

A substância: da beleza à destruição

Luciana Saddi

Elisabeth Sparkle (Demi Moore), celebridade de programa televisivo de exercícios físicos para manter a boa forma, fica devastada quando o diretor da emissora (Dennis Quaid) a dispensa em nome da renovação – pois de acordo com ele, uma pessoa após atingir os cinquenta anos, não se ajusta mais aos padrões de beleza e juventude requeridos pela audiência. Ao sair desesperada dos estúdios, ela causa um acidente de carro que quase a mata. Então, é apresentada a um laboratório clandestino que lhe oferece uma substância capaz de uma modificação genética por replicação de células e com uma promessa irresistível de transformação: torna-se a melhor versão de si mesma. Ao aplicar a substância, uma versão aprimorada, mais bela e sexualmente atraente – Sue (Margaret Qualley) – é expelida das costas de Sparkle. O único inconveniente desse processo é ter que dividir a existência com a outra versão. Sete dias para cada uma parece justo e equilibrado: ora a versão madura, mais velha e um pouco decadente, ora a versão turbinada de hormônios e exuberância.

A diretora Coralie Fargeat, em *A Substância* (2024) faz questão de manter a câmera bem perto do corpo das personagens. Closes capturam imagens que até parecem exageradas, como se ampliadas por lente de aumento. Tal ampliação produz estranhamento e mal-estar exatamente por não termos o costume de nos vermos assim, tão de perto. São imagens difíceis, raras e insuportáveis de se ver a olho nu: minúsculas rugas, múltiplas dobras de pele, músculos flácidos, poros abertos, somente para citar algumas. Cotidianamente, bombardeados por imagens que recebem tamanho grau de tratamento no intuito de esconder, digamos, imperfeições (embora, na verdade, com a passagem do tempo, é assim mesmo que os corpos se comportem), nós nos desacostumamos a ver corpos expostos como são, sem os artifícios do *Photoshop*.

Como a obscenidade só pode existir num campo de normas, percebemos, desde o início, as intenções da diretora: transgredir o regimento ao transformar o corpo em outro corpo. Ao expor o que deveria

Luciana Saddi. Psicanalista e escritora. Membro Efetivo e docente da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP). Fundadora do Grupo Corpo e Cultura. Coordenadora do Programa de Cinema e Psicanálise da SBPSP, em parceria com o MIS e a Folha de São Paulo. lusaddi@uol.com.br

permanecer invisível, Fargeat faz emergir um dos aspectos mais interessantes e tristes da atualidade: o ódio ao corpo, proveniente dos ideais de beleza. Alude também à necessidade de transmutá-lo em outro, para que se comporte como se fosse imagem de corpo, sem substância. “O corpo foi expulso do Homem” (Herrmann & Minerbo, 1998) e se tornou um ente com vida própria na atualidade, como se ninguém o habitasse (Khoury, 2008), tomando o lugar da identidade. Por mais que seja controlado, medido, aferido e avaliado, ele resiste a ser moldado inteiramente e, assim, torna-se fonte de um mal-estar permanente.

As imagens de Elisabeth, por um lado, revelam o desmoronamento da pele, a perda do colágeno, a proeminência dos ossos, a exposição sem pudor das veias e rugas. As de Sue, por outro lado, destacam o brilho dos olhos, o viço da pele, a firmeza da bunda, os cabelos volumosos. Nesse movimento, a câmera captura um contraste doloroso e faz jus ao ditado: a vida é uma história de perdas. E, para a protagonista, esse é um luto impossível, uma ferida que se abre e jamais cicatriza.

Sparkle envelhece mais rápido à medida que Sue desobedece à orientação do fabricante da substância, desrespeitando a regra de sete dias para cada uma. Há um sistema de alimentação para a versão que cai em sono profundo, enquanto a outra vive; e, se a versão acordada rouba o alimento da que adormece, amplia-se o desequilíbrio de envelhecimento entre as partes. Sparkle acorda e observa, horrorizada, o envelhecimento súbito de seu dedo da mão em contraste com os outros dedos, as inúmeras dobras de pele que o transformam numa espécie de desconhecido com vida própria, um outro, um monstro repugnante e intruso. Arrebatada por uma profunda dor desesperante, enquanto observa com estranheza o dedo monstro, parece pensar: é isso o que me resta, devo me acostumar com o ultrajante envelhecimento. E, como se houvesse um breve embate interno, imediatamente captamos, por meio do olhar da personagem, a recusa do monstro, a insuportável visão do futuro já presente e, então, a protagonista procura esconder o dedo. Não sei se a palavra *monstro* tem origem na ideia de mostrar, mas no filme, com certeza, *mostrar* e *monstruoso* se coadunam.

