

**Gabriel Moraes Figueiredo**

**Políticas do desejo e corpos tecnológicos: uma análise do  
cinema de David Cronenberg**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura,  
Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Vera Lucia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro

Abril de 2025



**GABRIEL MORAES FIGUEIREDO**

**Políticas do desejo e corpos tecnológicos: uma análise do  
cinema de David Cronenberg**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Profa. Vera Lucia Follain de Figueiredo**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Pedro Henrique Villela de Souza Ferreira**

PUC-Rio

**Profa. Ana Gabriela Dickstein Roiffe**

UFRJ

Rio de Janeiro, 11 de abril de 2025.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

## **Gabriel Moraes Figueiredo**

Graduou-se em “Comunicação Social - Cinema” pela PUC-Rio em 2019 e se especializou em “Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo” pela PUC-Rio em 2023.

### Ficha Catalográfica

Figueiredo, Gabriel Moraes

Políticas do desejo e corpos tecnológicos : uma análise do cinema de David Cronenberg / Gabriel Moraes Figueiredo ; orientadora: Vera Lucia Follain de Figueiredo. – 2025.

162 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Performance. 3. Identidade. 4. Tecnologia. 5. Masculinidade. 6. Corpo. I. Figueiredo, Vera Lucia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

**CDD: 800**

Para minha mãe e meu pai.

## **Agradecimentos**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À minha orientadora Vera Follain pela paciência, atenção e críticas construtivas.

Ao professor Pedro Henrique Ferreira, pela disposição imediata em compor a banca, pelas aulas estimulantes que foram fundamentais para a minha formação, pela parceria nos anos de Revista Cinética e por todas as trocas de ideias.

À professora Ana Gabriela Dickstein, pela disposição em compor a banca, pela disposição em participar como professora avaliadora do meu exame de qualificação e pelas observações atentas e inteligentes feitas durante o exame, que em muito me ajudaram a construir os caminhos para a escrita desta dissertação.

Ao meu tio, Marcelo Moraes, pelo apoio e por ser sempre uma grande referência do cinema para mim.

Ao meu grande amigo de conversas cinéfilas entusiasmadas, Evaldo Mocarzel, que sempre esteve ao meu lado e me apoiou durante toda minha trajetória.

À minha namorada Daianna Oliva, pela paciência, pelo carinho e pelo amor.

À minha mãe, que me transmitiu a sua paixão pelo cinema e sempre me incentivou com muito amor a seguir meus sonhos e interesses quaisquer que eles fossem, e que tornou tudo isto possível.

Ao meu pai, que faleceu durante o período de escrita desta dissertação e que sempre foi o maior leitor dos meus textos. Por todo o seu amor, por todo o seu incentivo, pela saudade imensurável e pela dolorosa curiosidade que sempre carregarei das considerações que ele faria sobre este texto.

## Resumo

Figueiredo, Gabriel Moraes; Figueiredo, Vera Follain de. **Políticas do desejo e corpos tecnológicos: uma análise do cinema de David Cronenberg**. Rio de Janeiro: 2025. 162p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação é uma análise crítica da obra do diretor de cinema David Cronenberg a partir de suas diversas relações com a cultura. O objetivo é destacar os desafios contemporâneos propostos e encarados sistematicamente por seus filmes, buscando compreender a um só tempo de que maneiras sua obra respondeu singularmente às questões de sua época em cada momento de sua carreira e os motivos para sua relevância hoje diante dos problemas estéticos e políticos do presente. A dissertação percorre a trajetória do diretor a partir de recortes temáticos que pretendem dar um sentido de integridade aos elementos de estilo e aos fundos políticos que atravessam o conjunto da obra. Os filmes do diretor são analisados e contextualizados no percurso de sua carreira e o fio condutor da pesquisa é a própria filmografia de Cronenberg, em torno da qual os problemas e preocupações se constroem.

## Palavras-chave

Performance; Identidade; Tecnologia; Masculinidade; Corpo; Fetiche; Queerness.

## **Abstract**

Figueiredo, Gabriel Moraes; Figueiredo, Vera Follain de. **Politics of desire and technological bodies: an analysis of David Cronenberg's Cinema**. Rio de Janeiro: 2025. 162p. Thesis - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation offers a critical analysis of filmmaker David Cronenberg's body of work, focusing on its many intersections with culture. The aim is to highlight the contemporary challenges his films consistently raise and confront, examining both how his work responded in unique ways to the issues of each period in his career and why it remains relevant today in light of current aesthetic and political concerns. The dissertation follows the director's trajectory through thematic lenses designed to bring coherence to the stylistic elements and political undercurrents that run throughout his filmography. His films are analyzed and placed in context within the evolution of his career, with Cronenberg's own body of work serving as the guiding thread around which key questions and reflections are built.

## **Keywords**

Performance; Identity; Technology; Masculinity; Body; Fetish; Queerness.

