



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 937

Ensaio

**Um épico de terror no cinema contemporâneo:
The Northman (2022) e a construção de atmosfera**

**Una epopeya de terror en el cine contemporáneo:
The Northman (2022) y la construcción de la atmósfera**

**An epic of terror in contemporary cinema:
The Northman (2022) and the construction of atmosphere**

Luís Guilherme Comar Freza

Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Araraquara (SP). Brasil.
E-mail: l.freza@unesp.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7113-3615>

Resumo: Este ensaio apresenta uma leitura crítica do filme *The Northman* (2022) considerando as características próprias de seu gênero (épico) no cinema e maneiras de redefinir seus códigos, bem como os diálogos estabelecidos com ele, conforme propomos que o filme de Robert Eggers realiza através da construção de uma atmosfera de terror. Consideramos também o diálogo com a história da dramaturgia como maneira de contribuir para essa atmosfera pela exploração de algumas figuras e momentos característicos do *pathos* aterrador no drama (do período grego clássico a Shakespeare), ao mesmo tempo em que os velhos arquétipos são desafiados a novos desenvolvimentos de lugares de significação diferenciados para os personagens.

Palavras-chave: Cinema épico; Terror; Robert Eggers; Drama.

Resumen: Este ensayo presenta una lectura crítica de la película *The Northman* (2022) considerando las características de su género (épico) en el cine y formas de redefinir sus códigos, así como los diálogos que se establecen con ella, tal como proponemos que la película de Robert Eggers logra a través de la construcción de una atmósfera de terror. También consideramos el diálogo con la historia de la dramaturgia como una forma de contribuir a este ambiente explorando algunos personajes y momentos característicos del *pathos* aterrador en el drama (desde el período clásico griego hasta Shakespeare), al mismo tiempo que se recuperan los viejos arquetipos. desafiado con nuevos desarrollos de lugares diferenciados de significado para los personajes.

Palabras clave: Cine épico; Horror; Robert Eggers; Drama.



Abstract: This essay presents a critical reading of the film *The Northman* (2022) considering the characteristics of its genre (epic) in cinema and ways to redefine its codes, as well as the dialogues established with it. We propose that Robert Eggers' film accomplishes this through the construction of an atmosphere on horror. We also consider the dialogue with the history of drama as a way to contribute to this atmosphere by exploring some characters and characteristic moments of the terrifying *pathos* in drama (from the classical Greek period to Shakespeare), at the same time that the old archetypes are challenged with new developments of differentiated places of meaning for the characters.

Keywords: Epic cinema; Horror; Robert Eggers; Drama.

Está rouco o corvo que grasna a entrada fatal de Duncan em minhas muralhas. – Vinde vós, espíritos que sabem escutar os pensamentos mortais, liberai-me aqui de meu sexo e preenchei-me, da cabeça aos pés, com a mais medonha crueldade, até haver ela de mim tomado conta. Que o meu sangue fique mais grosso, que se obstrua o acesso, a passagem, para o remorso, que nenhuma visitação compungida da Natureza venha perturbar meu feroz objetivo ou estabelecer mediação entre este meu objetivo e seu efeito. Vinde vós aos meus seios de mulher e sugai meu leite, que agora é fel, vós, espíritos servís e assassinos, seja onde for que, em vossa invisível matéria, atendeis às vis turbulências da Natureza. Vem, Noite espessa, e veste a mortalha dos mais pardacentos vapores do Inferno, que é para minha fina afiada faca não ver a ferida que faz, que é para o Céu não poder espiar através da coberta de escuridão a tempo de gritar "Pare, pare!"
(Lady Macbeth em *Macbeth*, Ato I, Cena V, de William Shakespeare)

O gênero épico no cinema: uma consideração pessoal a partir da experiência

Sempre nutri uma secreta indisposição para com filmes épicos, uma espécie de pré-julgamento que atinge a maioria deles. Isso porque, no caso desse tipo de narrativa, o espaço de recepção entre a literatura, veículo dos grandes mitos, e o cinema, a um só tempo beneficiário e contribuinte das outras artes anteriores a si, parece-me demasiado grande. É muito diferente construir uma experiência com a Guerra de Troia, experiência que seja ao mesmo tempo imersiva, sensorial, e racional, com o acompanhamento descritivo e narrativo das mil e uma linhagens dos deuses, heróis e mortais, dos seus epítetos, dos seus locais de vivência, dos seus *leitmotives*, ao longo dos mais de 15 mil versos desdobrados em, a depender da edição, pelo menos 600 páginas da *Ilíada*, e construir essa mesma experiência em um filme de duas ou, vá lá, três horas.

