

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Ana Caroline Fogaça Barbosa

O feminino como monstruoso em *Black Swan*

**ESPECIALIZAÇÃO EM SEMIÓTICA PSICANALÍTICA
CLÍNICA DA CULTURA**

São Paulo

2021

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Ana Caroline Fogaça Barbosa

O feminino como monstruoso em Black Swan

**Monografia de conclusão
apresentada à Pontifícia
Universidade Católica de São
Paulo, como exigência parcial para
obtenção de título de
ESPECIALISTA em Semiótica
Psicanalítica Clínica da Cultura,
sob a orientação da Prof. Dra.
Maria Lúcia Santaella Braga.**

São Paulo

2021

Dedico este trabalho às criaturas instaladas nos portões da diferença.

AGRADECIMENTOS

Por se tratar de um trabalho sobre o feminino, começo meus agradecimentos pelas grandes mulheres que me inspiraram para o desenvolvimento dessa pesquisa. Sendo a primeira delas minha mãe, Ana, que é fundadora da minha constituição feminina e sempre aguçou meu olhar, curiosidade e interesse tanto para o belo quanto para o monstruoso.

Em sequência parto para as mulheres que são referências profissionais e acadêmicas. Começando pela minha orientadora Lúcia Santaella que, de forma atenciosa e objetiva, acompanhou meu projeto, passando seus conhecimentos e sendo o maior exemplo acadêmico de força e competência feminina que almejo alcançar um dia. Em seguida, a professora Isabel Jungk que também me acompanhou e orientou de forma cuidadosa e gentil, também uma grande inspiração como professora, pesquisadora e mulher. E minhas maravilhosas amigas acadêmicas Dominique Chagas e Raíssa Tonon que, desde o primeiro dia de aula ganharam minha admiração por tanta inteligência e que hoje tenho o prazer e privilégio de trocar uma série de experiências e aprendizados.

Após destacar as principais figuras femininas que contribuíram para meu trabalho, dedico meus agradecimentos a todo corpo docente do curso de semiótica psicanalítica da PUC, com destaque ao professor Paul Kardous e Adriano Messias. Este foi um curso muito especial que se desdobrou em ganhos indescritíveis para minha vida em inúmeros aspectos.

Por fim, agradeço também à meu pai e meu irmão, Barbosa e Ícaro, que sempre me deram suporte para seguir meus sonhos; meu irmão mais velho, Igor, que me introduziu ao mundo da psicanálise e proporcionou importantes reflexões, portanto teve papel fundante da escolha desse curso; meu amigo de sala Moacir Domingues, que esteve do meu lado durante o curso todo, dando apoio e trocando conhecimentos comigo em meio a prazerosas risadas; ao meu amigo Caio Trindade que me introduziu ao mundo do terror e me despertou o fascínio pelo lado trevoso das artes; e, por fim, a todas as pessoas queridas que estiveram do meu lado, conversando e dando apoio a esta pesquisa em todo e qualquer aspecto.

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo o corpo feminino no filme *Black Swan* (2010), a fim de analisar as diversas conformações de signos femininos como monstruosos. Deste modo, será analisado um conjunto de eventos correlatos que marcaram a história do Ocidente e que, de alguma forma se relacionam e contribuem com a conformação dessa imagem, mesclando delicadeza e brutalidade. O objetivo é entender de que forma ela vem sendo construída, até chegar a suas expressões no cinema. A seguir será estudado em que medida esses signos culturais são recebidos como produção midiática e impactam a psique, apontando para suas possíveis origens.

PALAVRAS-CHAVE

Feminino – Monstruoso – Cinema – Semiótica – Psicanálise

ABSTRACT

The present work has as its object of study the female body in the film *Black Swan* (2010), in order to analyze the different conformations of feminine signs as monstrous. Thus, a set of related events that marked the history of the Occident and that somehow relate to and contribute to the conformation of this image will be analyzed, mixing delicacy and brutality. The objective is to understand how it has been built, until reaching its expressions in cinema. Next, we will study to what extent these cultural signs are received as media production and impact the psyche, pointing to their possible origins.

KEY WORDS

Feminine – Monstruous – Cinema – Semiotics - Psychoanalysis

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	
MONSTRUOSIDADE E ALTERIDADE	13
CAPÍTULO 2	
O FEMININO COMO MONSTRUOSO	19
CAPÍTULO 3	
O FEMININO NA PSICANÁLISE	21
CAPÍTULO 4	
INSTRUMENTAL ANALÍTICO E SUAS CONCEITUAÇÕES	27
1 SEMIÓTICA PEIRCIANA.....	27
2 SEMIÓTICA PSICANALÍTICA.....	29
CAPÍTULO 5	
CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DA ATMOSFERA ATERRORIZANTE	32
CAPÍTULO 6	
BLACK SWAN.....	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
BIBLIOGRAFIA	48
FILMOGRAFIA.....	51

INTRODUÇÃO

Dado que, no senso comum, o feminino ainda é associado a estereótipos ligados à subserviência e à fragilidade, também é verdade que a história das mais diversas linguagens artísticas registra a produção de representações do corpo, dos afetos e do desejo feminino carregadas de “conceitos metaforizados, como o mal, marcado pela negação, impostos pelo pensamento logocêntrico [...], deixando o desejo e a liberdade do corpo feminino em marginalização”, como afirma Patricia Sánches (2019, p. 362).

Adriano Denovac (2016, p. 45) utiliza a expressão “lapsos reminiscentes” para se referir ao “eco de um passado formador” que ainda se manifesta no cotidiano, tanto nas produções culturais, como o cinema, bem como na vivência cotidiana na qual o cinema se inspira. Deste modo, tomando emprestado o termo, este estudo se propõe a explorar signos que carregam os lapsos reminiscentes do feminino monstruoso que se apresentam nas obras fílmicas.

No contexto deste trabalho foi tomada a definição de monstruoso como o que possui “proporções descomunais que, com os mais variados aspectos e formas, tem sua origem em mitos ou na fantasia, geralmente trazendo consigo um comportamento violento e ameaçador” (MONSTRO, 2019). Messias (2016) observa que “a forma masculina era a mais próxima da perfeição no pensamento medieval, o distanciamento da mesma levava aos prenúncios do monstruoso”, com consequências para a visão do corpo feminino.

Uma série de questionamentos foram levantados a respeito de quais poderiam ser as origens da atribuição dessa característica monstruosa ao feminino. O que justifica a repetição dessa imagem no cinema e nas outras formas de produção midiática no decorrer da história? Seria essa atribuição resultado de um conjunto de acontecimentos históricos? Seria a causa dessa forma de representação algo relacionado à formação de todo e qualquer sujeito, dado que todo ser humano nasceu de um corpo biologicamente feminino?

De modo geral, a pesquisa busca compreender quais os impactos dessas representações e o que as molda dessa maneira. Partindo da ideia de que o sujeito se

constitui a partir da cultura e a cultura é constituída pelos sujeitos, encontrar as possíveis causas dessa visão do feminino pode trazer resultados positivos para a formação de uma identidade feminina que não esteja presa aos moldes do passado, liberando as mulheres da autoridade patriarcal e suas consequências. Na psicanálise, há explicações teóricas sobre a forma em que cada sujeito, na sua formação, se relaciona com essa diferenciação sexual, quais os impactos disso na vida psíquica e como isso pode resultar em uma parte significativa da imagem feminina.

Freud defendia a ideia de que o sujeito é regido por moções masculinas e femininas, sendo elas ativas e passivas, respectivamente. A proposta da psicanálise de ‘ouvir’ o inconsciente, tomando conhecimento de seus desejos, deixando de restringi-los para, então, tomar posse deles através da palavra, pode ser um exemplo de uma meta passiva, ou seja, feminina, para a qual este trabalho pretende propor um novo olhar, uma vez que, “para muitos lacanianos, o final da análise pode estar relacionado a um ultrapassamento da lógica fálica em direção ao gozo feminino” (IANNINNI & TAVARES, 2019, p. 29).

Dessa forma, partindo de Freud e de suas teorias sobre a sexualidade, e de acordo com Lacan e suas propostas sobre a relação entre inconsciente e linguagem, toma-se como fundamento também os trabalhos de autores que se dedicaram ao tema do feminino na psicanálise, como Diana Corso e Laura Mulvey.

A socióloga Isabelle Anchieta (2019, p.179), autora de uma investigação iconográfica da imagem da mulher no Ocidente, afirma que as imagens têm papel relevante para o fenômeno social da formação de figuras estigmatizantes, consideradas “armas simbólicas no jogo social”. Uma estereotipia coletiva que resulta de conflitos de interesses, acesso aos meios comunicacionais e repetições de certas ideias.

A proposta desse projeto é fazer uso de estudos sobre a imagem da mulher e as condições históricas que as conformaram, selecionando esse recorte relativo à monstrosidade, analisando suas possíveis relações entre a semiótica e teoria psicanalítica.

A abordagem teórica deste trabalho é multidisciplinar. A questão de pesquisa é contextualizada a partir de perspectivas da psicanálise, semiótica, sociologia e teorias da arte e comunicação, e o instrumental analítico se pauta especialmente na semiótica e na psicanálise, uma vez que:

A semiótica e psicanálise partilham dos mesmos objetos instituídos pela linguagem, os quais, manifestos na cultura, podem ser estudados como sintomas desta. É preciso, pois, “pensar o signo à luz do sintoma da cultura” (HISGAIL, 2012) – e aqui se insere a contribuição psicanalítica, que leva para a semiótica a noção de inconsciente e de libido. A semiótica, por sua vez, espalha seu olhar diverso sobre todas as mídias possíveis. E, no âmbito específico de minhas pesquisas, essa ciência entra como opção para entendimento dos filmes como cadeias de signos. (MESSIAS, 2016)

As questões e hipóteses de pesquisa são então formuladas com base nessas leituras, partindo do pressuposto de que existe uma apreensão da diferenciação sexual comum a todos os sujeitos (homens e mulheres), que se demonstra nos registros lacanianos do imaginário, simbólico e real.

Os estudos culturais são, deste modo, essenciais para o aprofundamento desta análise. Segundo Clifford Geertz, a cultura se constitui pelas redes de significado que circundam os seres humanos, desta forma, as comunicações (incluindo a linguagem e as artes, como cinema, dança, literatura, entre outros) atuam como ferramentas cuja finalidade é “interpretar, reproduzir, manter e transformar essas redes de significado” (Rifkin, 2000 apud FONTENELLE, 2017, p.125).

Segundo Vladimir Safatle, as transformações culturais e psíquicas contemporâneas vêm alterando a relação dos sujeitos com a imagem de seu corpo. Respalado pela psicanálise, ele argumenta que o corpo sempre foi dependente do olhar do outro e, por conta disso, “a experiência do corpo próprio é desde o início submetida a um esquema mental, a uma imagem produzida através da introjeção de imagens ideais socialmente desejáveis” (Safatle, 2004 apud FONTENELLE, 2017, p.73).

O corpo feminino como expressão do mal remonta ao pensamento medieval e à visão daquilo que era dissidente da Igreja Católica oficial naquela época. De acordo com os princípios católicos, tudo aquilo que não seguia os preceitos da oficialidade cristã era chamado de heresia (SILVA, 2012 apud DENOVA, 2016, p.173). Dessa maneira,

A demonização do feminino e seu corpo, bem como a natureza, empregada no processo de cristianização do Ocidente (BASCHET, 2006), onde a oposição ao mundo pagão, que mantinha uma relação sagrada com a natureza e seus objetos, podem ter reforçado para além dos aspectos mentais, o sentimento de que a natureza e o feminino abrigam em sua materialidade o mal. Nessa chave, o corpo feminino também é a casa de Satã. Para os cátaros, o aspecto satânico que relaciona o feminino à natureza é a geração da matéria (procriação) e a perpetuação do sofrimento do corpo no mundo material. A natureza e a fêmea igualam-se desta forma a Satã, responsável por todo o mundo material. (DENOVA, 2016, p.173)

Denovac aponta também que a ordem que vinha sendo imposta no período se sentia ameaçada pelas mulheres cujo saber era relacionado ao corpo e à alma, tais como as curadoras populares e parteiras. Essas eram citadas no “manual de inquisidores do século XIV, o *Malleus Maleficarum*, que descreve os poderes da bruxa, sua aliança com o demônio e sua ameaça para o cristianismo” (ZORDAN, 2005. p. 331).