## Sumário

|   |     |
|---|-----|
| I - Introdução.....   | 20  |
| II - Primeira fase: Ameaças transmissíveis (1975-1981).....                                 | 23  |
| III - Segunda fase: Contra a normalidade (1983-1986).....                                   | 51  |
| IV - Terceira fase: Performances de masculinidade, metaficção e fetichismo (1988-2022)..... | 76  |
| V - Conclusão.....  | 159 |
| VI - Referências bibliográficas.....  | 161 |

## Lista de figuras

|  |    |
|--|----|
| Figura 1: Montagem paralela entre potenciais moradores conversando com corretor imobiliário. <i>Calafrios</i> (1975), de David Cronenberg..... | 24 |
| Figura 2: Assassinato de Annabelle por Hobbes. <i>Calafrios</i> (1975), de David Cronenberg.....   | 24 |
| Figura 3: Nick no elevador. <i>Calafrios</i> (1975), de David Cronenberg.....  | 24 |
| Figura 4: Nick encontrando o corpo de Annabelle. <i>Calafrios</i> (1975), de David Cronenberg.....   | 24 |
| Figura 5: Nick cuspidando o parasita da varanda. <i>Calafrios</i> (1975), de David Cronenberg.....   | 25 |
| Figura 6: O parasita caindo no guarda-chuva transparente. <i>Calafrios</i> (1975), de David Cronenberg.....                                    | 25 |
| Figura 7: Parasita se infiltrando na banheira. <i>Calafrios</i> (1975), de David Cronenberg.....   | 25 |
| Figura 8: Betts sendo atacada. <i>Calafrios</i> (1975), de David Cronenberg.....   | 25 |
| Figura 9: Personagem de pé na lavanderia. <i>Calafrios</i> (1975), de David Cronenberg.....  | 25 |
| Figura 10: Personagem sendo atacada pelo parasita na lavanderia. <i>Calafrios</i> (1975), de David Cronenberg.....                             | 25 |
| Figura 11: Casal sendo atacado por parasita no corredor. <i>Calafrios</i> (1975), de David Cronenberg.....                                     | 26 |
| Figura 12: St. Luc encontrando parasita no lixo. <i>Calafrios</i> (1975), de David Cronenberg.....   | 26 |

|   |    |
|---|----|
| Figura 13: Homem no celeiro se aproveitando da aparente vulnerabilidade de Rose. <i>Enraivecida na Fúria do Sexo</i> (1977), de David Cronenberg..... | 34 |
| Figura 14: Homem no cinema se aproveitando da aparente vulnerabilidade de Rose. <i>Enraivecida na Fúria do Sexo</i> (1977), de David Cronenberg.....  | 34 |
| Figura 15: Axila fálica de Rose. <i>Enraivecida na Fúria do Sexo</i> (1977), de David Cronenberg.....   | 34 |
| Figura 16: Obras artísticas de Benjamin Pierce. <i>Scanners: Sua Mente Pode Destruir</i> (1981), de David Cronenberg.....                             | 38 |
| Figura 17: Obras artísticas de Benjamin Pierce. <i>Scanners: Sua Mente Pode Destruir</i> (1981), de David Cronenberg.....                             | 38 |
| Figura 18: Obras artísticas de Benjamin Pierce. <i>Scanners: Sua Mente Pode Destruir</i> (1981), de David Cronenberg.....                             | 38 |
| Figura 19: Obras artísticas de Benjamin Pierce. <i>Scanners: Sua Mente Pode Destruir</i> (1981), de David Cronenberg.....                             | 38 |
| Figura 20: Cameron toma o corpo de Revok. <i>Scanners: Sua Mente Pode Destruir</i> (1981), de David Cronenberg.....                                   | 42 |
| Figura 21: Câncer de Jan. <i>Os Filhos do Medo</i> (1979), de David Cronenberg.....   | 45 |
| Figura 22: Criatura de Nola. <i>Os Filhos do Medo</i> (1979), de David Cronenberg.....  | 45 |
| Figura 23: Candice sendo vítima direta da violência familiar. <i>Os Filhos do Medo</i> (1979), de David Cronenberg.....                               | 47 |

|  |    |
|--|----|
| Figura 24: Marcas no braço de Candice. <i>Os Filhos do Medo</i> (1979), de David Cronenberg.....   | 47 |
| Figura 25: Nola sob a terapia de Raglan. <i>Os Filhos do Medo</i> (1979), de David Cronenberg.....   | 47 |
| Figura 26: Max e Nikki assistindo Videodrome. <i>Videodrome: A Síndrome do Vídeo</i> (1983), de David Cronenberg.....                              | 53 |
| Figura 27: Imagem de Videodrome. <i>Videodrome: A Síndrome do Vídeo</i> (1983), de David Cronenberg.....   | 53 |
| Figura 28: Relação sexual entre Max e Nikki na realidade. <i>Videodrome: A Síndrome do Vídeo</i> (1983), de David Cronenberg.....                  | 53 |
| Figura 29: Relação sexual entre Max e Nikki em Videodrome. <i>Videodrome: A Síndrome do Vídeo</i> (1983), de David Cronenberg.....                 | 53 |
| Figura 30: Max sendo absorvido pela televisão em uma ilusão de Videodrome. <i>Videodrome: A Síndrome do Vídeo</i> (1983), de David Cronenberg..... | 54 |
| Figura 31: Vida longa à nova carne. <i>Videodrome: A Síndrome do Vídeo</i> (1983), de David Cronenberg.....  | 63 |
| Figura 32: Johnny ao lado do corpo da mãe de Dodd. <i>Na Hora da Zona Morta</i> (1983), de David Cronenberg.....                                   | 69 |
| Figura 33: Greg Stillson. <i>Na Hora da Zona Morta</i> (1983), de David Cronenberg.....  | 70 |
| Figura 34: Brundlefly. <i>A Mosca</i> (1986), de David Cronenberg.....   | 74 |
| Figura 35: Relação sexual com Claire. <i>Gêmeos - Mórbida Semelhança</i> (1988), de David Cronenberg.....  |    |

