



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CENTRO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

VINÍCIUS ALVES DE OLIVEIRA

**ALTERIDADE RADICAL: EROTISMO, MUTILAÇÃO E
TABU NAS PRODUÇÕES DO CINEMA EXTREMO**

Londrina

2017

VINÍCIUS ALVES DE OLIVEIRA

**ALTERIDADE RADICAL: EROTISMO, MUTILAÇÃO E
TABU NAS PRODUÇÕES DO CINEMA EXTREMO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Bacharelado em
Ciência Sociais da Universidade Estadual
de Londrina para obtenção do título de
Bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof. Dra. Carla Delgado de
Souza.

Londrina
2017

Vinícius Alves de Oliveira

**ALTERIDADE RADICAL: EROTISMO, MUTILAÇÃO E TABU NAS PRODUÇÕES
DO CINEMA EXTREMO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Bacharelado em
Ciência Sociais da Universidade Estadual
de Londrina para obtenção do título de
Bacharel em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Carla Delgado de Souza
Universidade Estadual de Londrina
Orientadora

Profa. Dra. Leila Sollberger Jeolás
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Maria Carolina de A. Antonio
Universidade Estadual de Londrina

Londrina-PR, 18 de agosto de 2017

À meus pais e aos amigos, por acreditarem em mim quando eu não mais podia.

AGRADECIMENTOS

Uma trajetória deixa sinais em seu personagem, assim como naqueles que o acompanham. São inúmeras as figuras que perco a oportunidade de citar, ou mesmo lembrar, pelo descuido que o tempo traz à memória. Preciso agradecer, primeiramente, a meus pais, por seu apoio ao meu ingresso na vida acadêmica e a segurança que me transmitiram para crescer, pois é de seus percalços que esse trabalho se materializa. Agradeço aos amigos, a quem posso sempre recorrer ao riso necessário para atravessar os dias. Agradeço aos professores da Universidade Estadual de Londrina, que sempre abriram as portas a mim e me prestaram atenção em todos os cursos que visitei e aprendi o que sei. Agradeço a minha orientadora, Carla Delgado, por seu estímulo e confiança nesse percurso acadêmico, assim como a necessária calma e paciência só transmitidas por uma veterana. Por fim, ofereço tributo também aos fantasmas e ausentes, às coisas, que também nos acompanham como confortos em uma trajetória. Aos livros e a música, aos filmes e a pintura, à bebida e à dança; talvez sem tudo isso eu pouco saberia do mundo ou de quem eu sou nele.

"A nossa ciência é parcial, a nossa profecia é imperfeita. Quando chegar o que é perfeito, o imperfeito desaparecerá. Quando eu era criança, falava como criança, pensava como criança, raciocinava como criança. Desde que me tornei homem, eliminei as coisas de criança. Hoje vemos como por um espelho, confusamente; mas então veremos face a face. Hoje conheço em parte; mas então conhecerei totalmente, como eu sou conhecido." — 1 Coríntios 13.

OLIVEIRA, Vinícius Alves de. **Alteridade Radical: a destruição da figura humana nas produções do Cinema Extremo.** Trabalho de Conclusão de Curso para o Bacharelado em Ciências Sociais. Centro de Letras e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Londrina, 2017.

RESUMO

A partir de 1960, um grande número de produções cinematográficas começou a utilizar a violência gráfica em suas produções, mas foi só no final da década de 1970 que o projeto de explorar a injúria física como experiência de medo se alastrou no cinema. O recurso, denominado *Gore*, desenvolveu os mais diversos subgêneros, tendo nos filmes de terror suas expressões mais radicais na produção de imagens incômodas de desintegração do corpo pela tortura e mutilação. No entanto, ultrapassando o gênero do terror, filmes de diversos seguimentos passaram a adotar da estética e temática desses filmes, introduzindo uma nova investigação cinematográfica que perpassa pela degradação do corpo e a representação de temas imorais e tabus nas produções que se convencionou chamar de Cinema Extremo. O seguinte trabalho buscou pensar como estas representações cinematográficas dialogam com o imaginário do corpo e das fronteiras culturais que o estruturam. A investigação também atentou para a recepção polêmica dessas produções, e dos elementos que as caracterizam, notando qual é o núcleo discursivo que as leva a serem classificadas como filmes para causar medo e incômodo. Observando o filme como um registro imagético das representações sociais, podemos estabelecer um meio para investigar a experiência dos espectadores desses filmes ao serem confrontados com os conteúdos sensíveis e perturbadores de nossa cultura.

Palavras-chave: Cinema Extremo, terror, desejo, corpo, mutilação.

OLIVEIRA, Vinícius Alves de. **Radical Otherness: the destruction of the human figure in Extreme Cinema productions**. Monograph for the Bachelor Degree in Social Sciences. Center of Letters and Human Sciences – Londrina State University, 2017.

ABSTRACT

Since 1960 a large number of cinematographic productions began to use graphic violence in their productions, but it was only in the late 1970's that the project of exploiting physical injury as an experience of fear spread in cinema. The feature, called Gore, has developed the most diverse subgenres, having with horror movies its most radical expressions in the production of uncomfortable images of bodies disintegration by torture and mutilation. However, surpassing the genre of horror, films of various segments began to adopt the aesthetics and thematic of these early terror films, introducing a new film investigation that is crossed by the degradation of the body and the representation of immoral themes and taboos in the productions, which are conventionally called Extreme Cinema. The following work pursuits to think how these cinematographic representations dialogue with a body imaginary and the cultural borders that structure it, noticing that the controversial reception of these productions (including the elements which characterize them) as a discursive nucleus that leads them to be classified as films that cause fear and discomfort. Observing the film as an image register of social representations, we can establish the means to investigate the experience of the spectators of these films when they are confronted with the sensitive and disturbing contents of our culture.

Key Words: *Extreme Cinema, horror, desire, body, mutilation.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Cena de ' <i>A Serbian Film</i> ' (Sérvia, 2010, dir. Srđan Spasojević).....	p.96
Figura 2	- Cena de ' <i>A Serbian Film</i> ' (Sérvia, 2010, dir. Srđan Spasojević).....	p.98
Figura 3	- Cena de ' <i>Subconscious Cruelty</i> ' (2000, Canadá, dir. Karim Hussain)	p.105
Figura 4	- Cena de ' <i>Subconscious Cruelty</i> ' (2000, Canadá, dir. Karim Hussain)	p.109
Figura 5	- Cena de ' <i>Irréversible</i> ' (2002, França, dir. Gaspar Noé).....	p.110
Figura 6	- Cena de ' <i>Salò o le 120 giornate di Sodoma</i> ' (1976, França, dir. Pier Paolo Pasolini)	p.111
Figura 7	- Cena de ' <i>Trouble Every Day</i> ' (2001, França, dr. Claire Denis).....	p.116
Figura 8	- Cena de ' <i>Antichrist</i> ' (Dinamarca, 2009, dir. Lars von Trier).....	p.117

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	12
1	O DRAMA TEATRAL DE UM BINÔMIO.....	16
2	A PARTE MALDITA OU A VISÃO DO PROIBIDO NO CINEMA.....	42
2.1	Como pensam as imagens.....	42
2.2	Breviário do terror: beber sangue, esfaquear adolescentes e estuprar bebês.....	51
2.3	Dois exemplos descritivos.....	79
3	ALTERIDADE RADICAL: O DESCENTRAMENTO DO <i>EU</i> PELO DESEJO.....	92
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124

INTRODUÇÃO

Para o desenvolvimento desta pesquisa, o insumo utilizado (se posso assim dizer) é o subgênero de terror/horror desenvolvido dentro de um deslocamento estético no cinema chamado de Cinema Extremo. Faça uso da palavra insumo para localizar que esse fenômeno foi utilizado enquanto base para expandir através de seus temas outras investigações, mas isso sem deixar que fosse central ou pudesse ser impedido de se qualificar como um objeto de pesquisa. Com isso, devo algumas considerações introdutórias das atitudes adotadas e sua relação com os fins da pesquisa que não são exclusivos à produção cinematográfica, e apesar de dela tratar e partir, deve antes ter explícita sua origem e composição, que é a de ser um trabalho analítico fortemente inspirado pela obra de Georges Bataille (1897-1962).

Esta acusação primeira que faço à minha forma de autoria não é uma advertência ou intenção de direcionar a leitura do trabalho, mas de confessar parte do que o torna concebível primeiramente. O que vem a ser um estilo adotado para a textualidade aqui é que ela se delinea como uma forma ficcional, imaginativa, uma vez que subtrai de um fenômeno uma forma demonstrativa específica e deliberadamente arbitrária; o que no máximo mostra as interpretações em aberto que ainda possuem as formas de compreender esse material, ou, mais provavelmente, a forma variada pela qual este e qualquer trabalho científico podem ser compreendidos, bastando assumir a responsabilidade do enfoque. Aqui, respondo por isso, confessando que a natureza da pesquisa surge dessa natureza imaginativa sobre a obra de Bataille e dos elementos que o autor oferece à compreensão do material, tornando-se ele o começo e o fim de um arco analítico.

Outra negociação da pesquisa é sua exposição estética, que se dá em uma organização descontínua para acompanhar seu conteúdo. O texto, escrito em blocos temáticos em seus capítulos, tem por intenção expor satisfatoriamente a qualidade específica de cada conjuntura que constitui seus pontos de partida para, no fim, fazer mesclar seus resultados como forma de conclusão. Assim, o capítulo um e dois possuem suas próprias finalidades e

formas de exposição, contendo uma conclusão pendente do fim do texto, mas satisfatória em relação ao seu próprio objetivo de exposição. Dessa forma, pude fazer uma construção progressiva da textualidade que não se afunilasse e antecipasse argumentos que não teriam fundamentos suficientes antes do último capítulo.

Também é importante apontar que o trabalho não se constrói em torno de uma pergunta específica, uma problemática (pelo menos não uma que permaneceu intacta no seu desenvolvimento), que é o que normalmente utilizamos como ponto inicial quando fazemos pesquisas - preocupação que, de qualquer modo, acabam por modificar a própria pergunta inicial pelos resultados e pela intenção do autor de tornar seu texto coerente. Por isso, cabe de antemão abrir o jogo das flutuações que possam parecer desconexas durante a leitura e que antecipam o ponto central e conclusivo do texto, que é a afirmação de que a ambiguidade do erotismo sob o binômio Natureza/Cultura condiciona um terror em relação à atividade sexual que vem sido representado pelo cinema.

O que apresento na pesquisa serão as diversas considerações que podem ser contidas nessa conclusão, além das assertivas que a indicam conclusiva. O trabalho contou com certa ambivalência quanto ao objeto que busca abordar, porque dei ênfase ora ao cinema e ao estatuto da imagem como objeto e ora à sua forma de mediar assuntos teóricos mais amplos. Esta característica é o que dificulta dizer que este é um trabalho sobre cinema, já que pouco pensa sua linguagem própria extensivamente, mas certamente aceita que pensa o cinema como dispositivo de outra linguagem que é a simbólica. E já que o cinema se constitui de uma experiência, não seria incabível também afirmar que parte da metodologia é semelhante à de uma pesquisa de campo e de um laboratório.

Esta pesquisa se qualifica como um laboratório na medida em que o cinema pode ser reproduzido novamente, sem que variáveis externas à narrativa a influam e modifiquem-na, podendo suspender o fenômeno de maneira que são as suas interpretações os elementos sujeitos a variáveis. E está próxima a uma pesquisa de campo no que encerra o cinema como

possuente de um discurso próprio e que proporciona uma experiência particular enquanto evento, esse apreendido aqui por meio de outro discurso em que organizo o primeiro, o próprio texto etnográfico. Essa textualidade do trabalho é grande parte de sua elaboração, pois não está contido sob um regime econômico de pensamento que uma exposição objetiva faria. Nossos objetos de pesquisa analisam o próprio texto, expandem-se a partir das infinitudes de sugestões que fazem para os fins da análise, mas também se envolvem com suas próprias preocupações. Esse efeito acontece pela disposição a que nos referimos, em que cada capítulo satisfaz a si mesmo e suas temáticas, não poupando a discussão para um recorte preciso do objeto de pesquisa.

Enfim, este é um trabalho que busca compreender o discurso apresentado por uma certa gama de produções cinematográficas que se convencionou chamar de Cinema Extremo e que seguem levantando polêmica sobre seu conteúdo e estética na histórica recente. Indagamos de onde provém essa reação e como esses filmes a alcançam pelo recurso visual.

No primeiro capítulo procuramos demonstrar os juízos historicamente constituídos sobre o binômio Natureza/Cultura e sua influência nas ideias do mundo Ocidental, assim como dos próprios pensadores que o articularam e reproduziram-no em suas interpretações do mundo. Também refletimos sobre a identidade do *ser (eu)* como produto cultural; o indivíduo e seu corpo pensados dentro de uma estrutura social estruturante. Também observamos as consequências e transformações que as categorias de natureza e cultura obtiveram a partir do cristianismo e a instituição de um sistema de paixões em que a sexualidade é negativamente conotada.

O segundo capítulo contextualiza a história dos filmes de terror até os títulos do Cinema Extremo e o surgimento de seus temas como narrativa e estética. Para isso, passamos pelo próprio estatuto da imagem e sua dinâmica para esclarecer os métodos analíticos do trabalho, como igualmente para compreender sua função enquanto um registro simbólico para onde o medo humano converge como terror. Portanto, é apenas nesse capítulo que são esclarecidas as escolhas metodológicas. Fizemos também dessa forma uma apresentação da relação que a representação pictórica estabeleceu com a

mutilação corporal e a violência na história e como são esses mesmos temas agora veiculados na modernidade pelo cinema.

Para o terceiro capítulo revisei os elementos recorrentes desse cinema, exemplificando suas produções a partir da análise e descrição de dois exemplos de filmes. Também nele expandi as relações que esses filmes mantêm com a visualidade e os efeitos atingidos a partir do cruzamento dessa com os seus temas tabus. Analisei a relação que esses filmes possuem com as discussões conceituais da arte contemporânea sobre o abjeto como estética, e por fim descrevi o núcleo discursivo dessas produções em relação ao binômio Natureza/Cultura e o sistema de ideias do cristianismo.

1. O DRAMA TEATRAL DE UM BINÔMIO

O conceito de cultura tem sua gênese junto à disciplina antropológica a partir do sentido mais amplo e operacionalizado do termo, como atribuído a Edward Burnett Tylor, figurando com o antropólogo uma transformação de seu uso e separando-a de suas primeiras aplicações. No entanto, a palavra já se encontra no vocábulo do latim da Idade Média, pelo qual o francês daria continuidade e apontaria sua evolução semântica (CUCHE, 1999, p. 19). Roy Wagner (2012, p. 76) aponta para o sentido específico da palavra provinda do latim: cultivar. A ideia do cultivo na palavra cultura aparece já desde o fim do século XIII para indicar o estado de uma terra que foi cuidada e fertilizada. Porém, segundo Cuché, o emprego figurado da palavra como ação e aperfeiçoamento de uma faculdade só apareceria no século XVI, consolidando-se dois séculos mais tarde. Trata-se do desígnio de um refinamento ou “estado de espírito” individual que se refletiria na coletividade, de maneira que assim é descrito ainda no fim do século XVIII, como figura no Dicionário da Academia em 1798 (CUCHE, 1999, p. 20; WAGNER, 2012, p. 77).

O sentido do cultivo permanece ainda sobre o termo. É dele, inclusive, que provém parte da metáfora do conceito antropológico que advém da ideia de um processo de domesticação, indicado também pela palavra civilização, cuja implicação associa-se mais à noção de progressivo aperfeiçoamento e controle (WAGNER, 2012, p. 77). Mais utilizada no contexto francês, a palavra civilização passou a ser largamente empregada no ambiente do Iluminismo e refere-se como oposição a um estado de espírito ‘bruto’, descrevendo um indivíduo que não modera seu comportamento e interesses de acordo com os padrões sancionados e reconhecidos. Por isso, seu uso no inglês encontrou igual reverberação entre pensadores acostumados às obras de Hobbes e Locke, pelo qual uma imaginação do ‘contrato social’ como moderação dos impulsos naturais pela vontade humana permitia encontrar semelhante aplicação.

Como indica Cuché, a palavra que trataria do sentido coletivo de cultura como hoje faz a antropologia seria realmente a bem mais difundida ‘civilização’. Civilização foi um termo muito mais usado pelos filósofos iluministas do que

cultura e tocava principalmente na dicotomia cara a esta filosofia: o contraste entre o racional e o irracional. A palavra ajusta a ideia do aperfeiçoamento individual para a natureza da própria sociedade, que será relacionada como a parcela local de organização de uma forma mais ampla que é a humanidade. Caberá então ao termo civilização, comumente utilizado no singular, que este descreva o movimento natural da humanidade, “[...] um processo de melhoria das instituições, da legislação e da educação” (CUCHE, 1999, p. 22). Quando *kultur* aparece no alemão como homóloga da palavra em francês, civilização tem uso mais popularizado na França, mas não só a escolha dos termos enraizaria as diferenças do que viria a ser um debate franco-alemão como também suas acepções.

A *kultur* teve seu uso convergido para o papel de insurgência da burguesia intelectual alemã em oposição à aristocracia. *Kultur* era o termo para designar o espírito alemão, sua cultura tradicional e suas conquistas pela história - mesmo a apreensão da palavra do francês com a língua alemã aponta para essa intenção em particular. A palavra serviu para recuperar a ideia da unificação da Alemanha, fragmentada em principados, em contraste com a França ou a Inglaterra que já possuíam identidades nacionais fortes. Portanto, a partir do século XIX, *kultur* se tornaria uma noção particularista que designa os feitos de uma nação e o espírito desse povo em oposição à civilização do francês que se define como universalista (CUCHE, 1999, p. 26-27). Kuper (1999), no entanto intrica esses resultados, afinal, como indica o autor, também a *kultur* tinha por base elementar a metáfora civilizatória do cultivo pessoal (p. 31). Ainda que Kuper consinta no conflito entre intelectuais no desenvolvimento dos termos nos países, a diferença principal entre estes consistiria na verdade em uma separação entre agência individual e forças externas.

O cultivo individual que a *kultur* fazia referência se relacionava com aqueles valores e atitudes que o sujeito contribuía produzir na cultura alemã (KUPER, 1999, p. 33). Essa concepção constituía um núcleo de agência que tomava por base o romantismo da época para indicar uma manifestação natural de relação entre os sujeitos e os feitos de sua pátria. Por esse motivo a *kultur* foi pensada como uma expressão orgânica em oposição a civilização

enquanto uma artificialidade dos progressos industriais, uma concha materialista vazia da animação do espírito de um povo (KUPER, 1999, p. 33-34). Kuper aponta o nacionalismo alemão em oposição às denúncias weberianas da racionalização da vida, prelúdio a uniformidade de um novo tempo prometido à despersonalização das relações, promessa particularmente preocupante para a Alemanha não-urbana do século XIX; "*Rational, universal civilization threatened the spiritual culture of a Volk, and infringed on the inner freedom of the individual.*" (KUPER, 1999, p. 34). O materialismo científico aparece também sob suspeita nessas condições, o espírito (*Geist*) eliminado dessa matéria reaparece no projeto alemão com as ciências do espírito e mentalidade. A sociologia weberiana, por exemplo, se alinha nessa posição da agência individual ao sublinhar a importância do significado de crenças e valores como força das ações sociais (KUPER, 1999, p. 35).¹

Resulta dessa separação a semântica que a cultura como conceito apresenta hoje no interior da disciplina antropológica, sintetizando o contraste existente entre os elementos de uma forma universal e externa de expressão da espécie *homo sapiens* (a humanidade) e a expressão local dos feitos e ideias particulares de uma sociedade, nação ou grupo, conquistados por seus indivíduos.

Se o destino esperado da humanidade era a civilização, - o empenho racional do homem contra sua irracionalidade - não seria então impensável conceber como a passagem do termo cultura relacionado ao cultivo se deslocou como conceito para a antropologia fazendo permanência à mesma ideia que evoca a ação humana sobre os eventos da natureza ou a razão humana sobre a paixão natural. Dessa forma, a expressão dos produtos dessa ação (sejam eles materiais ou não) na vida humana coletiva seria a tarefa que a análise antropológica do século XIX viria assumir. No entanto, remontar às condições que conceberam as noções de domesticação e controle

¹ Não seria particularmente notável que uma ciência do espírito como a Hermenêutica fosse idealizada por um alemão, Friedrich Schleiermacher (1768-1834)? O maior expoente dessa ciência e combatente dos métodos positivistas, Dilthey (1833 -1911), também era alemão. A hermenêutica é também o que proporciona que o projeto da Psicanálise de Freud aconteça, apesar da *kultur* em Freud aparecer definida em suas obras como a meio caminho entre o sentido alemão e o do termo civilização.

participantes da gênese do conceito de cultura pode ir muito além da palavra que as sintetiza. Afinal, a forma pela qual esse conceito liga-se à própria ideia de natureza faz indicar parte de um processo amplo no qual o Ocidente se insere por eventos particulares. Se faremos em parte uma breve demonstração dos desenvolvimentos e usos de um conceito como o de cultura, será para atingir o núcleo significativo que produz sentido também às consciências individuais em um imaginário social produzido por esse conceito, além de sublinhar sua conotação historicamente concebida, uma vez que o conceito passa a ser uma ferramenta analítica na investigação que pretendemos. Revisemos então parte da gênese do Ocidente e como seu percurso solidificou certas ideias que encontramos ainda hoje.

Os historiadores comumente consideram como o Ocidente aquelas áreas geográficas que tiveram a influência da administração do Império Romano e conseqüentemente se expandiram para outras áreas de circulação de hábitos e ideias específicas junto ao crescimento de áreas de comércio econômico. No entanto, grande parte da produção de conhecimento no Império Romano sofreu intensa influência da Grécia Antiga, motivo pelo qual o Ocidente é por vezes chamado Mundo Greco-Romano. Ainda que o começo das atividades da filosofia grega no século VI a.C. fosse confundida com uma cosmologia (reconhecida também na mitologia grega), os sofistas e os socráticos inauguraram um período antropológico nos ensinamentos filosóficos, direcionando a mentalidade grega ao problema da ordem humana. Para fazer menção à discussão do conceito de Cultura que iniciamos, cabe apontar que os sofistas, por exemplos, já possuíam um paralelo aproximado em suas lições sobre o homem.

Os sofistas operacionalizaram uma diferença entre *phýsis* e *nómos* na Antiguidade, o primeiro representando a natureza (o *cosmos* dos pré-socráticos) e o segundo representando as leis e os costumes. A distância dessa oposição entre 'natural' e 'costumeiro' de nossas acepções contemporâneas é que os termos parecem mais cabíveis na Grécia com relação às *polis* como administração política da região. A ideia era de que a natureza grega era imutável, mas as leis cabiam ao gerenciamento de cada cidade, não sendo possível criar leis idênticas para todos os homens gregos. É

nessa ideia que se apresenta a forma contrastiva grega mais comum e exemplar, a diferença entre cidadão grego e bárbaro, pois apesar da variação de costume, um grego era imutavelmente grego, e um homem comum sob suas leis não se tornava grego por costume (apesar de Antifonte² antecipar um universalismo da natureza dos homens). Portanto, havia na *phýsis* a concepção de que invariâncias no gênero humano (grego) permaneciam em contraste à artificialidade dos acordos e costumes que fundavam o *nómos*, porém era este último a própria direção da condição social do homem, as leis expressam a própria qualidade social dos homens, equiparando-as a própria ideia de social. A reverberação dessa relação entre coletividades e jurisprudência tem prolongada ressonância na filosofia, e podemos mesmo encontrá-la na fundação das ciências sociais quando nos escritos de Émile Durkheim (1858-1917) sua ideia de sociedade frequentemente se assemelha a um conjunto de imperativos externos aos indivíduos, como são as leis.³

Por outro lado, há na tradução latina do conceito de *phýsis* para natureza algo que em pouco faz menção a sua especificidade quando confundida com a natureza física da ciência moderna. A *phýsis* grega, como nota Martin Heidegger, relaciona o surgimento da existência de um movimento vital e a participação nesse movimento, a autogeração e a presença pelo vigor dominante (ZIMMERMAN, 1990, p. 234). Não separada como entidade, a investigação da *phýsis* é também a investigação do homem 'espiritual', perpassa as questões da ordem imutável de sua existência. Mas será o *Logos*, ao mesmo tempo razão cósmica, ação, discurso e racionalização humana

² Antifonte/*Ἀντιφῶν* (ca. 480 a.C. - 410 a.C) é o Sofista ateniense a quem se credita hoje as primeiras ideias sobre o jusnaturalismo. Antifonte concebia a natureza humana como uma propriedade autônoma que deveria ser apreciada na promulgação das leis, antecipando com isso a defesa do indivíduo e sua liberdade contra as instituições, além dos ideais igualitários que relacionava com a liberdade da democracia grega.

³ O conceito de Fato Social é particularmente exemplar. Ainda que a moda do jusnaturalismo tenha ficado no século XVIII, ela parece ter feito algumas impressões no autor. Mesmo que Durkheim não dê particular atenção à uma 'gênese' da sociedade, ele indiretamente se relaciona com essa elaboração ao indicar que o social é pelo menos um estado volátil na vida humana e a sociedade pode ter um fim (antecipado pela anomia). Conquanto não seja uma implicação que leve ao fim da natureza social do homem, a sociedade é descrita como um esforço constante de associação e não um fenômeno dado e fixo na história. É talvez por isso que na elaboração do fato social Durkheim parece preceder de uma fenomenologia que encontra o social como uma série de imperativos, uma regulação da integração das consciências, assim fazendo paralelo com a jurisprudência que só a consciência individual poderia exemplificar em sua observação às leis pela coerção externa.

(ZIMMERMAN, 1990, p. 229), o instrumento para a investigação de sua dinâmica e movimento, pois não só ele é a possibilidade de conhecimento da verdade para Aristóteles e Platão, como a ciência peripatética o demonstrará também como a possibilidade de direcionar esse movimento de maneira racional. O *Logos* será a própria diferenciação para Aristóteles do homem e os outros animais - o homem é naturalmente político (social), pois naturalmente dotado de razão.

Essa categorização dos atributos dos seres da natureza por eliminação é o começo da separação que fará pensamento do homem como um ser diferente dos animais, sendo estes últimos entes desprovidos de ordem e leis. Porém, a intensificação das ideias de domínio e moderação que vemos em semelhança no interior do conceito de cultura só se fará clara por Aristóteles quando sua argumentação relaciona a finalidade da *polis* à finalidade do *Logos*. Pois, se o fim da *polis* - como define Aristóteles - é a *Eudaimonía* (felicidade, bem-estar), a ação e o discurso (*Logos*) são as expressões do homem como animal político. Assim, partindo da própria razão, deve-se articular um método para alcançar o objetivo da natureza, uma vez que seu *telos* (fim, motivação) necessita do *nómos* para realizar plenamente a *phýsis*, de forma que a *polis* é o produto e construção da qualidade racional do homem e por fim sua expressão como ser social. Por isso era necessário que a filosofia pensasse as duas formas da ação humana, intelectual e moral, usando da razão para melhor atingir os objetivos da natureza humana (AUBENQUE, 2004, p. 13). Aubenque sublinha que essa 'natureza inacabada' do ser humano tem em Aristóteles a necessidade da cultura como empresa de 'mediação racional' para a realização de suas virtudes (AUBENQUE, 2004, p. 14). Nesse sentido, havia a modalidade prática da razão para a realização do bem-estar coletivo e individual, a ética.

A ética quando alcançada pela razão é a virtude, a forma orientada de um hábito que é útil à vida coletiva para alcançar a felicidade como fim em si mesmo. Portanto, Aristóteles faz cautela às fontes da felicidade, opondo-se às práticas de gozo sensual de seu tempo, comparando o homem que apenas alcança a felicidade no gozo sexual ou na riqueza a um animal

(ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, Livro I, 5, 1096 b). Logo, é quando não se faz uso da razão para atingir a felicidade que o desejo humano se torna mal.

O desejo é paixão, *páthos*, passividade, submissão aos objetos exteriores que nos afetam e aos impulsos e inclinações interiores, determinados por nosso temperamento. A virtude é ação, atividade da vontade que delibera e escolhe segundo a orientação da razão, a qual determina os fins racionais de uma escolha, com vista ao bem do agente, isto é, sua felicidade. O virtuoso é feliz porque prudente e prudente porque moderador e moderado (CHAUÍ, 2002 p.447).

Ressaltemos mais uma vez a linha de pensamento, pois Aristóteles foi um dos pilares do mundo greco-romano: a moral é o caminho pelo qual o homem toma seu lugar na *polis*, realiza, portanto, o seu *ser* através da mediação coletiva, ‘moderando-se’ racionalmente para alcançar um estado positivo aos olhos de seus concidadãos, a virtude. Nada disso se equivaleria ao exato da ideia de sacrifício e controle que o cristianismo induziria pela ascese, mas cabe notar que a moral tem, desde a Antiguidade Clássica, uma justificativa de intervenção do comportamento humano, um ‘direcionamento’ socialmente respaldado que, ao mesmo tempo em que fundamenta uma forma de se comportar, dá sentido à natureza ontológica do indivíduo.

Portanto, existe na mentalidade grega um princípio mestre que ordena outros fundamentos, que assume o papel de os domesticar. Os escritos de Platão sobre a alma já produziam uma hierarquia do tipo com seu modelo tripartido: “alma concupiscível” (constituída pelos desejos irracionais), “alma irascível” (responsável pela coragem e violência) e a “alma intelectual” (caracterizada pela razão) (ROCHA, 1999, p.100). Isso quer dizer que o homem possui em sua alma um fundamento irracional, ao mesmo tempo em que possui o atributo que permite superá-lo. Por isso a razão platônica frequentemente aparece como estado de vigília, oposição que é reencontrada no sonho por Freud, mas é já anunciada em Platão. A demonstração da relação que Platão prevê entre a condição tripartida da alma e seu embate interno é sublinhada da seguinte forma por Zerafino Rocha (1999, p.101)

Quais são esses desejos dos quais queres falar? — São aqueles que despertam por ocasião do sono, todas as vezes que dorme a parte da alma, cujo papel é raciocinar e comandar pela doçura a outra [parte]; enquanto a parte bestial e selvagem, tendo se recupletado de comida e de bebida, agita-se e, afastando o sono, tenta ir em frente e satisfazer suas inclinações. Sabes,

muito bem, que em tal ocorrência não existe audácia diante da qual ela recue, como se estivesse desligada e desembaraçada de toda vergonha e de toda reflexão. Nem mesmo diante da ideia de querer unir-se à sua mãe [incesto], ou a quem quer que seja, homem, divindade, animal; de manchar-se com qualquer assassinato, nem de abster-se de qualquer alimento [canibalismo]. Numa palavra, sob qualquer ponto, não lhe falta insensatez nem indiferença à vergonha – PLATÃO, A República, Livro IX, 571b-d⁴

Faz-se ocasião de adiantar os argumentos de Platão, já que o governo de sua cidade/sociedade ideal, a República, é governado pelos filósofos, ou seja, representação da alma racional em controle, governando não só o homem como a *polis*. O homem primitivo ou selvagem demoraria a tomar os contornos que conhecemos hoje através da imaginação moderna, mas vemos como os gregos eram íntimos de um pensamento que também se valia da ideia do ‘cultivo’ do homem para retirá-lo de um estado irracional para o qual a alma teria a possibilidade de tender. Dessa forma, a moral cultiva o homem virtuoso, o coletivo humano deve ser guiado pela razão, refreando os desejos irracionais que dominam apenas os animais não-rationais.

