

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/1602>

DOI: 10.18817/rlj.v2i1.1602

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2018 by Universidade Estadual do Maranhão. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

LUTO E TERROR: LADO A/LADO B

Thales de Medeiros Ribeiro¹
Karine de Medeiros Ribeiro²
Elisa Mara do Nascimento³
Leonardo Paiva Fernandes⁴

RESUMO: Na contracorrente de uma visão de ficção fantástica ou de terror em que se convoca uma teoria empírica da realidade para dar provas da consistência da narrativa, a versão do luto proposta por Allouch (2004) e a versão do terror proposta por Žižek (2007) abriram uma trilha para traçarmos nosso próprio caminho, nossos próprios roteiros. No lado A, a partir da temática do estranho, fazemos um comentário sobre um episódio da série televisual *Black Mirror*. No lado B, a partir da temática da Coisa, fazemos um comentário sobre *The Mistletoe Bough*, filme inspirado em uma lenda popular de origem inglesa.

PALAVRAS-CHAVE: Coisa (*das Ding*). Estranho (*unheimlich*). Luto. Narrativa Fantástica. Terror.

O recém-enlutado (da mesma forma que lemos “*Just married*”) crê encontrar, num momento e num lugar imprevistos para ele [...], exatamente o ser que acaba de morrer. Essa presença, essa vida lhe “salta ao rosto”, siderando surpresa que logo provoca nele como que uma extrema felicidade, como que uma felicidade chegando até ao arrebatamento. [...] É muito notável que não seja preciso muito, questão de traço (ou traços?) para que uma batida mais rápida do coração se apodere do enlutado diante da abertura repentina e inesperada dessa possibilidade de um reencontro, de um iminente abraço. “Mas ele estaria vivo então!”, diz aquele entusiasmo súbito. **As obras de terror, ao inverterem o valor afetivo, deixam-nos, por vezes, entrever o que acontece numa experiência como essa.** (ALLOUCH, 2004, p. 71, grifo nosso).

INTRODUÇÃO: O TERROR E O INUMANO NO TEMPO DA MORTE SECA

Na introdução de *O Horror Sobrenatural na Literatura*, o escritor reconhecido por fundar a tradição literária do terror moderno, Lovecraft, assinala que a emoção mais primitiva e mais intensa no homem é o medo, e, por sua vez, “a espécie mais forte e mais antiga do medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p. 1). Ligada ao medo primitivo do desconhecido, a presença de mundos e potências insólitas na literatura de terror exigiria do leitor

¹ Mestre em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutorando em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista CNPq-Brasil. E-mail: thalesmedeirosribeiro@hotmail.com

² Mestra em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutoranda em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista CNPq-Brasil. E-mail: karinedemedeirosribeiro52617@gmail.com

³ Graduanda em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bolsista FAPESP. E-mail: elisamn10@hotmail.com

⁴ Mestre em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista Capes. E-mail: leop_fernandes@usp.br

uma verdadeira “dose de imaginação e uma capacidade de desligamento da vida do dia a dia” (LOVECRAFT, 1987, p. 2).

Evocar o **temor** dos ouvintes em um espetáculo é o que constitui a matéria das tragédias gregas. Na *Poética*, Aristóteles define o gênero **tragédia** como a mimese de uma ação de caráter elevado. Tal mimese se efetuará “por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor [do temor], realiza a catarse de tais emoções” (ARISTÓTELES, 2015, p. 72-73). Se a mimese visa não somente a uma ação simples ou complexa, mas também a acontecimentos que inspiram compaixão e terror,

[as] emoções, uma após a outra, se realizam, sobretudo, contra nossa expectativa, [e a isso] segue-se que os **enredos** desse tipo são necessariamente os mais belos: de fato, o assombro terá maior efeito nesse caso do que se surgisse espontaneamente ou em função do acaso. (ARISTÓTELES, 2015, p. 103).

No Livro II da *Retórica*, o filósofo comenta que a relação entre a ética do caráter e a fala na descrição das emoções implica uma ação política. Nesse sentido, a definição aristotélica de temor (capítulo V) será um dos pilares éticos da constituição da tragédia. Vejamos:

Definamos o medo como uma forma de padecimento ou perturbação gerada pela representação de um mal vindouro de caráter destrutivo ou penoso. [...] O fato é que não tememos o que está muito distante, do que é exemplo a morte: todos sabemos que vamos morrer, mas isso não nos incomoda porque a morte não apresenta uma proximidade ostensiva. Se nossa definição do medo for exata, o que necessariamente o produz será tudo que se afigura como detentor de um grande poder destrutivo e capacidade de causar danos que terão como consequências profundos sofrimentos. Daí os próprios sinais de tais coisas mostrarem-se temíveis, **fazendo-nos sentir que a própria coisa temível está próxima. E a aproximação do que tememos é o que chamamos de perigo.** [...] A nos expressarmos em termos gerais, é de se temer **tudo o que, acontecendo ou devendo acontecer aos nossos semelhantes, é passível de provocar compaixão.** (ARISTÓTELES, 2011, p. 137-139, grifo nosso).

Se é por meio da representação que a **iminência do mal** é sentida pelo sujeito com relação a si ou ao seu semelhante, o temor e a compaixão são despertados pelo **espetáculo**. Podemos afirmar, ainda, que na *Poética* Aristóteles

confere estatutos diferentes ao temor [Φοβερόν] e ao terror [Τερατώδες]⁵ na constituição da tragédia, sendo que o segundo termo é desvalorizado pelo filósofo:

Certamente o pavor e a compaixão podem ser gerados a partir do espetáculo, mas também podem surgir da própria trama dos fatos, o que é primeiramente requisitado e característica do melhor poeta. **Com efeito, é preciso compor o enredo de tal modo que, mesmo sem o assistir, aquele que escuta o desenrolar dos acontecimentos efetuados possa ser tomado pelo pavor e pelo compadecimento**, como ocorrerá com todo aquele que for **afetado pela escuta** do mito de Édipo. [...] **Aqueles que, por meio do espetáculo, concretizam não o pavor, mas unicamente o monstruoso, não têm nada em comum com a tragédia; pois na tragédia não se deve procurar toda espécie de prazer**, mas apenas pelo que lhe é próprio. (ARISTÓTELES, 2015, p. 117-119, grifo nosso).

