



Por um modelo actancial do corpo em metamorfose no cinema de horror

Odair José Moreira da Silva *

Resumo: Não há como escapar da afirmação de que o cinema de horror postula as agruras do medo na representação grotesca do corpo. Um subgênero que desponta desse tipo de cinema é o *horror corporal*, em que o efeito de sentido do medo é proveniente da construção de um corpo monstruoso-horrendo, cuja identidade figurativa foi antes projetada como um modelo actancial do corpo em metamorfose. Como centro de referência da *carne*, a metamorfose é fundamentada a partir de quatro forças que geram pressões e impulsões sobre o corpo-actante do sujeito em construção, condicionando-o a um regime corporal específico. Tais forças incidem sobre o corpo-actante e o projetam para fora do seu *eu* de referência, em que se postula o avesso como uma nova forma de vida. O avesso do sujeito é o horizonte do antissujeito em prol do grotesco. Dos corpos em projeção na diegese filmica, podemos afirmar que o *horror corporal* apresenta características inquietantes, tanto na concepção de corpos-actantes imersos no medo, quanto na percepção de um corpo que enuncia o desconforto do sobrenatural grotesco como forma de extravazar as angústias do mundo. Portanto, postula-se aqui um modelo actancial do corpo em metamorfose, estabelecido no enunciado de horror a partir de quatro forças que moldam um regime corporal orientador do desenvolvimento das narrativas do medo: a *modificação*; a *transformação*; a *transmutação*; e a *mutação*.

Palavras-chave: Corpo, Metamorfose, *Horror corporal*, Grotesco, Cinema

Introdução

Para a semiótica francesa, o corpo estabelece sentido em dois aspectos, fundamentalmente: o primeiro firma a projeção do corpo no narrado, em que um corpo-actante se estabelece como um direcionador do enunciado enunciado (isto é, a narrativa propriamente dita), cujas ações, a partir das abstrações da dimensão narrativa, ganham “carne”, uma impressão figurativa na dimensão discursiva; nesse sentido, o corpo pode ser representado, a partir de simulacros, sob diversos aspectos; o segundo incide sobre um corpo que enuncia, que é reconhecível na enunciação enunciada por algumas marcas de seu caráter, por um tom que lhe é característico; aqui, o enunciador ganha uma corporalidade específica, um construto carnal imagético fundado na recepção de seu *éthos*, no seu modo de dizer o que diz, de construir o enunciado a partir de uma direção previamente estabelecida com seu enunciatário ideal.

Dos simulacros carnis, dos corpos em projeção na diegese filmica, podemos afirmar que o cinema de horror apresenta características inquietantes, tanto na concepção de corpos-actantes imersos nas searas do

medo, quanto na percepção de um corpo que enuncia o desconforto da apreensão do desagradável e sobrenatural como forma de extravazar as angústias do mundo. Assim, a metamorfose é (enquanto estratégia discursiva de um enunciador que questiona o corpo) orquestrada e representada, no cinema de horror, por quatro forças observáveis, quatro regimes corporais que serão expostos mais adiante.

Não há como escapar da afirmação de que o cinema de horror postula as agruras do medo na representação grotesca do corpo. Um subgênero que desponta desse tipo de cinema é o *body horror*, o *horror corporal*, em uma tradução livre, em que o efeito de sentido do medo é proveniente da construção de um corpo *monstruoso-horrendo*, cuja identidade figurativa foi antes projetada como um modelo actancial do corpo em metamorfose. Nos anos 1980, o *horror corporal* ganhou notoriedade como um subgênero ligado às mutações, às deformidades, às transformações; estas, provenientes de demônios, seres alienígenas, entes sobrenaturais, colocam o sujeito, quase sempre passivo, em contato com o corpo grotesco; este, por sua vez, cada vez mais foi ganhando espaço como um ícone figurativo do pavor velado de doenças silenciosas e letais, um medo maior

* Universidade de São Paulo (USP / FAPESP). Endereço para correspondência: (odair69moreira@gmail.com).

do que a morte. Um exemplo desse tipo de *horror corporal*, fundado na metamorfose, são os filmes de David Cronenberg. No entanto, basta ver que alguns exemplos isolados, na história do cinema, já traziam a metamorfose do corpo, um recurso figurativo muito ofensivo, como estratégia para provocar o espanto e a repulsa como efeitos de sentido do abjeto, do asqueroso, provenientes de corpos monstruosos, como era o caso dos filmes dos estúdios da Universal, famoso por apostar em “monstros” sagrados para transmitir o horror por meio das agruras das mudanças corporais, tais como *Drácula* (1931, de Tod Browning), *Frankenstein* (1931, de James Whale), *A noiva de Frankenstein* (*The bride of Frankenstein*, 1935, de James Whale), *O lobisomem* (*The wolf man*, 1941, de George Waggner), entre outros possíveis cruzamentos e continuações. Browning dirigirá outro grande clássico do corpo deformado e grotesco, um filme sutilmente chamado *Monstros* (*Freaks*, 1932), além do perturbador *O monstro do circo* (*The unknown*), dirigido em 1927, bem antes de seu famoso *Drácula*, em que alguns elementos da deformidade do horror corporal já prefiguravam na imagem de um homem sem escrúpulos que, para conquistar o amor de sua assistente de palco — ele é atirador de facas em um circo, possui seis dedos em uma das mãos, e finge não ter braços para impressionar o público; ela tem um trauma e não suporta ser abraçada por homens —, faz uma cirurgia para amputar os braços e poder tê-la realmente. A ironia mortal é que, logo após uma longa convalescença, após a cirurgia, o atirador de facas volta ao circo para encontrar a amada, porém, a vê apaixonada por outro homem, um levantador de pesos: ela perdeu o medo de ser abraçada.

Mas, convenhamos, é ainda o cinema de David Cronenberg o mais inquietante, o mais incisivo na questão do corpo grotesco como metáfora da ruína do homem. *O horror corporal*, sem o cinema do diretor canadense, não teria a projeção como *Cult*, nem seria tão importante na história e na inovação do gênero do horror. Os filmes desconcertantes de Cronenberg mostram que o corpo é um simulacro da imperfeição, especificamente *A mosca* (*The fly*, 1986), que transita entre a ficção científica e o horror. Nesse filme, a representação corporal ganha contornos profusos e inquietantes. A transformação do protagonista, fundido acidentalmente com uma mosca doméstica, irá apontar para um caminho em que seu corpo ganhará um sentido que tende a provocar no espectador o horror por meio da imagem abjeta do grotesco. Não se trata aqui de uma metamorfose “kafkaniana”; nesta, a transformação não se explica, acontece abruptamente, e o que se espera desse sujeito metamorfoseado é o aprendizado dolorido sob o ponto de vista da rejeição. Em *A mosca*, a metamorfose é lenta e, assim como certas doenças letais, que apontam para a efemeridade da vida humana, tende a levar o corpo em mutação à degradação física

e mental. Essa mestiçagem entre os genes humanos e os do inseto provoca uma inquietação não só como estratégia discursiva do *horror corporal*, mas também como um alerta que o enunciador, subjacente ao texto filmico, quer transmitir: o corpo humano como um invólucro imperfeito, fadado ao completo autoexterminio. Em Cronenberg, há uma importância capital nas representações sexual e grotesca do corpo, como se o sexo e a deformação fossem os dois lados de uma mesma moeda: o sexo, às vezes fora dos padrões socialmente aceitos, é a representação da vida, de um corpo que reclama pela saciedade fisiológica, carnal. No entanto, como consequência, esse prazer tem origem na emancipação grotesca do corpo, e a consumação sexual representa o grito final, o gozo monstruoso que é uma figuração simbólica da morte. O corpo torna-se, então, no plano do conteúdo, uma espécie de “mediador” entre a vida e a morte, entre a carne sexual e a carne grotesca, deformada. Esse invólucro imperfeito, que é o corpo humano, é uma máquina que tende a produzir ilusões e, de certa forma, pregar uma grande peça.