Se as doutrinas morais de Platão e Aristóteles não podem ser incluídas totalmente como éticas ascéticas, essa característica aparecerá mais presente no pensamento do período helênico de 323 a.C. até o fim da República Romana em 31 a.C., sendo uma das mais influentes e duradouras dessas correntes de pensamento o Estoicismo (CHAUÍ, 2010, p. 116). O estoicismo pode ser pensado como uma filosofia da negação ou da recusa. Enquanto o *Logos* anterior era uma propriedade do homem, para os estoicos ele é propriedade da própria totalidade, inclusive do divino, de forma que agir pela razão é agir em equilíbrio com o divino. Por isso o estoicismo se mostrará como uma forma de psicologia em que é o tratamento individual da alma, e não o coletivo, que fará frente às suas reflexões. Nessa física estoica, a moral acusará a paixão de ser um movimento irracional contrário à própria condição humana, sendo necessário ser completamente evitada (BRUN, 1986, p. 81). Jean Brun introduz o ineditismo dos estoicos em relação ao período clássico, pois antes a paixão era pensada como um dos instrumentos de perturbação

⁴ Os grifos são de Zerafino Rocha sobre a versão em PLATON. Oeuvres complètes. Tomes I - II. Col. La Pléiade. Tradução e notas de Léon Robin. Paris: Gallimard, 1957.

dos deuses da mitologia para a alma humana, uma variável de um joguete do Olimpo com os seres (BRUN, 1986, p. 83). Já a paixão dos estoicos adquire um sentido intelectual, ela é um erro de julgamento, a presença para onde a razão falta, não mais uma obra dos deuses, mas dos erros do homem (BRUN, 1986, p. 83-84).

O Império Alexandrino foi um dos grandes promotores da cultura grega, o grego passou a ser tido como uma língua culta e sua cultura celebrada através de suas instituições. A filosofia do helenismo, diferente do período clássico, passou a ser uma matéria de amplo acesso a populações diversas, não mais restrita a uma aristocracia grega (CHAUÍ, 2010, p. 17). E ainda que não possamos alegar que ela fosse matéria popular, é de se notar que foi o grego a língua das transações comerciais do Império de Alexandre e havia diversas vias pelas quais as ideias filosóficas se espalhavam, fazendo com que a cultura grega se expandisse por todo o Oriente e Ocidente (RUSSEL, 2013 p. 160). É importante ressaltar este período e seu contexto, pois ele faz preparar o terreno para a fixação de outro grande pilar do Ocidente, a tradição judaico-cristã. Isso porque estamos diante dos dois parâmetros mais intensamente utilizados para explicar o mundo desde então, a religião e a ciência, aparelhos discursivos por excelência, no sentido foucaultiano. Se Aristóteles aparece como a base do método científico que conhecemos hoje, será a tradição judaico-cristã a outra fonte de compreensão da experiência humana por séculos.

Enquanto outras escolas filosóficas perderam sua influência no decorrer do tempo, o estoicismo permaneceu por mais de cinco séculos influente, modificando em quase nada seus ensinamentos morais (RUSSEL, 2013, p. 169). A moral estoica caíra mesmo nos gostos dos governantes, sendo o maior exemplo Marco Aurélio (imperador romano de 161 a 180 d.C.).

A comparação da filosofia helênica a uma terapia pessoal pode explicar parcialmente a grande atenção dada à matéria moral, e Foucault indicará esse período como o início do que o autor chama de 'cuidado de si' (FOUCAULT, 1985 p. 47). Foucault remontará essa 'atenção de ocupar-se de si' já em Sócrates, para quem um imperativo como o de se conhecer fazia eco

até certa 'arte da existência' através da filosofia (FOUCAULT, 1985, p. 50). Mas é o estoico Epitecto (60 d.C.), segundo Foucault, quem mais imperativamente recomendava o cuidado de si e o fortalecimento da alma para aceitar os infortúnios, assinalando que, diferente dos animais, os homens possuem a liberdade de conduzirem seu destino que só a razão pode permitir (FOUCAULT, 1985, p. 52-53). Esse tempo recomendado ao cuidado de si não é ocioso para os estoicos: perpassa a leitura, os regimes de saúde, a conversação. Dessa forma, nos reencontramos com o mesmo núcleo semântico do termo cultura descrito por Wagner, Cuché e Kuper, pois já entre os gregos, e em maior intensidade entre os romanos, um refinamento de si através de práticas que envolvem o valor racional do indivíduo eram altamente aprovadas.

O Estoicismo (e o Epicurismo) permanecerá como atenção de si no cristianismo primitivo, principalmente entre os mártires da religião, que aceitavam os infortúnios da vida sem fraquejarem com suas dificuldades, recorrendo a um tratamento espiritual que pudesse permitir encarar a morte quando necessária. A influência é palpável nos evangelhos - onde Paulo de Tarso cita os estoicos e epicureus nos Atos dos Apóstolos e o *Logos* grego aparece como a totalidade da criação e da divindade em João. Porém, o ponto que nos atentaremos é o da similaridade entre as duas fontes de pensamento sobre a vida ascética em relação ao prazer sexual, já que é este um dos temas que apontaremos nos próximos capítulos. O Estoicismo não considera o prazer mal ou bom moralmente, apenas natural, mas seu vício, seu exagero, se torna paixão. Assim como alimentar-se é natural e não pode ser mal, também é o prazer sexual, mas comer em excesso é condenável, assim como se valer dos prazeres sensuais em demasia, pois é irracional ocupar-se de excessos desnecessários (RUSSEL, 2013, p. 171). Por isso, a paixão sensual no cristianismo e no estoicismo se faz condenável (veremos pecados relacionados ao excesso na tradição cristã, como a gula e a luxúria). Os excessos são irracionais, portanto contra a natureza, que para os estoicos é a própria razão - *phýsis* = *Logos* -. Esse princípio se faz visível na desaprovação do adultério e do sexo que não seja motivado para a reprodução, assim como aparecem no cristianismo, uma vez que adotam a ideia estoica de *Logos*. A equação se

reforça posteriormente para os séculos da escolástica: a moderação pela razão rejeita os excessos dos desejos do corpo.

Esta comparação não acusa o cristianismo de continuidade direta, mas indica o campo familiar às ideias que sugeriam seus teólogos no contexto de sua expansão. A investida da negação dos excessos faz reverberação por todo o cristianismo, por exemplo, em relação ao próprio corpo como excesso do espírito. Essa doutrina da inferioridade da matéria em relação ao espírito já estava em Platão e tomou novas formas no neo-platonismo de Plotino. Há em Platão um tema da queda da alma que parece ser reencontrado pela imaginação cristã, pois haverá já nos escritos de São Paulo a indicação de uma intensa guerra do corpo com a alma, como se seu conjunto não fosse procedente (BROWN, 1990, p. 50). O corpo acaba se ligando à própria queda moral pelo tema mítico do pecado primeiro de Adão e Eva, afinal, é a tentação que provoca o infortúnio humano. As dores e a morte, assim como todas as fraquezas do corpo, são a consequência e signo de um erro terrível da humanidade para com Deus. Talvez seja nesse ponto em que os cristãos primitivos mais se afastem do estoicismo, pois para o estoicismo havia apenas o *Logos* e requisitar que um estoico aja racionalmente significa apenas indicar que siga sua natureza, mantendo-se virtuoso ao fazer-se em harmonia com a *phýsis*. Já para os cristãos há um erro na criação, não de responsabilidade do Criador, mas um desvio de sua natureza que é preciso vencer para voltar-se com integridade a Deus – para os cristãos assim como para os estoicos o erro é sempre humano, como já nos indicou Jean Brun. É a irracionalidade do erro e do pecado de Adão e Eva que impregnam o cristão em primeiro lugar, com tamanha intensidade que apenas a ascese e o sacrifício se configuram como meios de reparação.

Portanto, são os cristãos quem melhor antecipam a natureza como algo que se deve combater e não apenas cultivar retamente ou seguir. Peter Brown indica como os teólogos Ambrósio e Jerônimo posteriormente fariam a interpretação da própria sexualidade como um castigo, ato vergonhoso que só poderia tomar lugar fora do Paraíso. Um declínio que passava a humanidade para a natureza física e em seguida para a morte (BROWN, 1990, p. 328). Essas interpretações – junto às leituras platônicas e aristotélicas – são

repercutidas no dualismo entre matéria e substância de Descartes, afinal, ela é precedida pela dupla agência que a imaginação cristã concebe no embate entre corpo e alma. Para tal embate, a Escolástica já promulgava a resposta de toda a teologia ulterior.

Santo Agostinho de Hipona (354 – 430) e Tomás de Aquino (1225 – 1274) fariam, cada um a seu modo, reestabelecer a influência grega no Ocidente após a queda do Império Romano, esforçando-se para aproximar a verdade cristã do método racional, o único capaz de alcançar a Verdade, igualando enfim a alma cristã e a razão científica. Tomás de Aquino pode ser interpretado como a figura que permite o encontro dos dois alicerces que descrevemos até aqui, a escola peripatética e a tradição judaico-cristã, pois será o método aristotélico que o padre recorrerá na sua teologia, introduzindo no Ocidente o método demonstrativo que Descartes aperfeiçoará. O *cogito* cartesiano, após esse longo desenvolvimento, não surgirá para o filósofo através de uma investigação, mas uma intuição da alma, o princípio primeiro da realidade (MELENDO, 1997, p. 13) – ressaltamos, Descartes não indica a percepção da realidade, mas o pensamento que dela faz matéria; a alma cristã é a evidência e a matéria sua tentação ao erro.

Melendo demonstra, por meio de uma análise dos escritos de Hegel, o fundamento do que seria a filosofia moderna, pois Hegel afirma sobre Descartes que o *cogito*, o pensamento racional e o saber surgem na filosofia cartesiana como o próprio fundamento do *ser*, encontro entre razão moderadora e razão científica (MELENDO, 1997, p. 10-11). Por isso o *Leviathan* (1651) de Thomas Hobbes pode ser entendido como uma obra demonstrativa que ao seguir o racionalismo busca evidenciar as qualidades da sociedade civil sob a égide de um governo específico. A mesma intuição da validade do procedimento racional também terão os homens no estado de natureza/guerra – mesmo o homem selvagem reencontra sua natureza na razão e no contrato –. O recurso da ideia de um ‘estado de natureza’ pelos filósofos modernos permite a imaginação de um ser irracional por excelência, afinal fora da sociedade civil, pois como indicamos, a filosofia moderna retorna a Aristóteles e a ideia do homem como animal político. Tanto os gregos como os modernos explicitaram a sociedade como uma constituição racional, mas

enquanto os gregos pensavam o *nómos* como amparo à realização do homem virtuoso/racional, os modernos pensaram a ordem social como a única expressão racional possível da natureza humana, pois os indivíduos abandonados a si são, como verá Thomas Hobbes, violentos. Em *De Cive* Hobbes explicita que “*All men in the state of nature have a desire and will to hurt*” (HOBBS, 1991, p. 114), neste estado reinam as paixões humanas, causa da guerra irracional que só o contrato mútuo que cria a sociedade civil pode reverter para fazer governar a razão na forma de vida coletiva.

A fórmula moderna é simples: a moral é essencialmente ausente na natureza humana, pois a moral só é possível através das instituições sociais que medeiam as relações entre os homens. Podemos ver essa ideia hobbesiana na tradição anglo-saxã no interior da antropologia pelo trabalho de Bronislaw Malinowski (1884 – 1942), afinal, são as formas institucionais que indicam a presença da cultura para o autor (MALINOWSKI, 1970, p. 51). De certa forma, essas conclusões denotam a ampliação dos processos que indicamos por conferir um valor racional da organização social ao Estado, transferido assim a razão para as instituições como núcleos administrativos. Malinowski faz continuidade a essa impressão: admite racionalidade em seus nativos a partir de alguns jogos de espelho em que as equivalências institucionais de referência da cultura do antropólogo podem se revelar (regras de matrimônio, alianças políticas e econômicas, administração religiosa, etc.). Isso, claro, parte também de uma estratégia do autor, já que a não incidência de certas instituições ocidentais em outros grupos étnicos foi protagonista na criação do mito da sociedade primitiva.

Kuper (2005) nota o começo desse imaginário na matéria vitoriana de jurisprudência comparada. Para traçar a origem de leis, era comum que os teóricos fizessem remontar uma sociedade em que sua ausência, ou pelo menos uma jurisprudência arcaica, se revelasse como um ponto de origem do decorrer histórico (KUPER, 2005, p. 5). O procedimento seguia de maneira próxima o método da história natural, supunha através de hipóteses as condições de um modo de vida primitivo onde as formas menos desenvolvidas de instituições modernas poderiam se apresentar. O método tinha problemas claros com sua lógica e a falta de dados empíricos, mas não deixou de persistir

como 'ilusão' no imaginário científico (KUPER, 2005, p. 10). Chama atenção o sucesso das suposições de Henry Maine, jurista que acompanhara de perto os trabalhos do evolucionismo e propôs a teoria da horda primitiva, um estado de vida humana que se limitaria a uma corporação familiar comandada por um pai despótico onde apenas a figura patriarcal administraria a totalidade do grupo (KUPER, 2005, p. 3).

Esse imaginário logo se transformou em mito por sua força de impressão. O mesmo pressuposto de Maine é argumento principal para Freud em *Totem & Tabu* (1913), onde o autor especifica o contraste entre a sociedade primitiva e o estado atual da humanidade, utilizando do evento em ambas as acepções, tanto como mito como também evento histórico. Na obra, o poder tirânico que concentra mulheres do Pai da horda, ao ser suprimido, dá lugar a possibilidade de organização da fruição das mulheres, podendo a civilização ter seu início junto a regulação dos indivíduos sob um poder comum que se aplique a todos. O paralelo com as definições modernas de Estado é inevitável, procedendo através dos mesmos exemplos que subsistiram até tardiamente com os antropólogos vitorianos: o mito da sociedade primitiva encontrava seu exemplo empírico nas sociedades não-industriais, enquanto a evolução em seu estágio mais alto aparecia na Europa ocidental e seus signos, as instituições, as leis, a monogamia. O primeiro era o caos inicial da vida humana, o segundo a civilização como indício histórico de uma 'ascensão'.

Modern society was defined above all by the territorial state, the monogamous family, and private property. Primitive society must therefore have been nomadic, ordered by blood ties, sexually promiscuous and communist. There had also been a progression in mentality. Primitive man was illogical and superstitious. Traditional societies were in thrall to religion. Modernity, however, was the age of science. (KUPER, 2005, p. 11)

A passagem para a modernidade é um comparativo entre natureza *do* homem e a natureza *no* homem, e os desenvolvimentos da história natural seguiram a mesma tendência de pensamento. Porém, se para esse fim a comparação entre homem e animal fora antes mais uma metáfora argumentativa, a biologia evolutiva de Charles Darwin a tornará realidade. Foucault argumenta a introdução de Darwin nesse contexto onde antes predominava a taxonomia da natureza, mas com a biologia evolutiva insere-se

a importância da organização da natureza (FOUCAULT, 2007, p. 318). Para Darwin a organização (relação funcional estabelecida entre os organismos e o meio ambiente) é provocada por dois processos, a adaptação e a seleção natural. Mas é em Georges Cuvier que Foucault identifica as premissões dessa teoria, pois é sua anatomia comparada que a possibilita ao demonstrar que os fósseis organizam em sua forma uma orientação transformativa, ao mesmo tempo em que essa transformação não deve ser do organismo inteiro, já que é ela quem permite inferir a própria alteração, significando assim para Darwin que a variação dos organismos sempre conserva algum elemento de sua natureza anterior (ARAÚJO & ARAÚJO, 2014, p. 191-194).

Com essa descoberta, Darwin nos fará pensar através da ciência natural sobre a coexistência de princípios para o conceito de natureza humana – apesar de no interior da biologia evolutiva, uma formulação essencialista seja impossível. Pois, ao colocar o ser-humano na história natural das espécies, Darwin encontra o parentesco de outros animais ao ancestral comum do homem, portanto o homem não seria apenas um animal de outra qualidade (Aristóteles), mas um animal comum que conserva ainda elementos – generalizemos através dessa palavra – de seus ancestrais, principalmente suas necessidades. Mais uma vez encontramos essa formulação nas teorias de Malinowski, que se mostra um notável materialista ao submeter toda a produção da cultura (seja ela material ou não) às necessidades de um corpo orgânico e os problemas concretos de sua preservação (MALINOWSKI, 1970 p. 42). Porém, mais intensamente, foram esses avanços da biologia evolutiva que influenciaram os primeiros antropólogos. Fica explícito em Tylor e Frazer a repercussão desse período quando a teoria das sobrevivências entra em voga em suas obras para pensar a sobreposição do tempo evolutivo em costumes "que sobreviveram como fósseis entre povos de cultura mais elevada" (FRAZER, 2004, p. 106). Há ainda outro eco distante da biologia evolutiva que acontece na teoria freudiana, teoria que adentrou com sua terminologia nos mais diversos ambientes sociais do século XX (FOUCAULT, 2002, p. 141).

Os instintos como tendências inatas a certos comportamentos, expresso em resposta a certas variáveis de um ambiente, tem em seu interior a preocupação de sua justificativa, seu fim. Para a biologia evolutiva essa será a

da permanência da espécie, portanto os instintos são úteis à autopreservação e principalmente à reprodução. Freud segue suas formulações por essa colocação, suas teorias sobre a *pulsão* (*Trieb*) têm as mesmas motivações do instinto das ciências da natureza, mas não a mesma descrição de comportamento (FREUD, 1990, p. 173-174). A *pulsão* é uma determinante constante e variável, diferente do instinto, mas sua natureza é sexual, pois os instintos de autopreservação são de caráter libidinal (FREUD, 1996 p. 162). O que Freud introduz é a dimensão psíquica da natureza sexual que pela *pulsão* é caracterizada por uma economia de seus investimentos (ainda que ausente de objeto fixo). É porque o *princípio de prazer* (satisfação) que rege a *pulsão* pode encontrar outros objetos para seu investimento que o homem pode ascender à civilização. Esse processo de *sublimação* permite a produção humana com consideração a valores sociais (FREUD, 2011, p. 175), afinal, a satisfação sexual no contexto biológico é individual, então cabe a civilização controlar e rechaçar a satisfação imediata da pulsão libidinal, às vezes pela atividade científica e artística, mas também possível na violência animalesca.

Em terceiro lugar, enfim, e isto parece ser o mais importante, é impossível não ver em que medida a civilização é construída sobre a renúncia instintual, o quanto ela pressupõe justamente a não satisfação (supressão, repressão, ou o quê mais?) de instintos poderosos. Essa “frustração cultural” domina o largo âmbito dos vínculos sociais entre os homens; já sabemos que é a causa da hostilidade que todas as culturas têm de combater. Ela também colocará sérias exigências ao nosso trabalho científico; aí teremos muito o que esclarecer. Não é fácil compreender como se torna possível privar um instinto de satisfação. É algo que tem seus perigos; se não for compensado economicamente, podem-se esperar graves distúrbios (FREUD, 2011 p. 40, grifos do autor).

Freud ao seguir essas proposições propõe um processo de hominização em *Totem e Tabu* (1913) que sugere ser a limitação da expressão sexual que garante a possibilidade de o homem civilizado surgir na história. O tabu, para Freud, equivale ao desejo sem organização, o desejo que não observa a instituição da lei – tanto a *lei paterna* que regula a sexualidade quanto as leis jurídicas da qual derivam. Lévi-Strauss seguirá de perto as hipóteses freudianas para compreender a função das regras de parentesco encontradas nos mais diversos grupos sociais. Para o autor, também é a instituição da regra social sobre a forma biológica que presentifica a cultura (LÉVI-STRAUSS,

1982, p. 47), pois, a regularidade encontrada na observância do tabu do incesto indicaria sua função solidária: o tabu impele a exogamia e essa a aliança entre grupos (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 333). Assim, a proibição do incesto, ainda que particular da elaboração cultural, se faz universal como da natureza, pois é também universal o fenômeno cultural por sua causa. Assentando-se como intervenção sobre um fenômeno orgânico, faz-se assim pela limitação dos *possíveis* de uma relação sexual o fundamento fundante do social (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 483), a passagem da natureza à cultura.

Não podemos acusar Lévi-Strauss de um dualismo rígido por seus binômios, afinal, eles aparecem para o autor na mesma empreitada que uma dialética hegeliana, em que a oposição de conceitos serve para resolver suas contradições (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 98). No entanto, o autor concebe que as categorias empíricas observadas na linguagem mítica, exprimem um desdobramento da oposição inicial da cultura, àquela em separação do domínio da natureza. Natureza/Cultura para o autor é a oposição operatória de toda vida social, e essa conclusão Lévi-Strauss só alcança através dos elementos da breve história das ideias que fizemos aqui. Se pudermos conectar então as ideias de civilização e cultura em seu sentido moderno aos desenvolvimentos aqui expostos e, principalmente, à ascese cristã, então a cultura como intervenção da razão/moderação moral sobre o irracional/desejo sexual permanece no interior destes termos contemporaneamente no binômio Natureza/Cultura. O que isso pode nos indicar é que a semântica da palavra como metáfora na linguagem comum já teria seu contexto preparado pela história antes de seu emprego.

Este binômio é que opera o mito concebido pelo Ocidente sobre a natureza do homem. Assim como Kuper (2005) indicou nos desenvolvimentos da ilusão da sociedade primitiva, também para além de nossas ideias terem criado um estado cultural específico, elas criaram igualmente um estado natural. Geertz nomeadamente criticou esse conjunto de ideias em que existiria uma separação estanque entre o desenvolvimento orgânico do homem na evolução natural e os processos da cultura como uma aparição sobreposta à sua natureza. A cultura, diz Geertz, não pode aparecer subitamente, pois assim também admitir-se-ia a aparição do Homem como de súbita manifestação

(GEERTZ, 1989, p. 48). A evolução mental e a acumulação cultural não podem ser concebidas como processos separados, não existem indícios razoáveis para seguir a hipótese da cultura como um ponto crítico na evolução, principalmente por tanto se ignorar a gradação do tempo evolutivo a favor dos saltos de marcação de desenvolvimentos tecnológicos (GEERTZ, 1989, p. 49).

Poder-se-ia facilmente acusar esse procedimento da história natural por intenção de observar coerência ao mito da sociedade primitiva, a ideia de que podem haver existido homens primitivos radicalmente diferentes do homem atual, como se a cultura não fosse se não o processo pelo qual o próprio homem é resultado de seus desenvolvimentos, não sendo possível pensar nessa espécie fora desse processo. Isso, é claro, apenas perfaz os processos que vimos descrevendo como mito, um mito que possui em seu interior uma ordenação de séries que ajudam a organizar e reproduzir uma realidade específica. A natureza *no* homem como preocupação ocidental indica esse núcleo mítico onde uma realidade se sobrepõem a outra e imagina que ambas estejam em constante conflito. Se os esforços dos antropólogos das últimas décadas possibilitaram avançar sobre esse mito dentro da área, ele não deixa de ser operante na consciência comum de nossa cultura, e ainda que dele tenhamos feito discernimento, os resquícios de nosso próprio pecado recorrentemente encontram formas de se demonstrarem.

Por exemplo, o próprio Clifford Geertz, em um preâmbulo de evolução natural, apresenta a cultura de forma tão imbricada à natureza humana que sua ausência leva a imaginação do autor a um caso psiquiátrico, ausência da razão (GEERTZ, 1989, p. 35). Se o que consideramos humano é o que consideramos produto cultural e o que consideramos cultural aceita a variação pelo qual cada grupo identifica esse fenômeno, somos apresentados a uma infinidade de humanidades na qual o 'Homem' que define a cultura de Geertz não é desprovido de particularidade, tanto em sua expressão, como em sua historicidade. Não gratuitamente o autor opera o par Natureza/Cultura igualmente ao pensar na hipótese da ausência de cultura com o exemplo do desatino. A dificuldade dentro dessa própria solução (da cultura como natureza) é que com ela devemos aceitar a cultura como um fenômeno formal, descritivo em sua causalidade do homem. Porém, isso não é inteiramente

possível, pois a cultura só pode ser indicada em sua empiricidade e em sua particularidade, de forma que, ou tenhamos de aceitar uma cultura unitária nos desenvolvimentos de um ‘homem universal’ (podendo isso pender para o velho difusionismo) ou aceitamos que um ‘homem universal’ e uma unidade psíquica não podem ser descritos, já que a cultura é sempre um fenômeno de variação e os desenvolvimentos orgânicos no seu interior abrem brechas para aceitar uma variedade de humanidades, não só através da classificação identitária que cada etnia faz de si e sua diferença, mas também devendo ser aceita uma margem de variação orgânica em cada cultura – isso, é claro, em nada teria haver com um multiespecismo – ⁵. Este é o real ‘impacto do conceito de Cultura sobre o conceito de Homem’.

Portanto, apesar da cultura ser uma saída descritiva dos comportamentos humanos não determinados biologicamente, ela ainda acompanha toda a parte dos desenvolvimentos históricos que apresentamos e imprime dentro do binômio Natureza/Cultura os diversos atributos de cada século que manteve sua utilização. Isso nos antecipa uma relação de nosso trabalho: tanto o instrumento metodológico da antropologia, o conceito de cultura, como as ideias mais gerais que os indivíduos estabelecem sobre este termo (conscientemente ou não), possuem alguma convergência de juízos. Para além daqueles sentidos que os antropólogos operam na série paradigmática de Natureza/Cultura (universal/particular, individual/social), há um amplo desdobramento de sentidos utilizados pelos indivíduos em geral que posicionam variados eventos e comportamentos de um lado ou de outro, como indicamos, através dos diversos sedimentos sobrepostos no tempo em categorias aproximadas que aparentem neles ainda estarem ligados. Isso demonstraremos melhor ao reencontrar esses juízos historicamente produzidos em ação nas narrativas fílmicas que observaremos.

Ainda assim, temos o campo particular da antropologia pela noção de relativismo, afinal as maneiras pelas quais se reconhece e conjuga-se a cultura, como sublinhamos, variam muito a cada grupo e acabam se alterando, precisando o antropólogo relativizar os juízos contidos no conceito de cultura,

⁵ Esta é grande parte das discussões atuais no interior do Multinaturalismo e da Ecologia Cultural.

sendo o mais observável da sua manifestação a forma como socialmente se engloba a cultura pela diferença entre seus indivíduos, pela qualidade de *Ser*. O *Ser* é a posse de uma identidade, qualificação que enuncia em uma classe em comum um conjunto, diremos mesmo união do predicativo ao sujeito. O próprio conceito de 'Homem' especifica o de Cultura, apesar de que afirmar que 'o humano é cultural' e 'o javanês é um humano' seria redundante, como aponta Geertz (1989, p. 38); a universalidade de um fenômeno se faz pela sua conjugação variável, e esta, observamos nos sujeitos que dela participam. E nisso Geertz tem razão, a cultura *cria* a natureza humana, o *Ser* de seus indivíduos, mas melhor seria dizer - como a próprio exemplo das dificuldades do pensamento do autor - que *inventamos* uma natureza humana através da cultura (como também pensaria Roy Wagner). No entanto, e isto é o importante, apesar da variação de como se faz, indiscutivelmente os antropólogos reconhecem que os sujeitos não só manifestam sua cultura como pensam ela própria como qualificadora. A cultura define seus limites, inventa-os, e para além dessa agência dada a uma entidade, pode-se melhor dizer que os indivíduos concebem limites abstraidamente constituídos através de comportamentos sociais, criando uma identidade. A cultura, concebendo o *Ser*, confere um estatuto ontológico para si e para o mundo, e a partir disso pode classificar o que a ela pertence, e criar os âmbitos de sua ausência.

O conceito de cultura, como já citamos, não deixa de estar relacionado ao de identidade por sua outra vertente no pensamento alemão que a une a ideia de nação. O relativismo de Boas é mesmo 'devedor' do pensamento alemão do qual comungou para formular seus postulados metodológicos a favor da especificidade de cada cultura (CUCHE, 1999, p. 44). A pedagogia pela qual os indivíduos passam em seus ambientes sociais torna observável a forma pela qual seus similares possuem uma noção mais ou menos definida de seus atributos culturais e os passam adiante. Marcel Mauss indicou alguns desses processos através das 'técnicas corporais' e a escola culturalista americana seguiu suas pesquisas posteriormente (CUCHE, 1999, p. 90). Para a escola culturalista estadunidense, a cultura é incorporada e performada, produz o corpo de seus sujeitos dimensionando seu pertencimento a partir de signos corporais (moções corporais, pinturas, controle biológico, etc.). Assim,

também a personalidade psicológica em pouco teria haver com um fenômeno privado, mas sim com o condicionamento social das experiências e sua percepção. Enfim, esses processos nos qualificam a afirmar que o indivíduo não é igualmente uma aparição, mas possui uma ontogênese que está intimamente relacionada aos processos culturais de seu grupo.

A corporalidade também tem chamado a atenção de modo especial na etnologia indígena sul-americana, uma vez que ela aparece como um esquema concreto para se pensar a cosmologia nesses povos, explicitando como o sujeito se torna um ponto nodal para a compreensão do próprio universo social. Dessa investigação surge a *noção de pessoa* na Antropologia que pensa o papel da substancialidade do corpo na comunicação e formação da pessoa social. Viveiros de Castro fala mais explicitamente que este processo é uma forma de produção do natural, a fabricação da natureza humana (VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 40-41). As mudanças de substâncias no corpo traduzem a mudança da identidade dentro do grupo social e, nessa perspectiva, é mesmo possível perder essa identidade. Como Viveiros de Castro aponta sobre os *Yawalapíti*, por vezes o corpo e a personalidade ideal são questões de adesão às regras rituais do grupo (VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 44), existe anterior ao indivíduo uma estrutura virtual em expectativa que o orienta como uma posição a ser ocupado por concessão coletiva, processo que não oferece dificuldades à generalização em nosso próprio contexto; “a essência precede a existência mesmo na condição empírica”.

A ampliação desse reconhecimento tem por efeito secundário a própria fronteira entre os povos. Pode-se categorizar o estrangeiro como base nessa oposição, como quem não se reconhece como inteiramente humano por não se reconhecer os processos culturais que não sejam os constitutivos de seu próprio grupo. A identidade ofuscada do Outro tem seus registros históricos. Nas Américas os indígenas não sabiam exatamente o que constituía os corpos europeus para serem homens e os europeus desconfiavam se a mente dos nativos poderia ser racional como a dos civilizados. Ainda, entre muitos grupos indígenas no Brasil, os pronomes adotados por eles fazem menção de sua identidade em oposição às dos demais, próximos esses pronomes de ideias

como 'os humanos verdadeiros' e 'homens de verdade'. A cultura parece aparecer ao mesmo tempo em que a distinção (LÉVI-STRAUSS, 1990, p. 178).

A mitologia grega faz essa semelhança com o deus Dionísio, que é apresentado como um estrangeiro. Deus das festas e da bebida, deus caminhante e sem identidade fixa, Dionísio toma diversas formas assumindo-se com um deus de máscaras (VERNANT, 1991, p. 163-164). É o que Nietzsche segue para popularizar a dicotomia entre Apolíneo e Dionisíaco, o primeiro representando a lógica e a ordem racional e o segundo os sentimentos e o caos, mais uma vez em retorno a divisão que apresentamos. Dionísio representaria assim a figura do *Outro*, o Outro enquanto instância negativa pela qual a iluminação distintiva de Apolo aparece como razão em função da obscuridade do primeiro. Em nosso campo, a Antropologia, Ruth Benedict utilizou dessa analogia para conceber seus dois tipos de 'padrões' de cultura baseados nos ideais de personalidade dos grupos Kwakiutls (os irascíveis) e Zuñis (os comedidos).