Recorda-me uma menção já muito conhecida que consta da obra de Julio Cortázar (2006, p. 152), grande contista e ensaísta argentino, a respeito da diferença receptiva entre conto e romance. Em uma comparação com o cenário de luta de boxe, conforme contado por um seu amigo que compartilhava dessa paixão em comum por esse esporte que, de uma maneira ou de outra, reproduz analogicamente a emoção



conflitual e dialética de todo enredo, o aforisma nos diz que enquanto o romance, dada a sua extensão e espaço para desenvolvimento de todos os seus elementos e linhas de ação, venceria por soma de pontos, o conto deveria sempre vencer por nocaute. No caso do cinema, apesar de Cortázar (agora ele mesmo), apenas algumas linhas antes no mesmo texto, aproximá-lo do romance em sua abertura representativa em detrimento da contrição da fotografia, que estaria proporcionalmente para o conto, podemos inverter os termos e dizer que todo filme, independentemente de sua constituição de trama (clássica ou moderna, arquitrama ou não na classificação de Robert McKee¹), deve sempre ser também esse nocaute para atingir o espectador de maneira eficaz. Afinal, quanto tempo passamos lendo um romance (ou um épico)? Quanto tempo passamos lendo um conto? E quanto tempo tem a duração padrão de um filme?

Todos são variáveis, mas, de maneira geral, o consumo do filme é quase sempre o mais rápido, mais momentâneo, mais "orgânico" – afinal, além da maior justeza de duração, reproduz um percurso natural do olhar em ler o mundo à nossa frente, ler a textualidade desse mundo, captar as cores, ações, superfícies, não em correr os olhos da esquerda para a direita em uma linha de texto verbal, que é um processo mecânico (porque padrão) e arbitrário para decodificar e interpretar signos também arbitrários. Metz (1972, p. 95), de certo modo, expressou isso ao dizer que o desafio da literatura estava em dotar de significado uma base por natureza conotativa (as palavras criadas arbitrariamente e imbuídas de significado *a posteriori*), enquanto o do cinema estava em dotar com o mesmo significado uma base por natureza denotativa (as imagens das quais qualquer pessoa extrai algum sentido *a priori*).

Isso coloca ao cinema, em verdade, um duplo desafio: a formação da verdadeira significação deve vir precedida por uma superação dessa facilidade de uma significação "natural". O cinema reside nesse hiato de corda bamba entre a cruz (ou tela) da salvação e a espada (ou claquete) da condenação. Além do peso da obrigação de contar uma história inteligível por imagens e sons, corre o risco de que essas mesmas imagens e esses mesmos sons sejam encarados como de uma articulação simplória e não-trabalhada, porque "natural", pelo seu espectador.

Epos e filme

A recuperação conceitual e histórica realizada acima é suficiente para levar o leitor a perceber a problemática de uma saga épica no cinema. É como reanimar um

¹ Ver McKee (2006).



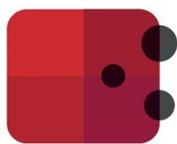
ateniense do tempo de Homero e instalá-lo no centro de um dos Grands Boulevards em Paris esperando que ele se comporte como o pintor da vida moderna de Baudelaire – “Que fanfarra de luz! [...] Quantas coisas iluminadas poderia ter visto e não vi!” (Baudelaire, 2006, p. 858), diz também, ou melhor, deveria dizer sempre, diante da janela refletida no centro da sala escura, o espectador de cinema, este outro filho legítimo da modernidade. Mas o épico, do alto de seu passado heroico acabado e absoluto, não frui os mesmos anseios. Por isso que, quando vemos um filme que se possa chamar de “épico”, há aí uma distância que parece inicialmente intransponível, como um persistente fantasma a assombrar o texto².

O gênero épico, o da epopeia antiga, conforme comumente o conhecemos a partir dos poetas gregos e latinos, opera segundo o que Auerbach (2021) descreveu para a obra homérica, curiosamente utilizando uma linguagem do estudo de fotografia que se casa perfeitamente ao cinema:

Mas um tal procedimento subjetivo-perspectivista, que cria um primeiro e um segundo planos, de modo que o presente se abra na direção das profundezas do passado, é totalmente estranho ao estilo homérico; ele só conhece o primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo (Auerbach, 2021, p. 6).