Assim, **temor e terror** – parêntese antitética no discurso aristotélico – são traçados pelo escritor norte-americano como oriundos de um mundo profundamente desconhecido: uma perspectiva bastante curiosa por ser tão familiar e tão estranha à de Aristóteles. A via apontada por Lovecraft pode ser vista como espécie de reformulação do que designaremos como **complementaridade humanista**⁶ entre uma coerção psicobiológica e uma coerção social (HENRY, 1992). Explicamos: de um lado, o terror se formaria segundo uma herança da natureza, instintual e biológica, do homem primitivo frente ao desconhecido: “Como é lógico esperar de uma forma tão intimamente ligada às emoções primevas, **o conto de horror é tão velho quanto o pensamento e a linguagem do homem**” (LOVECRAFT, 1987, p. 7, grifo nosso). De outro, paradoxalmente, o terror surgiria com o aparecimento do homem na **sociedade burguesa moderna**: é notável que a narrativa fantástica “tenha

⁵ Τὸ Φοβερόν é definido como “o terror que habitualmente prevalece entre os homens” (LIDDELL; SCOOT, 1882, p. 1683). Τὸ Τερατώδες é definido como “monstruoso, de nascimentos estranhos” (LIDDELL; SCOOT, 1882, p. 1541). As palavras fobia e teratologia derivam, respectivamente, da raiz de tais palavras.

⁶ Podemos resumir a questão da complementariedade na seguinte frase: “**do humano, tudo aquilo que não é da ordem do psicológico [ligada à animalidade humana, ao corpo orgânico], é social e reciprocamente**. O que caracteriza portanto essa problemática é que **não há hiato entre o psicológico e o social**: toda realidade humana é ou bem uma realidade psicológica, ou bem uma realidade social. [...] Há portanto uma **circularidade** da dupla realidade psicológica/realidade social” (HENRY, 1992, p. 114-115, grifo nosso). Assim, quando lemos em *Estruturas Elementares do Parentesco* que “o homem é um ser biológico ao mesmo tempo que um indivíduo social” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 41) – ou o exemplo de Locke: o medo infantil da escuridão explica-se como manifestação de sua natureza animal ou como resultado das histórias macabras contadas pela mãe –, podemos demarcar a complementaridade que é tão cara à teoria empírica da realidade e ao humanismo.

tardado tanto em acabar de nascer. O impulso e a atmosfera são tão antigos quanto o homem, mas o típico conto de horror da literatura corrente é filho do século dezoito.” (LOVECRAFT, 1987, p. 11-12).

A despeito da complementaridade do biológico com a coerção social, o que Lovecraft anuncia não deixa de ser profundamente instigante: o advento do terror está intimamente ligado a uma **transformação política**, mas é preciso entender “política” em um “sentido forte desse termo, no sentido em que a ação de um pai pode ser espiada, vigiada como que colocando em jogo uma certa política da família e da paternidade” (ALLOUCH, 2004, p. 211). O assassinato do pai de *Totem e Tabu* e de *Frankenstein* – dois roteiros que, na verdade, podem ser lidos como um único e mesmo **mito** – são exemplares em relação a essa problemática.

Em *A Ética da Psicanálise*, Lacan afirma que o drama primordial inventado por Freud⁷ traça o caminho para que algo da ordem da lei possa ser veiculado, ou seja, o assassinato do pai não abre a via para o gozo que sua presença supostamente interditava, mas apenas reforça sua interdição. É justamente por isso, diz-nos Lacan (2008, p. 212), que “o importante de *Totem e Tabu* é de ele ser um mito e, como se disse, talvez o único mito de que a época moderna tenha sido capaz. E foi Freud quem o inventou”.

Compreendemos aqui o mito no sentido aristotélico *μῦθος*, ou seja, um enredo, um **roteiro** ou uma história organizada em entrecho ou intriga:

O historiador recorta os fatos e com eles tece uma intriga, exatamente como um romancista. *Drácula* e *Frankenstein* seriam, pois, livros de história: são até os mais históricos dentre eles, pois não escondem que são romances. Levemos o paradoxo mais longe [...]: não são apenas

⁷ Lacan refere-se a um mito (o pai da horda) apresentado por Freud em *Totem e Tabu*. Um pai violento e ciumento guarda todas as fêmeas da horda para si e expulsa seus filhos à medida que eles crescem. “Certo dia, os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai, colocando assim um fim à horda patriarcal. Unidos, tiveram a coragem de fazê-lo e foram bem-sucedidos no que lhes teria sido impossível individualmente [...]. Após terem-se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que todo esse tempo tinha sido recalcada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. O pai morto tornou-se mais forte do que o pai vivo [...]. [Os filhos] anularam o próprio ato proibindo a morte do totem, o substituto do pai; e renunciaram aos seus frutos abrindo mão da reivindicação às mulheres que agora tinham sido libertadas. Criaram assim, do sentimento de culpa filial, os **dois tabus fundamentais do totemismo**, que, por essa própria razão, corresponderam inevitavelmente aos dois desejos reprimidos do complexo de Édipo. Quem quer que infringisse esses tabus tornava-se culpado dos dois únicos crimes pelos quais a sociedade primitiva se interessava” (FREUD, 1974, p. 171-172, grifo nosso).

romances históricos, são exemplos de romance familiar no sentido freudiano. (LECERCLE, 1991, p. 76).

Lecercle destaca que *Frankenstein* não é o reflexo de uma conjuntura histórica – seja a Revolução Francesa, seja o progresso industrial na Inglaterra. A questão, ao mesmo tempo política e pessoal, está alhures: o que em *Frankenstein* diz respeito à **fantasia**? O autor propõe, assim, uma nova definição do mito:

O mito não é apenas a solução imaginária de uma contradição insolúvel; é também a familiarização (a sexualização) da conjuntura histórica, assim como é a historização da conjuntura familiar (sexual). Aliás, é pelo fato de o mito estabelecer este tipo de junção entre o pessoal e o histórico que é possível conservar e abordar novas conjunturas: as estruturas familiares, que [...] recuso atribuir a uma natureza humana não-histórica, têm uma temporalidade mais lenta que a dos acontecimentos políticos, culturais e até econômicos que definem uma conjuntura. (LECERCLE, 1991, p. 75).

O enunciado da fantasia atribui um sujeito no Outro (lugar da linguagem e corpo monstruoso) e um objeto (o **objeto a** oferecido para satisfazer o desejo do Outro). O olhar em *Frankenstein* desempenha o papel de objeto a: o olhar é assumido por um sujeito impossível, “assegurando de forma condensada a junção entre os três momentos de uma vida: a concepção, o nascimento e a morte. O impossível está no fato de que esses três momentos são colocados juntos” (LECERCLE, 1991, p. 94). *Frankenstein* é o mito moderno do olhar. Deslocamento na fantasia especular: as histórias modernas de horror seriam, portanto, a história de um olhar que mata. A intriga (o mito, a história, o roteiro) consiste precisamente em um paradoxo da violação: **violência familiar, moral ou social exercida contra o monstro; violência do monstro**.

