do fragmento de realidade que será transposto para a tela (MARTIN, 2007). Nas origens do cinema, quando a câmera ainda podia ser comparada a um regente de orquestra não existia, de fato, uma realidade própria do enquadramento, já que as produções se limitavam a “delimitar um espaço que correspondia exatamente à abertura de uma cena de teatro à italiana” (MARTIN, 2007, p. 35). Progressivamente, começou-se a perceber que diversificando-se o enquadramento era possível alcançar diversos efeitos que influenciavam na maneira de se contar uma história.

Dentre essas possibilidades, Martin (2007) destaca a descoberta da noção de elipse, isto é, a capacidade de deixar certos elementos da ação fora do enquadramento, e apenas sugerir-los através de determinados objetos ou expressões faciais das personagens, por exemplo. Além disso, percebeu-se que era possível enquadrar somente um detalhe significativo ou simbólico para determinada ação e, assim, indicar, ou reforçar um aspecto inerente ao desenvolvimento do filme. Ainda em relação aos efeitos que progressivamente passaram a ser utilizados, figura a capacidade de composição, que de maneira arbitrária, acentua a artificialidade do conteúdo do enquadramento, sobretudo a fim de evidenciar certo estado psicológico de uma personagem. (MARTIN, 2007).

Por fim, os realizadores perceberam que era possível, modificando-se o enquadramento, alterar o ponto de vista do espectador, bem como jogar com a terceira dimensão do espaço, a profundidade de campo, para obtenção de efeitos espetaculares ou dramáticos. Segundo Betton (1997), a profundidade de campo possibilita a obtenção de efeitos decididamente eficazes. É possível que o diretor de fotografia oscile entre criar uma grande nitidez em todos os planos de um filme, e limitar essa nitidez da profundidade, a fim de isolar certo elemento da imagem. Tal feito é capaz de criar a ilusão de relevo ou prender a atenção do espectador à determinada ação (BETTON, 1997).

Assim como o enquadramento, os diversos tipos de planos que são utilizados no cinema também são relevantes na maneira pela qual a linguagem fílmica representa objetos, pessoas e sensações. O tamanho e a nomenclatura de um plano são estabelecidos a partir da distância entre a câmera e o objeto, bem como pela duração focal da cena em questão. (MARTIN, 2007). Existem, pois, inúmeros tipos de planos, que são condicionados pela obrigação de garantir ao espectador tempo material para a percepção dos conteúdos exibidos, e por isso um plano geral costuma ser mais longo que um primeiro plano. Esse exemplo, no

entanto, não é uma regra, já que um plano será quão longo um realizador assim o desejar, a partir da ideia precisa que pretende transmitir. Neste caso, ainda segundo Martin (2007, p. 37), “o valor dramático prevalece então sobre a simples descrição.”

Não temos a intenção de catalogar e descrever as diferentes modalidades de planos existentes. Interessa-nos, por outro lado, pensar a capacidade que planos específicos guardam de influenciar na maneira pela qual os personagens são apresentados em certos filmes, isto é, como a escolha arbitrária do realizador por determinado plano pode indicar um desejo de ressaltar características ou sentimentos dos personagens. O plano geral reduz o homem a uma figura minúscula e, assim, opera para que este seja reintegrado ao mundo, sendo devorado pelas coisas ao redor. Do ponto de vista psicológico, esse plano não possui significados monolíticos, podendo oscilar entre uma ambiência marcada pelo pessimismo e moral negativa até a exaltação lírica ou épica (MARTIN, 2007).

O primeiro plano, por sua vez, é considerado por Betton (1997) como um dos elementos essenciais à linguagem cinematográfica. Correspondente à invasão no campo da consciência, esse plano é capaz de indicar uma tensão mental considerável, sobretudo quando alternada com planos gerais (MARTIN, 2007; BETTON, 1997). A capacidade que a câmera possui, em certas produções, de esmiuçar fisionomias, lendo nas faces dos personagens dramas subjetivos e expressões fugazes, tem, pois, um papel decisivo no fascínio que o cinema exerce sobre o público. Jean Epstein, ao pensar a relação entre espectador e um rosto em primeiro plano ressalta, justamente, o caráter passional que marca a relação estabelecida entre ambos.

Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida, penetramo-la. Essa penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, abre-se como a cauda de um pavão, expõe sua geografia ardente... É o milagre da presença real, da vida manifesta, aberta como uma bela romã despida de sua casca, assimilável, bárbara. Teatro da pele. (EPSTEIN, 1947 p. 171 apud MARTIN, 2007, p. 38).

Desta forma, ao enquadrar rostos em primeiro plano é possível exprimir, de modo pungente, certos ânimos das personagens, como uma sensação intensa de contentamento, surpresa, ou sofrimento (MARTIN, 2007). Além disso, através de um enquadramento incomum, ou da utilização de um plano detalhe, registrando somente a boca ou os olhos de uma personagem, por exemplo, é possível imprimir em determinada imagem a impressão de desconforto ou inquietação. Até mesmo os objetos, quando apresentados em primeiro plano,

não raro terminam por indicar algo referente ao estado de ânimo de alguma personagem (MARTIN, 2007).

Apesar de salientarmos a relevância dos enquadramentos e planos no desenvolvimento de uma produção cinematográfica, tais fatores criativos não atuam individualmente, isto é, um plano, quando analisado de maneira independente do filme no qual está inserido não tem uma função direta, sendo marcado por um processo dialético, já que apenas tem valor e sentido quando posto em relação com aqueles planos que o precedem e o sucedem (MARTIN, 2007). O processo que opera conferindo um sentido para os inúmeros planos de uma narrativa é a montagem, tida como o elemento mais específico da linguagem cinematográfica, aquele que é nuclear na elaboração de um filme.

Pier Paolo Pasolini abordou a relevância crucial da montagem estabelecendo, de antemão, uma distinção entre o cinema e os filmes propriamente ditos: enquanto o primeiro seria uma abstração, os filmes seriam algo essencialmente tangível. Dessa maneira, ao buscar uma reprodução da realidade, o cinema poderia ser encarado como uma infinidade de planos-sequência, gravados a partir de todos os pontos de vista possíveis. Entretanto, por ser uma abstração, o cinema se manifesta somente através dos filmes, que por sua vez, são produtos finitos. É justamente essa finitude, angariada através da montagem, que garante o sentido de determinada produção (GONZÁLEZ, 1997).

Traçando uma analogia entre o fazer cinematográfico e a própria vida, Pasolini estabelece que, enquanto uma pessoa habita um presente, seu futuro é uma incógnita, um fluir contínuo, no qual ainda são possíveis as mais diferentes rupturas, transformações e mudanças de rumo. Assim sendo, somente a morte seria capaz de conferir significado a esse *continuum*. No tangente à sua função primordial, portanto, a montagem seria semelhante à morte: sendo um processo que está além da simples justaposição de planos, é o único meio capaz de produzir sentido (GONZÁLEZ, 1997).

De fato, um filme adquire existência a partir da montagem (LEONE, 2005), processo que a partir do qual o um cineasta impregna em suas realizações uma visão pessoal das coisas, do mundo, e dos sentimentos, mesclando a realidade objetiva com sua subjetividade enquanto autor. Contemplando, de modo simultâneo, inteligência e sensibilidade, com a elaboração da montagem é possível ensejar emoção, efeitos dramáticos ou oníricos, a partir de “malabarismos com o tempo e o espaço, com cenários e personagens [...]” (BETTON, 1997).

Ao longo do desenvolvimento dos estudos do cinema, diversos realizadores e estetas debruçaram-se sobre a questão da montagem com o intuito de enumerar e classificar

os tipos existentes e suas características, de modo que existem diversas montagens, como a harmônica, a de contraste, e a poética, de acordo com o pensamento de estudiosos como Eisenstein, Pudovkin e Bela Balazs, respectivamente (MARTIN, 2007). De modo semelhante ao estudo dos planos, no entanto, não buscamos elencar e descrever as distintas modalidades de montagem, mas perceber como essa ferramenta tão específica do cinema serve aos realizadores no sentido de expressar metáforas e símbolos numa narrativa audiovisual.

Para que possamos cumprir esse intento, nos valeremos do conceito de montagem ideológica, que consiste em organizar planos de modo a expressar um ponto de vista, um sentimento ou uma ideia (MARTIN, 2007; BETTON, 1997). Assim sendo, dependendo daquilo que um realizador pretende expressar, a montagem ideológica é capaz de conferir à realidade uma visão reconstruída intelectualmente, sendo capaz de suscitar ou evidenciar associações essencialmente conceituais, marcadas por simbolismos, estabelecendo relações de tempo, de lugar, causa ou consequência (BETTON, 1997).

Dentre essas relações, Martin (2007) destaca que o paralelismo, resultante de uma aproximação simbólica entre duas imagens, pode ser encarado como a montagem ideológica propriamente dita. No paralelismo, a ligação entre planos não é norteadada por uma relação material, que serve a uma explicação, mas deve ser realizada na mente do espectador. É possível, inclusive, que o simbolismo ensejado pelo paralelismo seja até mesmo recusado pelo público, já que depende do quão persuasivo um realizador logra ser (MARTIN, 2007).

Como exemplo de uma relação de paralelismo que ocorre de maneira mais elaborada, uma sequência do filme *Montanhas de Ouro* (Zlatie gori, 1931) de Iutkevitch, correlacionada uma manifestação de operários em São Petesburgo e uma delegação de trabalhadores que busca a assinatura do patrão para uma lista de reivindicações em Baku (MARTIN, 2007; BETTON, 1987). A montagem ideológica é realizada por Iutkevitch da seguinte maneira:

- os operários diante do patrão,
- os manifestantes frente ao oficial de polícia,
- o patrão empunhando uma caneta,
- o oficial levanta a mão para dar a ordem de atirar,
- uma gota de tinta cai na folha de reivindicações,
- o oficial abaixa a mão; tiros; um manifestante cai,
- uma segunda gota de tinta cai sobre o papel (essa segunda gota evoca simbolicamente uma gota de sangue (MARTIN, 2007, p. 154).

De acordo com Betton (1987), essa perspectiva, que visa o máximo efeito de choque que uma imagem pode suscitar, a serviço de uma causa, foi preponderante para que os

cineastas soviéticos optassem frequentemente, pela montagem ideológica. Com a experiência do “efeito Kulechov” fica patente o papel criador da montagem (MARTIN, 2007; BETTON, 1987). A partir de uma série de experimentos, o diretor e teórico do cinema Lev Kulechov evidenciou que, a partir da justaposição de um mesmo primeiro plano do rosto de um ator, voluntariamente inexpressivo, em relação a distintas imagens, como a de um prato fumegante, um revólver, e um caixão de criança, era possível associar ideias como fome, ternura e tristeza ao rosto do homem (LEONE, 2005; BETTON, 1987).

Conforme delimita Betton (1987), experiências como aquelas realizadas por Kulechov reforçam que as imagens são essencialmente neutras, quando tomadas de maneira isolada, sendo influenciadas pela justaposição com outras, assim como acontece com as cores, por exemplo, que, quando relacionadas, apresentam uma grande variação em suas tonalidades originais. É preciso, no entanto, que o grande poder resguardado pela montagem, sobretudo o de imprimir sentimentos diversos ao rosto impassível de um ator, como ocorre no efeito Kulechov, não se sobreponha aos demais elementos fílmicos, o que terminaria por negligenciar recursos cruciais, como o trabalho dos atores e atrizes (BETTON, 1987).

Diretamente relacionadas à montagem, as metáforas, quando presentes numa narrativa cinematográfica, implicam em sugerir ao espectador mais do que a simples percepção do conteúdo que aparece na tela (MARTIN, 2007). Logo, os filmes que contam com metáforas são dotados de vários níveis de leitura, já que certas imagens que trazem à tona nem sempre são redutíveis em si mesmas, mas são dotadas de uma segunda significação que pode ou não ser percebida pelo público.

A partir dessa associação entre imagens que, ao serem confrontadas na mente do espectador farão com que o mesmo se atente para a percepção de determinada ideia que o realizador pretende exprimir, as metáforas podem ser plásticas, dramáticas ou ideológicas. No primeiro caso, são construídas numa estrutura de analogia baseada numa tonalidade psicológica, isto é, buscam indicar o estado de ânimo de uma personagem, geralmente associando ao primeiro plano de um rosto imagens que possam indicar as sensações ou sentimentos.

As metáforas dramáticas são herança do cinema mudo soviético, e foram classificadas por Eisenstein como “montagem das atrações” (MARTIN, 2007; BETTON, 1987). Tais metáforas auxiliam, sobretudo, na condução e compreensão do enredo. O próprio Eisenstein, em *A greve* (Stachka, 1925) justapôs à imagem de trabalhadores sendo metralhados pelo exército, a imagem de um matadouro, com animais decapitados. O segundo termo das metáforas dramáticas, como os animais mortos, em *A greve* (1925), geralmente não

se relaciona diretamente com a ação dos filmes. Segundo Martin (2007), tal opção por inserir imagens arbitrárias em determinada sequência foi uma atitude arrojada do cinema mudo soviético nos anos 1920, que segue como importante fonte de inspiração a realizadores contemporâneos.

As metáforas ideológicas, por fim, são construídas com o intuito de expressar uma ideia cujo alcance está muito além da ação que se desenrola no filme, ou seja, implica em uma “tomada de posição mais vasta sobre os problemas humanos” (MARTIN, 2007, p. 95). Nesses casos, geralmente o realizador busca engendrar na consciência do espectador determinadas noções políticas.

De maneira distinta das metáforas, que operam pelo choque entre duas imagens, os símbolos são construídos a partir da imagem enquanto tal (MARTIN, 2007). Por vezes, o próprio cenário pode atuar simbolizando algo, sobretudo em relação aos personagens, como acontece em *A tempestade* (Groza, 1966) de Vladímir Petrov, quando as figuras dos afrescos de uma igreja parecem ser testemunhas das confusões de uma menina. De modo semelhante às metáforas, no entanto, os símbolos também podem ser plásticos, dramáticos ou ideológicos (MARTIN, 2007).

São plásticos quando elaborados em planos nos quais determinados objetos, gestos ou ruídos, por exemplo, possam evocar uma realidade outra. Os símbolos dramáticos desempenham um papel direto no tocante a compreensão da ação, costumando ser, geralmente, elementares. Quando são ideológicos, por sua vez, os símbolos exprimem ideias que estão além da história narrada em um filme e, assim como as metáforas ideológicas, buscam levar o espectador a refletir sobre determinados temas, geralmente correlacionados a questões políticas, existenciais.

A partir, portanto, dos diversos elementos fílmicos, tanto aqueles específicos do cinema, como o enquadramento e a montagem, bem como aqueles que são compartilhados com outras artes, como o figurino e a cenografia, por exemplo, os realizadores constroem os filmes, por vezes permeados por metáforas e simbolismos. As produções audiovisuais, no entanto, também são narrativas. Partindo disso, abordaremos, também, questões referentes à narratologia.

4.3 ESTUDO DA NARRATIVA

Desde a infância, é comum que uma pessoa conviva com narrativas. Neste caso, o mundo é representado através de histórias que, para além de “explicarem” o ambiente que a rodeia, fornecem meios inconscientes para que a criança possa formar seu próprio mundo (TURNER, 1997). Assim, a narrativa pode ser considerada uma ferramenta capaz de conferir sentido ao nosso mundo social, bem como, uma oportunidade de compartilhar esse sentido com os outros. Desse modo, a universalidade da narrativa evidencia “o lugar intrínseco” (TURNER, 1997, p. 73) ocupado pelo ato de criar e contar histórias de ficção na comunicação humana.