Num jogo especular de reconhecimento, estranhamento e repulsão, a melhor versão empreende uma luta contra a antiga versão e vice-versa. Observamos frequentemente em nossos divãs a jovem dentro da mulher madura matar a velha que a habita. A parte jovem de muitos de nós não suporta o envelhecimento, a perda da beleza ou do poder de fogo da atração sexual. Já a versão velha inveja e deseja a juventude da outra parte ao ponto de querer destruí-la se não puder possuir seus atributos. Considerar a multiplicidade de Eus é intrínseco à psicanálise. Fabio Herrmann, em “O escudo de Aquiles” no livro *O divã a passeio* (2001), já apontava que

ora um aspecto com Eu, id e supereu toma o comando, ora é outro quem assume a direção. A circulação de Eus é importante, alude à flexibilidade, enquanto o enrijecimento em uma ou duas formas representa severo estreitamento de possibilidades representacionais. Entre a bela e a fera, a bruxa e a princesa, a velha e a jovem, há infinitos mundos e Eus possíveis.

Muitos conflitos entre mães e filhas se apoiam na impossibilidade de realizar o luto advindo da passagem do tempo. Um eterno rancor se estabelece quando a dor da perda é transformada em ódio. Acrescente-se ainda o papel do pai, que inúmeras vezes se enamora, não muito secretamente, mais da filha do que da esposa. A ininterrupta ira da mulher abandonada e substituída por uma versão mais jovem não pode ser desconsiderada. Por sua vez, Freud (1933/1976b), na conferência “Feminilidade”, já nos adverteira do ódio das filhas pelas mães, acusadas e culpadas pela condição de castração das meninas. *A substância* também explora a guerra entre gerações, quando a filha pensa que agora é sua vez de reinar e a mãe se recusa a dar passagem para a garota. Quantas mães lutam para serem mais belas que as filhas? A trama apresenta todas essas camadas de sentido superpostas e condensadas. Sue substitui Elisabeth no programa de ginástica. Enquanto isso, sua imagem linda e jovial desperta fúria em Sparkle, que desliga a TV ao perceber que a inimiga, rival, desejada, tomou seu lugar. Embora sejam uma só, a guerra, entre ambas, escala.

O espectador é reiteradamente remetido ao duplo. Elisabeth e Sue são a mesma pessoa, diz o fabricante, são uma só e afirma: não se pode escapar de si mesmo. O outro de si, tema sempre presente na trama de Coralie Fargeat, rendeu-lhe o prêmio de melhor roteiro em Cannes, em 2024. O duplo sugere haver uma visão angustiante de si, tão intolerável que é expulsa da consciência. A questão do duplo relaciona-se intimamente com o tema do estranho. Tema explorado pela literatura fantástica do século XIX, quando personagens cotidianos se transfiguram em seres grotescos e assustadores, e também pela psicanálise. Como em “O estranho” de Freud, (1919/1976a), que não deixou de examiná-lo à luz do inconsciente, considerando a existência de um outro, desconhecido/conhecido, estranho e familiar; aspecto sombrio, oculto e pronto a se revelar no sonho ou na vida mediante o aparecimento de conflito ou acontecimento traumático e, ainda, sob o domínio da recusa da realidade.

O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde em *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson (2015); a novela gótica com elementos de terror e ficção científica *O homem de areia*, de E. T. A. Hoffmann (2010) – provavelmente um dos maiores representantes do gênero – e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1981) são exemplos de duplos que, filosoficamente, postulam a primazia da representação da realidade interior e do mundo subjetivo em detrimento da própria realidade objetiva. *A substância*, por

sua vez, procura questionar como a realidade se forma, como o controle social do corpo da mulher se infiltra no universo feminino e nos ideais inalcançáveis de beleza. Ao expor o horror corporal proveniente do desenvolvimento científico, o filme denuncia que, na nossa sociedade, a beleza serve à indústria estética, aos homens e às instituições masculinas. Criadores e criaturas.