Esses apontamentos do *horror corporal*, sobre o cinema de Cronenberg, ajudam a construir, a dar sustentância à mola propulsora que orientará as proposições que serão lançadas aqui a respeito da metamorfose, como uma matriz geradora de forças, cada uma com seu grau de potência e impulsão, que ou premia ou condena um sujeito, um corpo-actante em busca de uma identidade corporal. Postulamos que a metamorfose, como centro de referência da *carne*, é fundamentada a partir de quatro forças que geram pressões e impulsões sobre o corpo-actante do sujeito em construção, condicionando-o a um regime corporal específico. Tais forças incidem sobre o corpo-actante e o projetam para fora do seu *eu* de referência, em que se postula o avesso como uma nova forma de vida. O avesso do sujeito é o horizonte do antissujeito; este age como uma força invisível e aniquiladora da normalidade em prol do grotesco. Destarte, propomos aqui um modelo actancial do corpo em metamorfose, estabelecido no enunciado de horror a partir de quatro forças, quatro categorias que moldam um regime corporal específico que irá orientar o desenvolvimento das narrativas embebidas nas fontes do medo: a *modificação*; a *transformação*; a *transmutação*; e a *mutação*.

1. Corpo e semiótica

Em *Soma et Séma: figures du corps*, Jacques Fontanille (2004, p. 16) observa que uma abordagem semiótica do corpo deve obedecer a dois critérios, assumir uma ambivalência recorrente que é o resultado de um duplo estatuto do corpo na produção de conjuntos significantes: 1) o corpo como substrato da semiose, ou seja, da função semiótica; e 2) o corpo como figura semiótica. No primeiro caso, o corpo participa da mo-

dalidade semiótica e irá fornecer, desse modo, um dos aspectos da “substância” semiótica; no segundo, o corpo seria, então, uma figura entre outras, tomando a forma de figuras do discurso, figuras da expressão ou do conteúdo, que seriam o resultado do processo de semiótica e da “*mise en forme*”, isto é, da formação do corpo dos atores. Assim, seria fácil de obter uma distinção entre “substância” e “forma”, ainda mais quando observável nos exemplos dos diversos papéis do corpo em uma perspectiva antropológica, em que se percebe que essas duas dimensões são estritamente entrelaçadas. Desse modo, em uma semiótica do corpo, uma representação discursiva das operações profundas do processo semiótico é fornecida pela forma e pelas transformações das figuras do corpo. De acordo com Fontanille (2004, p. 17), haverá um lugar, entre o corpo, como “energia” e “substrato” das operações semióticas profundas, de um lado, e as figuras discursivas do corpo, de outro, para um percurso gerativo da significação. Este não seria mais formal e lógico, mas fenomenal e “encarnado”.

Estabelece-se, portanto, uma importância fundamental para as figuras discursivas do corpo (por exemplo, o movimento, os invólucros corporais), pois elas dão acesso às representações profundas da semiose em ato; nessa mesma proporção, há também o interesse às diferentes formas dos campos sensíveis e perceptivos, pois elas fundam aquelas do campo enunciativo do discurso (Cf. Fontanille 2004, p. 17).

De acordo com Greimas e Courtés (2008), uma psicologia da percepção distinguirá as propriedades exteroceptivas, que são provenientes do mundo exterior, dos dados interoceptivos, pressupostos pela percepção das primeiras, e dos elementos proprioceptivos, resultantes da percepção do próprio corpo. Na experiência da significação, afirma Fontanille (2004) que o corpo próprio é a única entidade comum ao eu e ao mundo e, na construção da significação, a operação da semiose, o rebaixamento da exterocepção sobre a interocepção, sob a mediação de um corpo próprio, irá permitir a vinculação de um plano da expressão (de origem exteroceptiva) e de um plano do conteúdo (de origem interoceptiva). Desse modo, é válido notar que cada enunciação irá produzir uma semiose, na medida em que ela provém de uma tomada de posição do corpo sobre o mundo, que determina um domínio interior e um domínio exterior: o *próprio* e o *não-próprio*. De início, a semiose manifesta-se pelo estabelecimento do isomorfismo entre os dois domínios, em que ele é garantido pelo fato de que o corpo da instância enunciante pertence aos dois domínios ao mesmo tempo, e é ele que os converte, respectivamente, em um plano do conteúdo e um plano da expressão (Cf. Fontanille 2004, p. 22).

Assim, uma nova questão é colocada a respeito do “corpo-actante”, pois não se trata mais de procurar

os actantes no corpo em atividade, mas de compreender como um corpo torna-se um actante, o actante da instância dos discursos em geral, um actante da enunciação ou um actante do enunciado. É necessário, também, de passar o actante concebido como uma posição formal (calculado a partir de uma classe de predicados) a um actante concebido como uma posição corporal, ou seja, como uma carne e uma forma corporal; estas, por sua vez, são consideradas como a primeira matriz das impulsões e das resistências subjacentes à ação transformadora dos estados e das coisas (Cf. Fontanille 2004, p. 22).

Desse modo, uma dupla identidade do actante ganha espaço, a partir da tomada de posição da instância enunciante, sob dois pontos de vista: o formal e o corporal, ou seja, duas instâncias, a *carne* e o *próprio corpo*. Enquanto *carne* (aquilo que resiste ou participa da ação transformadora dos estados e das coisas), ele será o “centro de referência”, uma instância enunciante como princípio de resistência/impulsão materiais; como posição de referência, é o lugar do núcleo sensorio-motor da experiência semiótica. Enquanto *próprio corpo*, ele será aquilo que se constitui na semiose (função semiótica), isto é, aquilo que se constrói na reunião dos dois planos da linguagem (da expressão e do conteúdo), no discurso em ato. O *próprio corpo* seria “[...] portador da identidade em construção e da identidade futura, e obedeceria, por sua vez, a um *princípio de força diretriz*” (Fontanille, 2004, p. 23 — grifo do autor). A carne, por convenção, é o substrato do *Eu* do actante, enquanto o *próprio corpo* é o suporte do seu *Ele*. O *Eu* corresponderia, por exemplo, no caso particular de um actante da fala, ao *locutor* idealizado por Ducrot, ou seja, “um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste enunciado” (Ducrot, 1987, p. 182), o indivíduo que articula, cria, etc.; além de centro de referência do discurso, o *Eu* é parte do *Ego*, que é, por sua vez, referência e pura sensibilidade, submetido “[...] à intensidade das pressões e das tensões que se exercem no campo de presença” (Fontanille, 2004, p. 23).

Por seu turno, o “Ele” seria a fonte das visadas, o operador das escolhas, a parte do *Ego* que se constrói na e pela atividade discursiva, distinguido em dois modos de construção de identidade: de um lado, o *Ele-idem*, ou seja, uma construção por repetição, pelo recobrimento contínuo das identidades transitórias, e por similitude; seria a instância das escolhas, que reconhecemos pela similitude e pela repetição das *escolhas*;

de outro lado, o *Ele-ipse*¹, isto é, uma construção para a manutenção e permanência de uma mesma direção; seria a instância das visadas, que reconhecemos pela constância e manutenção das *visadas* (Cf. Fontanille

2004, p. 23). Surge, desse modo, um modelo, adaptado por nós, a partir daquele proposto por Fontanille (2004, p. 23), em que se analisa a identidade corporal do actante (ver Tabela 1).