O fenômeno de pôr à dúvida a identidade do Outro também fica explícito nos processos que a ordenam através do estigma e sua gestão pelos espaços institucionais. Para que a cultura alinhe seus indivíduos sob suas estruturas, é preciso fazer reconhecimento da regularidade que identifica seus membros, 'expectativas normativas' que separam aqueles eventos comuns dos espetaculares e principalmente, uma categoria de pessoas normais das anormais (GOFFMAN, 1988, p. 5). Pouco importa, nesta condição, os atributos de cada categoria, pois elas podem ser infinitas, mas sim a sua relação. Principiando essa diferença, o que é excluído da normalidade permanece estigmatizado pelo grupo, posto em confronto com o próprio rumo ordeiro da produção social. Como ressalta Goffman, se as expectativas normativas não são atendidas a quebra desse modelo por alguns indivíduos exige medidas restaurativas, onde entram as instituições de controle (GOFFMAN, 1988, p. 109). Foucault identifica essa regulação da heteronomia no Ocidente no nascimento da psiquiatria, os reformatórios do início do século XVIII.

A institucionalização da loucura é a forma pela qual os anormais são alvos de um discurso particular que reitera sua exclusão junto à prospectiva de

reintegração, aparecendo como evento espontâneo que desorganiza a condição de alinhamento do sujeito à moral (FOUCAULT, 1997, p. 28). É essa desordem individual, que começa a ser compreendida como perigosa e possível indutora de generalização entre os indivíduos e faz aparecer entre os séculos XVII e XVIII o confinamento dos espaços psiquiátricos (FOUCAULT, 1997, p. 80). A sua primeira aparição vem como que incluir em suas instituições aqueles indivíduos que tinham sua conduta moral considerada de 'má fé', erro ético. É só quando surgem os saberes da psiquiatria como um corpo formal de investigação que sua pretensa objetividade e distância do juízo moral poderão ser concebidas (FOUCAULT, 1997, p. 139). O que modifica essa condição sobre os aspectos mais gerais do imaginário ocidental é que com ela há uma reorganização geral da ética, da responsabilidade, da divisão entre o bem e o mal (FOUCAULT, 1997, p. 94). A internação, para Foucault, não servirá assim apenas a exclusão do que não atende à regulação normativa, mas reforça a própria heteronomia através de uma progressiva organização dos desvios de seu processo.

Para Michel Foucault, o sistema de transmissões dos símbolos e a primeira organização/socialização do indivíduo no classicismo do século XVI seria a família burguesa. Para a consumação da continuidade de sua estrutura, o seu núcleo administrativo, a sexualidade, passa a ser observada de perto. Podemos aqui retornar aos desdobramentos que especificamos da Antiguidade Clássica à Era Moderna onde a moral cristã se inscreve como forma dominante de administração do indivíduo. A sexualidade e a libertinagem ficam sob a suspeita cristã dentro de um 'sistema das paixões' que insere novamente um equilíbrio entre a sanidade lúcida de uma razão moral e a loucura que advém da imoralidade dos excessos apaixonados, onde a sexualidade protagoniza os maiores exemplos de condutas estigmatizadas sob a égide de um 'desvio' (FOUCAULT, p. 115). O autor perseguiu o mesmo desenrolar em História da Sexualidade onde demonstra como a repressão dá lugar à organização, acumulação de saberes que culmina no início da psicanálise diagnosticando as consequências de uma sexualidade que se amarra a uma moral fortemente observada pelo poder institucional.

À luz de sua ingenuidade, a psicanálise viu acertadamente que toda loucura se enraíza em alguma sexualidade perturbada; mas isto só tem sentido na medida em que nossa cultura, por uma escolha que caracteriza seu Classicismo, colocou a sexualidade na linha divisória do desatino. Em todos os tempos, e provavelmente em todas as culturas, a sexualidade foi integrada num sistema de coações; mas é apenas no nosso, e em data relativamente recente, que ela foi dividida de um modo tão rigoroso entre a Razão e o Desatino, e logo, por via de consequência e degradação, entre a saúde e a doença, o normal e o anormal (FOUCAULT, 1997, p. 101-102).

Contudo, Giddens (1993) produz uma crítica pertinente ao modelo foucaultiano. Pois, ainda que a instituição religiosa e sua moral instalem uma organização da conduta sexual, não é só o controle normativo que atua na reprodução de seu sistema, afinal, também os indivíduos observam a si mesmos, progressivamente mantendo atenção sobre a sexualidade. Assim como a loucura, a sexualidade aparece a partir do momento em que um discurso surge sobre ela, mas esse discurso não é exclusivo de algumas redes de poder, aparece disponível ao próprio indivíduo como um projeto reflexivo característico da modernidade (GIDDENS, 1993, p. 192). Assim, a hipótese repressiva ignoraria a origem da atual liberação sexual que se observa em relação às décadas anteriores. O que ocorreria é que, existindo uma atenção especial sobre a conduta sexual através da história, como indica Foucault, e uma consequente atenção advinda do indivíduo às suas condutas, indicado por Giddens, teve de haver ainda com isso um certo número de variáveis que possibilitasse o desenvolvimento da sexualidade como um campo do individualismo para que pudesse adquirir a liberdade que se observa em relação à moral coletiva.

Para Giddens essas variáveis se encadeiam a partir da especialização do trabalho no século XVIII para o espaço da fábrica em separação do espaço doméstico na Revolução Industrial. É onde surge o “lar” e a perspectiva do respaldo emocional que prepara o terreno à maternidade e à infância, seguido da contração no tamanho da família e dos métodos de contracepção que separam a reprodução do sexo e garantem um campo de exploração do prazer pelo erotismo, cada vez mais produzindo variações na maneira de se obter prazer, incluídas dentro da liberdade individual de um redescobrimto do corpo (GIDDENS, 1993, p. 36-37). A gênese da intimidade descrita por Giddens não apenas aponta as inconsistências da hipótese repressiva da

sexualidade (cuja gênese é Freud), como nos é importante para antecipar certa temática contida em nosso material. Podemos delinear dois personagens que representam essas duas sistematizações sobre a sexualidade. Se a sexualidade como um fenômeno reprimido no século XIX é ilustrado pelo *corpo histérico*, há também a liberação sexual subsequente vindo a ser ilustrada pelo *desejo do perverso*, personagem esse que será o que aparecerá recorrentemente representado nos filmes do Cinema Extremo.

Em contrapartida, se podemos concordar com Giddens de que a continuidade da repressão por coerção da moral coletiva não possa ser exagerada em seus efeitos, não podemos acompanhá-lo no que condiz a própria atenção individual à observação de certas restrições, já que o imaginário social continua apontando no sexo algo de moralmente atemorizante ou intimidador. Se algumas práticas sexuais foram progressivamente integradas à sexualidade como parte de um projeto individual (e pessoal), não menos houve a continuidade de diversas condutas patologizadas que prosseguiram sob a aura do tabu.

A constância de um campo de restrição no erotismo participa efetivamente de sua própria característica para Georges Bataille. O que Giddens identifica como a gênese da sexualidade – separação da intimidade da vida pública e trabalho – para Bataille poderia ser entendido apenas como a culminação de uma separação que já é latente na própria vida humana. O autor, partindo do trabalho como *práxis* – apropriação transformativa do natural pelo cultural ou domesticação do selvagem, nos sentidos marxistas –, identificaria já na ação humana uma seleção restritiva que oporia o trabalho às vazões dos desejos biológicos similares aos dos animais (BATAILLE, 1987, p. 140), colocando a sexualidade como a atividade de um outro tempo, tempo de um excesso não produtivo. Com isso, o erotismo retiraria mesmo o fim íntimo de sua atividade por sua oposição inicial à ordem humana e seus interditos, tendo assim a mesma qualidade de uma transgressão (BATAILLE, 1987, p. 112).

Para Bataille (como para Lévi-Strauss), a obsessão humana é a da ordenação levantada contra a livre vazão animal desordeira. As categorias opostas que exprimimos aqui, Natureza/Cultura, seriam a primeira série

indicativa da existência de um espaço que deixa de ser constituído pela *práxis* e retorna a uma condição caótica. Se a cultura é ordem, as suas categorias variadas seriam apenas sub ordenamentos de uma forma mais ampla de ação pela qual ela garante a regularidade de suas estruturas, além de sua funcionalidade. Se há qualquer coisa de universal nisso, prosseguiremos ainda através da restrição dessa investigação às formas específicas do Ocidente influenciado pelo cristianismo, demonstrando como a chave inicial da Natureza/Cultura nos tem uma modalidade particular que influi suas subsequentes ordens, apenas relatáveis do interior de um sistema de pensamento específico.

Apesar de nossa digressão, este não é um trabalho sobre o conceito de cultura, mas das consequências que suas formulações mobilizam na imaginação social em relação ao erotismo. Veremos porque essa passagem da sexualidade moderna contém ainda elementos constantes e qual a sua significação para a produção e compreensão do próprio erotismo através das imagens e ideias que o figuram ao imaginário ocidental. Faremos, como no processo descrito por Lévi-Strauss, buscar na referência fílmica essas imagens porque nos serão boas para pensar o que consideram, buscando traduzir um discurso específico em outro como é do próprio escopo da investigação antropológica.

2. A PARTE MALDITA OU A VISÃO DO PROIBIDO NO CINEMA

2.1. Como pensam as imagens

Durkheim foi um dos autores que mais proeminentemente buscou separar o campo das ciências sociais da psicologia. Sua preocupação teórica era a de buscar estabelecer uma forma de perceber a forma como os fatos sociais se instauravam nas consciências particulares através da constatação de sua ação de maneira generalizada. Para isso, Durkheim (1989) criou o conceito de consciência coletiva em oposição à consciência individual, conceito que o autor logo modificou para 'representações coletivas' (PONTES, 1993). Tendo origem supra-individual, as representações coletivas se originam na combinação de elementos singulares das consciências individuais, mas procedendo em transformar seu conteúdo singular para uma nova forma geral, síntese das demais. Poderíamos pensar em um discurso sem autoria nessa definição, uma elaboração coletiva sobre o mundo que, ao longo da história, condicionaria o surgimento de novas categorias de pensamento. As categorias cognitivas como princípios sociais do pensamento é uma das grandes propostas da teoria durkheimiana. Elas seriam o conteúdo das representações sociais ou sua operacionalidade (DURKHEIM, 1989, p. 46; DURKHEIM & MAUSS, 1995), refletem a essência dos motivos representativos e são mais imediatamente reconhecidos nos símbolos de uma determinada sociedade.

Por serem supra-individuais, representações coletivas não são necessariamente conscientes. Podem produzir juízos, mas são formas latentes, a estrutura de interpretação prévia que cada indivíduo incorpora através de sua socialização, compartilhando de ideais com seu grupo sem que seja preciso assumi-las conscientemente. O processo intermediário entre um processo inconsciente e consciente seriam as indicadas categorias e seus conceitos. Fizemos uma longa gênese das categorias de Natureza/Cultura, tão caras à antropologia, para apontar como a relação desse binômio se estruturou ao longo do tempo, estruturando também juízos sobre diversas práticas sociais.

Continuaremos com isso a identificar a atuação dessas representações nas práticas sociais contemporâneas através do cinema.

No entanto, as representações sociais não são metafísicas e sua suposta externalidade descritiva em relação aos indivíduos não a faz um fenômeno separado destes, as representações estão na verdade animadas em sua fonte entre o indivíduo e o social. Elas precisam se localizar em algum registro que as permita fluir entre os indivíduos, produzir um universo simbólico em que haja comunicação – tanto para sua produção como reprodução -, por isso Castoriadis (1987) promove a sua relação com o conceito de imaginário. O imaginário em Castoriadis é ontológico e social, ele é a preconização da realidade e também define as formas de interpretação da própria realidade. Surge como a base das representações sociais, pois é um nível menos ordenado do que o discurso, uma vez que possui uma dinâmica própria que é a das imagens.

O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos ‘realidade’ e ‘racionalidade’ são seus produtos (CASTORIADIS, 1982, p. 13).

Existe, dessa forma, uma visão da sociedade como constituição cosmológica através do imaginário. Ele permite ‘falar’ sobre a presença do *Ser* no tempo, elucida sua experiência ao mesmo tempo em que é seu elemento criador, de maneira que as representações sociais são sua expressão, uma vez que a história é condição de sua atividade (CASTORIADIS, 1987, p. 241). É assim que imagens se encontram em direção a representação social. Não podemos apreender o imaginário completamente até que o observemos por alguma linguagem, neste caso, a linguagem de expressão do imaginário é a simbólica, e o símbolo só se indica pela união de um significante e um significado, uma realidade objetivável e uma conceitual, uma imagem e seu sentido (DURAND, 1988, p. 14). Daí a confluência natural para o nosso meio demonstrativo ser o cinema, que transmite sentido através de imagens.

Assim, estaremos lidando neste trabalho com duas formas de representação: a representação pictórica e as representações sociais. Apesar de uma não prescindir da outra para serem indicadas em separado, existem especificidades em lidar com uma imagem que é diferente de um discurso, portanto é preciso delimitar essas diferenças nas leituras de uma arte como o cinema. Além de tudo, existe uma diferença entre a imagem natural do imaginário como um modelo concreto para o sentido e a sua expressão através da objetivação (DURAND, 1988). E há ainda uma discussão no interior da representação pictórica que é necessária para alcançar os propósitos de nossa pesquisa, pois se o conteúdo que indicaremos é produzido e recebido de uma determinada maneira através da égide de certas representações sociais, se faz necessário inserir como a própria via da imagem possibilita que cheguemos a certas conclusões.

Havendo a relação que determinamos entre imagem e representações sociais, podemos também indicar que parte do efeito das artes em geral é possibilitar que os indivíduos se relacionem com suas próprias representações através de uma maneira de objetivação de suas ideias e sentimentos. É parte desse processo metalinguístico que a arte acaba por tirar proveito, realizando um campo em que podemos “falar-sobre” nossas representações, como também “falar-com” estas. Mas a representação pictórica sofreu acusações discordes sobre sua função e intento. Em parte, como defende Durand (1988, p. 30), por conta dos próprios métodos que a ciência demonstrativa adotou ao decorrer do tempo, não reconhecendo a arte em um lugar autônomo de linguagem, mas como uma técnica de cópias e simulacros sem valor epistemológico, como a acusou o empirismo. O que é real e irreal para a consciência científica é o que garante a legitimidade dos domínios dignos de se conhecer e seus objetos de investigação.

No entanto, se o realismo perceptivo do empirismo fez proceder na gnosiologia do Ocidente uma oposição entre o real e o irreal, o desenvolvimento da linguagem das artes no Ocidente subsistiu procedendo em tornar “confusas” as suas classificações. Permanecia em seu interior a relação entre visível e invisível da investigação icônica da patrística e escolástica dos séculos III e X na produção das artes, o que confrontava essa metodologia

científica em diversos níveis, afinal o que é invisível pode ser real (para o cristão esse é Deus) e o que é visível pode ser irreal (o lugar da pintura *trompe l'oeil*, a ilusão). Não surpreende, portanto que a imagem artística tenha sido excluída dos processos demonstrativos de uma metodologia científica no período moderno pela exigência do purismo e clareza de uma influência aristotélica (DURAND, 2004, p. 10). Contudo, a ironia histórica que Durand identifica é que esses mesmos progressos da ciência que avançaram sobre um purismo 'iconoclasta' acabaram levando os avanços da química à técnica que descobriu a fotografia e logo em seguida o cinema, fazendo com que a imagem habitasse toda a superfície que lhe havia sido renegada (DURAND, 2004, p. 31). Na 'explosão vídeo' a imagem volta como suporte principal de uma comunicação, a sua reprodutibilidade em larga escala aparece como o instrumento ideal de uma sociedade de consumos acelerados de informação (BENJAMIN, 1994).

Mas não devemos ler a imagem como aparição impessoal ou apenas por sua presença de mídia onde seu aspecto fetichista é indicado precocemente. Ela também está intrinsecamente relacionada com a produção, não só com a recepção. Se a imagem pode ser uma pedagogia e também um discurso, sua função é menos prover significado do que significar, ser uma linguagem para a apreensão e comunicação de sentido. Confrontando-se à galáxia Guttenberg da comunicação escrita, a imagem aparece hoje como pioneira da fala, mais densa que a própria verbalidade. Mas não é a fotografia que fará essa revolução, rechaçada pela fixidez de sua captura ou pela intransponibilidade de sentidos (não é multivocal em primeiro momento), mas sim o cinema e a imagem em movimento, para onde, progressivamente, convergiriam todas as linguagens (visual, verbal, musical, mítica...), verdadeira discursividade visual em uma expansão apreensiva de formas. Assim que os irmãos Lumière iniciaram o cinema e a exibição de pequenos filmes como avanço tecnológico, a imagem em movimento, que foi primeiramente recebida com excitação pela curiosidade, logo voltou ao seu lugar mais natural, a de expressão do símbolo, de significar, por isso o cinema em pouco tempo passou a assumir a função de contar histórias.

A imagem digital e seu fluxo fizeram as mesmas aproximações que a literatura na comunicação de ideias – o que haveria de mais próximo ao movimento da imagem que o próprio fluxo das ideias? –, portanto passa a ser narrativa, além de ser experiência. Em sua outra manifestação, como aponta Durand (1997), a imagem enquanto produtora de sentido é também uma forma de conhecer, e como todo processo de conhecimento, é também uma forma de produzir juízos. A arte enquanto construção da cultura condiciona e transmite categorias culturais, utilizando-as e modificando-as em sua linguagem também. Logo, o cinema inventa, é conotativo, mas também é denotativo em sua inventividade com as formas de discurso socialmente amplificadas por sua linguagem. E se a matéria do cinema é a imagem e a imagem é a expressão do símbolo, faz-se convergir a linguagem cinematográfica com as representações sociais estruturadas pelo símbolo. É preciso frisar essa modalidade de convergência, pois não queremos indicar que essas relações se dão por uma única via (da cultura para o cinema ou do cinema para a cultura) ou que o cinema seja apenas a continuidade da representação social e esteja apenas fadado às suas contingências.

Em parte, é esse o conflito na abordagem do cinema que se inclui nas escolhas desse trabalho, pois o cinema pode também ser interpretado como um discurso autônomo, uma vez que se assume, com Bazin (1991), que ele possua uma linguagem própria, irredutível diretamente a qualquer outra. Ainda que ele não seja a continuidade direta das representações, o cinema é representativo, isso é, produz suas próprias formulações discursivas que podem ser pensadas como representações em mesma qualidade que as representações sociais. Basta, dessa forma, que possamos atingir o objetivo que pretendemos argumentar: o encontro existente no conteúdo das representações de certa produção do cinema com o das categorias sociais que apresentamos. No entanto, como este é um trabalho que atende às demandas da antropologia e não a das artes cinematográficas, devemos dar uma ênfase maior, sem, no entanto, separá-las, ao conteúdo discursivo dos filmes do que sua forma técnica ou estética para os termos de uma mais concisa exposição. Pois, ainda que no cinema só possamos interpretar a mensagem a partir de sua linguagem e via de transmissão (que também comunica algo), não nos

debruçaremos sobre as diversas técnicas artísticas do cinema extensamente, afinal, queremos pensar categorias através de uma linguagem e não o contrário.

Mas então porque cinema? Por que buscar uma via que possua uma contradição com os objetivos do texto? Alguns pontos justificam essa escolha: o cinema, como indicamos, é a principal mídia da era da imagem digital e sua propagação atinge um público até mesmo maior que a literatura e as artes plásticas, uma vez que se inclui em circuitos de divulgação mais amplos através de seus investidores. Há ainda a extensão deste trabalho, que com o intuito de ser breve, tem por preferência olhar para materiais com uma narrativa concisa e também de breve duração, diferente de um seriado, por exemplo - comparando o que há de grandes formatos na mídia de hoje.

Outro motivo tem a ver com a própria qualidade do cinema e sua particularidade com a questão da representação, colocando em pauta uma questão de metalinguística que perpassa seu próprio objeto. Essa relação se fará mais clara com o prosseguimento de nossas hipóteses, mas garante antecipadamente sua relação com as questões que o cinema mantém entre a imagem construída e seu referente, apontando para as discussões da representação pictórica da realidade. Essa discussão pode ser extremamente profícua para nossa demonstração ilustrativa, pois o gênero em questão que discutiremos a seguir é o do terror e buscaremos indicar nele algumas modificações que seus filmes vêm tomando nas últimas décadas em direção a um realismo cinematográfico. Enfim, dessa forma, é porque o material cinematográfico em questão nos parece prometer um poder expositivo adequado que seguiremos suas produções como parte deste trabalho.

Além disso, o filme é também uma experiência imersiva, engaja sua audiência de maneira muito íntima, em grande parte pelo caráter duplo de sua imagem – imagem de algo, que retorna e se desprende a cada tempo da realidade. Podemos falar de um fantasma da presença que aproxima o cinema de uma interação, uma interação que pode ser mesmo dialógica. Afinal, como escreve Bordwell, grande parte do filme é escrito por sua audiência, não sendo ela quem passivamente recebe o filme, mas também participa na construção

de suas narrativas (BORDWELL, 1996, p. 30). A própria montagem soviética de Kuleshov exemplifica isso, já que através de sequências de imagens (ilusão de movimento) a percepção da audiência infere também o sentido da montagem. O espectador faz inferências sobre a ordem de apresentação das imagens, de maneira que sua participação garante a conexão causal que o filme sugere, mas que só pode ser realizada pela percepção que o recebe (BORDWELL, 1996, p. 33).

Isso é importante, uma vez que grande parte da experiência de ver um filme provém das reações que um espectador engajado possui com as narrativas, talvez de maneira ainda mais peculiar com o cinema de terror, que utiliza intensamente de um embaralhamento da linguagem cinematográfica para confundir a realidade do espectador com a de seus filmes. Além disso, o medo é o tipo de reação física e psicológica que melhor responde a um estímulo presente, portanto pensá-lo através de um material como o cinema que põem em pauta as questões da presença do referente em jogo pode nos garantir intuições imediatas relevantes.

O cinema foi escolhido então pelo papel que nos pareceu oferecer para pensar as categorias de Natureza/Cultura em interação, os filmes não são tanto, como verão, uma condição metafórica de nosso procedimento, mas o exemplo do próprio discurso concreto desse tema, se não a indicação da sua presença, uma vez que partimos de sua demanda interpretativa primeiramente. São, portanto, ao mesmo tempo ilustrações e o material em si, esclarecem o percurso de algumas questões da teoria antropológica e são interpretados por essas mesmas teorias. Esse mesmo grau de relação temos por vezes em uma etnografia tradicional, onde o nativo transmite sua realidade específica e simultaneamente atende aos interesses do texto do pesquisador, já que é convidado a falar de si e elaborar seu discurso de mundo ao mesmo tempo em que é transformado em dado de uma inferência do antropólogo em seu próprio discurso.

Partiremos também de uma posição interpretativa da obra em si, uma vez que estamos a defender a autonomia da linguagem cinematográfica. Isso quer dizer que, apesar de filmes possuírem intenções e leituras próprias aos

seus idealizadores, utilizando muitas vezes de um núcleo narrativo literal para ser usado fora de seu campo como metáfora a algum campo de discussão política e social, faremos nossas leituras unicamente através do que se apresenta no contexto das obras, não através da construção de uma mensagem e sua 'codificação' pelo autor, mas de sua entrega e interpretação pelo espectador. Também cabe sublinhar que o cinema como via e produto de representações sociais não pode ser pensado nos termos restritos de uma autoria consciente de seus autores individuais, pois a ação do imaginário está realizada no interior de qualquer manifestação social. Isso não quer sugerir que o produto inconsciente ou fora da proposta de uma realização não esteja incluído no campo da autoria, mas não usaremos o caso de recorrer a esse campo para obter nossos apontamentos.

Ainda outra abordagem para o imaginário que temos de refletir para esclarecer nossos argumentos é a de Gilbert Durand, que considera as questões ontológicas desse fenômeno, pensando a organização das próprias imagens em sua dinâmica autônoma de um outro registro de experiências do homem. É por essa via que o autor se inspira em Jung e em Lévi-Strauss ao buscar a regularidade das ordenações imagéticas, compreendendo o imaginário como um capital do pensamento humano (DURAND, 1997, p. 15), um registro com uma dinâmica própria (a convergência) que acaba organizando algumas imagens gerais a partir da repetição de seus usos em um esquema de 'verbos' em relações (DURAND, 1997). A retórica apareceria apenas como o fim de um trajeto entre imagens, símbolos e alegorias que tem o imaginário como denominador (DURAND, 1997, p. 499). Essas imagens estruturadas condicionam os motivos da imaginação, os temas regulares que se fazem trans-históricos através dos arquétipos e condicionam novas narrativas sob velhas inspirações; os temas míticos.

Todavia, não buscaremos qualquer evidência trans-histórica ou metafísica nesta apresentação em particular, apesar de também não estarmos interessados e não termos o espaço de fazer uma investigação estritamente contextual sobre o discurso em questão e suas origens historicamente possíveis. Faremos um pouco o que Lévi-Strauss faz ao ler o mito e suas temáticas; compreender como um discurso específico pensa suas categorias

através de operações mais gerais (LÉVI-STRAUSS, 2008; 2013). No entanto, não podemos traduzir um método como esse com exatidão para a linguagem cinematográfica, pois, apesar do filme conter a mesma condição fabuladora que o mito, esse não se expressa na mesma linguagem (o discurso linguístico) e muito menos tem a vantagem de proceder de diversas fontes. Possuímos com o filme uma única fonte inalterável do qual serei apenas eu o interprete (apesar do próprio filme ser uma interpretação social), e que ainda tentaremos apresentar através da linguagem conceitual, de certa forma modificando sua matéria de origem, a imagem.

Claro, talvez a mais profunda diferença de uma leitura estritamente lévistraussiana é que buscaremos pensar as operações existentes nestes filmes em estrita relação com as categorias que manipulam, categorias essas com um trajeto histórico que não ignoraremos em nome de uma análise formal, pois elas definem as próprias operações que as mobilizam. Devemos atingir do imaginário atitudes sociais sem tratar o símbolo como decodificador delas, mas composições humanas reverberantes da existência e sua expressão coletiva. Não perderemos de Lévi-Strauss e Durand, entretanto, a ideia de que para toda forma de expressão mítica há em seu interior um *letimotiv*, núcleo ou mensagem principal, que se expande para além de uma estrutura fechada e local para a inter-relação com outros mitos. Aqui, temos um *mitema* concebido sobre categorias ocidentais que, como veremos, encontram-se apesar da disparidade dos lugares onde se produziram. Esse discurso cinematográfico, ele é também um registro, no sentido de uma produção e uma organização da experiência real (histórica e psicológica), e longe estaremos aqui de especular sua função como faz a psicanálise (onde as artes só expressam a fantasia e a *mea-culpa*), estamos apenas interessados em sua descrição para indicá-las como expressão e organização das categorias ocidentais de natureza e cultura.

De Durand também reteremos a especificidade da dinâmica e do registro da imagem, assim como de toda linguagem simbólica. Sendo o símbolo a substituição de dados da experiência por signos abstratos, não poderemos supor apreender a totalidade da imagem no texto. Assim como a tradução não encontra as mesmas equivalências de termos entre duas línguas, também não podemos presumir que capturaremos completamente o que se entrega pelo

recurso visual por alguma descrição extensa do que nele figura. Também acompanharemos do autor a ideia de que, mesmo o que não se possui referência de experiência real é envolto de sentido afetivo, pois as imagens se enraízam por seu afeto no símbolo, podendo tanto ensinar o que sentir como figurar uma emoção de outra forma incomunicável. É isto que Wunenburger lê em Durand como o motivo da imagem ser inseparável de sua significação:

Estas imagens são portadoras de significação porque estão inscritas na linguagem e nas palavras que acompanham o que essas imagens suscitam e desenvolvem. Para além da linguagem, as imagens, conforme Paul Ricoeur, “dão a pensar”. Repito: as imagens “dão a pensar”. Isso Aristóteles já o havia dito ao nos mostrar que o pensamento precisa da imagem para ela mesma se desenvolver, mesmo que se emancipe de sua sedução para alcançar uma informação puramente abstrata, livre de qualquer particularidade sensível. Mas o pensamento gosta do contato com a imagem porque ele se concretiza e se encarna nas imagens. Esta capacidade das imagens de produzir um pensamento, e um pensamento caracterizado pela mediação de imagens, é o que se chama simbólico (WUNENBURGER, 2013, p. 313).

Por isso, no cabo da análise, não separaremos a descrição de alguns eventos dos filmes de minha própria interpretação destes. Não há material bruto neste relato, ele já perpassa pela leitura os afetos do simbólico, por isso não haverá ‘descrição extensa’ de cada material, mas garantiremos a intensão de uma ‘descrição densa’ dos mesmos. Enfim, talvez essa longa justificativa dos métodos de pesquisa sobre o cinema não seja tão necessária hoje para a antropologia, uma vez que o método do ‘arquivismo’ de imagens etnográficas já deu lugar a interpretação da produção de imagens que vem ocorrendo e ganhando espaço no interior da disciplina⁶. Fizemos apenas as considerações específicas da metodologia desse empreendimento em questão e suas particularidades no que tange o pensamento sobre as imagens. Enfim, para todos os efeitos e sem mais delongas, veremos como nossa cultura produz medo.

2.2 Breviário do terror: beber sangue, esfaquear adolescentes e estuprar bebês.

⁶ Para um panorama destes avanços entre Antropologia e o cinema como objeto, consultar: HIKIJI, Rose Satiko G. Antropólogos vão ao cinema – observações sobre a constituição do filme como campo. *Cadernos de Campo*, USP, ano 8, n. 7, p. 91-112, 1997/8.

Fazer uma gênese do lugar do terror na vida humana seguramente não seria a tarefa mais fácil a se entregar. O medo pode ser pensado em diversas funções na organização do mundo pelo homem, mas a intenção de provocá-lo pode ser menos clara, pois enquanto o medo é uma reação, o terror, quando descrito como gênero, indica a organização de um discurso que atinja essa reação, seja pelo mito, pela música, imagem ou narrativa, e no caso específico do cinema, por meio de todos esses elementos reunidos. Pode ser que consumamos terror pelo prazer adquirido pelos picos de adrenalina, principalmente ao perceber-se fora de situações horríveis como as que nos são descritas. Ou pode ser que o terror sirva a exemplificação das consequências possíveis em não atender certas expectativas morais. Com a primeira hipótese teríamos de aceitar um reducionismo neurológico das intenções humanas (o que, afinal, não pode ser explicado por uma chave simplista de estímulos bons e ruins?). A segunda, que segue a fabulação, acabaria reduzindo a criação à uma substituição pela ordem de fatos hipotéticos, excluindo a realidade psíquica e sua forma autônoma de interpretação dos eventos, que não são necessariamente reais. Ainda assim, podemos relacionar essas duas opções e avançar as ideias sobre o terror: ele fala de coisas das quais não se poderia falar. Isso quer dizer, serve como processo de organização simbólica de todas aquelas esferas da vida social e psicológica que provocam medo e que dialogam com temas tabus.

