

ENTRE O FASCÍNIO E A REPULSA: A ESTETIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM O HOMEM DO NORTE

Between fascination and repulsion: the aestheticization of violence in The Northman

Entre la fascinación y la repulsión: la estetización de la violencia en El hombre del Norte

Rodrigo Carreiro¹

Adriano Reis²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i33.15594

Resumo: O artigo analisa a estetização da violência no cinema contemporâneo a partir do filme *O Homem do Norte* (2022), de Robert Eggers. Partindo de um referencial teórico que inclui Byung-Chul Han, Susan Sontag, Sayak Valencia e Michel Foucault, investiga-se como a violência é ressignificada em imagens cinematográficas e seus efeitos sobre a recepção espectral. A análise destaca a abordagem autorreflexiva do filme, que tensiona os limites entre contemplação fetichista e crítica política.

Palavras-chave: Estetização da violência. Política das imagens. Cultura visual. Recepção espectral. Robert Eggers.

Abstract: The article analyzes the aestheticization of violence in contemporary cinema through the film *The Northman* (2022) by Robert Eggers. Based on a theoretical framework that includes Byung-Chul Han, Susan Sontag, Sayak Valencia, and Michel Foucault, it investigates how violence is re-signified in cinematic images and its effects on audience reception. The analysis highlights the film's self-reflexive approach, which challenges the boundaries between fetishistic contemplation and political critique.

Keywords: Aestheticization of violence. Politics of images. Visual culture. Audience reception. Robert Eggers.

Resumen: El artículo analiza la estetización de la violencia en el cine contemporáneo a partir de la película *El hombre del Norte* (2022), de Robert Eggers. Basándose en un marco teórico que incluye a Byung-Chul Han, Susan Sontag, Sayak Valencia y Jacques Rancière, se investiga cómo la violencia es resignificada en imágenes cinematográficas y cuáles son sus efectos en la recepción del espectador. El análisis destaca el enfoque autorreflexivo de la película, que tensiona los límites entre la contemplación fetichista y la crítica política.

Palabras clave: Estetización de la violencia. Política de las imágenes. Cultura visual. Recepción del espectador. Robert Eggers.

¹ Doutor, Universidade Federal de Pernambuco, Recife - PE, Brasil. rodrigo.carreiro@ufpe.br | <https://orcid.org/0000-0003-3087-9557>

² Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife - PE, Brasil. adriano257@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0001-2263-7278>

Introdução

O cinema contemporâneo tem se mostrado um espaço privilegiado para a problematização das imagens de violência, propondo discussões de naturezas políticas, éticas e estéticas. A crescente exposição a cenas de brutalidade nas telas suscita questionamentos sobre os efeitos deste tipo de imagem na recepção espectral e sobre o papel da arte na mediação dessas representações visuais. Partindo dessas inquietações, o presente artigo investiga a estetização da violência no cinema atual, tendo como objeto de estudo o filme *O Homem do Norte* (*The Northman*, 2022), terceiro longa-metragem do diretor novaiorquino Robert Eggers.

Para compreender as dinâmicas da violência nas imagens cinematográficas, o artigo se apoia em um referencial teórico que abarca diferentes perspectivas sobre o tema. Byung-Chul Han (2017) fornece um panorama sobre a função da violência em sociedades pré-modernas, destacando sua dimensão ritualística e comunicativa, conceito que dialoga diretamente com o universo *viking* retratado no filme de Eggers. Michel Foucault (1987), por sua vez, contribui para a compreensão da transição da violência da esfera pública para os mecanismos disciplinares modernos, oferecendo uma chave de leitura para a maneira como o cinema ressignifica essas dinâmicas. Susan Sontag (2003) reflete sobre a recepção das imagens de violência na contemporaneidade, ponderando se a exposição contínua ao horror leva à insensibilização ou à tomada de consciência. Jacques Rancière (2012) discute o papel das imagens na construção do visível e na configuração do discurso político, auxiliando na análise do filme como um dispositivo reflexivo sobre a violência.

O artigo analisa a transformação da violência em espetáculo. Para tanto, se divide em seções que constroem um panorama histórico da violência, indo dos rituais tradicionais até sua mediatização; discutem a mercantilização da violência no cinema e mídia, muitas vezes reduzida a fetiche visual; e

realiza uma análise do filme de Eggers, demonstrando como cenas e sequências simultaneamente estetizam e criticam a representação gráfica da violência, sempre discutindo o papel do espectador neste processo sociocultural, dividido entre fascínio e repulsa.