O corpo do actante

<i>Carne</i>	<i>Próprio corpo</i>	
<i>Eu</i> (Instância de Referência)	<i>Ele-idem</i> (Instância de Escolha)	<i>Ele-ipse</i> (Instância de Visada)

Tabela 1

A identidade corporal do corpo actante.

Fonte: (Fontanille, 2004, p. 23)

A definição formal e a definição carnal do actante estabelecem uma distinção entre elas: a definição corporal estará relacionada à *carne* (do *Eu*), já que é ela que toma a posição e faz referência; a definição formal se relacionará com o *próprio corpo* (notadamente com o *Ele-idem*), pois é ele que se constrói na atividade discursiva, e que, observável pela repetição e pela similitude, é suscetível de se constituir como “classe de argumentos de predicados” (Cf. Fontanille 2004, p. 24). Desse modo, as duas instâncias, o *Eu* e o *Ele* do actante, se pressupõem e se definem reciprocamente, visto que o *Ele* é esta parte do ele mesmo que o *Eu* projeta para fora de si para poder se construir efetivamente; o *Eu* é esta parte do ele mesmo ao qual o *Ele* se refere em sua construção. O *Eu* procura no *Ele* a impulsão e a resistência que lhe permite de se colocar em devir; o *Ele* procura no *Eu* essa reflexividade da qual tem necessidade para se medir a si mesmo na mudança. O *Eu* coloca no *Ele* um problema que ele não cessa de resolver; o *Eu* se deforma e resiste, e obriga o *Ele* a enfrentar sua própria alteridade, problema que o *Ele* esforça-se em resolver, seja por repetição e similitude, seja pela visada constante e mantida. O *Eu* e o *Ele* são, de qualquer modo, inseparáveis, eles são o verso e o reverso de uma mesma entidade, o corpo-actante (Cf. Fontanille 2004, p. 24).

Expostas essas premissas sobre o corpo-actante, convém localizá-lo na dimensão narrativa. Sucintamente, a organização da narrativa, do ponto de vista de um sujeito, é o que irá constituir, basicamente, o nível narrativo. Com as estruturas semionarrativas, teremos acesso ao esquema narrativo e à sintaxe actancial, e também às modalizações (do ser e do fazer). Do ponto de vista sintático, o esquema narrativo com-

preende o contrato, a competência, a ação e a sanção; por sua vez, a sintaxe actancial coloca em cena o sujeito, o objeto, o destinador, o antissujeito, bem como os programas e os percursos narrativos. O actante, núcleo da sintaxe narrativa, pode ser descrito como um tipo de unidade da sintaxe narrativa, que ainda está despido de qualquer investimento semântico e/ou ideológico (Cf. Greimas; Courtes, 2008, p. 20-21). O actante pode ser definido por sua “[...] relação predicativa, sua composição modal e sua relação com outros actantes” e, desse modo, seu reconhecimento por parte da semiótica irá estabelecer “[...] três figuras actanciais de base: o Destinador, o Sujeito e o Objeto” (Bertrand, 2003, p. 415). Em “Les actants, les acteurs e les figures” (*Du sens II*, 1983, p. 49-66), Greimas mostra que a necessidade de uma reinterpretação linguística das *dramatis personae* (as personagens da literatura), a partir da descrição de Propp a respeito do conto maravilhoso russo, leva a estabelecer, em primeiro lugar, uma distinção entre actante e ator. Os actantes pertencem à sintaxe narrativa, já os atores são reconhecidos em discursos particulares em que se encontram manifestados. Os atores dizem respeito, portanto, ao nível discursivo. É a partir do encontro da sintaxe narrativa com a semântica discursiva que surge a noção de ator, considerado uma unidade lexical. Inscrito no discurso, o ator pode possuir um papel temático e se manifestar sob uma forma figurativa. Ele pode ser individual, coletivo, figurativo ou não-figurativo. O termo substitui com maior desenvoltura a noção de personagem, possibilitando, desse modo, o seu emprego fora do âmbito literário. A relação entre actante e ator é dupla e estabelece a premissa de que um actante (A1) pode ser manifestado no discurso por

¹ *Idem* e *ipse* são pronomes latinos, ajustados aqui para a distinção entre os dois modos de construção da identidade do *Ele*, propostos por Fontanille. Cabe um esclarecimento gramatical a respeito desses pronomes: enquanto o primeiro é um pronome de identidade, que, em seu sentido geral, significa o mesmo, a mesma; o segundo é um pronome demonstrativo, cujo sentido é o *próprio*, a *própria*, *ele próprio*, *ela própria*, *eu próprio*, *tu próprio*.

vários atores (a1, a2, a3), ao passo que um só ator (a1) pode ser o sincretismo de vários actantes (A1, A2, A3) (Cf. Greimas 1983, p. 49).

Homologando essas premissas teóricas, podemos constatar que o corpo-actante, nos enunciados do cinema de horror, adquire uma corporalização *sui generis*, seja no nível narrativo, seja no discursivo, pelo processo das categorias da metamorfose. Depreende-se, então, um corpo-actante que constituirá sujeitos, no nível narrativo, envolvidos com as forças da metamorfose e, na dimensão figurativa, atores que encarnam tais corpos-actantes, que recebem um invólucro corporal pautado pelas manifestações do grotesco nos corpos atingidos pela metamorfose, no enunciado enunciado. No enunciado enunciado, o *Eu* de referência, ou seja, a *carne* do corpo-actante, é um sujeito em disjunção, ativa e ou passiva, negativa e ou positiva, das forças da metamorfose. O *Ele*, projetado para fora do *Eu*, sob as forças transformadoras dos regimes corporais da metamorfose, surge no enunciado como *Ele-idem*, que será caracterizado pelas escolhas das forças metamórficas da *modificação* e da *transmutação*; ao passo que o *Ele-ipse*, por seu turno, será condicionado às visadas, em que as forças metamórficas da *transformação* e da *mudança* voltam-se intencionalmente para a privação do objeto-valor pretendido pelo sujeito.

2. A abjeção e o grotesco como efeitos de sentido

A metamorfose, como o resultado de quatro forças distintas que incidem sobre um corpo “limpo”, postula um corpo “do avesso”. No *horror corporal*, há a urgência de um corpo que deve causar o espanto, o nojo, a repulsa, o medo, como efeitos de sentido; tais efeitos somente são possíveis devido à figurativização do corpo grotesco como forma e substância do medo contagioso. Para que o aprofundamento analítico possa ganhar consistência, se elenca aqui algumas proposições sucintas acerca do grotesco, esse modo de dar ao corpo um sentido muito além do visual repugnante.

No dicionário Houaiss, o termo *grotesco* refere-se a uma categoria estética cuja temática ou cujas imagens privilegiam, em seu retrato, análise, crítica ou reflexão, o disforme, o ridículo, o extravagante e, por vezes, o *kitsch*. O grotesco seria aquilo que (ou o que) se presta ao riso ou a repulsa por seu aspecto inverossímil, bizarro, estapafúrdio ou caricato. O *abjeto*, por sua vez, no Houaiss tem a acepção daquilo que é desprezível, baixo, ignóbil; já o dicionário Aurélio classifica o termo *abjeto* como imundo, desprezível, vil, baixo, ignóbil.