Os filmes de longa-metragem são narrativas que se propõem, justamente, a contar histórias. Segundo Turner (1997), mesmo as produções realizadas a partir de fatos reais elaboram ficções com o intuito de gerar drama, condensar o tempo que transcorre entre os acontecimentos, ou para serem mais divertidas ou emocionantes. Apesar das produções cinematográficas se diferenciarem de outros modelos que também contam histórias, como as novelas televisivas e as ficções literárias, quanto às convenções representacionais, por exemplo, é verdade o cinema, a televisão e a literatura compartilham a estrutura básica e as funções da narrativa (TURNER, 1997). Ao longo do tempo, pois, diferentes estudos têm sido norteados pelo intento de compreender o ato de narrar uma história. A partir dessas investigações, Bordwell (1996) delimita três formas gerais que norteiam a narratologia.

A partir da primeira delas, a narrativa é encarada como representação, levando-se em conta elementos que estão no ambiente da história, sua descrição da realidade, ou os significados mais amplos que são engendrados por ela. A partir de outro viés, a narrativa é tratada como uma estrutura, isto é, uma maneira específica de combinar diferentes partes de um todo. Por fim, é possível estudar a narrativa em questão como um processo que consiste em selecionar, organizar e apresentar o material de uma história de modo a exercer sobre o espectador alguns efeitos específicos (BORDWELL, 1996).

A estrutura da narrativa foi objeto de estudo de Vladimir Propp, que a partir do escrutínio de um grupo de contos folclóricos, percebeu semelhanças estruturais entre distintas narrativas como contos populares e lendas produzidas por diferentes culturas ao redor do mundo (BORDWELL, 1996; TURNER 1997). Desta forma, Propp percebeu que, a despeito de certas características superficiais, como a ambientação e as tramas, aspectos fundamentais dessas narrativas eram coincidentes. Destacam-se, sobretudo, as semelhanças estruturais entre as personagens dos diversos contos folclóricos. De acordo com Propp, nessas narrativas sete figuras fictícias se repetem: o vilão, o doador (provedor), o ajudante, a princesa (ou pessoa procurada) e seu pai, o expedidor, o herói ou vítima, e o falso herói (TURNER, 1997).

Essa universalidade da narrativa aponta para duas importantes possibilidades: por um lado indica que o ato de narrar pode estar inerentemente associado à mente humana, tal como a linguagem. De outro modo, pode significar que a narrativa desempenhe uma função social às mais diversas comunidades humanas, daí seu caráter universal (TURNER, 1997). Segundo Turner (1997), até a contemporaneidade, não foi possível comprovar ou refutar a ideia de que certas características dos mitos e lendas se relacionem a determinados mecanismos de percepção cerebral. No entanto, seria possível analisar determinados meios a partir dos quais a narrativa desempenha certa função social.

Tal capacidade veio à tona, sobretudo, com os estudos desenvolvidos por Claude Lévi-Strauss entre as décadas de 1950 e 1960 (TURNER, 1997). Ao analisar os mitos e lendas de culturas primitivas, Lévi-Strauss percebeu, assim como Propp, que certas estruturas eram compartilhadas por essas narrativas, apesar de salientar que existiam certos graus de diferenciação entre estruturas comuns. A partir disso, ficou perceptível que aquilo que todos os mitos, histórias populares, lendas, todas essas narrativas tinham em comum era a função que desempenhavam na sociedade (TURNER, 1997).

Com esse estudo, Lévi-Strauss delimita a função da mitologia, que, ao longo tempo tem servido a explicar aquilo que diferentes sociedades, de distintas épocas, não conseguem entender racionalmente, como a relação entre as pessoas e uma divindade superior, ou as forças da natureza (TURNER, 1997). Para que seja possível, então, compreender essas questões, os mitos são estruturados em oposições binárias, que determinam aquilo que as coisas são e, principalmente, pelo que não são.

Advém dessa duplicidade binarismos como homem e mulher, bondade e maldade, cultura e natureza, que estão relacionados, de maneira crucial, ao modo como diferentes sociedades compreendem semelhanças e diferenças (TURNER, 1997). Um exemplo que pode ser correlacionado a tais maniqueísmos, compreende as relações de gênero, que segundo Auad (2003) delimitam, a partir do sexo biológico, distinções entre homens e mulheres, que são orientados a identificarem-se com determinadas características e também a negarem tantas outras, isto é, aqueles que nasceram homens devem evitar aquilo que corresponde às mulheres e vice-versa.

Sendo uma dessas narrativas, que para além da estética têm uma relevância social, as histórias perpetradas pelo cinema de ficção, são entendidas por Bordwell (1996) como um processo, uma atividade formal que não é, em seus objetivos básicos, específica para o cinema e nem para nenhum outro meio: “como processo dinâmico, a narrativa mobiliza

os materiais e procedimentos de cada meio para seus fins” (BORDWELL, 1996, p. 49, tradução nossa).¹⁵

Partindo de uma perspectiva ampla, portanto, Bordwell (1996) investiga a narrativa no cinema a partir de uma ótica que busca entender um filme em sua totalidade. Desenhar a narrativa é a parte central de seu processo que entende as produções cinematográficas como um todo que é, em certa medida, coerente. Para que seja possível traçar esse desenho, é necessário estabelecer os conceitos de história, argumento e estilo, cruciais ao entendimento do que seria a narrativa no cinema de ficção, vista por Bordwell (1996, p. 53, tradução nossa)¹⁶ como “o processo mediante o qual o argumento e o estilo do filme atuam mutuamente na ação de indicar e canalizar a construção da história pelo espectador.”

A história é a construção imaginária que criamos buscando estabelecer laços, sejam esses causais, espaciais, ou temporais, quando entramos em contato com acontecimentos narrativos. De modo mais específico, a história compreende a ação como estando imbricada em uma cadeia cronológica de causa e efeito de fatos que acontecem em um espaço e tempo determinados. (BORDWELL, 1996). A construção de uma história, por sua vez, não acontece de maneira totalmente arbitrária ou apenas conforme os caprichos de um observador, mas sim, guiada por certos esquemas prototípicos, que orientam o público a buscar por tipos de pessoas, ações, e motivos por trás dos personagens. Quanto mais “canônica” for uma narrativa, mais objetiva será a construção da história pelos observadores, por outro lado, quanto mais subjetiva for uma narrativa, tanto mais será subjetiva a construção da história por parte do público.

Segundo Bordwell (1996), a história de um filme nunca está presente, materialmente falando, na tela. Quando vemos certa personagem enquadrada a partir de um plano geral ou primeiro plano, por exemplo, essa ação é uma representação que nos leva a compreender um acontecimento da história ou o estado psicológico em que a personagem se encontra. Neste caso, a mesma informação pode ser transmitida através de inúmeras modalidades, algumas delas até mesmo sem a necessidade de vermos ou ouvirmos o personagem. Assim, na esteira de Eisenstein, Bordwell (1996) defende que colocar determinada cena em ação é, em si mesmo, um ato representativo.

¹⁵ “Como proceso dinámico, la narración despliega los materiales y procedimientos de cada medio para sus fines” (BORDWELL, 1996, p. 49).

¹⁶ “El proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador” (BORDWELL, 1996, p. 53).

O argumento, por sua vez, corresponde à representação, de fato, da história em um filme. Sendo um verdadeiro sistema, o argumento de uma narrativa organiza seus componentes, os acontecimentos relatados e a exposição dos temas abordados, de acordo com princípios específicos. “Argumento é a denominação que empregamos para a arquitetura da apresentação da história por parte do filme.” (TOMASCHEVSKY, 1975, p. 65-66 apud BORDWELL, 1996, p. 50). É importante ressaltar, pois, que o argumento é independente dos diferentes meios de expressão artísticos, sendo possível estabelecer o mesmo desenho de um argumento para o cinema, para a pintura ou para uma obra teatral (BORDWELL, 1996).

O termo “estilo” costuma ser empregado para designar distintos significados. Em seu sentido mais usual, refere-se a características recorrentes de estrutura ou textura em um conjunto de obras de arte, como no caso dos filmes alinhados ao “estilo neo realista”, por exemplo. (BORDWELL, 1996). Visto sob a perspectiva de um estudo da narrativa fílmica, no entanto, o estilo também pode ser encarado como um sistema que, interagindo com o argumento, mobiliza distintas técnicas fílmicas prevendo a organização (BORDWELL, 1996).

Para que fique clara a distinção entre estilo e argumento, Bordwell (1996) salienta que enquanto o primeiro pode ser caracterizado como a mobilização de um fluxo constante de técnicas cinematográficas como a fotografia, o som, e a montagem, o argumento diz respeito às cenas, ações, reviravoltas inesperadas na trama, que servem à descrição de determinada história. Assim, enquanto o argumento entende o filme como um processo dramático, o estilo percebe a mesma produção enquanto processo técnico (BORDWELL, 1996).

Diferentes maneiras de se construir uma narrativa através de uma história, um argumento e um estilo podem ser agrupadas sob o conceito de modos narrativos que abarcam, segundo Bordwell (1996, p. 150, tradução nossa)¹⁷, “um conjunto de normas de construção e compreensão narrativas historicamente diferenciadas”. As normas, por sua vez, são tidas como aqueles objetivos que qualquer filme tenta alcançar ou, pelo contrário, não estabelecer, dentre padrões já conhecidos.

A compreensão da visão que norteia Bordwell (1996) em seu estudo dos modos narrativos passa, antes de tudo, pelas bases etimológicas e teóricas que sustentam esse conceito. O termo “modo” deriva da expressão *modus*, ou medida, estando correlacionado a uma escolha por parte de alguém, como fica patente na expressão “modo de conduta”, por

¹⁷ “Conjunto de normas de construcción y comprensión narrativas históricamente distintas.” (BORDWELL, 1996, p. 150).

exemplo. Teoricamente, a expressão refere-se ao modo de imitação que Aristóteles estabelece em *Poética*, quando distingue diferentes formas a partir das quais os poetas podem apresentar as fábulas. (BORDWELL, 1996).

Bordwell (1996) busca assinalar, ainda, a diferença entre modo e gênero. Logo, se o primeiro tende a ser mais amplo e menos transitório, o segundo varia de maneira significativa ao longo de diferentes períodos e formações sociais. Dessa maneira, os modos de narrativa vão além de gêneros, movimentos artísticos e cinematografias nacionais. Dentre os modos elencados por Bordwell (1996), relacionam-se com nosso estudo a caracterização do modo narrativo clássico, bem como das narrativas descritas como próprias de um cinema de arte e ensaio.

4.4 A NARRATIVA CLÁSSICA E O MODO NARRATIVO DE ARTE E ENSAIO

Conforme assegura Jan Mukarovsky, “a história da arte, se a examinamos desde o ponto de vista da norma estética, é a história das revoluções contra as normas dominantes.” (MUKAROVSKY, 1979, p. 33 apud BORDWELL, 1996, p. 151).¹⁸ Está estabelecida, dessa forma, uma distinção inicial entre as normas dominantes, caracterizadas por um estilo canônico, uma prática geral, e seus desvios. No caso do cinema de ficção, costuma-se estabelecer tal diferenciação a partir dos conceitos de cinema comum, ordinário, e os filmes tidos como não convencionais.

É preciso, no entanto, ir além desses maniqueísmos já que, assim como afirma Bordwell (1996), no interior das normas dominantes também existem graus de diferenciação, da mesma forma que dentre as formas que se distanciam das convenções dominantes, nem tudo é apenas heterogeneidade. Partindo desses pressupostos interessa-nos, neste momento de nosso estudo, pensar as distinções entre os modos e normas da narrativa clássica e os modos narrativos e as normas da narrativa de arte e ensaio.

O modo narrativo clássico pode ser melhor exemplificado através das produções realizadas em Hollywood. Bordwell (1996) considera que, historicamente, o classicismo com

¹⁸ “La historia del arte, si la examinamos desde el punto de vista de vista de la norma estética, es la historia de las revoluciones contra las normas dominantes.” (MUKAROVSKY, 1979, p. 33 apud BORDWELL, 1996, p. 151, tradução nossa).

maior poder de influência compreende os filmes realizados pelos grandes estúdios entre os anos de 1917 e 1960. Essas produções clássicas, de maneira geral, apresentam indivíduos psicologicamente definidos, que perseguem a resolução de problemas que são claramente delimitados. Durante esse intento, o personagem é posto em conflito com circunstâncias externas e a história termina com uma vitória ou com uma derrota, enfim, com a resolução do problema.

O protagonista é, dentre os personagens, aquele que é especificado de maneira mais contundente, já que esse se apresenta como principal agente causal da narrativa, e instância primordial de identificação do público. Ainda segundo Bordwell (1996), essas características do argumento apontam para importantes diferenciações que podem ser estabelecidas entre uma narrativa clássica e aquela de arte e ensaio, como por exemplo, no tocante aos personagens, já que nessa última, os mesmos não costumam ser coerentes com uma delimitação psicológica, ou necessariamente orientados por objetivos específicos.

As narrativas clássicas, pois, são orientadas por um modelo canônico que estabelece o argumento orientado pela seguinte lógica: num primeiro momento deve haver o estabelecimento de determinado estágio para a questão inicial, que será alterado para, depois, voltar à normalidade. Esse modelo de argumento é tido como herança de formas históricas tais como o teatro, o romance popular e, sobretudo, os romances curtos do século XIX. (BORDWELL, 1996). O argumento clássico costuma, ainda, apresentar uma dupla estrutura causal centrada em duas linhas que, apesar de independentes, geralmente se interpenetram: uma delas implica em um romance (na maioria das vezes heterossexual), e a outra se refere a outro campo como o trabalho, uma guerra, determinada missão para a qual uma pessoa foi designada.

A manipulação de espaço e do tempo pela narrativa clássica implica na conversão do mundo da história a ser contada em uma construção internamente coerente, na qual a narrativa dá a impressão de avançar desde o exterior. A maneira como são postos em cena os personagens, a iluminação e os figurinos, por exemplo, visa à criação de um ambiente aparentemente independente do filme em si, como se o mundo retratado na história estivesse sendo registrado de fora. (BORDWELL, 1996). Os enquadramentos e registros, então, costumam ser tidos como a própria narrativa que, por sua vez, pode ser mais ou menos aberta, mais ou menos intrusiva.

Como última característica do argumento clássico, Bordwell (1996) elenca a preponderância de apresentações não ambíguas nessas narrativas. Tal fato, que está diretamente relacionado à importância da causalidade, também demarca uma diferença entre

semelhante modo classicista e aquela narração de arte e ensaio, que é geralmente mais livre para confundir as fronteiras que separam a realidade diegética objetiva, os estados mentais dos personagens, e comentários narrativos. Num filme clássico, quando o conhecimento de algo está restrito a apenas um personagem, por exemplo, é estabelecida uma linha que diferencia representação subjetiva e objetiva (BORDWELL, 1996).

O estilo de uma narrativa clássica, por sua vez, é marcado por ser moderado, o mais natural possível, passando como “invisível” aos olhos do grande público (BORDWELL, 1996). O que não significa, no entanto, que seja possível suprimir o papel que desempenha nessas produções. Partindo dessa perspectiva, Bordwell (1996) assinala ser possível perceber como vários estilos cumprem papéis diversos a partir das relações que estabelecem com o argumento, e demarca três proposições gerais acerca do estilo num modo narrativo clássico. A primeira delas diz respeito ao fato de, em sua totalidade, a narrativa clássica tratar a técnica fílmica como sendo um meio para a transmissão da informação de uma história através do argumento. Sendo norteado, portanto, pela tarefa de fazer com que cada uso técnico obedeça à transmissão de informação da história por parte do personagem, no cinema clássico corpos e rostos transformam-se, invariavelmente, em pontos focais de atenção (BORDWELL, 1996). Essa necessidade de repassar informações importantes ao entendimento da narrativa através do estilo pode ser ilustrada pela fase de introdução de um filme clássico, a qual, geralmente, conta com um plano que tem por finalidade estabelecer os personagens em determinado espaço e tempo.