Constantemente, mulheres se sentem diminuídas pela desvalorização de seus corpos e se isolam. São imagens de beleza e ideais de perfeição usados contra as próprias mulheres, transformando-as em vítimas da idealização e refabricação de corpos. Servem a interesses outros, que não os seus. Nessa perspectiva, os ideais de beleza humilham mulheres, impedem que circulem nos espaços públicos, que lutem por direitos e, sobretudo, as mantêm reféns da balança e da dieta num tal aprisionamento que lembra os antigos claustros medievais. Seguidas vezes, observamos a protagonista de *A substância* erguer uma dessas esferas de acrílico que, no seu interior, guarda uma pequena boneca de bailarina e, quando chacoalhada, faz com que uma fina camada de partículas brancas caia imitando neve. A imagem traduz a redoma de vidro da personagem, a gaiola de ouro, e seu olhar para a boneca insinua o desejo de voltar a ser aquilo que um dia acreditou ser, o centro de algo muito importante, e de ter para si o olhar de desejo de todos; a bonequinha perfeita da mamãe ou do papai.

Naomi Wolf, em *O mito da beleza* (2018), afirma que mesmo mulheres prósperas, instruídas e liberadas não se sentem realmente livres. Se envergonham de admitir as inúmeras preocupações com a vaidade, com a aparência dos corpos, cabelos, pele e com a necessidade de roupas, maquiagem, acessórios. Quanto maior a emancipação e a superação de obstáculos legais e normativos, mais rígidas e cruéis foram as imagens impostas de beleza e magreza. Como os mitos da castidade, maternidade, domesticidade e passividade foram até certo ponto questionados, a coerção social voltou-se para o controle dos corpos e para exigências inalcançáveis de beleza, aprisionando-as nesse novo/velho campo.

Após a demissão, quando tem direito à sua semana de vida, Sparkle passa todo o tempo sozinha, assistindo TV e cozinhando enfurecida, compulsivamente. Ao ser demitida, ganhou um livro de receitas do antigo chefe, um presente para ter com o que se ocupar pelo resto da vida, pois a partir de então se tornaria o próprio resto. A demissão a transformou em migalhas ou farelos. Na trama, inúmeros restos de comida são grotescamente apresentados. Em closes, observamos imagens ampliadas de carnes e sobras de comida espalhadas em pratos, travessas ou corpos de mulheres – tais imagens parecem nos dizer: tanto faz, é tudo muito semelhante. Corpos atraentes de mulheres são como oferendas a serem devoradas no altar erigido pela sociedade patriarcal. Num almoço com

o diretor da emissora, quando é anunciada sua demissão, observamos Harvey, com a aparência de um homem de meia-idade, até mais envelhecido que Elisabeth Sparkle, comer camarões de forma escatológica. Ao chupar a carne presa no interior do corpo do crustáceo, escutamos o som do ar sendo aspirado junto ao movimento de engolir. Ao cuspir as cascas, o homem expele também um ruído; a cena de asco e nojo termina com a visão de partículas de comida presas em seus dentes. Assim somos apresentados ao poder dos homens, ao poder institucional e ao poder das empresas.

A cena nos faz pensar que Elisabeth tornou-se uma casca de camarão, partícula de comida presa entre os dentes pronta a ser descartada pelo fio dental ou cuspida no prato. Homens não precisam de boas maneiras, não precisam ser belos, delicados, elegantes nem jovens. Basta terem algum poder. Descartáveis, depois de certa idade, mulheres não servem mais como objeto sexual e devem se dedicar à cozinha ou aos trabalhos domésticos, quem sabe, a cuidar dos outros – tarefas que continuam a exercer diariamente, ainda que trabalhem fora do âmbito familiar. Por sua vez, Sue, que é bela e jovem, também parece aprisionada no campo da comida. Primeiro, quando Sue volta à vida, vê-se obrigada, como se fosse uma vingança de Sparkle, a limpar a casa e a cozinha, que está, literalmente, um lixo – haveria melhor representação para uma mulher que foi descartada pela idade? Há restos de comida espalhados por toda a casa, o aspecto é repugnante.