|   |    |
|---|----|
| Cronenberg.....   | 78 |
| Figura 36: Afastamento dos irmãos Mantle. <i>Gêmeos - Mórbida Semelhança</i> (1988), de David Cronenberg.....                               | 78 |
| Figura 37: Instrumentos ginecológicos para operar em mulheres mutantes. <i>Gêmeos - Mórbida Semelhança</i> (1988), de David Cronenberg..... | 79 |
| Figura 38: Pietà. <i>Gêmeos - Mórbida Semelhança</i> (1988), de David Cronenberg.....   | 83 |
| Figura 39: Fotografia original. <i>Spider - Desafie Sua Mente</i> (2002), de David Cronenberg.....  | 87 |
| Figura 40: Fotografia transformada. <i>Spider - Desafie Sua Mente</i> (2002), de David Cronenberg.....                                      | 87 |
| Figura 41: Spider e suas teias. <i>Spider - Desafie Sua Mente</i> (2002), de David Cronenberg.....  | 87 |
| Figura 42: Spider jogando um quebra-cabeça. <i>Spider - Desafie Sua Mente</i> (2002), de David Cronenberg.....                              | 87 |
| Figura 43: Gallimard sendo intimidado por colegas de trabalho. <i>M. Butterfly</i> (1993), de David Cronenberg.....                         | 91 |
| Figura 44: Gallimard sentando-se ao lado de sua esposa. <i>M. Butterfly</i> (1993), de David Cronenberg.....                                | 91 |
| Figura 45: Gallimard e Song tendo relações sexuais. <i>M. Butterfly</i> (1993), de David Cronenberg.....                                    | 92 |
| Figura 46: Gallimard e Song realizando preliminares. <i>M. Butterfly</i> (1993), de David Cronenberg.....                                   | 92 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 47: Gallimard recostado sobre a parede. <i>M. Butterfly</i> (1993), de David Cronenberg.....                    | 92  |
| Figura 48: Gallimard defensivo diante do corpo masculino de Song. <i>M. Butterfly</i> (1993), de David Cronenberg..... | 92  |
| Figura 49: Gallimard como Madame Butterfly. <i>M. Butterfly</i> (1993), de David Cronenberg.....                       | 92  |
| Figura 50: Animal fantástico. <i>Existenz</i> (1999), de David Cronenberg.....   | 97  |
| Figura 51: Pikul e Allegra sozinhos no quarto de hotel. <i>Existenz</i> (1999), de David Cronenberg.....               | 97  |
| Figura 52: Assassinos pela causa realista. <i>Existenz</i> (1999), de David Cronenberg.....                            | 97  |
| Figura 53: Kiki. <i>Mistérios e Paixões</i> (1991), de David Cronenberg.....   | 103 |
| Figura 54: Bill. <i>Mistérios e Paixões</i> (1991), de David Cronenberg.....   | 103 |
| Figura 55: Mugwump de lado. <i>Mistérios e Paixões</i> (1991), de David Cronenberg.....                                | 103 |
| Figura 56: Mugwump de frente. <i>Mistérios e Paixões</i> (1991), de David Cronenberg.....                              | 103 |
| Figura 57: Bar gay. <i>Mistérios e Paixões</i> (1991), de David Cronenberg.....  | 104 |
| Figura 58: Casal gay. <i>Mistérios e Paixões</i> (1991), de David Cronenberg.....                                      | 104 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 59: Alienígena pula em Bill e Joan. <i>Mistérios e Paixões</i> (1991), de David Cronenberg.....  | 106 |
| Figura 60: Forma fálica na máquina de escrever. <i>Mistérios e Paixões</i> (1991), de David Cronenberg.....                                     | 106 |
| Figura 61: Bill conversando com Mugwump. <i>Mistérios e Paixões</i> (1991), de David Cronenberg.....  | 106 |
| Figura 62: Bill e Kiki após uma noite juntos. <i>Mistérios e Paixões</i> (1991), de David Cronenberg.....                                       | 106 |
| Figura 63: Entrada em Annexia. <i>Mistérios e Paixões</i> (1991), de David Cronenberg.....  | 108 |
| Figura 64: Semyon pede que Kirill se retire para que ele possa conversar com Nikolai. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David Cronenberg..... | 110 |
| Figura 65: Nikolai abraça Kirill. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David Cronenberg.....   | 110 |
| Figura 66: Kirill abraça Nikolai. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David Cronenberg.....   | 110 |
| Figura 67: Nikolai sentado na casa de banho. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David Cronenberg.....  | 110 |
| Figura 68: Nikolai brigando na casa de banho. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David Cronenberg.....   | 110 |
| Figura 69: Nikolai sentado na iniciação. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David Cronenberg.....  | 111 |
| Figura 70: Nikolai em pé na iniciação. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David Cronenberg.....  | 111 |
| Figura 71: Nikolai tendo relações sexuais com prostituta. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David Cronenberg.....                             | 112 |
| Figura 72: Kirill observando Nikolai. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David Cronenberg.....   | 112 |
| Figura 73: Rosto da prostituta após relação sexual com Nikolai. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David                                       |     |

|   |     |
|---|-----|
| Cronenberg.....   | 112 |
| Figura 74: Nikolai, Anna e Christine. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David Cronenberg.....                       | 116 |
| Figura 75: Anna e Christina à luz do sul. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David Cronenberg.....                   | 116 |
| Figura 76: Nikolai sentado à mesa. <i>Senhores do Crime</i> (2007), de David Cronenberg.....                          | 116 |
| Figura 77: Criminosos em frente ao motel. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....                 | 118 |
| Figura 78: Criminoso de camiseta branca sentado no carro. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg..... | 118 |
| Figura 79: Funcionário do motel morto. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....                    | 118 |
| Figura 80: Menina do motel. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....                               | 118 |
| Figura 81: Conversa na varanda. <i>Rastros de Ódio</i> (1956), de John Ford.....                                      | 124 |
| Figura 82: Personagens à distância em plano geral. <i>Rastros de Ódio</i> (1956), de John Ford.....                   | 124 |
| Figura 83: Ethan partindo. <i>Rastros de Ódio</i> (1956), de John Ford.....   | 124 |