A segunda proposição refere-se ao fato de que, de maneira diferente de outros modos de narrar, que não prezam, majoritariamente, pela orientação do espectador, a narrativa clássica favorece um estilo que se esmera por alcançar, gradualmente, uma grande clareza denotativa (BORDWELL, 1996). Isso acontece através de um estilo que, geralmente, influencia o espectador a “construir um tempo e um espaço coerentes e consistentes para a ação da história” (BORDWELL, 1996, p. 163, tradução nossa).¹⁹ Por tal premissa, elementos fílmicos, como o som, são tratados no intuito de que os diálogos sejam perfeitamente audíveis, por exemplo. Os movimentos de câmera, por sua vez, devem criar um espaço nada ambíguo e com volume. Para isso, Hollywood vale-se muito da chamada “composição antecipatória”, categorizada por Bordwell (1996) como o movimento que confere espaço ao

¹⁹ “Construir un tiempo y espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia.” (BORDWELL, 1996, p. 163).

enquadramento para a ação ou movimento, com o intuito de preparar a entrada de outro personagem.

Por fim, Bordwell (1996) trata da terceira premissa acerca das narrativas clássicas, que diz respeito ao fato do estilo empregado nessas produções consistir em um número estritamente limitado de recursos técnicos que são organizados a partir de um paradigma ditado por aquilo que o argumento pede. É possível exemplificar tal proposição pensando a fotografia de um filme clássico: teoricamente falando, as cenas podem ser iluminadas a partir de inúmeras maneiras e, dentre elas, todas são igualmente passíveis de escolha por parte do diretor de fotografia. Acontece que, na prática, uma iluminação será privilegiada em detrimento das outras, tendo em vista um contexto dado, melhor dizendo, a maneira pela qual suas funções serão codificadas em cada contexto, visando à orientação do espectador. É mais provável, por exemplo, que uma comédia, conte com uma iluminação mais forte, dentre a gama de possibilidades existente (BORDWELL, 1996).

A partir dessa caracterização da narrativa clássica é possível perceber porque no cinema hollywoodiano o estilo passa praticamente despercebido pelo público. Cada filme, pois, reorganiza recursos familiares, guiados por pautas previsíveis e respondendo às demandas do argumento. O espectador, por sua vez, quase não terá dificuldade para decodificar as características estilísticas porque é constantemente orientado no tempo e no espaço. (BORDWELL, 1996). De acordo com Bordwell (1996) é possível, assim, caracterizar o cinema clássico como sendo marcado por uma obediência a um conjunto de normas extrínsecas que governam tanto a construção do argumento quanto as pautas estilísticas, não sendo comum que idiosincrasias interfiram na maneira pela qual o filme é realizado.

Em verdade, recursos do argumento e características estilísticas modificaram-se com o tempo, mas os princípios fundamentais da construção argumental (o protagonista orientado a um objetivo, a preeminência da causalidade, por exemplo) permanecem em vigor de 1917 até a atualidade. Justamente por tal estabilidade a narrativa hollywoodiana segue sendo chamada de clássica, sobretudo se pensarmos que o classicismo caracteriza-se, essencialmente, pela obediência às normas extrínsecas (BORDWELL, 1996). No entanto, a história do cinema não é homogênea, e se o predomínio dos filmes clássicos e de seu modo narrativo é um fato, também é verdade que, sob as mais diversas circunstâncias, surgiram modos distintos de narrar uma história com imagem e som. Dentre esses, nos deteremos sob a “narrativa de arte e ensaio”, tal como definida por Bordwell (1996).

Nem todos os filmes exibidos em cinemas de arte e mostras destinadas a esse tipo de produção utilizam procedimentos narrativos diferentes do modo clássico, mas é perceptível

que muitos o fazem. Dentre uma lógica própria de produção, distribuição e consumo, o chamado “cinema de arte e ensaio internacional” abriga um conjunto de filmes que compartilham certas normas de argumento e estilo (BORDWELL, 1996). Dentre essas produções estão filmes como *Rocco e seus irmãos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) de Visconti, *Teorema* (*Teorema*, 1968) de Pasolini, *Minha noite com ela* (*Ma nuit chez Maude*, 1969) de Rohmer, dentre outros.

É possível elencar já de antemão certas características desse cinema de arte e ensaio tais como o fato do argumento não ser tão redundante quanto nos filmes clássicos e a presença de certas lacunas ou supressões no desenrolar da história, por exemplo. Acontece, contudo, que elencar uma lista de características a fim de perceber essas narrativas de modo atomístico poderia ser um processo informativo, mas que não daria conta, segundo Bordwell (1996) de uma verdadeira compreensão desses filmes. Para estudar, de fato, o modo narrativo empregado nessas produções, é preciso levar em conta fatores como objetividade pretendida pela verossimilhança dos cenários e atuações, o papel crucial concedido à subjetividade dos personagens e a liberdade de irromper no desenrolar da história conferida à narrativa.

Bordwell (1996) defende que, assim como os formalistas russos perceberam, os artistas costumam justificar as novidades no campo das expressões artísticas como um novo realismo, e o cinema de arte e ensaio pode corroborar tal afirmativa, já que apresenta, de fato, uma visão do realismo que se distancia daquela perseguida pelo cinema clássico. Em verdade, o cinema de arte coloca em xeque a realidade estabelecida a partir de um jogo entre causa e efeito, questionando assim, a definição de real que é sendo transposta para a tela a partir de um modo narrativo clássico: afinal, as leis do mundo não precisam ser cognoscíveis, nem a psicologia dos personagens precisa ser determinada (BORDWELL, 1996). Partindo desse pressuposto, essa nova convenção estética busca apodera-se de “realidades” outras, como o mundo aleatório da realidade objetiva e os estados fugazes que marcam a realidade subjetiva.

A realidade, pois, de um filme de arte e ensaio costuma ter múltiplas facetas, e a narrativa tratará, segundo Bordwell (1996), simultaneamente de assuntos de ordem psicológica como a alienação, a angústia e a falta de comunicação, por exemplo. A encenação vai buscar enfatizar a verossimilhança tanto do espaço (através de uma iluminação e de locações mais naturalistas, distintas dos grandes estúdios), como do tempo. Esses filmes, portanto, não tem como preocupação estabelecer uma relação lógica de causa e efeito, e, dessa maneira, o argumento da história pode ser apresentado através de lacunas, sem explicações para tudo que acontece.

Dessa maneira, se as narrativas clássicas são herdeiras dos romances do século XIX, o cinema de arte e ensaio é influenciado pela literatura do início do século XX no tangente à construção do argumento e dos personagens, e às noções de causalidade (BORDWELL, 1996). Assim, tal como nesses relatos que surgem no período moderno, o cinema de arte almeja uma narrativa permeada por situações nas quais “[...] uma pessoa concreta, um narrador ou o leitor implícito, numa faísca de perspicácia psicológica, torna-se consciente de uma consciência plena de significado [...]” (RUTHROF, 1981, p. 102 apud BORDWELL, 1996, p. 208).²⁰ Dentre essas situações, Ruthrof classifica a chamada “situação limite”, na qual a cadeia de causalidade conduz à tomada de consciência privada de um sujeito acerca de questões humanas fundamentais, ou existenciais (RUTHROF, 1981 apud BORDWELL, 1996).

Assim, a intensidade com que um filme apresenta uma situação limite depende, em certa medida, dos procedimentos de exposição do argumento. Essas situações, conforme afirma Bordwell (1996), proporcionam um centro formal a partir do qual as convenções do realismo psicológico podem entrar em funcionamento. A centralidade da importância existencial, nesse panorama, motiva que os personagens a expressar, de distintas maneiras, seus sentimentos. “Menos preocupado com a ação do que com a reação, o cinema de arte e ensaio apresenta efeitos psicológicos em busca de suas causas” (BORDWELL, 1996, p. 208, tradução nossa).²¹ A partir disso, é possível perceber que o cinema de arte desenvolveu, ao longo do tempo, uma série codificada de encenações mobilizadas para expressar o estado de ânimo de um personagem, como o ato de caminhar sem rumo, as posturas estáticas, sorrisos esboçados e certos objetos que são transmutados em símbolos, conforme determinado contexto.

Para além da busca por uma verossimilhança objetiva e também subjetiva, a narrativa de arte e ensaio costuma ser marcada, ainda, por apresentar aquilo que Bordwell (1996) classifica como comentários narrativos, isto é, aqueles momentos nos quais o ato narrativo irrompe no próprio desenrolar do filme, “alertando” ao espectador sobre sua presença. Para tanto, são mobilizados numerosos recursos estilísticos como o uso de ângulos inusitados, movimentos de câmera surpreendentes, mudanças abruptas na iluminação ou no

²⁰ “[...] una persona concreta, un narrador o el lector implícito, en un destello de perspicacia psicológica, deviene consciente de la existencia plena de significado [...]” (RUTHROF, 1981, p. 102 apud BORDWELL, 1996, p. 208).

²¹ “Menos preocupado por la acción que por la reacción, el cine de arte y ensaio presenta efectos psicológicos en busca de sus causas.” (BORDWELL, 1996, p. 208).

cenário, isto, é, qualquer interrupção do realismo objetivo que não seja motivada pela subjetividade (BORDWELL, 1996).

Essa liberdade que a narrativa guarda, de demarcar que tal história faz parte de um filme, realizado a partir da ótica de determinado realizador, leva-nos a pensar o próprio status do autor de um filme de arte e ensaio. Nesse modo de produção, o realizador ganha a função formal de autor de uma obra, o que geralmente não acontece em Hollywood, por exemplo (BORDWELL, 1996). Assim, sobretudo a partir da aberta autoconsciência da narrativa em um filme de arte, passa-se a buscar quais são as intenções de determinado diretor e, para muitos, a compreensão de um filme específico passa a estar sujeita a uma análise do conjunto de obras daquele realizador como pano de fundo. Além disso, os autores por vezes são agrupados, tanto pelo público quanto por jornalistas, e estudiosos do cinema, a partir de certas características recorrentes, como o uso de narradores “barrocos”, presentes em filmes de Cocteau, Visconti, e Orson Welles, ou ainda, narradores “realistas”, que assemelham as produções realizadas por Rossellini, Olmi, e Forman, por exemplo (BORDWELL, 1996).

Como aspecto último a ser abordado, no tangente às características das narrativas de arte e ensaio, está o modo pelo qual os personagens são construídos e como atuam no desenrolar da história. Enquanto no cinema clássico o protagonista persegue um objetivo determinado, no caso da narrativa de arte, o protagonista desliza de uma ação a outra (BORDWELL, 1996). Assim, se o primeiro luta, o segundo, que segue à deriva, é capaz de contemplar através de seu itinerário o mundo social do filme. Além disso, como as conexões causais não são essenciais às narrativas de arte e ensaio, por vezes o paralelismo é privilegiado, e a delimitação das personagens acontece por comparação entre agentes, atitudes e situações (BORDWELL, 1996).

4.5 CRIAÇÃO DE PERSONAGENS E AS NARRATIVAS DE FICÇÃO

Seres humanos imbricados numa complexa teia de valores que perpassam a ordem religiosa, moral, político-social tomam certas atitudes, vivem e sentem determinados fatos, tendo tais esse emaranhado como pano de fundo. Muitas vezes, esses seres passam por terríveis conflitos, debatem-se a partir de uma crise entre ideais distintos, vivem situações limite, e também situações do cotidiano, as quais todos estamos habituados. Nessas vivências,

entram em contato e revelam temas essenciais da existência, como os aspectos trágicos, sublimes, grotescos (CANDIDO, 1976).

Candido (1976) percebe, dessa forma, o papel das personagens nas narrativas de ficção. Assim, através de uma história inventada é possível trazer à tona momentos supremos que a vida cotidiana, por vezes, não nos apresenta de maneira nítida. Mesmo quando o tema da ficção é a própria vida ordinária, essa adquire tons distintos, por vezes transmutando-se em situações agravadas pelo tédio ou pela angústia, por exemplo (CANDIDO, 1976). A relevância da ficção, no entanto, não reside na oportunidade de contemplação passiva de tais sentimentos e conflitos, mas sim, porque aquele que lê um romance, assiste a uma peça de teatro ou a um filme participa, de maneira intensa, da experiência narrada.

Tal como assegura Candido (1976), mesmo quando alguém vive, de fato, determinada situação, não é capaz de contemplá-la, já que está diretamente envolvido nela. Por fim, quem contempla à distância um acontecimento que sucede a outra pessoa, como um amigo ou um parente, por exemplo, tampouco tem a oportunidade de vivenciar a situação. Assim, graças “ao modo irreal de suas camadas profundas” (CANDIDO, 1974, p. 54), a ficção detém, de maneira preponderante, essa capacidade de conferir ao público a oportunidade de sentir vivamente uma história enquanto a observa e, para tanto, as personagens são essenciais.

Partindo desse princípio, é possível afirmar que, assim como salienta Candido (1976), quando alguém lê um romance de ficção, fica dessa experiência uma impressão gerada a partir de uma série de acontecimentos, que foram organizados a partir de um enredo e, principalmente, das personagens que viveram os fatos narrados. Logo, quando alguém rememora algum enredo que tenha sido marcante por alguma razão, o faz a partir das personagens, levando em conta os sentimentos e sensações que essas figuras expressaram, os problemas que tiveram de enfrentar e o ambiente no qual viveram. Portanto a personagem engendra a possibilidade preponderante de adesão afetiva do leitor.

Já de antemão, Candido (1976) questiona-se acerca da existência paradoxal das personagens de ficção, isto é, a partir da constatação da personagem como um ser fictício, surge a inquietação: “de fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe?” (CANDIDO, 1976, p.52). Não sendo idênticas a um ser vivo, nem, tampouco, somente invenções sem ligação alguma com o real, fica claro, pois, que na verdade a criação de personagens está calcada justamente nesse paradoxo, a partir do qual um ser fantasioso, fictício, é capaz de comunicar verdades referentes à existência humana.

Essa dicotomia pode ser compreendida a partir das contribuições de Rosenfeld (1976) acerca da personagem na literatura. De acordo com Rosenfeld (1976), as orações que formam as frases, que são algo “tangível”, trazem à tona as chamadas “objectualidades puramente intencionais”, isto é, projeções, elaboradas por determinado autor, que são conferidas da tendência de se constituírem como sendo “reais”, daí o envolvimento do leitor com as personagens.

As orações, portanto, são capazes de projetar figuras fictícias como “independentes”, sugerindo que estas já existiam antes mesmo de a oração haver instaurado sua “presença”. Esse processo não é de responsabilidade única do autor, no entanto. A personagem de ficção apenas nasce, de fato, quando o leitor a emancipa, isto é, quando é capaz de delimitar essa personagem em determinado ambiente (no quarto, numa sala, com certa decoração, usando certas roupas), mesmo que nada a respeito disso tenha sido mencionado na narrativa.

Como o próprio ato de criar uma obra ficcional baseia-se na relação entre um ser que transita entre o real e o fantasioso, é importante perceber, segundo Candido (1976), que tanto as afinidades quanto as diferenças elementares entre um ser vivo e uma personagem são decisivas para que seja possível o estabelecimento da verossimilhança de uma história de ficção, isto é, para criar o “sentimento de verdade” (CANDIDO, 1976, s/p). Guiados, portanto, por esse pressuposto, Candido et al (1974) investigam o personagem como um tipo de ser, mesmo sendo fictício, e iniciam tal estudo a partir da descrição empírica da percepção que os indivíduos detêm uns sobre os outros, nos diversos encontros que acontecem ao longo da vida.