Depois, Sue sente haver um corpo estranho na bunda, que teima em aparecer durante as filmagens do programa de TV, como se fosse um grande nódulo. Sente medo e vergonha do próprio corpo ao ver no espelho um elemento estranho que salta da nádega – até aquele momento, seu corpo era uma espécie de templo da perfeição para o mundo. O sentido é claro: nem a mais bela figura terá sossego com suas formas corporais. Será sempre perseguida pelo medo de um corpo estranho infiltrado no seu. Ou como Mirian Goldenberg afirmou, em coluna da Folha de S.Paulo (2015), a única mulher vestida é aquela que tem um corpo perfeito, todas as outras estão nuas e envergonhadas. Não importa idade, peso ou medidas, nenhum corpo se adequa aos ideais sociais de beleza.

As formas do corpo e a comida são fontes de mal-estar permanente. Como afirmei em dissertação de mestrado, o cerne do problema reside na desnaturalização do ato de comer com o objetivo de construir um corpo idealizado. A alimentação, permeada por inúmeras informações, tornou-se fonte de desconforto e mal-estar ao instaurar uma relação perturbada com corpo, alimentos e saúde. A mentalidade de dieta, segundo Susie Orbach (1978), e o controle social do corpo revelam que sempre sobram gordura e pele ou faltam músculos e força.

Perigoso e traiçoeiro, o corpo é indomesticável. Fonte eterna de desconfiança, assim como o apetite que, quanto mais controlado, mais produz compulsão – marca tão característica dos sofrimentos psíquicos atuais e das novas patologias apoiadas na passagem direta para o ato. Não por acaso, tais sintomas fundamentam-se na complexa relação entre a psique e o mundo atual. Na gênese dessa complexidade encontram-se múltiplos aspectos indissociáveis e históricos que problematizam a relação entre a psicogênese infantil e cultural, referindo-se ao entrelaçamento dos níveis intrapsíquico, psicopatológico e sociocultural. A psicopatologia, que concebera a doença como algo individual e oposto à sociedade, não se sustenta diante de sintomas que expressam também campos culturais inconscientes. Os tradicionais eixos do pensamento psicanalítico – constituição, cultura e relação infantil – inter-relacionam-se e constituem desafios teóricos, clínicos, técnicos e de manejo para o tratamento analítico.

É também inegável o entrelaçamento entre expressões culturais, sofrimentos individuais, sintomas, manifestações sociais e produções artísticas. As novas patologias assemelham-se a dobras da cultura sobre o homem e os sintomas mimetizam características dessa mesma cultura. Na base dessas sintomatologias, encontra-se o conceito de *ato puro*, criado por Fabio Herrmann (1985/1997), que visa o alívio da tensão e caracteriza-se por se apresentar como ação que substitui o pensamento. O *ato puro* é uma ação violenta e intensa que prescinde de mediações – seja por meio de fantasias, representações inconscientes ou pensamentos conscientes –, constituindo, assim, um ato desprovido de ligações afetivas e representacionais. Aflita, Sue se dirige ao camarim, escondida de todos, cutuca o nódulo estranho na bunda, puxa-o e estica a pele até que vemos, surpresos, sair pelo umbigo uma coxa inteira de frango. Duvido haver imagem mais adequada para se referir ao conceito de *ato puro*, impossível digerir a comida que continua intacta, inteira e acaba sendo expelida sem nenhuma transformação. Difícil lidar com emoções selvagens e com os medos da comida, da gordura, da fome descontrolada e do corpo imperfeito somados às necessidades imperiosas de procedimentos estéticos. No campo das problemáticas alimentares, cuidado e agressão tornam-se indistinguíveis.

Outro elemento importante e que se repete no filme é o espelho. Espelho, o grande inimigo das mulheres, que revela aquilo que todas teimam em esconder: o corpo sempre inapropriado e impróprio. Segundo John Berger (1972), enquanto homens agem, mulheres são vistas. Homens olham para mulheres que percebem que estão sendo vistas. Boa parte das relações entre homens e mulheres, além das relações entre mulheres, é determinada pelo olhar. A ênfase na aparência, uma das principais características da existência da mulher, a torna muito autocrítica ao exigir que

se ocupe constantemente da própria imagem. Afinal, é a imagem que vai transmitir, imediatamente, quem ela é para os outros. Parte do valor feminino consiste em ser agradável e atraente. Sue sempre cede aos pedidos de Harvey, sempre sorri delicadamente para todos. Jamais se impõe ou discorda, submete-se apenas. Acrescente-se ainda a necessidade das mulheres de se observarem, avaliarem-se e, principalmente, encaixarem-se numa imagem de feminilidade que valoriza o corpo e a delicadeza. A mensagem é clara: o corpo da mulher não satisfaz do jeito que é. Precisa ser magro, sem pelos, perfumado, vestido. Os modelos de feminilidade são sentidos como inatingíveis, irreais e assustadores. Mulheres não têm opinião e não se colocam publicamente, aliás, quando o fazem, são consideradas verdadeiros tratores.