Por essas razões essas mulheres foram perseguidas e chamadas de bruxas durante esse período e, na tentativa de normatizar o feminino, houve uma exaltação da imagem de Maria. Apesar de ser uma forma de “positivação da figura feminina no campo religioso” (DENOVA, 2016, p. 176), o culto a Maria “pode ter reforçado ainda mais a visão negativa do feminino e seu corpo, pois somente aquelas que se enquadravam no modelo Mariano, de pureza e castidade e, portanto, da negação do seu corpo e de seus prazeres eram vistas socialmente como ‘boas mulheres’” (DENOVA, 2016, p. 176).

Ao referir-se ao filme *Suspíria*, de Luca Guadagnino, Sánchez (2019) aponta que a dança tem um papel fundamental, pois o corpo em movimento é o suporte sobre o qual não apenas a ação dramática está inscrita, mas também o misterioso e o horrível. Segundo ela, mesmo a dança tendo suas origens em contextos religiosos, neste filme ela assume um sentido político. Elemento este que também é observável no filme que é objeto deste trabalho, em que esta natureza privada do feminino se relaciona com a dança.

Para Denovac (2016), o sexo pode ser mais um ponto a partir do qual pensar o poder feminino com relação ao corpo, o que confirma a afirmação de Vieira (2016, p. 88) quando aponta que “a perspectiva baseada no argumento machista e patriarcal da condição masculina tornam os homens, meliantes da violência de gênero, vítimas dos seus desejos pelas mulheres, principalmente, quando elas desafiam o território e a autoridade masculina”.

Despentes observa que, na mídia, de modo geral, não é comum que se fale sobre mulheres que se vingaram violentamente de abusos; geralmente o que se encontra são casos sobre atrocidades cometidas por homens contra mulheres. Segundo ela, estes casos geralmente são representados no cinema sob direções masculinas; cita obras como *A última casa*, de Wex Craven (2009), *Sedução e vingança*, de Abel Ferrara (1981), e *A vingança de Jennifer*, de Meir Zarchi (1978), sendo também o caso do filme selecionado para este trabalho, dado que é dirigido por um homem. Segundo Despentes:

Quando os homens colocam em cena personagens femininas, raramente o fazem com o propósito de tentar compreender o que elas vivem e sentem como mulheres. Trata-se sobretudo de uma maneira de encenar sua sensibilidade de homem, mas num corpo de mulher. [...] A mensagem que eles nos dirigem é clara: por que vocês não se defendem mais violentamente? O que é surpreendente, no entanto, é que nunca reagiriamos desse jeito. Uma empreitada política ancestral, implacável, ensina as mulheres a não se defenderem. Como sempre, a obrigação é dupla: deixam claro que não existe nada mais grave do que isso, e, ao mesmo tempo, que não devemos nem nos defender e nem nos vingar. (DESPENTES, 2016, p.38)

Despentes repensa a tradicional concepção feminina e propõe uma certa apropriação desse conceito de monstro como uma forma de ganho de poder. Em seu livro teoria King Kong, ela fala de uma feminilidade que ameaça o poder hegemônico e que tende a ser ocultada por ele. Para ela,

Nós somos o sexo do medo, da humilhação, o sexo estrangeiro. Sua virilidade, sua famosa solidariedade masculina constrói-se a partir dessa exclusão de nossos corpos, é a esses momentos que ela está ligada. Um pacto que repousa em nossa inferioridade. Suas risadas de homens, entre eles, a risada dos mais fortes, dos mais numerosos. (DESPENTES, 2016, p.28)

Denovac (2016, p.45) utiliza a expressão *lapses reminiscents* para se referir ao “eco de um passado formador” que ainda se manifesta no cotidiano, tanto nas produções culturais, como o cinema, bem como na vivência cotidiana na qual o cinema se inspira. Deste modo, tomando emprestado o termo, este estudo se propõe a explorar os *lapses reminiscents do feminino monstruoso* que se apresentam em nossas produções culturais, buscando algumas de suas possíveis origens históricas e explicações fundamentadas pela semiótica e pela psicanálise.

CAPÍTULO 1

MONSTRUOSIDADE E ALTERIDADE

No contexto deste trabalho foi tomada a definição de monstruoso como o que possui “proporções descomunais que, com os mais variados aspectos e formas, tem sua origem em mitos ou na fantasia, geralmente trazendo consigo um comportamento violento e ameaçador” (MONSTRO, 2019).

De acordo com Leite Júnior (2007, s/p.), os monstros estão fora dos pressupostos de ordem, do que é natural ou conhecido e que, frequentemente o conceito é entendido como uma transgressão das leis estabelecidas, inspirando temor, dúvida, punição contra infrações, mas também fascínio, encanto, curiosidade e algo da ordem do desejo. O que conversa com Felinto e Santaella (2012, p.85), quando dizem que “monstros despertam nossa horrorizada curiosidade porque abrem brechas e desestabilizam nossas certezas axiomáticas. São monstruosas todas as criaturas instaladas nos portões da diferença, em que as linhas identidade se tornam instáveis.”

O termo não possui origens muito precisas, segundo Leite Júnior. O que se sabe é que tem origem latina, uma variante de *monstra* (mostrar, apresentar), *monstrum* (o que revela ou adverte), ou *monstrare* (que ensina algum comportamento ou prescreve). E o define como um “poder que vai além do entendimento dos homens” (LEITE JÚNIOR, 2007, s/p.), como algo que se mostra e revela pelas vias do corpo. Segundo Felinto e Santaella (2012, p.78):

Constituído pela linguagem, sobredeterminado pelo inconsciente, pela sexualidade, pelo fantasmático, e também construído pelo social, como produto de valores e crenças sociais, o corpo foi crescentemente se tornando o nó górdio no qual as reflexões contemporâneas são amarradas.

As origens das representações de monstros aparecem na mitologia, folclore, contos de fadas e nos relatos de viajantes que passaram por terras inexploradas, de acordo com Felinto e Santaella. Somente na baixa Idade Média que passaram a ser associados ao diabólico. Leite Júnior (2007, *apud* FELINTO; SANTAELLA, 2012, p.84) aponta que “Independentemente de ser um sábio (como o centauro Quíron), ou algo terrível e perigoso (como a Medusa), era na estrutura física que se apresentava a distinção entre ‘homens e ‘monstros’, não no caráter destes”.

Por conta dessa possibilidade de revelação do que é incomum na natureza, com a instauração da ideologia cristã, de acordo com Leite Júnior (2007, s/p.):

[...] a estranheza do “fantástico” vai ser substituída em grande parte pelo temor do maligno. O demônio será de agora em diante a grande fonte geradora de monstros ainda reconhecidos não por atitudes ou intenções, mas pelo físico. Quanto mais esse período chega ao fim, maior é a associação entre o mal e o monstro. Dessa forma, tanto figuras míticas quanto pessoas com corpos distintos, consideradas “deformadas” ou “aleijadas” comungam da idéia de “monstro”, “maravilha” e, cada vez mais, de “periculosidade maligna”.

Maldonado-Torres (2019, p.37) atribui a ‘descoberta’ das Américas como um fator determinante para o “colapso do edifício da intersubjetividade e da alteridade e de uma distorção do significado da humanidade.” Segundo ele, as diferenças radicais entre os indivíduos sempre existiram, porém as divisões tenderam a ser mais limitadas pela ideia monoteísta de um Deus criador de tudo, embasada em textos antigos que não falavam sobre essas novas terras descobertas. O que fez com que surgisse um “direito e dever de nomear o mundo, classificá-lo e usá-lo para o seu próprio bem-estar.” (TODOROV, 1999; WINTER, 1991; 1995 apud MALDONADO-TORRES, 2019, p.37)

Com isso, a concepção utilitarista e a forma como se ordenam as relações de dominação são partes dessa mudança, postulando uma noção de que nem todos os seres estão conectados ao Divino. Maldonado-Torres (2019, p.37) coloca que :

A catástrofe metafísica inclui o colapso massivo e radical da estrutura Eu-Outro de subjetividade e sociabilidade e o começo da relação Senhor-Escravo. Isso introduz o que eu denominei em outro lugar de diferença subontológica ou diferença entre seres e aqueles abaixo dos seres (MALDONADO-TORRES, 2008). Isto é, a principal diferenciação entre sujeitos será menos uma questão de crença e mais de essência nessa nova ordem mundial.

Portanto, somente depois desse período é que o conceito de monstro passa ser entendido como diabólico e destrutivo, perdendo qualquer outra face que não a maligna e mantendo a dimensão da corporeidade. Segundo Felinto e Santaella (2012, p.85) este aspecto serviu de “pré-requisito para o humanismo secular, cuja marca se encontra nas ideias de virtude e progresso humanos”, passando a ser atrelado a um desvio moral e passa a servir funções didáticas na cultura.

No século XVI, com a caça às bruxas, “a Igreja vai identificar o ser delinquente, satânico e anormal na figura da mulher, preferencialmente a feiticeira, o

corpo estranho por excelência em uma cultura fundamentalmente organizada em torno de valores inventados como ‘masculinos’. (LEITE JÚNIOR, 2007, s/p.)

Já no século XVI, a literatura sobre monstros começa a se relacionar à ciência, afastando-se do maravilhoso e teológico. Segundo Graham (2002, p.48, apud FELINTO; SANTAELLA, 2012, p.84-85), um dos primeiros a correlacionar estes temas foi o cirurgião francês Ambroise Paré, com sua obra *Os monstros e os prodígios* (1573), para quem o monstruoso está atrelado àquilo que ofende as leis de Deus e que materializa os atos pecaminoso e os prodígios estão relacionados às deformidades que podem ser explicadas pela ciência.

Desde o Renascimento, apresentações como *Freak Shows*¹ já eram populares, onde se exibiam pessoas cujas condições físicas eram consideradas estranhas devido a suas aparências. Leite Júnior (2007, s/p.) aponta que, no século XIX, estes eventos alcançam o auge de sua “profissionalização” e instaura-se uma cultura da espetacularização do estranho e anormal que ele classifica como uma “raiz da nascente cultura de massas”. Em 1832, surge a teratologia, ciência que estuda as deformidades do corpo. Conforme Leite Júnior (2007, s/p.), este estudo visa

diferenciar dos tratados sobre monstros e prodígios de até então, que misturavam as explicações orgânicas com as mágicas e espirituais, o autor abandona a raiz latina e deriva o nome desse novo ramo da medicina do grego *terato*, significando ainda “monstruosidade, anomalia”, e originado de *teras*, “o sinal enviado pelos deuses, uma coisa monstruosa”. Cria-se uma outra nomenclatura, mas seu significado continua o mesmo: o deformado físico é um monstro. A medicina acaba colaborando para a manutenção do caráter de alteridade e estranheza da pessoa de corpo “anômalo”. Os antigos monstros e bufões tornam-se agora erros da natureza; a maravilha corporal é entendida como doença e o medo que antes causavam passa a inspirar pena.

Fernando Beluche (2007, s/p.) faz referência à obra *Os Anormais*, de Michel Foucault e, segundo ele, o monstro está no domínio da anormalidade do século XIX e está envolvido nas articulações de poder e saber. Beluche faz um breve panorama sobre os diferentes tipos de monstruosidade/anormalidade presentes em cada época e destaca que:

Não é possível abordar a idéia de desvio sem passar pelos seus correlatos: loucura e crime. Em última instância, se todo desvio acontece na forma de um

¹ Show de aberrações. (Tradução livre)

crime (no sentido de não corresponder às normas vigentes), todo crime representará, ao menos em potencial, os indícios de um ser desviante. (BELUCHE, 2007, s/p.)

Segundo ele, até o século XVIII, o conceito de monstro fazia parte de uma noção jurídico-biológica ou jurídico-natural como uma violação das leis sociais e naturais. Como resposta da lei, suscitava a violência e ao suplício como ato público e punitivo.