Entre a narrativa de terror e o humano, ou melhor, entre as combinações possíveis do humanismo e do terror que foram produzidas na modernidade (**ou** humanismo **ou** terror/humanismo **e** terror), Žižek (2007) argumenta que deveríamos levar às últimas consequências a parêntese **humanismo e terror**, tomando o segundo termo e não o primeiro como positivo. Para o autor, isso não implica um elogio à política terrorista e inumana, mas, ao contrário, abre a possibilidade de refletir sobre uma dimensão muito mais difícil de considerar. O melhor modo de focalizar o **núcleo inumano da humanidade** (a latente monstruosidade que há no ser humano) é pela “via da relutância de Freud quanto

a endossar a injunção ‘Ama teu próximo!’. A tentação a que se deve resistir aqui é a domesticação ética do próximo” (ŽIŽEK, 2007, p. 15), de modo a não ocultar a monstrosidade do próximo, “uma monstrosidade pela qual Lacan aplica ao próximo o termo **Coisa** (*das Ding*), usado por Freud para designar o objeto último de nossos desejos em sua intolerável intensidade e impenetrabilidade” (ŽIŽEK, 2007, p. 15). Žižek argumenta que deveríamos ouvir nesse termo **todas as conotações da ficção do horror**:

O próximo é a Coisa (Má) que espreita detrás de todo primitivo rosto humano. Pensem no filme *Shinning* (*O iluminado*), de Stanley Kubrick, no qual o pai, um modesto escritor fracassado, aos poucos transforma-se numa besta assassina que, com um sorriso maligno, massacra sua família. Em um paradoxo apropriadamente dialético, com toda sua celebração da Alteridade, o que Levinas falha em contemplar não é alguma Mesmidade subjacente a todos os seres humanos, mas a própria Alteridade radicalmente “inumana”: a Alteridade de um ser humano reduzido à inumanidade, a Alteridade exemplificada pela terrível figura do *Muselmann*, o “morto-vivo” nos campos de concentração. (ŽIŽEK, 2007, p. 15).

A arte não nos deixa viver sem percebermos as coisas inumanas, na perspectiva mais violenta. A terrível figura: o morto-vivo que marca o **tempo da morte seca, a entropia de uma era utilitária assombrada pelas guerras**. Aqui a arte precede: na série de gravuras *Los Desastres de La Guerra* (1810-1815), Goya traça um cadáver que aponta para o nada escrito em uma página, anunciando, um século antes da Primeira Guerra Mundial, a relação estrita entre o terror e o tempo da morte seca.



Fig. 1 – Nada. Ello Dirá [Nada. Isso Dirá] (GOYA, 1863)

Eis o ponto em que tentaremos anunciar ou inscrever a potência da narrativa do terror (em sua relação com a ficção científica e com a ficção fantástica/maravilhosa) no tempo da morte seca. A partir da epígrafe deste ensaio e dessa série de considerações sobre o terror, lançamos um problema norteador de nossa discussão: **o que as narrativas de terror deixam entrever da experiência do luto?**

Contra uma versão do luto corrente na psicanálise, versão que pressupõe um trabalho de desligamento da libido em relação ao objeto perdido e seu redirecionamento a um objeto substituto⁸, Allouch propõe pensar o luto enquanto um ato:

[...] que o luto seja elevado a seu estatuto de ato. A psicanálise tende a reduzir o luto a um trabalho; mas há um abismo entre trabalho e subjetivação de uma perda. O ato, este, é suscetível de efetuar no sujeito uma perda sem qualquer compensação, uma **perda seca**. A partir da Primeira Guerra Mundial, a morte não espera menos. (ALLOUCH, 2004, p. 11).

A experiência e o ato de luto abrem por inteiro **uma questão que não é de realidade, mas de verdade**. “A verdadeira prova da realidade, o que a torna assim tão assustadora e tão rica de experiência é quando percebemos que ela não permite nenhuma prova” (ALLOUCH, 2004, p. 72). Além disso, como um ato, **o luto demanda o registro cômico**: qual situação precisa relacionada à perda de um ente querido “merece ser recebida como cômica? Se a virmos como um roteiro de histórias em quadrinhos ou de filme *comic*, não faremos, assim, senão reiterar um procedimento amplamente aplicado por Freud” (ALLOUCH, 2004, p.

⁸ Em *Erótica do Luto no Tempo da Morte Seca*, Allouch se atém, sobretudo, à tradição instaurada pelo artigo “Luto e melancolia”, texto em que Freud objetiva estudar a dinâmica da melancolia a partir da comparação com o luto, tomado enquanto um “afeto normal”. Para Edler (2008, p. 42), o luto é definido por Freud como uma “reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que esteja no lugar dela. Essa reação é, habitualmente, superada com o tempo, prescindindo de intervenção externa. O luto é, portanto, um trabalho de elaboração que pode ser bem ou malsucedido. Um luto bem elaborado culmina com o resgate da libido: a volta à disponibilidade para amar e investir no mundo. O processo que Freud descreve refere-se ao período subsequente à perda e ao trabalho de desprendimento inerente a ela. A perda de um objeto é acompanhada de um estado de desinteresse em relação ao mundo. Todo o cardápio de ofertas, viagens, novas possibilidades de encontro, oportunidades, tudo se reveste de sombras para o sujeito em processo de luto, único motivo de seu interesse. E Freud nos explica que a inibição do eu e a restrição de seu campo de atividades são compreensíveis pelo fato de o eu estar ocupado com o trabalho de luto”. Se, para Freud, o luto demanda um trabalho de substituição do objeto perdido, Allouch irá argumentar que o objeto perdido é insubstituível devido ao caráter simbólico da repetição, na qual, “por mais sustentado que seja o esforço de fazer de um novo objeto um objeto de substituição, restará o fato mesmo da substituição como diferença ineliminável” (ALLOUCH, 2004, p.193).

27). Retomando os nomes de fantasia atribuídos aos casos de Freud, a um só tempo de clínica e ficção (“o homem dos ratos”, “o homem dos lobos”, “a mulher do tapete” etc.), Allouch argumenta que os textos de Freud derivam de um estilo:

O registro deles é essencialmente literário. [...] A questão está, portanto de fato colocada: trata-se de determinar de que maneira Freud se inscreveu na literatura, de que gênero de literatura deriva sua produção. Em resposta, introduzimos o termo **roteiro**. Quem escreve roteiros não é forçosamente bom romancista ou bom poeta; é um talento tão particular quanto aquilo a que ele se aplica. (ALLOUCH, 2004, p. 29, grifo nosso).