|  |       |
|--|-------|
| Figura 84: Tom Stall. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....  | 126   |
| Figura 85: Joey Cusack. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....  | 126   |
| Figura 86: Sam. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....  | 127   |
| Figura 87: Tom e Edie mentem para Sam. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....   | 127   |
| Figura 88: Sam espanca bully. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....  | 127   |
| Figura 89: Sam mata Fogarty. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....   | 127   |
| Figura 90: Relação sexual adolescente. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....   | 127   |
| Figura 91: Relação sexual impulsiva. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....   | 127   |
| Figura 92: Tom/Joey retorna para casa. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....   | 129   |
| Figura 93: Sarah coloca o prato de Tom/Joey para que ele possa se sentar à mesa. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg..... | 129   |
| Figura 94: Edie olha para Tom/Joey. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....  | 130   |
| Figura 95: Tom/Joey olha para Edie. <i>Marcas da Violência</i> (2005), de David Cronenberg.....  | 130   |
| .....  | ..... |
| .....  | 130   |
| Figura 96: Freud e Jung conversam. <i>Um Método Perigoso</i> (2011), de David Cronenberg.....  | 132   |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 97: Família de Freud sentada à mesa. <i>Um Método Perigoso</i> (2011), de David Cronenberg.....                       | 132 |
| Figura 98: Sabina olha para Jung. <i>Um Método Perigoso</i> (2011), de David Cronenberg.....                                 | 132 |
| Figura 99: Jung olha para Sabina. <i>Um Método Perigoso</i> (2011), de David Cronenberg.....                                 | 132 |
| Figura 100: Atividade sexual entre Otto e funcionária da clínica. <i>Um Método Perigoso</i> (2011), de David Cronenberg..... | 132 |
| Figura 101: Fantasia sexual de Sabina e Jung. <i>Um Método Perigoso</i> (2011), de David Cronenberg.....                     | 135 |
| Figura 102: Jung sentado no jardim. <i>Um Método Perigoso</i> (2011), de David Cronenberg.....                               | 136 |
| Figura 103: Sabina olha para Jung durante conversa no banco. <i>Um Método Perigoso</i> (2011), de David Cronenberg.....      | 138 |
| Figura 104: Jung olha para Sabina durante conversa no banco. <i>Um Método Perigoso</i> (2011), de David Cronenberg.....      | 138 |
| Figura 105: Jung e Sabina conversam à beira-mar. <i>Um Método Perigoso</i> (2011), de David Cronenberg.....                  | 138 |
| Figura 106: Eric Packer na limusine. <i>Cosmópolis</i> (2012), de David Cronenberg.....                                      | 140 |
| Figura 107: O espectro do capitalismo. <i>Cosmópolis</i> (2012), de David Cronenberg.....                                    | 140 |
| Figura 108: Ônibus noturno. <i>Mapas para as Estrelas</i> (2014), de David Cronenberg.....                                   | 144 |
| Figura 109: Agatha saltando em Los Angeles. <i>Mapas para as Estrelas</i> (2014), de David Cronenberg.....                   | 144 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 110: Havana ensanguentada. <i>Mapas para as Estrelas</i> (2014), de David Cronenberg.....                          | 144 |
| Figura 111: Agatha assassinando Havana. <i>Mapas para as Estrelas</i> (2014), de David Cronenberg.....                    | 144 |
| Figura 112: Benjie e Agatha. <i>Mapas para as Estrelas</i> (2014), de David Cronenberg.....                               | 145 |
| Figura 113: Brecken comendo uma lixeira de plástico. <i>Crimes do Futuro</i> (2022), de David Cronenberg.....             | 148 |
| Figura 114: Brecken sendo assassinado por sua mãe. <i>Crimes do Futuro</i> (2022), de David Cronenberg.....               | 148 |
| Figura 115: Sistema digestivo de Brecken. <i>Crimes do Futuro</i> (2022), de David Cronenberg.....                        | 148 |
| Figura 116: Caprice fazendo o espetáculo Brecken. <i>Crimes do Futuro</i> (2022), de David Cronenberg.....                | 148 |
| Figura 117: Plano final de <i>Crimes do Futuro</i> . <i>Crimes do Futuro</i> (2022), de David Cronenberg.....             | 149 |
| Figura 118: <i>Larmes</i> , de Man Ray.....   | 149 |
| Figura 119: Catherine no hangar. <i>Crash: Estranhos Prazeres</i> (1996), de David Cronenberg.....                        | 152 |
| Figura 120: James em relação sexual no set de filmagem. <i>Crash: Estranhos Prazeres</i> (1996), de David Cronenberg..... | 152 |
| Figura 121 James em relação sexual na varanda. <i>Crash: Estranhos Prazeres</i> (1996), de David Cronenberg.....          | 152 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 122: Catherine e James na cama. <i>Crash: Estranhos Prazeres</i> (1996),<br>de David Cronenberg.....               | 156 |
| Figura 123: Catherine e James na varanda. <i>Crash: Estranhos Prazeres</i><br>(1996), de David Cronenberg.....            | 156 |
| Figura 124: James lambendo a cicatriz de Gabrielle. <i>Crash: Estranhos<br/>Prazeres</i> (1996), de David Cronenberg..... | 156 |
| Figura 125: Cena final de <i>Crash</i> . <i>Crash: Estranhos Prazeres</i> (1996), de<br>David Cronenberg.....             | 156 |

## I - Introdução

Esta dissertação é uma análise crítica da obra cinematográfica de David Cronenberg que busca investigar a matéria-prima que compõe a grafia singular de um diretor. É uma tentativa de compreender de que maneira o substrato direto de um cruzamento de elementos diversos de um conjunto criativo – escolhas estéticas, preocupações temáticas, subjetividade política – pode ser um referencial reconhecível que produz um senso de unidade, ou o que se convencionou chamar de estilo. A procura por esta marca, por este estilo característico que atravessa a obra de Cronenberg, é, em outras palavras, a tarefa de radiografar o que seria, ou poderia ser considerado, um “cinema cronenberguiano”.