Quando se indica algo do qual 'não se pode falar', não exatamente indicamos sua relação com a proibição institucionalizada e coercitiva, mas também aqueles elementos que não encontram forma de se expressar pelo discurso objetivo, exatamente porque ficam entre a resistência e a expressão. O paralelo já encontramos na psicanálise e a resistência do trauma em sua elaboração. O trauma aparece como evento disruptivo de uma ordem perturbada, negada pela psiquê para manter-se integrada, por isso recorre às imagens e o pensamento indireto "onde um significante confessável remete a um significado obscuro" (DURAND, 2004, p. 36-37). Isso é recorrente nas histórias infantis. Apesar de acharmos ser o seu formato apenas uma forma lúdica de se relacionar com o mundo de fantasias das crianças, os temas de medo nas histórias e seus efeitos não são só a representação fabuladora de

um controle discursivo adulto sobre a inocência da realidade infantil. Elas são um registro que tanto expressa um medo como ensina a sentir, um medo esse que é na realidade adulto e é por adultos elaborado. Há apenas fábula no que se relaciona à fantástica destes contos, uma proteção e separação que atinge a criança ao se confundir com sua realidade, mas não o adulto diretamente (por resistência), apesar de os temas serem todos do universo adulto e dos medos de um grupo, no qual a criança está sendo socializada para compartilhar. O uso da prosopopeia e mundos de criaturas pouco críveis a todos, apesar de alguns, cinge a realidade da qual se refere sem deixar de comunicar suas conexões causais escolhidas pelos adultos.

Não é, por exemplo, grande novidade hoje o contraste que os contos infantis contemporâneos possuem com suas versões mais antigas. Os irmãos Grimm são grande exemplo de contos infantis onde o medo é protagonista. Apesar de suas histórias serem adaptações mais palatáveis do que o material original dos contos alemães, sua natureza macabra foi controversa mesmo em sua época. Isso não quer dizer que as crianças hoje pararam de serem socializadas para sentir medo, de forma alguma; mas que os adultos, que também compartilhavam do medo dessas histórias, encontraram hoje outros meios de se relacionar com essas narrativas, como o próprio cinema.

A socialização infantil balizada no medo e proporcionada a partir do contar histórias e mitos fica mais evidente quando observamos o que era compartilhado (talvez em um dos únicos espaços de diálogo existentes entre crianças e adultos) nos séculos passados. No conto de número 4 da coleção dos Grimm, *'The Story of the Youth Who Went Forth to Learn What Fear Was'* (*João sem Medo*), conta-se a história de um garoto desajustado em sua comunidade e rejeitado pelo pai e irmão. O próprio menino conclui que sua incongruência se deve ao fato de ele não sentir medo. Para ele, esse sentir medo é alguma forma de arte da qual ele se sente alheio, e por isso ele mesmo parte em procura de situações que possam lhe ensinar a sentir medo. A atenção que esse conto tem para o desajuste do menino indica que essa é uma história sobre a importância do medo na vida humana, e que seria isso o necessário para se tornar uma 'pessoa' completa, coisa que ocorre no fim da história.

Essa percepção permanece no que indicaremos como a outra parte do terror: ensinar o que está fora dos limites do que significa o *Ser* e quais seus elementos constitutivos. Podemos seguir essa definição a partir do momento em que se relaciona o terror com o que encaramos como de valor negativo, o que não desejaríamos que ocorresse conosco. E isso retorna ao processo cultural que descrevemos anteriormente em que a própria cultura aparece junto com os limites definidos do que a ela pertence. O terror fala de anomalias da ordem, de um excesso, do que não pode acontecer e de um além-ser; isso, claro, diferenciando o que causa terror do que é assustador, pois é comum que o que assusta seja da ordem comum dos eventos, como falar em público, por exemplo, mas o terror inclui o extraordinário ou pelo menos o tabu. Por isso seus temas são tão amplos, variando para cada grupo ao longo do tempo, passando de monstros a catástrofes climáticas, guerras e assassinios, distopias tecnológicas e fantasmas. E é por isso também que sentir medo aparece como um processo de socialização. Ele não é apenas a resposta para uma ameaça real, mas também a ameaça psicológica à desintegração de uma ordem das coisas onde o *Ser* está localizado e segregado de outros domínios. Logo, tudo e todo aquele que ultrapassa a organização do social pode causar medo, e por isso o terror é uma ferramenta que tanto reforça essas ordens e seu reconhecimento como igualmente serve de registro do imaginário onde é possível ultrapassar e vencer sua ação psicológica através da linguagem.

Também, é claro, um dos traços que permite que o terror seja comunicado e é íntimo à natureza humana é a empatia, a habilidade de se relacionar com o prazer e a dor de outros. Nem sempre essa relação é diretamente de fruição pelo prazer ou de repulsa pela dor, ela pode igualmente se dar ao contrário. Há diversas teorias que especulam as razões de nosso gosto pelo macabro, mas poucas atingiram sucesso empírico, ou apenas se contentaram na sua função de conhecimento evolutivo para a sobrevivência. Mas o conhecimento também é o meio pelo qual se produz sentido, e nossa curiosidade mórbida pode facilmente se incluir nesse processo. A infância tem seus primeiros sinais dessa imaginação mórbida de monstros e violência. Gerard Jones (2003) argumenta que as crianças possuem a necessidade desse campo da morbidez através da fantasia. Apresentados a um mundo

caótico ainda em ordenação e conhecimento, o medo e ansiedade infantil encontram catarse em certas formas transgressivas, reais ou não, por onde desafiam sua própria socialização (JONES, 2003, p. 30). Também em meio a isso, a criança busca jogos de fantasia e histórias violentas para se sentir forte em relação a um mundo adulto onde ela é considerada sem poder; a violência é a forma imaginária pela qual a criança mimetiza o poder adulto (JONES, 2003, p. 36). Nosso fascínio adulto com o mórbido tem raízes similares, já que o mundo como caos não deixa de cessar apesar de nossos esforços, deixando-nos em horror ou êxtase em relação a essas expressões do extraordinário.

Freud (1974; 2011) argumentara que grande parte de nossas fantasias com a violência possuem essa finalidade catártica, que é satisfazer nosso próprio desejo de executá-la ou sofrê-la. Porém, esse tipo de teoria tem sua base na passagem de um homem primitivo ao civilizado, onde a urgência de selvageria permanece reprimida em nosso interior; mais um produto do mito da natureza humana. Para nós não interessa a função da atração pela violência, mas como ela, enquanto um registro, organiza esse fenômeno que é o terror, e por quais vias o opera. O próprio Jung (1959) também trabalhou nesse sentido em sua fase tardia. Sua concepção de inconsciente, que opera por imagens, frequentemente é apontado em oposição a um ego, um ego esse que se afasta daquelas imagens mórbidas e de nossas fantasias violentas para se fazer integrado em um paralelo de luzes versus sombras, uma totalidade dividida (JUNG, 1959, p. 40). O processo psíquico apontado por Jung é muito parecido com o que descrevemos, apesar de o fazermos em termos de discurso e não energia psíquica, podemos concordar que este processo produz dois resultados: uma forma de negação de uma 'parte maldita' do ser da qual queremos nos ver livres, e por outro lado uma sedução em direção a essas imagens horrendas, que são a expressão de algo de desconhecido em nós mesmos.

Para nos relacionarmos e tentarmos conhecer e organizar essa parte maldita utilizamos desses diversos meios, os contos, as fantasias, e claro, o cinema. A atração pelo terror e pela violência nasce junto com as grandes exposições do cinema. A organização por imagens de nosso inconsciente é projetada nas telas e organizada através da linguagem narrativa. O precedente

pode ser perseguido até as pinturas nas cavernas onde animais e outros personagens estranhos figuravam ou as ilustrações de revistas de terror do século XIV; imagem e medo, podemos apontar, possuem uma relação muito próxima (HAINING, 1985, p. 7). As histórias de terror góticas fizeram grande sucesso na virada do século XIV e moldaram muitos dos elementos pelo qual o terror era pensado, principalmente quando este apareceu no cinema com muitos dos seus personagens (HAINING, 1985, p. 13).

Thomas Edison, um dos grandes produtores no começo do cinema produziu a primeira adaptação de *Frankenstein*, dirigido por J. Searle Dawley, em 1910 e outras diversas películas relacionadas ao terror e ao fantástico (DIXON, 2010, p. 2). O homem que volta à vida, o vampiro bebedor de sangue, o cientista louco, o monstro, as criaturas do espaço, todas obtiveram seu lugar no início da produção fílmica. Mas é com *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau, e *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, que o cinema de terror adquire suas próprias formas de infringir medo através de sua linguagem, com cortes rápidos para a ação, jogos de sombras e distorções visuais do expressionismo alemão (DIXON, 2010, p. 8). Um dos temas que buscamos explorar desse cinema de terror é o da violência gráfica, tema esse que já estivera presente em muitas produções do começo do cinema também. Dixon aponta os trabalhos do teatro como antecedentes dessa possibilidade: em 1897 o *Grand Guignol* se formava em Paris como a casa de horrores da encenação.

Especializada em efeitos especiais, o teatro apresentava breves peças de temas de assassinato, tortura, loucura, infanticídio e estupros. Os anos de formação do cinema moderno (1913-1930) acompanharam muito proximamente as técnicas do *Grand Guignol* e as colocaram nos filmes de investigação policial, os *Giallos*⁷ italianos são exemplos. Em 1903, a produção de Thomas Edison e direção de Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery* já apresentava o jogo técnico usado no assassinato de um passageiro por um bandido em um roubo de trem, e em especial as ‘mortes por minuto’ eram altas nos Westerns americanos de 1920, assim como as brigas com armas de fogo.

⁷ Sub composições das revistas *pulp* de terror. Dramas de ação violentos, normalmente novelas policiais, que se tornaram gênero literário e cinematográfico de popularidade na Itália.

Claro, podemos argumentar que algumas das investidas da representação da violência nas origens do cinema são extremamente tímidas, uma vez que o cinema estava ainda reinventando um novo lugar na mimética dos efeitos especiais que só alcançaria seu ápice na década de 1960, mas já tem sua possibilidade em relação ao caminho trilhado por outras artes na história do Ocidente.

No que diz respeito às imagens de corpos torturados, é preciso fazer uma pequena digressão histórica que evidencia o quanto elas constituem um imaginário comum para a nossa cultura pela cristandade, muito antes da possibilidade de o cinema existir. Além das torturas públicas, os ditos suplícios, bastante comuns na Idade Média e na Renascença (como aponta FOUCAULT, 2010), é possível argumentar que a visão da violência está estabelecida na representação de maneira mais significativamente com o desenvolvimento do cristianismo desde tempos ainda mais primordiais: é a modificação instalada na sensibilidade estética que Durand (1988) argumenta ter aparecido no evento do Grande Cisma. Durand localiza a grande mudança fixada no estatuto da imagem – e nesse sentido, do símbolo – no evento em que se debateu o uso de imagens cristãs pelo imperador Leão III, através dos éditos expedidos pelo governante contra os ícones, entendidos como ídolos, entre os anos de 726 a 729 d.C., e que culminou na divisão entre católicos apostólicos e ortodoxos, formalizada pela história em 1054 no papado de Leão IX. Durand (1988, p. 23) argumenta que as investidas do movimento iconoclasta bizantino se desenvolveram por um puritanismo, uma exigência reformadora contra o realismo da antropomorfia de Cristo feita por São Germano de Constantinopla, uma vez que os patriarcas bizantinos enfatizavam a natureza espiritual de Cristo, enquanto o papado romano sua expressão histórica como homem.

Na cisão resultante entre as duas igrejas, observa-se a extensão das argumentações deste período no imaginário discursivo desses grupos religiosos. Assim, por exemplo, onde a Igreja Apostólica Romana enfatiza a materialidade de um Cristo histórico crucificado e a imagem das chagas, a Igreja Ortodoxa fará ênfase à ressurreição, ao mistério litúrgico e à face divina (DURAND, 2004, p. 20). Uma diferença de fé professada na relação entre o visível e o invisível. A passagem formal dessa sensibilidade material da Igreja

Romana na estética será convocada em oposição à antiga arte romana pela arte gótica no século XII. Basta acompanhar sua evolução como “decalque realista”, conduzindo em seu período o excesso das artes de vitrais até a volta das pinturas de paisagens da Antiguidade Clássica e finalmente a *trompe l’oeil* renascente que buscava criar a ilusão de objetos reais em relevo. Grande parte da história da arte Ocidental foi definida pelo seu objeto, o corpo torturado de Cristo, uma visão da violência que era de sofrimento e êxtase por sua transfiguração de homem a espírito. Seria assim a antropomorfia que se fixaria nas obras de arte, a indicação do corpo como objeto de culto artístico, pois foi o homem a forma pela qual Deus escolheu se fazer histórico.

A representação do corpo lacerado não é então em nada recente, tem equivalências de igual exposição entre as artes do Período Medieval como no cinema contemporâneo ao qual nos movemos em direção. Como demonstra Matos (2012), entre os séculos XIII e XV é recorrente na arte o corpo torturado em grande propagação, principalmente as imagens das chagas e as imagens dos mártires que imitavam os itinerários espirituais de Cristo através de seu corpo (a *imitatio Christi*). É já aí prenunciada as formas de um hiper-realismo e da grande atenção direcionada às sensações físicas, em especial a dor (MATOS, 2012, p. 14). Claro, a presença da dor e da violência são fenômenos universais de aparição em todos os grupos, e sua conotação é também de poder, de coerção ou adesão. Ao se falar do Período Medieval não se poderia excluir a tortura como uma dessas formas visuais da dor.

O índice da lei é a escrita, a escrita evidencia a sua presença, seu conhecimento; materialmente conservada, fixa metaforicamente sua atuação. Um exemplo é a grafia, outro os seus signos. Kafka (1998) faz pela ficção um exemplo preciso dessa relação em *Na Colônia Penal*. A monstruosa máquina de tortura de um comandante produz por um processo de escarificação no corpo as sentenças a que foram condenadas suas vítimas. Os condenados não sabem previamente de sua sentença, muito menos é-lhe oferecida defesa contra elas; o poder é absoluto aos superiores, não um campo de disputa. A sentença não é justificada para o condenado através de um tribunal, mas sim pela dor em seu próprio corpo, e ele a descobre por meio da máquina. Como o condenado morre ao fim desse processo, o rito que a máquina promove na

colônia penal é mais a da promoção da adesão coletiva às regras e da manutenção do poder que as administra do que da reparação do comportamento do condenado.

Pierre Clastres (1975) utilizou desse texto de Kafka para indicar a escrita do coletivo no indivíduo e exemplifica esse domínio sobre o corpo pela tortura ritual entre grupos não ocidentais, como os mandan (nativos norte-americanos localizados entre a Dakota do Norte e a Dakota do Sul). Os jovens mandan passam por rituais de iniciação violentos, onde o corpo é o personagem de uma série de transformações. Os cortes e a mutilação imprimem um signo do coletivo nesse corpo, este que não é uma propriedade como para nós, é apenas existente a partir do momento em que é significado pela tortura; o medo e o terror produzem a lembrança do ritual de gênese de um corpo similar ao dos indivíduos do grupo, uma consciência da pessoa social, fazendo do corpo uma memória (CLASTRES, 1975, p. 128) Essa escrita da lei passa pelos mesmos processos da tortura nas sociedades ocidentais, mas não se produzem no interior de uma administração dos poderes entre estratos, mas do poder do coletivo como um todo.

Se em todo rito há algo de performance na condição dos papéis neles envolvidos, não é caso diferente na tortura medieval. Se nas 'sociedades primitivas' Clastres (1975) afirma que a escrita da lei é produzida por uma não-adesão as hierarquizações estanques de poder que aparecem no Estado (são sociedades contra este aparelho), este último se torna em seu argumento o detentor dos corpos em uma escrita da lei que é utilizada recorrentemente para indicar uma exclusão do coletivo e não uma integração. Para esse rito de escrita da lei existe a tortura e a execução, os meios pelos quais signos demarcam as fontes de perigo da ordem do poder. Mas claro, como sublinha Carlson (2010), a necessidade da execução indica na verdade uma falha do controle total do Estado.

Na tortura medieval sua conotação de performance atravessa os mesmos elementos do teatro para culminar em um espetáculo da violência. A inquisição foi progressivamente se tornando uma performance e um espetáculo na medida em que suas execuções passaram a ser direcionadas ao

observador, às grandes massas que acompanhavam as técnicas de tortura pública como espectadores (CARLSON, 2010). A exibição era parte fundamental do ritual punitivo, desta visão do corpo do criminoso era esperado que preces tivessem sido feitas pelo público para a sua alma ou que algumas lágrimas pudessem por ele serem derramadas. A confissão pode ainda incluir a redenção, mas sem retirar a exclusão do criminoso de seu grupo, de maneira que o público possa 'assistir' à reparação de sua heteronomia (CARLSON, 2010, p. 59-60). A 'escrita da lei' do Estado no corpo precisa dessa dramatização do criminoso para ser generalizada sobre a comunidade, para reforçar um controle constante dos ordenamentos e hierarquias de poder; um ritual demonstrativo.

Mas o corpo da tortura experimenta a dor real, não possui as intenções de uma encenação, ainda que seja possível lê-la nesse caráter espetacular. (CARLSON, 2010, p. 29). Ainda assim encenação da dor será mais tardiamente utilizada pelo teatro realmente, em grande parte por sua potência de engajamento entre os personagens e o público. O espetáculo do Romantismo prossegue aqueles avanços literários do herói e da rebelião e passam a utilizar o corpo também como um signo dos trajetos dessa jornada. O teatro inglês no início do século XIX dá as formas do começo do melodrama gótico através das peças de cunho político sobre o Jacobinismo, representando o herói burguês enfrentando as repressões tirânicas da aristocracia, encenações que eram tipicamente violentas e emocionalmente intensas (QUINTEIRO, 2004, p. 1-2). Era, de certa forma, através da fantasia da representação que a burguesia europeia antecipava as ações que desejava na Revolução Francesa, elementos profeticamente anunciados nas encenações de guerra e nas diversas torturas infligidas a personagens aristocratas.

Esse teatro do terror político e seu melodrama era onde as situações políticas reais encontravam seu espaço, sendo as encenações amplificações da realidade que funcionavam como expurgo do ódio burguês aos personagens de seu embate ou a via pela qual seus heróis eram chorados e ovacionados⁸

⁸ O jogo das representações colocava também de um lado as vitórias da revolução no corpo torturado do aristocrata como também no do herói revolucionário. O culto sublime dessa violência é exemplar em *La Mort de Marat* (1793), de Jacques Louis David.

(QUINTEIRO, 2004, p. 3-4). Essas formas de empatia passavam pela representação, e esta constituía novas escolhas de pensar a violência. Para tornar pública e participativa um evento privado como a dor, é preciso que se desenvolva formas de lhe dar visibilidade, e esta foi através de suas manifestações físicas (CARLSON, 2010, p. 28). Encontra-se desde isso as relações de interpretação e mimetização da dor teatral, dor amplificada do espetáculo gótico, que ensaiou seu palco nas festividades da guilhotina da Revolução Francesa. Essa relação entre o culto da intensidade emocional e do corpo ferido inaugura a presença de um outro aparato: o olhar como poder. Não podemos vê-lo anunciado no tardo Medieval onde a visibilidade era uma 'entrelinha' para a ameaça, mas o encontramos no espetáculo romântico que se relaciona a esse olhar de prazer com o grotesco e o abjeto, do sentido da vingança. Por isso as técnicas satisfaziam essas necessidades: a exploração dos detalhes, um novo direcionamento da atenção do espetáculo da tortura real para a sua encenação, serva direta deste olhar com apetite de explorar a duração das dores de seus inimigos.

A visualidade acrescida da violência e seus detalhes era a maneira pela qual o corpo fazia sua revelação. O traidor em sua dor real abandonava sua 'fachada' e na guilhotina a separação do corpo da cabeça, a exibição da ferida aberta, tornava exterior aquilo que era interior (QUINTEIRO, 2004, p. 14). A cabeça erguida pelo carrasco performa um desmascarar das intenções, revela o monstro através da mutilação. É essa a narrativa que Eliane Robert Moraes (2002) concebe da ocupação de produção de retratos dos guilhotinados, produzidos desde o século XVIII por gravuristas franceses: a captura do momento em que a falsidade do criminoso era descortinada. Ainda desse gesto estava a fixação antropométrica do 'homem vitruviano' renascentista onde a atenção ao rosto foi seu outro lado da moeda e que fez a guilhotina se tornar uma das primeiras máquinas de tirar retratos⁹ (MORAES, 2002, p. 17-18). O retrato, anunciando a fotografia, buscava alcançar esses traços da

⁹ O comparativo é de Daniel Arasse In ARASSE, Daniel. A Guilhotina e o Imaginário do Terror. SP: Atica, 1989.

posterioridade, a impressão fixa e imóvel pelo qual o século XVIII desenvolveu uma fixação.¹⁰

Barthes tem a mesma impressão da objetiva, de que ela teria suas origens na morte. O retrato como imobilização do sujeito e a imagem como um embalsamento são relações que o autor encontra em sua investigação sobre a fotografia e o Olhar (BARTHES, 2012, p. 22-23). André Bazin envolve-se nas mesmas suposições antes de Barthes. Sua ontologia da imagem indica nas artes plásticas um ‘complexo de múmia’ em que o duplo substitui a perenidade do referente, amplia-o excluindo seu carrasco, o tempo (BAZIN, 1991, p. 19). Isso quer dizer que sua estética é principalmente a da semelhança e, portanto, do realismo (BAZIN, 1991, p. 20). A imagem fotográfica permite esse gozo, a transposição da realidade objetiva sem a interposição do homem (é a máquina sua mediação). Mas a fotografia sofre do pecado de seu próprio triunfo, pois a fixidez não permite realocação, transformação; se persegue o realismo, falta-lhe o essencial que é o movimento. Quer dizer mais, como nota Bazin, a imagem-movimento não necessita excluir o tempo, apenas manipulá-lo, criar uma realidade autônoma que tem seu próprio tempo, realiza então enfim o complexo humano da resistência contra a perenidade (BAZIN, 1991, p. 20-21). É dessa mentalidade mágica que nasce o cinema.

O drama do barroco parece finalmente liberto de sua dissimulada rigidez, vê no cinema a possibilidade de retorcer o real que enclausura objetivamente; ele captura sua duração e a dobra no tempo infinito, pois o momento da impressão é mais importante do que o signo imagético. Não é isso? Os retratos das vítimas da guilhotina apenas nos oferecem um resultado, não apreendem o momento do drama, a realização mais íntima da morte que é o corte do degolamento – parece, penso, que ficamos fascinados pela apreensão dramática desse corte desde então –. Quando a diegese¹¹ permite que um objeto ou situação se situem em outro tempo e espaço, a narrativa se torna cúmplice da imaginação, dentro dela o objeto ganha tempo de

¹⁰ Consultar BATAILLE, Georges. “Figure humaine”. In: Œuvres complètes, t. I. Paris: Gallimard, 1970, pp. 181-185.

¹¹ Palavra de origem grega (*diègèsis*; narrativa). Termo empregado para se referir à lógica suposta pela representação em um universo fictício a partir de sua narrativa; Michel Marie & Jacques Aumont (2003).

exploração, revelando detalhes despercebidos e expandindo sua possibilidade de afetar de outras formas que a fugida realidade nega à experiência. A imagem digital também realiza o melodrama gótico, do exagero de detalhes e emoção; o desejo de repetição, afinal, é sempre sua intenção final. O espetáculo do corpo ferido vai assim de um ponto ao outro, do ícone cristão à performance da dor, agora reduplicada, envolvida no movimento da ação que o cinema melhor do que qualquer aparelho soube vender. Não vamos todos, de certa forma, até hoje assistir as mortes pela guilhotina? Com bons assentos, acredito ser a diferença.

O que tem o cinema de terror a ver com tudo isso? Se como apontamos, o terror foi tema que encontrou comum lugar no início do cinema não é por menos do que pela intimidade que o mórbido possui com a imagem; sempre sua aliada e inimiga. O espetáculo da violência se transferiu rapidamente para os recursos da cinematografia, mas se a imagem possui intimidade com o macabro, muitas das sensibilidades conservadoras da década de 1930 não estavam satisfeitas com sua repercussão.

A crescente liberdade que as produções retiravam do sucesso do cinema preocupou alguns seguimentos da sociedade. Muitos dos Westerns americanos de 1920 continham diversos embates violentos e explícitos, a nudez já vinha figurando entre os filmes, além de o *Un chien andalou* (1928) e outras películas de Luis Buñuel chegarem aos Estados Unidos. Resultado disso foi a criação do Código Hays (*Motion Picture Production Code*)¹², instituído com fiscalização em 1934 nos Estados Unidos da América. A indústria norte-americana de cinema já era referência para os outros setores, e a censura a elementos polêmicos impactou a escolha dos temas e a própria estética desse período. Até a vigência da censura, em 1966, o cinema tinha uma exposição parcial da morte enquanto violência corporal e foi só após este período que o cinema se tornou especialmente violento e explícito. Porém, esses entraves atrasaram em especial os feitos do cinema de terror, pois já na arte do pós-guerra se estruturava um discurso traumático da violência humana

¹² Concebido por um político e advogado presbiteriano, William H. Hays congregou diversos líderes religiosos para proibir a exibição no cinema de temas sensíveis como sexo, adultério, violência explícita, uso de drogas e suicídio. O cinema deveria induzir apenas modelos de vida corretos.

que ressoava na negativa do dadaísmo e na reinvenção das formas do surrealismo que o cinema não pôde acompanhar. Igualmente, as imagens de Auschwitz traumatizaram a Europa e as Américas, denunciando os limites da crueldade do homem e lançando o espírito da próxima geração em uma profunda descrença no ser humano e seus feitos. Os campos de concentração modificaram a percepção da violência: a guerra antes era cruel, mas necessária, depois se torna irracional, expressão de uma natureza primitiva (VIRILIO, 2003, p. 16-17). Auschwitz traumatizou a própria imagem; ela se torna um veículo violento, não só de figuras violentas.

O que tem o cinema de terror a ver com isso? Tudo. Pois, se negado pelo primeiro evento traumático, sua segunda elaboração pela Guerra do Vietnã de 1950 já traduzia bem os juízos sobre os horrores da guerra. O que deve a imagem fazer se não, como citamos, desmascarar o monstro que se esconde no homem? Este é o cinema que se prepara, com os atrasos da WWII, em 1960¹³: agora o medo é realista e antropomórfico. *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock dá a partida dos temas perturbadores para a representação macabra do homem, a doença mental – muito mais perturbadora do que aquela de *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920) – parece a melhor definição do homem e do absurdo de sua década. Apenas três anos depois a visualidade da mutilação se junta ao terror, *Blood Feast* (1963) de Herschell Gordon Lewis, o primeiro *splatter/gore*¹⁴ do cinema se espalha pelos continentes, levantando polêmicas em relação ao seu exagero. Ambos o prenuncio de uma gama de novos filmes feitos para chocar, antecessores dos filmes extremos que iremos aqui analisar.

O terror, que fala de anomalias começa, portanto, a representar o homem como uma delas. As grandes guerras reascendem o mito da sociedade primitiva descrito por Adam Kuper (2005), e coloca em nova dinâmica (ainda mais dramática) as categorias de Natureza/Cultura. Tal Asad (2001) especifica

¹³ Filmes notáveis dessa década que modificam o terror são: *Jigoku* (1960), de Nobuo Nakagawa; *Village of The Damned* (1960), de Wolf Rilla; *Les Yeux sans Visage* (1960), de Georges Franju; *The Innocents* (1961), de Jack Clayton; *Night Of The Living Dead* (1967), de George A. Romero; *Repulsion* (1965) e *Rosemary's Baby* (1968), de Roman Polanski.

¹⁴ Subgênero e recurso do cinema de terror que se concentra na representação da violência gráfica.

como a tortura e a crueldade são associadas com as 'raças selvagens' e os povos fora da Euro-América moderna. Asad identifica no discurso jurídico uma narrativa que teria por intenção a progressiva exclusão da tortura e da crueldade da esfera pública; os ideais da civilização entrariam em conflito com as práticas de violência exagerada (ASAD, 2001, p. 167). O mesmo conflito devemos encontrar nos desenvolvimentos do individualismo desde o jusnaturalismo e o corpo como propriedade 'protegida de danos'. A estratégia da representação da violência no cinema de terror passa por essas ideias, uma investida contra a máscara civilizatória do homem, sendo uma liberação das qualidades reais de sua natureza a forma mais efetiva de causar medo na ordem moderna.

Os esforços da sociedade moderna foram os de um afastamento dos signos da violência de um campo comum. Os antecedentes estão desde o afastamento da morte e a sua higienização¹⁵ às proibições de exibição da crueldade que aponta Tal Asad. Estes são os processos que modificaram a sensibilidade liberal em relação à dor (ASAD, 2011, p. 169). Interior a este processo talvez caminhem os esforços do poder disciplinar de Foucault (2010) que garantem nova adesão à ordem sem necessitar da exibição pública de sua coerção. Isso porque, como está em *Vigiar e Punir*, o poder no Estado moderno não precisa mais ser exemplar, age através da organização dos corpos – claro, a tortura não desaparece, como diz Asad, continua institucionalizada, mas nas brumas do poder policial (ASAD, 2011, p. 169) –. Afinal, o corpo é o componente mais imediato e disponível ao controle, pois material. Pode ele mesmo ser constringido na organização do espaço urbano moderno, por exemplo do *panopticon* que organiza o espaço pela visão. O poder soberano (da punição na tortura e da vigilância), segundo Foucault, recobriria sua ação nas malhas de um *biopoder*, este voltado para a integração de um corpo orgânico controlado pelas tecnologias modernas de sua manutenção, da

¹⁵ Benjamin (1986) relata como sociedade moderna teria tornado a morte mais asséptica, de forma que ela deve ocorrer, na maioria das vezes, em âmbito hospitalar, ou seja, fora do ambiente doméstico. O próprio ato de preparar o corpo do morto, antes destinado às mulheres da família, passou a ser desempenhado por empresas funerárias. A mesma busca pelo asséptico pode ser encontrada nas guerras contemporâneas, onde mísseis matam e os homens que os comandam continuam com as mãos sem estarem organicamente "sujas de sangue". Apesar de que essa última comparação de distância em relação ao evento da morte já pudesse estar anunciada no personagem do carrasco e seu "anonimato".

natalidade à morte (FOUCAULT, 1999, p. 291). O caráter de administração das massas e controle do bem-estar físico (biológico) do indivíduo tem muito em sua relação também com a organização do trabalho que o poder disciplinar antecipou ao *biopoder*, levando o corpo saudável (e propício ao trabalho) para o lugar de uma nova fixação da figura humana que se desenhava no século XVIII (FOUCAULT, 2010, p. 133).

A essas digressões alguns dos temas do cinema de terror parecem expressar também uma sensibilidade. Os filmes de terror começaram a ficar mais como contos de claustro, tendo por vezes algo próximo aos personagens que fosse ameaçador. A década de 1970 talvez se ligue às desilusões das revoluções e do otimismo político de 1960; a guerra do Vietnã, afinal, continuava com força total. O homem continua sendo representado pelo *homo homini lupus*, mas talvez também contido em uma situação cruel por figuras de poder. A década de 1970 tem no cinema de terror as possessões demoníacas e as crianças misteriosas como grandes personagens, efeito claustrofóbico de desconfiança do outro (exemplos são *The Exorcist* (1973), de William Friedkin; *The Omen* (1976), de Richard Donner e *Alice, Sweet Alice* (1976), de Alfred Sole). A atenção ao corpo do cinema *splatter/gore* se desdobrou para o subgênero do *bodyhorror*. Indo contra as pretensões da regularidade do corpo saudável do *biopoder*, os temas de metamorfose kafkianos são comuns nesse subgênero e continuam a degradação violenta do corpo por sua modificação biológica (*It's Alive* (1974), de Larry Cohen; *Shivers/They Came from Within* (1975), de David Cronenberg; *Eraserhead* (1977), de David Lynch; *Invasion of the Body Snatchers* (1978), de Philip Kaufman; *Alien* (1979), de Ridley Scott). O subgênero é o início da introdução da abjeção, da matéria impura no terror como nunca antes. O corpo disruptivo contra a sua ordem institucionalizada é representado como instável, nojento e poluente.