Quando uma pessoa conhece outra, um problema fundamental se coloca: o contraste entre a continuidade que marca a percepção física (na qual o conhecimento sobre o outro assenta suas bases) e a descontinuidade da percepção de fatores subjetivos que, não raro, rompe a unidade apreendida num primeiro momento (CANDIDO, 1976). Em verdade, o ser unívoco que a visão ou o contato no apresenta entra em colisão com a polissemia do sujeito que conhecemos através da convivência, marcado por características variadas, muitas delas contrastantes, paradoxais. A partir disso fica patente, assim como percebe Candido (1976), que não temos a capacidade de abranger a personalidade de outra pessoa tal como logramos abranger suas características externas, e que, portanto, a noção de um ser, elaborada por outro, estará sempre fadada a ser fragmentária.

Mesmo salientando que o mistério dos indivíduos sempre esteve presente na criação literária, dentre os personagens de Shakespeare, por exemplo, Candido (1976) afirma

que somente a partir do final do século XIX certos escritores dedicaram-se, de maneira consciente, à tentativa de abordar o mistério da subjetividade e também da própria existência. Autores como Dostoievski, Emily Bronte, Baudelaire, Machado de Assis, Kafka e James Joyce, por exemplo, refletiram em suas obras a complexidade que envolve a tentativa de tentar compreender uma pessoa, já que todas são marcadas, inevitavelmente, por diversos matizes de personalidade, sentimentos e estados psicológicos.

Tal constatação remete-nos ao cinema de arte e ensaio caracterizado por Bordwell (1996), especificamente no tangente à criação de personagens, já que realizadores alinhados a esse modo narrativo empenharam-se em criar figuras complexas, dotadas de múltiplas nuances de personalidade e sentimentos, a partir, justamente, de uma influência dessa literatura que passava a nortear-se pelo mistério que envolve o conhecimento do outro. Obras como *Araby*, de James Joyce e *As neves de Kilimanjaro*, de Ernest Hemingway, do início do século XX serviram, portanto, como importante fonte de inspiração tanto para a construção do argumento quanto para a delimitação das personagens, marcadas pela complexidade psicológica, do cinema de arte (BORDWELL, 1996).

É perceptível, no entanto, uma diferença crucial entre a visão fragmentária dos seres na vida cotidiana e aquela do romance. Enquanto no primeiro caso essa condição é imanente, um fato ao qual os indivíduos se submetem, na ficção, por outro lado, a visão fracionada dos sujeitos é criada, estabelecida pelo autor de maneira arbitrária (CANDIDO, 1976). Nos dois casos, porém, existem ferramentas mobilizadas no sentido de facilitar a interpretação de uma pessoa.

Segundo Candido (1976), na vida real as pessoas criam diferentes modos de interpretar as outras, buscando assim conferir certa unidade ao verdadeiro emaranhado que marca a subjetividade de cada ser. No caso da narrativa de ficção, mesmo sendo possível que cada um que entre em contato com a obra possa variar a interpretação que faz do personagem, é um fato que o autor estabelece, de antemão, uma linha de coerência para essas figuras, delimitando fatores como a personalidade, e a curva de sua existência (CANDIDO, 1976).

Advém dessa distinção o fato das personagens serem, mesmo que relativamente, figuras mais lógicas, menos instáveis que as pessoas. Isso não implica, tal como afirma Candido (1976) que as personagens são menos profundas, mas que a profundidade dos mesmos está baseada num universo em que os dados estão disponíveis, foram pré-estabelecidos por seu criador. É bem verdade, no entanto, que o grau de complexidade das figuras fictícias varia de acordo com cada autor.

O romance moderno, segundo Candido (1976) , assim como no caso dos filmes de arte e ensaio classificados por Bordwell (1996), preconizaram a elaboração de personagens que não coubessem em esquemas fixos, mas sim, figuras complexas, múltiplas, dotadas de uma “natureza aberta” (CANDIDO, 1976, p. 60). Acontece, no entanto, que essa natureza é dotada de limites, ou seja, não é calcada sobre uma estrutura plenamente caótica e infinitamente múltipla, mas obedece, mesmo que minimamente, a uma organização, uma lógica interna, que visa, assim, criar a ilusão do ilimitado. “Assim, numa pequena tela, o pintor pode comunicar o sentimento dum espaço sem barreiras” (CANDIDO, 1976, p. 60).

Esse ato, portanto, de criar personagens, que varia segundo cada autor, traz uma questão: as personagens são reproduções da realidade ou inventadas? Candido (1976) assegura que acontece uma oscilação entre as alternativas, e que não é possível estabelecer que certa figura seja, puramente, apenas uma coisa ou outra. Para ilustrar tal característica, os relatos de um escritor, François Mauriac (1952), são suscitados por Candido (1976).

De acordo com o próprio Mauriac (1952), os elementos que usa na invenção de figuras fictícias são provenientes de sua memória, de modo que os personagens são marcados pela ambiguidade, já que não correspondem a pessoas vivas, mas nascerem delas. Da rememoração, portanto, surgem as características dos cenários, com as casas que figuram em seus livros sendo praticamente idênticas àquelas que lhe são comuns. No que tange aos personagens, por outro lado, Mauriac (1952) afirma que reproduz apenas elementos supérfluos, como trejeitos e a profissão, por exemplo, enquanto o essencial é sempre inventado. (MAURIAC, 1952 apud CANDIDO, 1976).

Partindo da própria experiência, e do estudo de outras obras de ficção, Mauriac (1952) estabelece uma classificação da criação de personagens, tendo como parâmetro o nível de afastamento dessas em relação à realidade. Assim, é possível identificar três tipos de figuras fictícias: a primeira diz respeito àquelas criadas por autores que querem exprimir-se, como acontece nas narrativas memorialistas, por exemplo; a segunda é uma cópia exata das pessoais reais, e não criações propriamente ditas, mas sim, reproduções; por fim, existem as personagens inventadas. Nesse último caso, o autor vale-se da realidade apenas enquanto trampolim, já as figuras são virtualidades imaginadas que se tornam concretas. (MAURIAC, 1952, apud CANDIDO, 1976).

Candido (1976), ao analisar a classificação descrita por Mauriac (1952), consideram que, na prática, apenas as personagens inventadas são as únicas verdadeiramente eficazes. Tal invenção, por sua vez, mantém certas ligações com a realidade, tanto com aquela que cerca um autor de maneira individual, quanto com um contexto histórico-social que o

permeia. Além disso, esse real será modificado, e até mesmo criado, a partir da concepção e a tendência estética de cada autor. Dessa maneira, lembrando que a personagem é marcada por um paradoxo entre ser fictícia e ao mesmo tempo concreta, é possível admitir que essas figuras oscilam entre dois pólos ideais: de um lado são transposições fiéis de modelos, de outro, invenções totalmente imaginárias (CANDIDO, 1976).

Partindo da constatação dessa natureza dúbia das personagens, Candido (1976) estabelece uma esquematização dessas figuras fictícias, tendo como perspectiva o processo de criação dos autores. As primeiras figuras caracterizadas, dizem respeito àquelas personagens transpostas da vida real a partir de uma experiência vivenciada pelo romancista, de forma direta ou indireta. No primeiro caso, a personagem é tida como projetada, já que o autor incorpora nessa criação vivências pessoais, sentimentos ou sensações próprios. O protagonista do romance *Menino de Engenho*, por exemplo, foi inspirado pelas próprias lembranças que o autor, José Lins do Rêgo, guarda do tempo em que viveu no engenho do avô, entre a infância e a adolescência. A experiência externa, por sua vez, quando transmutada em personagem, relaciona-se com a criação de figuras criadas a partir daqueles com quem o romancista teve um contato próximo. Como exemplo, Candido (1976) elenca o pai e a mãe de Tolstoi, que são retratados em *Guerra e Paz*.

Outra face dentre as possibilidades de invenção, diz daquelas personagens que são originárias de modelos precedentes que um autor reconstitui, valendo-se de documentos ou testemunhos, e também de sua imaginação. Assim, Candido (1976) afirma que Tolstoi estudou a história e o modo como viveu Napoleão I para, em seguida, “transfigurá-lo” em personagem de *Guerra e Paz*.

O terceiro esquema refere-se a personagens criadas a partir de um modelo da vida real, que serve como eixo central, ponto de partida. Neste caso, o autor transforma esse modelo, acentuando determinados traços ou silenciando outros, por vezes criando caricaturas daqueles que servem de inspiração. Mesmo transformadas em alguns aspectos, no entanto, é possível identificar quem serviu de modelo à criação de uma figura da ficção (CANDIDO, 1976). Segundo Candido (1976), o personagem Tomás de Alencar, de *Os Maias*, escrito por Eça de Queirós, foi baseado no poeta Bulhão Pato, o que gerou uma reação negativa daquele que serviu de inspiração, e se sentiu ofendido pela imagem caricatural traçada pelo escritor português.

De modo semelhante, mas não idêntico às personagens transformadas em caricaturas de alguém, existem aquelas criadas a partir de certa figura, direta ou indiretamente ligada ao romancista e que também servem ao autor como ponto de partida para a criação.

Acontece que, nesse caso, tal como salienta Candido (1976), essa inspiração serve apenas como pretexto básico, um estímulo à atividade criativa. Como exemplo, o personagem Mr. Micawber, de *David Copperfield*, escrito por Dickens e que foi inspirado no pai do autor, mas viveu situações inassimiláveis à vida daquele que serviu como modelo. Existem, ainda, aqueles personagens criados a partir de fragmentos de várias pessoas distintas, que servem como inspiração, sem haver, contudo, predominância de algum sobre os outros. Como exemplo, é possível citar o personagem Robert de Saint-Loup, criado por Proust, e que foi inspirado em um grupo de seis amigos seus (CANDIDO, 1976).

Por fim, em paralelo a esses personagens que tem suas bases na realidade, estão aquelas criações nas quais essas raízes desaparecem de tal maneira, que as figuras criadas parecem não ser originárias de nenhum modelo que o autor tenha conhecido na vida real, ao menos de maneira consciente. Nesses casos, assim como classifica Candido (1976), as personagens dizem respeito a uma espécie de arquétipo, são permeadas por simbolismos e, mesmo sofrendo influência em algum medida pela experiência direta ou observação, tem suas origens mais subjetivas que objetivas ao autor. Como exemplo, é possível citar algumas personagens criadas por Machado de Assis, que encarnam o quanto a realidade pode ferir as pessoas, e o desencanto dessas com o mundo.

É importante salientar, assim como observa Candido (1976), que a essência das personagens de ficção não se restringe, em verdade, à origem das mesmas, mas sim, dá-se em conjunto com um fator crucial: a função que exercem na estrutura do romance como um todo. Assim, a verossimilhança depende, de fato, da organização estética que certo autor dá ao material que criou e “[...] originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a vida da personagem depende da economia do livro [...]” (CANDIDO, 1976, p.77).

Essa economia da obra de ficção está fundada, sobretudo, na capacidade da história lograr ser vista como verossímil pelo público, isto é, coerente. Essa capacidade, no entanto, não deve ser confundida com uma dualidade real versus fantasia, já que como afirma Candido (1976), um traço marcadamente irreal pode tornar-se verossímil conforme a ordenação da narrativa, enquanto as informações mais autênticas podem soar irreais se a organização não for bem elaborada. No romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, o leitor aceita, toma como normal, por exemplo, o pacto entre a personagem Riobaldo e o diabo. A narrativa é marcada, pois, por um realismo mágico, de modo que esse pacto e a conduta do protagonista estabelecem-se como verossímeis. Tal fato é alcançado graças à técnica empregada por Guimarães Rosa, que “trabalha todo o enredo no sentido duma invasão iminente do insólito [...]” (CANDIDO, 1976, p.77). Assim, os elementos fantasiosos

emergem, em princípio, por meio de alusões vagas até firmarem-se como princípio de verossimilhança.

Logo, apesar de ser primordial ao engajamento do público à determinada obra de ficção, a personagem não deve ser tida como totalmente essencial, isto é, como se pudesse existir independente dos outros fatores que são mobilizados para a criação de uma obra e que, por conseguinte, constroem o ambiente onde vive e a realidade que encarna, por exemplo (CANDIDO, 1976). A partir disso, portanto, mesmo sendo o elemento mais atuante da ficção, é importante perceber a personagem como sendo capaz de alcançar pleno significado somente quando inserida num contexto, o que implica em identificar a “construção estrutural” (CANDIDO, 1976, p.55) como grande responsável pela força de uma obra.

Feita essa ressalva passaremos, pois, à análise de *Anticristo* (2009), tendo como base tanto a estética do grotesco, quanto as leituras sobre as distintas representações da mulher e da feminilidade ao longo da história, assim como os estudos sobre a linguagem cinematográfica, os elementos da narrativa, e a criação de personagens de ficção.

5 A MULHER CARREGA O MAL EM SUAS ENTRANHAS? ANÁLISE DO FILME ANTICRISTO, DE LARS VON TRIER

5.1 LARS VON TRIER E O CINEMA PELA PROVOCAÇÃO

Em março de 1995, na Dinamarca, dois cineastas lançaram as bases de um movimento que contestou o cinema majoritariamente realizado à época, sobretudo o fazer hollywoodiano, a influência do mercado e da indústria cinematográfica nas produções, e até mesmo o status conferido ao diretor de um filme. Lars Von Trier e Thomas Vinterberg idealizaram, assim, o *Dogma 95*, que buscava o retorno a um “cinema puro”, que não fosse realizado com milhões em investimento, não estivesse sujeito às regras do capital, e não privilegiasse elementos como efeitos especiais, em detrimento do conteúdo de uma história (FELICI, 2003). Trier e Vinterberg estimularam a realização de produções nas quais apenas as personagens e as histórias narradas comunicassem a verdade do filme, preterindo o uso de quaisquer efeitos técnicos ou o uso de locações monumentais, por exemplo (FELICI, 2003; GERACE, 2011).

A história do cinema é marcada por diversos movimentos que contestaram a maneira pela qual se fazia filmes em determinada época. O *Dogma 95*, portanto, foi precedido por inúmeras vanguardas que também haviam questionado o modo pelo qual fazia-se e encarava-se o cinema. Segundo Felice (2003), é possível traçar paralelos, por exemplo, entre o *Dogma 95* e o *Soviet Troikh*, Conselho dos três, encabeçado pelo cineasta russo Dziga Vertov no final dos anos 1920, que, grosso modo, questionava a preponderância do aspecto comercial nos filmes produzidos em Hollywood, e a maneira pela qual esse cinema direcionava o olhar do espectador. Com o filme *Um homem com uma câmera*, de 1929, Vertov escancarou o potencial da montagem e da câmera no cinema, questionando, assim, o processo de criação fílmica.

De acordo com Felice (2003), os dinamarqueses perseguiam uma visão do cinema que ia ao encontro da posição de outros movimentos contestatórios como a *Nouvelle Vague*. Essa vanguarda, encampada por jovens realizadores nos anos 1950, como Godard, Truffaut, e Rohmer, contrapunha ao cinema clássico filmes realizados com mais liberdade de criação e,

sobretudo, apregoava a valorização da figura do diretor, que sob essa ótica, deveria ser encarado como autor de uma produção e principal responsável por ela (FELICI, 2003). Os cineastas envolvidos com o Dogma 95, no entanto, julgaram a *Nouvelle Vague* como baseada em uma concepção extremamente burguesa da arte, e renegaram, inclusive, o cinema de autor defendido pelo movimento francês (GERACE, 2011).

Os princípios do cinema a ser feito à luz do Movimento Dogma 95 foram organizados em um manifesto, que preconizava as dez regras práticas, que deveriam ser tomadas à risca, na elaboração de filmes. As pragmáticas suscitadas pelo Manifesto Dogma 95, que foram caracterizadas por Lars Von Trier e Thomas Vinterberg como “Voto de Castidade”, implicavam numa atitude de provocação, que ironizava tanto a rigidez com que se realizava cinema, em Hollywood e também nos filmes de arte e ensaio, bem como o espírito da cultura luterana presente na Dinamarca (FELICI, 2003).