A manipulação genética, que no cinema é sempre irreversivelmente punida por tentar dar ao homem o poder de Deus e que nos assombra desde o surgimento da ovelha Dolly, soma-se aos enganos científicos de criadores onipotentes de fontes de eterna juventude ou de monstros como Frankenstein, de Mary Shelley (1818/2019), nascido por efeito da eletricidade. Em *A substância*, observamos todas essas referências e certa influência do grande mestre do gênero de horror corporal, o diretor de cinema David Cronenberg. O processo de nascimento de Sue – incômodo e impactante, com a jovem beldade saindo das costas de Elisabeth – não poupa o espectador de aflição e náusea. Observa-se a costura da carne humana com a agulha, perfurando as camadas de pele, cada ponto dado quase ocupando toda a tela do cinema, o fio preto que junta as partes arrebitadas atravessando impiedosamente o corpo, a dor superada pela recompensa – a cena é emblemática dos procedimentos estéticos dolorosos a que mulheres se submetem constantemente para obter o corpo idealizado. Não há limites para alcançar a juventude. O sacrifício é intrínseco à beleza. Tais imagens nos remetem à atualidade, afinal, o corpo tornou-se sede das grandes batalhas culturais.

Em *Frankenstein*, tínhamos o cérebro, a testa e a cabeça costurados, dando uma impressão assustadora ao personagem, que esbanjava ingenuidade e impulsividade das crianças em contraste com a sagacidade e malícia adulta. Sua feiura equivalente à maldade não deixava à vista suas qualidades ternas e amorosas. Um drama moral que fazia o leitor querer proteger a fera, que era realmente a bela. O mal vinha dos humanos e das massas que não conseguiam distinguir as qualidades morais da aparência. Mas nossa moralidade é outra, mais narcísica e neoliberal, instrumentalizando o corpo belo como capital e poder. Nesse sentido, o envelhecimento e a feiura impactam a sexualidade narcísica de Sparkle, que perde a visibilidade e a admiração dos fãs. É seu corpo enquanto tela – sua barriga e suas nádegas firmes que possuem valor: são sua identidade (Khoury, 2008).

Ser vista na tela da televisão, em outdoors e cartazes é a finalidade da pulsão sexual (como em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* de Freud, 1905/2016). Perder a visibilidade equivale a ser abandonada por um grande amor. Demissão se transforma em abandono, o que a faz mergulhar numa mistura de ódio e depressão. Está destruída. A personagem, que até então se alimentava eroticamente da força sexual de sua própria imagem, não construiu um universo de relações ou recursos outros que lhe dessem prazer e possibilidade de desfrutar a vida. Rasa, sem substância nem profundidade, aprisionada na superfície de sua aparência, não tem, naturalmente, amigos, parentes, parceiros. Vive só em um confortável apartamento caracterizado por decoração minimalista. O ambiente remete o espectador a um espaço vazio, inabitado, rodeado por imagens dela mesma quando mais jovem. Elisabeth também não tem namorado e, quando surge um candidato, apavora-se, principalmente porque acredita que ele a verá como ela se vê: uma velha mulher sem atrativos, ainda que o homem a elogie efusivamente.

A demissão faz Elisabeth perder tudo, e, com isso, todo o capital narcísico desmorona. O significado do título do filme se amplia, a perda de substância entendida como fundamento, a essência e base é o horror em vida. O terror que a personagem vive combina-se com o terror enquanto gênero cinematográfico e, nesse sentido, forma e conteúdo se casam.