The horror genre is often defined with respect to the effects that it generates in viewers. The presence of the monster is also a common feature of horror. Monsters are typically impure and unclean – they are in between different physical, psychological and ontological states. Some are composite in that they are made up of different parts from different orders. Such ambivalence contributes to their deviance because we are not able to define or characterize them; they are unpredictable and

lie outside the natural order of things. This makes them abject and able to elicit horror. (AYRA, 2014, p. 133)

O mesmo vale para a introdução do assassino mascarado dos *slasher*, filmes que ganharam alta notoriedade e popularidade pela ação da fuga de seus personagens (*The Texas Chainsaw Massacre* (1974), de Tobe Hooper; *Black Christmas* (1974), de Bob Clark; *Halloween* (1978), de John Carpenter; *Tourist Trap* (1979), de David Schmoeller). A máscara se torna esse item de confusão de domínios, retira o rosto humano dos personagens para tornar os vilões ambivalentes¹⁶. Porém, a máscara também aponta uma exterioridade da violência por aquele que a pratica, tem o mesmo efeito da máscara do carrasco, não aponta um culpado pelo horror, pois cria uma figura impessoal. Para uma nova gama de diretores o *serial killer* não deveria ser o desajustado criminoso escondido em casas na beira de estradas, uma figura extraordinária que vive apenas nos pesadelos dos jovens perseguidos e esfaqueados por estes. Que melhor maneira o *serial killer* poderia se esconder se não pela aparente normalidade? Por isso, ao adentrar a década de 1980 a máscara sai de cena para uma visão mais horrível, anunciada desde 1960, como indicamos, pela visão do rosto humano. Um arco do retorno do personagem homicida reconhecido pela feição humana que, apesar de perder força depois de Norman Bates de Hitchcock (*Psycho*, 1960), tem seu ápice de retorno no Dr. Hannibal Lecter¹⁷ em *The Silence of the Lambs* (1991), de Jonathan Demme.

O novo cinema tinha por importância a destruição da figura humana, essa desnuda em sua forma e natureza, importava disso o impacto do choque que a representação poderia causar à sensibilidade. O sucesso do *bodyhorror* e seus grandes avanços na maquiagem combinou seus recursos ao *splatter* e suas histórias de violência. Se o corpo podia ser fonte de terror em sua deformação orgânica, porque também não no apelo da mutilação corporal como espetáculo *per si*? Destruir a forma humana completamente: não mais

¹⁶ Bataille (1970, p. 406) lembra que a máscara é um envelopamento das feições humanas e suas emoções, não garante então uma leitura clara de relação com o outro. A máscara é o sinal de um caos, de mudanças súbitas e imprevisíveis.

¹⁷ Enquanto dos *slashers* nos lembramos de seus assassinos pela figura opaca dos seus rostos desfigurados e instrumentos de morte (A faca, a serra elétrica, as garras de Freddy Krueger), Jonathan Demme escolhe enquadrar em Hannibal Lecter o que há de mais desnudo na feição humana: os olhos.

perseguir a morte como efeito do torturador, mas a humilhação e degradação de suas vítimas como núcleo principal. É a violência como tema e não acessório a verdadeira gênese dos filmes de tortura atuais. *The Last House on the Left* (1972), de Wes Craven é o grande pioneiro desse novo terror, junto com o *tour de force* polêmico de Pier Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975)¹⁸. 'Salò' foi banida em diversos países e permanece até hoje como uma das películas mais controversas do cinema. Sua indecência moral e imagens perturbadoras (estupro, pedofilia, mutilação, consumo de fezes, etc.) foram a inspiração para um novo extremismo no cinema. *Pink Flamingos* (1972), de John Water também foi uma dessas produções independentes fora do conhecimento do grande público que foram controversas e inauguraram o cinema imoral¹⁹.

Para isso, entretanto, foi preciso os avanços de novas tecnologias de maquiagem e miméticas do horror para poder reinventar essa imagem do homem em todas as suas novas concepções (um novo *Grand Guignol* se formou em 1970). Estas novas encenações caminharam naquela esteira da fixação pelo significante outrora denunciada por Gilbert Durand (1988). Perseguem um novo realismo, maior que aquele da perspectiva do Renascimento e da fotografia. Um interesse pelo detalhe e pelo grotesco do real era o desejo do novo cinema de terror que aparecia depois de 1970. O que haveria fora da imagem que tanto lhe importa? Qual a importância da natureza da imagem para a natureza do filme de terror?

A mentalidade mágica da imagem cinematográfica tem grande atenção no cinema de terror. Para assustar pela imagem é preciso convencer. O realismo que a história da imagem acumulou para o cinema não deveria então ser problema, a não ser pelo fato do terror necessitar da ficção e da mimética (imitação de um referente) ainda como arte. A representação mantém uma relação de tensão nas artes plásticas, mas ela não necessariamente precisa se

¹⁸ British Board of Film Censors negou a autorização da exibição do filme no Reino Unido em 1976. O Australian Classification Board também banuiu o filme no mesmo ano.

¹⁹ A *Clockwork Orange* (1971), de Stanley Kubrick também poderia figurar entre esses pioneiros, mas sua intenção é mais temática do que de escolhas estéticas de visualidade como esses outros filmes vinham fazendo. Outros são *The Devils* (1971), de Ken Russell e *In the Realm of the Senses* (1976), de Nagisa Ōshima.

referir a um referente. Já na fotografia e no cinema, como Barthes (2012, p. 15) concorda, não é possível se separar dele. É necessária, ao menos, a ilusão de que aquilo que se vê na imagem digital realmente esteve na sua frente²⁰. Grande parte da vivacidade do cinema de terror depende dessa ilusão, adquirida sobretudo devido aos avanços tecnológicos que possibilitaram o uso de efeitos especiais. Com os referentes parciais em cena, interações com ou entre simulacros, o cinema de terror alcançou grandiosidade e entrou para a indústria cinematográfica, mesmo hollywoodiana. Para um novo cinema de terror que lida com o proibido e imoral, aquilo que não podemos (ou ao menos não deveríamos) encontrar na realidade, presentificar seus referentes é de extrema importância.

Bazin (2016) nos lembra que o cinema ficcional e o cinema documental não são separações estanques como se imagina. Todo cinema ficcional é cinema documental em algum nível, pois é também o real a sua estética (BAZIN, 2016, p. 182). O duplo lhe aparece, não necessariamente como termo exato de cópia, mas como restituição. Esta é a forma do realismo que Bazin admira no cinema, aquele que restitui a realidade sensível em seus detalhes, aquele que melhor ilude ser real, um realismo mais estético do que técnico. Logo, Bazin não era um admirador de grandes efeitos especiais, mas entrega a pensar sobre eles através de sua crítica. Pois, como o autor afirma, é a plástica da imagem que modifica a realidade de sua apreensão, mas essa realidade que usa, não a que imagina (BAZIN, 1999, p. 67). Quer dizer, a câmera, ainda que sua característica seja a objetividade, pela plástica da imagem, modifica seu objeto. Realismo não é o mesmo que realidade. O olho da câmera não é o olho humano, é um olho, não que recebe objetos, mas que os apresenta. Por isso, o referente permanece como espectro no cinema, mesmo que não tenha havido objeto para sua impressão. Por exemplo, a morte real ainda é o referente da encenação ficcional da morte, mesmo que ela não se encontre

²⁰ A interpretação segue a hipótese da história da representação no Ocidente como tendência ao realismo. Durand (1988) observa esse desenvolvimento da apreensão do referente na técnica do *rendu* do Impressionismo, a apreensão da impressão sensível do objeto que depois encontra as mesmas reflexões sobre a luz na criação e uso da objetiva. Barthes prefere fazer uma história da fotografia pela química em que o objeto é sempre um espectro, um rastro, pois feito de uma apreensão química dos raios de luz, por isso sempre preso ao seu referente e a presença de sua ausência (BARTHES, 2012, p. 21).

frente a câmera; a morte pode ser por ela recriada, só é preciso se mover em direção ao realismo. Vemos na imagem não as unidades disjuntivas de silicone e sangue falso, mas a totalidade que sugere a laceração real. Bazin e Jacques Aumont passam assim a falar a mesma língua, pois também todo filme, mesmo o documentário, acaba por ser filme de ficção (AUMONT, 1999, p. 70).

Se a mentalidade mágica está envolvida com o cinema, ele também está envolvido com a ilusão, sedução da imagem para uma nova realidade que é, através da subjetividade que se relaciona com ela, requisitada a ser interpretada como uma realidade autônoma (MORIN, 1958). Como sublinha Edgar Morin (1958, p. 113), parte da nossa afetividade para com a imagem é o que simula sua objetividade. Choramos um personagem, tememos um assassino. A transferência dessa realidade cinematográfica para um realismo está principalmente na equivalência de suas consequências com as de nossa própria realidade. Daí falamos das sensibilidades que acham a imagem exagerada: ela o é quando mostra demais, explora demais o nosso próprio real e faz dele um duplo, confundindo, portanto, os dois domínios.

A estratégia do realismo no cinema de terror tem justificativa. O chamado 'terror B' vinha ganhando fama dentro do gênero. As maquiagens mal produzidas dos filmes independentes eram interpretadas como uma forma de comédia, fosse essa sua intenção ou não. Logo, a década de 1970 e principalmente a de 1980 começou a associar o terror com filmes *campy*, produções para não serem levadas muito a sério e que eram muitas vezes comédias exageradas. Isso angariou para o terror diversos filmes que assumiram esse papel de serem produções de entretenimento divertidas, mesmo que pudessem ser assustadores. *A Nightmare On Elm Street* (1984), de Wes Craven tem muitos elementos *campy*, sua sequência é ainda mais exemplar, e em 1988 Tom Holland leva ao grande público o sucesso *Child's Play*²¹. Coube então a um cinema *underground* iniciar um projeto de 'tirar o sorriso do rosto' do público desse gênero.

Enquanto o terror cômico ganhava espaço, a década de 1980 e 1990 viu serem produzidos os títulos mais polêmicos e perturbadores da história do

²¹ 'Brinquedo Assassino' no Brasil.

cinema. *Canibal Holocaust* (1980), de Ruggero Deodato teve suas cópias apreendidas no lançamento de seu filme, e o diretor Deodato foi preso e colocado para depor acusado de ter usado mortes reais em sua película. A cena do empalamento de um nativo-americano teve de passar por exames da corte italiana e os atores tiveram de depor a inocência do diretor, apesar de ele ter admitido a morte real de diversos animais para a câmera. O filme inaugurou as lendas dos *snuff films*²², filmes (amadores ou não) que conteriam mortes reais capturadas em vídeo e que seriam distribuídos ou “plantados” nas antigas locadoras de vídeos. Esse foi o nível de seriedade pelo qual o Cinema Extremo²³ começou a levar sua mimese. O filme da franquia japonesa *Guinea Pig Part 2: Flowers of Flesh & Blood* (1985) de Hideshi Hino passou por igual processo com a justiça japonesa. São dessa época também os infames *Pieces / Mil gritos tiene la noche* (1982), de Juan Piquer Simón; *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986), de John McNaughton; *Tras el cristal* (1986), de Agustí Villaronga; *Nekromantik* (1987), de Jörg Buttgerit; *Men Behind The Sun / 黒太陽 731* (1988), de Mou Tun-fei; *Dead Ringers* (1988), de David Cronenberg; *Santa Sangre* (1989), de Alejandro Jodorowsky.

Na linha dos filmes de terror-comédia e filmes-B surgiu na década de 1990 uma nova estética da violência explícita que substituíra a comédia pela ironia e o humor negro. Os filmes de Joel e Ethan Coen anteciparam o sucesso do jovem Quentin Tarantino, talvez o expoente de maior renome dessa estética que foi chamada de *cinema pop* e que levou às grandes salas os desenvolvimentos estéticos de uma violência brutalizada. Rose Satiko G. Hikiji analisa em ‘Imagem-Violência’ (2012) alguns dos filmes deste período e como estes exploraram a comunicação da violência e da morte. A questão que coloca Hikiji em seus trabalhos diz respeito justamente à aparente comicidade ou humor presente nesses filmes, cuja brutalidade da injúria corporal é encenada de maneira crua, embora normalmente acompanhadas pelo riso da

²² Claro, os documentários chocantes do *Mondo Cane* (1962), de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, já haviam criado essa sensação ao popularizar os documentários com imagens de costumes estranhos, suicídios e mortes acidentais. O *snuff* de 1980 e suas lendas estão muito mais ligados ao fetiche da imagem por um assassino ou *serial killer*.

²³ Uso o termo como feito por Tanya Horeck & Tina Kendall em *New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edinburg: Edinburg UP, 2011.

audiência, presente nas salas de cinema em que conduziu sua etnografia. Para isso a autora recorre a Pierre Clastres (1975) em seu 'De que riem os índios?' para buscar entender o elemento de crueldade irônica e cômica que ela atesta nestas produções em particular.

Clastres observava que nos mitos ameríndios o elemento risível por vezes era também aplicado aos elementos temidos e que haveria nessa dinâmica uma expressão da linguagem separada das regras da vida comum, permitindo por breve período extravasar os sentimentos exigidos pela coletividade (CLASTRES, 1975, p. 144). Para o autor, o riso permitiria realizar ao nível da linguagem o que seria proibido socialmente, fazendo com que os indivíduos pudessem exercer breve controle sobre os fenômenos que ultrapassam sua capacidade de contenção. Disso, é possível compreender como a representação - enquanto uma espécie de linguagem - tem por possibilidade capturar fenômenos e deslocar suas características conhecidas. A imagem do cinema que pode também restituir o real, pode escolher distorcer esta realidade. Como dissemos, um realismo está principalmente na equivalência de suas consequências com as de nossa própria realidade e o *cinema pop* joga com essa equivalência como uma paródia burlesca.

Hikiji (2012) associa isto diretamente ao cinema *pop*. Mas ao mesmo tempo em que a maquiagem nesses filmes possibilitou apresentar uma materialidade da morte e da violência física de forma cada vez mais fiel, também se optava por exagerar essa representação, ultrapassando-a e tornando-a, por vezes, cômica. Nestes filmes, nas situações cotidianas dos personagens, a morte não protagoniza ou tem mais peso que um diálogo da narrativa, ela ocorre de maneira escandalosa, irreal ou inconcebível, 'quebrando o tempo normal' como o humor. Como consequência disso, ao invés do medo ou choque, as audiências dos cinemas em que Hikiji fez seu trabalho de campo costumavam ter o riso como reação. Criando menos que uma 'banalização da morte' - que caminha com a modernidade como querem alguns autores -, a violência cômica realiza um efeito mais próximo de 'dessacralizar' a morte ao nível da representação.

É daí que surge a recorrência do tema: capturar a morte e controlá-la em seus efeitos terrificantes ou torná-la cômica para superá-la. Essa fronteira 'encantada' da tela do cinema é o que permite manipular o que escapa, permitindo-se, enfim, rir da morte e da violência. Porém, da condição breve que o riso realiza é também breve seu efeito no real, pois a angústia ante a morte ou a tolerância à violência não se minimiza depois de um filme. No entanto, Hikiji afirma em sua análise que é o tempo dos frames do filme que, ao atravessar o riso, revela certa ironia sobre o objeto, causando sobre o riso da audiência certo desconforto *a posteriori*. Nesse raciocínio, a angústia descrita pela autora no que indica ser um efeito final do pós-riso acerca da morte violenta estaria ela mesma, penso eu, mais próxima enquanto resultado de uma tentativa frustrada da captura completa da morte. Afinal, o que a experiência cinematográfica que a audiência tem com esses filmes *pop* que Hikiji analisa muito pouco ou nada tem em comum com o que essa mesma audiência pensa ser ou possui sobre a experiência da morte, afinal é amplamente sabido que a morte, enquanto evento real, não provoca o riso.

A morte na representação cinematográfica aparece como um deslocamento defensivo fundado em uma fronteira que toma o cuidado de estar sobre o nosso controle. No filme, a diegese é a livre ação de expansão da realidade para outras regras, outras importâncias manipuláveis. Nela, elementos que a maioria poderia considerar perturbadores podem existir sem os efeitos que lhe são próprios: sem o trauma, sem o medo completo e sem a lembrança, que é a propriedade impregnante da realidade. Na imagem, acredita-se que a morte pode existir sem agir sobre o *eu*. Essa intuição é própria da fabricação da imagem, como uma rede que captura certas experiências permitindo que controlemos o que destas queremos sentir. Assim, o material artificial das maquiagens que produzem a cópia, muitas vezes expostos de maneira pouco realista, formaliza o sinal permanente da necessidade do controle que precisamos ter sobre as imagens da morte, assim como temos com sua experiência.

A quebra do sagrado é o primeiro artifício para afastar a morte como medo. Nesse sentido, o riso é irônico como a brevidade e as situações em que os filmes dos anos 1990 nos apresentam a morte. A agência do sujeito tem

duração apenas com a proteção que a fronteira do estúdio reserva, pois a imagem ficcional da morte, ao retirar a sacralidade do corpo e da vida, não permite superação completa de sua destruição, este não é um cinema da transcendência da realidade. O riso é disparado junto à injúria física, quase sempre também contendo uma espécie de dispositivo de 'fuga', seja um diálogo cômico ou um efeito irreal de anatomia, o que faz com que, mesmo que essa fuga seja rapidamente retirada de cena, a figura se torne descortinada ao olho: aquilo não é real. Esse signo da irrealidade é o que separa o *cinema pop* e suas intenções irônicas com a transgressão virulenta do Cinema Extremo que alcança um pico de produções em 1990 e 2000.

Esta contenção simbólica de certos aspectos poluentes é reflexão de longa data nas produções antropológicas. Mary Douglas em 'Pureza e Perigo' (1976) analisa extensamente dados que explicitam o tratamento ritual que mantemos com certos fenômenos que classificamos como 'ambíguos'. Estes eventos da vida coletiva que se encontram fora das classificações estruturais são os que desafiam a ordenação dos sistemas de pensamento. Como toda forma de classificar é também a atuação posta de uma lógica sobre os elementos classificados, há também nos elementos que transgridem a ordenação uma lógica reativa à sua potência caótica, como as reações que envolvem aquilo que convencionamos nomear de tabus. A poluição provinda do tabu "só existe por referência a uma ordenação sistemática das ideias" (DOUGLAS, 1976, p.36), quer dizer, por oposição a um sistema de inclusão (nossa invenção de cultura) e a um de exclusão (a invenção de natureza).

Não é preciso que um objeto seja o exemplo desse tratamento ritual, também, e principalmente, a nossa ordenação de mundo e as ideias desses mesmos elementos que mantemos afastados do fluxo consciente podem servir de exemplo. Por isso o Cinema Extremo buscou 'reencantar' a imagem de uma presença que fosse poluente à consciência do espectador, à ordem das ideias que é por onde a imagem pode agir, trazendo assim um sinal de realidade que informasse um 'perigo do real'. E para ideias poluentes serem transmitidas ao telespectador não bastava uma destruição da figura humana que fosse apenas física, ela ataca também aqueles pontos de referência de nossos limites culturalmente definidos por valores (ordenação sistemática das ideias), é por

fim um cinema do tabu. Apreende-se com isso um lado oculto objetivado na imagem, fala do que não se deve, pensa-se deliberadamente sobre a relação entre os elementos que fazem parte de nosso campo de ordenação simbólica e do que está ordenadamente fora dele. É, nesses termos, um cinema que envolve a Natureza/Cultura.

Claro, estes filmes considerados apelativos (*exploitations*) também possuem seu fundo de ironia. Parecem por seu realismo serem a continuação mais natural do melodrama gótico e do espetáculo da violência da guilhotina. Irônicos porque enfim alcançam o nível de detalhes e expansão da imagem real que o *show* teatral do Romantismo apenas sonhou. O Cinema Extremo é um ataque ao órgão dessa curiosidade, o Olho. Isso ocorre porque um elemento fundamental para esse gênero cinematográfico é a não existência de formas de evasão ao olhar em relação aos momentos mais crus de injúria física ou perturbações de outra ordem. Na maneira que a montagem do filme é realizada, o espectador – se não fecha os olhos ou para de assistir ao filme – não tem escolha senão ver e incomodar-se profundamente com o que vê. A crueza destas produções é justamente o ato de presentificar os fenômenos mais perturbadores ao imaginário sem proporcionar qualquer dispositivo de ‘fuga’ ao olho. A representação segue uma fórmula que não só apresenta imagens violentas como as apresenta de forma violenta, sempre fazendo do excesso a figuração do proibido²⁴. No entanto, diferente do espetáculo gótico, não existe justificativa para as investidas violentas desses filmes, nem, na maioria deles, escolha particular dos personagens; são todos apenas o suporte de uma encenação da crueldade. Por isso o novo extremismo é reconhecido por sua violência gratuita, a estratégia específica para um ataque à sensibilidade moderna.

Apesar de ocorrer com uma frequência suficiente em nossa época, a consciência moderna percebe a inflição de dor “sem uma boa razão” (como seria uma operação médica ou, digamos, a morte de um animal por motivos alimentares) como repreensível e, portanto, como objeto de condenação moral. É

²⁴ A violência como linguagem cinematográfica foi analisado também no cinema de Michael Haneke por Rose Satiko Gitirana Hikiji (2004). A autora expõe a metalinguagem com que trabalha o diretor para ironizar a ‘violência *clean*’ de Hollywood. O conceito *imagem-violência* (2012) é um dos referentes cunhados por Hikiji para conceber as representações cinematográficas que lidam com a violência na comunicação da violência.

essa atitude a respeito da dor que ajuda a definir a noção moderna de crueldade. (ASAD, p. 170)

Claro, há exceções para a regra, e uma das maiores foi a que fez o grande público tomar consciência desses filmes e formar um público maior dos mesmos na atualidade, o supra-sumo da tortura: *Saw* (2004)²⁵, de James Wan. O filme exemplifica bem como usar a mutilação teatral do corpo como enredo e foi sucesso de bilheteria em seu lançamento. Mas *Saw* não usa de temas imorais em sua narrativa, ele é mesmo um exemplo de ‘violência justificada’, já que o boneco Jigsaw inclui no seu jogo apenas aquelas pessoas de ‘mal caráter’. A década de 1990, como indicamos, pavimentou o sucesso de *Saw*, e as técnicas do choque já não eram restritas a alguns diretores de vanguarda ou de filmes de terror, passou a ser usado em diversos seguimentos do cinema, de forma que o Cinema Extremo se caracterize por uma estética e estratégia mais do que um gênero, apesar do terror e do horror aparecerem na maioria dessas produções. A produção de filmes violentos e perturbadores é gigante nas décadas de 1990, 2000 e 2010. As produções se separaram em dois seguimentos muito próximos. Os Estados Unidos popularizaram o chamado *torture porn* e a França o *New French Extremity*.

Os filmes desse Cinema Extremo são diversos e de múltiplas nacionalidades. Alguns de seus títulos são: *Begotten* (1990), de E. Elias Merhige; *Man Bites Dog* (1992), de Rémy Belvaux; *Natural Born Killers* (1994), de Oliver Stone; *Schramm* (1993), de Jörg Buttgerreit; *Aftermath* (1994), de Nacho Cerdà; *Benny's Video* (1992) e *Funny Games* (1997) de Michael Haneke; *Happiness* (1998), de Todd Solondz; *Requiem for a Dream* (2000), de Darren Aronofsky; *Subconscious Cruelty* (2000), de Karim Hussain; *Audition / オーディション* (1999), *Visitor Q* (2001), *Ichi - The Killer / Koroshiya 1* (2001) e *Gozu* (2003), de Takashi Miike; *August Underground* (2001), de Fred Vogel; *Suicide Club* (2001), de Sion Sono; *Oldboy* (2003), de Chan-wook Park; *Murder-Set-Pieces* (2004), de Nick Palumbo; *Hostel* (2005), de Eli Roth; *Slaughtered Vomit Dolls* (2006), de Lucifer Valentine; *Taxidermia* (2006), de György Pálfi; *Gurotesuku* (2009), de Kôji Shiraishi; *Dogtooth* (2009) Yorgos;

²⁵ ‘Jogos Mortais’ no Brasil.

Lanthimos; *Antichrist* (2009), de Lars von Trier; *The Human Centipede* (2009), de Tom Six; *The Loved Ones* (2009), de Sean Byrne; *A Serbian Film* (2010), de Srđan Spasojević; *Thanatomorphose* (2012), de Éric Falardeau; *The Bunny Game* (2012), de Adam Rehmeier; *Excision* (2012), de Richard Bates Jr.; *Miss Violence* (2013), de Alexandros Avranas.

Associados ao *New French Extremity* estão: *Seul contre tous* (1998), *Irréversible* (2002) e *Enter the Void* (2009), de Gaspar Noé; *Baise-moi* (2000), de Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi; *Trouble Every Day* (2001), de Claire Denis; *Dans ma peau* (2002), de Marina de Van; *Haute Tension* (2003), de Alexandre Aja; *Ma mère* (2004), de Christophe Honoré; *À l'intérieur* (2007), de Alexandre Bustillo e Julien Maury; *Martyrs* (2008), de Pascal Laugier; *Raw* (2017), de Julia Ducournau.

Processos legais, censura e banimento acompanham o currículo de grande maioria destes títulos. A relação do extremismo com os *exploitations*, como Linda Williams (1991) notou, é que diversas categorias misturam-se dentro de suas produções. O *exploitation* pode, de uma forma mais ampla, ser definido como *bodily genre* (gêneros do corpo), filmes preocupados em capturar o espetáculo do corpo envolvido por emoções intensas (WILLIAMS, 1991, p. 4). Linda Williams observa esses gêneros em participação no melodrama (filmes emotivos), na pornografia e no terror. O excesso ou gratuidade seriam seu sinal mais comum, normalmente indicado nos fluidos corporais dos personagens, principalmente porque parte de sua intenção é de um arrebatamento do espectador pelo show, uma participação que passa pela mímica do público com os personagens: chorar com eventos tristes, gozar com pornografia, sentir nojo ou medo de filmes de terror; o que faz com que o sucesso desses filmes seja também medido por suas respostas corporais (WILLIAMS, 1991, p. 5). Proponho com essas relações pensar que o Cinema Extremo seria um nó entre esses três gêneros de filmes.

O termo *torture porn* surge no fundo de uma metáfora que percebe o erótico e o violento em relação nesses filmes, mas ignora o melodrama que está no próprio processo de arrebatamento e da teatralidade do exagero que não precisa estar envolta de uma trama deprimente. O *New French Extremity* é

ainda mais particularmente melodramático, já que transmite as turbulências psicológicas de seus personagens para a demonstração física, trocando as lágrimas pelo sangue. Esse nó dobra os poderes das imagens na afetação do corpo do público, e encontra parte de sua força em relação à representação do real: porque se reage fisicamente, sentimos uma presença também física do que vemos. São esses momentos em que o artificial diante da câmara pode se transformar terrivelmente, não se sabe se pelas luzes ou os gritos atuados, tornando tudo muito próximo de nós e fazendo com que logo se atinja nas reações o tão famoso e procurado '*cringe*' – momento do extremo incômodo alcançado pela audiência ao assistir esses filmes de terror. Logo, a segurança do aspecto cinematográfico abandona o espectador, fazendo com que os efeitos que se inspiravam na realidade por alguns momentos pareçam, numa inversão, inspirar a própria realidade. Esses são os resultados do excesso alcançados pela visualidade e são parte do que possuem de polêmico.

As imagens do cinema extremo são aquelas relacionadas a um olho que só encontramos como ferramenta de Georges Bataille (2013), a criação de um olho inumano metaforizado na própria câmara, um olho cruel que não desvia o olhar ou se fecha conforme a exigência. Tanto mais também é o olho que mostra o inumano, o olho batailliano por excelência que se abre nos lugares proibidos e insuportáveis e que excede a experiência e as coordenadas criando um ambiente surreal (no sentido de que torce a realidade com o extraordinário) como resposta ao caos gerado contra a ordem. Na intenção de chocar e incomodar com seu conteúdo, o Cinema Extremo não oferece fuga ou defesa a quem o consome. Ele exacerba as imagens de detalhes sórdidos e *close-ups*; ainda que seja comum que criemos nossas próprias fugas da imagem quando elas não nos são oferecidas, como quando tentamos observar algum ponto que revele a 'mentira', algum exagero, algo que se separe da 'realidade mimética' que parece se confundir com a 'realidade real'.

Esse esforço, inclusive, é uma forma que o espectador encontra de se defender dos incômodos gerados, bem como dos temas tabus dos quais derivam. Com isso, averígua-se a necessidade de conjugar fronteiras e estabelecer formas de nos separar da dor, do estupro, do incesto, da mutilação

corporal, dos dejetos de todo tipo e dos fetiches sexuais incomuns que são projetados nas películas.

Agora que tivemos essa breve contextualização das produções de terror das últimas décadas, precisamos compreender sobre o que falam suas mais recentes produções, mais especificamente, como causam medo. De toda forma, esse Cinema Extremo vem sendo pensado muito mais através de suas escolhas estéticas e novas formas de comunicação, enfatizando seu *exploitation* e exageros de representação, nova *mise-en-scène* e etc. do que por seu conteúdo. O termo *torture porn* é mesmo uma brincadeira com os *close-ups* detalhistas dos filmes pornográficos, que pensam o olhar como poder e o poder como domínio erótico em que a violência enquanto objeto de desejo deva ser tratada em analogia ao desejo sexual do telespectador (JONES, 2013, p. 15). Pouco foi dito, entretanto sobre os seus temas, sobre o seu núcleo mítico e a interação de seus símbolos para além de sua estética. O que, afinal de contas, comunicam esses filmes, quais são os elementos recorrentes em sua organização? Escolhemos dois exemplos destas produções que esclarecem alguns dos elementos gerais dessa cinematografia, e que servem para demonstrar de maneira mais ampla sua particularidade.

2.3. Dois exemplos descritivos

Exemplo A: *SUBCONCIOUS CRUELTY* (2000, Canadá, dir. Karim Hussain)

Vejamos a obra de Karim Hussain, 'Subconscious Cruelty' (2000). O filme se divide em uma pequena introdução e quatro capítulos difusos e as vezes conectados como uma experiência onírica. A introdução é composta de uma breve narrativa sobre a monotonia da realidade e seu papel de obstruir nossos mais profundos desejos. Para negar essa angústia, o narrador nos acusa de usar a mentira do cinema como distração. Se voltássemos a pensar na comunicação visual, essa introdução pode ser vista como um ataque irônico ao espectador *voyeur* que exige do cinema a ação violenta e o erotismo a seu bel prazer de entretenimento anônimo. A ironia viria ao expressar de maneira extrema esses dois elementos sem separá-los e culpar o olho pelo que vê, oferecendo gratuitamente o que o espectador médio pede.

Junto às imagens acinzentadas de um cotidiano urbano a voz continua a falar das emoções mais obscuras que não se mantêm em controle por muito tempo; continua a narrativa: “*será impossível ignorar a realidade humana muito mais terrível do que qualquer filme possa ter tentado retratar*”. Começa a primeira sequência que o diretor intitula *Ovarian Eye Ball*. Uma mão apresenta um cérebro sobre uma iluminação verde e uma mensagem é exibida como informação sobre a separação anatômica entre hemisférios esquerdo e direito. O direito domina os pensamentos criativos, intuitivos e passionais e o esquerdo os pensamentos lógicos e racionais. Enquanto a mensagem é exibida uma luz vermelha cintila lentamente sobre o lado direito do cérebro na luz verde e conforme a sequência segue ela retorna em breves imagens com maior intensidade e velocidade.