Lugares da violência

Em *Topologia da Violência*, o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han articula um sintético panorama sobre as funções da violência em diversas sociedades pré-modernas. Da Grécia Antiga à Idade Média, incluindo os povos astecas e os nativos marquesanos, as ditas “sociedades do sangue” (Han, 2017, p. 12) concebiam uma dimensão divina à força, e assim sacralizavam as guerras, as punições e as vinganças. A violência ocupava um espaço ritualístico e, acima de tudo, comunicativo na realidade desses povos, que encenavam seu poder e seu domínio através do que Han chama de “teatro de crueldade” (Han, 2017, p. 13) nas praças públicas, agregando, portanto, um valor intrínseco ao ato de matar, um “princípio capitalista” (Han, 2017, p. 22) na economia da violência:

A violência pela força bruta fazia as vezes de uma economia de poder. Nesse aspecto, a violência não se escondia, mas era visível e manifesta; não passava por qualquer tipo de vergonha, mas era convincente e significativa. Tanto na cultura arcaica quanto na antiguidade a encenação da violência era parte constitutiva integral e central da comunicação social (Han, 2017, p. 14)

Han (2017) argumenta que a modernidade desencadeou uma progressiva deslegitimação da violência, que tem perdido o caráter espetacular e passado a operar na esfera do invisível e do intolerável. Este argumento ecoa a análise de Michel Foucault (1987), quando reflete as transformações nas práticas punitivas entre os séculos XVII e XIX na Europa Ocidental e nos Estados Unidos. Com a ascensão dos ideais iluministas e o aumento das revoltas populares, as instituições abandonaram o suplício, um teatro público de crueldade, em favor das prisões como instrumentos de disciplina estatal.

A violência não estatal, por sua vez, passou a ser enquadrada como delinquência, simultaneamente familiar e exótica, uma ameaça constante à vida cotidiana, mas distante em suas motivações e contextos. Essa ambiguidade foi amplificada pela mídia, especialmente por narrativas sensacionalistas que transformam crimes em histórias que fascinam e alienam o público.

Nesse contexto, a violência no sujeito moderno tem sido, ao mesmo tempo, condenada e constantemente reintroduzida na experiência cotidiana. O sistema penal evoluiu de práticas públicas de punição para processos investigativos mais complexos e sutis, deslocando o confronto físico com o poder para uma batalha intelectual entre criminoso e inquisidor. A era da reprodutibilidade técnica, com o advento da fotografia, do cinema e da televisão, intensificou essa dubiedade ao trazer à tona representações visuais que expõem a violência antes oculta, mas ainda presente. No cinema contemporâneo, essa estetização ganhou contornos complexos, como observado em *O Homem do Norte* (2022). O filme utiliza a violência não apenas como elemento narrativo, mas como força estilizada que reflete tanto a brutalidade crua do contexto histórico quanto certa ressonância estética no imaginário moderno, evidenciando a tensão entre repulsa e fascínio que caracteriza a relação do público com a violência.

A crença de que a exposição explícita à violência pode levar à condenação da guerra é uma ideia recorrente na história das imagens de conflito. No entanto, Susan Sontag questiona essa perspectiva na pungente reflexão sobre histórias de fotografias de guerra, intitulada *Diante da dor dos outros* (2003), argumentando que essa visão pode ser ingênua, especialmente em uma sociedade onde as imagens são constantemente manipuladas para fins diversos, inclusive consumistas. Para a autora, a recepção das imagens violentas é ambígua: elas podem tanto reforçar o desejo de paz quanto incitar sentimentos de vingança, às vezes em simultâneo. Além disso, a exposição contínua ao sofrimento alheio pode não

resultar em uma reação moral clara, mas sim em um estado de apatia diante da brutalidade repetida. Essa multiplicidade de respostas emocionais é um dos fatores que inserem as imagens de violência no amplo mercado midiático, onde seu impacto oscila entre o engajamento político e a banalização do horror. Na mídia jornalística, em particular, as imagens de violência são usadas como elemento de atração:

A caçada de imagens mais dramáticas (como muitas vezes são definidas) orienta o trabalho fotográfico e constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor (Sontag, 2003, p. 23)

A modernidade, de uma maneira diferente das sociedades do sangue analisadas por Han, também atribui um princípio capitalista à violência. Na atualidade, esta parece ter ganho um novo palco, se legitimando nas telas, sendo admirada menos como uma dinâmica espiritual explícita e ritualizada, e mais na dimensão do fetiche. Nesse sentido, chamamos a atenção para o significado etimológico da palavra *fetichê*, derivação francesa de *feitiço*, designativa a objetos que teriam poderes sobrenaturais de atração e fascinação. Karl Marx se valia do termo para nomear características metafísicas e teológicas adquiridas pela mercadoria durante a revolução industrial, que confundiam a própria noção de sujeito, conforme estabeleciam, segundo o sociólogo alemão, relações reificadas entre pessoas, objetos e relações sociais (Marx, 1996).

O fetiche pela violência é um dos pilares do conceito de capitalismo *gore* (Valencia, 2010). Criado pela ativista *queer* Sayak Valencia, o termo remete a uma forma extrema de capitalismo baseada na violência, na exploração e na necropolítica (Mbembe, 2018), que utiliza a administração da morte como ferramenta de controle social e político. A palavra *gore* tem origem no germânico e, no Reino Unido do século XV, era usada como sinônimo de sangue coagulado. Por essa razão, hoje nomeia um subgênero violento do cinema de horror. No contexto do capitalismo *gore*, a necropolítica assume um papel

central, pois violência, destruição e morte tornam-se mecanismos econômicos e políticos de dominação.

Esse modelo social se manifesta na normalização da brutalidade, na precarização da vida e na mercantilização da morte, especialmente em regiões periféricas e fronteiriças do mundo. O conceito também destaca a espetacularização da violência e seu papel na acumulação de capital, tanto legalmente (como nas representações cinematográficas que analisamos neste ensaio) quanto ilegalmente (por meio do crime organizado e do tráfico de drogas). Nesse cenário, a violência enquanto imagem confunde a percepção da realidade, ao mesmo tempo em que alimenta um ciclo incessante de consumo.