Voto de Castidade²²

Eu juro me submeter ao seguinte conjunto de regras criado e confirmado pelo Dogma 95:

1. As filmagens devem ser feitas em locais externos. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).

2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá, portanto, ser utilizada, a menos que não ressoe no local onde se filma a cena).

3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos – ou a imobilidade – devidos aos movimentos do corpo. (O filme deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar).

4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há luz demais, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).

5. São proibidos os truques fotográficos e filtros.

6. O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. (Em nenhum caso homicídios, uso de armas).

²² O texto aqui reproduzido foi extraído do trabalho de Jose Javier Marzal Felici (2003).

7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (Isto significa que o filme se desenvolve em tempo real).
8. São inaceitáveis os filmes de gênero.
9. O filme deverá ser em 35 mm, standard.
10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

Além disso, juro como diretor, renunciar a meu gosto pessoal. Não sou mais um artista. Eu juro renunciar à criação de uma obra, já que considero o instante mais importante que o todo. Meu objetivo supremo é arrancar a verdade de meus personagens cenários. Prometo fazê-lo por todos os meios à minha disposição e ao custo de qualquer bom gosto e considerações estéticas. Portanto, faço aqui o meu voto de castidade.

Copenhague, 13 de março de 1995

Lars Von Trier, Thomas Vinterberg.

Na afronta ao cinema comercial estadunidense, os mandamentos do Dogma 95 preconizavam a instauração de um fazer cinematográfico que fosse radicalmente naturalista. A negação de artifícios como as trilhas sonoras extradiégéticas e a elaboração de cenários, por exemplo, representava o rompimento com o cinema clássico que, assim como afirma Bordwell (1996), historicamente vale-se de inúmeros recursos visuais e sonoros para apresentar ao público uma narrativa audiovisual que seja confortável, essencialmente lógica, e de fácil apreensão. Referia-se à negação do cinema clássico, ainda, a proibição quanto aos filmes de gênero e também de deslocamentos temporais ou geográficos.

A preocupação em reiterar que o diretor não deveria ser visto como artista responsável por uma obra assinalou um rompimento tanto com o cinema clássico hollywoodiano quanto com o cinema de arte e ensaio, posto que, tal como afirma Bordwell (1996), se no primeiro caso o diretor de um filme é enaltecido pelo marketing dos estúdios, no outro, sobretudo a partir da *Nouvelle Vague*, certos realizadores são endeusados por espectadores que se interessam por esse cinema, por jornalistas especializados, e ainda, pelos festivais e mostras.

O filme realizado por Lars Von Trier segundo o “Voto de Castidade” foi *Os Idiotas* (*Idioterne*, Dinamarca, 1998). A produção narra as vivências de um grupo de pessoas que fingem ser doentes mentais para fugirem às obrigações cotidianas e quebrarem regras como pagar a conta do restaurante, por exemplo. Do ponto de vista da linguagem cinematográfica, a história é abordada a partir da câmera no ombro, que acompanha os

movimentos dos atores, dos cortes bruscos, além de não haver trilha sonora extra diegética, elaboração de cenários ou uso de maquiagem, por exemplo, o que fica perceptível nos inúmeros primeiros planos que marcam a produção (FELICI, 2003).

Como vai se tornar recorrente nas produções de Trier, o filme rompe com o tradicional *happy end* tão caro ao cinema clássico, e não poupa o espectador de um final trágico e, por vezes, mórbido. No caso de *Os Idiotas* (1998), dentre o grupo de amigos que se passam por doentes mentais, apenas a personagem Karen não segue esse comportamento, já que apenas observa as ações praticadas pelos outros. Ao final da história, no entanto, descobrimos que há pouco tempo Karen perdeu seu filho e que, ao chegar em casa e encontrar-se com o marido, decide adotar, pela primeira vez, a postura de “idiota”.

A contestação empreendida pelo Dogma 95 estava firmada na provocação e na ironia, e não necessariamente na obediência às regras ditadas pelo “Voto de Castidade”. Assim, ao realizar o musical *Dançando do escuro* (*Dancer in the dark*, Dinamarca, 2000), Lars Von Trier rompe, radicalmente, com as regras impostas pelo Manifesto. De acordo com Gerace (2006), a partir de tal postura o cineasta não se aproximou do cinema hollywoodiano que afrontava, mas reafirmou que as regras (até mesmo aquelas que ele mesmo estabelece) servem para serem quebradas, e que é possível apropriar-se de determinado estilo com o intuito de subvertê-lo.

O musical foi realizado com câmeras digitais, contou com efeitos de iluminação, som, maquiagem e elaboração de cenários, exatamente como era proibido pelas pragmáticas do manifesto Dogma 95. Por outro lado, é perceptível que Lars Von Trier valeu-se de tais recursos técnicos a fim de construir uma narrativa densa, “pesada como chumbo” (GERACE, 2006, p. 76), que não poupa em nada o espectador, pelo contrário, a história, por vezes, causa a sensação de angústia e desconforto.

A cantora Björk protagonizou o filme, interpretando Selma Jezkova, que imigra da República Tcheca para os Estados Unidos na esperança de um tratamento médico para o filho que, assim como ela, sofre de uma doença degenerativa na visão. Selma está praticamente cega, e guarda cada centavo que recebe em seu emprego para a cirurgia de seu filho. Bill, um dos vizinhos de Selma, rouba suas economias e, por uma sucessão de enganos, a protagonista é acusada de tê-lo assassinato, e é condenada à morte. Na última cena do filme, novamente o diretor dinamarquês rompe com o final feliz, e Selma, que é inocente e havia dedicado a vida pela possibilidade de cura do filho, morre enforcada.

Os filmes dirigidos por Lars Von Trier após *Dançando no escuro* (1998) continuaram afastados dos mandamentos que integravam o “Voto de Castidade” sem,

contudo, alinharem-se ao cinema clássico ou deixarem de ensejar polêmicas, seja a partir das críticas ferozes ao imperialismo norte-americano, como é o caso de *Dogville* (Dogville, 2003), seja pelas reações adversas frente às cenas de extremo horror e violência como aconteceu com *Anticristo* (2009).

Dogville (2003) é ambientado numa pequeníssima cidade norte-americana, que dá nome ao filme, e vive um período de extrema miséria devido à depressão econômica que assolou os Estados Unidos nos anos 1930. O filme foi gravado em um galpão de teatro e, portanto, todas as ações acontecem num mesmo cenário, no qual locais como a única rua da cidade e a casa das personagens são indicados através de desenhos no chão, feitos com giz. A produção narra a história de Grace, interpretada por Nicole Kidman, que chega a *Dogville* fugindo de perigosos gangsters e precisa contar com a solidariedade de cada um dos moradores da cidade para que possa viver ali clandestinamente. Aos poucos, os habitantes do local se atentam para o fato de que poderiam se aproveitar da situação de Grace, que passa a ser estuprada, humilhada e escravizada diariamente. Na sequência final, a protagonista realiza sua vingança, assassinando, com a ajuda dos capangas do pai, chefe dos tais gangsters, todos os habitantes da pequena cidade. Apenas a vida de um cachorro é poupada.

Os créditos da produção são apresentados tendo como pano de fundo uma sequência de fotografias (Figura 12) que ilustram a miséria e a sujeira que marcavam a vida daqueles que viviam na região das Montanhas Rochosas, onde fica *Dogville*, à época da grande depressão norte-americana. As imagens têm como trilha sonora a canção *Young Americans*, de David Bowie, que exclama: “lembra-se do seu Presidente Nixon?/ Lembra-se das contas que você tem que pagar,/ ou apenas a de ontem?”²³. Quando o filme foi lançado, entretanto, Lars Von Trier afirmou que, apesar de engendrar uma crítica à política externa estadunidense, classificar *Dogville* (2003) apenas como um filme antiamericano, postura que foi comum entre jornalistas e críticos à época, representava uma leitura errônea, que terminava por limitar, em muito, os níveis de leitura da produção (GERACE, 2006).

²³ Na canção original: “Do you remember, your President Nixon?/do you remember, the bills you have to pay,/or even yesterday?” (tradução nossa).



Figura 12: Fotograma do filme Dogville (2003)
Fonte: DOGVILLE (2003)

Anticristo (2009), por sua vez, causou furor nos festivais em que foi exibido, sendo ovacionado por alguns e vaiado por outros tantos. No Festival de Cannes, muitos espectadores deixaram a sala de exibição após cenas extremamente violentas que marcam o filme. Além disso, por vezes o diretor foi acusado de misoginia, já que as situações brutalmente agressivas, como a automutilação dos órgãos genitais, são protagonizadas pela protagonista do filme, a atriz Charlotte Gainsbourg.

Para além de seus filmes, por vezes o próprio comportamento do diretor suscita polêmicas já que, não raro, Trier faz declarações que costumam gerar desconforto. Enquanto participava de uma entrevista no Festival de Cannes em 2011, o diretor afirmou, por exemplo, que simpatizava com o líder nazista Adolf Hitler, e entendia as razões do ditador. Essas declarações, ditas em tom sarcástico, foram repercutidas mundialmente e instauraram um debate sobre a distinção entre um artista e suas criações. Melancolia (Melancholia, 2011), realizado pelo dinamarquês, era o grande favorito ao prêmio de melhor filme do Festival, entretanto, após as declarações sobre Hitler, estudiosos como Jason Solomons, presidente do Círculo de Críticos de Cinema de Londres, declararam ser politicamente impossível conceder o prêmio ao filme dirigido por Trier. De fato, o longa-metragem não recebeu essa premiação.

Após tal incidente, Lars Von Trier decidiu que não mais faria pronunciamentos públicos ou concederia entrevistas, e assim o fez. Apesar de não falar à imprensa ou participar de coletivas em festivais e mostras desde 2011, o diretor valeu-se de uma ferrenha campanha de marketing para divulgar seu último filme, *Ninfomaníaca* (*Nymphomaniac*, Dinamarca, 2013). O longa-metragem conta a história de Joe (interpretada por Charlotte Gainsbourg), uma mulher viciada em sexo que narra suas inúmeras experiências eróticas a um homem que a salva depois de encontrá-la suja e bastante machucada em um beco.

O filme estreou nos cinemas dinamarqueses no dia 25 de dezembro de 2013, e em outros países, como nos Estados Unidos e no Brasil, em janeiro de 2014. A promoção de *Ninfomaníaca* (2013) teve início com a divulgação de um material de imprensa, ainda em maio de 2013, que consistia de uma foto, na qual o diretor aparecia com a boca coberta por uma fita, que tinha como legenda: “o filme fala por si só”. Ao longo do ano, buscou-se aguçar a curiosidade do público quanto à história, com a divulgação mensal de fotos e clipes. Dentre esses, uma série de 14 pôsteres (Figura 13), que retratam o elenco do filme no momento do orgasmo, foi amplamente repercutida na internet, especialmente nas redes sociais.



Figura 13: Pôster de divulgação do filme Ninfomaníaca (2013)
Fonte: Site oficial do filme²⁴

²⁴ <<http://www.nymphomaniacthemovie.com/>>

5.2 UM ÉDEN ÀS AVESSAS: A TEMÁTICA DO GROTESCO EM ANTICRISTO

Um casal faz sexo de maneira lasciva. Estão por demais absortos no prazer que sentem, a ponto de não perceberem que o filho escapou de seu berço e caminha pela casa. Ao subir no parapeito de uma janela para mostrar a neve a seu urso de pelúcia, a criança se desequilibra e cai, morrendo na queda. A partir do acidente, o casal precisa lidar com sentimentos como o sofrimento e a culpa, que vêm à tona com a perda do filho. A história de *Anticristo* (2009) está centrada nesse período de luto, sobretudo nos estados de ânimo da Mulher, que terminam por ser o fio condutor da narrativa.

No enterro da criança, o Homem chora bastante, mas aparenta que, apesar do sofrimento, é capaz de domar, em certa medida, as emoções. A Mulher, por sua vez, não chora, tem o rosto impassível, até que desmaia. Por conta de seu sofrimento, tido como “anormal” pelo médico que a acompanha, fica internada numa espécie de clínica psiquiátrica por cerca de um mês. O Homem, que é terapeuta, decide tratar do período de luto da esposa, que volta para casa e torna-se, então, sua paciente.

Já em casa, a Mulher apresenta severas crises de ansiedade, tendo reações físicas como náuseas e dificuldade de respirar ao imaginar-se em Éden, uma cabana na mata, onde passou o último verão com o filho, para escrever sua tese sobre o Femicídio. O Homem, pois, defende que apenas expondo-se a este local a Mulher vai conseguir superar o terror e as reações somáticas que a perturbam. Ambos partem, então, para a mata.

A vida do casal em Éden é marcada por situações insólitas, que terminam por romper os frágeis momentos de equilíbrio ou satisfação que conseguem alcançar. Na primeira manhã que passam na floresta, o Homem estabelece um exercício para a esposa: ela deverá ir de um ponto a outro caminhando, obrigatoriamente, pela grama. Tremendo e com a respiração ofegante, a Mulher consegue passar pelo desafio. Assim, quando percebe que conseguiu o feito, sente-se aliviada e esboça um sorriso enquanto chora. O Homem também comemora. Bruscamente, no entanto, um filhote de ave cai, semimorto, do alto de uma árvore. O pássaro, que ainda não tem penas, está coberto por formigas. Mais uma vez de maneira brusca, um gavião captura o filhote e o devora. Ao assistir tal fato a Mulher se desespera, e é consolada pelo Homem.

Ao longo dos dias, a Mulher passa a expressar ideias acerca da malignidade que percebe em Éden. Numa conversa com o marido, defende que a natureza é a igreja de Satã, e

que o vento é a própria respiração do demônio. Apesar de rejeitar, de forma veemente, as ideias da Mulher sobre o misticismo e a morbidez que são intrínsecos à natureza, o Homem sente-se incomodado com sonhos estranhos que tem tido. Em um deles, está em Éden, impassível, enquanto uma “chuva” de sementes de carvalho cai sobre ele.

Quanto mais se convence de que a malignidade da natureza é, na verdade, inerente à feminilidade, mais a Mulher apresenta uma mudança em seus estados mentais e comportamentos: do medo da mata e da fragilidade, progressivamente resvala para uma postura ativa, sentindo uma espécie de prazer por saber-se parte da “irmandade”, que inclui todas as mulheres. Certa noite, enquanto fazem sexo, a Mulher chora e implora ao Homem que bata nela. Ele se recusa, e ela sai nua pelo Éden, deita-se nas enormes raízes que sustentam uma árvore e se masturba. O Homem chega e, ao fazer sexo com a Mulher naquele local, lhe bate no rosto, como ela queria. Enquanto isso acontece, ela fala, como para sentir ainda mais prazer, que “as irmãs Ratisbonn eram capazes de provocar chuva de granizo”, referindo-se à crença medieval de que certas mulheres, as “bruxas”, poderiam governar as forças da natureza através de seus feitiços.

Quando já está completamente convencida da maldade intrínseca ao feminino, ao pensar que o marido vai abandoná-la, a Mulher exerce uma série de ataques brutais contra ele: primeiro, bate com um grande pedaço de madeira no pênis do Homem. Ao vê-lo ferido e inconsciente, o masturba, e o pênis, inerte, ejacula sangue. Por fim, ela perfura a perna do marido com uma barra de ferro ligada a uma pesada roda.

Ao recobrar a consciência, o Homem aproveita a ausência da Mulher para tentar fugir e, apesar da dor, arrasta-se pela mata de Éden, e se esconde na toca de uma raposa. Para que seu esconderijo não seja descoberto, precisa matar um corvo que faz ruídos altíssimos. Para tanto, o Homem golpeia sucessivas vezes a cabeça do animal com uma pedra, mas o corvo não morre, e a cada golpe desperta gritando mais alto.