O primeiro plano não permite camadas, sobreposições que funcionam como jorros de consciência pessoal, atual, a relacionar os eventos do mundo. Quando vemos *Conan the Barbarian* (1982), de John Milius, que o próprio diretor Robert Eggers admitiu tratar-se de uma fonte de inspiração para o filme que aqui estudamos (Bramescio, 2022, *online*), temos um procedimento de representação propriamente épico nesse sentido. O filme de Milius inicia-se com a narração em voz *off* do cronista de Conan, um cronista mesmo como Homero, um recuperador de mitos, a recapitular o contexto passado – “houve uma era...” (*Conan*, 1982) – em que o herói surgiu no mundo e dizer que irá contar sua história, que é também passada. Apesar de inserir sua voz pessoal no corpo da narração, nisto divergindo de Homero, o narrador não manifesta então um envolvimento com a história; sequer invoca Musas ou divindades para inspirá-lo no que vai contar. Sua narração é propriamente do estudioso, que lida com o assunto como com um objeto de estudo. Não altera e não interpreta aquilo que já está pronto para ser

² Sobre a teoria do “assombramento do texto” existente em um espaço entre a realização e seu oposto, ver Punter (1998).



contado. Ao fim da película, o procedimento fica ainda mais explícito, pois o narrador apenas nos adianta algo que ele mesmo já sabe, sobre como Conan tornou-se um rei por suas próprias mãos, dizendo que isso será contado no próximo filme.

Para dar corpo a essa narração objetiva, o filme de Milius está sempre, em qualquer de suas cenas e sequências de ação, enfatizando a centralidade de Conan, colocando-o no centro do plano como foco do acontecimento. Nada acontece longe do ponto de vista de um espectador objetivo, deslumbrado, que segue a focalização de seu foco de interesse (o herói). Fazer montagem alternada ou paralela, analogias, alegorias, sobreposições, colocaria uma subjetividade que atuaria como interpretação sobre o mundo épico. E, como diz Bakhtin (2002), esse mundo épico, por sua própria natureza, está fechado à experiência individual. “Não se pode vê-lo, senti-lo, tocá-lo, não pode ser considerado *sob nenhum* ponto de vista, não se pode experimentá-lo, analisá-lo, mostrá-lo ou penetrar nas suas entranhas” (Bakhtin, 2002, p. 408, grifo do autor).

Não é difícil perceber, então, como o mostrar, característica básica do cinema, encontra no épico uma resistência e vice-versa. Apenas pode ser mostrado o que é presente, pois, sendo o movimento no cinema tão-somente visual e não material, “reproduzir-lhe a visão é reproduzir a realidade; em verdade o movimento não pode nem ser ‘reproduzido’, só pode ser re-produzido, por uma segunda produção, que pertence – para quem olha – à mesma ordem de realidade que a primeira” (Metz, 1972, p. 22). Ora, o presente do épico, como aponta Bakhtin (2002), não pode existir mais enquanto presente, pois que ficou integralmente no passado. Auerbach (2021) diz que, pela característica do primeiro plano uniformemente iluminado, tudo no épico é presente – o que é apenas uma maneira de dizer que nada é. Não há escalas temporais: quando uma reminiscência mais antiga que esse próprio passado narrado precisa vir à tona, a ação então presente interrompe para que ela entre em cena, por um recurso que a literatura e o cinema compartilham: o *flashback*; quando características de personagens herdadas de seus feitos passados precisam ser introduzidas para nos situar, a descrição toma o lugar integral da narração que a tem de esperar, suspense, cumprir-se. O passado, então, presentifica-se por necromancia, apenas para lembrar-nos que é passado.

Baudelaire, esse arauto da modernidade, profetizou sobre uma determinada psicologia para encarar a arte do passado, os modelos de beleza que nos precederam, com uma visão que tentaria recuperar a seriedade de sua atualidade, desviando da mera curiosidade museológica: “O passado, conservando o sabor do fantasma, recuperará a luz e o movimento da vida, e se tornará presente” (Baudelaire, 2006, p. 852). Eis o desafio: presentificar verdadeiramente, poder contemplar ativamente como algo que nos afete. Schiller pensava ser exclusividade do poeta trágico o “roubar nossa liberdade emocional, orientar e concentrar numa só direção as nossas forças interiores”

(Auerbach, 2021, p. 10). Mas, assim como Auerbach (2021) enxergou exatamente tal efeito na narrativa de Abraão e Isaac em Gênesis, que, segundo ele mesmo, não deixa de ser épica, podemos também nós dizer que, especialmente no audiovisual, aquele que pode levar a ato pleno toda a dinâmica de planos pensada por Auerbach, o épico alcança seu melhor efeito quando encena suas ações como ritualística: de caráter encantatório, enquanto momento de interesse sobre si mesmo, para o deleite estético com o acontecer presente daquelas ações; ou, ainda, de caráter invocatório, como maneira de revelar as camadas de seus personagens e daquele universo.