O suplício funcionava como um ritual de atrocidade que tinha como objetivo responder ao crime cometido com um desequilíbrio de forças tal que anulasse a ofensa, seja ela qual fosse. Não por acaso temos notícias de suplícios que duravam dias como o caso do assassino de Guilherme de Oranges, em 1584, que sofreu queimaduras, decepções, cortes e as mais horríveis torturas durante dezoito dias. (BELUCHE, 2007, s/p.)

No final do século XVIII, o poder de punição deixa de se exercer como um rito e passa a funcionar por meio dos mecanismos de vigilância e controle. Beluche (2007, s/p.) destaca que a questão deixa de ser qual foi o crime cometido e passa a se focar nas motivações que levaram ao crime, de modo que “a natureza ou a racionalidade do crime cria uma lacuna para o poder judiciário que só pode julgar e penalizar na medida em que conheça a natureza do crime”. Esta nova questão reformula, então, as teorias sobre a natureza da criminalidade e é quando passam a surgir as “patologias das condutas criminosas” e a psiquiatria.

[...] foi justamente nesse terreno fértil da constituição da anormalidade que a psiquiatria se constituiu como um novo campo de saber. Isso porque a natureza ou a racionalidade do crime cria uma lacuna para o poder judiciário que só pode julgar e penalizar na medida em que conheça a natureza do crime, ou seja, na medida em que conheça as causas que levaram o criminoso a cometer seu crime. (BELUCHE, 2007, s/p.)

Essa reformulação alterou a antiga concepção jurídico-natural e, com a revolução francesa, o criminoso passa a ser o que Beluche (2007, s/p.) define como quem “rompe com o pacto social” ao sobrepujar o interesse social pelo individual e relaciona isso à figura do rei tirano. Com isso, o primeiro monstro moral é o monstro político e, nesse período “foi constituído todo um arcabouço teórico que ligava a realeza, principalmente Luis XVI e Maria Antonieta, a uma monstruosidade tirânica sempre associada ao tema do incesto. Monstro incestuoso, monstro sexual.” De acordo com os registros da época, Maria Antonieta representava este “monstro político-moral-sexual:

além de sua tirania e de sua sede de sangue era uma mulher depravada, escandalosa, entregue à libertinagem.”

Neste mesmo período em que se criava a imagem do monstro déspota e libertino, surge também o monstro popular, antagônico ao rei tirano, porém também político e transgressor. Portanto, “se aquele era um monstro incestuoso, esse será o monstro antropofágico, que tem fome de carne humana, que volta a um estado de natureza selvagem. É a imagem do povo revoltado.” (BELUCHE, 2007, s/p.)

Foram justamente essas duas figuras do monstro político-moral, o rei incestuoso e o povo canibal ou a monstrosidade sexual e a monstrosidade antropofágica, que serviram de modelo de inteligibilidade para a psiquiatria no século XIX. A psiquiatria constituiu seu saber reativando esses temas da sexualidade antropofágica por meio de uma série de novos domínios, de novos objetos no interior de seu discurso. Essa nova série de elementos são os impulsos, pulsões, tendências e, principalmente, os instintos. (BELUCHE, 2007, s/p.)

Foucault (1975 apud BELUCHE, 2007, s/p.) destacou que, em lugar de uma teoria da alienação da mente, centrada no delírio, a psiquiatria passa a buscar as origens dos distúrbios no prazer e é com base nisso que consiste sua teoria da degeneração.

Os anormais ou os degenerados são os herdeiros diretos dos grandes monstros, principalmente, do monstro moral. E o instinto foi o mecanismo que possibilitou a passagem das grandes irregularidades monstruosas aos pequenos distúrbios da anormalidade, das pequenas irregularidades da conduta. Desse modo, o modelo do monstro moral-sexual-antropofágico serviu como base na elaboração dos desvios comportamentais que caracterizaram o domínio da anormalidade no século XIX. (BELUCHE, 2007, s/p.)

Já no final do século XIX, a psiquiatria passa para uma posição mais secundária e a ideia de estado surge como um “fundo causal que estaria associado a uma gama imensa de processos e episódios (comportamentais) que, unidos em uma síndrome, comporiam uma doença.” (BELUCHE, 2007, s/p.)

Desse modo, a busca por uma causa única que explique a “anormalidade” será substituída por uma “metassomatização” representada pela ideia de hereditariedade. Metassomatização, pois, funciona como um “corpo fantástico” que possibilita a explicação de qualquer tipo de desvio. (BELUCHE, 2007, s/p.)

Beluche (2007, s/p.) conclui afirmando que os discursos jurídicos e psiquiátricos são epistemologicamente fracos, pois ambos não dão conta de tratar os problemas. O que eles acabaram acarretando foi na construção de um “anormal”.

Felinto e Santaella destacam que a delimitação de fronteiras é o ponto de apoio das narrativas que são características da modernidade capitalista relativas ao progresso, ciência e à razão. Citam Latour (1994) ao dizer que “a estabilidade ontológica da modernidade está fundamentada em duas estratégias epistemológicas, a da purificação que cria categorias purificadas defrontam-se com a outridade, a saber, a natureza inerte e todo o território do não humano.” (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 83-84)

CAPÍTULO 2

O FEMININO COMO MONSTRUOSO

A socióloga Isabelle Anchieta (2019, p.179), autora de uma investigação iconográfica da imagem da mulher no Ocidente, afirma que as imagens têm papel relevante para o fenômeno social da formação de figuras estigmatizantes, consideradas “armas simbólicas no jogo social”. Uma estereotipia coletiva que resulta de conflitos de interesses, acesso aos meios comunicacionais e repetições de certas ideias.

Adriano Denovac (2016, p.173) aponta que o corpo feminino atrelado ao mal remonta ao pensamento medieval, período em que tudo que fugia dos preceitos da Igreja Católica oficial naquela época era atrelado ao mal, também chamado de herege.

Por volta do século X no Ocidente, a palavra herege já possuía uma conotação totalmente negativa, o herege era um demônio, considerado uma expressão viva do mau, acusados, entre outras coisas, de adoração ao Diabo e sodomia, portanto, precisava ser combatido para que a ordem divina fosse mantida.

Desse modo, o mundo pagão e sua relação com a natureza reforçou, de certa maneira, a ideia de que o feminino e a natureza abarcam o mal em sua materialidade. Denovac (2016, p. 177) coloca que, durante aquele período, “o feminino, ser lascivo, usa o corpo para seduzir e angariar almas ao diabo, promovendo a noção de medo da corporalidade feminina.”

A ordem que a igreja vinha impondo no período se sentia ameaçada por mulheres dotadas de conhecimentos relativos ao corpo e à alma, passados por gerações. Essas mulheres eram citadas no *Malleus Maleficarum*, um livro dedicado aos inquisidores do século XIV que instrui sobre bruxas e a ameaça que podem oferecer ao que era tido como sagrado. (ZORDAN, 2005. p. 331). Por conta disso, inúmeras mulheres foram condenadas e chamadas de bruxas durante esse período e foi quando houve a exaltação da imagem de Maria, como modelo feminino a ser seguido. Denovac (2016, p. 176) coloca que isso

[...] pode ter reforçado ainda mais a visão negativa do feminino e seu corpo, pois somente aquelas que se enquadravam no modelo Mariano, de pureza e castidade e portanto da negação do seu corpo e de seus prazeres eram vistas socialmente como ‘boas mulheres’.

Conforme apresentado no capítulo anterior, o conceito de monstro vai se modificando com o passar do tempo e passada uma série de revoluções culturais no século XX, Leite Júnior aponta para a revolução “sexual”, em que surgem novos espaços para minorias, o debate a respeito de monstros toma continuidade, com destaque para a década de 80. Segundo ele:

[...] se hoje não enxergamos mais tantos problemas e receios no corpo sexuado da mulher, talvez seja porque transferimos tais medos para a questão do gênero feminino. A antiqüíssima “monstruosidade” feminina hoje parece estar muito mais encarnada na pessoa das travestis, transexuais e outros tantos transgêneros, que assustam e incomodam as bases conceituais sobre o que é ser homem e/ ou mulher, gerando desde a patologização científica à agressão social cotidiana e rotineira que muitas dessas pessoas vivem. (LEITE JÚNIOR, 2007, s/p.)

CAPÍTULO 3

O FEMININO NA PSICANÁLISE

Segundo Laura Mulvey, a psicanálise pode ajudar na

descoberta de como e onde a fascinação pelo cinema é reforçada não só por modelos preexistentes de fascinação já operando na subjetividade como também pelas formações sociais que a moldaram. O ponto de partida é o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla as imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo. (MULVEY, 1983, p.437)

Mulvey coloca a teoria psicanalítica como apropriada no seu papel de instrumento político como forma de demonstrar como o inconsciente da sociedade patriarcal estrutura a forma do cinema.

Segundo Ianninni e Tavares (2019, p. 12) alguns textos de Freud causaram escândalo por trazer incômodo a certos valores morais da tradição burguesa, especialmente acerca da sexualidade infantil, a disposição sexual inerente ao ser humano e divisão entre posição anatômica e sexual. Porém houve também certas vertentes feministas que viam uma lógica binária na sexualidade, perpetuação do patriarcado e falocentrismo nestes mesmos textos. Recepção esta que coloca em evidência a complexidade das posições freudianas.

Ianninni e Tavares sugerem que Freud tenha sido um dos precursores de um dos maiores aforismos do séc XX formulado por Simone Beauvoir “*On ne naît pas femme: on le devient*”². Segundo eles:

Apesar das marcantes divergências teóricas entre a perspectiva psicanalítica freudiana e o existencialismo de Beauvoir, o importa ressaltar aqui é que esse “devir mulher” supõe “desontologizar” a existência subjetiva, como mostra aliás Judith Butler. Por sua vez o projeto de radicalizar o “tornar-se” como aquilo que lança o sujeito numa experiência de “constituir-se”, que não é fundado no sexo anatômico nem em categorias reificadas de gênero, supõe ainda uma aposta radical no desamparo constitutivo. Aposta que está na base do pensamento de Freud, desde 1895, como condição fundamental de constituição subjetiva da alteridade. (IANNINNI; TAVARES, 2019, p. 31)

² Não se nasce mulher: torna-se mulher. (Tradução livre)

Nas próprias palavras de Freud: “Corresponde à singularidade da psicanálise não querer descrever o que a mulher é – isto seria para ela uma tarefa quase impossível de resolver- mas sim, pesquisar como ela se torna mulher” (FREUD, 2019a, p. 317)

Considerando a abordagem freudiana, na conferência XXI, sobre o desenvolvimento da libido e as organizações sexuais, as origens do que podemos chamar de diferenciação sexual se dá pela polaridade entre atividade e passividade, que posteriormente vem a ser atrelado ao que é masculino e feminino, respectivamente. Conforme Freud (2019a, p. 220):

a vida sexual da criança toma forma antes que se instaure o primado dos genitais, que se prepara na primeira época infantil [...] e que se organiza a partir da puberdade. Nessa pré-história existe uma organização mais frouxa, que resolvemos chamar de pré-genital. Mas no primeiro plano dessa fase não se encontram as pulsões parciais genitais, e sim as *sádicas* e *anais*. A posição entre *masculino* e *feminino* ainda não tem aqui nenhum papel; seu lugar é assumido pela oposição entre *ativo* e *passivo*, que se pode caracterizar como precursor da polaridade sexual, com a qual ele também se funde mais tarde. O que nos parece masculino nas atividades dessa fase, se a considerarmos a partir da fase genital, vem a ser a expressão de uma pulsão de apoderamento, que facilmente estende-se até a crueldade.

Como observa Freud (2019a, p. 239), a diferença da organização genital definitiva do adulto é a principal característica advinda da ‘organização genital infantil’. Deste modo, quando estes papéis são estabelecidos, com a entrada na puberdade, a polaridade sexual coincide com o masculino e o feminino. Portanto “o masculino reúne o sujeito, a atividade e a posse do pênis; o feminino estende-se ao objeto e à passividade. A vagina agora é considerada o albergue do pênis; ela assume a herança do ventre materno.” (FREUD, 2019a, p. 242).

Analisando as abordagens psicanalíticas do assunto, pode-se observar que parece haver uma primeira ideia comum a todos os sujeitos do que é atrelado ao masculino e ao feminino e que pode ser associada a uma qualificação de dominância entre estes dois gêneros. Freud afirma que, quando o menino se depara com a possibilidade de ameaça de perder o pênis, passam a existir duas reações (separadamente ou reunidas a outros fatores) que “podem determinar de forma duradoura sua relação com a mulher: horror à criatura mutilada ou desprezo triunfal por ela” (FREUD, 2019a, p. 264).