O corpo nu de uma mulher viva é exibido deitado em uma mesa e uma mão feminina com longas unhas pintadas de vermelho inicia carícias no seu corpo de maneira erótica, passando pelos lábios até a barriga e a vagina. Em seguida, a mão sem identidade cobre com um pano vermelho o rosto da mulher deitada e toma um bisturi com o qual volta a acariciar sua barriga e faz um vagaroso corte profundo no seu ventre exibindo a mensagem “*destrua o lado esquerdo*”. Esta cena é particularmente interessante, o hemisfério esquerdo é exibido repleto de larvas enquanto a luz vermelha se intensifica no lado direito. Junto a esses acontecimentos, o ventre é penetrado pela mão feminina sobre o corte feito até ser exibido “*destrua suas mentiras*”. O que se retira de dentro do ventre é justamente um olho que a mão posiciona para o espectador, o olho batailliano que aparece novamente prenunciando a visão proibida.

A segunda sequência continua com a estética surreal do primeiro, o título é *Human Larvae*. As relações do olho são intensificadas com as posições da primeira cena. Nesta, um rapaz é mostrado observando uma fresta enquanto a câmara o exhibe sobre uma limitada luz que imita também estar espiando-o através de uma fresta. Esta é a sequência mais longa de Hussain e também a que se utiliza de narração constante do rapaz citado. O que ele observa pelas frestas é uma mulher grávida a dormir que tem ao lado esquerdo do seu corpo também uma luz vermelha. O rapaz descreve seu fascínio pelos

fenômenos do seu corpo e sua beleza que é a ele inalcançável. Do seu quarto acinzentado em um espaço deplorável, o quarto da moça é exibido refletindo uma forte luz vermelha até o corredor. Desta situação, o homem em narrativa expressa as consequências de viver naquele estado de desejo não satisfeito pelas imagens de violência que o assombram.

Para algumas cenas da imaginação surreal do personagem masculino são usadas luzes vermelhas e azuis conjuntamente, crueldade passional e frieza? Em uma dessas cenas o cérebro em implosão do rapaz é mostrado sobre essas cores, acompanha sua narrativa a fala *“Aprendo com essas visões que o monstro mais forte de todos o que causa mais dor, destruição e sofrimento nada mais é do que o próprio ser humano”*. Seu olhar pela fresta é sempre iluminado de azul e a progressão nessa narrativa de uma vida voyeurística parece acompanhar a progressão da gravidez da mulher, ele e o feto chegam a se relacionar por estarem ambos em condição de se sentirem nada no mundo.

A mulher mantém relações sexuais com diversos homens e o homem pela fresta a observa se masturbando e desejando poder tocá-la também. Sobre estas cenas de sexo da personagem feminina a luz novamente vem tomar seu quarto todo enquanto a narrativa do homem se desenvolve com sua observação sobre a forma humana, o corpo e a simetria dos órgãos sexuais para a criação da vida pelo sexo, *“Como era fascinante... Principalmente quando a dor se misturava ao prazer”*. Para essas observações, posteriormente ele contrasta com uma ideia *“como poderia causar horror extremo e dor para a criação do ser humano?”*. Sua intenção é ser o maior perversor da criação humana, zombar de seus domínios.

Logo após essa progressão o narrador nos revela que a mulher que era observada é na verdade a irmã do observador voyeur. Uma pequena maquete de uma casa debilitada e feita com ossos de peixes mortos é mostrada para ilustrar que vivem juntos. O homem discorre sobre seu desejo incestuoso enquanto a imagem de uma fotografia de sua irmã sendo diluída é mostrada, como se o desejo do irmão consumisse sua forma, apagando a relação parental. Em sua fantasia seus sexos se contrastam, ele pensa ser o homem

aquele com o segredo da criação e a mulher para gerar a criação passava pelo sacrifício e sofrimento que lhe perturbava. Nos mostrando um de seus sonhos, com sua irmã nua com ele à cama em meio a carícias, ela começa a menstruar e sangrar de maneira descontrolada, colocando seu irmão em pânico.

O irmão cuida de sua irmã conforme se aproxima o parto e estuda sobre como realizá-lo. Chegada a hora, no quarto em luz vermelha, a mulher com as pernas abertas se esforça com auxílio do irmão. A imagem da dilatação da vagina com a cabeça do bebê em seu interior é capturada pela câmera durante a narração do personagem, *“Serei meu próprio Deus”*. A narrativa segue abafando os gritos da irmã, mas as imagens se detêm no seu corpo. *“A singularidade da situação é incrível... Ela está experimentando o sexo extremo... O clímax da criação. A criança, menino ou menina, está copulando com sua mãe”*. O elemento da cena é a relação do incesto, o desejo do irmão pela irmã na manipulação de seu parto e a relação sexual do bebê com sua mãe, que pode ou não ser pensada como homossexual, tudo complementado pelo *close* dado ao bebê colocando sua cabeça para fora da vagina em meio ao sangue.

Quando o bebê está próximo de sair completamente, o irmão toma um estilete e corta a garganta da criança para em seguida fazer um corte na barriga da mãe, a imagem da queda de uma cachoeira partilha o momento. O irmão diz iscar a criança para fora, fazendo com que a cena seja também compartilhada com as imagens de um peixe com um anzol na boca sendo puxado para fora da água. A irmã olha tudo com horror enquanto esguicha sangue pela cama e o irmão traz o bebê morto até ela, *“era um menino”*. O quarto fica azul e o vermelho emana apenas do corpo ensanguentado do bebê morto que o irmão leva ao rosto de sua irmã, deixando o ferimento sangrar em sua boca enquanto ela grita. Na narrativa ele diz *“Eu sei o que é a verdadeira face do terror. Conheço o extremo que se pode forçar um ser humano na total perversão e insanidade”*.

Depois de pressionar o pescoço da criança contra a mãe, ela desmaia pelo seu sangramento ou pelo terror em meio a narrativa mais densa da sequência, onde o irmão descreve o sangue e a cor da pele acinzentada da

criança morta. Depois desta cena, ele corta o cordão umbilical da criança com os dentes e coloca de volta na vagina de sua irmã, comparando o que fica para fora a um “*pequeno pênis sangrento*”. A câmera toma como imagem a irmã morta ao lado da criança, ambos extremamente ensanguentados sob as luzes azul e vermelha que piscam enquanto o enquadramento se abre. O pós-evento é mostrado na narrativa do irmão sentado na cama ao lado do corpo da irmã que diz banhar e vestir, citando ter deixado o feto em um pequeno altar de papel laminado que cheirava mal. O capítulo termina.

O terceiro capítulo, *Rebirth*, mostra um campo aberto à luz do dia repleto de homens e mulheres nus e sujos de barro esfregando seus corpos nos solos. Eles se arrastam e quebram galhos de plantas para levar a boca, e de dentro dos galhos e dos buracos feitos na terra emana sangue. Uma das figuras chega a penetrar um buraco cheio de sangue no chão e seguida de música instrumental as cenas continuam até encontrarem com uma mulher em um manto branco cobrindo sua nudez enquanto um homem lhe faz sexo oral. Por outro ângulo podemos ver que o homem faz sexo oral em uma espada entre as pernas da figura feminina e enquanto isso sua boca e língua sangram. Esta é a única sequência que não utiliza das luzes e cores em cena que acompanhamos até agora, e parece uma metáfora a própria violência do homem contra a natureza, além de sua união sexual com ela como sua mãe.

O último capítulo é intitulado, *Right Brain/Martyrdom*, acompanha o cotidiano urbano de um homem de meia idade cristão (seu crucifixo fica visível). A narrativa leva algumas cenas do dia do homem para depois mostrá-lo se masturbando com uma fita pornô. Quando goza, seu crucifixo fica em quadro mais visivelmente. Com as mãos sujas de esperma, ele toma um lenço para se limpar e recolhe uma moeda que suja de esperma na face da coroa e arremessa contra a televisão exibindo pornografia, “*Bucetas, como ousam fazer isso comigo*”. A próxima cena é do mesmo homem dormindo em seu quarto iluminado por uma luz azul (o azul aqui como a latência da violência e frieza) enquanto a televisão exibe o sermão de um pastor. Na janela, os galhos de uma árvore são vermelhos e começam a iluminar o lado direito da cabeça do personagem.

Nos sonhos do homem, uma mão com luvas de couro prende à anzóis o seu pênis. O homem preso grita e se desespera, mas o som é um ruído. A montagem é cinzenta, mostra uma mão feminina acariciar e masturbar seu pênis preso ao anzol enquanto as mãos em luvas puxam as linhas que separam a pele do órgão. A imagem do pênis sangrando e lentamente sendo separado da sua pele é explícita, como a violência do resto do filme. Os olhos do personagem aterrorizado se concentram para um canto de onde sai sua própria figura em um fundo escuro sob uma luz vermelha, outra figura dele em uma luz verde e outra sob a luz azul. O homem sob a luz azul diz, *“Vimos de seu lado direito. Somos você dentro de você que apenas aguarda para reinar”*.

Há closes da pele se descolando do pênis enquanto a intensidade da masturbação aumenta. Observando, uma das cópias do homem sob a luz verde e azul tapa seus olhos e, próximo da ejaculação do personagem, retira o braço do rosto mostrando a ausência de olhos, causando um horror profundo ao personagem. A mão em luva de couro toma seu crucifixo e as cópias em verde e azul e sem olhos acusam o personagem de usar aquele símbolo por medo. Em seguida, recolhe o crucifixo em um papel alumínio e o aquece com um isqueiro, derretendo-o. A cópia pega uma seringa e toma o líquido produzido pelo crucifixo derretido injetando-o na testa do personagem. Diversas imagens de cadáveres e símbolos religiosos aparecem em sequência com a projeção de mortes, guerras e miséria sobre eles, além de uma vagina coberta com um cinto de castração feito do novo testamento.

Um homem semelhante à Jesus Cristo aparece de joelhos frente a uma igreja, ensanguentado e com a coroa de espinhos (nesse caso substituída por giletes) como na representação católica. Três mulheres com um marcante batom vermelho na boca o tomam e levam-no para um espaço escuro onde o canibalizam vivo. As cenas são longas e violentas, com muitos detalhes do ato. As mulheres chegam mesmo a forçar o Cristo a engolir um pedaço de sua pele, levando ao literal o rito da comunhão católica como consumo do corpo de Cristo. A humilhação ao personagem mutilado continua com urina sobre seu peito e masturbação com suas tripas, finalizando com o estupro anal de Cristo cometido por um longo pedaço de madeira (pedaço da cruz?). As mãos com luvas flertam com um corpo feminino nu sobre a luz verde, mas em seguida

enfia os polegares em outra cena nos olhos de Jesus até furá-los (proibindo-o de 'olhar por nós').

A cena final é do personagem cristão que acompanhávamos se banhando nu em uma queda de cachoeira que toma um contraste vermelho até deixar com essa cor toda a tela. A imagem final de Hussain: o homem cristão de volta a sua cama com uma horrenda deformação que divide seu rosto em duas faces, uma azul e verde e uma em um vermelho cada vez mais brilhante até consumir toda a imagem. O filme perpassa os elementos expostos, destruição da forma divina, elementos do tabu na composição transgressiva, efeito surreal na ultrapassagem das fronteiras. O que resta indagar na regularidade destas produções é se o desejo sexual é visto como causa da destruição e perversão, a energia que na sua expressão extrema leva a comunicação com o proibido. Com o lado racional do cérebro destruído, o hemisfério passional, do desejo sexual é o que toma conta da violência, então, qual a relação do sexual com a destruição?

Exemplo B: A *SERBIAN FILM* (2010, Sérvia, dir. Srđan Spasojević)²⁶

A *Serbian Film* possui, além do efeito de choque das transgressões, igualmente uma discussão sobre a natureza sexual do homem. O início do filme introduz uma criança assistindo a um filme pornográfico encontrado por ele onde figura seu pai como ator. O filme possui um tom intenso com uma pesada música como trilha. O protagonista das cenas de sexo é Miloš que tem um filho de mais ou menos 10 anos. O pai e a mãe interrompem o filho com naturalidade, culpando-se pelo descuido de ter deixado a fita pela casa; existe uma despreziosa apresentação da vida familiar. Miloš é um ator pornô afastado da indústria e que parece nostálgico com o antigo trabalho, além de ter a família passando por problemas financeiros no momento em que uma antiga amiga do ramo lhe indica para um trabalho que se sente tentado a aceitar.

²⁶ Espanha, Austrália, Nova Zelândia, Malásia, Singapura e Noruega baniram definitivamente a película. Na Alemanha, o filme teve 13 minutos de corte para ser classificado para maiores de 18 anos. Na Inglaterra, em 2010, o corte de 4 minutos e 11 segundos tornou o filme a produção mais censurada do país em 16 anos segundo a British Board of Film Classification. O Brasil impediu a exibição do filme temporariamente, tornando a película o primeiro filme censurado no país desde a Constituição de 1988. O filme teve sua exibição liberada em todo país em 2012.

Miloš se encontra com a amiga, Lejla, com quem fala dos velhos tempos. Ela elogia sua atuação, e ajuda a construir para o espectador a imagem de Miloš como um dos melhores do ramo em sua época; o personagem ganha tons de um apetite e performance sexuais invejáveis. A produção que quer contratá-lo é para um filme filmado na Sérvia, mas exportado para fora do país. A produção se auto intitula pornografia artística, e apesar do anonimato dos contatos da produção, Miloš se interessa pelo filme por causa do cachê.

Miloš possui uma relação narcísica com seus filmes. Uma das cenas do início do filme, em que se introduz sua vida familiar, o personagem transa com sua esposa vendo um de seus antigos filmes. Toda a cena tem elementos eróticos comuns, mais ainda centradas na demonstração da libido sexual de Miloš.

O personagem é buscado em um carro para se encontrar com Vukmir, o diretor do filme. Lejla também está no encontro. Ambos se tratam como artistas, e Vukmir apresenta suas concepções da pornografia como uma arte má compreendida. Vukmir pensa que essa incompreensão provém mais de negligência do que ignorância, já que o consumo é feito apenas para o gozo fácil. O diretor diz que esses filmes são feitos por açougueiros, que não conseguem se comunicar com uma câmera.

Miloš pede então para ver algum material prévio do diretor, ao que Vukmir responde serem encomendas particulares para clientes selecionados. O diretor diz fazer no mercado algo que ninguém mais faz: arte nua e verdadeira. As situações dos filmes precisam ser reais, e ainda que a produção conheça o roteiro, Miloš não pode. O diretor convence o personagem a assinar o contrato para o filme, argumentando que a não ciência do roteiro e de detalhes do filme por parte dos atores é o que assegura essa qualidade. Miloš está entre a vida familiar e a humilhação de voltar para a indústria pornográfica sendo um pai de família. Depois de conversar em casa com sua esposa, o personagem retorna ao estúdio e aceita participar das gravações. Com isso, Miloš inicia um intenso treino de resistência para melhorar o desempenho de seu corpo para o filme.

Sobre o irmão de Miloš é estabelecido que possui desejo sexual pela esposa do personagem, e pela vida familiar que o irmão construiu em geral. Na casa de Miloš, ele se masturba na cozinha depois de conversar com a esposa do irmão. Em outra cena posterior, o irmão transa com uma prostituta vendo o filme de aniversário da família do irmão.

Assim, que Miloš é buscado, entregam-lhe um fone por onde escuta as direções de Vukmir; o filme pornográfico se inicia no seu trajeto e um homem é designado para segui-lo como uma câmera de mão. O personagem é direcionado até um orfanato. Na entrada acontece uma fetichização sexual do ambiente de infantil. O personagem é acompanhado por uma mulher até uma escadaria, onde uma garota jovem está sentada sorrindo. Em seguida, sua mãe aparece e a puxa pela mão, repreendendo-a por ter deixado que os bandidos a pegassem. A mulher que acompanha Miloš afasta a mãe da menina e os seguranças das gravações a retiram do orfanato. O filme continua rodando.

O personagem é levado para uma sala escura onde recebe sexo oral enquanto olha imagens da menina anterior fazendo diversas atividades. O personagem não hesita em se excitar com a situação e goza, encerrando a cena. A segunda cena que o personagem tem de gravar se passa em outro cenário. Há nele uma mulher (a mãe da menina das cenas anteriores) apanhada de um homem. Os diálogos parecem fazer referência a situações reais, e a mulher aparenta ser vítima de tortura a mando de seu marido, mas o personagem ignora a estranheza da situação. Ela se rasteja em direção ao protagonista com sangue na boca e começa a lhe fazer sexo oral. Uma criança, a filha da mulher, aparece sentada no canto da sala e Miloš empurra a mãe. Ele decide parar as gravações, mas é segurado por um dos seguranças e a mulher morde seu pênis. O protagonista é forçado a bater nela também até gozar em sua cara, momento em que ela chora. Podemos acompanhar o sentimento de imundície direcionado à figura feminina mais velha da cena, e é nesse momento que o diretor encerra a cena e parabeniza o ator. Miloš sai das gravações enfurecido com a situação, mas o diretor lhe jura ser tudo uma encenação, e que nenhuma tortura aparente voltaria a ocorrer.

Depois de alguns dias, o protagonista anuncia que desistirá das gravações, mas Vukmir tenta fazer com que o ator permaneça nas filmagens, argumentando o alto nível de arte de suas produções e de como toda a Sérvia tem no que ele faz a espinha dorsal de sua economia. A metalinguagem aparece novamente nas explicações do diretor. Vukmir explica como as pessoas tem o desejo de ver a alma, vida e sangue de uma pessoa pela câmera, por isso não é pornografia que ele mostra, mas a carne de uma vítima transmitida para pessoas que pagam para ver seu sofrimento do conforto de suas casas, “*vítima vende*”. Vukmir quer dar um exemplo e exhibe ao protagonista um filme onde se assiste uma mulher dando à luz a um bebê. Um homem de cueca auxilia no parto da mulher. A vagina dela se abre ensanguentada por onde o bebê saiu gradualmente. Logo depois de nascido, o homem que a auxilia estupra o bebê. A mãe mostra felicidade pela cena. Não há explicitação do estupro, apenas o bebê chorando posicionado na parte da genitália do homem, sem mostrá-la – ou seja, a produtora produz *snuff films* para comércio. Miloš se sente desconfortável com a cena e deixa a reunião com o diretor se sentindo mal. O personagem foi drogado em sua bebida.

O protagonista acorda ensanguentado e o calendário mostra a passagem de alguns dias. Sua família não está em casa. Ele urina sangue e não consegue se lembrar de nada do que aconteceu. Volta ao estúdio de gravação onde consegue ter *flashbacks* do acontecimento. Lembra-se de uma cena gravada para o filme em que uma mulher está presa à cama e o personagem ainda exhibe sinais de estar fora de si pela droga; os sinais de selvageria sexual são exibidos, Miloš está ofegante e excitado. A droga suprimiu sua razão, descentrou seu controle sobre os seus instintos sexuais. Atacando-a sexualmente e violentando seu corpo de maneira bruta, o personagem performa uma criatura animalesca; direções são ditas em seu ouvido por um fone para que exprimia raiva contra a mulher e lhe dê tapas. Logo os tapas se tornam socos, e escoriações aparecem, a mulher se encontra de bruços e ao protagonista é entregue um facão. Ele dá três facadas fortes em seu pescoço antes de um ‘close’ nos olhos dos dois para evidenciar o medo e a raiva. Depois da cabeça separada do corpo o protagonista continua a penetrar na vagina e o sangue toma conta do cenário. Ele é por força separado do

cadáver em seguida. Enquanto se lembra disso conscientemente o personagem exhibe ânsia e vomita no chão, morde sua mão se punindo, com raiva e nojo de si mesmo.

O protagonista procura as fitas produzidas pela produtora em um armário no estúdio. Encontra uma delas com as suas gravações e começa a assisti-las. Em uma delas, o protagonista inconsciente é estuprado por um dos assistentes de câmera. Descobre também que Lejla, sua amiga do ramo, estava envolvida em convencê-lo. Outra cena mostra um homem mascarado e uma mulher acorrentada com os braços para cima, nua e com os dentes quebrados com sua boca toda ensanguentada. É Lejla. O homem introduz o pênis em sua boca de maneira profunda, até que ela engasgue e morra (os cenários sempre trazem uma reclusão de sujeira, pouca iluminação e afastamento do mundo exterior).

O protagonista continua a rememorar seu estado animalesco de sexualidade enquanto drogado. Em uma casa bem arrumada, uma senhora está sentada no sofá com a jovem garota das cenas anteriores e o protagonista. Sua narrativa, indica claramente a falta de um homem viril para governar a casa em que as duas mulheres da cena vivem. A mulher mais velha oferece a menina, que parece feliz com a possibilidade de fazer sexo com o protagonista. A menina acaricia sua perna, mas o protagonista corre em direção a uma faca, tira o pênis das calças e coloca-a embaixo, ameaçando cortá-lo, mas não o faz. Ele corre até a janela e se joga do prédio. As cenas começam a ficar espaçadas. De certa forma, atenua-se frequentemente qualquer desconforto de um bloco por cenas sem incômodo nas seguintes.

Miloš se lembra de fugir da produção, mas ser capturado e levado pelo diretor a outra cena. Ele é novamente drogado, mas ataca a enfermeira que administra as drogas com uma seringa e ela desmaia. Um dos seguranças o captura e o leva até o estúdio. Neste, há novamente em um cenário sujo escuro e fora do domínio do mundo externo, dessa vez o maior até então, com uma cama circular sob a luz estão lençóis brancos com detalhes vermelhos. Há duas pessoas deitadas de bruços com os rostos cobertos com capuzes vermelhos, indicação dos personagens como figuras a quem a violência se

dirige ou de quem são personagens interditados? Miloš, consciente, refaz seu caminho até o estúdio da cena em questão, e estão lá diversos homens mortos.

Na sua memória dos eventos o protagonista vai em direção a um dos personagens na cama e ainda sobre o efeito de drogas o penetra de maneira violenta. Outro homem, com um capuz na cabeça, aparece e começa a penetrar a pessoa ao lado do protagonista, os dois se entreolham. Nenhuma genitália é mostrada, a violência sexual do protagonista, porém é subentendida pela mania de seu corpo e a partir do sangue que se derrama entre as pernas da vítima de Miloš. Logo o capuz do homem ao lado é retirado, revelando que esse é o irmão do protagonista. A pessoa que ele penetra também é revelada como sua esposa, as expressões faciais do protagonista são de pânico e confusão; a pessoa que Miloš penetra é revelada como seu filho. Depois disso, o protagonista para imediatamente e se afasta. Todos os membros da família são apresentados no filme na cena, como o ponto máximo de transgressão dos *possíveis* sexuais. O protagonista e a esposa reagem contra os operadores de câmera, assim que são distraídos pela enfermeira drogada que entra em cena com sangue entre as pernas; ela usou um cano para saciar sua excitação.

A esposa do protagonista morde a jugular do cunhado e depois toma uma estátua que faz esmagar sua cabeça. Miloš violenta a cabeça do diretor que exclama “*É isso aí Miloš. Isso é cinema!*”. O protagonista toma a arma de um dos seguranças e dispara contra toda a equipe do filme. O homem maior não morre e se engajam em uma luta corporal. Miloš, depois de imobilizar o homem, penetra com seu pênis o seu olho – um ataque irônico ao próprio espectador *voyeur* da dor a quem o filme faz menção?

Miloš lembra de levar a família imobilizada para casa, e no presente desconta a sua raiva pelos fatos esmagando a cabeça de um dos cadáveres no estúdio. Ao dirigir para casa, reencontra sua família onde os lembra de ter deixado, trancados em um armário. A mulher e o filho estão catatônicos. A esposa e o filho são limpos e vestidos e a mulher acolhe o corpo do garoto com uma canção; Miloš continua sujo, confuso. Existe aí uma clara noção de insanidade, uma quebra da realidade dos personagens. Não há como seguir

em frente depois de um evento desse, de uma transgressão e poluição como a vivida pela família. O protagonista e a esposa decidem se suicidar, matando o filho também. No outro dia, uma equipe de filmagem aparece na casa onde estão os cadáveres. Miloš estava sendo seguido esse tempo todo. Seu sofrimento era também parte do filme. As câmeras são posicionadas, um ator retira as calças e o novo diretor ordena: *“Vamos. Comece com o pequeno”*.

3. ALTERIDADE RADICAL: O DESCENTRAMENTO DO *EU* PELO DESEJO

Já se fez notar através desses exemplos três investidas recorrentes que estão na maioria dos filmes do Cinema Extremo: mutilação do corpo, representação do mal na figura humana e transgressão de regras e tabus. Como filmes de terror, precisamos nesse último capítulo responder a duas perguntas: o que causa medo nesses filmes e como se produz esse medo através desses três elementos. Alguns paralelos, como apontamos, estão na arte do pós-guerra que Hal Foster (2017) classifica como modernas, e seria parte do modernismo artístico um projeto de desconstrução das formas que não poupa a figura humana. O surrealismo é notável nesse sentido e muitas de suas reflexões nos permitem interpretar esses filmes e suas incursões.

A leitura de Moraes sobre o movimento surrealista apreende seu núcleo dessa forma, de ser uma arte de decomposições. Os percursos dessa formalização estão desde a anatomia comparada e as criações dos autômatos, até o esvaziamento dos traços humanos da representação pictórica, o tema da metamorfose kafkiano e a simplificação do homem às suas matérias químicas e fluídos elétricos (MORAES, 2002, p. 149), enfim um esforço de desantropomorfização, que diagnostica na forma a fixação de uma figura humana que deveria ser ultrapassada. Esse projeto que retira a figura humana ideal de sua preocupação envolve a arte em algo que Hal Foster (2017) chamou de 'retorno do real'. Muito haveria para se comentar sobre o projeto de um 'retorno do real' na arte contemporânea, o bastante para não podermos remontar toda a sua gênese por tantas áreas, mas retardemos essa discussão por agora. Basta para o início da empreitada a referência à vanguarda de 1960 que faz Foster, onde nela o autor também identifica o que aponta Moraes sobre o surrealismo. Se a forma conduz o estatuto de uma identidade, não impressiona que os artistas buscassem em uma 'antropologia' a visão necessária para o início da vanguarda, investigação pela forma daquilo que produz juízos (FOSTER, 2017). A destruição da forma é aqui a transgressão necessária à reformulação da identidade e sua expansão, e é isso que caracteriza a década de 1960, assim como, penso eu, o Cinema Extremo.

De formas diferentes perseguiu-se essa fórmula na arte. André Breton foi conhecido pelas suas obras de combinações e metamorfoses, quer dizer, empenhado na expansão através de formas prévias. Do outro lado, e em confronto com o primeiro, estava o projeto de Georges Bataille com seu 'baixo materialismo', que era o de trazer às formas sua diluição quase total através da combinação de elementos excludentes, trazendo as manifestações daquilo que expulsamos do ideal da figura para mantê-la estável e incluí-las em um confronto. Claro, o Cinema Extremo parece estar muito mais próximo do projeto batailliano, que ao invés de reinventar um homem prefere destruí-lo através da mutilação do corpo. Por isso o grande protagonismo do corpo como o interpretou Linda Williams (1991), tomado como central para a percepção e experiência desse cinema *exploitation*. A violência desse elemento é que ele se relaciona com a experiência de dor na percepção das formas do corpo e inclui nisto outras três relações: àquela da organização anatômica na fixação do corpo saudável, ao 'homem vitruviano' em sua leitura do homem como semelhança do Deus cristão, e a fixação artística das formas harmônicas das belas artes, em que é principalmente da feição do rosto imóvel a atenção da captura antropomórfica.

No cinema extremo a sua inversão está no desmembramento e no corpo decaído, na dessemelhança com o sacralizado e na captura da dor na face pela tortura. Com a mutilação a 'figura fechada' do corpo como unidade intransponível do indivíduo moderno tem por oposição a 'figura aberta' resultante do desmembramento e da dor como sua condição disruptiva; é a ressignificação do corpo domesticado culturalmente para sua condição orgânica de intransigência. Para além dessa dualidade que segue o binômio Natureza/Cultura, podemos pensar também que a alteridade com o corpo e sua compreensão como fonte de terror está instalada a partir de outro princípio. O corpo é igualmente alteridade constituída na relação com a coletividade, ele se torna algo autônomo assim que ultrapassa o controle sistematizado pelo coletivo. Essa forma inadimplente pela qual algo que nos constitui também nos escapa é o que localiza em cada um o corpo em nível de alteridade com que acabamos nos relacionando com certa estranheza. Não menos, se a categoria de Pessoa se faz demonstrável para Marcel Mauss (2003) em diversos

contextos, e ainda que seja característica de outra meditação, deve-se questionar se não é a base material do indivíduo que a informa como dado primeiramente. O corpo pode ser culturalmente apropriado, mas sempre ignora o processo em inteireza, possui permanentemente um excedente que combatemos em negar ou pelo menos ocultar, um tabu do corpo (RODRIGUES, 1975).

Ainda, se a forma humana e o corpo indicam produções culturais, é igualmente a cultura que manipula as relações negativas com estes fatores. Sendo a dor um tipo de experiência que todos temos acesso, ela pode ser o exemplo dessa relação de alteridade com o corpo, pois a dor é mesmo aquilo que nos aliena do controle de nós mesmos (JACKSON, 2011, p. 381), ela pode desafiar a identidade daquele que a sofre e na feição de sua vítima ela é a diluição de nossas características organizadas: deforma o rosto em contração desordenando-o. A oposição entre a fala e o grito é também exemplar, já que a fala é a expressão organizada *dons sons* vocais e os gritos seu oposto *animalesco* e negativo.

As with bodies in general, the painful body simultaneously produces and is produced by culture, reflecting and reproducing it. Pain is a powerful and productive metaphor. Given that the body is the main source of metaphors of order and disorder (Turner 1991)²⁷, we can confidently state that pain is the quintessential symbol of disorder – one could argue that death is more orderly than pain (JACKSON, 2001, p. 372).

Essa ambiguidade que o corpo orgânico parece fazer referência está também na leitura de Douglas (1976) sobre a desordem como signo do terror. A poluição que o cadáver nos indica é exemplar, já que ele é forma vazia, sua mutilação está na ausência de vida que apresenta, ainda que o corpo anatomicamente organizado continue existindo, não sendo assim apenas sua forma que indica sua diferença. Logo, essa estratégia é apenas parte das relações do Cinema Extremo, a parte ligada a um materialismo. A forma não se fixa apenas por sua condição material, mas pela sua participação dentro de um sistema coordenado onde ela pode possuir sentido de ser. O corpo como

²⁷ TURNER, Bryan. Recent Developments in the Theory of the Body. In: *The Body: Social Process and Cultural Theory*; Mike Featherstone, Mike Hepworth and Bryan S. Turner, eds. London: Sage. 1991, pp. 1–35.

semelhança divina ao ser atacado, ataca também a ordem que ele mesmo metaforiza. Neste sentido, a morte no Cinema Extremo é praticamente secundária, ela não é antes de tudo o objetivo de um torturador contra uma vítima e nem ela traz o fim da relação entre a vítima e seu torturador. Quando inevitavelmente a morte acontece aos personagens não se trata de comunicar o momento em que se perde a vida, mas de exprimir essa ausência a partir da irreconhecibilidade do corpo humano e sua ordem, colocando então o resultado da longa progressão que o espectador acompanhou como uma transfiguração perturbadora da forma. Por isso mais tortura lenta e menos morte rápida. A maneira pela qual se retira um sujeito de seu quadro de referência, a maneira como se descentraliza sua unidade (*eu*) é a diminuição de seu estatuto através da tortura.