“Num tal contexto, ‘o quadro’ ou o ‘pequeno plano’ tem bem seu lugar; rabiscar assim deriva da prática usual do roteirista” (ALLOUCH, 2004, p. 200). O autor propõe um **roteiro do luto** cujo procedimento consiste em dar uma dimensão pictural e reger a ação; dar a ênfase a uma economia do jogo dramático tendo em vista uma apresentação futura. A interpretação é compreendida em seu sentido propriamente teatral, e o roteiro deixa confluír alguns dados como pré-fabricados (*prêt-à-parler*) que podem afigurar-se propícios à subjetivação de experiências singulares. Lacan, quando trata do luto em seu ensino, mais particularmente a relação entre o luto e a constituição do objeto no desejo, mobiliza o roteiro teatral de Hamlet.

Nessa leitura de Hamlet, o psicanalista aponta que a tragédia do príncipe da Dinamarca é, por excelência, a tragédia do desejo. No entanto, coloca-se em jogo uma dimensão adicional de que o homem não estaria desde o princípio possuído pelo desejo, mas sim precisa encontrá-lo a “duras penas”, em uma ação que, no limite, “culmina com a morte” (LACAN, 1986, p. 18). **A morte de um ente querido**, a única que podemos experimentar durante o tempo em que vivemos, seria responsável por colocar essa dimensão de sofrimento ao sujeito que o levaria a uma tomada de posição: **o próprio ato que inaugura a posição desejante**, ou seja, o modo de estruturar a relação do sujeito com o mundo, no qual o objeto que se esvai com a perda de alguém é tomado como desde sempre perdido e como o próprio objeto causa de desejo. Não é novidade que a psicanálise se volte para a arte, em particular para o teatro e a literatura, em suas elaborações teóricas. A ficção tem um lugar muito importante na analogia dos

processos inconscientes, pois a arte promove uma desfamiliarização⁹ em relação ao objeto e deixa entrever a estranheza do cotidiano.

Para Lacan, o luto consiste numa operação inversa a da **forclusão**, pois “o buraco da perda no real mobiliza o significante [o simbólico]” (LACAN, 1986, p. 75). Dessa forma, o recurso aos **ritos fúnebres** e mesmo a **crença em espectros fantasmagóricos** são efeitos do “jogo simbólico”.

Do nosso ponto de vista, é fundamental demarcar que Freud relacionou, de fato, em *Totem e Tabu*, o luto ao **ritual** (interdição de pronunciar o nome do morto) e a uma **mudança no estatuto do morto** (transformação do ente querido em um demônio), isto é, questões que Allouch aponta como **negligenciadas** em “Luto e Melancolia”. A lista parece extensa, mas marca o diferimento fundamental do autor com a versão freudiana:

Preso pela trindade criança/neurótico/selvagem, Freud não levou em conta as variações históricas do luto nem aquelas da relação com a morte [...]. Freud não se pergunta o que aconteceu com o morto (notadamente: se há ou não, num momento dado do luto, mudança de seu estatuto). [...] Freud não coloca o problema do segundo funeral [...]. Freud nada diz do tempo do luto [...]. Freud deixa de lado a função do público no luto [...]. Freud não estuda o que o luto implica de perseguição [...]. Freud não aborda verdadeiramente o luto enquanto experiência erótica [...]. Essa lista não exaustiva sublinha a prorrogação, oitenta anos sustentada, do isolamento no qual foi mantida a versão freudiana do luto. (ALLOUCH, 2004, p. 47-48).

Ao sublinhar uma crítica a essa versão psicologista da morte, Allouch propõe que pensemos a experiência da subjetivação de uma perda não a partir da **realidade**, mas sim da **verdade** (lembremos que toda verdade tem a estrutura de ficção). “Não é verdade”: eis a interjeição pela qual a realidade seria posta à prova. “Em outras palavras ainda: na experiência do luto, a realidade não serve mais de biombo para um real” (ALLOUCH, 2004, p. 74-75). A experiência do luto tem como princípio a **paranoia**. Um primeiro caminho para assinalarmos um campo de problemas suscitados a partir de nossa questão basal é a de que nos estudos psicanalíticos sobre o luto podemos encontrar um direcionamento que

⁹ A despeito das diferenças teóricas, o formalismo russo também mostrou que estranhamento é um processo relativo às artes: “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos [desfamiliarização ou estranhamento {остранение, ostranenie}] e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKY, 1971, p. 45).

nos leve para além da crença em uma realidade empírica como modelo do terror ou do fantástico.

LADO A: O ESTRANHO-FAMILIAR ASH

Lovecraft está inscrito de forma mais ou menos particular em uma “tradição” que veria o fantástico como o endossamento de uma realidade empírica baseada na percepção das leis da natureza. Negativamente, o **fantástico** e o **terror** constatariam uma teoria da realidade no mundo moderno, ao mesmo tempo em que tentariam explicitar o que é próprio à natureza humana. A temática do **estranho** (cuja figuração mais conhecida, talvez, seja a do **duplo-eu**) produzirá, a despeito das diferenças teóricas, um “escândalo, uma rasura, uma irrupção insólita quase insuportável no mundo real” (CAILLOIS, 1967, s/p, tradução nossa). Sendo assim, poderíamos reconhecer no seio do fantástico “uma ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS, 1965, p. 61, tradução nossa). Calvino considera que o fantástico é a evidência de uma **cena complexa e insólita**; seu tema trataria da “relação entre a **realidade do mundo que habitamos** e conhecemos por meio da percepção e a **realidade do mundo do pensamento** que mora em nós e nos comanda” (CALVINO, 2004, p. 4, grifo nosso). Vax, por sua vez, aponta que “a narrativa fantástica apresenta-nos a homens como nós, situados subitamente na presença do inexplicável, mas dentro do nosso mundo real” (VAX, 1963, p. 6, tradução nossa). Historicamente mais próxima de nós, Rodrigues afirma que, ligado ao problema da **verossimilhança**, o termo fantástico

[...] refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Aplica-se, portanto, melhor a um fenômeno de caráter artístico, como é a literatura, cujo universo é sempre ficcional por excelência, por mais que se queira aproximá-lo do real. (RODRIGUES, 1988, p. 9).

Do conjunto de definições sobre o que seria próprio ao terror, ao insólito e ao fantástico (eles são frequentemente indiscerníveis na prática), o livro *Introdução à Literatura Fantástica*, de Todorov, marca um projeto de tipologização do fantástico enquanto um **gênero autônomo** a partir da evocação de uma certa percepção da realidade e das leis da natureza. Segundo o autor,

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontramos. **O fantástico ocupa o tempo desta incerteza**¹⁰. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 15-16, grifo nosso).

A esquivia que Todorov produz em relação àquilo que já estava dado sobre o fantástico não deixa de destacar, em sua crítica, justamente o que os autores supracitados evocaram: a hesitação que o homem comum (o leitor comum) é capaz de experimentar diante do fracasso da fé e da razão, diante do sobrenatural e da natureza. “Cheguei a pensá-lo: eis aqui a fórmula que resume o espírito do fantástico. Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação [hesitação]” (TODOROV, 1981, p. 18). Em outros termos, essas considerações trazem para o plano da realidade a experiência do estranhamento como constitutivos da literatura fantástica moderna.