Ao desenvolver as teorias de Freud, relacionando-as com a forma como é estruturada a linguagem, Zizek (2010, p.11) usa termos emprestados de outras disciplinas para elaborar distinções que já estavam implícitas nos textos de Freud. Um exemplo disso encontra-se em que “se a psicanálise é uma ‘cura pela fala’, se ela trata distúrbios patológicos somente com palavras, tem de se basear numa certa noção de fala” (ZIZEK, 2010, p.11).

Deste modo, Jacques Lacan introduz na psicanálise os conceitos de Real, Simbólico e Imaginário (RSI), que tratam dos registros essenciais da realidade humana. Por registro, entende-se o seu sentido amplo, como explica Clavurier (2013, s/p.):

Encontramos a palavra em diferentes expressões: “fazer o registro”, “conservar o registro”, que designam o fato de registrar e anotar. O termo provém do latim da época regesta, “registro livro, catálogo”, a partir do participio passado de regerere “relatar, inscrever, consignar”. [...] Com a designação de RSI enquanto ternário de registros, temos então a ideia de uma notação diferenciada, de um sistema de notação: existem três livros de notação diferentes, três livros em que anotamos as coisas que pensamos pertencer a ordens distintas.

Segundo Lacan, essas três dimensões se apresentam de maneira imbricada.

Apresentar separadamente estas três dimensões responde a uma questão didática. No entanto, nos deparamos constantemente com o fato de que não podemos falar de uma dessas dimensões separadamente uma das outras, e que o operador de cada uma delas é relativo aos outros. (PORGE, 2006 *apud* CLAVURIER, 2013, s/p.)

Vanier (2005 *apud* CHAVES, 2009) sintetiza os três registros como:

O Simbólico remete simultaneamente à linguagem e à função compreendida por Lévi-Strauss como aquela que organiza a troca no interior dos grupos sociais; o Imaginário designa a relação com a imagem do semelhante e com o ‘corpo próprio’; o Real, que deve ser distinguido da realidade, é um efeito do Simbólico: o que o Simbólico expulsa, instaurando-se.

Segundo Lúcia Santaella (1999, s/p.), o “imaginário é basicamente o registro psíquico correspondente ao ego (ao eu) do sujeito” e “é caracterizado pela preponderância da relação com a imagem do semelhante” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1970, p. 234). Conforme levantado por Freud (1914 *apud* SANTAELLA, 1999, s/p.), originalmente não existe uma unidade egóica no indivíduo, devendo esta ser constituída. Com isso, Lacan aponta uma fase do desenvolvimento infantil que ele chama de estágio de espelho, em que a criança reconhece a si mesma na imagem especular.

“Isso levou Lacan à idéia de que a alienação imaginária, quer dizer, o fato de identificar-se com a imagem de um outro, é constitutiva do eu (moi) no homem, e que o desenvolvimento do ser humano está escondido por identificações ideais. (Miller, 1977, pp. 16-17 apud Santaella & Nöth, 1998, pp. 189-190)

O principal plano analisado neste trabalho é o do simbólico, pois, segundo Santaella:

O registro do simbólico é o lugar do código fundamental da linguagem. Ele é lei, estrutura regulada sem a qual não haveria cultura. Lacan chama isso de grande Outro. O Outro, grafado em maiúscula, foi adotado para mostrar que a relação entre o sujeito e o grande Outro é diferente da relação com o outro recíproco e simétrico ao eu imaginário. (1999, s/p.)

Zizek (2010, p.19) afirma que a “ordem simbólica não é uma espécie de substância espiritual que exista independentemente de indivíduos, mas algo que é sustentado pela contínua atividade deles”, ou seja, é insubstancial e só se dá pela ação dos indivíduos regidos por ela. Antes das definições lacanianas do registro do simbólico, Freud “insta seus leitores a não subestimarem o papel que a normatividade social tem na subjetivação da sexualidade, desabonando de saída qualquer interpretação que tome as descobertas da psicanálise como se fossem impermeáveis a injunções sociais, culturais e históricas” (IANNINNI; TAVARES, 2019, p. 11).

Deste modo, a normatividade social para com a condição feminina é um ponto fundamental para este estudo, segundo Freud (2019a, p. 317-318), “devemos, contudo, atentar para que a influência das normas sociais não seja subestimada, normas que, de forma semelhante, forcem a mulher para situações passivas.” Deste modo, as influências históricas e culturais têm papel relevante na subjetivação da sexualidade, conforme aponta Ianninni e Tavares (2019, p. 11).

Freud diz ser possível equiparar as exigências da pulsão sexual com as demandas da cultura, acrescentando que “a insatisfação cultural é a consequência necessária de certas particularidades que a pulsão sexual adotou sob a pressão da cultura.” (FREUD, 2019a, p. 151) Cujas ideias podem ser relacionadas ao que Safatle diz:

[...] uma sociedade não define apenas sistemas de normas a serem seguidos. Uma sociedade define principalmente modos de sofrimento diante das normas que ela mesma enuncia - gerindo tais modos em um quadro tacitamente aceito de patologias, com suas estratégias de encaminhamento clínico, com suas montagens de sintomas e complexos. Pois uma sociedade é, acima de tudo,

uma forma de produção de patologias, ou seja, de tradução do sofrimento na gramática ordenada das patologias. (SAFATLE, 2016, p. 268)

Conforme elaborado no capítulo anterior, foi no século XIX que a sexualidade se transformou, passou a fazer parte dos discursos e o assunto veio a se tornar uma imposição. Mas o que a cultura capitalista produziu de saber sobre o assunto pode ser classificado como o que Peter Gay chamou de “ignorância erudita”, “fuga para o conhecimento” (GAY, 1989, apud IANNINNI; TAVARES, 2019, p. 15), ou o que Foucault chamou de “tecnologia de poder” sobre os corpos dóceis.

Foucault relaciona a obrigatoriedade de falar sobre sexo aos mecanismos de poder que entram na esfera do desejo e do prazer. O discurso da sexologia e da pedagogia sexual estavam permeados por afetos como “vergonha, o medo e o temor: da gravidez, da sífilis, do pecado, da degradação. [...] A *essentia sexualis* era servil à opinião e submissa à ordem.” (FOUCAULT, 1999, apud IANNINNI; TAVARES, 2019, p. 15-16)

Apesar do assunto da sexualidade ter sido mais flexibilizado como tabu, ainda preserva essa característica em alguma medida, principalmente no que diz respeito ao corpo feminino. Segundo Diana Corso, o corpo da mulher foi, por muito tempo, suprimido do conhecimento científico. Um exemplo disso é o fato de que a primeira ressonância magnética de um clitóris foi efetuada e estudada apenas no ano de 2009. Segundo Diana (CORSO, 2016, s/p.):

Por que tão longa ignorância a respeito de que é que tem lá dentro de uma mulher. Vejam bem, nós não estamos falando de qualquer coisa. Lá dentro de uma mulher é lugar de onde todos saímos, então não é qualquer lugar a respeito do qual se manteve - e eu não estou falando por séculos, estou falando por milênios de sociedade ocidental - se manteve uma militante ignorância.

Corso (2016, s/p.) traça um panorama da história da mulher onde, a princípio a mulher era vista como um homem com a genitália voltada para dentro e que, apesar de ser inferiorizada, seu prazer era considerado um fator proporcionalmente determinante em sua fertilidade. Então, seu prazer era tão importante quanto o do homem no momento do ato reprodutivo.

Tem essa época em que a mulher é basicamente corpo. Nessa época, o gozo dela era fundamental, por uma visão androcêntrica, mas também, talvez, por uma ideia sempre colocada de que todos nós gostaríamos de ter sido gerados em algum momento onde a mãe, de alguma forma, participasse. [...]No sentido de ela estar engajada no momento da concepção. (CORSO, 2016, s/p)

Ela também associa esta concepção a um desejo de afeto, inerente a todo sujeito de ser desejado por quem o gerou. Segundo Corso (2016, s/p.) “Todos nós gostamos de ter sido "convocados" de forma entusiástica pela mãe.” Porém, conforme vimos acima, com o advento da ciência e dos estudos anatômicos “o que era questão de gênero, uma questão meramente discursiva, se tornou verdadeiramente corporal, porque foram se descobrindo aos poucos a existência dos ovários, do útero, enfim.” (LAQUEUR apud CORSO, 2016, s/p.)

Posteriormente, com o advento da burguesia e revolução industrial, passa a ser instituído um espaço privado onde a mulher passa a ser responsável pela educação dos filhos dentro da casa. Com o movimento protestante não só os padres liam a bíblia, mas as mulheres também, assumindo o papel de responsáveis pela educação moral e religiosa dos filhos. Corso então coloca que esse movimento torna possível que a mulher assuma uma função que vá além do corpo e da procriação. Segundo ela a prostituta, na qual “um homem podia ter prazer, e a sua mulher com quem ele procriava, se separaram. Essa mulher, agora então responsável pelo lar burguês, é uma mulher sem corpo.” (CORSO, 2016)

Em seu texto em que fala sobre a escolha de objeto de desejo masculino, Freud aponta que certas impressões da vida amorosa dos neuróticos são demonstradas também no comportamento das pessoas sadias, ele traça alguns perfis de comportamento que chamam a atenção pela pertinência ao tema aqui apresentado. Dentre estes perfis, ele fala de uma concepção que “coloca que a mulher casta e acima de qualquer suspeita nunca exerce o atrativo que pode elevá-la a objeto amoroso, só aquela mulher que tem, de certa maneira, má reputação sexual, cuja fidelidade e confiabilidade possam ser colocadas em dúvida.” (FREUD, 2019a, p. 123)

“Na vida amorosa normal, o valor da mulher é determinado por sua integridade sexual, e a aproximação à característica da libertinagem o rebaixa. Por isso, parece ser um notável desvio do normal o fato que as mulheres que trazem essa característica serem tratadas pelos amantes do tipo em questão como objetos amorosos de supremo valor.” (FREUD, 2019a, p. 124)

Nestes tipos é recorrente a “tendência, exteriorizada nos amantes desse tipo, de ‘salvar’ a amada”, pois “sem ele, [ela] perderá todo o apoio moral e rapidamente sucumbirá a um nível lamentável.” (FREUD, 2019a, p. 125)

CAPÍTULO 4

INSTRUMENTAL ANALÍTICO E SUAS CONCEITUAÇÕES

Nesta etapa do projeto será apresentada a semiótica como instrumental analítico para então apresentar sua relação com a psicanálise.

1 SEMIÓTICA PEIRCIANA

Tomamos como ponto de partida a ideia de que os filmes atuam como cadeias sógnicas que se interrelacionam ao contexto cultural no qual são inseridos. De acordo com Lúcia Santaella (2001, p.39):

Para Peirce, a lógica tem dois sentidos: um mais estreito e um mais vasto. No primeiro, a lógica é a ciência das condições necessárias para se atingir a verdade. No sentido mais amplo, é a ciência das leis necessárias do pensamento. Mas, uma vez que todo pensamento ocorre em signos, a lógica, no seu segundo sentido, é semiótica geral, tratando não apenas da verdade, mas também das condições gerais dos signos como signos. Trata também das leis de evolução do pensamento, o que coincide com o estudo das condições necessárias para a transmissão de significado de uma mente a outra, e de um estado mental a outro.

Deste modo, a semiótica servirá como base argumentativa que dará sustento às relações lógicas que associam os acontecimentos históricos aqui apresentados às imagens e conceitos propagados na cultura, tomando como objeto de estudo o filme que será aqui analisado.