Quando descobre o marido e o leva de volta para a cabana, a Mulher oscila entre certo apreço pela malignidade feminina e a súbita necessidade de livrar-se dessa condição: após beijar o Homem, ela declama, aparentemente sem sofrimento, e até mesmo com certo orgulho, os versos: “falsa em pernas, e falsa em coxas/falsa em seios, dentes, cabelo e olhos” (Anticristo, 2009)²⁵. Imediatamente após tal ação, a fim de destruir a maldição inata a seu sexo, a Mulher corta seu clitóris, castrando-se com uma tesoura.

²⁵ Os versos declamados pela protagonista de Anticristo (2009) integram o poema *Upon some women*, de Robert Herrick.

Percebendo que o Homem está tentando fugir, novamente, ela fere com uma tesoura as costas do marido, que luta contra a esposa para conseguir escapar. Por fim, o Homem asfixia a Mulher e queima seu corpo em uma grande fogueira. A história termina quando o Homem está indo embora da mata e avista, então, centenas de mulheres chegando ao Éden.

O desvelamento de figuras idealizadas ou verdades estabelecidas é uma característica fundamental do grotesco. Neste caso a ruptura se dá, sobretudo, a partir da referência às partes baixas do corpo, a excrementos, e às figuras que mesclam características humanas e animais. Em *Anticristo* (2009), a temática do grotesco emerge da interessante releitura, empreendida por Lars Von Trier, de determinados dogmas concernentes ao cristianismo, sobretudo acerca da criação do mundo preconizada pela teologia cristã.

Na Bíblia, o Éden é retratado como o paraíso onde viviam os dois primeiros seres humanos criados por Deus. A história da criação do universo e da humanidade, narrada no livro de Gênesis, acontece em três capítulos (BÍBLIA SAGRADA, SÃO PAULO: PAULUS, 1990): no primeiro deles, “A humanidade, ponto alto da criação”, Deus cria os dualismos elementares como o céu e a terra, o dia e a noite. Feito isso, cria as árvores, ervas, flores, animais, e também o primeiro ser humano, nesse momento caracterizado apenas como “homem”.

No capítulo seguinte, “A humanidade é o centro da criação”, é criada uma companheira para o homem, e essa é denominada como “mulher”. Ambos habitavam o Jardim do Éden, e foram dotados, por Deus, do poder sobre toda a fauna e a flora que havia sido criada. Em “A origem do bem e do mal”, terceiro capítulo dessa narrativa, Deus permite que o homem e a mulher se alimentem de todos os frutos que existem em Éden, com exceção daqueles originários de determinada árvore, que ficava no centro do Jardim. No entanto, a mulher é convencida por uma serpente a desobedecer tal ordem, sobretudo porque o animal garante que, se assim o fizer, será conhecedora do bem e do mal, sendo semelhante a Deus.

A mulher come o fruto proibido e o oferece ao companheiro, que também opta por subverter a ordem imposta. Imediatamente após esse feito, ambos percebem-se nus, e sentem vergonha, escondendo-se atrás de folhas de parreira. Deus, então, os expulsa do Éden, condenando a mulher, que neste momento recebe o nome de Eva, a sofrer muito em sua gravidez, a sentir dores extremas ao dar à luz seus filhos e a ser submissa a seu marido. Ao homem, que é referido como Adão, resta trabalhar duramente a terra, para dela retirar o sustento da família. Além disso, ambos tornam-se mortais.

De acordo com a teologia cristã, o “pecado original” diz respeito às consequências da desobediência de Adão e Eva. A partir desse ato, a inclinação ao mal e ao erro tornou-se uma “herança” a ser repassada para todos os descendentes de Adão e Eva, ou seja, toda a humanidade. Segundo o Catecismo da Igreja Católica, o pecado original interferiu na natureza humana, que se tornou, então, cindida entre o bem e o mal, entre os ditames da razão e os desejos carnis.

O Éden elaborado por Lars Von Trier, pois, alinhado à temática do grotesco, termina por “corromper” esse paraíso cristão. Em primeira instância, é possível perceber a diferença entre o modo pelo qual os seres humanos se relacionam com a natureza nos dois casos. A narrativa presente na Bíblia conta que Deus ordenou, após criar o homem e a mulher, que esses fossem dotados da capacidade de “dominar os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra” (BIBLIA SAGRADA, 1990).

Em *Anticristo* (2009), por outro lado, o Homem e a Mulher vivem cercados por uma natureza amedrontadora, por vezes disforme, e que termina por romper, justamente, com o antropocentrismo preconizado pela Bíblia. Essa preponderância da natureza é demarcada, sobremaneira, por três animais: um veado, uma raposa, e um corvo, que pontuam toda a narrativa. A tríade forma uma constelação chamada de “Os Três Mendigos”. Neste caso, as estrelas delimitam o desenho de uma raposa, que representa a “dor”; de um veado, que remete ao “sofrimento”; e de um corvo, associado ao “desespero”. Esses animais ensejam, ainda, outra referência ao cristianismo, uma paródia mórbida dos “Três Reis Magos”, homens que, guiados por uma estrela, encontraram o local onde Jesus havia nascido. Enquanto esses foram ao encontro da vida, a tríade formada pelos animais, em *Anticristo* (2009), chega para recepcionar a morte.

Além disso, o Homem vive três situações emblemáticas, e grotescas, correlacionadas a tais animais: quando está na mata, é surpreendido por um veado que, ao saltar, evidencia que metade de um filhote morto (Figura 14), semiparado, ainda figura para fora de seu corpo. Em outro momento, o Homem vê a raposa dilacerando a própria carne e dizendo, com uma voz soturna, “caos reina”. Por fim, o grotesco rompe certo equilíbrio quando o Homem consegue fugir da esposa e esconder-se numa toca, que, aliás, é a mesma na qual a raposa aparece devorando as próprias vísceras. A momentânea “tranquilidade” no esconderijo é rompida quando um corvo grita de maneira estridente, e o Homem, que não consegue fazê-lo parar, precisa golpeá-lo na cabeça com uma pedra por sucessivas vezes. O animal, no entanto, não morre.



Figura 14: fotograma do filme Anticristo (2009)
Fonte: ANTICRISTO, 2009

Todo o sexo que acontece no Éden de *Anticristo* (2009), e a maneira como acontece, também contribui para que essa releitura do paraíso bíblico seja marcada pelo grotesco. No livro de Gênesis, após criar o homem e a mulher, Deus determina: “sejam fecundos, multipliquem-se, encham e submetam a terra” (BIBLIA SAGRADA, 1990). Uma referência ao sexo que, com o intuito da reprodução, foi instaurado pelo próprio Deus. No caso de *Anticristo* (2009), no entanto, as relações sexuais são marcadas pela agressividade: como está atuando como terapeuta da esposa, o Homem defende que eles não devem fazer sexo durante esse período. A Mulher não aceita tal prerrogativa e, por vezes, praticamente obriga o marido a ter relações com ela. Grande parte das vezes em que isso acontece, o corpo da Mulher se sobrepõe ao corpo do Homem, tal como no mito de Lilith, que, de acordo com a tradição judaica, foi a primeira esposa de Adão e não aceitou sujeitar-se ao companheiro durante a relação sexual, exigindo que seu corpo se mantivesse por cima.

Desta forma, sendo permeado por animais disformes e cenas de luxúria, o Éden cunhado por Lars Von Trier guarda semelhanças com outra releitura do paraíso bíblico. Em 1510, o artista Jerônimo Bosch criou o tríptico²⁶ *O Jardim das Delícias* (Figura 15), no qual a ruptura do dogma cristão se dá pela fusão entre os prazeres mundanos, figuras pagãs, e a

²⁶ Tríptico é uma obra de pintura, desenho ou escultura constituída por três partes: uma central, e fixa, e duas laterais, e dobráveis.

imagem do céu idealizado. Neste caso, tido como uma representação exemplar da temática do grotesco, figuras anômalas como animais gigantescos e seres humanos desnudos que têm as cabeças terminadas em frutas, estão ao lado de Deus no momento da criação de Adão e Eva.

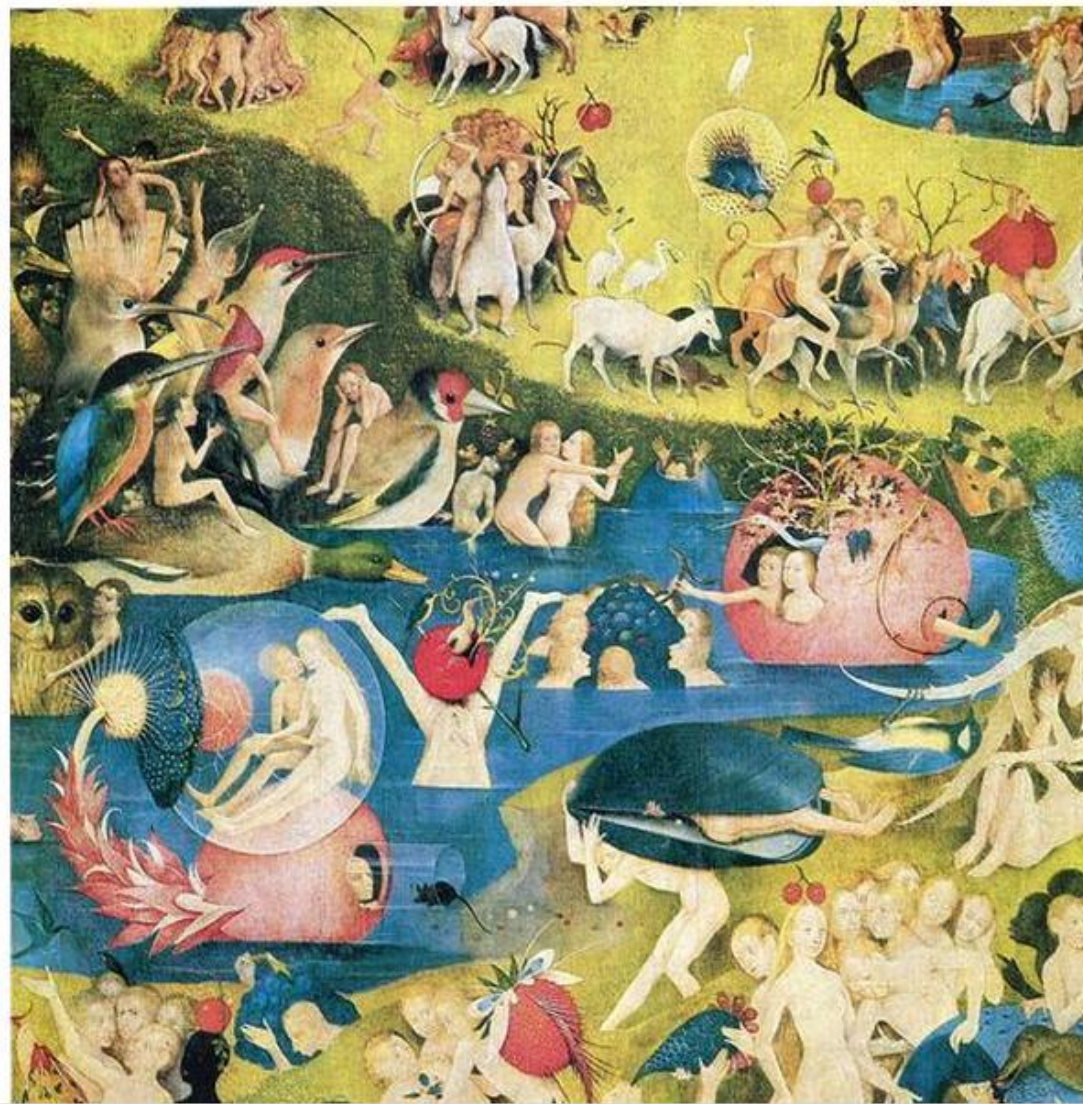


Figura 15: Detalhe do painel O Jardim das Delícias.

Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 235.

Bosch foi um artista alinhado ao Maneirismo, movimento artístico típico da transição entre o Renascimento e o Barroco. Os artistas maneiristas levaram ao extremo as características do grotesco, criando universos oníricos, valorizando sobremaneira a fantasia, a falta de proporção, e menosprezando a lógica racional cartesiana. De maneira distinta ao barroco, marcado pelo dualismo entre o sagrado e o profano, o Maneirismo determina que a

linha que separa esses dois extremos é muito frágil, e que, por vezes, o sagrado também é o profano (HOCKE, 2005).

Dessa maneira, sob o ponto de vista da temática do grotesco, propomos que Anticristo (2009) pode ser visto como um “conto de horror maneirista”, não somente por delimitar um Éden permeado por situações fantásticas que inspiram medo ou abjeção, mas, sobretudo, por colocar em xeque a dualidade previamente estabelecida entre as personagens.

Tendo como base a classificação de personagens empreendida por Candido (1976), é possível afirmar que o Homem e a Mulher equiparam-se àquelas personagens imbuídas de um intuito simbólico, isto é, encarnam algo mais abrangente que duas pessoas específicas. As personagens não são dotadas de nomes próprios, e a narrativa não delimita a idade exata de ambos, ou se têm amigos e família. Sabe-se que a Mulher escrevia uma tese sobre o Femicídio, mas não fica explícito qual é sua profissão ou campo de estudos. Apesar de sabermos que o Homem é um terapeuta, também não há informação alguma sobre sua história de vida, ou sua conduta profissional, por exemplo.

A subjetividade de ambos, no entanto, é privilegiada: como a Mulher está em processo de “análise”, a história é pontuada pelos sentimentos acerca da natureza (tanto aquela que rodeia Éden, quanto a “natureza feminina”), as angústias e os medos que confessa ao Homem, seu terapeuta. (Seja verbalmente ou através de atitudes e comportamentos agressivos direcionados a ele). Os estados mentais do Homem, por sua vez, são expressos, sobretudo, através dos sonhos e visões que tem.

Os arquétipos que cada um representa começam a ser delimitados imediatamente após a morte do filho do casal: enquanto o Homem mantém a estabilidade emocional, a Mulher precisa ser internada. Nas visitas que o marido faz à esposa, o maniqueísmo que diferencia ambos é fortemente demarcado: ela, extremamente fragilizada, sempre na cama, não sabe há quantos dias está no hospital, chora, afirma ser a culpada pela morte do filho, diz que o médico considera seu sofrimento “anormal”. O Homem, por sua vez, tem respostas exatas para cada uma das asserções: sabe que ela está internada há um mês, afirma que ela não pode ser a única responsável pela morte do filho, já que ele também estava com ela quando o acidente aconteceu e, por fim, desmerece o trabalho do psiquiatra (que, inclusive, é mais um homem que precisa cuidar da Mulher momento).

Quando o casal se muda para Éden, de início essa dualidade que distingue as personagens persiste. Enquanto ela afirma que a natureza é a Igreja de Satã e que o ruído dos frutos do carvalho caindo no telhado é o choro de tudo que está para morrer, por exemplo, o Homem contesta tais opiniões de maneira enfática, reforçando que “frutos não choram”, e que

a obsessão que ela desenvolveu pela malignidade que permeia a natureza e as mulheres pode ser explicada cientificamente.

No entanto, de maneira gradual, o Homem se aproxima desse universo da Mulher, marcado pelo misticismo, pela agressividade impulsiva, e pela natureza. Por mais que se atenha à racionalidade, ele termina por ter visões de seres “impossíveis”, como uma raposa que, devorando a própria carne, é capaz de encará-lo fixamente e dizer, “caos reina”. Apesar de recusar, de maneira veemente, as histórias da Mulher acerca da morbidez ensejada pelo ruído dos frutos do carvalho, ele sonha que está imóvel, em Éden, enquanto milhares desses frutos caem sobre ele.