Há duas definições, no campo dos estudos da literatura, sobre o grotesco, que convém expor agora: o realismo grotesco; e o grotesco romântico. Em *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999), Bakhtin mostra que é

a partir do carnaval que se originam as imagens grotescas, da comicidade das representações festivas que Rabelais utiliza em sua obra. Decorrentes da cultura carnavalesca, certos ocorridos, dentro do meio eclesiástico, tinham uma representação mais “humana”, como os milagres, a vida do clero, as moralidades, que são carnavalizados, aproximados ao deleite do povo através dessas festas de rua. O sofrimento torna-se riso, um ponto bastante marcante dentro dessa cultura. Das imagens grotescas surge a preocupação constante com o corpo, com a aproximação deste com as coisas terrenas, como beber, dormir, comer, saciar as necessidades fisiológicas e sexuais. O realismo grotesco, tipo específico de imagens da cultura popular em todas as suas manifestações, difere, como Bakhtin salienta, do realismo romântico, do grotesco romântico. No realismo grotesco há a degradação do sublime. Degradar é estar em comunhão com a parte inferior do corpo, a do ventre, e dos órgãos genitais, e, conseqüentemente, com atos sexuais, com a concepção, com a gravidez, o parto, a absorção dos alimentos, as necessidades fisiológicas e a satisfação. Tal atitude não estava de acordo com os procedimentos morais do grotesco romântico, onde o corpo é acabado e perfeito. Há uma oposição entre grotesco subjetivo e grotesco romântico. Enquanto o primeiro está relacionado com a cultura popular e com seu caráter universal e público, o outro é uma espécie de carnaval que o indivíduo, solitário e com a agudeza consciente do isolamento que escolheu como forma de vida, representa. No grotesco romântico há a representação do terrível, do medo, enquanto no grotesco medieval, o terrível é vencido pelo riso. As imagens do grotesco da cultura popular não procuram assustar o povo, enquanto nas imagens do grotesco romântico há a pura expressão do temor.

No grotesco romântico, a representação do horrível, daquilo que provoca o medo, centra-se no repugnante, no feio. Karl Rosenkrankz (1984, p. 225) observa que o repugnante é constituído por algumas oposições: ao *Belo sublime* — forte, grandioso, majestoso —, que tende ao infinito, há uma antítese positiva, o *Belo agradável* — gracioso, jocoso, atraente —, que tem sua representação no limite do finito; a partir dessa primeira oposição entre o belo sublime e o belo agradável, haverá então duas outras antíteses, dessa vez, negativas: 1) Antítese negativa ao belo sublime (o *vulgar*), que produz algumas oposições: grandioso ao miserável; forte ao débil; majestoso ao desprezível; 2) Antítese negativa ao belo agradável (o *repugnante*), que gera algumas oposições: gracioso ao grosseiro; jocoso à frivolidade, à superficialidade, ao morto; atraente ao horrendo. Rosenkrankz (1984, p. 225), em uma observação fundamental, notará que o repugnante possui um efeito que nos rechaça diante de sua apreciação, visto que ele, ao contrário do sublime, “[...] nos repele de si porque suscita em nós desgosto por sua miserabi-

lidade, horror por seu caráter mortuário, repugnância por seu caráter horrendo”. Wolfgang Kayser (1986, p. 61) mostra que é “[...] somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade”. O grotesco irá dirigir, como o sublime, o nosso olhar também para um mundo mais “[...] elevado, sobre-humano”, assim como “[...] do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal” (Kayser, 1986, p. 81).

O *horror corporal* aposta na antítese negativa ao belo agradável, o *repugnante*, que gera, por sua vez, o medo do “monstruoso-horrível”, a partir da percepção do corpo grotesco. Tal subgênero do cinema de horror constrói-se mediante a instalação de uma identidade corporal proveniente da metamorfose que incide sobre os sujeitos e, em alguns casos, o leva à destruição. Um corpo que se percebe grotesco, animalesco, repugnante, é um corpo que, aos poucos, convive com os sintomas de uma força antagônica, um antissujeito que desperta em sua frente para provocar o aniquilamento. A metamorfose, enquanto processo, gera a repugnância; esta, por seu lado, é o resultado previsto das forças ocultas que habitam a gênese da metamorfose, forças que lhe dão uma identidade carnal, e, por que não, grotesca. Em suma, é a partir do ponto de vista do grotesco romântico, do repugnante, do “monstruoso-horrível”, que nos filiaremos aqui para o desenvolvimento de nossas observações sobre o corpo grotesco.

3. A categorização das forças da metamorfose

Ao lançarmos aqui uma categorização das forças que geram a metamorfose, convém sistematizá-la para que uma hipótese de construção da “imagem” dos corpos-actantes do sujeito e do enunciador do *horror* seja plausível.

Retiramos do dicionário Houaiss, como um princípio básico, quatro definições, adaptadas a seguir, de *metamorfose*: 1) mudança completa de forma, natureza ou estrutura; transformação, transmutação; 2) mudança relativamente rápida e intensa de forma, estrutura e hábitos que ocorre durante o ciclo de vida de certos animais; 3) mudança de aparência, caráter, circunstância etc.; 4) mudança completa de uma pessoa ou de uma coisa (Houaiss, 2009). A partir dessas definições, vamos ao modelo a ser criado.

Como um modelo actancial em construção do corpo em metamorfose, podemos observar que, no todo, tal modelo será composto por quatro categorias, quatro forças que intensificam um regime corporal que é disseminado nas narrativas circunscritas pela influência de cada uma dessas forças, que são a *modificação*, a *transformação*, a *transmutação*, e a *mutação*. A metamorfose tomaria um corpo de referência, o *Eu carne*, e

as forças dos regimes corporais em mudança, encontrariam correspondência, como já frisamos, no *próprio corpo*, na distinção entre o *Ele-idem* e o *Ele-ipse*.

Do ponto de vista da construção de um corpo-actante, a *modificação* seria uma força, um regime corporal ativo e eufórico, positivado por um corpo consciente, aquiescente, cujo objetivo é um triunfo corporal, uma mudança corporal prevista. Regido pela modalidade do /querer/, esse corpo consciencial estabelece um contrato, um pacto, uma adesão, uma nução, ou seja, um ajuste em prol da “*perfeição*”, aceita como um acontecimento esperado e motivado; estar às margens dessa “*perfeição*” (do ponto de vista do sujeito do querer, pois nem sempre é um resultado agradável aos olhos de outrem) é manter um laço disjuntivo negativo, e esperar para que ocorra a conjunção “carnal”, no sentido de ter seus desejos plenamente realizados, pois o “quase” não se aplica nesse regime corporal, postos em uma existência concreta, não mais virtualizada, mas realizada. Se estamos postulando alguns pontos teóricos sobre o cinema de horror, nada mais justo que os exemplos, manifestações figurativas do corpo-actante, sejam cinematográficos, em todas as categorias da metamorfose. Com relação à modificação, um exemplo preciso é *O médico e o monstro (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1932)*, de Rouben Mamoulian, em que, na sede de provar que todo homem possui um lado bom e um lado mal, um cientista, respeitado socialmente, cria uma fórmula e a aplica em si mesmo, no intuito de provar sua teoria sobre os dois lados do homem. A intenção do doutor Jekyll é manifestar seu lado grotesco, animalesco e mal, e com isso controlá-lo; no entanto, a antítese de Jekyll, senhor Hyde, manifesta-se e fica fora de controle, cometendo uma série de crimes hediondos. No filme, há esse embate entre a “*perfeição*”, o lado bom, positivo, e a “*imperfeição*”, o lado mau, negativo, como mola propulsora que gera um querer às avessas pelo lado sombrio: é somente em posse desse perfil grotesco, aparentemente controlável, que se pode manter a “*perfeição*”; somente com o controle do posicionamento antitético do monstro, da sua imperfeição, é que a perfeição completa, e muito concreta, socialmente, pode ser manifestada (ver Figuras 1(a) e 1(b) no anexo). O que seria então *Frankenstein* (1931), de James Whale, senão uma metáfora do homem que brinca de ser deus, criando e modificando, a partir de pedaços, um todo carnal, um corpo grotesco que, na visão do cientista que dá nome ao filme, é um corpo que se pretende “perfeito”?