Em “O estranho”, Freud afirma que um elemento “novo” pode facilmente se transformar em algo estranho e aterrorizante [*schreckhaft und unheimlich*]: *heimlich* pode tanto significar “familiar” e “agradável”, quanto “clandestino” e, ainda, “aquilo que se mantém oculto” (FREUD, 2007). Essa palavra sofreu uma série de modificações em seu significado até que um de seus sentidos coincidissem

¹⁰ O alcance da tipologia de Todorov limita-se ao alcance de qualquer tipologia restrita aos pressupostos metafísicos de uma época marcada pela hesitação entre fé e razão (século XIX). Um dos maiores escritores da literatura fantástica e insólita brasileira, Murilo Rubião, argumenta que “o fantástico em nosso século, cujo maior precursor é Kafka, e aqui no Brasil é Machado de Assis, é muito diferente daquele do século dezenove. No século passado, o fantástico era mais trágico e sombrio, como vemos nos contos de Edgar Allan Poe ou de Hoffmann. Hoje nós não temos a mesma relutância em aceitar o fantástico que teve o leitor do século passado. Aquele sempre pensava que havia no fundo um certo realismo, que o fantástico não era uma irre realidade completa. No fantástico moderno há uma necessidade do escritor **impor a sua irre realidade como se fosse real** a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida **se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção**. [...] o desafio principal é exatamente a dificuldade que o escritor tem de impor **uma possível realidade como sendo realidade**” (RUBIÃO; LOWE, 1978, p. 27, grifo nosso).

com o seu antônimo, *unheimlich*, que, além de designar algo escondido ou obscuro, acrescenta o sentido de algo assustador e aterrador.

Quando trata do efeito de horror provocado pelos contos de Hoffmann, em particular “O homem da areia”, Freud assinala a incerteza de Nathanael se Olímpia é uma humana ou um autômato como efeito central de seus contos fantásticos, dado, por exemplo, sua maneira extremamente regular de andar, dançar e tocar o piano. E mais: essa incerteza fica em segundo plano para que o problema não seja resolvido imediatamente e abra espaço para a hesitação (FREUD, 2007). É somente no final do conto, quando Nathanael descobre que ela é um autômato construído por Copolla (o próprio **Homem da Areia**) que todos esses traços são interpretados como conduzindo somente a uma conclusão possível: Olímpia não poderia ser humana. A hesitação do leitor (identificada à do personagem central) é, pois, a primeira condição do fantástico. O estranho aparece como sensação ou afeto – angústia – no retorno de algo profundamente familiar.

Na série televisual *Black Mirror*¹¹ (2011-), são postas novas formas de tecnologia baseadas no que nossa sociedade já tem à disposição atualmente. No entanto, essa projeção tecnológica “funciona como um mapa conceitual de novas formas de sofrimento” (DUNKER, 2017, s/p) e provoca, portanto, uma reflexão acerca do que diferenciaria o “humano” do “inumano”.

O episódio *Be Right Back* (2013) dessa série retrata uma aparente resolução do impasse entre sobrenatural e realidade no que concerne à presença do morto com a ajuda da tecnologia. Um serviço pago oferece à Martha a possibilidade de reencontrar o seu amado companheiro, morto em um acidente de carro. O serviço, em fase beta, oferece um substituto “igual” ao falecido Ash construído a partir dos dados disponíveis em suas redes sociais e, inclusive, do arquivo pessoal de Martha. A cada novo vídeo, foto ou áudio acrescentados no sistema, a **representação do morto** se tornaria supostamente mais “verossímil” e suas respostas supostamente “corresponderiam” cada vez mais ao que ele poderia dizer em vida. No entanto, mais do que uma lógica de “falso

¹¹ Não abordaremos aqui a ficção científica como um gênero, com um conjunto de problemáticas específicas, mas a incluiremos nesse debate mais amplo sobre luto e terror. Além disso, em entrevista ao jornal *El País* (2016), o roteirista e produtor Charlie Brooker afirma que *Black Mirror* é uma série de ficção científica distópica que pretende provocar horror.

reconhecimento entre memória e desejo” (DUNKER, 2017, s/p), são intercalados nesse episódio **momentos de reconhecimento e não-reconhecimento**. Podemos exemplificar um desses momentos de reconhecimento quando Martha identifica **traços** de Ash no autômato, traços do arquivo digital que permitem a transformação daquela **imagem** na “totalidade” corpórea do falecido – as aspas marcam aqui a insuficiência do traço na constituição dessa “totalidade”, e o jogo de antecipações feitos por Martha no caminho da reconstrução-decifração do ser, enigma acentuado após a perda do objeto amado com a morte: afinal, quem era/é Ash?

Essa identificação não se dá de forma definitiva e é parte de um jogo que sempre colocará a realidade daquela figura à prova. Quando Martha percebe que aquele corpo não possuía a mesma pinta de Ash, não podia reconhecer a cunhada, não sagrava ao se cortar com um pedaço de vidro, e não fechava os olhos ou respirava enquanto “dormia”, intervém uma sensação de estranhamento e de terror em relação àquele objeto.

Segundo Freud, o objeto (pois o luto envolve uma questão de investimento de libido objetual) já se torna inexistente imediatamente após a morte de um ente querido, mas isso não impede que haja a manutenção do objeto perdido através de uma **psicose alucinatória de desejo**¹² (PAD), pois o sujeito geralmente não deixa uma posição de investimento libidinal tão facilmente. O enlutado acredita “encontrar, num momento e num lugar imprevisto para ele, (...) exatamente o ser que acaba de morrer” (ALLOUCH, 2004, p. 71). No entanto, essa experiência de reconhecimento não dura mais que o tempo de uma

¹² Allouch considera que existem três maneiras distintas de “ericação” diante da perda do objeto: o luto, a melancolia e a PAD. À primeira vista, a melancolia seria a contrapartida patológica do luto. No entanto, nela há uma libido narcísica e, portanto, um deslocamento da libido destinada inicialmente ao objeto. Na PAD, temos a recusa de desinvestimento da libido ao objeto perdido. “A PAD – ocorra ela no sonho ou em outras situações – realiza duas operações a serem discriminadas. Não só traz à consciência os desejos escondidos ou recalçados, mas também os apresenta de modo que acreditemos que de fato tivessem se realizado. [...] Nosso juízo é perfeitamente capaz de distinguir a diferença entre aquilo que é real e o que são representações mentais [*Vorstellungen*] e desejos, por mais intensos que os dois últimos sejam. Portanto, depois que os desejos inconscientes se tornaram conscientes, a psique não toma esses desejos como se tivessem de fato se realizado. Por outro lado, parece razoável pressupormos que o ser humano atribui o caráter de realidade às coisas a partir da percepção providenciada pelos sentidos. Podemos agora concluir que atribuímos o *status* de realidade à nossa percepção somente nos casos em que um pensamento tenha encontrado o caminho para regressão, chegando até os resíduos inconscientes da lembrança-do-objeto [*Objekterinnerung*] e daí conseguido alcançar a percepção. A alucinação, portanto, traz consigo a convicção de tratar-se de uma realidade” (FREUD, 2006, p. 86).