De maneira semelhante, mesmo que se distancie do caráter passional e agressivo da Mulher, de maneira gradativa o Homem começa a protagonizar situações nas quais detém esse papel. A primeira delas acontece quando estão tendo relações sexuais e ela implora que ele bata nela. Imediatamente ele se recusa. No entanto, pouco tempo depois, o Homem vai até ela, que está se masturbando na mata, e lhe bate no rosto, enquanto fazem sexo de maneira impudica. Num segundo momento, o Homem recorre à violência para manter seu esconderijo a salvo, tentando matar um corvo desferindo inúmeros golpes na cabeça do animal. Por fim, o próprio ato de matar a Mulher asfisiada, enquanto olha sua expressão de agonia, e, em seguida, queimar o corpo da companheira, estabelece o clímax dessa inserção do Homem no universo maldito da Mulher.

Num primeiro momento, poderíamos delimitar que o contraste representado pelas personagens diz respeito, unicamente, à masculinidade e à feminilidade, e que os “personagens-símbolo” cunhados por Trier encarnam, por conseguinte, a dualidade entre homens e mulheres. No entanto, é plausível admitir que o Homem e a Mulher de Anticristo (2009) vão além dessas representações, versando, na verdade, sobre o embate entre os ditames da razão, a inclinação a resistir ao mal, e o desejo humano, os apetites sensíveis impostos pela carne. Através dessas personagens, no entanto, o “conto de horror maneirista” elaborado por Lars Von Trier termina por privilegiar não a dualidade, mas, justamente, quão frágil é a linha que separa tais extremos. Ao longo do filme, maniqueísmos são fortemente demarcados para, ao final, diluírem-se.

À época da Inquisição, durante a Idade Média, mulheres que detinham um conhecimento arcaico acerca do funcionamento do corpo humano e das ervas e plantas que eram capazes de curar foram brutalmente assassinadas, sob a acusação de serem bruxas. Isso aconteceu, sobretudo, para garantir que o saber médico e científico, que principiava a ser institucionalizado com as primeiras Universidades, fosse assegurado como única fonte

confiável de conhecimento. Ao enforcar a esposa e depois queimar o corpo da Mulher, os modos mais frequentes pelos quais as “bruxas” foram mortas, o Homem cunhando por Lars Von Trier reafirma que a barbárie e a razão, o sagrado e o profano, e aquilo que nos torna essencialmente humanos e também animais, são dois lados, grotescos, da mesma moeda.

5.3 DO IDÍLICO AO CRUEL, DO SAGRADO AO PROFANO: A ESTÉTICA DE ANTICRISTO

Uma história dividida em capítulos, protagonizada por personagens que não são denominados por substantivos próprios, e que, após a morte do filho, vivem situações marcadas pelo horror, numa floresta permeada por seres disformes e acontecimentos fantásticos. *Anticristo* (2009) soa como uma fábula, um conto macabro que aconteceu há muitos anos, numa terra distante. A maneira pela qual são mobilizados distintos elementos da linguagem cinematográfica é crucial ao estabelecimento dessa atmosfera no longa-metragem, seja evidenciando o quão distante do resto do mundo as personagens estão, seja demarcando a presença de uma estética do grotesco que, para além de apenas chocar ou causar repulsa, termina por reforçar o caráter alegórico do longa-metragem. Ademais, a partir de certos elementos fílmicos é possível compreender como a protagonista da trama é construída, não somente através de atos ou asserções propriamente ditas, mas também por determinadas “sugestões” que, através do uso de elipses, terminam por delimitar importantes aspectos acerca dessa personagem.

No prólogo acontece a morte da criança, bem como a apresentação das personagens: o primeiro plano do rosto do Homem precede um primeiro plano do rosto da Mulher. Tais enquadramentos demarcam a individualização das personagens, que será reiterada ao longo do filme, pelo uso frequente de primeiros planos dos rostos de ambos. É relevante que, em *Anticristo* (2009), os principais símbolos que permeiam a vida do casal em Éden, como “Os Três Mendigos”, são apresentados no prólogo. Além disso, a sequência que narra a morte do filho das personagens estabelece, já de início, o caráter maneirista que percebemos como característico dessa produção na primeira parte de nossa análise.

A montagem desempenha um papel crucial na maneira pela qual o acidente é narrado. o filho do casal acorda e caminha passeia pela casa. A sucessão de planos exhibe a criança transpondo cada obstáculo que poderia impedir a tragédia: primeiro consegue sair da

cama, depois vemos que a babá eletrônica está no modo silencioso, até que o menino pega a cadeira e se aproxima da janela. Essas ações, intercaladas com planos que retratam o Homem e a Mulher completamente envolvidos na relação sexual, instauram uma atmosfera de suspense. O espectador, que têm acesso a informações que os pais da criança não têm, não são poupados de sofrerem pela tragédia anunciada, e em câmera lenta.

Enfim, acontece a queda da criança e também o orgasmo do casal. A simultaneidade com que as duas coisas acontecem, através da intercalação de primeiros planos nos quais o filho e o Homem estão com o rosto e o pescoço na mesma posição, a fotografia em preto e branco, e o uso da câmera lenta conferem à sequência uma atmosfera idílica. Conforme defendemos, no entanto, *Anticristo* (2009) é um filme marcado pela interpenetração de contrastes, e a beleza plástica da sequência, por fim, entra em choque com a brutalidade do acontecimento: a queda de uma criança, ainda bebê, de uma grande altura.

Ainda no tangente aos contrastes já anunciados nesse prólogo, é possível traçar um paralelo entre a figura da Mulher no momento em que atinge o orgasmo (Figura 16), com a cabeça inclinada para trás, os olhos cerrados e a boca entreaberta, e o semblante de Santa Teresa (Figura 17), na escultura *O êxtase de Santa Teresa* (Figura 18). A obra, criada por Bernini entre 1645 e 1652, retrata a freira espanhola, que viveu no século XVI e descreveu as experiências místicas que vivia num livro que se tornou popular (GOMBRICH, 1999). A escultura de Bernini retrata o relato que se tornou mais famoso: Santa Teresa vive um momento de intenso êxtase ao sentir que um anjo trespassou-lhe o coração com uma flecha de ouro, experiência que, ao mesmo tempo, a fez sentir uma dor imensa e um inefável prazer. À época, o artista italiano foi duramente criticado, uma vez que “ousou” representar uma figura sagrada de modo “excessivamente emocional” (GOMBRICH, 1999, p. 438), isto é, o êxtase celeste, para muitos, remeteu ao prazer mundano, carnal. Em verdade, podemos depreender que, sendo ou não uma referência empregada de maneira consciente por Lars Von Trier, a semelhança entre o orgasmo de uma mulher pecadora, e um momento sagrado vivido por uma santa, reforçam o quão tênue pode se tornar a linha que distingue essas duas figuras.



Figura 16: Fotograma do filme Anticristo.
Fonte: ANTICRISTO, 2009.



Figura 17: Detalhe da escultura O êxtase de Santa Teresa.
FONTE: Centro de História da Arte e Arqueologia²⁷

²⁷ < <http://www.unicamp.br/chaa/cursoneville-aula2.php> >

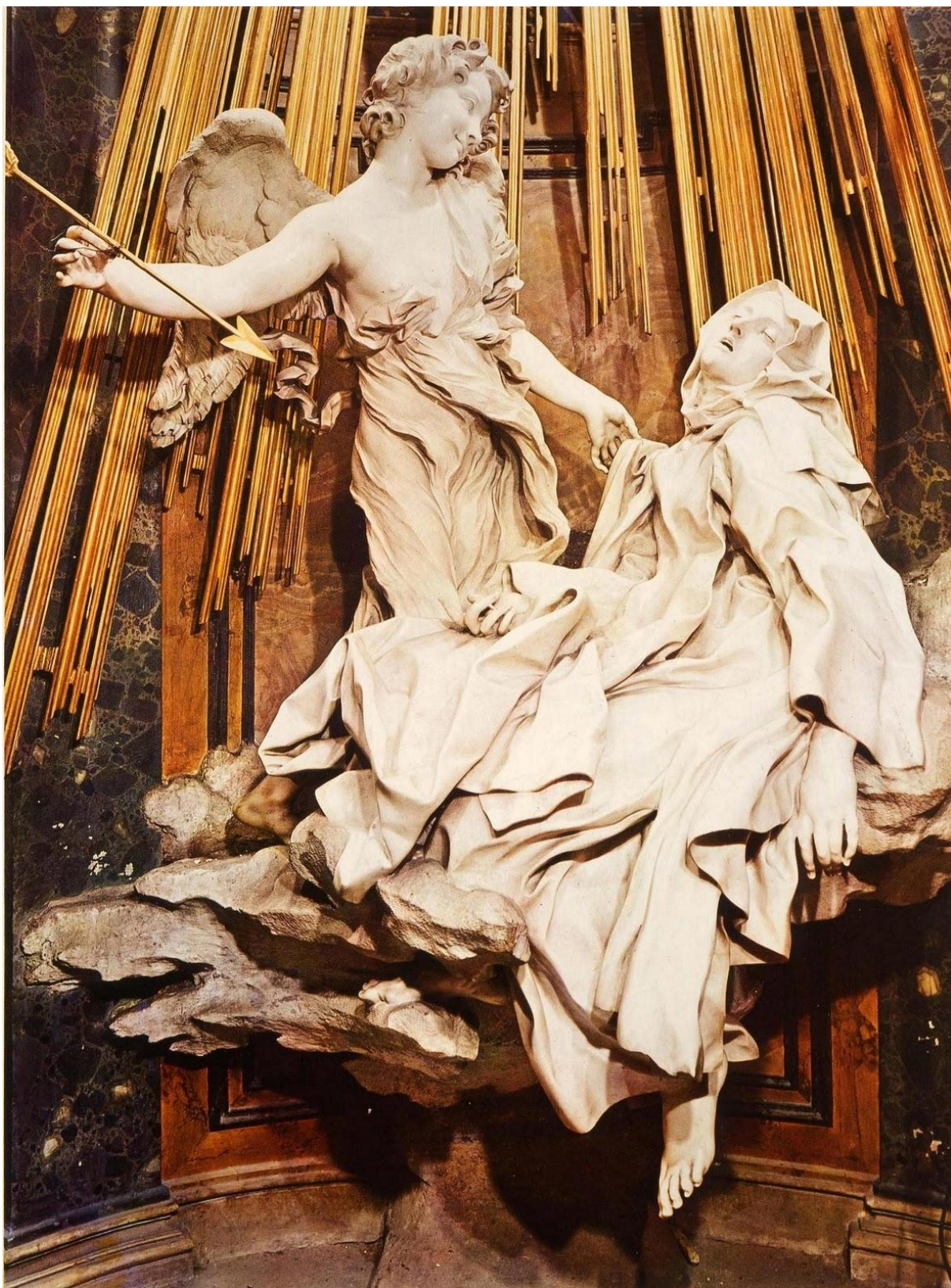


Figura 18: O êxtase de Santa Teresa
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 439

Como trilha sonora da sequência que narra a morte da criança, a canção *Lascia Ch'io Pianga*, interpretada pela soprano Tuva Semmingstein, reforça a função exercida pelo prólogo, e preconiza o sofrimento extremo que irá marcar os estados de ânimo da Mulher nos capítulos precedentes. É interessante perceber que a letra da canção não versa sobre determinado acontecimento específico, mas refere-se ao sofrimento que advém de um estado permanente, de um destino cruel do qual se almeja escapar: “deixe que eu chore/minha sorte cruel/que eu suspire/pela liberdade”. É possível, assim, propor que tais versos se remetam à crença da protagonista malignidade inerente a todas as mulheres.

Além disso, dois planos referem-se a temas que são retomados nos capítulos posteriores do filme, e podem ser correlacionados com a construção da personagem Mulher. Um deles exibe que, na madrugada em que a criança morreu, a babá eletrônica do quarto do casal estava no modo silencioso (Figura 19). O outro plano, por sua vez, exibe os pés do menino levemente deformados, e seus sapatos, em frente ao berço, na posição invertida.



Figura 19: fotograma do filme Anticristo (2009)
Fonte: ANTICRISTO, 2009



Figura 20: fotograma do filme Anticristo (2009)
 Fonte: ANTICRISTO, 2009

Essas informações permanecem “em suspenso”, até que, em momentos específicos da narrativa, outras cenas estabelecem correlações com elas. Enquanto está internada, logo após a morte da criança, a Mulher afirma que a culpa da tragédia é dela, já que, ao contrário do Homem, ela sabia que o filho costumava acordar durante a noite, escapar de seu berço e andar pela casa. Quando já estão vivendo em Éden, aos poucos o Homem se dá conta de que as ideias da Mulher acerca da malignidade feminina não foram disparadas apenas pela morte do filho, mas já vinham povoando sua mente desde o último verão que passou em Éden, para escrever sua tese sobre o feminicídio cometido pela Inquisição.

Ao descobrir o local em que a esposa estudava, um sótão coberto por figuras de mulheres acusadas de bruxaria e pacto com o demônio, o Homem encontra o caderno no qual a Mulher escrevia sua tese. Ao folhear as páginas, ele percebe que as letras se tornam cada vez mais distintas: uma escrita legível na primeira página (Figura 21) começa a se transformar (Figura 22), e as letras terminam como riscos comparáveis à escrita de uma criança, na última página do caderno (Figura 23). Esse passar de páginas sugere um gradual descontrole vivido pela Mulher, no período em que viveu em Éden para escrever sua tese.