O horror costuma discutir e embaralhar aspectos da realidade subjetiva e objetiva. Aterrorizante é perder as referências da realidade para submergir no mundo assustadoramente fantástico da subjetividade e perceber que a matriz do que chamamos subjetivo reside no real. Nossa interioridade nem nossa é, não a possuímos, somos simplesmente possuídos pelo real, social e cultural – as matrizes inconscientes dos pensamentos e sentimentos humanos. Tal perda de referência aponta para o importante conceito de *rotina* em Fabio Herrmann (1985/1997), compreendido como conjunto de representações que sustentam a visão de homem e mundo compartilhadas socialmente. A quebra da rotina faz emergir o que não poderia ser visto. Aspectos da realidade objetiva introduzidos no interior das personagens acossadas por medos, anomalias e deformidades. Na clínica, não cansamos de escutar pacientes com histórico de gordura na infância e juventude que se dizem estragadas e danificadas para sempre – não há conserto. Algo está invariavelmente quebrado, ainda que emagreçam, que se tornem mulheres desejadas, que se submetam a inúmeros processos reparadores: seguem sentindo-se feias, e, como se fossem anomalias ambulantes, disfarçam a própria estranheza. A beleza que poderia sugerir que a agressividade e voracidade não triunfaram – que nada foi destruído para sempre – e que favoreceria a transcendência de angústias inenarráveis não é alcançada. Não há harmonia nem paz.

O bom objeto kleiniano, aquele quantum de amor e autoestima jamais introjetado, é buscado incessantemente na imagem do belo com a esperança fugaz de produzir um sentimento de admiração agradável e estimulante. Mas o que surge no lugar é a monstruosidade grotesca, incapaz de reconciliar ou integrar partes fragmentadas do eu e, por extensão, do corpo. Não é possível mitigar a desordem. Como não foi possível reunir Elisabeth e Sue, embora fossem as mesmas, observamos uma transmutação em seus corpos, os quais ao final do enredo parecem ter sido explodidos, implodidos e reconstruídos com partes amalgamadas e pedaços colados numa desfiguração impressionante. Não são poucas as mulheres que se veem assim em nossos consultórios.

Assim, chegamos aos momentos finais da trama: Sue, adormecida, já está sofrendo com o desequilíbrio entre as versões. Elisabeth, cada vez mais decrépita e deformada pelo processo acelerado de envelhecimento, com aparência de uma grotesca bruxa de contos de fadas, decide interromper o experimento: não aguenta mais perder sua vida para a melhor versão de si mesma. Com o kit de encerramento em mãos, tenta aplicar a substância em Sue, mas não consegue concluir o processo – ao se lembrar de todo o sucesso obtido pela sua outra versão, faz uma declaração de amor à Sue. Afirma que deseja arduamente o sucesso e a fama de sua melhor versão, afinal, fora convidada para apresentar o show de Ano-Novo, um programa televisivo com mais de 50 milhões de espectadores. Decide então dar o próprio sangue como substância para a jovem renascer, num gesto altruístico, talvez o único da trama, mas que pode ser também interpretado como egoístico ou narcísico, já que é impossível renunciar à fama.

De repente, as duas versões se encontram e o feitiço se volta contra o feiticeiro. Segue-se então uma luta assustadora entre ambas, como inimigas que pretendem a eliminação recíproca. A violência da luta mortal é exposta sob lentes de aumento. Em *closes*, observamos o sangue escorrer, a carne machucada se abrir com golpes incessantes, as fraturas expostas, as vísceras que atravessam a pele e ficam visíveis, os miolos espalhados pelo chão. Sue mostra todo o ódio que sente daquela velha deformada até que, por fim, a mata. Apenas tarde demais, lembra-se que são uma só. Como Cinderela, o encanto está prestes a se desmanchar – quanta ironia há nessa associação livre! Sue quer mais um pouco de tempo, não pode perder a noite mais importante de toda sua vida.

A fama devora a personagem, ela vai mais se desintegrando do que envelhecendo: primeiro, a perda dos dentes, que a impossibilita de sorrir para os acionistas libidinosos que esperam ver a beldade seminua e obediente. Depois, as orelhas, a audição, a coordenação motora. Injeta, desesperada pelo medo de perder o controle do próprio corpo, um resto de substância

que provoca o surgimento de um monstro. Uma figura combinada das duas versões num corpo implodido, tendo suas partes recoladas de forma errática. Surge um objeto bizarro. Transformada em um enorme monstro, coloca brincos, enfeita-se e penteia os poucos fios que restam em uma careca aberrante. Por fim, cobre seu rosto com uma máscara de Elisabeth e entra no palco para gravar o show. Os espectadores aplaudem, incapazes de perceber a deformidade postada diante da plateia. Não seriam assim as massas? Incapazes de perceber a realidade, como diria Freud em *Psicologia das massas e análise do Eu* (2021/2011).