No que diz respeito à *transformação*, segunda categoria proposta no esquema da metamorfose, há um revés que a distancia da primeira, a modificação. Diferente desta, a transformação, do ponto de vista do corpo-actante sujeito, é um regime corporal “passivo”, ou seja, negado por um corpo, não rebelde, mas involuntário, que, ao contrário do triunfo corporal preconizado

na primeira, está alheio ao *acaso corporal* que dá o sustento a essa segunda categoria. Ora, esse corpo involuntário, modalizado por um /não-querer/, está à mercê das forças de um antissujeito, que lhe impõe uma mudança corporal imprevista, um regime corporal em que impera o atrito, a dissensão, a reprovação, em suma, o desajuste. Este, disfórico e, de certo modo, “imotivado”, é um acontecimento inesperado que aponta para algo aquém da “perfeição”, para uma *incongruência corporal*, uma ausência de identidade. O corpo desse sujeito pode ou não voltar às suas raízes, à zona de conforto disjuntiva. Estar em um processo disjuntivo é considerado algo positivo, pois a conjunção com a transformação, para esse corpo alheio ao acaso, é negativa. Na seara dos exemplos cinematográficos, a transformação que produz o lobisomem é uma força alheia ao sujeito sofredor, como vemos em *O lobisomem* (*The Wolf man*, 1941), de George Waggner, clássico absoluto do cinema dos corpos transformados (ver Figuras 2(a) e 2(b) no anexo); em *Um lobisomem americano em Londres* (*An american werewolf in London*, 1981), de John Landis, a “demonstração” do sofrimento dos corpos em transformação foi aprimorada. O acaso corporal, uma força do antissujeito que impõe um acontecimento inesperado, também pode ser sustentado em *A noite dos mortos-vivos* (*Night of the living dead*, 1968), de George Romero, em que, misteriosamente, um casal de irmãos, prestando uma homenagem a entes queridos em um cemitério, é atacado por mortos-vivos que, além de comer a carne das pessoas, também as transformam em outros zumbis, pela mordida contagiosa (ver Figuras 3(a) e 3(b) no anexo).

A *transmutação*, a terceira categoria do esquema de metamorfose, do ponto de vista do corpo-actante do sujeito, também é um regime corporal passivo, porém, positivo, visto que aqui estamos na esfera de um sujeito da espera, ao contrário da primeira categoria, a modificação, que postula um sujeito da busca. Trata-se de um corpo consciente, consciencial, modalizado por um /querer/, que aceita sua metamorfose, pois a recebe como uma *dádiva corporal*, estabelecendo uma afeição, uma aquiescência pelo acontecimento esperado. Nessa categoria, temos um corpo motivado, cuja *transcendência* é um prêmio eufórico, pois se trata de uma mudança corporal prevista. Esse ajuste, do qual a espera pela força que se impõe de outro corpo, de outra entidade, aposta em uma conjunção transcendente; esse regime corporal, como modo de estabelecer um alcance maior do corpo terreno, motivado por algo soberano, é um dom. É a doação transcendental aquilo que esse corpo-actante almeja como algo além da “perfeição”. No âmbito do cinema, o exemplo mais acertado diz respeito à figura do vampiro. Em *Entrevista com o vampiro* (*Interview with the vampire: the vampire chronicles*, 1994), de Neil Jordan, um fazendeiro, Louis,

após ver morrerem a esposa e o filho recém-nascido, perde a razão de viver. Um vampiro, Lestat, oferece a Louis a chance de se tornar uma criatura da noite, um imortal. Ele aceita e Lestat, após drenar o sangue de Louis, faz a transfusão com o próprio sangue, tornando o descrente fazendeiro um vampiro. Agora, Louis deve aprender com Lestat os modos de vida desta criatura da noite (ver Figuras 4(a) e 4(b) no anexo). Em *A marca da pantera* (*Cat people*, 1982), de Paul Schreder, refilmagem de outro clássico do cinema de horror, *Sangue de pantera* (*Cat people*, 1942, de Jacques Tourneur), uma mulher, Irina, tem revelada por seu irmão uma condição especial: por gerações, sua família detém o dom de se transformar em uma pantera negra. Ela fica ainda assustada com a revelação de que os dois irmãos devem manter relações incestuosas para a preservação dessa dádiva secular, e de sua espécie. Ela repudia o irmão, preferindo relacionar-se sexualmente com outro homem, mas sem abrir mão de suas natureza e dádiva (ver Figuras 5(a) e 5(b) no anexo).

Talvez, o caso mais drástico da metamorfose, seja a quarta categoria, a *mutação* (no sentido genético), ou o *mutacionismo* (processo mutacional abrupto). Do ponto de vista de um corpo-actante, modalizado por um /não-querer/, outra vez temos uma situação passiva por parte do sujeito, imotivado, sofrendo as ações negativas pelas forças que se impõem, nesse regime corporal, de um antissujeito que, no plano discursivo, é “invisível” a olho nu. Nessa categoria, o corpo é involuntário, pois sofre uma mudança corporal imprevista, acidental. É o regime do *acidente corporal*, um acontecimento inesperado, fortuito, desagradável, infeliz, que imprime ao corpo passivo um dano, uma perda, o sofrimento, a morte. Há, por parte do corpo-actante, uma rejeição, sem sucesso, à imperfeição, uma repulsa à conjunção, negativa, com o disforme corporal. Uma força contrária o repele e o expulsa da tão sonhada disjunção, do retorno às raízes da normalidade corpórea inicial. Para essa categoria, um exemplo cinematográfico instigante, perturbador, é *O incrível homem que derreteu* (*The incredible melting man*, 1977), de William Sachs, em que um astronauta, após voltar de uma viagem espacial, não suspeita de um vírus em seu organismo que, aos poucos, vai transformando a carne de seu corpo em algo gelatinoso, derretendo-a aos poucos, despertando no infeliz uma vontade insana de comer outros corpos. Em *Leviathan* (1989), de Goerge P. Cosmatos, após pesquisadores trazerem a bordo, das profundezas do oceano, um soldado russo, ocorre a disseminação de um vírus que, aos poucos, causa uma mutação genética, um monstro, que aos poucos vai matando a tripulação. Em *Exterminio* (*28 days later...*, 2002), de Danny Boyle, um vírus escapa ao controle e é disseminado na população que, aos poucos, sofre uma mutação genética que, em 28 dias depois, transforma-a em uma espécie de zumbi. Até