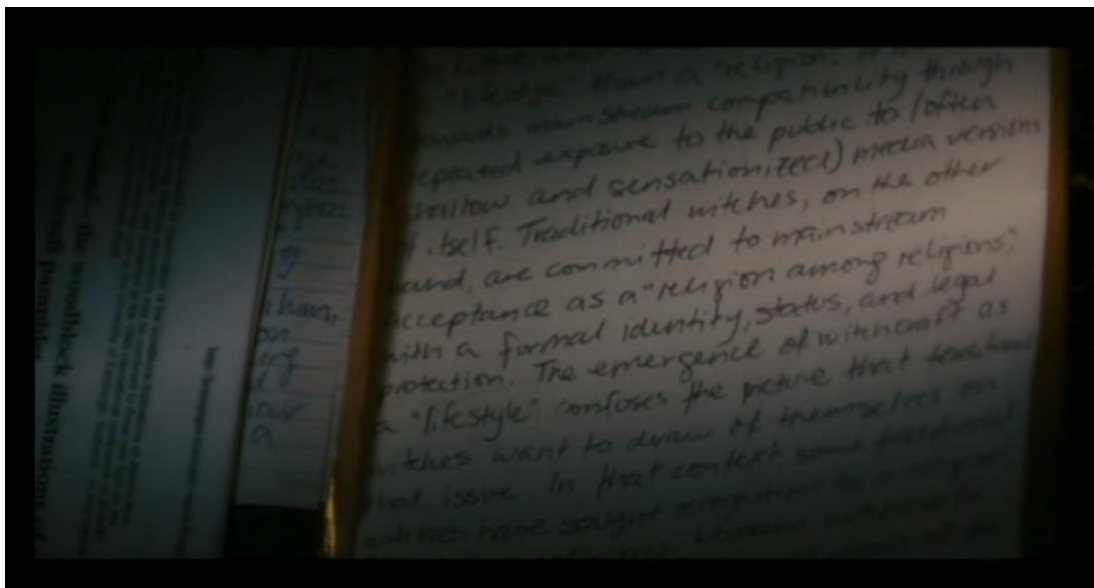


Figura 21: fotograma do filme Anticristo (2009)
 Fonte: ANTICRISTO, 2009

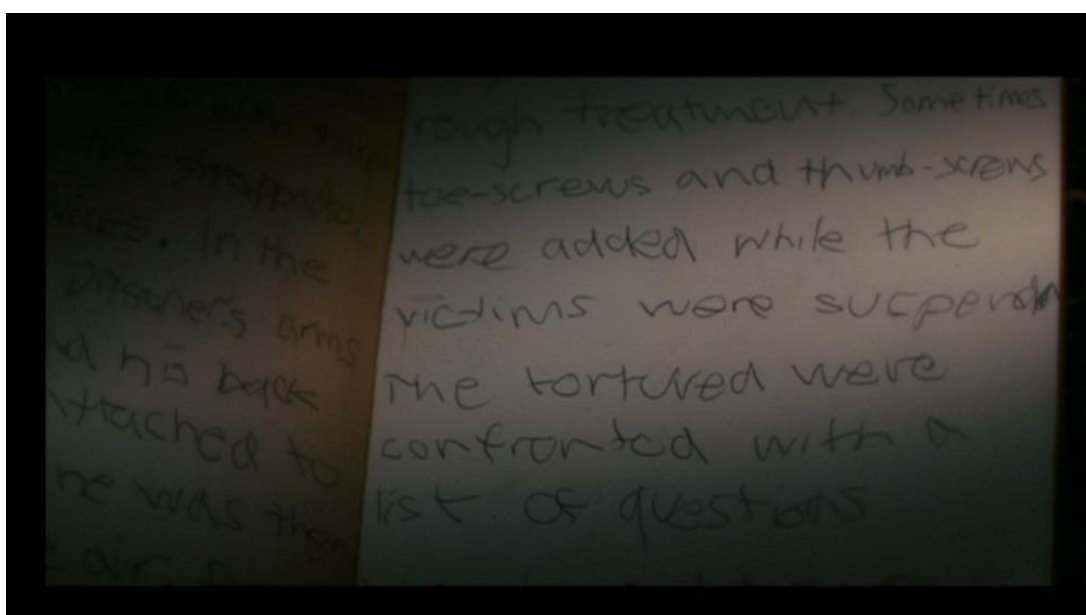


Figura 22: fotograma do filme Anticristo (2009)
 Fonte: ANTICRISTO, 2009

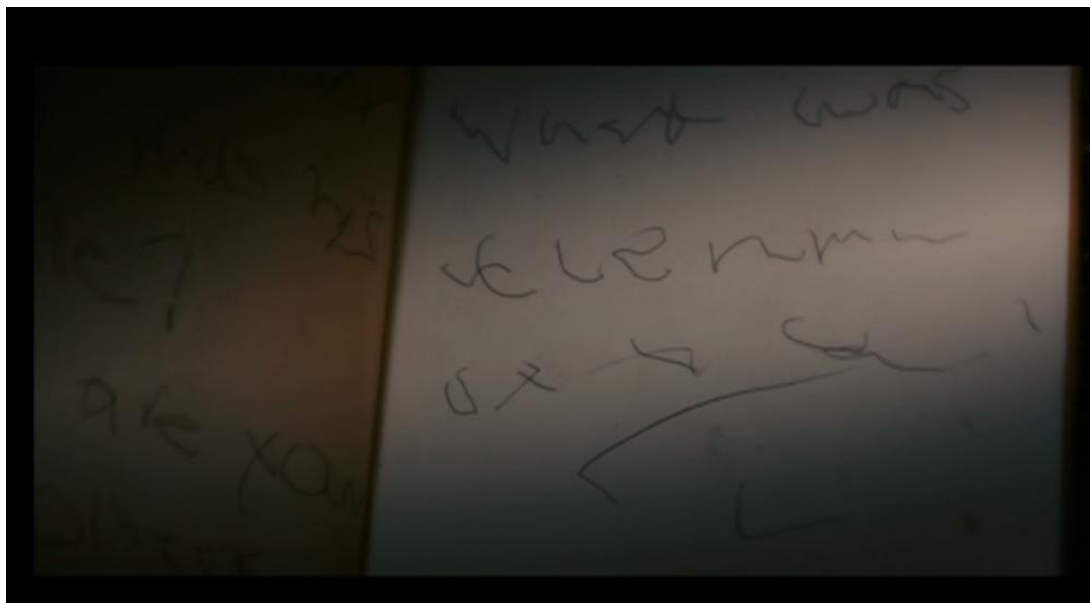


Figura 23: fotograma do filme Anticristo (2009)
Fonte: ANTICRISTO, 2009

Além das letras no caderno, outros indícios apontam que a instabilidade da Mulher é antecedente à morte de seu filho. Em uma das conversas/sessões de terapia com o marido, ela conta que, na última vez em que esteve em Éden, justamente quando foi escrever sua tese, certa tarde ouviu o choro incessante de um bebê. Pensando ser o próprio filho, a Mulher conta que correu até onde ele estava, e ficou surpresa ao ver que a criança não estava chorando. O barulho, no entanto, continuou ecoando, segundo ela, como se viesse da própria mata.

Por fim, quando o Homem lê o resultado da autópsia do filho, fica intrigado com o diagnóstico de que o menino apresentava uma leve deformidade nos pés, que não fora causada pela queda. Esse tema é retomado, então, quando o Homem encontra diversas fotografias, que também foram feitas no período em que mãe e filho viveram em Éden: em todas as fotos a criança estava com os sapatos de maneira invertida nos pés. A partir disso, o Homem cogita a possibilidade de a Mulher ter optado, deliberadamente, por machucar a criança, e chega a imaginar a mãe calçando os sapatos no filho sem esboçar qualquer reação frente ao sofrimento da criança, que chora de dor.

A partir, portanto, da instabilidade sugerida através das letras disformes no caderno e da alucinação que fazia a Mulher ouvir um choro que não vinha de lugar algum, o espectador pode retomar as duas informações perpetradas no prólogo: a babá eletrônica com o som desligado, que poderia ter sido desligado pela mãe, que sabia, justamente, que o menino

acordava durante a noite, e os sapatos postos de maneira invertida em frente ao berço indicavam que, de fato, era recorrente o fato de a Mulher trocar os calçados do filho. Assim, é possível sugerir que a mãe vinha cometendo “pequenas maldades” contra a criança. No entanto, tal consideração permanece em aberto, e não há um momento no filme em que essa hipótese seja plenamente descartada ou confirmada.

Outro elemento essencial à história também é apresentado no prólogo: trata-se dos “Três Mendigos” (Figura 24), que, nesse momento da narrativa, são exibidos sob a forma de esculturas de pedintes, dispostas uma ao lado da outra. Na base de cada uma delas está inscrito um sentimento: na figura da esquerda, “dor”, naquela que está no centro, “sofrimento”, e na escultura da direita, “desespero”. Tais sentimentos conferem nome aos três capítulos do filme, além de o quarto capítulo receber o próprio título de “Os Três Mendigos”. Quando o casal passa a viver em Éden, determinados animais, um veado, uma raposa, e um corvo, representam essas figuras, que também formam uma constelação. Essa tríade é responsável por trazer a morte, já que, de acordo com a Mulher, “quando os Três Mendigos chegam, alguém tem que morrer” (ANTICRISTO, 2009). Tal correlação de fato acontece: no prólogo, presenciam a morte do filho do casal, já no último capítulo do filme, estão presentes na cabana, quando a Mulher é morta pelo marido.



Figura 24: fotograma do filme Anticristo (2009)
Fonte: ANTICRISTO, 2009

Imediatamente após o prólogo, o Homem e a Mulher participam do enterro do filho. Essa sequência é a única na qual o casal de personagens aparece rodeado por outras pessoas. Mesmo assim, o rosto daqueles que acompanham o funeral está desfocado, de modo

que não é possível distinguir suas feições. Em meio às pessoas vestidas de preto e com rostos que não podem ser vistos, o Homem e a Mulher se destacam em meio aos outros homens e mulheres, e o caráter arquetípico das duas personagens é reforçado.

Anticristo (2009), portanto, ao contar com duas “personagens símbolo”, que, em detrimento de uma história rigidamente marcada por uma cadeia de causa e consequência, vivenciam situações decorrentes de estados mentais. Daí resulta a relevância dos primeiros planos na produção que, desde o Prólogo, são privilegiados. Na maioria das vezes, tais planos não têm uma função pedagógica, mas reforçam a dramaticidade ou a subjetividade da Mulher ou do Homem. Quando a Mulher está internada, logo após a morte da criança, o uso do primeiro plano serve a reforçar a fragilidade da protagonista. Quando ela diz ao marido que sabia que o filho costumava andar pela casa na madrugada, o rosto da personagem em primeiro plano reforça o caráter dramático dessa afirmativa.

Antes do casal se mudar para Éden, ambos vivem, durante um período de tempo que não fica determinado na narrativa, no apartamento em que a tragédia aconteceu. Neste momento, que conta apenas com cenas internas, o cenário é sóbrio e naturalista. De maneira distinta ao que acontece no prólogo, onde diversos objetos que “preenchem” a casa são exibidos, como a máquina da lavar, a balança do banheiro, escovas de dente, e outros, neste momento a casa parece vazia, e têm preponderância apenas os objetos que remetem ao filho morto, como um carrinho de brinquedo. Além disso, se na sequência em que faziam sexo, também referente ao prólogo, a câmera lenta passa a sensação de leveza, e até mesmo conforto, neste momento, a instabilidade da câmera, os enquadramentos fechados, e determinados movimentos bruscos, como o zoom in que acontece de maneira abrupta no vidro de remédios, reforçam, justamente, a instabilidade da vida do casal nessa fase do luto.

Quando o Homem e a Mulher já estão vivendo em Éden, a estética é marcada por um aspecto dual: quando estão dentro da cabana, a fotografia e os movimentos de câmera são bastante semelhantes àqueles empregados no registro da vida do casal quando estão no apartamento: a fotografia é naturalista e os movimentos de câmera instáveis “acompanham” o desequilíbrio entre ambos. As cenas externas, no entanto, determinam um Éden alinhado ao fantasioso. As visões que o Homem tem, pois, de animais em situações insólitas, como o veado que carrega o filho apodrecido ainda em suas entranhas, e a raposa que come a própria carne, são gravadas em câmera lenta, o que pode ser visto como representação da imaginação, ou do inconsciente do Homem que, a despeito de seu apego ao racionalismo, não escapa dos rompantes que a vida em Éden suscita.

A fotografia das cenas externas, sobretudo os planos gerais, que enquadram a mata e a cabana, é trabalhada no sentido de imprimir um tom plástico às imagens, como se o Éden no qual as protagonistas vivem correspondesse a uma paisagem extraída de um livro de contos. Tal característica é trabalhada gradualmente e, conforme o caos se instaura, a paisagem se torna mais onírica, com a neblina que toma conta do lugar (Figura 22), e os tons de verde que, se no início da vida do casal em Éden são mais claros, no momento em que a Mulher já está perseguindo o marido, tornam-se mais escuros.



Figura 25: fotograma do filme Anticristo (2009)
Fonte: ANTICRISTO, 2009

Do mesmo modo, conforme as situações abjetas, suscitadas pelo grotesco, tornam-se mais violentas, mais detalhado o enquadramento. Assim, no momento exato da automutilação realizada pela Mulher, o espectador não é poupado do horror, e assiste a ação em primeiríssimo plano: na tela, apenas a tesoura cortando a carne. O choque causado pela imagem diz respeito à característica elementar da estética grotesca: a predileção por macabros elementos surpresa que, ao irromperem num quadro, num conto, num filme, causam uma reação imediata do interlocutor.

CONCLUSÃO

Há muito o grotesco não está mais circunscrito apenas ao domínio das artes plásticas, no qual teve origem. Assim, é cada vez mais frequente a presença de figuras grotescas na literatura, no cinema, e na televisão. Nesse último meio de comunicação, sobretudo, pululam as situações que engendram posturas bizarras, abjetas, por diversas vezes, extremamente desagradáveis. Ornamentações realizadas na antiguidade e descobertas no século XV, que persistem atualíssimas, também transmutadas em cenas, versos, e charges.

Ao longo de nosso estudo, portanto, foi interessante perceber a capacidade do grotesco em adaptar-se à contemporaneidade sem perder, contudo, seu caráter primordial: a capacidade de inquietar. Suscitando o riso, o horror, ou até mesmo ambos, as representações grotescas dificilmente são recepcionadas com apatia e, na maioria das vezes, a reação esboçada a partir dos absurdos grotescos não depende de uma escolha do interlocutor. Uma pessoa não opta por gargalhar ao ver uma cena estranhamente cômica, muito menos escolhe que irá sentir-se enojada no momento em que presencia uma cena abjeta, por exemplo.

Daí a recorrência ao grotesco com o intuito de protestar contra determinadas normas, como fez a mulher que, na Marcha das Vadias do Rio de Janeiro, introduziu a imagem de uma santa católica na própria vagina: fez-se ouvir, através do grotesco. Fotos e vídeos desse momento foram amplamente divulgados na televisão (numa versão “com cortes”), e na internet, “na íntegra”. Desse modo, percebemos que o grotesco não apenas persistiu ao longo dos séculos enquanto relevante arma de contestação, como teve seu potencial agigantado, com a valorização da imagem na atualidade.

No entanto, é preciso salientar que, ao analisarmos *Anticristo* (2009), um filme que ficou conhecido pelas cenas de violência extrema, percebemos que o grotesco ensejado por essa produção, para além de um choque momentâneo, é capaz de engendrar imagens e sensações que “persistem”, são capazes de trazerem consigo outras imagens e sensações. Como por exemplo, a visão do Éden criado por Lars Von Trier, permeado por criaturas bizarras, evoca a imagem de *O Jardim das Delícias*, painel criado por Bosch em 1510. Apesar de reafirmar que outras manifestações artísticas também o fazem, acreditamos ser plausível propor que o cinema, como nenhuma outra forma de arte, é capaz de evidenciar o aspecto dual do grotesco. Talvez porque o cinema seja, também, composto essencialmente por dualidades: imagem e som, arte e indústria, língua e linguagem.

REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991

AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

AUAD, Daniela. **Feminismo: que história é essa?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____. CANDIDO et al. **A personagem de ficção**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema: variações do feminino**. Caxias do Sul: EducS, 2009.

FELICI, José Javier Marzal. Atrapar la emoción: Hollywood y el grupo Dogma 95 ante el cine digital. **Arbor: Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España**, v.174, n. 686, p. 373-389, fev. 2003. Disponível em: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/646/652>> Acesso em: 15 jan. 2014

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1979.

GERACE, Rodrigo. Intermedialidade em Dogville. **PÓS: revista do Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG: Belo Horizonte**, v.1, n. 2, p. 75-87, nov, 2011. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/21>> Acesso em: 15 jan. 2014.

GOMBRICH, E.H., **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONZÁLEZ, Fernando. **El tiempo de lo sagrado en Pasolini**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

HOCKE, Gustav. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/67113/mod_resource/content/1/HUGO%20-%20Do%20Grotesco%20e%20do%20sublime.pdf> Acesso em: 18 set. 2013

_____. **O Corcunda de Notre-Dame**. São Paulo: Melhoramentos, 1997.

LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MULVEY, Laura. A phantasmagoria of the Female Body: the work of Cindy Sherman. **New Left Review**, n.188, p. 137-150, jul./ago. 1991. Disponível em: <<http://findpdf.net/reader/A-Phantasmagoria-of-the-Female-Body-The-Work-of-Cindy-Sherman.html>> Acesso em: 29 set. 2013.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2003.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (Org.). **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

ROSENFELD; Anatol. Literatura e Personagem In: _____. CANDIDO et al. **A personagem de ficção**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um Cinema de Poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SPRENGER, James; KRAMER, Heinrich. **O Martelo das Feiticeiras: Malleus Maleficarum**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

TREVISAN, Dalton. **Vinte Contos Menores**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.