Da estetização à normalização

Imagens violentas permeiam a cultura contemporânea, dos telejornais aos *blockbusters* de Hollywood. Com frequência, produção e consumo dessas imagens priorizam o impacto visual em detrimento da crítica, estetizando o sofrimento. Essa representação do trágico, que acompanha o belo e o sublime ao longo da história da arte, encontra respaldo em Umberto Eco (2007), que descreve como o feio e o grotesco evocam fascínio estético ao entrelaçar repulsa e o sublime estético, especialmente em obras de arte do Romantismo (Eco, 2007, p. 200). A relação indexical das imagens técnicas complica a fronteira entre ética e estética, transformando vítimas reais em objetos contemplativos: “embelezar é uma das operações clássicas da câmera e tende a empalidecer qualquer reação moral àquilo que a foto mostra” (Sontag, 2003, p. 69).

Na espetacularização da dor real, emergem as principais contradições da imagem violenta, levantando questões sobre a responsabilidade dos criadores diante da realidade representada. Um dos

dilemas centrais reside na diferença ética entre contemplar o sofrimento de uma vítima real e assistir à encenação desse sofrimento por um ator. Além disso, a distinção entre uma tragédia real e sua reconstrução simbólica – seja como referência, metáfora ou alegoria – coloca em xeque os limites da representação. Por fim, surge o questionamento sobre o nível de estilização da violência: seria problemático apresentar cenas altamente estetizadas, priorizando a composição visual, em detrimento de uma abordagem crua e imediata? Essas tensões demonstram como a violência, quando transformada em imagem, não apenas impacta o espectador, mas também desafia as fronteiras éticas e estéticas da narrativa cinematográfica.

No Brasil, há décadas esse debate tem cercado a indústria cinematográfica. Com o fim da ditadura militar, o chamado “cinema da retomada” (Ikeda, 2022) se concentrou em emoldurar a realidade precária e violenta nas favelas e sertões do país, recorrentemente de forma hiperestética, muitas vezes sob o argumento da denúncia e da crítica social. E embora tal abordagem tenha repercutido positivamente em quesito de bilheteria e premiações, uma considerável parcela da crítica especializada não recebia com bons olhos essa abordagem.

A mais célebre dessas ponderações foi a ideia de “cosmética da fome”, desenvolvida por Ivana Bentes em comentários jornalísticos, a partir de 2001 (o conceito foi desenvolvido posteriormente em artigo publicado na revista *Alceu*, no ano de 2007), nos quais a professora da UFRJ refletia que alguns cineastas capitalizavam a pobreza brasileira ao promoverem um olhar turístico diante da miséria, transformando a visão das favelas, por exemplo, numa espécie de turismo no inferno. Segundo a autora, a operação de conscientização que poderia ser desencadeada nesses filmes era completamente eclipsada pelo desmedido culto ao choque e à perversidade, ao passo que os roteiros apontavam mais para uma suposta perversidade intrínseca ao ser humano do que realmente para uma

exposição do complexo ambiente em que as forças do crime e do Estado se digladiavam ininterruptamente.

O auge desse atrito se deu com após a estreia de *Tropa de Elite* (2007), longa de ficção de José Padilha, cuja intenção inicial seria, em tese, retratar a truculência do batalhão de operações especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro. A linguagem ágil e divertida, repleta de chavões e trocadilhos, repetidos pelos personagens, fazia o longa oscilar entre uma produção visual bem trabalhada (cosmética), e uma ansiedade ofegante típica dos noticiários policiais, com câmeras chacoalhantes na mão e close-ups claustrofóbicos, capazes de infusar uma estética de realismo imersivo (Carreiro & Durand, 2020) em um discurso quase publicitário.

A obra foi acusada de reproduzir um discurso de glamourização da violência estatal, imputação da qual o diretor se defendeu afirmando estar retratando aquela complexa conjuntura de forma honesta, e por tabela, criticando a violência policial em sua chocante (e suposta) realidade (Fernandes, 2010). Para desgosto de Padilha, uma pesquisa realizada pelo instituto Vox Populi por encomenda da Revista VEJA (Azevedo, 2007) tirou a limpo: mais da metade do público via o protagonista, Capitão Nascimento, como um herói, ao passo que a concordância com suas ideologias alcançava índices em torno de 80%.

A principal consequência da disseminação de imagens violentas é a gradual perda do sentimento de repulsa à violência. No contexto da cultura ocidental globalizada e do neoliberalismo, esse fenômeno ocorre à medida que a violência se torna massivamente presente no imaginário social. Georges Didi-Huberman (2021) analisa a política contemporânea das imagens e aponta para um excesso de dupla camada, no qual as emoções ora são supervalorizadas, ora subestimadas. Para ele, essa

fetichização emocional resulta na fixação dos sentimentos em moldes representacionais rígidos, o que os torna estáticos e imobilizados.