Na ciência dos signos, o signo é definido como “uma mediação entre o objeto (aquilo que ele representa) e o interpretante (o efeito que ele produz)”. (SANTAELLA, 2001, p.43) Santaella define a estrutura do signo da seguinte forma:

(1) O signo é uma estrutura complexa de três elementos íntima e inseparavelmente interconectados: (1.1) fundamento, (1.2) objeto e (1.3) interpretante. (1.1) O fundamento é uma propriedade ou caráter ou aspecto do signo que o habilita a funcionar como tal. (1.2) O objeto é algo diferente do signo, algo que está fora do signo, um ausente que se torna mediatamente presente a um possível intérprete graças à mediação do signo. (1.3) O interpretante é um signo adicional, resultado do efeito que o signo produz em uma mente interpretativa [...]. O interpretante não é qualquer signo, mas um signo que interpreta o fundamento. Através da interpretação o fundamento revela algo sobre o objeto ausente, objeto que está fora e existe independente do signo. (SANTAELLA, 2001, p.43-44)

Deste modo, para definir o modo como o signo se relaciona com seu fundamento e seu objeto, Santaella explica

Se (1.1) o fundamento do signo for (1.1.1) um quali-signo, na relação com (1.2) o objeto, ele será um (1.2.1) ícone, um tipo de signo que é capaz de representar seu objeto meramente em função de qualidades que ele, signo, possui independentemente da existência ou não do objeto [...]. Tendo como (1.1) fundamento (1.1.2) um sin-signo, na relação com (1.2) o objeto o signo será (1.2.2) um índice, isto é, um signo que está existencialmente conectado com um objeto que é maior do que ele [...]. Quando tem seu (1.1) fundamento em (1.1.3) um legi-signo, na relação com (1.2) o objeto, o signo será um (1.2.3) símbolo, que é um signo que funciona como tal porque é habitual ou convencionalmente usado e entendido como representando seu objeto [...]. (SANTAELLA, 2001, p.50)

A autora (2015, p. 23) define o interpretante como “o efeito interpretativo que o signo produz numa mente real ou meramente potencial”. O interpretante se divide em três níveis, o interpretante imediato, dinâmico e final. O interpretante imediato refere-se ao “potencial interpretativo do signo, quer dizer, sua interpretabilidade ainda no nível abstrato, antes de o signo encontrar um intérprete qualquer em que esse potencial se efetive.” (SANTAELLA, 2015, p. 24)

O segundo nível, do interpretante dinâmico, refere-se ao efeito efetivo na mente de quem o interpreta. Santaella (2015, p.24) coloca como “a dimensão psicológica do interpretante, pois se trata do efeito singular que o signo produz em cada intérprete particular.” Já o interpretante final, equivale

[...] ao resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até o seu limite último. Como isso não é jamais possível, o interpretante final é um limite pensável, mas nunca inteiramente atingível. (SANTAELLA, 2015, p.26)

Este nível de interpretante se divide em três níveis: rema, dicente e argumento, de acordo com Santaella (2015, p.26):

Se (1.1) o fundamento for (1.1.1) uma qualidade, (1.2) o objeto do signo só pode ser (1.2.1) sugerido, iconizado, e gerar como (1.3) interpretante (1.3.1) uma hipótese ou conjectura, isto é, um interpretante remático. Por exemplo, ouço uma melodia ao longe e concluo que seus traços sugerem Chopin. Se (1.1) o fundamento for (1.1.2) um sin-signo, (1.2) o objeto do signo só pode ser (1.2.2) indicado e gerar como (1.3) interpretante (1.3.2) um dicente, isto é, uma proposição que equivale a uma constatação de existência e conexão física. Por exemplo, vemos o céu muito escuro e pensamos: “o tempo é de chuva”. [...] Se (1.1) o fundamento for (1.1.3) um legi-signo, (1.2) o objeto do signo só pode ser (1.2.3) representado, simbolizado e gerar como (1.3) interpretante (1.3.3) um argumento, quer dizer, uma sequência lógica de premissas e conclusão. (SANTAELLA, 2001, p.51)

Deste modo, a análise se centrará no modo como o contexto social penetra a obra atuando como legi-signo e o objeto de estudo nos apresenta signos existentes (sin-signos) que agem como réplicas das generalidades dessa lei, colocando em evidência a forma como opera este sistema social, tal como coloca Christian Metz (1972, p. 135):

[...] no amplo conjunto das significações conotadas que encontramos no cinema (“significações simbólicas de qualquer ordem”), uma certa quantidade penetra no filme graças à analogia perceptiva e fora de quaisquer codificações especificamente cinematográficas: é o que ocorre sempre que um objeto ou um conjunto de objetos (visuais ou sonoros) “simbolizam” dentro do filme o que simbolizariam fora dele, isto é, na cultura (nem que seja para veicular além disso, e no filme tão-somente, significações simbólicas decorrentes da sua localização no discurso propriamente cinematográfico). Os “objetos” (incluindo os personagens), quer dizer, os diversos “motivos” básicos do discurso fílmico não ingressam virgens no filme; eles levam consigo, antes mesmo da intervenção da “linguagem cinematográfica”, muito mais do que sua simples identidade literal, o que não impede o espectador que pertence a determinada cultura de decifrar este “mais” no mesmo momento em que identifica o objeto.

2 SEMIÓTICA PSICANALÍTICA

Santaella (1999, s/p) destaca que “a lógica do signo, pode funcionar como um mapa de orientação para o entendimento das interações complexas que os três registros, imaginário, real e simbólico, mantêm entre si.” Da mesma forma que os três registros lacanianos são indissociáveis na dinâmica psíquica humana, também são indissociáveis as três categorias mais gerais da fenomenologia de que se origina a semiótica de Peirce: primeiridade, segundidade e terceiridade.

A primeiridade é a categoria referente à possibilidade qualitativa positiva, conforme define Santaella (2001, p. 35) e exemplifica como “a mera possibilidade da qualidade em si mesma [...] sem relação com nenhuma outra coisa”, antes que qualquer coisa no mundo adquira aquela qualidade. Sendo ela o começo, que corresponde à noção de acaso, indeterminação, potencialidade, portanto é mônada e singular.

A categoria da segundidade seria a categoria correlativa, ligada à noção de existência, efeito e resultado. Conforme exemplifica Santaella (2001, p. 35), “qualquer ocorrência no seu aqui e agora, no seu puro acontecer, o fato em si desconsiderando

qualquer casualidade ou lei que o possa determinar, como por exemplo uma pedra que rola na montanha.”

A terceiridade, principal categoria a ser desenvolvida neste estudo, corresponde à categoria da mediação, do devir e da generalidade, Santaella (2001, p.35) a exemplifica como “qualquer princípio geral, ordenador e regulador que rege a ocorrência de um evento real”.

A forma mais simples da terceiridade, segundo Peirce, manifesta-se no signo, visto que o signo é um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa), ligando a um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete). (SANTAELLA, 2015, p.7)

Para Peirce estas três categorias compõem os três “elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente.” (SANTAELLA, 2015, p.7) De acordo com Santaella (2001, p.53) estas categorias são onipresentes e um mesmo signo pode apresentar uma pluralidade de faces concomitantemente, assim, “as classificações devem funcionar como meios para iluminar essa pluralidade e não para fixar um signo dentro de uma distinção, em detrimento das outras.” Contudo, Santaella (1999, s/p.) destaca:

[...] as categorias também estão logicamente subjacentes aos três registros psicanalíticos. Dada a generalidade lógica dessas categorias, entretanto, elas não são capazes de especificar o conteúdo desses registros, pois essa especificação só pode vir do campo da psicanálise. Consequentemente, a fenomenologia e a semiótica só podem fornecer o substrato lógico, sem poder indicar quais são as características específicas que a primeiridade, secundidade e terceiridade adquirem na psicanálise.

O registro lacaniano do imaginário corresponde à primeiridade pela propriedade imaginária da identificação. Conforme aponta Santaella (1999, s/p):

Identificar é obliterar a distinção entre o sujeito e o objeto da identificação. É dissolver as fronteiras que poderiam distinguir e separar o ego do outro. A identificação corresponde, portanto, a um estado monádico que almeja a totalidade, completude e auto-suficiência. O imaginário é uma mônada que se alimenta da miragem do outro, uma miragem na iminência da dissipação e da perda. Ser eu, sendo, ao mesmo tempo, o outro, é idílico mas também mortífero, pois um dos polos dessa pretensa unidade está sempre à beira do desaparecimento. Tal iminência de dissipação é uma das principais características da primeiridade.

Chaves (2009, p.41), em suas considerações a respeito do conceito de real em Lacan, aponta que “vai ser definido como o que escapa ao simbólico” e, segundo

Santaella (1999, s/p.), corresponde à impossibilidade de acesso ao sujeito atrelando-o à categoria da segundidade, pois “é causação não governada pela lei do conceito.”

Para Lúcia Santaella (1999, s/p.) “A correspondência do registro simbólico com a terceiridade é óbvia. O grande Outro em todos os seus sentidos é sempre terceiridade. É lei, mediação, estrutura regulada que prescreve o sujeito.” Deste modo, como definido anteriormente, se o simbólico organiza a troca entre os grupos, este faz um papel de mediação e sua continuidade se dá pela própria prática, conforme apontamento de Žižek, citado no capítulo anterior.

Kozlakowski (2011, p.2) afirma que a mediação é responsável pela cognição e depende referencialmente de dados anteriores que chama de juízos ancestrais, assim como os lapsos reminiscents são elencados pelas condições comunicativas e em função das estruturas socioculturais nas quais se desenvolvem os indivíduos.

CAPÍTULO 5

CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DA ATMOSFERA ATERRORIZANTE

De acordo com Kozlakowski (2011, p.5) as novas tecnologias da produção cinematográfica, em especial depois dos anos 80, vem oferecendo filmes em que o teor de espetáculo é cada vez mais presente. Nesse sentido, a computação gráfica e a produção de realidades virtuais, vem criando matrizes de personagens e ambientações tão imaginativas quanto a descrição de alucinações em que ambiguidades e paradigmas são articulados partindo de elementos estéticos. Deste modo, tais espetáculos cinematográficos, criam e retomam conceitos estéticos que se apresentam como introdução às discussões sobre imagens como articuladoras dos diversos tipos de simbolismo. E acrescenta:

Uma sequência, conclui, era construída por imagens da mesma forma que, no texto, a frase é por palavras. O que se observa é que o cinema fora pensado por alguns como língua universal, pelo alto teor de compreensão a que são acometidas as imagens. Entretanto, ele mesmo não trabalha com fragmentos de imagens ao ponto de tentar descrever: trabalha com o todo, utilizando conjuntos compostos de elementos (imagens e sons), tão perfeitamente organizados em sua finalização que estruturam a idéia, seu discurso/narrativa, significando. (KOZLAKOWSKI, 2011, p.6)

Na tentativa de caracterizar a natureza do gênero horror, Noël Carroll traz a hipótese de obras de horror artístico envolvem uma combinação de medo e repulsa relacionadas ao pensamento de monstros. Desse modo, estes estados cognitivos geram algo da ordem da agitação, apreensão, alerta ou expectativa que podem ser ocasionadas pela ideia de tais criaturas, mesmo que não haja uma real crença na existência delas. Deste modo, diz respeito “à maneira como as propriedades desses monstros são emocionalmente validadas”. (CARROLL, 1999, p76)

Um conceito importante que pode ajudar a explicar de que modo se constrói esteticamente uma atmosfera sinistra e inquietante é *Das Unheimliche*³, criado por Sigmund Freud (2019b, p.33) como o que é “aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” e, em seu texto homônimo, ele investiga esteticamente a

³ Palavra alemã que possui diversas traduções como o estranho o familiar, inquietante, estranho, sinistro e a aqui utilizada como referência é o infamiliar.

literatura de horror de seu tempo. Este engloba uma série de outras temáticas, frequentes no campo das artes, como o duplo, iminência de morte, imagem como experiência sinistra, divisões de si mesmo e fragmentação de corpos, atribuindo-os a estímulos imagéticos que ocasionam o retorno de complexos primitivos já superados. Conforme Weinmann e Ezequiel (2015, s/p.):

[...] as condições de produção de efeitos *unheimlich* na ficção, sobretudo no que concerne à indução da onipotência de pensamento, dependem do universo narrativo construído. Se uma premissa realista é assumida de partida e subitamente contrariada, ou se a tensão entre o realismo e o fantástico é sustentada ao longo da obra, ou ainda se somos incitados a identificarmos-nos com determinado personagem, não raro experimentamos encontros sinistros.