Apesar dos instrumentos primários da pesquisa serem os filmes, e especialmente o gesto de corpo a corpo com as obras, cujo esforço em evitar a negociação de ideias com os objetos como meros instrumentos sem materialidade e apenas a serviço de um fim terceiro é um parâmetro de primeira ordem, ainda assim é preciso frisar que o horizonte da dissertação está de fato acima de qualquer filme em particular. Neste contexto, as obras são como incidências luminosas a serem refratadas pela lente de análise crítica da carreira do diretor, com o intuito de dar forma ao objetivo último de mapeamento do estilo cronenberguiano. O desafio é o de balancear o tratamento textual dos filmes como organismos vivos e ricos em individualidades – que existem para além de relações extrínsecas imediatas com o amplo escopo da carreira de Cronenberg – com o reconhecimento de que são, enfim, os instrumentos da pesquisa para a construção de um fim que os excede.

A dissertação terá três capítulos, não contando a introdução e a conclusão, que seguem um fio cronológico na trajetória artística de Cronenberg, cada um centrado em um período específico de sua carreira. O primeiro destes capítulos, intitulado “Primeira fase: ameaças transmissíveis”, tratará do período entre 1975 e 1981. O segundo, intitulado “Segunda fase: contra a normalidade”, tratará do período entre 1983 e 1986. O terceiro e último, intitulado “Terceira fase: performances de masculinidade, metaficção e fetichismo”, tratará do período entre

1988 e 2022. A escolha dos recortes, embora arbitrária – no sentido de que não é senão um reflexo de uma percepção pessoal da obra do diretor – é pautada pelo reconhecimento de certas tendências, sejam estéticas, temáticas ou ambas, que se apresentam de maneira consistente durante cada recorte. A transformação destas tendências de um bloco temporal para o outro é a pedra de toque dos interesses da dissertação em sublinhar o fluxo heterogêneo do percurso de Cronenberg, isto é, o modo como sua relação com os instrumentos de representação evoluíram e suas respostas políticas se adaptaram com o passar dos anos, sempre encontrando novas chaves para os diferentes dilemas de suas contemporaneidades.

É importante mencionar que a pesquisa abordará apenas filmes de longa-metragem, porém com a exclusão de três: *Stereo* (1969), *Crimes do Futuro* (1970) e *Escuderia do Poder* (1979). Consideramos que estas obras são pouco relevantes para os propósitos desta dissertação, pois são menos expressivas do ethos cronenberguiano se comparadas às outras que estarão presentes. Como a estrutura do texto não é uma divisão filme a filme que forma uma espécie de coletânea de críticas autônomas entre si, como é comum em outros trabalhos similares a este – também dedicados à análise da carreira de um determinado diretor –, isso significa que não necessariamente todos os objetos terão o mesmo destaque ou grau de participação, posto que cada um será desdobrado na medida do que acreditamos que seja frutífero para a elaboração do argumento condutor da pesquisa, já que, vale reiterar, como já foi comentado, os filmes em si não são propriamente o centro de gravidade do texto.

Do mesmo modo, uma vez que não há expectativa de operar a partir de uma estrutura que remeta a uma coletânea de críticas, o movimento entre um filme e outro não será necessariamente linear, mas sim condicional à logística de articulação de ideias de cada capítulo. É preciso também esclarecer que a dissertação como um todo tem pouco ou nenhum interesse biográfico. O material de trabalho do texto são apenas os filmes e nada mais. A presença de qualquer eventual referência ou anedota biográfica deve ser considerada como contingente. Por fim, devemos frisar que, como o texto não apoia-se em uma lógica de autonomia entre as análises de cada filme, o gesto motor do trabalho é justamente a progressão de ideias: as maneiras através das quais certos temas se repetem ou

se rearticulam, diferenciações estéticas de um período para o outro. O que esperamos é que o trabalho consiga formar uma rede que conecte diversos pontos e características entre si ao longo de toda a carreira de Cronenberg, criando pontes que permitam ao leitor ter uma percepção abrangente do corpo cinematográfico do diretor.

## II - Primeira fase: Ameaças transmissíveis (1975-1981)

Em 1975, David Cronenberg lança *Calafrios*, seu terceiro longa-metragem. Com um orçamento muito superior ao de seus dois projetos anteriores – *Stereo* (1969) e *Crimes do Futuro* (1970) –, *Calafrios* é o filme que realmente o coloca no mapa como um potencial grande diretor, como um nome de grife, e que dá os primeiros contornos palpáveis de alguns dos traços de estilo e das preocupações temáticas que viriam a se tornar reconhecíveis e recorrentes em seus filmes dali em diante: o extravasamento de energia libidinal como força motora da subjetividade dos personagens e do mundo que os envolve, os efeitos da tecnologia e do avanço científico como disparadores de crises em disposições de organização normativa da sociedade e, principalmente, a transformação das operações biológicas dos corpos como veículo central de ideias. Os personagens cronenberguianos são expostos a transformações radicais, sejam elas corporais ou subjetivas – e, na maioria das vezes, ambas. Pensar como e por que passam por estes processos, assim como pensar de que formas eles interpretam os significados destas transformações às quais são sujeitos é um ponto de partida fundamental para nos aproximarmos de uma possibilidade de definição do que seria um ethos cronenberguiano. Scott Wilson analisa bem este tópico em seu livro dedicado à obra do diretor:

Assim, o cinema de Cronenberg é um cinema de transformação, mas – e isso é fundamental – de transformação conforme ela se cruza com as estruturas legislativas e, necessariamente, disciplinares, que buscam limitar, controlar ou até impedir tais alterações. Os filmes de Cronenberg, portanto, utilizam a transformação para examinar mais profundamente as estruturas que cercam o ser em transformação, que lhe atribuem significado e, quando ameaçadas, buscam interromper ou, em seu extremo, punir o ser por ter se transformado (...) Todos os filmes de Cronenberg lidam não apenas com a transformação, mas com o que acontece quando a transformação se torna transgressão (...) Portanto, a transformação é a ação que gera os problemas e os conflitos que formam o centro de seus filmes, o que significa que tentativas de transcender o corpo sempre levam diretamente de volta às (frequentemente violentas irrupções da) carne (...) A chave aqui, como Cronenberg deixa claro, é a inevitabilidade envolvida: cada filme detalha um ou mais protagonistas que

tentam se definir em seus próprios termos, e que inevitavelmente falham nesta tentativa. (WILSON, 2011, p. 3, p. 18)

Na trama de *Calafrios*, um médico chamado Dr. Hobbes (Fred Doederlein) desenvolve um parasita cujo propósito é, em teoria, fornecer uma alternativa para o transplante de órgãos, um parasita que possa exercer a função de um órgão humano, como por exemplo filtrar o sangue que um rim defeituoso não seria mais capaz. Quando a vida no condomínio de luxo Starline Tower Apartments entra em colapso com a transmissão desenfreada do parasita, descobrimos que as ambições de Hobbes são maiores e seus fins mais ideológicos. Seu colega Rollo (Joe Silver) revela que, na verdade, para Hobbes, o parasita é “uma combinação de afrodisíaco com doença venérea que, esperançosamente, transformará o mundo em uma bela e descontrolada orgia” (CRONENBERG, 1975), e que o motivo para sua criação é a crença de Hobbes de que “o homem é um animal que pensa demais. Um animal excessivamente racional que perdeu o contato com seu corpo e seus instintos” (CRONENBERG, 1975).



Figuras 1 e 2: Montagem paralela entre potenciais moradores conversando com corretor imobiliário e assassinato de Annabelle por Hobbes. *Calafrios* (1975), de David Cronenberg.



Figuras 3 e 4: Nick no elevador e Nick encontrando o corpo de Annabelle. *Calafrios* (1975), de David Cronenberg.



Figuras 5 e 6: Nick cuspido o parasita da varanda e o parasita caindo no guarda-chuva transparente. *Calafrios* (1975), de David Cronenberg.



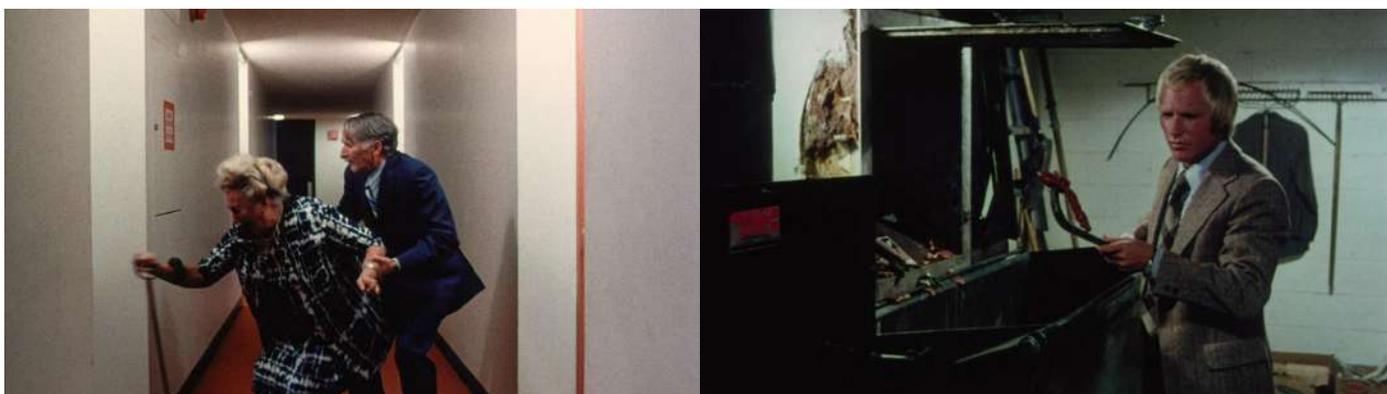
Figuras 7 e 8: Parasita se infiltrando na banheira e Betts sendo atacada. *Calafrios* (1975), de David Cronenberg.



Figuras 9 e 10: Personagem de pé na lavanderia e personagem sendo atacada pelo parasita na lavanderia. *Calafrios* (1975), de David Cronenberg.