A crescente demanda por imagens chocantes passa, gradual e invariavelmente, a diminuir o choque provocado, resultando assim numa perigosa indiferença perante o horror, como nos ensinou Fredric Jameson (1997), através do conceito de esmaecimento do afeto, que se refere ao progressivo desinteresse das pessoas pelos fenômenos sociais: ao invés de nos indignarmos com a violência, passamos progressivamente a naturalizá-la, até o ponto em que não mais nos indignamos ao presenciá-la, especialmente embalada em produtos da cultura pop, em uma operação sedutora, típica do capitalismo *gore* (Valencia, 2010).

Ao analisar a evolução cronológica das representações visuais da violência no cinema, ao longo dos séculos XX e XXI, o historiador Stephen Prince argumenta que as imagens de brutalidade passaram de uma estilização contida e simbólica, no período inicial (1895-1960), para o que chamou de “ultraviolência” (Prince, 1998), caracterizada por um realismo gráfico e visceral. Prince identifica o realizador estadunidense Sam Peckinpah como uma figura crucial nessa transição, especialmente com o filme *Meu Ódio Será Sua Herança* (*The Wild Bunch*, 1969), que rompeu convenções cinematográficas ao representar a violência de forma explícita e estilisticamente inovadora, com uso abundante de cortes rápidos, *close-ups* ensanguentados e imagens em câmera lenta, inaugurando uma era de violência cinematográfica cada vez mais estilizada. O autor enfatiza que, na década de 1960, a escalada da violência no cinema foi influenciada por eventos sociopolíticos, como a Guerra do Vietnã e os assassinatos de líderes políticos nos EUA, como John e Robert Kennedy e Martin Luther King. O realismo televisivo da guerra contrastava com a violência antes vista no cinema, mais limpa e menos impactante.

Peckinpah e outros cineastas dessa época, tais como Martin Scorsese, William Friedkin e o italiano Sergio Leone, buscaram alinhar a violência cinematográfica ao realismo brutal do período – isso incluiu também um olhar mais franco sobre o sexo (Cousins, 2013, p. 326). Mais adiante, a partir dos anos 1990, cineastas pop como Quentin Tarantino e Guy Ritchie injetaram humor nas imagens brutais. Diretores como o francês Gaspar Noé (*Irreversível*, 2002) e o estadunidense Eli Roth (*O Albergue*, 2005) usaram efeitos digitais para mostrar olhos arrancados a faca e cabeças esmagadas por extintores de incêndio. Aos poucos, a representação estilizada da violência foi naturalizada, em uma operação estética calcada no esmaecimento do afeto (Jameson, 1997), que ilustra a estilística do capitalismo *gore* (Valencia, 2010).

Stephen Prince também observa que a ultraviolência contemporânea se tornou uma estética estabelecida e repetitiva, frequentemente esvaziada de seu impacto reflexivo. Ele questiona se a representação gráfica da violência ainda pode ter um propósito crítico ou apenas se tornou um elemento de entretenimento estetizado e superficial. A análise de Prince sugere que, apesar do potencial inicial da ultraviolência para desafiar e incomodar os espectadores, sua popularização no cinema *mainstream* frequentemente resulta na banalização da brutalidade.

Uma sociedade do sangue

Apesar de Byung-Chul Han não abordar diretamente a sociedade dos *vikings* em sua análise, quase todos os apontamentos sobre o lugar sacro da violência nas chamadas *sociedades do sangue* estão presentes em *O Homem do Norte*. Dos massacres em homenagem aos deuses até os rituais de sacrifício humano, a obra esboça um detalhado panorama etnográfico sobre as múltiplas formas com que a violência e a espiritualidade se entrecruzam e atravessam praticamente todas as esferas da vida

dos povos escandinavos do século IX. Nós, como espectadores do século XXI, somos expostos a esse *tour* de horrores que, embora estranho, alheio e fora da realidade em que vivemos, nos entretém com capricho visual e uma abordagem gráfica, bastante explícita, da violência. A tipicamente moderna “alimentação incessante” de imagens calamitosas, conforme sugerida por Sontag (2003, p. 108), é contemplada pela exposição de Eggers àquela sociedade, cuja agressividade performatizada “gerava o sentimento de crescimento, de força, de poder, e de imortalidade” (Han, 2017, p. 36).

O enredo é inspirado na antiga lenda de Amleth, um príncipe *viking* que jurou vingança ao ver o trono usurpado pelo tio, quando este matou seu pai e sequestrou sua mãe. Trata-se de uma narrativa que serviu como base para o Hamlet de Shakespeare, séculos depois, e encontra paralelos em diversas outras mitologias e contos folclóricos mundo afora. De forma consciente, o filme brinca com essa reincidência, situando-a como uma experiência transcendental, arquetípica e metafísica. Já na primeira cena, vemos um vulcão (depois descobriremos que se trata do cenário da batalha final entre o príncipe e o tio) e ouvimos uma voz divina profetizar o arquétipo da jornada do herói como o destino do protagonista. Ainda por cima, nas sequências que se seguem à abertura, com o retorno do Rei Aurvandill, é feita a sinalização de que a mesma situação de enfrentar o próprio tio pelo trono foi vivida pelo avô de Amleth.