A análise freudiana obras culturais de seu tempo nos apresenta uma descrição de uma experiência estética comum na literatura e que, posteriormente, foi transportada ao cinema, que estava em ascensão durante o tempo em que viveu. Aplicando os conceitos semióticos de Peirce, pode-se considerar o efeito *Unheimliche* como um interpretante remático no que diz respeito à sua relação aos complexos arcaicos. Porém, o fato de serem recorrentes culturalmente, os fazem funcionar como argumento, pois se fundamentam em uma generalidade.

Singer (2004) faz uma relação entre modernidade, hiperestímulo e sensacionalismo. Defendendo, dentre vários argumentos, que o contato com notícias sensacionalistas sobre acontecimentos terríveis (geralmente ligados a algum tipo de alto risco ou violência) é uma forma de preparo para lidar com os medos presentes na cultura a partir do período em que começa a se desenvolver a modernidade. Ao tentar explicar os mecanismos psicológicos presentes nesse contexto, Singer levanta uma teoria freudiana que coloca a ansiedade como uma medida de “defesa adaptativa contra o choque traumático”. Segundo ele

Ao estudar vítimas de traumas de guerra da primeira Guerra Mundial, Freud observou que o colapso traumático severo ocorreu somente entre soldados para os quais o acontecimento terrível era totalmente inesperado. Mas aqueles que haviam se preparado ansiosamente para o choque, fixando-se nele, ensaiando-o mentalmente repetidas vezes, ou, em outras palavras, acostumando-se a ele em pequenas doses controladas, não sofreram grandes perturbações. (SINGER, 2004, p. 118)

Ou seja, de algum modo, a presença da ideia de experiência traumática como legi-signo e sua replicação, gerando sin-signos que conformam esta ideia (de forma

controlada) barram o efeito traumático, no caso dos soldados. Partindo do mesmo princípio, pode-se estabelecer uma relação similar a esse modo de defesa dos soldados e o mecanismo simbólico-imaginário presente no interesse, fascínio e replicação da atmosfera aterrorizante e sinistra presente em obras artísticas.

Em contrapartida, um legi-signo também pode gerar sin-signos que potencializam o efeito traumático na medida em que gera argumentos que apontam, de algum modo, para o que não foi simbolizado, ou seja, da ordem do real. Como é o caso do que é aqui entendido por monstruosidade, na medida em que é monstruoso aquilo que está nas fronteiras do conhecimento.

Este estudo apresentará alguns destes elementos que contribuem na construção da atmosfera aterrorizante em relação aos aspectos histórico-sociais apresentados nas partes iniciais do trabalho, identificando de que maneira o monstruoso se apresenta no objeto de estudo. Escolhemos o filme *Black Swan* para análise porque ele nos fornece elementos de relevância exemplar para o que este trabalho desenvolveu como solo de discussão para aquilo que o filme explicita esteticamente.

CAPÍTULO 6

BLACK SWAN

O enredo do filme *Black Swan*, de 2010, gira em torno de Nina (Natalie Portman), uma bailarina que compete pelo papel principal da peça O Lago dos Cisnes. O papel demanda a interpretação do cisne branco, frágil e inocente, para o qual ela se enquadra, porém este é enfeitado e torna-se sensual e malicioso, características que Nina apresenta dificuldades para incorporar, já a bailarina Lily (Mila Kunis) se enquadra e faz uso para disputar o papel.

Weinmann e Ezequiel (2015, s/p.) apontam que Aronofsky (2010) comenta no *making of* do filme que duas obras inspiraram sua concepção: o balé de Tchaikovsky, O lago dos cisnes, de 1876, e o romance de Dostoiévski, O duplo, de 1846.

O lago dos cisnes narra a história de uma princesa enfeitada por um bruxo, destinada a transformar-se em cisne sob a luz do dia, até encontrar o amor verdadeiro (CARVALHO; VIEIRA, 2012 apud WEINMANN; EZEQUIEL, 2015, s/p.).

A obra de Dostoiévski, conforme sintetiza Weinmann e Ezequiel (2015, s/p.), conta a história de Golyádkin, cujo nome significa algo como completamente nu, em russo e aludindo à pobreza, como

[...] um medíocre funcionário público de São Petersburgo, atormentado pelo contraste entre a imagem nobre que tem de si e o desprezo que lhe destinam seus colegas de ofício. Após ser retirado da festa de um alto dignitário da chancelaria onde trabalha, pois não fora convidado, o protagonista cruza na rua com um homem em tudo igual a si, inclusive no nome. Inicialmente perplexo, Golyádkin I procura tornar Golyádkin II seu cúmplice. No entanto, o duplo emprega-se em sua repartição e conquista a admiração dos colegas. Gradativamente, vemos florescer no protagonista algo como um delírio persecutório, que culmina em um colapso psíquico. (WEINMANN; EZEQUIEL, 2015, s/p.)

O duplo de Dostoiévski foi desenvolvido por Otto Rank, em seu livro de mesmo nome, tratando do impacto emocional dessa obra e de outras que tratam da duplicação de uma mesma personagem. Freud toma a obra de Rank como ponto de partida para elaborar sobre o tema do duplo e o caracteriza pelo

[...] aparecimento de pessoas que, por causa da mesma aparência, devem ser consideradas como idênticas; o incremento dessas relações por meio da

transmissão dos processos psíquicos de uma dessas pessoas para a outra – o que deveríamos chamar de telepatia –, de tal modo que uma se apropria do conhecimento, do sentimento e das vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu – e, enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações. (FREUD, 2019b, p.69)

No filme de Aronofsky esse duplo é presente e expresso por cenas e enquadramentos em que há uma segunda Nina diante da mesma, ou refletida através dos espelhos, agindo de diferentemente (Figuras 1 e 2). Ou sob uma perspectiva subjetiva, o olhar de Nina, é apresentada uma outra Nina alienada da mesma com as mesmas feições, mas com modos de agir contrários à sua delicadeza e fragilidade.



Figuras 1 e 2 - Impressão de Tela de Black Swan (2010)

O espelho tem como propriedade física refletir o exato movimento que se dá em sua frente. Isto é estabelecido pela ciência e conhecimento geral, ou seja, é um legi-signo convencionalizado. O fato de, no universo diegético, refletir uma imagem idêntica e que age diferentemente, sai da dimensão do estabelecido e convencionalizado e passa ressignificar o modo de experienciar. Um novo legi-signo é introduzido na narrativa, cujas réplicas são manifestas posteriormente. Esta expectativa baseada no universo adiegético, é manifesta também por Nina que expressa surpresa e dúvida ao se deparar com situações similares.

Os duplos de Nina, frequentemente insurgem em cenas muito rápidas, escuras ou com algum tipo de dificultador para sua identificação, de modo que, aos poucos, eles vão ficando mais evidentes. Freud cita Jentsch:

Um dos artifícios mais seguros, para despertar facilmente efeitos infamiliars por meio de contos consiste em deixar o leitor na incerteza se ele tem diante de si, em uma determinada figura, uma pessoa ou um autômato, de tal modo que, de fato, essa incerteza não aparece diretamente no ponto central de sua

observação, com isso ele não seria imediatamente estimulado a investigar e esclarecer as coisas[...]. (FREUD, 2019b, p.49)

Geralmente, estes trechos são seguidos de uma espécie de repetição das mesmas cenas (Figura 3), onde alguma movimentação ocorre de modo que nos confirma que não era a figura de Nina. Porém, com o passar da trama, os takes passam a ser gradativamente mais evidentes, de maneira que a feição de Nina passa a ser não só identificável, mas confirmada nestes sujeitos externos a ela. Freud explica que esse tipo de sentimento de incerteza vem de recalcamientos que retornam, mas que há muito tiveram sentido amigável nos primeiros anos de vida.

A criação de uma duplicidade dessa ordem como defesa contra a destruição tem seu contraponto em uma representação da linguagem onírica, na qual a castração ama expressar-se por meio da duplicação ou da multiplicação do símbolo genital; na cultura dos antigos egípcios, ela se tornou um impulso para a arte, para moldar a imagem do morto num material durável. Mas essas representações surgiram no campo do ilimitado amor por si mesmo, o narcisismo primário, que domina a vida anímica das crianças assim como a dos primitivos, e, com a superação dessa fase, os presságios do duplo se modificam, e de uma segurança quanto à continuidade da vida ele se torna o infamiliar mensageiro da morte. (FREUD, 2019b, p.69)

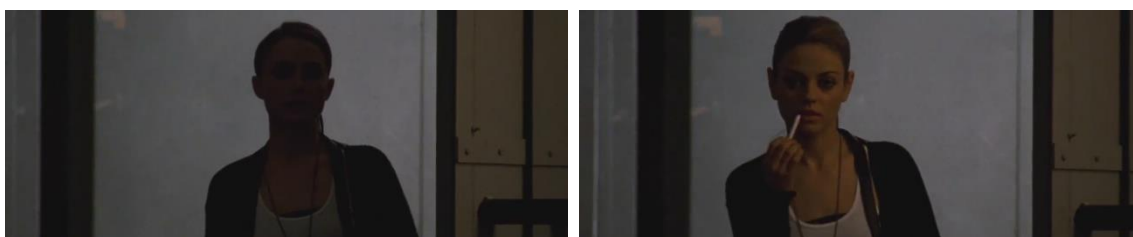


Figura 3 - Impressão de Tela de Black Swan (2010)

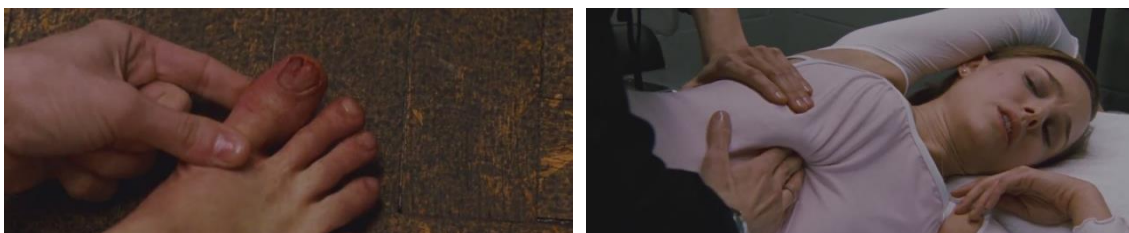
O duplo de Nina, como signo, representa Nina (objeto do signo) por uma relação de iconicidade no que diz respeito à aparência física, porém suas feições e comportamentos divergem. Nina, no modo se comportar que é apresentado, manifesta signos que, culturalmente, estão atrelados à suavidade e brandura – fala baixo, sorri, tem gestos suaves. O contrário das feições rígidas, olhar estático e movimentos bruscos manifestos por seu duplo.

Weinmann e Ezequiel (2015, s/p.) consideram que a dissociação da imagem de Nina em duas poderia ser compensada pela unificação imaginária propiciada pela técnica cinematográfica do campo e contracampo para trazer uma ideia reconfortante. Ou seja, atribuindo lugares estáveis para o eu e o outro. Porém o que é feito é o contrário,

trazendo a marca da instabilidade desses lugares, em conformidade às elaborações aqui levantadas sobre monstrosidade e a quebra de certezas axiomáticas.

O duplo, como figura ameaçadora, é expresso no filme por uma série de recursos de câmera e iluminação. É presente uma câmera que treme, movimenta-se de forma veloz e cerca os objetos, combinada a repentinos e cortantes efeitos sonoros. Os cenários em que ocorrem os acontecimentos inquietantes são, de modo geral, locais onde prevalece escuridão e solidão, como a própria casa, corredores do metrô e a escola de dança vazia.

A fragmentação dos corpos também é recorrente no filme e, segundo Freud, está relacionada ao complexo de castração. São recorrentes cenas em que se enquadra alguma parte do corpo de Nina, no primeiro plano, sob alguma forma de fratura, sofrimento, torção, pressão ou deformação (Figuras 5 e 6).



Figuras 5 e 6 - Impressão de Tela de Black Swan (2010)

A persistência de Nina nos ensaios, bem como seu perfeccionismo - expressos pelas repetidas cenas dela dançando e closes de partes do seu corpo sob alguma forma de sofrimento - revelam o obsessivo desejo de ser protagonista (Figura 5 e 6). Segundo Malvina Zalcberg (2011, p. 2-3), este desejo representa a prisão na fantasia materna e é onde ela manifesta seu senso de existência. A mãe de Nina, Erica (interpretada por Barbara Hershey), comenta seu desejo de ser bailarina, impedido pela gravidez que gerou Nina.