Atmosfera, minha bela preocupação

Contrastemos o início apresentado de *Conan the Barbarian* (1982) com o início de *The Northman* (2022). A abertura é também com uma voz *off*, o mesmo timbre de voz de um homem velho, guardião de antigos segredos prestes a serem trazidos à tona. No entanto, trata-se de uma voz já de dentro da própria diegese, não de fora como no filme de Milius; trata-se de um momento poético, não narrativo: um ritual de invocação de Odin por um dos seus que, de dentro da diegese, toma parte no secto. O timbre, apesar de ser o mesmo, revela aqui uma outra tonalidade, grave até o aspecto monstruoso, que consegue manifestar semissimbolicamente a gravidade assustadora de quem pede a Odin que “convoque as sombras de eras passadas” (*The Northman*, 2022). Essas sombras das eras passadas, quando as Norns controlavam o Destino dos homens, retornarão, tornar-se-ão presentes, a pedido desse invocador, ao longo de todo o percurso do filme, como já então, neste momento, se tornam.

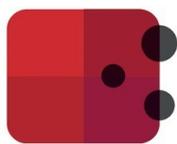
É um momento que nos insere propriamente *in medias res*, no centro do universo mítico e místico evocado. Também na imagem já percebemos como Eggers escapará das dificuldades acima argumentadas sobre a representação do épico: a estilização carregada e muito específica que o diretor impõe ao universo de seu épico, desde uma simples noite de tempestade como pano de fundo de um vulcão cuja fumaça sobe até os céus tal qual a oração no momento dirigida ao deus, revela desde o primeiro olhar qual seu interesse nesse universo. É uma imagem comum de natureza que já é tirada de seu lugar-comum de leitura natural pela distorção própria de uma *mise-en-scène* – já que Astruc (1959) definiu a *mise-en-scène* sempre como uma espécie de distorção sobre o mundo – própria de um diretor de terror. Dupla distorção: a distorção da *mise-en-scène* e a distorção do Gótico enquanto aquele que envolve o mistério e o terror, já que o Gótico é propriamente, como definiu Botting (1996, p. 1), “uma escritura de excesso”. Excesso para transgredir normas, acordos sociais e culturais, concepções

simbólicas estabelecidas. Nessa cena (*The Northman*, 2022, entre 00min35s e 01min06s) temos a primeira transgressão: Odin é convocado para lacerar a ordem natural trazendo as sombras, como aquela natureza, de maneira bastante anti-naturalista, já está embebida nelas.

Uns dois capítulos adiante, a transgressão atingirá seu ápice quando uma sucessão de imagens de figuras e elementos do mundo já percorrido vem, por montagem paralela, repassar retroativamente o percurso de Amleth, o herói, quando seu destino fica revelado, ao mesmo tempo que relacionar os símbolos que são cruciais nesse percurso conforme ele percebeu até ali (38min52s a 39min30s). O desfile de imagens já antes tiradas de seu lugar comum de significação natural pelo lugar da estranheza, pela maneira desarmônica com que a encenação as reúne, agora re-tiradas, isto é, tiradas uma segunda vez desse lugar por essa montagem frenética, agonizante, profética, acompanhada de uma trilha que já evoca por si só o sentido de "distorção" por ser composta de gemidos e rangidos que distorcem um coro de ópera clássico, vem novamente nos demover da tentativa de ler o mundo de imagens ali apresentado de maneira natural, como uma mera sucessão de captações do mundo empírico regidas pelo poder demiúrgico da lógica de causa e consequência. E, depreendemos também com isso, demover-nos da ideia de tentar conceder maior atenção às ações que essa sequência de imagens privilegiaria.

Diferente dos *flashbacks* do filme de Milius, esses símbolos, ao aparecerem, instauram seu próprio tempo, o presente eterno do rito. Não servem somente para lembrar-nos das ações passadas, mas muito mais para ressignificá-las poeticamente, mostrando que todos os tempos naquele universo estão relacionados e presentificam-se a cada vez que um desses objetos aparece. A lágrima derramada voltará mais tarde, trazendo de imediato, guardada nas reminiscências de Amleth que não precisam ser trazidas à cena (ou ao primeiro plano, nos termos de Auerbach) novamente, a memória de quando e por que foi derramada. O corvo sempre retornará trazendo a mesma atmosfera do assombro diante da grave mensagem paterna, como em *Hamlet*, de Shakespeare (1976). O foco de Eggers, seu interesse naquele universo, enfim, está menos nas ações que na *atmosfera*.

Poe (2017) nos diz em sua *Filosofia da Composição* que há dois métodos de escrever: ou começar pela elaboração de uma tese, ou pela consideração de um efeito que se quer atingir. Preferindo sem reservas este último, após a escolha de um "efeito original e vívido", o autor pondera se este "pode ser melhor desenvolvido por um incidente ou tom (Poe, 2017, p. 342). Fica claro que a escolha que Eggers teve diante de si foi a mesma. Ele escolheu primeiramente, assim como Poe, o efeito; e podemos dizer ser o seu, em última instância, o efeito do sublime conforme Burke (2013) – o

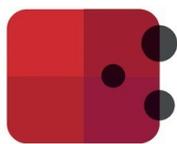


mesmo que terror –, infundindo sentimentos, como os temos inicialmente na noite de tempestade da primeira cena, de admiração, reverência e respeito, e posteriormente de assombro, diante de algo que nos ultrapassa com admiração e espanto. Depois, Eggers escolheu desenvolver seu efeito pelo tom, predominantemente. O que mantém o tom é a atmosfera, aquilo que envolve as ações como um invólucro, um recipiente que subjuga tudo ao efeito que se busca atingir. “Que nenhuma visitação compungida da Natureza venha perturbar meu feroz objetivo ou estabelecer mediação entre este meu objetivo e seu efeito” (Shakespeare, 2003, p. 159-160), diz Lady Macbeth na fala que escolhi como epígrafe do texto.