mesmo no processo da gravidez, as forças da mutação conseguem resultados macabros: em *Nasce um monstro* (*It's alive*, 1974), de Larry Cohen, um casal espera um bebê que, após nascer com um corpo deformado, monstruoso, grotesco, adquire o péssimo hábito de matar as pessoas que se assustam com sua fisionomia; em *Eraserhead* (1977), de David Lynch, um homem perturbado pelo nervosismo da esposa, tenta não entrar em colapso por causa dos gritos estridentes de seu filho, um bebê mutante monstruoso; a gravidez ainda tem seus momentos grotescos com a mutação em *Filhos do medo*, de Cronenberg: a premissa que transcende da diegese fílmica tem muito a ver com “o sonho da razão produz monstros”, gravura de Goya feita em 1799, em que o estado de alerta e o sono inevitável geram o desconcertante e medonho mundo quimérico, de monstros disformes e assustadores, provenientes dos recônditos mais profundos da inconsciência em estado de letargia. Nesse enunciado fílmico, uma mulher, após passar por algumas ses-

sões de terapia experimental, com novas técnicas de abordagem manipuladas por um psicanalista de índole questionável, desenvolve um processo de gestação como catarse, gerando crianças mutantes assassinas (é assustador vê-la romper, com os dentes, o cordão umbilical de suas “crias” monstruosas). Dentro dessa categoria da mutação grotesca, não podemos deixar de lado outro clássico do horror, do mesmo Cronenberg, fundamentado em uma mutação que gera um monstro, grotesco e disforme: *A mosca* (que também contém uma cena de parto assustadora – ver Figuras 6(a) e 3(b) no anexo).

Desse modo, constatamos que a metamorfose é manifestada por quatro forças diferentes, quatro categorias que lhe dão uma autonomia enquanto processo de fundamentação dos corpos-actantes no cinema de horror. Torna-se conveniente, após esse exposto, sintetizar as quatro categorias da metamorfose (ver Tabela 2), com suas especificidades, em um primeiro momento.

Metamorfose			
Um modelo actancial do corpo em (Modificação/Transformação/Trasmutação/Mutação)			
1ª. Categoria / força (regime corporal)	2ª. Categoria / força (regime corporal)	3ª. Categoria / força (regime corporal)	4ª. Categoria / força (regime corporal)
<i>Modificação</i>	<i>Transformação</i>	<i>Trasmutação</i>	<i>Mutação</i>
Eufórica	Disfórica	Eufórica	Disfórica
Ativa Positiva	Passiva Negativa	Passiva Positiva	Passiva Negativa
/querer/	/não querer/	/querer/	/não querer/
Corpo consciente (consciente)	Corpo inconsciente (involuntário)	Corpo consciente (consciente)	Corpo inconsciente (involuntário)
Mudança corporal prevista	Mudança corporal imprevista / acidental	Mudança corporal prevista	Mudança corporal imprevista / acidental
Contrato, pacto, ajuste, adesão, nução	Atrito, desajuste, dissensão, reprovação	Contrato, aceitação, afeição, aquiescência	Atrito, rejeição, repulsão, desajuste
Acontecimento esperado	Acontecimento inesperado	Acontecimento esperado	Acontecimento inesperado
Disjunção (?) Conjunção (+)	Disjunção (+) Conjunção (?)	Disjunção (?) Conjunção (+)	Disjunção (+) Conjunção (?)

Tabela 2
Um modelo actancial do corpo em processo de metamorfose

Um quadro complementar ajustaria essas quatro forças da metamorfose à identidade corporal do actante, nos enunciados pautados pelo *horror corporal*, em que, a partir do corpo de referência, a *carne* (*Eu*), cada um desses regimes corporais se correlacionaria com a dis-

tinção do *próprio corpo*, entre *Ele-idem* e *Ele-ipse*, ou seja, com as *escolhas* (*modificação* e *transmutação*) e as *visadas* (*transformação* e *mutação*) que subjazem, no campo figurativo, a construção da imagem do corpo grotesco (ver Tabela 3).

A identidade do corpo-actante e as forças da metamorfose			
Carne		Próprio corpo	
<i>Eu</i> (instância de referência)	<i>Ele-idem</i> (instância de escolha)	<i>Ele-ipse</i> (instância de visada)	
↓	↓	↓	↓Metamorfose →
<i>Modificação</i> (força)	<i>Transmutação</i> (força)	<i>Transformação</i> (força)	<i>Mutação</i> (força)

Tabela 3
A constituição do corpo-actante pelas forças da metamorfose no cinema de horror

Do modelo actancial do corpo-actante no processo categorial da metamorfose, na dimensão narrativa, tal construto actancial do corpo ganha contornos figurativos, como frisamos, representado pelo corpo grotesco, na dimensão discursiva, o nível em que as forças que regem a metamorfose ganham uma impressão carnal,

um modelo figurativo do corpo-actante, um corpo que tem e dá uma identidade relativa ao *horror corporal*. Enquanto um subgênero de filmes, o *horror corporal*, como estratégia discursiva, aposta na abjeção, no nojo, na repulsa, a partir de uma figurativização grotesca-corporal, como efeito de sentido (ver Tabela 4).

Metamorfose (forças figurativizadas) O corpo grotesco no <i>horror corporal</i>			
<i>Modificação</i>	<i>Transformação</i>	<i>Transmutação</i>	<i>Mutação</i>
Triunfo, busca, conquista corporais	Acaso corporal (Eventualidade)	Dádiva corporal	Acidente corporal
“Perfeição”	Incongruência (ausência de identidade)	Transcendência	Imperfeição
<i>O médico e o monstro</i>	<i>O lobisomem</i>	<i>Entrevista com o vampiro</i>	<i>A mosca</i>

Tabela 4
Forças figurativizadas da metamorfose do corpo grotesco.

Em resumo, temos com esses quatro regimes corporais, quatro forças categoriais que fundam modelos actanciais no processo de estabelecimento de um corpo em processo de metamorfose, instalado nas narrativas fílmicas do *horror corporal*. Cada categoria em si, é o processo resultante de quatro esquemas narrativos previstos: o *esquema da modificação* (M [(C1) Md = S ∪ Ov (−) → S ∩ Ov (+)]); o *esquema da transformação* (M [(C2) Tf = S ∪ Ov (+) → S ∩ Ov (−)]); o *esquema da transmutação* (M [(C3) Tm = S ∪ Ov (−) → S ∩ Ov (+)]); e o *esquema da mutação* (M [(C2) Mt = S ∪ Ov (+) → S ∩ Ov (−)]). Tais forças esquematizadas, no nível das abstrações narrativas, é preciso salientar, tem com a

metamorfose um modelo figurativo do corpo-actante, ou seja, a metamorfose, em si, é também, antes de tudo, um recurso figurativo, uma impressão carnal, plantada como uma estratégia discursiva que se depreende de um enunciador estabelecido a partir das narrativas que seguem por essa orientação. A metamorfose é um recurso figurativo, mas, em sua essência narrativa, ela projeta quatro tipos categoriais, quatro forças que, como vimos, fundam um esquema narrativo particular, moldando, no nível discursivo, um corpo grotesco, também particular. Por trás da figuratividade metamórfica, há a ocorrência de impulsões que condicionam o corpo-actante sujeito a querer (a força