alucinação. Isso acontece, em primeiro lugar, porque o morto inicialmente detém um estatuto de **desaparecido**. Em segundo lugar, ocorre uma relação de identificação de um traço do objeto perdido pelo enlutado. O objeto prossegue existindo psiquicamente, pois a realidade não pode dar provas definitivas de que o objeto perdido não existe mais. Levar em conta o luto como forma de pôr em xeque a questão da realidade parece bastante produtivo para pensarmos a ficção de terror e sairmos da complementaridade (desse impasse) humanista entre a realidade apreendida pela percepção e o sobrenatural.

Dessa forma, nada do que o serviço oferece é capaz de sanar (pelo imaginário ou pelo simbólico) o buraco da perda no real (LACAN, 1986). A PAD se mostra aqui como um argumento contra a própria evidência da inexistência imediata do objeto perdido e que precisa ser substituído: ela é uma sensação momentânea de reencontro com o morto, uma extrema não-realização do luto. Martha está diante de um objeto material que passaria pelo “teste de realidade”, pois pode ser percebido através dos sentidos da audição, do olhar e do toque: um estranho que se mostra curiosamente familiar em alguns momentos e perturbador em outros, justamente pelo fato de **não voltar a desaparecer**.

Há, portanto, angústia diante do reconhecimento de que aquilo que deveria ser uma alucinação é, de fato, perseguitório (dado que a perseguição regula a relação do sujeito com a morte) e real. Assim como o Senhor de Ye, amante de todas as representações de dragões, foge quando finalmente se depara com um dragão de verdade¹³, Martha deseja se afastar daquele objeto inumano que visa a ocupar um lugar insubstituível em sua perda.

Se por um lado há uma aparente resolução de um impasse entre realidade e sobrenatural, outro conflito é posto em cena: a contradição entre desejo e percepção dos sentidos. Assim, o impasse se desloca de uma questão de “desvio” ou “respeito” à realidade para outra de sensações “reais” ou “irreais” experimentadas pelo sujeito, levando-se em conta que sua relação com o objeto

¹³ “Zigao, o Senhor de Ye, gostava tanto de dragões que havia mandado esculpir e pintar vários deles na sua casa e nas louças e só vestia roupas que tinham dragões bordados. [Tianlong], o dragão do céu, sabendo disso, desceu à Terra, entrou com a cabeça pela porta da casa e enfiou a cauda na janela. Ao perceber o que estava acontecendo, o Senhor de Ye fugiu, morrendo de medo. Isso mostra que o Senhor de Ye não gostava verdadeiramente de dragões. Ele gostava daquilo que parecia ser um dragão, mas não de um dragão de verdade” (BUHAI, 2012, p. 12).

de desejo (objeto a) é sempre intermediada pela fantasia. Também é preciso levar em consideração que existe um abismo entre a Coisa (*das Ding*) e sua imagem.

Desde o momento em que Martha está diante de um autônomo que visa representar o falecido Ash, encontro que se inicia com a letra trocada em mensagens instantâneas, segue para a voz e, por fim, parte para o olhar e para o toque, há dois atos possíveis: ou, em **um ato**, reconhecer de uma vez por todas que aquela imagem é o próprio Ash que retorna dos mortos, ou, em **um ato**, desfazer-se do autômato para que algo do luto possa ter **cumprimento**. Na penúltima cena do episódio, Martha leva o Ash autômato para um passeio até a beira de um penhasco. Ela se depara com a angústia de reconhecer, mais uma vez, que aquele objeto não pode ter as reações que o falecido Ash supostamente teria diante de um perigo iminente. Segue-se um corte de vários anos. Martha chega em casa com a filha (pois engravidara logo antes da morte de Ash). Vemos então que Martha manteve o autômato no sótão, depósito dos arquivos de infância de Ash e de seus falecidos pais, durante todos esses anos. Dessa forma, terminamos o episódio em dúvida com relação à realização ou não de um ato de luto por Martha.

LADO B: O MORTO REACHADO

Festa de casamento de dois jovens aristocratas (era uma noite de Natal). Um jogo de esconde-esconde (*hide and seek*) tem um desfecho trágico. Na torre do castelo, a noiva se aprisiona em uma arca de carvalho. Em vão, todos a procuram desesperadamente. Trinta anos se passam. Os espectros da mulher e da arca aparecem diante do noivo. Ao abraçar o espectro da noiva, noiva e caixa desaparecem. Na torre, o noivo-viúvo abre a arca e, assustado, recua [figuras 2-3]¹⁴.

¹⁴ *The Mistletoe Bough* (1904) foi recentemente restaurado pela *BFI National Archive*. Comentamos aqui a versão curta do filme que se encontra disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=lo1HkQ2hNA8>>.