A vítima é aquela que passa a sofrer os ataques de sua personalidade pela retirada de seus signos de pessoa. Não é apenas pelo corpo que esse efeito é alcançado, a vítima é submetida a constrangimentos diversos pelo qual muito dificilmente se submeteria se não fosse pela força, a tortura pode nulificar a existência, desumaniza o sujeito através da humilhação, da pretensa exclusão de sua totalidade em consonância com as suas coordenadas culturais. O exemplo não é distante, a escravidão foi um sistema que incluía estratégias de 'apagamento' da pessoa através das distâncias impostas às religiões africanas ou mesmo de desarticulação de núcleos familiares. Nas capturas de guerras também não é incomum encontrar relatos de tortura não autorizada, em que soldados são obrigados a se alimentar de excrementos, e as muitas imagens que temos dos corpos enfraquecidos dos judeus nos campos de concentração também trazem essas relações imediatas. Se como dissemos, o indivíduo possui uma ontogênese que está intimamente relacionada aos processos culturais de seu grupo, então é pelas coordenadas culturais que sua pessoa pode ser atacada, desfigurada.

Mas nem sempre posições como vítima e torturador estabelecem-se fixamente, ambos são os dois lados do projeto do Cinema Extremo, a vítima exemplifica mais a transgressão das formas por sua mutilação, o torturador mais a transgressão das coordenadas de um sistema moral, afinal, o transgressor do tabu se torna ele mesmo tabu, ele igualmente encarna o que é

excluído do sistema. Em *A Serbian Film* isso é exemplificado quando a família de Miloš decide se suicidar, já que agora encarnam uma transgressão com a qual não poderiam continuar vivendo em sociedade. Também em *A Serbian Film*, quando Miloš é estuprado por um dos carrascos da produção do *snuff film*, assinala-se que em uma variação infinita nunca existe alguém isento de violência dentro desse gênero (JONES, 2009, p. 99). A ausência da identidade humana em cena é dupla dessa forma, tanto vítima quanto torturador de alguma forma sofrem uma violência que os descaracteriza.



Figura 1 Miloš antes de decepar a cabeça da mulher que estupra (*A Serbian Film*. Sérvia, 2010, dir. Srđan Spasojević).

A deformação do “monstro” dos filmes de 1970, como indicamos, perde igualmente para figuração do corpo comum nesses filmes, aquele que antes era apenas concedido à vítima e agora iguala a composição de personagens nos quadros dos filmes. Ambos carregam consigo o corpo humano, não há uma mutação ou um assassino mascarado, é uma confrontação de similares. Claro que ainda a figura do algoz se diferencia intransponivelmente nos filmes do gênero, ele normalmente possui vantagem sobre sua vítima, não pela situação contextual de poder que está dada, mas por sua crueldade, sua potência sem limites de transgressão, a qualidade que tanto o afasta da

humanidade, mesmo que se pareça fisicamente com ela. Para tanto, assegurar a qualidade cruel de seus “monstros”, o Cinema Extremo vem se costurando entre suas muitas figuras para expressar (levando cada filme ao máximo de limite que consegue) do que o ser humano que representam é capaz. Esse é o outro elemento das narrativas, a representação do homem como mal, uma maldade que nos pertenceria intimamente como uma cisão do ego e que principalmente faz referência aos instintos primitivos do darwinismo ao qual nos referimos. A intenção desse discurso é quase uma denúncia; aponta que nossa identidade culturalmente definida e nosso *eu* sistêmico não são condições estáveis.

Essa circunscrição dos sujeitos pela cultura e da cultura no sujeito serve ao mesmo tempo a uma relação de oposições artificiais. Pois, não se reconhece através disso apenas o que há de cultural no indivíduo, como também se inventa o que foge da organização, o inatismo de um *Ser* pretensamente anterior aos esforços culturais de um controle social efetivo (WAGER, 2009 p. 196). Para o Ocidente, como buscamos referir, essa distinção ocorre na chave Natureza/Cultura provendo um drama teatral que constitui o embate entre duas séries sobrepostas. O desdobramento se faz dessa forma quando o indivíduo biológico (junto às funções entendidas biologicamente) é colocado em oposição à transcendência dos esforços criativos da cultura (STRATHERN, 2014, p. 30). Ainda que sejam apresentadas em termos de uma dialética, a cultura vem como que hierarquicamente se sobrepor a natureza, pois ela é para o Ocidente sua negação frontal (STRATHERN, 2014, p. 33).

Mas essa hierarquia é a condição ideal de consonância, pois para causar medo o Cinema Extremo inverte os valores dessas séries. Existe então neste sentido um elemento de metamorfose nas películas que é apenas uma inscrição da livre expressão de uma suposta natureza pré-existente no ser humano e que seria na verdade mais poderosa que ele. A colocação da degradação não é só física como moral, e aquela figura do transgressor exemplifica e funda um duplo temível: há um *não-Eu* de ações terríveis, mas a fronteira entre este e o *eu* não nos aparece tão demarcada, o que a fronteira torna objeto desta vez não é a apenas a circunscrição do ‘*ser*’, mas indica o

que há para além dos limites, onde há um *'ser cruel'* que é um espelho – um espelho trincado –, esse é o ser que indica a parte que negamos, a natureza *no* homem. Esses seres, na nossa experiência com esses filmes, gradativamente se separam por nossa organização do terror, evitamos a poluição da categoria dessa forma; o espectador logo traz ao pensamento a absurda distinção entre suas ações e as da representação; aquilo é demasiado cruel para que um atributo de similitude os una, é preciso proferir a fronteira não clara, o frequente juízo que os espectadores e a crítica fazem desses filmes: “isso é doentio”.



Figura 2 Miloš estupra seu filho do lado do irmão que estupra sua esposa (A Serbian Film. Sérvia, 2010, dir. Srđan Spasojević).

É essa projeção de relação que mesmo uma representação pode evocar; para ‘separar’ e ‘rejeitar’ retiramos dos atos a lucidez da razão colocando novamente controle sobre a imaginação e limpando o próprio atributo poluído pela imagem que é nosso *eu*, afinal, a lucidez é um atributo da ordem, e uma maldade como essa só vem de um insano. Com isso, os filmes do Cinema Extremo forçam a pensar sobre uma potência destruidora que pertenceria ao ser humano, se utilizam da perturbadora informação de que é da ação humana que podem derivar os mais repulsivos atos: canibalismo, zoofilia, pedofilia, incesto, necrofilia, prazer pela dor alheia. Mesmo as palavras são circunscrições à poluição, categorias que remetem a reprovação em questão daquilo que mais tememos: aquele que para nós deixou de *ser* ao cruzar uma fronteira. São esses os personagens desse cinema, nós mesmos.

O morto e o transgressor aparecem assim como parecidos em status de ação, personagens à margem de um ponto importante que é a própria condição de humano concebida por cada estrutura social. Estes deixaram de ser, cada um à sua maneira e com diferentes níveis. Nesse estado seus status são irreversíveis. Não há fundações que permitam retorno daquele uma vez absolvido pela transgressão dessa forma. Há, com isso, a agência sobre a forma física e moral do que é coletivamente partilhado como 'homem' por um excedente, esse inventado pelo Ocidente para reforçar seus binômios; criamos a loucura para separar a sanidade, a natureza para separarmos a cultura. Como injúria à figura humana o cadáver perde seu ser cultural e o transgressor no seu movimento transgressivo se afasta da moral, perde igualmente o mesmo, tornando-se ambas coisas vis, repulsivas e temidas, abjetas. O próprio termo *gore* pelo qual alguns desses filmes é classificado indica no vocábulo inglês o sangue coagulado ou derramado, poluído e fonte de poluição, um sangue ligado ao cadavérico em oposição ao sangue animado ainda pelos processos orgânicos.

No Cinema Extremo, a imagem do cadáver ficcional em muito se afasta das fotografias de quem já morreu. Essas imagens não são produto da morte, apesar de poder confundir o espectador. O cadáver ficcional não provoca o assombro observado por Roland Barthes (1980) de despertar à consciência de que *'isso foi'*. Nos filmes de ficção em questão, o cadáver assemelha-se mais à negativa: *'isso não-foi'*, embora aja duplamente nesse paralelo Eu/não-Eu que joga com a interioridade no homem de algo terrível. Aquilo passa assim a me aterrorizar pela possibilidade da violência, pois, exige que eu pense da mesma forma na referência à realidade; *'eu também sou (ou posso ser) isso'*.

No exemplo físico, é o corpo que faz esse pensamento imediato, pois é o corpo que também possuímos que pode se tornar aquela coisa abjeta. A transferência resultante é o comportamento de defesa que apresento me encolhendo, buscando reparar a presença da figura aberta da imagem pela mimética de meu próprio corpo, contendo o desmembramento do outro imagético pela contração das partes de nosso corpo real, como que para proteger uma unidade que se sente ameaçada em se tornar partes. Nosso horror é de que o filme se confunda com o real, afinal, através do realismo, as

regras são as mesmas e aquilo pode acontecer. Ao que se nega, ao nojento que se quer expulsar da presença física ou mental, os espasmos são esse 'encantamento', as ações rituais segundo José Carlos Rodrigues (1975). Aquilo que não quero interiorizar, que não aceito, expresso a expulsão no vômito, na ansiedade que me leva a gritar, nas mãos que cortam a comunicação com o exterior ao tapar os olhos. O nojo é reação a uma desordem indesejada que fere nossa integridade, algo que desloca a normalidade e que rapidamente se busca restabelecer.

Um terror, no imaginário simbólico e em sua face diurna, é aquele que vemos no triunfo da guerra, na violência do guerreiro e dos heróis, os efeitos contra o *Outro*, um embate que tem clara a separação dos personagens. Já na sua face noturna, o terror é a ação da violência recaída sobre o *eu*, silenciosamente instalada entre nós, pois se mostra sem controle ou previsão, é um embate interno do ser, e o embate que inventamos é esse entre natureza e cultura, a própria imagem de Hussain da figura humana dividida em dois seres opostos.

Rodrigues (1975) nos lembra que, à luz das teorias estruturalistas, já se encontra o medo e o pânico nos interstícios da estrutura social, funcionando esta como um referente cosmológico à ação, estabelecendo contenção pelas categorias e posições que reproduz. Frente à falta ou mistura entre os domínios estruturais é que o tabu pode se encontrar (DOUGLAS, 1976). Este é o terceiro elemento recorrente no Cinema Extremo. Por esse viés, o tabu pode ser compreendido como uma composição estrutural especial, dotado de reconhecimento coletivo por sua força contra a ordem, pois, erigido em oposição à estrutura positivamente reconhecida, o tabu se torna um ponto de coordenada especial como referência do que se pode e do que não se deve.

Esse processo de rejeitar algo de um sistema para torná-lo harmônico é uma reflexão de intenso debate na arte contemporânea. O que Foster (2017) diagnostica como um 'retorno do real' se relaciona a esse novo campo de uma arte da poluição, da desordem, que busca em suas criações desestabilizar as próprias categorias da arte. A ideia de 'real' vem no argumento de Foster, a partir da teoria lacaniana, indicando um dos registros psíquicos que Lacan

propôs por seu nó borromeano de três elos, o real. O real em Lacan é a parte subtraída da realidade que permite que ela se torne uma totalidade ao indivíduo, se tornando o real aquilo não simbolizável, um excedente que nos escapa (LACAN, 1992; 2005). O real não se articula pelo símbolo, portanto não pode ser organizado. O paradoxo dessa elaboração provém do desejo incestuoso descrito por Freud, pois o *Das Ding* de Lacan é o objeto perdido na teoria freudiana (que nunca foi tido), a mãe como o bem-supremo do princípio de prazer que é sempre aquele proibido (LACAN, 1988, p. 90), reaparecendo como fantasma nos objetos substitutos do desejo, o que nunca se alcança e nunca se simboliza. Julia Kristeva (1982) fará uma crítica analítica de uma relação que a autora acusa Lacan de não levar às últimas consequências. Para Kristeva é a própria mãe que aparece como a face desse real, e ela o é justamente porque o indivíduo precisa 'abjetar-se' de sua figura pelo *princípio de realidade*, separar-se da mãe para entrar no campo da linguagem e do desejo sob a *lei do pai* (KRISTEVA, 1982, p. 10).

Para Kristeva, é uma série de significantes que serão encontrados sob a figura da mãe como significado da negação de uma parte do nosso *eu* que foi expelida. A mãe é a metonímia; pode empenhar o processo de diferenciação do *eu*²⁸ ao mesmo tempo em que estabelece suas 'bordas'. Kristeva foi fortemente influenciada pelo trabalho de Mary Douglas (KRISTEVA, 1982, p. 65), de forma que relaciona essa 'borda' do *eu* com as reações à poluição da autora, indicando sua fonte nesse não-objeto que é o abjeto. Essa relação já especificamos no interior do Cinema Extremo pela relação Eu/não-Eu que podemos experienciar da categorização da impureza.

O paradoxo da abjeção está na representação da arte que vem pensando a abjeção desde a década de 1990 - Foster (2017), indica a pop warholiana já como seu início, no entanto -, pois como representar um não-objeto? (FOSTER, 2017) O princípio é que, mesmo que ele seja o que punge

²⁸ Claro, como nota Foster (2017, p. 146), Kristeva não esclarece como ocorre a abjeção, já que a expulsão é qualidade de um sujeito, e o processo descrito por Kristeva ocorre para o surgimento do sujeito. Para a simples solução do paradoxo encontramos o que Wagner ensina sobre a invenção: seria melhor dizer que se inventa um abjetado, assim como se inventa um *eu*, sendo a relação de expulsão o efeito advindo dessa estruturação de relacionamento, não um evento primário.

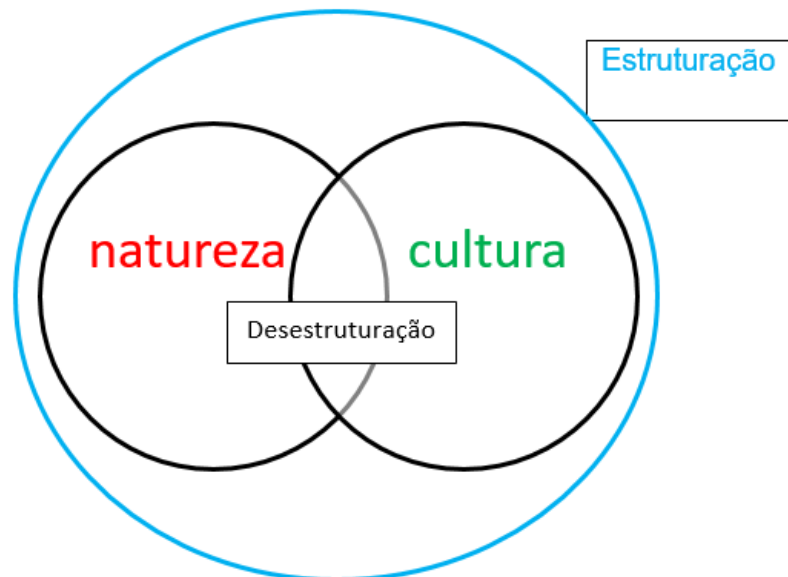
do real, àquele fixo que sempre retorna e resiste a ser simbolizado (*sublimado*), nós lhe oferecemos o suporte de um objeto. Ele aparece no objeto, já que por alguma via para nós retorna, além de precisarmos estabelecer seus objetos para a pretensão de capturá-lo e representá-lo, apesar de serem sempre objetos na liminaridade e sempre metáforas do próprio abjeto. Kristeva (1982, p. 13-17) especifica o corpo orgânico feminino (o corpo materno) em sua análise como objeto mais comum daquelas quebras na relação cindida entre sujeito e objeto em que a abjeção aparece como resultado (o cadáver é também seu exemplo ideal); o abjeto é o que há de mais distante e de mais próximo ao sujeito.

Porém, ao fazer da mãe a fonte do abjeto, Kristeva substancializa alguns significantes dessa qualidade, ignorando o método estrutural de Douglas (1976), onde um elemento só possui sentido através de uma cadeia de significantes. É aquele elemento que aparece em dissonância em uma cadeia que é visto como impuro, mas nada nele fixa essa qualidade. Mary Douglas entende a 'sujeira' como produto advindo da confusão entre domínios previamente separados, ou seja, a poluição provém essencialmente de uma conjuntura dissonante em relação ao sistema antecipadamente condicionado. Claro, talvez a análise de Douglas não esclareça satisfatoriamente nossa indagação em relação a certos objetos, já que por seu método a reação à poluição só pode ser considerada em graus de distância de suas categorias; claramente, a impressão que nos causa o incesto não é a mesma que causa uma camisa suja. Douglas deixa em aberto a introdução dos valores particulares de cada cultura às suas categorias para uma análise completa.

Todavia, como sintetizar essas duas interpretações? O processo de abjeção descrita por Kristeva (1982) aponta o processo que viemos descrevendo em relação a invenção da natureza como oposição da cultura como uma relação de abjeção. Douglas (1976), por outro lado, é a autora que baliza nossas considerações sobre o terror como reação à desordem das coordenadas simbólicas do social. Nesse sentido, o conceito de informe de Bataille (1929; 1985) pode trazer um meio termo possível, na maneira que o utilizou Krauss e Bois (1997), sintetizando considerações estruturais e morfológicas. O conceito de Bataille é uma categoria anti-estética, mas suas

relações com as categorias que expomos aqui são intrínsecas. A forma é a própria organização, ela é a inclusão do elemento dentro de um sistema de referências, e é isso que Bois e Krauss (1997) inferem da criação do informe batailliano, já que ele é um princípio operacional de desconstrução. O informe não é o campo abstrato de uma negativa, como princípio operacional ele precisa aparecer por um objeto, sob a forma, mas sua qualidade é a de implodir a forma, desestabilizá-la como informe (BOIS e KRAUSS, 1997, p. 80). Uma forma pode então sintetizar a impureza, mas apenas através da sua desorganização estrutural de forma como está inserida em um sistema, deixando no fim de ser forma.

O informe não viria enfim a ser algo, mas um campo, um domínio de desestabilização que ocorreria justamente por ser um campo ambivalente, onde as separações estanques das categorias não funcionam completamente, para onde a resolução simbólica da poluição não acontece. O informe irrompe o complexo fundo-figura que investiga Lucien Massaert (2014), e fundo-figura é outra metáfora produtiva para nossa demonstração, pois são uma relação de oposição pela qual ambos os termos podem aparecer. Se encontramos a natureza numa relação hierárquica mais baixa que a cultura, então temos de classificar aquela como fundo e essa como figura. Já que ambas são invenções polares que servem ao princípio de harmonia das categorias, temos também de questionar, como se faria no complexo fundo-figura, onde se encontra o excedente do sistema, ou seja, qual o elemento que não se apreende dentro da clara distinção da figura e da forma. Onde está seu informe? A comparação com o Real que faz Foster adviria dessa condição de que ele é sempre traumático, resiste à elaboração (2017, p. 142). Existiriam, dessa forma, certos valores em um sistema que são mais 'poluentes' do que outros porque resistem à própria organização da desordem, ao processo simbólico; são o trauma do sistema. No léxico de Douglas, o informe aparece onde as categorias colidem. O campo desse valor é a generalização da poluição, ele é o protótipo de desordem para os seus significantes, assim como existe o próprio valor da organização, que se encontra em um ponto (pois pode ser figura) e permite a diferenciação das categorias.



Talvez tenhamos feito considerações demasiadamente estéticas para o objeto de estudo do trabalho, já que não há uma irreconhecibilidade total do morfológico nesses filmes. Mas a que existe, a da mutilação do corpo e sua qualidade de abjeto, ela ocorre justamente porque esses filmes principiam-se por um domínio, um domínio de liminaridade, cindido entre as categorias, sendo a ambivalência que desestabiliza todas as relações na diegese. Algo não permite que o processo de negação e oposição se dê por inteireza, por isso é possível representar a figura humana poluída, sobrepondo o não-homem com o homem. Mais uma vez, a figura do fim de *Subconscious Cruelty* cindida pela luz.



Figura 3 (Subconscious Cruelty, 2000, Canadá, dir. Karim Hussain).

A partícula da linguagem que os linguistas assumem existir em todas as línguas é justamente a que auxilia na negação, a função da negação na vida social é também precisamente a de afirmar. Ora, a negação no 'espírito humano' não afere a falta, mas justamente a presença ao compor através do real ou imaginário o suporte das suas fronteiras para tornar possível em primeira instância a própria organização. Assim, o tabu, ao proibir, institui as limitadas formas de organização das coisas expressando seu efeito positivo também como um suporte da negação pela composição binária que exemplificou a linguística estrutural, assim o sentido de um elemento é resultado da oposição a um elemento que deste se distingue numa série.

"A cultura só apresenta seu próprio sentido na mente dos indivíduos (nos termos da lógica que temos procurado seguir) a partir do momento em que delimita os seus contornos externos, opondo-se a uma "não-Cultura". Se a Cultura é o atributo distintivo da Humanidade, como crê a maioria dos antropólogos contemporâneos, a distinção entre Homem e não-Homem figura como preocupação primordial no seio de todos os sistemas de pensamento" (RODRIGUES, 1975, p. 20).

A particularidade do Ocidente foi de “preencher” esse espaço negativo por uma invenção de presença. A ‘não-cultura’ é para nós a natureza, a ontologia que Descola (2014) tão bem descreveu. Nós fizemos termo a própria negação, ela não é em realidade o não-estruturado, ela é apenas o termo negativo de exclusão da estruturação. Onde um sistema de pensamento cristão se envolve, é a alma o que aparece como indício principal da humanidade, estando para fora todos os seres em que se considera ausente esse elemento. O animal participa dessa classificação, e como citamos, o darwinismo profanou essa separação ao indicar o homem como animal, intensificando o embate de uma identidade puramente cultural. É Deus o ordenador dessa realidade em que uma ligação de princípio como a alma pode nos fazer com ele ser semelhantes. Porém, com isso se torna a natureza o seu lugar sem vínculo, onde não estão os seus iguais; não é esclarecedor que os personagens demoníacos dos escritos cristãos sejam figuras de combinações de animais de diversas espécies? Ou que satanás seja lembrado como uma besta - aquilo que está ainda além da forma animal, a besta representa a própria animalidade. Isso em muito se aproxima das relações que Douglas (1976, p. 57) encontrou em sua clássica interpretação sobre as indicações de poluição nos animais do *Levítico* dos textos bíblicos hebraicos, e talvez seja a condição de origem dessa fabulação da demonologia no Medievo.

Ambígua ou anômala, a poluição e o perigo são reconhecidos e temidos nos tabus, logo, para qualquer controle efetivo ou não sobre suas causas ou efeitos, as fronteiras são erigidas como sua consequência, sejam elas institucionais ou simbólicas, enquanto formas de assegurar a composição da forma do *eu*, essa composição coletiva que é sagrada. Porém, se engajar em um projeto que possa definir a condição fechada da ideia de humanidade em cada estrutura social seria um trabalho de intensa e extensa dedicação, se de alguma possibilidade. De maneira subvertida e próxima dessa intenção esteve a obra de Bataille que Moraes descreve em seu *Corpo Impossível* (2002) como exploração da decomposição da figura humana, quer dizer, um projeto de trazer a ausência para exemplificar a presença.

O que Bataille nos faz pensar é que existe um sentido sagrado também no horror, na ausência de ordem, nessa coisa que deixa de estar culturalmente

englobada. Isso o autor apresentava através de sua teorização do êxtase religioso junto às imagens de sofrimento e mutilação. Moraes expõe esse princípio na ideia que Bataille faz de Deus como 'medida do impossível'. "Para Bataille, Deus representa essa interrogação no vazio, esse impossível que fornece a medida única do homem." (MORAES, 2002, p. 174). Se o ilimitado é próprio do homem, porque sua medida são os Deuses, é num movimento ao inalcançável que se inscreve a humanidade, um movimento dilacerante à vivência, pois impossível. Moraes percebe então na interjeição do autor:

"DEUS, se soubesse, seria um porco" – a associação não parece gratuita nem simplesmente efeito literário: ela enuncia os fundamentos de um pensamento que se organiza sobre a polaridade do alto e do baixo, ou do ideal e do abjeto (MORAES, 2002, p. 174).

O que se expressa da ideia de Deus como medida do impossível é logo o excesso como definição ao homem. Deus, se desse sofrimento de sua criação soubesse, desceria de sua forma ideal para uma menos nobre. O que punge do abjeto em Bataille é o horror da diluição da forma junto a abertura dessa forma como excesso, então o ilimitado da destruição se torna próximo de Deus porque fora do profano, quebrando com a medida comum da vida coletiva assim como a experiência com o sagrado faz; seria só através da destruição desse mundo que poderíamos contemplar sermos a verdadeira semelhança de Deus: o personagem de Hussain diz "*Serei meu próprio Deus*" antes de matar o filho de sua irmã. O ideal e o abjeto misturam seus efeitos de horror e êxtase por serem a quem os experimenta diretamente a suspensão das coordenadas coletivas ou dissolução destas, a parte que nos fascina ou desperta curiosidade frente a essas imagens mórbidas é também o efeito de destruição de um mundo rígido de possibilidades. Para uma experiência divina o autor então se refere à falta de controle e de proibições (Deus não está submetido às leis sociais), mas indo em direção a bestialidade das ações humanas, já que sua exposição é a da face noturna do terror que aparece como o macabro e o sagrado em nós mesmos. Não é incomum que no nosso cotidiano um assassinato cruel se torne assunto muito comentado, o evento serve duplamente para que possamos apontar aquilo que nos opomos ser e ao mesmo tempo fascina-nos por sua incomensurabilidade.

Nesta exposição, Bataille consegue proceder em demonstrar também que mesmo atravessando o homem nos limites de sua constituição estes atos apenas reforçam sua figura, pois na medida do impossível não haveria uma imagem última e fixa que abarcasse o homem e pudesse assim ser destruída (MORAES, 2002, p. 153). O que se coloca nas relações de alteridade com a fronteira da não-cultura é o ilimitado frente a uma imagem que limita, na transgressão é a lei o objeto de ação e é quando se ultrapassa a lei que também se reforça a mesma nesta forma de relação, já que para que o tabu tenha sentido em sua transgressão é preciso que por ele se tenha reverência e terror igualmente (BATAILLE, 1987, p. 45).

O Cinema Extremo é apenas uma de muitas tentativas de destruir a figura humana, não o pode fazer completamente, pois existe um paradoxo nessa própria ação. Não pode igualmente conseguir transcender a morte, pois apesar da imagem ser o meio manipulável da realidade, a ficção sempre frustra a possibilidade de continuidade com seus efeitos. Mas é uma estratégia inovadora, pois assim como quando crianças nossos pais nos sugeriam olhar embaixo da cama para desmistificarmos o monstro, esses filmes sugerem que possamos nos relacionar com a impureza ao invés de apenas negá-la enfaticamente.

Por isso também o recurso ao real e o realismo. Uma intenção de realizar uma estética do visceral, da presença do poluído. É quase a restituição das formas afetivas dos eventos, o excesso de sangue, de gritos, de violência é uma constituição teatral que quer prender-nos a atenção para transportar o 'cheiro' da morte. Por isso nem sempre o efeito de terror nesse cinema se alcança por simples realismo visual, também a comunicação do extremo ou bizarro se faz sentir, isso porque o terror quanto mais aspira à absolvição do espectador em algo fora do comum, mais cria com suas representações certo sentimento surreal ou onírico, e é assim que todo o espaço da transgressão se delimita ao menos como contrário à regra e ao ordinário, parecendo invocar uma realidade suspensa como a dos sonhos, quase que extirpando o espectador da vida ordinária e imobilizando-o pela fascinação ou terror. *Subconscious Cruelty* é exemplar nesse sentido, a estética do filme se assemelha a um sonho, mas sonho de quem? É a forma de um inconsciente

impessoal, um inconsciente da espécie humana, onde supostamente aguardam todos os desejos proibidos o momento de sua evasão.



Figura 4 Mulheres canibalizam e se masturbam com o corpo de Cristo em Subconscious Cruelty (2000, Canadá, dir. Karim Hussain).

Muitos dos filmes de terror da década de 1970 percorriam essa relação de quebra entre ordem/desordem, mas a restituíam ao fim do arco de suas histórias. Normalmente os eventos se passavam em uma noite e se resolviam com o nascer do dia, onde os sobreviventes do terror fugiam e o 'monstro' era capturado pelas autoridades. O Cinema Extremo não persegue essa resolução, e poucas vezes apresenta no seu interior uma gradativa desordem, apega-se mais à desordem em si e já começam no momento do terror, ou pelo menos nunca retornam à breve duração da normalidade de seus personagens. Os filmes se oferecem como a quebra de um tempo ordenado: não no que diz respeito ao interior da diegese para os seus personagens, mas ao que incide à nossa experiência cotidiana de assisti-los, a própria ruptura da experiência real. Esse efeito, mais uma vez, participa da restituição da 'aura' dos referentes dos filmes. Como argumentamos, a imagem pode funcionar como uma rede, a

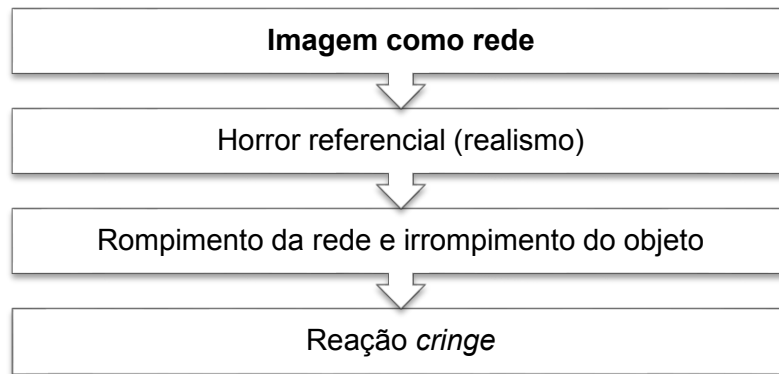
imagem possui agência, mas ela pode ser modulada pela manipulação humana, quer dizer, é sempre também escolha e dela escolhemos o que sentir.



Figura 5 Uma figura passa indiferente ao fundo no estupro de Alex em *Irréversible* (2002, França, dir. Gaspar Noé).

Do horror, esperamos que a imagem nos mantenha distantes dos objetos do qual são fonte, mas ao partir do *exploitation*, a visualidade desses filmes ataca o espectador, devolvendo a agência terrível da imagem sobre a realidade, quebrando o anteparo²⁹. É o efeito *cringe* a que nos referimos, ele está no rompimento do clitóris por uma tesoura em *Antichrist* (2009), no estupro de Alex e a cabeça esmagada em *Irréversible* (2002), no choro do bebê estuprado em *A Serbian Film* (2010), na descrição sexual do parto em *Subconscious Cruelty* (2000). Desenha-se na ficção um espaço que não experienciamos na ordem normal das coisas e que desordena nossa sensibilidade não preparada para esses objetos.

²⁹ Por se apresentar nesse domínio abjeto, algo desses filmes sempre 'punge' da imagem para nós. Foster (2017, p. 133-134) compara esse efeito com o olhar do sujeito e seu privilégio de distanciamento com o qual uma arte do real resolve investir. Retirado do campo do símbolo, a imagem da arte contemporânea não mais pacífica o olhar do sujeito, mas o objeto o 'olha de volta', rompe o amparo que a contêm.