modificadora; a força transmutacional), e a não querer (a força transformadora; a força mutacional), o *novo* pressuposto, como resultado do processo metamórfico, desses esquemas narrativos. Portanto, cada esquema narrativo postula um corpo-actante sujeito particular. No esquema da modificação M [(C1) Md = S ∪ Ov (−) → S ∩ Ov (+)] — em que se lê: a metamorfose (M), em sua primeira categoria (C1), a modificação (Md), instaura um sujeito afastado, em disjunção negativa (−), do objeto de valor eufórico (o triunfo corporal) — é o percurso do sujeito (ativo) da busca pelo objeto de valor pretendido que é projetado; é a aproximação, uma conjunção positiva (+), com a “perfeição” [(S ∩ Ov (+)]. No esquema da transformação M [(C2) Tf = S ∪ Ov (+) → S ∩ Ov (−)] — em que se lê: a metamorfose (M), em sua segunda categoria (C2), a transformação (Tf), instaura um sujeito em vias de afastamento, que quer manter a disjunção positiva (+), do objeto de valor disfórico (o acaso corporal) instaurado pelo antissujeito — é o percurso do antissujeito (ativo) que se impõe sobre o sujeito (passivo) [S ∩ Ov (−)]. No esquema da transmutação M [(C3) Tm = S ∪ Ov (−) → S ∩ Ov (+)] — em que se lê: a metamorfose (M), em sua terceira categoria (C3), a transmutação (Tm), instaura um sujeito afastado, em disjunção negativa (−), do objeto de valor eufórico (a dádiva corporal) — é o percurso do sujeito (passivo) da espera pelo objeto de valor pretendido, ofertado por outro corpo-actante, dotado da força transcendental; é a aceitação, conjunção positiva (+), da transcendência [(S ∩ Ov (+)]. No esquema da mutação M [(C4) Mt = S ∪ Ov (+) → S ∩ Ov (−)] — em que se lê: a metamorfose (M), em sua quarta categoria (C4), a mutação (Mt), instaura um sujeito que pretende se afastar, que quer manter a disjunção positiva (+), do objeto de valor disfórico (o acidente corporal) instaurado pelo antissujeito — é o percurso do antissujeito (ativo) que se impõe sobre o sujeito (passivo) [S ∩ Ov (−)]. Tanto na metamorfose em disjunção, positiva ou negativa, quanto naquela em conjunção, positiva ou negativa, no nível discursivo, temos a figurativização do grotesco como impressão corporal, como carne tangível que causa o susto, o imprevisto, a abjeção, no

cinema de horror. Desse modo, o corpo do monstro, enquanto um corpo-actante sujeito é um receptáculo em que impera a manifestação do grotesco. O grotesco é imanente à metamorfose, é a manifestação figurativa do corpo-actante em vias da produção do medo.

4. Considerações finais

Rumo às finalizações deste postulado a respeito da metamorfose no cinema do *horror corporal* torna-se conveniente acrescentar um comentário acerca do objeto de valor. A grande questão que se coloca aqui diz respeito ao aceite ou à recusa do objeto corporal pretendido pelo corpo-actante sujeito.

Greimas, em “Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur”, (*Du sens II*, 1983, p. 19-48), dirá que o objeto visado não é senão um pretexto, ou seja, um lugar de investimento dos valores, “um alhures que medeia a relação do sujeito consigo mesmo”. A comunicação de um objeto dá-se pelo enunciado elementar que se caracteriza pela relação de transitividade entre dois actantes, o sujeito e o objeto, sendo a transformação uma das formas desse enunciado elementar. Os enunciados de fazer, então, transformam a relação de junção do sujeito com o objeto: ela poderá ser conjuntiva ou disjuntiva. Sob esse aspecto, Greimas discernirá quatro tipos de transformação: 1) *realização reflexiva* (aparecerá, no plano figurativo, como uma *apropriação* do objeto); 2) *realização transitiva* (no plano figurativo, consistirá em uma *atribuição* do objeto); (1) e (2) são denominadas *transformações conjuntivas*, que por sua vez dão lugar a dois modos — reflexivo e transitivo — de *realização do sujeito*. Vejamos os outros dois tipos: 3) *virtualização reflexiva* (sob o plano figurativo, ela poderá ser denominada *renúncia* do objeto); 4) *virtualização transitiva* (poderá ser chamada, sob o plano figurativo, de *desposseção* do objeto); (3) e (4) são denominadas *transformações disjuntivas* e, assim, dão lugar a dois tipos — reflexivo e transitivo — de *virtualização do sujeito*. As transformações, sob a forma de um esquema, ficariam como segue (ver Tabela 5).

Transformações			
Transformação conjuntiva = <i>Realização</i> (aquisição)		Transformação disjuntiva = <i>Virtualização</i> (privação)	
<i>Reflexiva</i> (apropriação)	<i>Transitiva</i> (atribuição)	<i>Reflexiva</i> (renúncia)	<i>Transitiva</i> (desposseção)

Tabela 5

Quatro tipos de transformação. Fonte: Greimas (1983, p. 38).

Do ponto de vista sintagmático, existe para um só sujeito dois modos de *realização*, reflexivo e transitivo, ao quais correspondem, no plano figurativo, dois modos de aquisição de objetos de valor: será *apropriação* quando o sujeito do fazer e o sujeito de estado, aquele que se beneficia, constituirão um único e mesmo ator (no nosso caso, o doutor Jekyll, em *O médico e o monstro*); será *atribuição* quando eles são conferidos por um outro sujeito, ou seja, o sujeito do fazer, o Doador, e o sujeito de estado, o beneficiário, formam dois atores distintos (a relação entre Lestat, o vampiro, e Louis, o novo vampiro, em *Entrevista com o vampiro*). Nesses dois casos, torna-se evidente que o modo de realização reflexivo e o modo de realização transitivo correlacionam-se, respectivamente, à modificação e à transmutação, duas das categorias da metamorfose. Paralelamente, há dois modos de *virtualização*, reflexivo e transitivo, que correspondem, no plano figurativo, a dois modos de *privação* de valores: será *renúncia* quando o sujeito do fazer e o sujeito de estado são o mesmo sujeito, pois é ele mesmo que se separa dos valores; será *desposseção* quando ele for privado por um outro sujeito, ou seja, o sujeito do fazer é diferente do sujeito de estado. Vejamos dois exemplos para esses dois modos de privação de valores. Se em *A mosca* o objeto-valor é, após ter início o processo de mutação, o restabelecimento da zona de conforto, da vida normalizada, pretendido pelo sujeito de fazer e de estado, tal objeto logo é renunciado pelo cientista, em um processo de resignação, em que aceita as forças e à vontade do destino: ele agora quer mesmo se tornar uma mosca de verdade, um mutante que, talvez, seja mais um grau na escala evolutiva. Aqui, a transformação disjuntiva projeta, no plano figurativo, uma privação reflexiva, com a renúncia do cientista em querer restabelecer aquilo que lhe foi tirado anteriormente, a normalidade, a zona de conforto, o reconhecimento do próprio corpo enquanto homem, não monstro. Sua aceitação é tamanha que ele rapta a ex-namorada, grávida, para ser fundida com ele, e, assim, se tornarem um corpo único e vigoroso, ainda que monstruoso. Aqui a mutação prevalece, como força destrutiva, e só encerra-se com a morte do homem-mosca. Se em *O lobisomem* o objeto-valor pretendido é, após o início da transformação orquestrada pela maldição secular, o restabelecimento da vida normalizada, da zona de conforto, pretendido pelo sujeito de estado, o homem que se transforma em lobo, tal objeto não é mais possível devido à ação do antissujeito do fazer, a força da maldição que, no plano figurativo, iniciou-se com a mordida de outro amaldiçoado. Aqui, a transformação disjuntiva projeta, no plano figurativo, uma privação transitiva, em que o sujeito de estado, o homem lobo, é privado por um sujeito diferente, o antissujeito, que lhe impõe uma desposseção do objeto pretendido, ou seja, a vida normalizada, a zona de conforto, o re-

conhecimento enquanto um corpo de homem, e não de monstro, pois a maldição, como força destrutiva, prevalece e só termina com a morte do homem lobo. Em suma, o restabelecimento da vida normal, como objeto-valor pretendido por esses corpos-actantes sujeitos, que sofrem a metamorfose, não é mais possível; a única possibilidade que lhes resta é a aniquilação, a destruição, a morte: uma bala de prata encerra a transformação do lobisomem; um tiro na cabeça encerra a mutação do homem-mosca, privando-lhes a vida. Como bem observa Greimas (1983, p. 38) “[...] esses quatro tipos de transformações podem concernir um só sujeito (S1 ou S2) em relação com um só objeto (O) e, fazendo assim parte de seu programa narrativo, constituir sua sintagmática elementar”.