Os acionistas querem os seios à mostra das bailarinas que se encontram no fundo do palco e esperam ansiosamente pela visão dos seios de Sue. Harvey, orgulhoso, diz que a moldou para o sucesso! Sue é seu troféu. O enredo confirma os desmesurados lucros com a exploração do corpo feminino. A entrada triunfal da melhor versão de si mesma mostra um seio escorrido, uma pelanca saindo da testa da anomalia, como quem diz: se querem seios, terão seios. Aliás, essa cena dá concretude às palavras dos selecionadores de atrizes que, no início da trama, criticam o rosto de uma pretendente, preferindo seus seios volumosos. De repente, o público percebe haver um monstro diante do palco. Crescem os apelos por sua morte, exige-se um linchamento. Novamente, a psicologia das massas se faz presente. Os fãs passam do amor ao ódio em poucos instantes. Devoram seus ídolos e, em seguida, desprezam-nos. A aberração apresenta um olhar humano de tristeza e decepção, é comovente, e, talvez por isso, agrave ainda mais o horror. Ela diz: *it's me* (“sou eu”). Não tenham medo de mim! É possível sentir a dor de quem perde a fama e o amor do público. Sue, ao se sentir rejeitada pela plateia, transforma-se em pura ira e sede de vingança. É atacada pelos fãs e, em contrapartida, jorra sangue no público, uma cena que alude ao final do filme *Carrie, a estranha* (1976) de Brian de Palma que acabou tornando-se um clássico do gênero horror: o banho de sangue tão comum em guerras e carnificinas.

A criatura foge correndo com seu corpanzil dismórfico, grotesco e desmorona. Instantes antes de se desmanchar, como se fosse feita massa de tomate, vemos formar a imagem da Medusa sobre o nome de Elisabeth Sparkle na calçada da fama. Devoração e petrificação. Em seguida, seus restos são eliminados por um limpador de rua. O triste fim de quem não soube ser esquecido enlaça a famigerada fama, talvez uma versão pós-moderna e cruenta do filme *Crepúsculo dos Deuses* (1950) de Billy Wilder. Os famintos devoram seus ídolos de barro e tudo esquecem.

Em *A substância* (2024), Coralie Fargeat dialoga com obras consagradas da literatura e do cinema. Perpassam várias temáticas, do trágico ao terror. Percebem-se inúmeras referências, como *O corcunda de Notre Dame* (1956) de Jean Delannoy, *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper

& Ernest B. Schoedsack, *Homem elefante* (1980) de David Lynch, problematizando as relações com a turba e a fama. Há também os filmes de Drácula, principalmente pelo aspecto sugador de vida. Quem se alimenta de quem no universo dos produtores de audiovisual e das musas de suas produções? Presentes também *A mosca da cabeça branca* (1958), inesquecível filme com Vincent Price, dirigido por Kurt Neumann e *A mosca* (1986) de David Cronenberg, tragédias que, de certa forma, impedem-nos de julgamentos morais e ingênuos tragédias que invertem o papel da aberração, que passa a ser delegado à ciência e aos poderosos. É verdade que os monstros não são compreendidos, alguns são criaturas amorosas, desde que não sejam feridas, assim como nós. Também é verdade que são usados até o último fio de cabelo – vide as imagens finais da trama – pelos impiedosos donos do poder. Os monstros são vítimas do circo que os explora. Ingênuos devorados pela fama. Sua beleza ou feiura quase inumana convoca, na mesma proporção, fascínio, admiração e inveja. O mais interessante de *A substância*, esse incrível filme de terror, é perceber que a vítima explorada pela sociedade patriarcal e pelo mito da beleza somos todos nós. Sem piedade. Nem sempre o filme é fácil de assistir, afinal, é nossa própria falta de substância que está sendo narrada. Nossa rala substância aprisionada pelo espelho e pela balança. Nossa loucura com a aparência. Nosso horror ao envelhecimento. Nossos corpos mutilados por ideais aprisionantes, encenados em cada *frame*. O massacre diário de mulheres que apenas desejam a beleza como forma de salvação. O desvario insano por procedimentos estéticos. A história das mulheres e suas fraquezas. Tudo isso ocupa, insistentemente, a tela do cinema por quase três horas de duração. Imagens construídas por lente de aumento e *closes* que nos fazem sentir pequenos, minúsculos, diante de tanto vazio existencial.