Pouco depois, desenrola-se uma contundente sequência: o ritual de iniciação do príncipe, onde ele, ainda criança, é induzido a jurar vingança por seu pai, caso este seja assassinado. O ritual requer que o príncipe assuma um comportamento violento, e repita em voz alta os ensinamentos do pai e do bobo da corte, como forma de assimilação forçada de valores ligados à performatização da força bruta. Nesta sequência, no início do filme, predomina uma montagem acelerada e disruptiva, cujos planos têm pouca clareza e os sons reverberantes anunciam uma espécie de caos acústico, emulando um estado

de transe. Ao final, Amleth tem uma primeira visão religiosa, arquitetada através de uma transição de um *close* no peito de pai para um coração pulsante, em meio ao cosmos, a partir do qual se desenha a árvore genealógica da família real. Assim, tal sequência constitui-se não apenas como o ponto em que o protagonista é conectado ao destino que lhe foi profetizado, mas também moldado às crenças de sua era. É o momento em que ele adere ao processo de normalização da violência.

A insistência do discurso fílmico em sujeitar o espectador a uma perspectiva de mundo tão distante, perturbadoramente forjada e artificial, logo encontra inflexões mais diretas. Ainda marcando 20 minutos de duração, o filme apresenta uma cena exageradamente gráfica e extrema: o príncipe Amleth, ainda criança, é imobilizado por um dos capangas do tio, mas consegue se libertar, cortando fora o nariz do sujeito. Trata-se de um plano-sequência que percorre a busca dos homens pelo garoto, um breve momento em que ele parece tê-los despistado, a surpresa da abordagem do vilão – momento de espetacularização, em que a câmera gira 180 graus, pareando-se com a posição dos personagens e os colocando em primeiro plano –, o golpe violento, os gritos de dor e a fuga de Amleth.

Antes do ataque final, o rosto do vilão jaz nas sombras, em contraste com todo o restante do quadro; no momento do corte, temos a iluminação parcial apenas do rosto com nariz decepado, por onde vemos o sangue jorrar sobre o menino. A seguir, a fuga de Amleth é continuada em outro longo plano com câmera móvel, no qual seguimos o protagonista correndo e buscando se esconder, enquanto em segundo plano vemos as imagens de destruição do reino, o sequestro da mãe pelos homens do tio, e o retorno do comparsa do nariz decepado, que se posiciona frente à câmera, exibindo num grande *close-up* sua ferida aberta. Pura violência espetacularizada.

Defendidos por André Bazin (2018), o plano-sequência e a profundidade de campo são recursos canonizados na tradição do realismo cinematográfico, tidos como dispositivos formais habilitados a

prezar pela integridade do espaço-tempo (Deleuze, 2018) e, assim, promover uma imersão mais efetiva na diegese narrativa. No contexto da sequência que analisamos, essas duas características orquestram uma coreografia envolvendo câmera, elenco e cenários, nos quais múltiplos eventos se sucedem em diferentes dimensões do quadro, num grau de sincronia que relembra Orson Welles em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1940) e *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, 1958). A diferença está no destaque para a violência explícita e estilizada, amplificada ainda mais pela sucessão de mortes cruéis, e articulada com esmero cinematográfico.

De fato, o esmero é tamanho que, a certa altura, exerce efeito ao mesmo tempo paródico e laudatório do uso preconizado por Bazin (2018) para os dois recursos estilísticos, pondo em xeque até mesmo a camada ética da manutenção da integridade de tempo e espaço na narrativa. A estratégia de optar pelos mesmos dispositivos articuladores do realismo ontológico baziniano para formular uma representação audiovisual da ultraviolência parece insinuar um debate autorreflexivo, do filme sobre si mesmo (e sobre a estetização das imagens violentas no cinema contemporâneo).

Vale lembrar que os efeitos de choque e excitação promovidos pelo conteúdo de tais imagens são endereçados pela estética da continuidade intensificada (Bordwell, 2006), conjunto de estratégias estilísticas usadas para dinamizar o desenrolar do filme (planos rápidos, constante variação de lentes e enquadramentos, e movimentação frenética da câmera). Há outros casos conhecidos que apostam em uma empreitada realista para retratar a temática. Um bom exemplo é *Elefante* (*Elephant*, 2003), de Gus Van Sant, que recria de modo ficcional o massacre na escola de Columbine (EUA), em abril de 1999. O filme de Van Sant opta por representar os assassinatos posicionando a câmera no ponto de vista dos atiradores, promovendo planos-sequência lentos e hipnotizantes, com a câmera deslizando fantasmagoricamente pelos corredores do colégio, enquanto os estudantes são mortos um a um.

Entre várias maneiras possíveis de retratar esse evento, Van Sant escolheu enquadrá-lo através de uma sensibilidade contemplativa cuja significância política consiste na forma com que ela nos permite olhar para este evento por um novo ângulo, fazendo-nos confrontá-lo em sua complexidade desconcertante e em seu terror angustiante. (De Luca, 2015, p. 86-87)

Há semelhanças, mas também significativa discrepância entre os planos-sequência de *Elefante* e *O Homem do Norte*: enquanto o primeiro aposta em um modo de sensorialidade meditativa, constituindo um exemplo econômico e conciso do conceito de realismo sensório, defendido por De Luca (2015), o segundo se pauta numa abordagem pautada pelo excesso. Ainda assim, ambas se apoiam na capacidade que tal dispositivo tem de romper com a lógica causal e sequencial típica da decupagem clássica que trabalharia em prol de uma mensagem moral específica, já que promovem entre espectador e imagem um engajamento mais ativo e, ao mesmo tempo, ambíguo:

Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa como deve ser vista, lhe conferindo com isso uma *significação a priori*, mas a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena. (Bazin, 2018, p. 319)

Longos planos sem cortes tendem a desdramatizar o olhar sobre o evento. Já dizia o crítico francês Luc Moullet (1959, p. 14): “moralidade é uma questão de travellings”³. Com essa famosa citação, Moullet exaltava “o compromisso de um cineasta com o mundo objetivo, com todas as suas ambiguidades imprevisíveis, mesmo que isso comprometa a coerência da narrativa” (Nagib, 2011, p. 29). Nesse aspecto, a abordagem pautada pelo excesso audiovisual, em *O Homem do Norte*, exige um olhar crítico redobrado, pois mesmo operando em função do enredo e tendo todos os movimentos perfeitamente planejados, apresenta um número tão generoso de planos-sequência, acumulando

³ A citação é frequentemente atribuída a Godard, em uma de suas variações quase publicitária: “o travelling é uma questão de moral”.

simultaneamente tantas informações que não só ameaçam a congruência da narrativa, mas mantêm o espectador anestesiado, distanciado dos fatos objetivos.

Tiago De Luca (2015) aponta como uma das principais diferenças entre os realismos do cinema moderno e contemporâneo é o fato de que, no primeiro, os planos-sequência, com toda grande carga simbólica, moral e experiencial, costumam ser aplicados em momentos pontuais do filme, como um forte efeito de revelação do mundo por trás da história contada; já no segundo, eles regem o discurso fílmico de forma incessante e hiperbólica, concebendo à diegese uma dimensão mais contemplativa do que funcional-narrativa:

[...] a superabundância de detalhes que, presos numa estrutura dramática dominante, correm o perigo de chamar atenção para eles mesmos ao invés de avançar a trama. No cinema realista contemporâneo, por outro lado, a materialidade não é “reprimida” pela estrutura do filme e subsequentemente revelada como o momento epifânico e fragmentado [...]. Pelo contrário, através da aplicação hiperbólica do plano-sequência e outros artifícios de prolongamento do tempo, a materialidade é transmitida principalmente como fenômeno não conceitual, puramente sensível (De Luca, 2015, p. 82)

Depois da sequência do massacre inicial, após o jovem príncipe ter o trono usurpado pelo tio e fugir, a narrativa dá um salto no tempo, e nos deparamos com um Amleth já adulto (Alexander Skarsgård) e bestializado. Ele faz parte de um exército itinerante que, depois de realizar um ritual pedindo força a entidades espirituais, ataca brutal e furtivamente um vilarejo. A invasão é inteiramente concebida em dois planos-sequência (que totalizam quase três minutos de duração), nos quais acompanhamos Amleth impiedosamente abatendo qualquer homem que se põe em seu caminho, com o restante dos soldados prolongando a carnificina na profundidade de campo, em imagens nítidas que superpovoam o segundo plano. Mais um *tour de horrores* que jaz, potencializado com uma trilha sonora composta por percussão militar, pontuada por sons graves e ameaçadores, elemento musical que soa como convenção cinematográfica ao universo da guerra, e que remete a uma infantaria de combate. A

música se estende até o fim da cena, se misturando aos sons de golpes, galopes, quedas e gritos. A cacofonia sonora intensifica a profusão de estímulos audiovisuais que provocam uma sobrecarga sensorial no público. Esta estratégia estilística será repetida outras vezes, ao longo do filme.

Seguido ao espetáculo, outro plano-sequência (de mais de dois minutos) se inicia. Ele revela o resultado, igualmente violento, da investida anterior: um vilarejo destruído e soterrado em desespero, onde os vencedores da batalha – os homens de Amleth – praticam todo tipo de perversidade com os sobreviventes: estupram mulheres, escravizam idosos, assassinam crianças. O protagonista está ali, mas dessa vez não participa da barbárie. Ele só observa, e indiretamente; as atrocidades parecem contaminar apenas sua visão periférica. A expressão do personagem é carrancuda, como se reconhecesse o horror que se desenha em volta, mas tentasse ignorá-lo, como se lutasse internamente contra a culpa por se sentir tão acostumado àquela realidade violenta. No final, ao tentar *não ver* o que se passa à sua volta, ele aparece olhando diretamente para a câmera — ou seja, para nós, turistas do inferno. Então, finalmente, ele olha para um ponto do cenário, e o plano se transforma em uma tomada subjetiva, em que ele mira os guerreiros *vikings* incendiarem um armazém cheio de crianças.

O jogo autorreflexivo estruturado por esses planos-sequência coloca, de certa forma, o próprio espectador em um dilema ético: quão apropriado seria estar na posição de apreciação de tamanho horror? Na primeira cena, ao esboçar o ápice da estetização e do choque, o discurso fílmico nos envolve, imersivo; na segunda sequência, ao contextualizar a situação, ele nos questiona: o que é pior, olhar ou desviar o olhar? A quebra da quarta parede lembra a famosa e polêmica sequência do *rewind* da narrativa no longa *Violência gratuita* (*Funny Games*, Michael Haneke, 1997), depois que um dos personagens manipula um controle remoto. Trata-se de um truque metalinguístico, através do qual o cineasta austríaco expõe o espectador como cúmplice indireto de uma carnificina.