Desse modo, tais transformações suscitam um corpo enunciante do monstruoso-horrendo. O corpo grotesco gerado pelas forças da metamorfose coloca em cena a posição de um enunciador que questiona, pela agressão repulsiva dos corpos em aniquilamento, o *status quo* da normalidade corporal. O enunciador do *horror corporal* projeta no enunciado corpos, aparentemente saudáveis, para depois os desconstruir, seja pela modificação e ou transmutação; seja pela transformação e ou mutação. A partir dessas forças, ele figurativiza a fragilidade do corpo, suscetível de qualquer tipo de ameaça que o destruirá tragicamente: a mutação pode ser interpretada, por exemplo, como uma doença mortal, que age lenta e silenciosamente e provoca a ruína do corpo. A abjeção, que causa a repulsa, é a previsibilidade do comportamento de outrem. Atração *vs.* repulsão são as categorias semânticas de base que englobam todo o enunciado: corpos sadios *vs.* corpos doentes, em transformação: o enunciador postula a atração como uma efemeridade, para logo depois acentuar a rejeição, por meio da repulsão, dos corpos doentes. No horror implantado no enunciado, a abjeção torna-se uma figura que representa o afastamento do enunciatário, a triagem feita pelas pessoas em relação aos corpos doentes, com suas excrescências e deformações (vômito; sangue; carne leprosa; deformidade; gestações monstruosas, etc.). Desse modo, por meio das representações grotescas do corpo em desconstrução, da metamorfose e deformidade somáticas, o enunciado coloca em pauta a efemeridade, a fragilidade e a falência do corpo humano, máquina imperfeita fadada ao aniquilamento. Como bem apregoa o cientista que aos poucos se torna um monstro em *A mosca*: “sou um inseto que sonhou ser homem e adrou o sonho”. Não há nada mais poético e irônico do que essa percepção do próprio corpo em decomposição, não só carnal, mas também da identidade.

Portanto, o enunciador do *horror corporal* expõe em tom de pessimismo a fragilidade inerente ao corpo humano; sua voz e seu caráter, que se revelam na enunciação enunciada, são um libelo contra a imperfeição

do corpo humano, fadado às mudanças e rejeições que um dia virá a sofrer. O corpo do enunciador, munido pela crítica ao fracasso do corpo humano, alimenta um horror além do normal, pois o ator discursivo marcha ruidosamente em um processo de metamorfose lenta. A metáfora da doença incurável, do corpo falível, ganha contornos extraordinários com o pedido de destruição feito pelo cientista em *A mosca*: a mutação, como uma doença terminal em processo lento e degenerativo, é maior do que a própria vontade de viver; e ele se purga de todo mal anterior com o sacrifício. Em suma, o corpo humano como um invólucro imperfeito, fadado ao completo autoextermínio: essa é a tese que o enunciador do *horror corporal* parece defender. E o modelo actancial do corpo em metamorfose, proposto aqui, endossa esse enunciador que usa o grotesco como forma de manifesto. ●

Referências

- Bakhtin, Mikhail
 1999. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Bertrand, Denis
 2003. *Caminhos de semiótica literária*. Tradução Grupo Casa. Bauru: Edusc.
- Ducrot, Oswald
 1987. *O dizer e o dito*. Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes.
- Fontanille, Jacques
 2004. *Soma et Séma: figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose.
- Greimas, Algirdas Julien
 1983. *Du sens II: essays sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
 2008. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto.
- Kayser, Wolfgang
 1986. *O grotesco*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- Rosenkrankz, Karl
 1984. *Estetica del brutto*. Bologna: Società editrice il Mulino.

Anexo



Figura 1
A modificação em O médico e o monstro



Figura 2
A transformação em O lobisomem

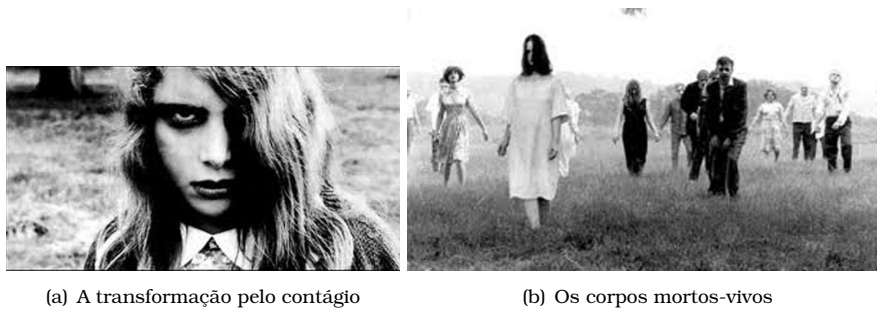


Figura 3
A transformação em A noite dos mortos-vivos



(a) O vampiro Lestat

(b) Louis, após aceitar ser um vampiro

Figura 4

A transmutação em Entrevista com o vampiro



(a) Irina percebe algo estranho em seu corpo

(b) O começo da transformação de Irina

Figura 5

A transmutação em A marca da pantera



(a) A mudança no hábito de comer

(b) A aceitação do destino

(c) O nascimento do bebê-larva

(d) A tentativa da junção de corpos



(e) A mutação chega ao fim

(f) A metamorfose completa

Figura 6

A mutação em A mosca

Dados para indexação em língua estrangeira

Silva, Odair José Moreira da

For an actancial model of the body in metamorphosis in horror film

Estudos Semióticos, vol. 9, n. 1 (julho de 2013)

ISSN 1980-4016

Abstract: *There is no escaping the assertion that horror cinema postulates the hardships of fear in grotesque representation of the body. A subgenre of this type which emerges is the body horror, wherein the effect of sense of fear arises from the construction of a monstrous-horrendous body, whose identity was previously figurative designed as a model actancial body in metamorphosis. As a reference center of the flesh, the metamorphosis is grounded on four forces that generate pressures and impulses on the body-actant of the subject in construction, limiting it to a specific body system. These forces affect the body-actant and protrude out of his self reference, as it postulates the reverse as a new way of life. The subject is the reverse of the anti-subject horizon towards the grotesque. Projection of bodies in the filmic narrative, we can say that the body has characteristics disturbing horror, both design of bodies-actants immersed in fear and perception of a body that sets the discomfort of the supernatural as a grotesque form of spill over the anxieties of the world. Therefore, it is postulated here a model actancial body in metamorphosis, established in the statement of horror from four forces that shape a system body guiding the development of the narratives of fear: the modification, the transformation, the transmutation, and the mutation.*

Keywords: *Body, Metamorphosis, Body horror genre, Grotesque, Cinema*

Como citar este artigo

Silva, Odair José Moreira da. Por um modelo actancial do corpo em metamorfose no cinema de horror. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 9, Número 1, São Paulo, julho de 2013, p. 33-46. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 30/novembro/2012

Data de sua aprovação: 25/março/2013