A ironia “é que a tentativa de Hobbes de retornar a uma condição mais natural só pode ser alcançada por meio do mais alto grau de intervenção científica (e, portanto, intelectual)” (WILSON, 2011, p. 52), o que já nos sinaliza um

importante mote cronenberguiano: a suposição de que o natural, o instintivo – a princípio antagônicos ao referencial visual e simbólico do condomínio de luxo – talvez seja mais próximo do que imaginamos do artificial. A elaboração do modo de vida no condomínio e da infiltração do parasita, inclusive, é recorrentemente pontuada por diversos tipos de contraste que tensionam fronteiras como estas, desde a sequência, no primeiro ato, que alterna entre a cena da conversa de potenciais novos moradores com o corretor imobiliário e a cena do assassinato de Annabelle (Cathy Graham) por Hobbes – montagem paralela entre aparência e realidade –, ou a cena em que Nick encontra Annabelle dilacerada logo após dividir silenciosamente o elevador com o corretor e os possíveis novos moradores – encadeamento narrativo entre o casual e o grotesco vivendo a lado a lado –, até cenas de contrastes imediatamente gráficos e/ou simbólicos, como a cena em que Nick cospe o parasita ensanguentado em cima do guarda-chuva transparente de uma idosa que caminha no jardim paisagístico do condomínio – choque entre o idílico e o escatológico –, a cena em que uma personagem é atacada pelo parasita na lavanderia do prédio – oposição simbólica entre o limpo e o sujo – ou a cena em que Betts (Barbara Steele) é atacada pelo parasita em sua banheira – atrito visual entre o limpo e o sujo.



Figuras 11 e 12: Casal sendo atacado por parasita no corredor e St. Luc encontrando parasita no lixo. *Calafrios* (1975), de David Cronenberg

Consequentemente, quando St. Luc (Paul Hampton) procura o parasita após o contato com um casal recém atacado no corredor, é no lixo que ele o encontrará. Diante daquele simulacro de superfícies higienizadas e austeras, o parasita é a representação do impuro, do sujo, do escatológico. O parasita é marginal, porém,

porque é estrangeiro, um elemento alienígena que ameaça a coerência interna do programa ideológico do condomínio, radicalmente fechado em si mesmo e dependente de um modelo intransitivo e pré-estabelecido de identidade. O isolamento e a autossuficiência do condomínio, afinal, não são apenas condições geográficas, mas sobretudo simbólicas. O que se espera é que o modo de vida e os espectros de identidade dos residentes sejam continuações da interface social, política e estética do Starline Tower Apartments, que eles não só vivam ali como sejam também uma extensão do projeto comercial daquele empreendimento, que reproduzam o seu sistema de valores.

A dificuldade que St. Luc (e, por extensão, o patriarcado) enfrenta é que a forma de subjetividade que emerge como resultado do parasitismo é completamente desconhecida e está além da nossa capacidade de compreensão (...) As ações de St. Luc, portanto, refletem o medo do sujeito enquanto agente de perder sua autonomia (e, por consequência, sua identidade) diante de uma força que pode tanto superar essa identidade quanto substituí-la completamente (...) Este ponto final é o mais importante: St. Luc negou sua sexualidade, seu desejo e seu corpo para preservar a estabilidade de sua identidade, que, ainda assim, é superada pelo meio da sexualidade — aquilo que foi tão veementemente negado. (WILSON, 2011, pp. 44-45)

A incapacidade de formar e manter identidades estáveis a partir da volatilidade subjetiva dos indivíduos é um tema central na carreira de Cronenberg, que será retrabalhado por outras chaves diversas vezes, tanto em âmbito coletivo quanto individual. No caso de *Calafrios*, há um conflito tripartido: é um colapso simultâneo da identidade pessoal de St. Luc como representante de uma heterossexualidade patriarcal e normativa, da identidade social e coletiva do condomínio enquanto um espaço burguês, austero e protetor deste status quo patriarcal, e da relação entre um e outro, ou seja, do elo que há entre a performance individual de St. Luc dos costumes e das etiquetas correspondentes a este status quo e o espaço que valida esta performance. Da mesma maneira que ele não poderá mais performar as ações codificadas desta vida burguesa, a estrutura simbólica do condomínio, tendo sido posta em crise, também não poderá legitimá-las. Ambas as identidades, a de St. Luc e a do condomínio, perdem sua estabilidade e tornam-se transitivas: a partir da transformação catalisada pelo

parasita, sabemos o que elas não são, mas não teríamos como definir exatamente o que são.

Nos filmes de Cronenberg, a noção de identidade é como um devir, algo que não é propriamente alcançado ou constituído, mas que informa e é informado de maneira recíproca e constante pela performance. É a tentativa de seus protagonistas de lutar contra esta instabilidade na expectativa de se inscrever em regimes de significado socialmente apazíveis que levará o estado das coisas de suas vidas ao colapso, pois forças externas agirão incisivamente contra tais expectativas para impor aos personagens a adaptação ou a transformação, invertendo a hierarquia do processo simbólico de identidade. Ao invés de performar os códigos de um referencial abstrato de identidade, os personagens precisam intuir uma noção de si que seja um produto retroativo e mutável de seus movimentos libidinais, ou seja, que se opere a partir do desejo e não sobre ele. O binômio St. Luc e Starline Tower Apartments como elementos individual e coletivo de um conjunto representativo de um certo zeitgeist conservador dos anos 1970, por exemplo, é um dispositivo de ideias similar ao que ocorre em *Marcas da Violência* (2005) entre o personagem de Viggo Mortensen e sua relação com as expectativas da família nuclear americana. Assim como em *Calafrios*, o filme de 2005 busca também colocar em xeque a formação e a estabilidade de estruturas simbólicas coletivas que pretendem administrar e determinar o terreno subjetivo de vidas particulares. Além dos panos de fundo distintos, a maior diferença está em como *Calafrios* tem uma abordagem destoante do resto da carreira de Cronenberg no que tange a agência que os personagens têm sobre sua transformação e suas ações a partir dela.