O longa-metragem de Robert Eggers propõe uma relação de cumplicidade entre espectador e protagonista, que parece incitar a normalização da violência como um fenômeno extemporâneo. Para Amleth, membro de uma *sociedade do sangue*, a violência é um acontecimento físico, com agência, vivido de perto. Para nós, *voyeurs* do mundo globalizado, a violência é virtual, esvaziada de significado ético, percebida de longe. Seria nossa atitude tão distinta do comportamento do protagonista? O filme parece se perguntar se, para o espectador, há possibilidade ética de extinguir a culpa por completo e contemplar esteticamente a violência.

Em *O Homem do Norte*, Amleth foi instruído por toda a vida a não demonstrar emoções. No ritual de iniciação, seu pai recolheu uma lágrima que deveria ter sido a última. A frieza perante as imagens de violência sempre esteve ancorada em um sistema de fé. Ao longo da trama, o protagonista ostenta ainda outra justificativa para a violência, mais sólida, que é a vingança. Quando o herói finalmente localiza seu algoz, descobre que ele também havia perdido a coroa, e agora morava numa fazenda afastada, com a família e um pequeno grupo de guerreiros. Infiltrado na condição de escravizado, o príncipe destronado passa dias planejando o assassinato do tio. Quase todas as noites, o herói extermina alguém próximo de seu círculo. Como aponta Byung-Chul Han: “A vingança de sangue arcaica era *indirecionada*, e, justamente por isso, tão devastadora. A morte sofrida enfraquecia o grupo ao qual pertencia o morto” (Han, 2017, p. 39). Dentro do teatro da violência, Amleth se põe a demonstrar sua força ao inimigo, deixando expostos os cadáveres, expondo a violência de forma gráfica e sangrenta.

Em dado momento, ele prega membros decepados de diversos homens na parede. Depois, deixa uma vítima pendurada pelos pés, emasculada, com os intestinos amarrando outro cadáver. Os oponentes ficam tão atordoados diante de tais visões que não conseguem conceber uma explicação

para a tragédia, nem mesmo dentro da cultura violenta em que vivem, atribuindo o ato a alguma bruxaria estrangeira. As ações de Amleth são calculadas para amplificar o choque através de imagens de violência, até o ponto em que tais imagens sejam capazes de amedrontar até mesmo os *vikings*, cujas vidas são desmedidamente povoadas pela violência. Por tabela, o choque também atinge o espectador, visto que tratam-se de imagens repulsivas e fora do padrão ético aceitável, mesmo para o anestesiado cinema contemporâneo, que discutimos nas seções anteriores. Nenhuma dessas representações é endereçada em um longo e elaborado plano-sequência; apenas alguns segundos são suficientes para se alcançar o traumático encontro com o real.

A incômoda correlação entre a receptividade da violência nas *sociedades do sangue* e na era contemporânea ganha complexidade nestas cenas, nas quais o personagem se torna uma espécie de artista operando no capitalismo *gore* (Valencia, 2010). Quando Susan Sontag comenta sobre as representações visuais da dor anteriores à modernidade, destaca uma valoração à impiedade: “A preocupação é que as imagens a serem vistas não se mostrem perturbadoras o bastante: não sejam concretas e minuciosas o bastante” (Sontag, 2003, p. 75). Tudo isso gera ambivalência às imagens violentas: ao mesmo tempo em que constituem uma crítica, não são diferentes da violência estética do mercado de reações do século XXI.

Se há uma diferença mais marcada, ela está na sacralização da violência por parte dos povos antigos. O sujeito moderno tem uma percepção de mundo mais cética. Para a maioria de nós, a violência, em seu *status* ambíguo, é fruto da perversidade humana. É isso que dificulta alguma real identificação com o personagem de Amleth, especialmente ao vê-lo articular sua vingança de forma sádica. Para o herói, seu feito está próximo de uma justiça divina; para nós, contudo, a realidade perturba a dimensão lendária e profética da história. A despeito das múltiplas semelhanças, é na

religiosidade que se opera o maior abismo entre as mentalidades de cada época. Segundo o historiador Jacques Le Goff:

[...] a mentalidade de um indivíduo, mesmo que se trate de um grande homem, é justamente o que ele tem de comum com outros homens do seu tempo [...] que escapa aos sujeitos individuais da História porque revelador do conteúdo impessoal do seu pensamento (Le Goff, 1987)

A diferença exposta no filme escala ao ponto máximo quando a mãe de Amleth revela não querer ser salva pelo filho. O herói descobre que seu pai a havia submetido a uma vida de abusos, tendo ela sido anteriormente escravizada e violentada sexualmente pelo marido. A mulher havia conspirado com o tio para a usurpação do trono. Diante da desconstrução de um mito fundador pessoal, o obcecado herói sucumbe e se distancia da jornada, tornada sem propósito e atormentada pelos fatos recém-descobertos. Ele pronuncia palavras duras: “Ela matou o meu destino”. A dimensão espiritual é separada da trajetória sanguínea, pelo menos até o ponto em que Amleth tem uma visão de possíveis futuros filhos, e sente que a sobrevivência do tio comprometeria a segurança deles. O príncipe então escolhe retornar para cumprir sua vingança, visto que finalmente reencontra no destino um alinhamento entre a tradição mitológica e a realidade que o cerca. “A violência exercida sobre o outro multiplica o cabedal de sobrevivência. Ao matar, a pessoa suplanta a morte. Mata-se na crença de, assim, poder vencer a morte” (Han, 2017, p. 31).