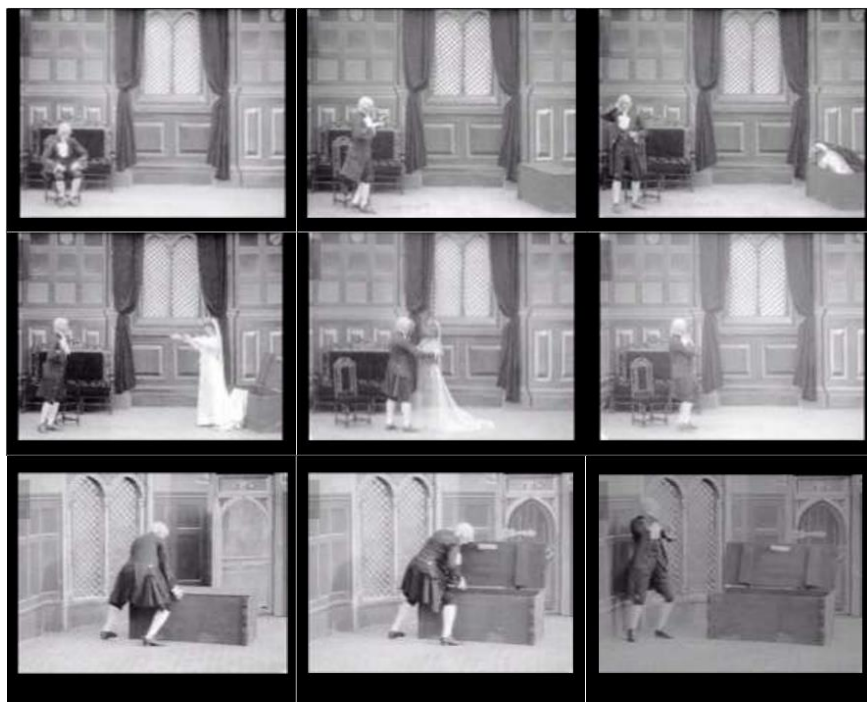


Fig. 2 e 3 – Fotogramas de *The Mistletoe Bough* (1904), de Percy Stow

Um roteiro sobre o **esvaziamento da significação**: como nomear o “enlutado” (noivo?, viúvo?), como nomear a “noiva” (desaparecida?, morta?, fantasma?), como nomear a “coisa” encontrada na caixa (cadáver?, esqueleto?, corpo?, noiva?), como nomear a própria “caixa” (arca?, caixão?). Na medida em que produz esse esvaziamento, o filme arreбата: no instante em que já não podemos mais nomear, não podemos atribuir qualquer imagem ao corpo, algo de acoisa (VILTARD, 2004) (contraparte real do signo linguístico) se manifesta dentro do buraco da caixa preta e produz o sobressalto.

Sublinharemos brevemente alguns dos aspectos da relação entre luto e terror no filme, a começar pela festa de casamento. A festa é uma partilha que isola um grupo longe dos outros e que liga eroticamente os participantes, o momento regulamentado de um jogo, de um divertimento coletivo (BARTHES, 1990). Tríplice característica: a festa é uma cerimônia mundana, uma prática erótica e um ato social¹⁵.

¹⁵ Desde o título do filme, há uma referência explícita à festa de natal. Para Lévi-Strauss (2003, p. 16, grifo nosso), o natal é uma **festa dos mortos** — as crianças seriam colocadas no lugar do outro (morto): “o progresso do outono, do início ao solstício, que marca a recuperação da luz e da vida, é assim acompanhado, no plano ritual, por um procedimento dialético, cujas principais etapas são: **a volta dos mortos, sua conduta de ameaça e de perseguição, o estabelecimento de um *modus vivendi* com os vivos por meio de troca de serviços e presentes – finalmente, o triunfo da vida**, quando, no Natal, os mortos carregados de

No filme, a festa instaura o jogo de esconde-esconde, um jogo de aparecimento e desaparecimento do(s) objeto(s) – incluindo-se aí a morta, os visitantes e as mobílias domésticas. Mas a festa é também paradoxalmente aquilo que anula esse jogo, conduzindo o roteiro a uma suspensão, a um verdadeiro congelamento, a uma radical **inação**. Se a festa se coloca, em um primeiro momento, como **lugar mítico de advento da presença** (o *vir-a-ser* da presença) (DERRIDA, 2011), o que se vê no filme é uma sucessão contínua de presenças-ausências¹⁶.

Como se instauraria, nessa estrutura, o tempo do luto e o fim da partida? Seriam necessários trinta anos para que alguma coisa acontecesse (o aparecimento do espectro) – mas esse tempo (**que não é fato trivial na narrativa**) diz muito pouco. Em outras versões dessa lenda de origem inglesa, o tempo entre o desaparecimento da noiva e o encontro de sua ossada em trajes de casamento varia. Em sua primeira versão escrita, o poema “Ginevra”, de Samuel Rogers, cinquenta anos se passam até que o esqueleto seja encontrado. Em outra versão desse roteiro, *Festim Diabólico* (*The Rope*) (1948), de Alfred Hitchcock, é necessário apenas a metade de um dia para se compreender que havia de fato alguma coisa na caixa (cortando-se alguns minutos iniciais e finais deste filme em plano-sequência, não teríamos apenas uma festa “estragada”, fracassada justamente pelo desaparecimento do homenageado que deveria, de qualquer modo, estar em presença?). Se a festa já não é mais o advento da presença, mas está aquém e além dela – dando estatuto de desapareção ao morto –, podemos ver no filme de Hitchcock uma verdadeira encenação da transformação da fantasia na mitologia do filho. Como uma **carta roubada**, a festa dos alunos é preparada para mostrar ao mestre-pai (onde os alunos pensaram haver mestre participante do festim, havia pai) que há de fato um morto dentro daquela caixa. Enfim, é o terror do festival da morte que nos desnuda o rei:

presentes abandonam os vivos para os deixar em paz até o outono seguinte”. Ressaltamos que Lévi-Strauss (2003, p. 17, grifo nosso) destaca uma verdadeira transformação no estatuto ritual da festa em que podemos observar que “uma outra atitude em relação à morte continua a prosperar entre nossos contemporâneos, constituída, talvez não pelo medo tradicional de espíritos e de fantasmas, mas de tudo aquilo que **a morte representa, em si mesma e também na vida, de empobrecimento, de secura e de privação**”.

¹⁶ Os filmes de horror do começo do século XX utilizaram-se amplamente do corte de edições para produzir o desaparecimento dos objetos. Citemos, por exemplo, *The Haunted Curiosity Shop* (1901) e *The Haunted House* (1908).

a dimensão inumana da alteridade é o que está em questão nessa passagem do tempo.

Dessa discussão, podemos marcar que o tempo cronológico é, a um só instante, incipiente e necessário (a delicada “inverossimilhança”) em *The Mistletoe Bough*. Se podemos pensar com Allouch que “a medida do horror, no enlutado, é função da não-realização da vida do morto¹⁷” (ALLOUCH, 2004, p. 350) – que não coincide de forma alguma com o que na “realidade” se passou – a questão se encaminha para uma problemática de tempo lógico no luto e do encontro com a noiva morta.

Uma questão que não deixa de ser constitutiva da experiência do luto é a procrastinação, ou aquilo que Milner chama de **instante do atraso**. O instante do atraso corresponderia ao tempo em que a cintilação se apaga e a nomeação se desinscreve. “A procrastinação aqui é sinônimo de consentimento em ceder [em seus desejos], como era, no mito [dos prisioneiros], sinônimo de morte” (MILNER, 2006, p. 95). No filme, o reencontro com o espectro faz a notação do atraso. Deve-se então chegar ao momento de concluir com toda a pressa, em tudo aquilo que implica uma quebra da inação na busca pela noiva.