Para salvaguardar o efeito, a atmosfera não tem nem mesmo o pudor de manter as ações ocorrendo conforme a lógica de causa e consequência de nossa natureza, com o herói sempre como centro e foco, como tínhamos em *Milius*. Quando os Vikings invadem a vila (25min39s a 30min29s), a ação é acompanhada por um grande plano-sequência com *travelling* da câmera acoplada a um carrinho em um trilho. Apesar de *Amleth*, então Björnúlfur, ser o centro de interesse, essa câmera não se importa em enquadrá-lo continuamente em todos os momentos. Como o *travelling* permanece no mesmo caminho em linha reta, assim como o Destino de *Amleth* tecido pelas Norns prosseguindo, por vezes ele some do quadro, com a entrada ocasional de outro corpo no campo para cobri-lo; por vezes a própria ação por inteiro some do quadro, quando o caminho determinado da câmera encontra a barreira de cabanas ou outros objetos que nos fazem perder momentaneamente a visão e só poder ouvir até que o espaço aberto volte ao campo. A câmera permanece em uma postura que tudo ritualiza, e a ação é que deve se adequar a esse rito.

Se o épico é naturalmente uma forma narrativa privilegiada para narrar ações, que sobrevive mesmo do andamento imposto por essas ações, é antes no peso atmosférico que um contexto de sucessivas ações de disputas, traições e vinganças evoca que o diretor quer se deter para capturar o espectador. Um “épico de terror”, à sua maneira, é novidade em seu nicho justamente porque requer muito mais desse espectador um envolvimento sensorial e sentimental do que propriamente intelectual.

A atmosfera é algo que os épicos, de Homero a Virgílio, e os dramas, de Sófocles a Shakespeare, sempre com suas variações de interesses, dependentes, porém, das trocas exotéricas e esotéricas entre homem e mundo, nunca deixaram de privilegiar. Quando vamos, sobretudo, a Shakespeare, dramaturgo de um tempo em que o público clamava por um *pathos* mais sanguinário – como ele entrega desde seu primeiro drama, *Titus Andronicus* (1968), que pode ser vista como uma peça de horror – e uma psicologia mais pungente (como todos os seus personagens de um contexto humanista apresentam), isso se encontra potencializado. Voltando ao trecho da



epígrafe, temos ali um dos momentos mais aterrorizantes da literatura universal. Momento em que Lady Macbeth, a talvez verdadeira protagonista do drama que leva o nome da família por parte de seu marido, pede aos espíritos do submundo que a despojem de todo sentimento e paixão amolecedora (ou seja, a masculinizem) para que possa executar o assassinio que, longe de seu marido, é ela quem planeja e toma a iniciativa para que aconteça. Impossível não lembrar dessa cena, para quem conhece a obra shakespeariana, nos dois momentos de rituais em que Amleth toma parte no filme de Eggers com o mesmo intuito: pedir a Odin, deus da guerra e da morte, que o livre da humanidade para tornar-se uma máquina de vingança sanguinária.

O ritual inicial na presença de seu pai e de Heimir é encenado em uma das sequências mais sombrias e assustadoras da última década do cinema, que atinge o sublime burkeano deixando o espectador ocidental assombrado com a invocação ritualística de contornos tão baixos e poderes tão obscuros, exigindo uma descida à degradação animalesca e, no entanto, evidenciando os poderes divinos elevados e as manifestações do sobrenatural que atuam naquele universo com a quebra da ordem natural (novamente) pela montagem, na maneira como o *close-up* mostra os rostos em alternância, como que surgindo da fumaça na fotografia que privilegia somente a luz das tochas incidindo sobre eles, na maneira como a câmera percorre o espaço para dar a ilusão de uma figura suspensa sobre o abismo e reenquadra o sacerdote em *contraplongée* com uma postura de imponência, imposição. Enquanto pai e filho caminham como cães, assumem a postura animalizada, a câmera encarna já a postura ritualística com o mesmo *travelling* em linha reta e fixa, aproximando-se lentamente, com um andar calmo, cadenciado, do local de culto como um guardião de tais segredos. A última lágrima é derramada nesse ritual, indício do último fio de humanidade de Amleth esvaindo-se para ficar em suspenso, para ser somente marca de uma promessa de honra e vingança, e depois vem a confirmação no ritual do *Berserker* com o bando *Viking* na clareira da floresta.