A relação materna tem papel fundamental na narrativa. Zalcberg (2011, p.2) destaca que o desejo Erica vigora sobre o destino sexual de sua filha, cercanda-a de elementos infantis. Isso é expresso na cenografia do quarto de Nina, onde predomina a cor rosa bebê e é presente uma série de bichos de pelúcia (Figura 7). A presença materna barra Nina de qualquer impulso sexual. Uma das cenas em que isto é manifesto se dá

quando Nina se masturba (ato sugerido por seu professor de dança) até que esta cena é cortada pelo espanto em sua expressão facial, um som alto e repentino, seguido da presença de sua mãe adormecida no quarto (Figura 7). Zalcberg (2011, p.2) também apresenta outros pontos que confirmam isso:

A visão de Erica a respeito de um possível encontro sexual com o diretor artístico Thomas Leroy o demonstra: “Ele não fez nenhum avanço em relação a você, não é?”, pergunta a uma confusa e assustada Nina. Ela justifica seu desejo de afastar Nina dos homens, alegando querer evitar que sua filha cometa “o mesmo erro dela”, isto é, engravide. Não é surpreendente que Nina reaja ao beijo de Thomas com uma mordida, uma rejeição ao seu assédio.



Figura 7 - Impressão de Tela de *Black Swan* (2010)

Estes fatores estão associados ao que pode ser incorporado pelo duplo, pois segundo Freud:

Não apenas esse conteúdo reprovado pela crítica do Eu pode ser incorporado pelo duplo, mas também, do mesmo modo, todas as possibilidades pressupostas das formas do destino, às quais a fantasia ainda quer se aferrar, e todas as aspirações do Eu, que não puderam se realizar devido a expressas circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas reprimidas, que resultaram da ilusão de livre arbítrio. (FREUD, 2019b, p. 73)

De acordo com Weinmann e Ezequiel (2015, s/p.) a perspectiva lançada sobre a diegese do filme é da protagonista, o que definem como um lugar discursivo ambíguo, pois a personagem é tanto objeto da narrativa quanto instância narradora. Desse modo o espectador também é ambíguo e contempla a degradação psíquica da personagem sob o seu próprio olhar.

Deste modo, a formação do duplo pode ser explicada psicanaliticamente, dentro do enredo do filme, pelos fatores barrados pela influência da mãe, como a vivência do corpo erótico de mulher. Freud (2019a, p. 124) aponta que, “na vida amorosa normal, o valor da mulher é determinado por sua integridade sexual, e a aproximação à característica da libertinagem o rebaixa.” Conforme citado no capítulo 2, a respeito dos moldes de ‘boa mulher’ que tiveram origem na idade média. Podemos perceber o impacto dessa ideia, quando Nina, em prantos, remove a palavra *whore*⁴ do espelho (Figura 8), quando ela e as outras bailarinas recebem a notícia de que ela foi a escolhida como protagonista do espetáculo. Em contrapartida, Freud também coloca que:

[...] a mulher casta e acima de qualquer suspeita nunca exerce o atrativo que pode elevá-la a objeto amoroso, só aquela mulher que tem, de certa maneira, má reputação sexual, cuja fidelidade e confiabilidade possam ser colocadas em dúvida. (FREUD, 2019a, p. 123)



Figura 8 - Impressão de Tela de *Black Swan* (2010)

Essas passagens freudianas colocam em evidência um paradoxo cultural que se relaciona ao Nina que enfrenta na tentativa de incorporar os dois cisnes. Zalcberg (2011, p. 2) justifica que isso se dá pela falta de uma ‘palavra asseguradora’ que dê sustento à parte ignorada de Nina, de modo que seu desejo não dá sentido à realidade e à sua sexualidade. Isso conversa com a constatação de Freud (2019a, p. 148) sobre a importância psíquica de uma pulsão aumentar em função de seu impedimento.

O termo *sweet girl*⁵ aparece quatro vezes durante o filme. A primeira delas, no final da primeira cena, em que sua mãe, Erica, aparece no início do filme. Após ajudar Nina a vestir seu casaco para sair, ela pergunta se tem certeza de que não quer que a acompanhe e, após o silêncio, com leve balançar de cabeça em negação acompanhado de

⁴ Puta. (tradução livre)

⁵ Doce menina. (Tradução livre)

um sorriso da parte de Nina, Erica diz “sweet girl”, acaricia o rosto da filha enquanto a admira e a abraça na sequência (Figura 9).

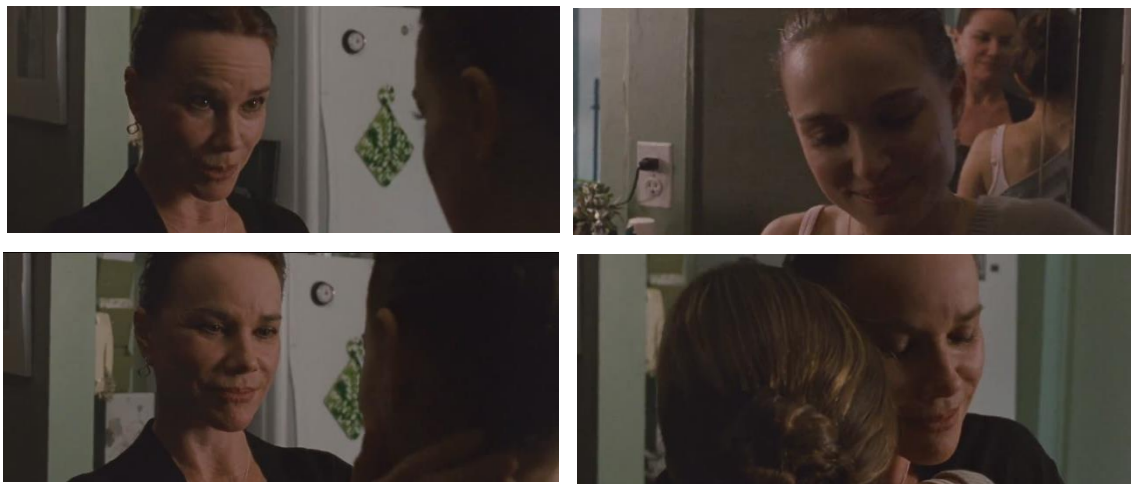


Figura 9 - Impressão de Tela de Black Swan (2010)

O termo é proferido isoladamente, ou seja, não é colocado no meio, início ou final de uma frase. O que o destaca de modo que, ao ser retomado posteriormente, fique bem clara a sua associação.

Posteriormente, o termo é retomado na cena de sexo entre Lilly e Nina, em que o duplo de Nina insurge no lugar de Lilly e este profere o termo olhando fixamente para Nina e em seguida projeta o travesseiro sob a câmera que está na perspectiva de Nina (Figura 10). O terceiro momento se dá em sua casa quando ela entra no quarto onde ficam



Figura 10 - Impressão de Tela de Black Swan (2010)

os desenhos feitos por sua mãe e todos se assemelham a Nina, movendo-se, piscando e dizendo repetida e desordenadamente *sweet girl* e *my turn* ⁶(Figura 11).



Figura 11 - Impressão de Tela de *Black Swan* (2010)

O quarto momento em que o termo é utilizado se dá ao final da cena em que Érica a prende no quarto para que Nina não vá ao espetáculo. Quando Nina pergunta onde está a maçaneta que estava removida da porta, sua mãe se senta dizendo que este papel a está destruindo e a câmera se move para o assento da poltrona. Neste momento Nina tenta puxar sua mãe da cadeira, gritando para que ela saia e é quando Erica diz “*Where’s my sweet girl?*” ⁷ e Nina responde “*She’s gone!*” ⁸ enquanto aperta a mão ferida de sua mãe até ela cair de joelhos gritando.

Deste modo, a ideia de doce e delicada menina pode estar relacionada ao desejo materno. Em relutância a isso a protagonista passa a apresentar comportamentos que rompem com a postura infantil imposta por sua mãe, como na cena em que ela joga todos os bichos de pelúcia fora (Figura 12). Segundo Freud (2019a, p. 127), a dúvida sobre a moralidade materna tem um efeito ofensivo de forte impacto no pensamento consciente de adultos.



Figura 12 - Impressão de Tela de *Black Swan* (2010)

⁶ Minha vez. (Tradução livre)

⁷ Onde está minha doce garota? (Tradução livre)

⁸ Ela se foi! (Tradução livre)

Na parte inicial do filme é muito presente o uso de cores claras como cor-de-rosa e branco no figurino de Nina e nos elementos que a representam (como seus objetos pessoais e a cenografia de seu quarto). Gradativamente, o rosa vai desaparecendo e há uma predominância de tons de cinza e preto.

Em seu livro, *A psicologia das cores*, Eva Heller faz uma pesquisa sobre os sentimentos atrelados às cores com duas mil pessoas na Alemanha. Cerca de cento e sessenta sentimentos e características foram atrelados a cores específicas. Segundo Heller (2012, p.17):

Os resultados das pesquisas demonstram que cores e sentimentos não se combinam ao acaso nem são uma questão de gosto individual – são vivências comuns que, desde a infância, foram ficando profundamente enraizadas em nossa linguagem e em nosso pensamento. Com o auxílio do simbolismo psicológico e da tradição histórica, esclareceremos por que isso é assim.

Assim, a pesquisa de Heller demonstrou que certos conceitos apresentam a cor rosa como predominantemente associada a eles (Tabela 1).

Tabela 1 – Significados atribuídos predominantemente à cor rosa e suas porcentagens

Significado	Porcentagem de pessoas que associam a essa cor
O charme	18
A cortesia	15
A sensibilidade / a sentimentalidade	33
A ternura	43
A infância	46
A suavidade / a maciez / o terno	45
O pequeno	24
O feminino	30
O sentimentalismo / o sonho	44
O doce / a delícia	30
A brandura	23

Fonte: Tabela criada pela autora com dados retirados de HELLER, 2012, p.213-218

Ao considerar estes dados como referência amostral de uma concepção ocidental, é importante levar em consideração também que a pesquisa de Heller trata de um local e

tempo específico e isso pode variar de uma cultura para outra. De todo modo, demonstra a predominância de certos conceitos como generalidade, a cor assumindo a função de legi-signo simbólico. Segundo Santaella (2015, p. 93) ao falar sobre pintura, destaca a influência destes fatores e suas variações que também se aplicam na análise deste trabalho:

O símbolo também diz respeito aos elementos culturais, às convenções de época que a pintura incorpora. Entretanto, é preciso lembrar aqui que os elementos culturais e as convenções só funcionam simbolicamente para um interpretante. Dependendo do tipo de intérprete, dependendo especialmente do repertório cultural que o intérprete internalizou, alguns significados simbólicos se atualizarão, outros não.

A cor rosa, em nosso objeto de estudo, contribui para a construção de uma imagem de Nina atrelada a todas estas características citadas na Tabela 1. Essa cor é identificável nos objetos pessoais de Nina que contribui para a construção da ideia de uma personagem feminina, dócil, inofensiva, conforme apontado anteriormente. Até mesmo bolo que sua mãe te dá de presente, é cor-de-rosa.

Geralmente o rosa vem acompanhado do branco e, segundo Heller (2012, p.214), esta combinação sugere inocência. Heller (2012, p.215) aponta que é uma cor desprezada por jovens e atrelada à infantilidade. Segundo ela, “as crianças acham bolos com cobertura de glacê cor-de-rosa mais atraentes do que os bolos com cobertura branca.” (2012, p.218)

Érica dá a Nina um bolo decorado de rosa e branco e, conforme citado anteriormente, a chama de *sweet girl*. Érica é exibida todas as vezes - com exceção da sua última cena no teatro - em sua casa, por vezes no quarto de Nina, onde são mais evidentes todos estes signos que, culturalmente, são atrelados à infantilidade e aos outros significados da cor rosa. Deste modo, metonimicamente, são mais fatores que podem atrelar a ideia de infantilidade de Nina à sua mãe.