■

Resumo Nesta análise do filme *A substância* (2024) de Coralie Fargeat, destacam-se aspectos de idealização e ódio ao corpo. A filmagem em close propicia ao espectador a mesma visão crítica que mulheres costumam ter de seus próprios corpos. A ênfase na aparência desvela um mundo grotesco e aterrorizante, pois essa é a norma vigente quando se trata do corpo da mulher. O ensaio é construído por meio de um diálogo com filmes e livros dos gêneros fantástico e terror, que propõem a primazia da realidade subjetiva sobre a objetiva, e com autores como S. Freud, F. Herrmann, S. Orbach e N. Wolf.

Palavras-Chave corpo, terror, grotesco, espelho, idealização.

The substance: from beauty to destruction

Abstract The analysis of the film *The Substance* highlights aspects of idealization and hatred of the body. The close-up filming provides the viewer with the same critical view that women usually have of their own bodies. The emphasis on appearance reveals a grotesque and terrifying world, as this is the current norm when it comes to the female body. The essay is constructed through a dialogue with films and books from the fantasy and horror genres, which propose the primacy of subjective reality over objective reality, and with authors such as S. Freud, F. Herrmann, S. Orbach and N. Wolf.

Keywords body, horror, grotesque, mirror, idealization.

Referências

- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin Books.
- Cronenberg, D. (1986). *A mosca*. [Streaming]. Brookfilms. [Disney+]
- Cooper, M. C. & Schoedsack, Ernest B. (Diretores). (1933). *King Kong* [Streaming]. RKO Pictures. [Apple TV]
- Delannoy, J. (Diretor). (1956). *O corcunda de Notre Dame* [Streaming]. Universal Pictures. [Looke]
- Fargeat, C. (Diretora). (2024). *A substância*. Working Title Films.
- Freud, S. (2011). Psicologia das massas e análise do eu. In S. Freud, *Obras completas, vol. 15* (P. C. de Souza, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1921).
- _____. (2016). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In S. Freud, *Obras completas, vol. 6* (P. C. de Souza, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1905).
- _____. (1976a). O estranho. In S. Freud. *Obras completas, vol. 17* (J. Salomão, Trad., pp. 275-314). Imago. (Trabalho original publicado em 1919)

- _____. (1976b). Conferência XXXIII: Feminilidade. In S. Freud, *Obras completas, vol. 22*, (J. L. Meurer, Trad., pp. 139-165). Imago. (Trabalho original publicado em 1933).
- Goldenberg, M. (2015, 11 de fevereiro). *Nem toda brasileira é bunda*. Folha de S. Paulo.
- Herrmann, F. (1997). *Psicanálise do cotidiano*. Artes Médicas. (Trabalho original publicado em 1985)
- _____. (2001). *O divã a passeio: à procura da psicanálise onde não parece estar* (2 ed.). Casa do Psicólogo.
- Herrmann, F., & Minerbo, M. (2007). Creme e castigo: sobre a migração dos valores morais da sexualidade à comida. In I. Carone, (Org.) *Psicanálise fim de século: ensaios críticos* (pp. 19-36). Hacker Ed.
- Hoffmann, E. T. A. (2010). O homem da areia (A. Quintella, Trad.). Rocco.
- Khoury, M. G. (2008). Corpos em evidência. *Revista Mente Cérebro*. 3, 68-75.
- Lynch, D. (Diretor). (1980). *O homem elefante* [Streaming]. Brooksfilm. [Apple TV]
- Neumann, K. (Diretor). (1958). *A mosca da cabeça branca* [Streaming]. Twentieth Century Fox. [Looke].
- Orbach, S. (1978). *Fat is a feminist issue*. Paddington Press.
- Saddi, M. L. (2007). No campo dos problemas alimentares: uma técnica de tratamento psicanalítico. 200. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.
- Shelley, M. (2019). *Frankenstein* (R. Caetano, Trad.). Excelsior. (Trabalho original publicado em 1818).
- Stevenson, R. L. (2015). *O médico e o monstro: o estranho caso do Dr. Jekyll e Sr. Hyde* (J. Dauster, Trad.). Penguin – Companhia.
- Wilde, O. (1981). *O retrato de Dorian Gray* (O. Mendes, Trad.). Abril Cultural.
- Wilder, B. (Diretor). (1950). *O crepúsculo dos Deuses* [Streaming]. Paramount Pictures. [Telecine]
- Wolf, N. (2018). *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres* (W. Barcellos, Trad.). Rosa dos tempos.