Tal analogia com a invocação e desumanização de Lady Macbeth mostra inicialmente uma coisa: Eggers domina as referências, assim como todos os autores, de Homero a Shakespeare, gostavam de mostrar que dominavam. Porém, muito mais que isso: Eggers sabe manipular essas referências e selecionar a dedo todos os momentos mais estranhos e aterrorizantes desses clássicos, os momentos que naturalmente, por essa carga psicológica (terror) e patética (horror), privilegiam a atmosfera em histórias de homens exercendo sua alteridade contra um mundo hostil, para compor seu filme como uma grande emulação dessa atmosfera que, no audiovisual, encontra seu lugar de plena potencialidade. Em histórias em que esse elemento não salta aos olhos de todo mundo, pelo menos não de maneira destacada assim, o ainda jovem diretor, com seu



olhar apurado, antes de um fetiche por referência e arquitetura mitológica para fazer seu filme agradar ao geral de todos os públicos, consegue aproveitar o que eles têm de mais específico, exótico e escuso para levar à tela seus objetivos com essa revisita do gênero épico.

Várias das figuras e momentos que evocam uma tal atmosfera são reconhecíveis no percurso. Tirésias, o profeta cego, assim como revela a Édipo seu destino – já que, apesar de ser cego, conhece tudo sobre o homem e pode enxergar o rei tebano muito mais que ele mesmo³ –, lembra aqui a Amleth, na figura de uma profetisa cega (Tirésias, lembremos, também já teve seu corpo feminino), o destino do qual está tentando fugir. Depois que Amleth já está em plena consciência deste destino inescapável traçado pelos deuses e aceitou cumpri-lo, outra profecia e outra figura, que traz a caveira do antigo sacerdote Heimir, ao mesmo tempo em que oferece a arma com a qual o herói deve levar a cabo sua vingança, avisa sobre o perigo que ele corre nas garras do orgulho desmedido, remetendo às três bruxas que oferecem a Macbeth, logo no início da peça do Bardo, essa "boa-nova" acompanhada de seu porém.

Velhos arquétipos, novos desenvolvimentos

Subitamente, sorratamente, revela-se um outro estudo apurado para a composição nesse trato com as referências que realiza não só uma síntese dos momentos atmosféricos, mas também uma síntese de personagem e significação a nível temático capaz de dialogar com todo o desenvolvimento do drama, das eras religiosas às eras humanistas, fincando esse novo desenvolvimento do mito de Amleth (logo, podemos dizer, novo mito de Amleth) como atemporal.

Lembremos de todo esse desenvolvimento: no teatro grego, os heróis não podiam fugir de seu destino mandado do alto. Édipo já estava previsto pelo oráculo de Delfos a cometer seu parricídio e seu incesto desde antes mesmo de nascer, e todo o drama advém justamente disso, de perceber esse homem como meio inocente e injustiçado, meio culpado e desgraçado, para instaurar a catarse pretendida – compaixão e medo⁴. Frente a isso, o teatro de Shakespeare no século XVI surge como a grande tragédia das decisões humanas. Todo o drama que compõe Hamlet, a grande referência de Eggers, sobre certo aspecto, para construir a ação dramática⁵, vem do

³ Encontro de Tirésias com Édipo na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles.

⁴ Como as regras e funções aristotélicas previam.

⁵ À história dada previamente pelo mito escandinavo original, cabe a articulação de um enredo que não pode ser feito sem a referência incontornável da obra shakesperiana. Não cabe aqui definir e explicitar a diferença entre estes termos segundo a linguagem narratológica. Para informações sobre isso, veja-se



peso decisório que recai sobre o príncipe da Dinamarca: "ser ou não ser?"; cumprir a missão recebida ou não cumprir? E o drama é desdramatizado, esvaziado de ação, justamente pela hesitação do herói, pela fraqueza, pelo medo em fazer o que tinha que fazer. Justamente por não ser um destino inescapável.

E o percurso de Amleth, como é? Seu destino também já estava traçado pelos deuses. Sua missão também era inescapável. Mas ninguém esperava, no meio disso, a intromissão do elemento humano. A possibilidade de realizações maiores que a vingança de Hamlet. Se a mulher-Tirésias vem lembrar seu destino de morte inescapável, o bruxo macbethiano vem depois dar, junto a isso, uma possibilidade de escolha. Essa máquina despida de sua humanidade por Odin, pelos deuses e espíritos dos contornos mais baixos, acaba encontrando o amor e a possibilidade de uma família. E em algum momento, Amleth teria que escolher: ou a vingança perpétua, levada a cabo com os contornos mais perfeitos da raiva, da frieza, da completude do olho por olho; ou o bem-estar de uma família.