É no contexto dos delírios de Nina que a monstruosidade é manifesta figurativamente em seu corpo. Suas lesões físicas se assemelham a características de cisne (Figuras 13 a 16). A monstruosidade aqui representada pode se relacionar às questões levantadas anteriormente sobre a patologização de condutas desviantes. Sobre uso da imagem de animais associado ao grotesco como citado no capítulo anterior, Kozlakowski (2011, p.3), coloca:

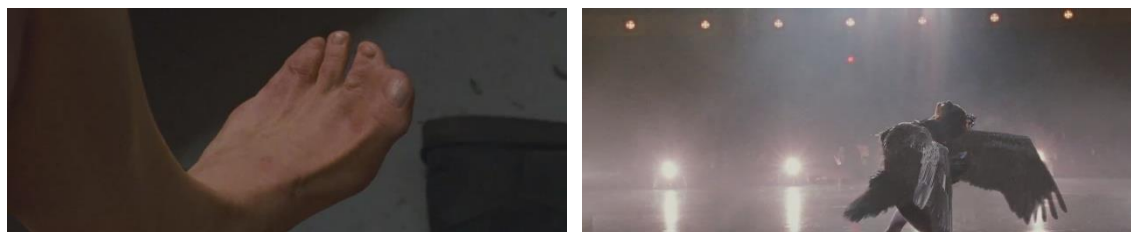
As colaborações originadas pela formação cultural podem ser pesquisadas e ressignificadas para constituir sentido mitológico; segundo Durand (2002) os símbolos teriomórficos constituem significações a partir do uso ancestral das formas de animais, em coincidência universal. O autor expõe o uso da imagem de animais comuns para significações sobre o bem e o mal. Em produções audiovisuais é comum este repertório, pois tais interações podem ser encontradas nos textos e ilustrações religiosas, carregando os significados pelas culturas ocidentais e orientais.



Figura 13 - Impressão de Tela de Black Swan (2010)



Figura 14 - Impressão de Tela de Black Swan (2010)



Figuras 15 e 16 - Impressão de Tela de Black Swan (2010)

Ao introduzir o conceito de grotesco como um estilo artístico que surgiu das grutas e caracterizado por misturar formas humanas com animais e vegetais. Associada ao conceito de monstruosidade aqui trabalhada, a definição de Sodré (2002 apud KOZLAKOWSKI, 2011, p.8) coloca que

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. Daí sua freqüente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural, tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade.

Kozlakowski (2011, p.3) aponta que, nas lendas ancestrais, demônios articulam retaliação na forma animal contra seres humanos e isto é uma amostra de

reforço da temática negativa originada pelo simbolismo animal atrelada ao “terror diante da morte devoradora” (Durand, 2002 *apud* KOZLAKOWSKI, 2011, p.3) e que é presente na obra aqui analisada. Também afirma que:

[...] símbolos que enfatizam o convencionalizado por ‘animais das trevas e do barulho’, expõem a oposição luz e trevas, referenciando a construção do imaginário condicionado à oposição. Neste sentido, pode-se considerar esta oposição como a maior apreensão do homem pois deve ter-se desenvolvido em razão da sobrevivência ao período noturno, antes mesmo de conseguir estipular alguma correlação de tempo (medida). Permanecer sobrevivente significaria contar o significado da atenção permanente durante a noite, produzindo o calendário noturno (do qual as resultam ainda as festas do Natal e da Páscoa). Caracterizou-se, dessa maneira, o sentido de trevas como sinônimo do caos e para a formação de status negativo da escuridão: Durand (2002), compacta ainda o trajeto que culmina na correspondência entre trevas e cegueira, partindo do mouro como “uma espécie de diabo, de papão...” (p.92/93) ao ódio do corvo em alguns países. (KOZLAKOWSKI, 2011, p.4)

Esta explicação pode orientar também a influência dos contrastes entre claro e escuro presentes no filme. Especialmente nos momentos em que aparecem o duplo de Nina, onde seu caos mental se manifesta, tanto quanto a incerteza de sua própria imagem ocasionada pela escuridão (Figura 3).

Deste modo, conforme Kozlakowski (2011, p.10) é por meio do enigma da semelhança que ocorre o desejo de incorporação do Outro, articulação dessas imagens simbólicas posta em ação, escondendo e pondo à mostra diferenças e alterando a realidade sobre o Real, colocando a incerteza como fundante das mudanças do imaginário. Esta ideia coloca em evidência o desconforto provocado pelos apontamentos dos legi-signos para aquilo que está na ordem do real, não simbolizado e convencionalizado. A semelhança, que está na dimensão da qualidade, da metáfora e da repetição, contempla o aspecto icônico do duplo e que é posto em discordância para as convenções da cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após ter apresentado de que forma o conceito de monstrosidade vem se estruturando no decorrer da história do Ocidente, apresentar as conceituações do instrumental analítico e o modo como se dá a atmosfera aterrorizante, foi apresentado de que modo o filme *Black Swan* carrega signos atrelados à monstrosidade e ao feminino no contexto simbólico-social e como isso se relaciona à experiência individual na constituição da subjetividade humana.

O conflito de Nina reflete um paradoxo de ideais presentes no contexto cultural e, também, no que diz respeito à experiência subjetiva. Essa oposição é manifesta em sua psicose que dá forma figurativa ao monstro da narrativa, gerando interpretantes dinâmicos que se enquadram ao que Freud define como *Unheimlich*.

Pode-se dizer que a trama de *Black Swan* carrega consigo os lapsos reminiscentes de um passado histórico e social, como legi-signos cujos objetos são o feminino e o monstruoso. Bem como carrega os lapsos de um passado particular da condição humana, que dizem respeito aos complexos arcaicos numa dimensão icônica comuns na experiência humana que são resgatados pela experiência estética.

O conceito de monstro, conforme apresentado, foi se modificando com o passar do tempo, sendo representado por diferentes signos, como o corpo anormal, doente, modificado e, também, o feminino. Pode-se dizer que, na obra aqui analisada, os recursos estéticos apresentam antagonismos - entre a ideia de monstrosidade e fragilidade - em sua potencialidade de interpretação (interpretante final). Ou seja, os elementos visuais e estéticos do filme, como signos, carregam objetos antagônicos quando correlatos à perspectiva simbólica e cultural.

O entendimento desses processos de significação, relativos à cultura e à subjetividade humana, podem dar subsídio a novas formas de significar e representar os “monstros sociais”, trazendo assim, novas possibilidades representativas que geram novos legi-signos eventualmente capazes de retirar estes sujeitos das margens simbólicas da cultura.

BIBLIOGRAFIA

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 1: Bruxas e Tupinambás canibais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

_____. **Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 2: Maria e Maria Madalena**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

BELUCHE, Renato. **A gênese dos anormais**. in Dossiê, ComCiência, Revista eletrônica de jornalismo científico. N. 92. 2007. Disponível em: < <https://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=29&id=337> > Acesso em: 01/05/2021

CHAVES, Wilson C. **Considerações a respeito do conceito de real em Lacan**. in Psicologia em Estudo, Maringá, v. 14, n. 1, p. 41-46, jan./mar. 2009. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/pe/a/X5hgYmKhNJwGfnbbV5BB7Hj/?lang=pt&format=pdf> > Acesso em: 31/08/2021

CLAVURIER, Vincent. **Real, simbólico, imaginário: da referência ao nó**. Estudos de Psicanálise, n. 39, p. 125-136, 2013. Disponível em: < http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372013000100015#cor >. Acesso em: 30/08/2021

DAMASCENO, Janaína. **Corpo de quem? Espetáculo e ciência no século XIX**. in Dossiê, ComCiência, Revista eletrônica de jornalismo científico. N. 92. 2007. Disponível em: < <https://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=29&id=338> > Acesso em: 01/05/2021

DENOVAC, Adriano. **“A natureza é a igreja de Satã”: e o feminino que nos olha por entre no filme Anticristo de Lars Von Trier**. In: **Cinema e Corpo**. Soraia Chung Saura & Ana Cristina Zimmermann (orgs.). São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP / Editora Laços, 2016.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições. 2016.

FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O explorador de abismos: Vilem Flusser e o pos-humanismo**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2012.

FONTENELLE, Isleide. **Cultura do consumo: fundamentos e formas contemporâneas**. Rio de Janeiro: FGV, 2017.

FREUD, Sigmund. **Amor, Sexualidade, feminilidade**. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar**. Trad. Ernani Chaves & Pedro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019b.

IANNINNI, Gilson; TAVARES, Pedro H. Sobre amor, sexualidade, feminilidade. In **Amor, sexualidade, feminilidade**. Sigmund Freud. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

KOZLAKOWSKI, Allan. Imaginário, Estética e Semiótica Ensaio sobre o Grotesco na Ficção Científica. In: XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2011, Londrina. Anais... Londrina: Intercom, 2011. Disponível em: <
<https://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2011/resumos/R25-0364-1.pdf> >
Acesso em: 13/09/2021

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. Vocabulário de psicanálise. 2.ed. Santos: Martins Fontes, 1970.

LEITE JÚNIOR, José. **Monstruosa humanidade**. in Dossiê, ComCiência, Revista eletrônica de jornalismo científico. N. 92. 2007. Disponível em: <
<https://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=29&id=340> >
Acesso em: 01/05/2021

MARIUZZO, Patrícia. **Contos de fadas ensinam as crianças a lidar com seus medos**. in Dossiê, ComCiência, Revista eletrônica de jornalismo científico. N. 92. 2007. Disponível em: <
<https://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=29&id=342> >
Acesso em: 01/05/2021

MESSIAS, Adriano. **Todos os monstros da Terra**: bestiários do cinema e da literatura. São Paulo: Educ/ Fapesp, 2016.

MONSTRO. In: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/monstro/>>. Acesso em: 08/12/2019.

MOTA, Thainá Teixeira. **Tornar-Se Mulher Antes Do Humano: Uma Leitura Do Filme Sob A Pele**. 38f. Monografia (Graduação em Letras – Língua Portuguesa e Literatura) - Universidade do Sul de Santa Catarina. Tubarão, SC. 2020. Disponível em: < <https://riuni.unisul.br/bitstream/handle/12345/11355/TCC-Letras-2020-Thaina-Teixeira-Mota.pdf?sequence=1&isAllowed=y> > Acesso em: 14/05/2021

SAFATLE, Vladimir; **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**, ed. Autêntica, São Paulo, 2016.

SÁNCHEZ, Patricia U. **La danza, una narrativa corpórea del horror, en Suspiria de Luca Guadagnino**. Fotocinema. In: Revista científica de cine y fotografía, [S.l.], v. 19, p. 351-370, jul. 2019. ISSN 2172-0150. Disponível em: <<http://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/6661>>. Acesso em: 08/12/2019.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal : aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2001.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

SANTAELLA, L. **As três categorias peircianas e os três registros lacanianos**. Psicologia USP, São Paulo, v. 10, n. 2, 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641999000200006>

SCHIRMER, Anderson. **Do fundo a forma: o corpo simbólico e o que dele escapa**. Filme A Pele que Habito. A Peste: Revista de Psicanálise, Sociedade e Filosofia, v.3, n2, 2011. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/apeste/article/view/22091> >. Acesso em 09/12/2019.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VIEIRA, Marcos S. **Relativa vulnerabilidade. Gênero e natureza humana no filme “Sob a pele”**. In: Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Violência e Gênero, n.

28, 2016, ISSN 1679-849X. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/24175>. Acesso em: 16/12/2019.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira; EZEQUIEL, Verônica da Silva. Encontros sinistros: uma análise do filme Cisne negro. Arq. bras. psicol., Rio de Janeiro , v. 67, n. 2, p. 91-104, 2015. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672015000200008&lng=pt&nrm=iso >. Acesso em: 13/09/2021

ZIZEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

ZORDAN, Paola B. M. B. G. **Bruxas: figuras de poder**. In: Estudos feministas, Florianópolis, v.13, n. 2, mai-ago. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/index>>. Acesso em: 08/12/2019.

FILMOGRAFIA

BLACK Swan. Direção: Darren Aronofsky. EUA. Produção: Protozoa Pictures/ Phoenix Pictures/Cross Creek Pictures/Fox Searchlight Pictures. Distribuição: 20th Century Fox Film Corporation Distribuição, 2010. (103min).