Esse espaço, ao mesmo tempo de liberdade e perversidade é conduzido muitas vezes por uma sucessiva expansão de seu campo, como se a transgressão tornasse possível um quadro dos frágeis limites dos interditos assim que são ultrapassados, colocando uma construção mosaica em cena que tem na finalidade do plano um afastamento da identidade, do reconhecível. Em *'Salò o le 120 giornate di Sodoma'* (1976) de Pasolini, os 'círculos' em que o cineasta separa os momentos de seus personagens (Círculo das Manias, Círculo das Fezes e Círculo de Sangue) não se colocam em meros espaços de ações convergentes, mas de etapas sucessivas da transgressão que desbocam no extremo do assassinio associado ao prazer sexual da literatura de Sade. Assim que se ultrapassam os limites instituídos a única coisa que se poder fazer é dobrar seu afastamento da ordem até o infinito.



Figura 6 (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1976, França, dir. Pier Paolo Pasolini).

Se o tabu então garante algo é em sua função um último recurso ou primeiro de coordenação social onde sua existência são pontos fixos, eles se apresentam como aqueles que garantem uma prevista modificação que não esteja além da atuação de sua força, são o fundamento da realidade, a medida da distância da cultura quando deles se aproxima. O tabu é a circunscrição da vida humana e transgredi-lo é tornar a experiência para além das fronteiras como uma possibilidade, colocando seu maldito personagem como outra-coisa-além, um Deus ou uma Besta.

A forte reprovação que o tabu é capaz de causar é o efeito direto de sua própria atuação, não só ofende como perturba, o terror se encarna naquele que não o respeita porque ele se coloca fora da própria lógica possível; os monstros não possuem origem, são sempre uma força não reconhecida e evidentemente inimiga porque colocam em cheque a ordem cultural ao mesmo tempo que se tornam figura de fascínio e perigo por sobreviverem fora dela. Essa 'natureza irracional' em seus efeitos negativos expulsamos simbolicamente nomeando seus suportes no 'selvagem', 'na besta', 'no demônio' ou no 'perverso'. Douglas (1976) afirma que se purifica retirando os estímulos de um ambiente em que não deveriam estar ou classificando-os sob uma forma de pensamento aceitável. São essas figuras que, categorizadas, exteriorizam a 'parte maldita', o excesso indesejado ao ideal, permitindo que tornemos 'Outro' aquilo que não aceitamos estar em nós mesmos na forma como representa o Cinema Extremo.

A fórmula se aplica perfeitamente também a ordem de contraste individual/social. A forma do auto interesse é condição de um afastamento do socialmente aprovado e conduz a qualificação do indivíduo no auto interesse principalmente quando não se reconhece produção social de seu comportamento. Logo, a conclusão resultante disso é afirmação de uma agência exterior e extraordinária ao grupo social, no caso ocidental explicitada pela natureza, o lugar de "início" do ser produzido que formula uma espécie de falha nessa sociabilização indicada principalmente em nossa medicina patológica. O humano perverso como figura patológica nesse cinema parece responder ao contexto pós-moderno em que as coordenadas se diluem, como

já mostrara Bauman (2001), em que os transgressores parecem mais eminentes e para explicar a desordem usa-se essa externalidade agentiva.

Prometemos esboçar uma hipótese sobre essa figura do *serial killer* ou do perverso nesses filmes. Acompanhamos as análises de Foucault (1997) sobre o sistema de paixões do cristianismo que colocou a sexualidade no quadro de investigações da loucura, e com isso poderemos argumentar que foram duas as figuras que metaforizaram os desenvolvimentos de um campo como o da sexualidade e suas subsequentes investigações, principalmente pela psicanálise: o histérico (ou neurótico) e o perverso.

Didi-Huberman no brilhante *Invention of Hysteria* (2003) delineou as mesmas relações através do que identificara como uma iconografia do corpo histérico. Didi-Huberman demonstra como a imagem dos corpos femininos vinha mantendo um imaginário na arte ocidental que culminou nas fotografias dos sintomas do corpo das histéricas no século XIX. Essas mesmas preocupações iconográficas surgem próximas às variáveis que Giddens (1993) argumenta terem surgido impondo a sexualidade como campo de intimidade individual, como também do surgimento da psicanálise no século XIX e XX. A captura da dor do corpo histérico pela imagem foi o espetáculo necessário à sua própria invenção e foi Charcot o iconógrafo dessa percepção do corpo em embate consigo em que a imagem se tornou uma confissão da loucura feminina (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 145).

O papel de Freud nesse desenvolvimento foi oferecer os elementos que estariam envolvidos nesse corpo torturado: a histeria é o sintoma que se enraíza entre o desejo e a censura, a expressão ativa da fantasia sexual e sua repressão (BREUER & FREUD, 1969). Já observamos também como Freud reforçou o imaginário da civilização como um fenômeno de repressão de energia sexual. Em uma leitura ampla, todos os indivíduos acabariam por esse processo sendo neuróticos (FREUD, 2011) mas a etiologia sexual da histeria seria o exemplo somático de um traumatismo feminino que iniciaria sua hipótese.

Tratando da etiologia sexual, os fetiches sexuais (outrora tratados por Krafft-Ebing) delinearam outro personagem que Freud acolheu em suas

análises, o perverso. Esses dois personagens não estão separados no psiquismo, nem mesmo podemos argumentar se anularem. Em 'Três Ensaios sobre a sexualidade', Freud (1996a) já argumentara que é característico que todo indivíduo participe da estrutura perversa pela própria criança ser um perverso polimorfo, quer dizer, se a qualidade perversa foi interpretada como a tendência se relacionar com outros arranjos de prazer que não aqueles organizados pelo sistema de paixões do cristianismo (heteronormatividade), à teoria freudiana, em que um objeto fixo do desejo humano não existiria, a perversão pertenceria à normalidade.

Assim, como todo sujeito precisa lidar com a organização libidinal que a civilização impõe aos sujeitos, todos se tornam neuróticos como resultado. Todavia, as figuras do perverso e do histérico na psicanálise passam a ser descrições de grau de uma relação em comum: a maneira pela qual o sujeito lida com o desejo. Em grau, o histérico é aquele reconhecido pelo exagero da censura do desejo, expressando-se pela fantasia e pelo sintoma. Já o perverso é seu inverso e é qualificado pela baixa repressão aos seus impulsos, exercita seu desejo (FREUD, 1996a). Claro, para nós essa interpretação se vale dos referentes que demonstramos historicamente organizados. O grau de participação de cada personagem está em verdade na sobreposição das séries de Natureza/Cultura como exemplificamos estarem relacionados com a ascese cristã da sexualidade.³⁰

	Natureza	Cultura
Histérico	-	+
Perverso	+	-

Os filmes do Cinema Extremo possuem sempre como protagonista um ou outro desses personagens, mas aparenta ser o perverso a figura mais

³⁰ É claro que essa relação está na percepção geral da teoria freudiana, já que é a própria negativa, a limitação da expressão sexual que pode fundar o desejo. Consultar FREUD, S. (1925) A negativa. Rio de Janeiro: Imago, (Obras Psicológicas de Sigmund Freud, v.3), 2007.

comum nessas produções, pois é quem melhor oferece a visualidade da transgressão que a maioria desses filmes intencionam. No entanto, é na verdade a atenção à relação que ambos esses personagens possuem em seu comportamento que devemos enfatizar: a sexualidade. O perverso é a nova iconografia da relação do Ocidente com a sexualidade, mas ao invés de seu espetáculo ser apenas seu próprio corpo, ele é melhor representado nos efeitos que promove no corpo alheio. Quais as razões históricas que passam a ênfase de um imaginário ao outro? Para essa pergunta necessitaríamos de uma investigação muito específica para esboçar os motivos aproximados. Porém, não podemos deixar de lembrar-nos das grandes revoluções sexuais das décadas de 1960 e 1970, as datas em que a estética desses filmes começou a ser processada. Com isso, poderíamos talvez interpretar desses filmes a elaboração discursiva de um trauma da liberdade sexual que encontra seus temerários na relação de embate entre natureza e cultura do Ocidente, produzindo assim um novo núcleo traumático no erotismo que se organiza em torno do personagem perverso?

Como confessei, essas são apenas relações hipotéticas. Mas não deixa de ser esse o *leitmotiv* mítico dessas produções. Como apontei, não acredito que o erotismo nesses filmes violentos seja apenas uma escolha estética, eles na verdade explicitam a qualidade do próprio erotismo para a imaginação ocidental, a qualidade de ser um domínio aparentemente da natureza e que oferece perigo. No entanto, porque o erótico e o sexual? É ele totalmente classificável e abjetado pela estruturação do binômio Natureza/Cultura? Qual a qualidade específica desse objeto que possuiria primazia exemplar sobre outros? Georges Bataille, genialmente, desenvolveu essa questão há já algum tempo.



Figura 7 June esquarteja um garoto em meio ao ato sexual (*Trouble Every Day*, 2001, França, dr. Claire Denis).

Como expusemos, para Bataille (1987) a sexualidade participa de outro tempo da vida social, um tempo improdutivo, de excesso, em oposição ao tempo do trabalho, da *práxis*. Como experiência interna, o erotismo é também uma relação de continuidade, pois seria o campo não organizado dos corpos individuados, é no fundo uma fusão entre seres que ocorre como diluição dos participantes no ato sexual. Isso é, em sua dupla descrição, a sexualidade é para Bataille essencialmente transgressão, mas como a sociedade não pode despojar-se de seus produtos (a produção de novos membros e o núcleo de aliança que traz a sua organização pela exogamia), a sexualidade passa a ser uma transgressão organizada (BATAILLE, 1987, p. 101). O erótico participa do cultural ao mesmo tempo em que com sua organização se confronta; ele é duplo, e por isso acompanha em si o signo de um interdito por ambiguidade, sua própria qualidade é a confusão de domínios. A sexualidade seria a parte da natureza que precisa continuar no interior da cultura; o campo do informe, da confusão entre figura e fundo, é em verdade o domínio sexual.



Figura 8 'Ela' e 'Ele' fazem sexo enquanto seu filho despenca de uma janela. O orgasmo coincide com sua morte (*Antichrist*, Dinamarca, 2009, dir. Lars von Trier).

Como sublinha Bataille “O interdito não significa forçosamente a abstenção, mas a prática em forma de transgressão” (BATAILLE, 1987, p. 49). A leitura batailliana serve para os propósitos de nossa demonstração histórica, ainda que ele o faça ser generalizada: o ato sexual só existe por transgressão, ele precisa existir entre as duas séries (Natureza/Cultura), pois depende da suspensão delas para se manifestar, “não há transgressão que valha sem uma forma na qual se possa situar, fazer agir a transgressão” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 28). A sobreposição dessas séries sem que elas se resolvam caracteriza o irrompimento do desejo no *eu* cultural, a condição que localiza a alteridade no interior do próprio ser, pois faz real uma agência através da desordem, da falta de simbolização e resolução. Isso indica que o protótipo do desejo para nós é sempre a transgressão das regras sociais e é exatamente por isso que a psicanálise pôde elaborar seu discurso fazendo do desejo incestuoso o protótipo de todo objeto de investimento da libido³¹. Quando dizemos da sexualidade que ela é animalesca, não nos referimos apenas a uma comparação possível entre os movimentos rítmicos do corpo humano ao de outras espécies animais, mas de que ela é uma conduta que reside no campo de uma interpretação naturalista, o que quer dizer que pensa-se fora da cultura, ainda que ela seja culturalmente organizada; o exemplo dessa

³¹ As teorias de Freud nesse sentido não possuem nenhuma falácia em sua elaboração e provam com isso sua genialidade. Seu defeito é apenas o de tentar ultrapassar seus próprios limites analíticos historicamente (e geograficamente) delimitados.

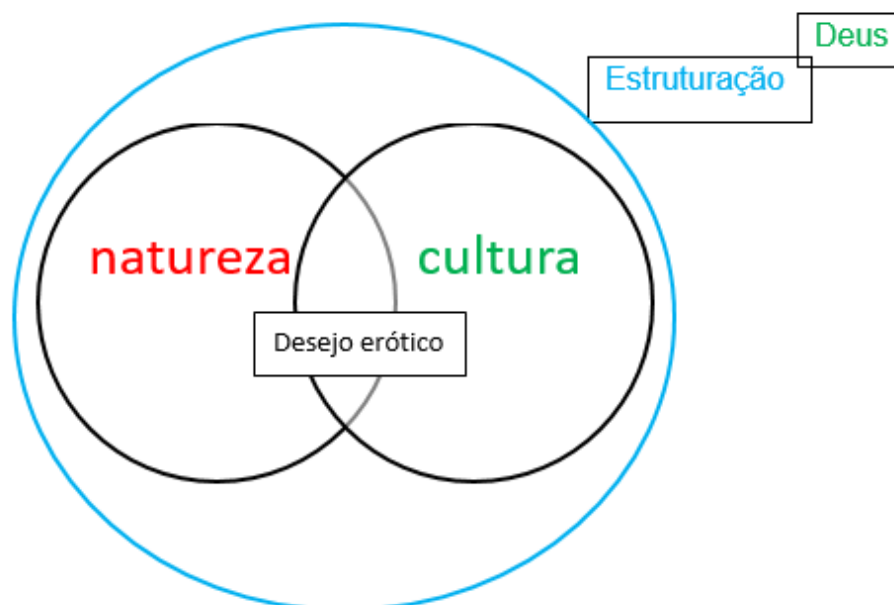
supressão da razão para uma paixão animal é clara nos filmes que descrevemos. Mas caracterizar o domínio sexual como da natureza é apenas a maneira aproximada de responder a desordem, já que é a natureza a estrutura de exclusão do Ocidente. O domínio sexual é na verdade o núcleo não resolvido, mesmo que seja pensando como da natureza, ele é dividido por se encontrar no social: o sexual como do orgânico; o erótico como do cultural; o desejo como instinto; a administração sexual institucional, etc.

O erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos: é uma atividade humana. Mas ainda que ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser o seu fundamento. Desse fundamento a humanidade se desvia com horror, mas ao mesmo tempo o conserva. A animalidade é mesmo tão bem conservada no erotismo que o termo animalidade ou bestialidade não deixa de lhe estar ligado. Foi por exagero que a transgressão do interdito ganhou o sentido de volta à natureza, de que o animal é a expressão (BATAILLE, 1987, p. 62)

O erotismo expressa a imaginação da perda da cultura, da queda (condição *catamófica*) do homem e é a indicação da origem de todos os tabus. É ela quem melhor introduz o sentimento de uma dupla agência no humano porque é o elemento que aparece dentro do sistema de ideias do Ocidente ainda não resolvido totalmente; ela reside entre nós como o sinal perpetuo de nossa participação a um campo externo, que correlacionamos à animalidade e à natureza (BATAILLE, 1987; 1993). Bataille também chama a atenção no erótico para o ato do desnudamento. Ele ocorre no momento erótico em diversas partes do mundo, mesmo onde o sujeito ocidental duvidaria. Disso, o autor precisa o campo de ação do erótico: se ocorre fora do campo social, precisa igualmente afastar os signos sociais de controle de um corpo público e socialmente aceito para o corpo obscuro, e para isso são as vestes e sua ausência que indicam o campo do erótico. Esse jogo entre encobrimento e desnudamento é o próprio jogo erótico que Rodrigues (2011) encontra nas artes em relação à representação do corpo, e na imagem acompanha essa descrição mesmo as ilustrações anatômicas do século XVI onde “A incisão na carne, o avesso da pele exposto nos permitem pensar o próprio corpo como uma vestimenta” (RODRIGUES, 2011, p. 96).

O resultado desse processo é então que o próprio sistema de paixões do cristianismo fundou a transgressão, afinal de contas, pelos processos de sua teologia um sistema de paixões seria a consequência direta de suas atitudes, já que o resultado do medo é o interdito e não o contrário (BATAILLE, 1987, p. 34). Daí provém que Bataille interprete Deus como a própria condição da ordem dos elementos ideais, porque ele é o estruturador por excelência do sistema de pensamento cristão, e no interior do pensamento cristão a sexualidade não é estruturada, ela é o excedente de seu sistema que só pode ser organizada em um campo a parte (daí igualmente a vergonha em relação ao erótico e a prescrição de sua discrição).

É essencial ao homem recusar a violência do movimento natural, mas a recusa não significa a ruptura, anuncia, ao contrário, um acordo mais profundo. Esse acordo coloca em segundo plano o sentimento que tinha fundado o desacordo. Esse sentimento é tão bem conservado que o movimento que leva ao acordo é sempre vertiginoso. A náusea, depois a superação da náusea, que acompanha a vertigem, são as fases da dança paradoxal que ordenam as atitudes religiosas. No conjunto, apesar da complexidade do movimento, o sentido aparece com toda clareza: a religião comanda essencialmente a transgressão dos interditos (BATAILLE, 1987, p. 45-46).



É o domínio do sexual e do erótico que mutila a figura humana em suas categorias e em sua unidade psicológica do *eu*, a violência é apenas seu efeito.

Por um lado, o próprio campo do erótico é um campo afastado do social no Ocidente, de outro ele é pensado em uma origem extra cultural e por isso sintetiza todos os juízos da categoria de natureza em si. Esse domínio é o núcleo discursivo desses filmes, como igualmente sua estética. A relação dramática de embate entre os juízos da natureza e da cultura estruturam todo o seu registro e produzem o terror a partir de uma visualidade dramática e excessiva dessa invenção ocidental igualmente excessiva que é a sexualidade como produto orgânico em oposição aos esforços culturais de sua contenção. No entanto, é essa própria condição que coloca ao homem ocidental a consciência de si, assim como exemplificou Kojève (2002). É o desejo que transforma o *ser* ao mesmo tempo que o funda (KOJÈVE, 2002), é ele que faz a consciência das categorias, por estar fora delas. Por fim, o Cinema Extremo condiciona suas imagens e temas a partir dos elementos expostos à direita no quadro que segue abaixo:

Em relação à construção histórica do binômio:

Cultura	Natureza
Racional	Irracional
Civilizado	Primitivo
Sanidade	Loucura
Moral	Tabu
Identidade	Alteridade
Violência organizada	Violência Desorganizada
Indivíduo jurídico	Indivíduo desprotegido
Restrição dos parceiros sexuais	Irrestrição dos parceiros sexuais
-	Desejo erótico +

Em relação ao corpo e sua forma:

Organização do corpo	Desorganização do corpo
Fala	Grito
Rosto em repouso	Rosto desfigurado pela dor
Vestes	Nudez
<i>Corpo fechado</i>	<i>Corpo aberto</i>
Antropomórfico	Abjeto
Sangue	<i>Gore</i>
Vivo	Morto

Em consideração à organização das imagens como indicada por Durand (1988; 1997) pelo regime diurno do imaginário e sua característica polêmica de exclusão e contradição:

Diurno	Noturno
Vigília	Onírico
Distinção	Confusão
Ordem	Caos
Consciente	Inconsciente
Heroico	Terrífico
Ascendente	<i>Catamórfico</i> (queda)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim sintetizamos os esforços demonstrativos instaurados pelos desenvolvimentos de nosso texto. Apresentamos o valor de se considerar a imagem e sua dinâmica para o estudo dos símbolos a partir de sua compreensão como um registro da experiência coletiva. A partir da cinematografia, pudemos observar como um discurso é produzido e quais os elementos de seu percurso que apontam para a sua equivalência com as representações coletivas. Os filmes do Cinema Extremo, em particular, nos dão a pensar sobre as categorias sociais de Natureza/Cultura, polares da ordem e da desordem que aparecem nesses filmes como o elemento de terror.

Esse binômio, ao ser pensado enquanto invenção e não ordem da realidade, expande o campo de compreensão de seu próprio sentido, uma vez que o consideramos historicamente constituído e tivemos a possibilidade assim de apreender os juízos ao seu redor. Foi apenas a partir dessa pesquisa de valores sobrepostos que pudemos observar sua formação basilar a partir do cristianismo e seu sistema de paixões, se tornando o estruturante da própria cosmologia ocidental.

A partir disso chegamos ao núcleo desestruturado do nosso sistema de ideias como o desejo erótico, o excedente de uma classificação em opostos. Isso porque o desejo erótico é fundado por sua própria qualidade de interdito, seus juízos surgem por sua invenção. Mas uma vez sendo a sexualidade humana uma prática constante na vida social, a ascética cristã em nada poderia reagir se não buscar contê-la em disciplina. Ao classificar o corpo e seus objetos como excessos da alma, classificou o indivíduo sob uma disjunção de seu próprio *eu*. Dessa forma, ainda que a crítica de Giddens (1993) se mantenha em relação às análises da repressão sexual, ela não descentraliza a compreensão de Foucault (1997; 1985) sobre o lugar da sexualidade sob suspeita nas relações de poder e sua organização por um *biopoder*. Pois, mesmo que uma pretensa liberdade sexual tenha sido conquistada pelo Ocidente, ainda permanece sobre o sexo uma conotação negativa no imaginário estruturado pelo cristianismo, sendo isso o que

encontramos como o núcleo discursivo mais frequente no Cinema Extremo, que podemos generalizar como seu *leitmotiv*.

Foi esse o tema que perpetuou o cinema de terror do pós-guerra, revertendo essa 'agência' externa ao indivíduo que é o desejo como a sua própria violência, pois sendo transgressão é também o intento da maldade que o guia. Por isso a temática do corpo mutilada no Cinema Extremo é acompanhada de diversas camadas discursivas: ele é o efeito da ação do homem perverso que sucumbe aos seus desejos animais; é a consequência do domínio erótico como domínio de dissolução do *eu* social e de lugar do informe como transgressão morfológica; indica a mutilação do desejo no próprio sujeito desejante, colocando o perverso como vítima de sua transgressão; é efeito de visualidade, por onde a experiência com a parte maldita de nós mesmos é restabelecida, etc. Por fim, pudemos fazer considerações sobre a própria estruturação de nosso sistema de ideias onde o corpo é metáfora e matéria, assim como perceber seus efeitos estéticos e simbólicos no campo da imagem a partir do paradoxo do referente, podendo com isso buscar demonstrar o efeito real do medo por sistemas de pensamento e seus produtos de ordem poluída, explicitando o efeito e a importância da organização da realidade pelo homem e como podemos apreender suas relações pela imagem artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUBENQUE, Pierre. **Aristóteles era comunitarista?** Trad. Agemir Bavaresco e João Hobbus. *Dissertatio*. Pelotas: Instituto de Ciências Humanas - Departamento de Filosofia, n. 19-20, 2004, pp. 05-20.

AUMONT, J. **Esthétique du film**. Paris: Nathan, 1999.

AUMONT, Jacques; Marie, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

ARAÚJO, Leonardo Augusto Luvison; ARAÚJO, Aldo Mellender de. **Michel Foucault e as condições de possibilidade do evolucionismo de Darwin**. *Filosofia e História da Biologia*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 185-197, 2014.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. [Trad. Torrieri Guimarães]. 4ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2010.

ASAD, Talal. **Reflexões sobre crueldade e tortura**. In: *Revista Pensata*, nº 1, vol 1, 2011, pp. 164-187.

AYRA, Rina. **Abjection and Representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature**. Palgrave Macmillan, New York, 2014.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre fotografia. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **História do Olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. "Formless", Documents 1, Paris, 1929, p. 382 (translated by Allan Stoekl with Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie Jr.), Georges Bataille. In: _____. **Vision of Excess. Selected Writings, 1927-1939**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, pp. 31.

_____. "Figure humaine". In: _____. **Œuvres complètes, Tome I**. Paris: Gallimard, 1970, pp. 181-185.

_____. "Le masque". In: _____. **Œuvres Complètes, Tome II**. Paris, Gallimard, 1970, pp. 403-406.

_____. **Teoria da Religião**. São Paulo: Ática, 1993.

BAZIN, Andre. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: _____ . **Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 165 -196.

_____. "O Narrador". In: _____. BENJAMIN, Walter, **Obras escolhidas**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, v. 1, 1986, pp. 197-221.

BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind E. **Formless. A User's Guide**. Cambridge: MIT Press, 1997.

BORDWELL, David. **La narración em el cine de ficción**. Barcelona, Buenos Aires, Cidade do México: Paidós, 1996.

BROWN, Peter. **Corpo e Sociedade: o Homem, a Mulher e a Renúncia Sexual no Início do Cristianismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

BRUN, Jean. **O Estoicismo**. Lisboa: Edições 70, 1986.

CARLSON, Marla. **Performing Bodies in Pain: Medieval and Post-Modern Martyrs, Mystics, and Artists**. Palgrave Studies in Theatre and Performance History, Palgrave Macmillan, New York, 2010.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. 3. edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

CLASTRES, Pierre. "De que riem os índios?". In: _____. **A sociedade contra o Estado: investigações de antropologia política**. Porto: Afrontamento, 1975, pp. 127-149.

_____. "Da tortura nas Sociedades Primitivas". In: _____. **A sociedade contra o Estado: investigações de antropologia política**. Porto: Afrontamento, 1975, pp. 173-183.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**. Vol. I. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Introdução à História da Filosofia: As Escolas Helenísticas**. Volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CUCHÉ, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, Edusc, 1999.

DESCOLA, Philippe. **Beyond Nature and Culture**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. **Invention of Hysteria**. Cambridge: The MIT Press, 2003

_____. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIXON, Wheeler W. **A History of Horror**. New Jersey: Rutgers University Press, 2010.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. Tradução de Mônica Siqueira Leite de Barros e Zilda Zakia Pinto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

_____. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e filosofias da imagem**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

DURKHEIM, É. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo, Ed. Paulinas, 1989.

DURKHEIM, É., MAUSS, M. "Algumas Formas Primitivas de Classificação". In: _____. MAUSS, M. **Ensaio de Sociologia**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995, pp. 399-455.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRAZER, James George. "O escopo da antropologia social". In: _____. **Evolucionismo cultural**. Org. Celso Castro – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004, pp. 46-58.

FREUD, Sigmund. (1920-1922). "Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos". In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud – Volume 18**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.13-145.

_____. (1933[1932]). "Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise". In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud – Volume 22**. Rio de Janeiro: Imago, 1990, pp. 11-220.

_____. (1930) "O mal-estar na civilização". In: _____. **Obras Completas de Sigmund Freud – Volume 18**. Tradução e notas de Paulo César de Souza. SP: Companhia das Letras, 2011, pp. 9-89.

_____. (1905) "Três Ensaio para uma Teoria Sexual" " In: _____. **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas – Volume 7**. Edição Standard Brasileira, Rio de Janeiro, Imago, 1996, pp. 119-231.

_____. (1919) "Uma criança é espancada - uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais". In: _____. **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas – Volume 17**. Rio de Janeiro: Imago, 1974, pp. 225-258.

BREUER, Joseph; FREUD, Sigmund. "Estudos sobre a histeria". In: _____. **Obras Completas de Sigmund Freud – Volume 2**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, pp. 31-143.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. Trad. Maria Emantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Ditos e Escritos: problematização do sujeito, Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise**. 2ª ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2002.

_____. **A História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo, Perspectiva, 1997.

_____. **História da sexualidade 3: O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1989.

GIDDENS, Anthony. **As transformações da intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: UNESP, 1993.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada**. Rio de Janeiro, Editora LTC, 1988.

HAINING, Peter. **A Pictorial History of Horror Stories**. Treasure Press, 1985.

HIJIKI, Rose Satiko G. "O Mal-estar no cinema: A violência como linguagem no cinema de Michael Haneke". In: _____. **Escrituras da imagem**. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, pp 83-92.

_____. **Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

HOBBS, Thomas. **Man and Citizen (De Homine and De Cive)**. Edited by Bernard Gert. Hackett Publishing Company: Indianapolis; Cambridge, 1991.

JACKSON, Jean E. "Pain and Bodies". In: _____. **A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment**, Frances E. Mascia-Lees (Editor), Chapter 21. Wiley-Blackwell, 2011, pp. 370-380.

JONES, Gerard. **Killing monsters: Why children need fantasy, superheroes, and make-believe violence**. New York: Basic Books, 2003.

JONES, Steve. **Torture Porn: Popular Horror after Saw**. Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2013.

KAFKA, Franz. **O veredito/Na colônia penal**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror. An Essay on Abjection**. Translated by Leon S. Roudiez. New York, Columbia University Press, 1982.

KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

KUPER, Adam. **Culture: the anthropologists' account**. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

_____. "The myth of primitive society". In: _____. **The reinvention of primitive society. Transformations of a myth**. London: Routledge, 2005, pp. 1-19.

LACAN, J. **O Seminário, Livro II: O Eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. **O Seminário, livro VII: A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. "O simbólico, o imaginário e o real". In: _____. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, pp.11-53.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **As Estruturas Elementares do Parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. "A estrutura dos mitos". In: _____. **Antropologia Estrutural**. São Paulo, Cosac Naify, 2008, pp. 293-333.

_____. "A gesta de Asdiwal". In: _____. **Antropologia estrutural II**. São Paulo, Cosac Naify, 2013, pp. 167-225.

LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma Teoria Científica da Cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

MASSAERT, Lucien. **No círculo da abjeção**. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dez. 2014, pp. 173-187.

MAUSS, Marcel. "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa e a de "eu"". In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo, Cosac Naify, 2003, pp. 369-397.

MATOS, Adriana. **A Laceração do Corpo na Arte da Idade Média Tardia e na Arte do Pós-Modernismo**. 2012. 159 f. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MELENDO, Tomás. **Entre moderno y postmoderno. Introducción a la metafísica del ser**. *Cuadernos de Anuario Filosófico* (serie universitaria, nº 42), Pamplona, 1997, 138 pp.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Moraes editores. Portugal, 1958.

PONTES, Heloisa. **Durkheim: uma análise dos fundamentos simbólicos da vida social e dos fundamentos sociais do simbolismo.** *Cadernos de Campo*, ano 3, n. 3, 1993, pp. 89-102.

QUINTEIRO, Sílvia. **O Terror como Espectáculo: a Exibição do Corpo Ferido.** *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, nº 9, APLC, Edições Cosmos, Chamusca, 2004, pp. 307-329.

ROCHA, Zeferino. **O Desejo na Grécia Clássica.** *Rev. Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo [s.n.], n. 1, v. II, mar. 2000, pp.84-116.

RODRIGUES, J.C. **Tabu do corpo.** 2.ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

RODRIGUES, Rodrigo Freitas. **Imagens de morte como manifestação do erótico.** 2011. 139 f. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais.

RUSSEL, Bertrand. **História do pensamento ocidental.** São Paulo: Saraiva, 2013. (Coleção Saraiva de Bolso).

STRATHERN, Marilyn. "Sem natureza, sem cultura: o caso Hagen" In: _____. **O efeito etnográfico e outros ensaios.** São Paulo: Cosac & Naif, 2014, pp. 23-77.

TANYA H.; TINA K. **New Extremism in Cinema: From France to Europe. Edinburg.** Edinburg, UP, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. **Figuras, Ídolos, Máscaras.** Trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A fabricação do corpo na sociedade xinguana.** *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, n. 32, 1979, pp. 40-49.

VIRILIO, Paul. **Art and Fear.** London: Continuum, 2003.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WILLIAMS, Linda. **Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.** *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4, 1991, pp. 2-13.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **As Formas de Expressão do Imaginário e as Estruturas Paradoxais da Linguagem simbólica das Imagens.** *Educere et Educare*, Vol.8 nº 16 jul/dez. 2013, pp. 311-319.

ZIMMERMAN, M. **Heidegger's confrontation with modernity.** Bloomington: Indiana University Press, 1990.

FILMOGRAFIA ANALISADA:

A Serbian Film. Direção: Srđan Spasojević. Sérvia; Contra Film, 2010. (104 min), color.

Subconscious Cruelty. Direção: Karim Hussain. Canadá; Infliction Films, 2000. (80 min), color.