O ponto de virada, o momento em que o herói percebe que, enfim, a vingança é mais um desejo de restauração seu próprio do que uma tentativa de ajuste e redenção familiar: sua mãe tomara parte na traição. Não estaria na hora de buscar formar uma nova família? Buscar um desenvolvimento para além desse ciclo de vinganças e mortes? Já houve uma espécie de vingança, de redenção, pois o herdeiro do trono já fora morto. O reinado do usurpador, tal como havia sido predito pelo pai antes da morte, afinal, não prosperará. As profecias primeiras foram cumpridas. Mas o orgulho humano desmedido pela completude da realização, por obter seu quinhão de direito, a impossibilidade de conceber um sacrifício, assim como na trajetória de Macbeth, falam mais alto.

Assim, todo o palco está montado para a grande finalização às portas do inferno. Finalização que é o cumprimento de todas as profecias, a confluência de todas as linhas de destino *versus* escolha, de todas as possibilidades de realização. Mas é também, e junto a isso, o triunfo da atmosfera. Amleth não poderia levar a cabo sua vingança sem comprometer o bem-estar familiar, isso já estava predito. E, do mesmo modo, o usurpador não poderia sair vitorioso desse confronto, como também estava predito. A única finalização possível é justamente a morte simultânea dos dois, de modo que uma profecia se sobreponha sobre a outra e as duas se cumpram – o que é apenas um modo de que nada, efetivamente, saia vitorioso. Só uma coisa se sobressai nesse percurso, como percebemos: a atmosfera. Não precisou de tribos de guerreiros,

McKee (2006). Quando menos, a influência de Shakespeare em tramas que mobilizem tais temáticas, como as presentes no filme, já seria inegável pelo fato mesmo de ser o autor inglês ponto de inflexão no cânone ocidental, conforme a teoria de Bloom (1991).

confronto de nações, linhagens, auxiliares... o confronto final tem a frieza, a objetividade dos dois homens que deveriam se enfrentar sozinhos, com todo o peso de uma ação direta que, ao mesmo tempo que evidencia essa economia de trama ligada às questões de honra, destino, vingança e redenção (apenas dois homens frente a frente, “mano-a-mano” ou “X1” como se diria hoje, o herói desonrado e o vilão que necessita ser punido), está mais interessada nos estímulos sensoriais dessa frontalidade violenta que na significação do ato. Se essa significação vem, é dessa maneira orgânica de perceber que histórias de vícios humanos e homens em busca de honra e redenção, por mais grandiosas e recheadas que possam ser, sempre são, no fim, um palco com uma atmosfera da sombra, da tensão, do medo, preparada para incidir sobre dois homens apenas. Dois homens que nada mais são que encarnações de bem e mal – assim como o destino humano, por mais que se possa perder em mil caminhos e ramificações diferentes, sempre se encontra nas estradas de salvação ou condenação; vida ou morte; céu ou inferno; ou, nos termos dessa mitologia, *Valhöll* ou *Niflheim*, que é a escolha que tanto Fjölfnir quanto Amleth receberam.

Conclusão: o eterno romance

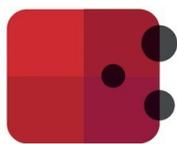
Destino e escolha, por fim, sempre estiveram juntos. E engana-se o leitor que enxergar nisso a exposição de uma visão maniqueísta da trama humana. É uma trama que, nos termos do irretocável Chesterton (2021), reproduz propriamente o sentido de um *romance*⁶ – a forma própria da aventura, a forma que está, para ele, no centro das vidas de todos nós nestes últimos dez ou onze séculos que revolucionaram sucessivamente o fazer literário. Isso porque a novidade do *romance* é, justamente, o passo (que pode ser harmônico ou desarmônico) entre as escolhas e soluções para os conflitos instaurados e o final preparado pelo autor. O leitor vive com a personagem romanesca suas muitas aventuras sem saber onde aquilo vai terminar – diferentemente do público de Homero, Virgílio, Sófocles e até mesmo Shakespeare, clientes de longa data das tradições que deram origem às substâncias de suas obras. Assim como nós, boas crias que somos de nossa cultura cristã, experimentamos os muitos caminhos sem saber qual levará ao nosso destino final – e o fim, seja ele qual for, é elemento primordial de todo enredo. Criaturas imersas no tempo *in medias res* que somos, perdidos no meio, nossa orientação na grande e opulenta história do mundo e das civilizações depende de acordos ficcionais entre começos e fins, como colocou Kermode (1967).

⁶ O termo em inglês aqui utilizado é chamado, em português, “novela de cavalaria”.