Quando a narrativa do filme chega ao tão aguardado duelo final entre protagonista e antagonista, o discurso fílmico toma uma dimensão conciliatória. A sequência começa com mais um plano-sequência, de um minuto e quarenta segundos, com refinada coreografia visual entre o baile violento dos golpes desferidos pelos atores, em meio a movimentos de câmera. Por outro lado, o cenário é pouco delineado visualmente, em função da ambientação em um vulcão: os personagens

aparecem como sombras, e a profundidade de campo é arrefecida pela paisagem, composta por poços de lava em meio à escuridão. Logo, há certo equilíbrio entre uma estética realista e uma concepção épica, quase mítica, como plano de fundo do momento em questão. Após concluído o assassinato do tio, Amleth não se torna rei; ele acaba morrendo também, explicitando em definitivo a farsa por trás de sua profecia.

A sequência final de *O Homem do Norte* encapsula a ambiguidade da estetização da violência no cinema, ao mesmo tempo que a glorifica e a questiona de forma autorreflexiva. Seguindo a tendência demonstrada nas cenas anteriores, o plano-sequência derradeiro eleva o duelo entre Amleth e seu tio a um espetáculo estético, evocando uma dimensão quase atemporal. Contudo, a morte de ambos os personagens, sem a coroação do herói, subverte a narrativa épica, expondo a futilidade da vingança e a ilusão da profecia que a sustenta. O filme não apenas estetiza a violência, mas também a critica, sugerindo que sua glorificação, como aponta Han (2017, p. 31), reflete uma crença ilusória de superar a morte, enquanto a realidade revela apenas destruição mútua.

Conclusão: a violência que não é vista

O filme *O Homem do Norte* exemplifica como o uso autorreflexivo das imagens de violência pode desafiar os efeitos anestésicos da cultura ocidental contemporânea. A articulação do discurso fílmico, próxima da metalinguagem, ecoa a dimensão comunicativa da violência discutida por Byung-Chul Han (2017). A revelação do sofrimento materno, narrado pela mãe e não exibido diretamente, provoca o colapso emocional do protagonista, Amleth, e uma ruptura definitiva em sua percepção da realidade. Esse sofrimento, até então distante e desconhecido, reconfigura os valores pré-concebidos tanto do

protagonista quanto dos espectadores, evidenciando as consequências dos atos violentos que, até aquele momento, permaneciam invisíveis, mas que se tornam imprescindíveis de serem reconhecidos.

Segundo o filósofo Jacques Rancière (2012, p. 150), a potência das imagens não reside apenas em exibir o intolerável, mas em construir “outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados”. Para Rancière, a conscientização imagética exige transcender a normalização, a exotização ou a alienação, promovendo uma emancipação individual e coletiva. As disputas de poder simbólico, marcadas por reflexões éticas, são essenciais para que a sociedade supere não apenas a violência em si, mas também sua relação ambivalente com ela, incentivando uma prática discursiva que questione e transforme o senso comum.

Referências

- Azevedo, R. (2007, 12 de outubro). Tropa de Elite na capa e o Bonde do Foucault. *VEJA*. <https://veja.abril.com.br/coluna/reinaldo/veja-5-tropa-de-elite-na-cap-a-e-o-bonde-do-foucault>.
- Bazin, A. (2018). *O que é o cinema?*. Ubu Editora.
- Bentes, I. (2001). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, 8(15), 142-255.
- Carreiro, R. & Durand, P. (2020). Apontamentos sobre realismo imersivo: imagem e som em Gravidade. *Fronteiras*, 22(2), 114-125.
- Cousins, M. (2013). *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Martins Fontes.
- Cox, A. (2009). *10.000 ways to die*. Kamera Books.
- Deleuze, G. (2018). *A imagem-movimento*. Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Povo em lágrimas, povo em armas*. N-1 Edições.
- Eco, U. (2007). *História da feiura*. Record.
- Fernandes, A.G. (2010). Tropa de Elite: a questão da violência e da segurança pública. Escola Paulista da Magistratura. <http://epm.tjsp.jus.br>.
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir*. 20ª edição. Vozes.
- Han, B. (2017). *Topologia da violência*. Vozes.
- Ikeda, M. (2022). *Revisão crítica do cinema da retomada*. Sulina.
- Jameson, F. (1997). *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. Ática.
- Le Goff, J. (1987). *Fazer História*. Bertrand.
- Luca, T. (2015). Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: Mello, Cecília (org.). *Realismo Fantasmagórico*. CINUSP.
- Marx, K. (1996). *O capital*. Nova Cultural.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. N-1 Editora.
- Moulet, Luc. (1959). Sur les brisés de Marlowe. *Cahiers du Cinéma*, 93, 11-19.
- Nagib, Lúcia. (2011). *World Cinema and the ethics of realism*. Continuum.

Prince, S. (1998). *Savage cinema: Sam Peckinpah and the rise of ultraviolent movies*. University of Texas Press.

Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado*. Martins Fontes.

Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. Companhia das Letras.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Tenerife: Melusina.