Não se mostra o cadáver da noiva: no lugar do resto mortal, reencontra-se (um encontro pavoroso) somente **o vazio da Coisa que já não tem nome, nem forma, reencontra-se algo macabro não especularizável do resto inumano na medida em que já é inominável** – ausência esta que não equivale a um déficit técnico do cinema antigo¹⁸: é reachado, portanto, “o vazio de uma coisa que se revela ser a coisa, a sua, aquela que se encontra no âmago de si mesma em seu vazio cruel” (LACAN, 2008, p. 196).

A arca perde o seu triunfo utilitário e deixa aparecer outra coisa, justamente quando se mostra o furo. A arca se caracteriza, no filme, por sua

¹⁷ Tomando a morte do filho como o paradigma de nossos tempos, o horror de *O Anticristo* (2009), de Lars Von Trier, pode ser contemplado exatamente naquilo que o não cumprimento da vida -1 se transforma, no luto impossível, em uma sádica relação entre dois enlutados (na aparência de se fazer o “bem” para si e para o próximo, não há recuo da crueldade em nenhum momento). Isto é, o horror de um olhar fixo para a dispersão do nó, no sentido de Milner (2006), o laço que une real, simbólico e imaginário se rompe no momento mesmo em que se acreditou ter descoberto o “ego” como causa do desejo. O resultado só pode ser um: assim como o filho e a mulher, Deus morre. Mas isso não impede que, **na sombra do Deus morto, a humanidade infértil e castrada se prolifere na terra seca**.

¹⁸ Os irmãos Lumière, já em 1897, por exemplo, conseguiam fazer um esqueleto “dançar” (*Le Squelette Joyeux*).

função significante (vazia): ela é significante de outros significantes, mas de nada particularmente significado. A caixa só pode estar plena na medida em que ela for vazia, a sua significação via preenchimento é, na verdade, um engodo. O objeto é instaurado numa certa relação com a Coisa que é feita simultaneamente para cingir, para presentificar e para ausentificar.

O objeto desconectado de sua função de uso revela a Coisa da qual ele é indício, mas para além de si mesmo. A sublimação, na definição lacaniana implica o vazio de *das Ding* exposto a partir de um objeto que, mesmo incapaz de representá-lo, pode expor sua opacidade sob uma nova perspectiva. (LUCERO; VOCARO, 2013, p. 38).

Que a carne tenha sido deteriorada¹⁹ na lenda popular que dá base ao filme, temos um traço significativo: esvazia-se o conteúdo, a significação: resta o buraco.

GRIEF AND HORROR: SIDE-A/SIDE-B

ABSTRACT: Against the proposal of a fantastic or terrifying vision of fiction in which an empirical theory of reality is called upon to prove the consistency of the narrative, the version of mourning proposed by Allouch (2004) and the terror proposed by Žižek (2007) has paved the path for us to chart our own way, our own scripts. On A-side, we make a comment on the thematic of the uncanny in an episode of the television series *Black Mirror*. On B-side, we make a comment on the theme of the Thing in a film (*The Mistletoe Bough*) inspired by a folk English legend.

KEYWORDS: Fantastic Narrative. Horror. Mourning. The Thing (*das Ding*). Uncanny (*unheimlich*).

REFERÊNCIAS

ALLOUCH, Jean. *Erótica do Luto no Tempo da Morte Seca*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *Retórica*. São Paulo: Edipro, 2011.

BARKER, Clive. *Hellraiser*. Rio de Janeiro: Darkside, 2015.

¹⁹ A figura do morto-vivo nos aproxima da Coisa (ŽIŽEK, 2007). Em *Hellraiser*, lemos: “Ele viu que era humano, ou que havia sido. Mas o corpo tinha sido feito em pedaços e recosturado com a maior parte das peças faltando ou retorcidas e enegrecidas, como se estivessem em um forno. Havia um olho encarando-a e a progressão da espinha, mas a vértebra estava despida de músculos, com alguns poucos fragmentos reconhecíveis da anatomia. E era isso. Que algo assim estivesse vivo era um fato que empobrecia a razão – a pouca carne que possuía estava irremediavelmente corrupta. Contudo, estava viva” (BARKER, 2015, p. 53). O aparecimento da Coisa se compõe como um esvaziamento: da carne, da razão, da realidade, do ar nos pulmões... “a coisa falou, um buraco se abriu na bola esfolada que era a cabeça do monstro e emitiu uma única palavra casual” (BARKER, 2015, p. 54). Como nomear essa coisa que se erige do mundo dos mortos a reivindicar um sacrifício em carne e sangue do enlutado?

- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BUHAI, Shen. O amor pelos dragões. In: CAPPARELLI, Sérgio; SCHMALTZ, Márcia (Org.). *Fábulas Chinesas*. Porto Alegre: L&PM, 2012. p. 12.
- CAILLOIS, Roger. *Antología del Cuento Fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- _____. *Au Coeur du Fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.
- CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CHKLOVSKY, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DUNKER, Christian. Espelho, espelho nosso. 2017. Disponível em: <<http://www.paginab.com.br/opiniaio/espelho-espelho-nosso/>>. Acesso em 23 de abril de 2018.
- EDLER, Sandra. *Luto e Melancolia: a sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- EL País. “Acho ótimo que ‘Black Mirror’ provoque terror. É disso que se trata”. 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/14/cultura/1476445649_428143.html>. Acesso em 30 de abril de 2018.
- FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- _____. Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos. In: _____. *Escritos Sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. Lo Ominoso. In: _____. *Obras completas (De la historia de uns neurosis infantil: El hombre de los lobos y otras obras)*. Volumen 17 (1917-1919). Buenos Aires: Amorrortu, 2007. p. 215-251.
- HENRY, Paul. *A Ferramenta Imperfeita*. Campinas: Unicamp, 1992.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *O seminário: livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. *Hamlet por Lacan*. Campinas: Escuta/Liubliú, 1986.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein, Mito e Filosofia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. Papai Noel Supliciado. *Alceu*, v. 4, n. 7, p. 5-18, 2003.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert D. D. *A Greek-English Lexicon*. New York/Chicago/Cincinnati: American Book Company, 1882.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

LUCERO, Ariana; VOCARO, Ângela. Do Vazio ao Objeto: das Ding e a Sublimação em Jacques Lacan. *Ágora*, v. p. 16, 25-39, 2013.

MILNER, Jean-Claude. *Os Nomes Indistintos*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2006.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

RUBIÃO, Murilo; LOWE, Elizabeth. Entrevista com Murilo Rubião. *Chasqui*, v. 7, n. 3, p. 24-33, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VAX, Louis. *L'art et la Littérature Fantastiques*. Paris : PUF, 1963.

VILTARD, Mayette. Falar com as paredes: notas sobre a materialidade do signo. *Literal*, v. 7, p. 97-139, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj. *Robespierre: Virtude e Terror*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

Data da Submissão: 30/04/2018

Data da Aprovação: 24/07/2018