Assim, após a inicial contradição de um consagrado autor para explicitar as maravilhas que o impacto sensorial e intelectual herdado, analogamente, da habilidade dos contistas poderia gerar no cinema, como Eggers efetivamente o demonstra, podemos enfim satisfazer Cortázar e reaproximar o filme de uma forma mais longa e efetivamente épica – o romance. O romance que, segundo Bakhtin (2002), foi o responsável por promover a transição do mundo épico para o mundo moderno, no abaixamento a nós, ao nosso presente, da representação daquele passado antes intocável. Com o romance, podemos tocar, sentir o universo épico, transformá-lo e deixar que ele nos transforme. Neste cinema do qual Eggers é modelo, o romance com o qual o filme se apresenta é o romance próprio das eras aventureiras, do suspense da decisão sob as extremas insígnias da vida ou da morte, da salvação ou da perdição, que, em inglês, conservou-se com o sentido original da palavra.

A felicidade perfeita dos homens na Terra (se algum dia vier a se concretizar), não será coisa sólida e achatada, como a satisfação dos animais. Será um equilíbrio exato e perigoso, como o de um romance desesperado. Um homem deve ter tanta fé em si mesmo que busque aventuras, e tanta dúvida a seu respeito que delas consiga desfrutar (Chesterton, 2021, p. 206).

Robert Eggers é um homem ocidental. Adaptando uma lenda escandinava antiga, sua influência angustiante não deixa de ser Shakespeare. Com Shakespeare, toda a linha de desenvolvimento que essa ficção carrega desde a Grécia. Robert Eggers é um homem do século XXI fazendo um filme para um público do século XXI, seguindo respeitosa e honrosamente seu lugar na trama do mundo após uma fileira de pavimentadores e sucessivas reviravoltas nas tradições ficcionais. Seu filme, logo, não deixa de ser um *romance*, como a teoria de Chesterton ilustra: o romance dos conflitos e das decisões humanas. E sua maneira de manter a eterna atualidade do romance é perseguir eternamente o que assombra esse texto herdado de outras eras com o qual lida, tentar encontrar o “*missing link*” para poder não só recontar a história de um herói, mas fazer da vida de cada homem presente que o assiste um percurso constante de busca por heroísmo, em que todas as emoções estão presentes. Robert Eggers nada mais faz que tentar trazer à tona todos os fantasmas que assombram o épico. E nisso, até agora, poucos autores foram tão bem-sucedidos.



Referências

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Bernard Sperber. 7. ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 2021.

ASTRUC, Alexandre. O que é a mise en scène? *In*: **Cahiers du Cinéma**, nº 100. Tradução de Matheus Cartaxo. Outubro/1959, p. 13-16. Disponível em: focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm. Acesso em: 22 jul. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. *In*: _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Bernardini F. et al. 5ª ed. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. *In*: _____. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London; New York: Routledge, 1996.

BRAMESCO, Charles. Robert Eggers: 'This is me trying to do Conan the Barbarian by way of Andrei Rublev'. [s.l.], 12 abr. 2022, Litte White Lies – revista. Disponível em: <https://lwlies.com/interviews/robert-eggers-the-northman/>. Acesso em: 14 fev. 2024.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

CHESTERTON, Gilbert Keith. **Ortodoxia**. Tradução de Raul Martins e Mário Lucas Carbonera. Porto Alegre: Sociedade Chesterton Brasil, Instituto Hugo de São Vítor, 2021.

CONAN the barbarian. Direção: John Milius. Produção: Buzz Feitshans; Rafaela De Laurentiis. Universal Pictures; Dino De Laurentiis Company, 1982. 1 DVD, 129 min., son., color. Digital.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *In*: **Valise de Cronópio**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KERMODE, Frank. **The sense of an ending**: studies in the theory of fiction. Oxford: Oxford University Press, 1967.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. *In*: _____. **Edgar Allan Poe: medo clássico**: coletânea inédita de contos do autor. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. 1ª ed. vol. 1. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

PUNTER, David. Gothic Origins: The Haunting of the Text. *In*: _____. **Gothic Pathologies**: The Text, the Body and the Law. Basingstoke, UK: Macmillan, 1998.



SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. Macbeth. *In*: _____. **Romeu e Julieta; Macbeth; Otelo, o Mouro de Veneza**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

_____. Titus Andronicus. *In*: DOVER WILSON, John (Ed.). **The Cambridge Dover Wilson Shakespeare**. 1ª ed. vol. 35. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1968.

THE NORTHMAN. Direção: Robert Eggers. Produção: Mark Huffam; Lars Knudsen (et al.). New Regency, 2022. 1 Blu-Ray, 137 min., son., color. Digital.

Recebido em: 05/03/2023

Rodada 1: Revisor A 26/07/2023. Revisor B 10/03/2023.

Aprovado: 19/04/2024