Dessa forma, *Calafrios* utiliza a disrupção do corpo para múltiplos fins. Primeiramente, a disrupção, que ocorre como resultado da infestação parasitária, oferece uma oportunidade para explorar a localização e a função da agência subjetiva. Assim, enquanto os habitantes do Starliner Towers se comportam como bons cidadãos burgueses antes da infecção, suas ações após a infestação levantam questões sobre suas motivações. Dada a natureza venérea do parasita, suas ações são realmente próprias (ou seja, originadas dentro deles e reprimidas pelos mecanismos disciplinares da cultura), mas facilitadas e realizadas pela presença e influência dos parasitas, ou eles agora são essencialmente veículos vazios habitados unicamente pelos

impulsos procriativos dos parasitas? *Calafrios* é deliberadamente ambíguo ao não resolver esse problema, preferindo deixar em aberto a questão da agência e, portanto, da responsabilidade. (WILSON, 2011, p. 39)

Apesar do filme não resolver o problema da agência, como Scott argumenta, o que soa mais provável é que os personagens tenham mesmo se tornado “veículos vazios habitados unicamente pelos impulsos procriativos dos parasitas”, especialmente se compararmos o cenário de *Calafrios* com o de *Enraivecida na Fúria do Sexo* (1977), o longa-metragem seguinte de Cronenberg. No filme de 1977, a protagonista Rose (Marilyn Chambers) desenvolve, após sofrer um acidente automobilístico e passar por um processo cirúrgico na clínica do Dr. Keloid (Howard Ryshpan), uma espécie de parasita ou instrumento fálico em sua axila que alimenta-se de sangue humano e que, portanto, gera estímulos libidinais na protagonista para que ela esteja sempre à procura de contato físico.

Os efeitos não são os mesmos do parasita de *Calafrios*, é claro, porém, diferentemente do que ocorre no filme de 1975, vemos Rose constantemente negociando os impulsos com sua percepção a respeito de suas implicações. A sua morte, ao se trancar em um quarto com um homem que ela vitimou, é resultado da vontade de provar sua inocência pela epidemia de raiva que estaria assolando a cidade. Ela é acusada por seu namorado de ser a causadora da epidemia, mas recusa-se a aceitar este quadro como realidade. É uma agência que não ocorre com os infectados em *Calafrios*, o que nos leva a crer que os moradores do Starline Tower Apartments são de fato “veículos vazios” para a realização do excesso libidinal gerado pelo parasita.

Apesar dos apelos lamentosos de Rose, dizendo "não é minha culpa... não é minha culpa", o filme deixa em aberto a questão de como devemos avaliar Rose: ela é, como sugerem os repórteres de televisão em *Enraivecida na Fúria do Sexo*, uma espécie de Typhoid Mary ativa e consciente, que deve ser considerada única e exclusivamente responsável pelo surto de raiva, ou a responsabilidade está em outro lugar, considerando sua transformação e os efeitos concomitantes sobre uma sociedade que está claramente mal preparada para isso? Dado que Keloid funciona como o representante da sociedade em *Enraivecida na Fúria do Sexo*, a questão de atribuir culpa ou responsabilidade se volta contra si mesma. Isso não quer dizer, no entanto, que seja insolúvel, pelo menos nos termos do próprio filme (...) Rose

ocupa uma posição liminar, não sendo simplesmente uma mulher monstruosa nem uma vítima impotente. A manifestação da transformação de Rose – a ponta fállica que ela usa para penetrar nas suas vítimas – coloca-a numa posição poderosa para negociar entre a violência estritamente fállica (ou seja, masculina) e uma resposta feminina à violência exercida sobre ela por Keloid. (WILSON, 2011, p. 54, p. 57)

Para Rose, há uma conta moral que é feita entre a força dos impulsos e os seus custos para a sociedade – um fardo que ela não consegue carregar –, enquanto em *Calafrios*, ao final, vemos os moradores do condomínio indo em direção à cidade para criar uma epidemia, porém sem nenhuma consideração, moral ou de qualquer outra ordem, sobre esta tomada de decisão – como também não há sobre qualquer outro ato ao longo do filme por parte dos infectados. Em certo sentido, então, por mais contraditório que pareça – já que a narrativa associa o afloramento libidinal a uma libertação das circunscrições de uma cultura excessivamente racional –, eles passam a ter ainda menos agenciamento do que antes, posto que tornam-se essencialmente zumbis que servem aos impulsos gerados pelo parasita.

Além disso, um fator que torna *Calafrios* um exemplar atípico na trajetória de Cronenberg é que seus filmes tendem a articular os conflitos por meio de estudos de personagem, de modo que as respostas de seus protagonistas para a transformação às quais são sujeitos são decisivas para a compreensão tanto de seus psiquismos quanto da dimensão política da transformação. Em *Calafrios*, estas respostas não são oferecidas, o que faz deste possivelmente o único longa-metragem de Cronenberg em 50 anos de carreira – considerando o período entre 1975 e 2025 – em que a psicologia dos personagens é ausente como acesso à elaboração da matéria discursiva, dramática e até estética do filme. É uma narrativa em que os personagens são peças funcionais que servem exclusivamente como instrumentos para a engenharia de ideias da história. Raramente temos algum vislumbre sobre suas vidas interiores, sobre como sentem e pensam sobre o mundo em que vivem ou sobre como a transformação impacta suas subjetividades. *Calafrios* é, portanto, um filme em que a tese, o discurso, solapa o drama. O projeto seguinte de Cronenberg, tendo Rose no centro da narrativa, já apresenta um modelo de protagonista um pouco mais ambíguo, psicologizado,

com alguma agência e por isso mesmo mais próximo do resto de sua filmografia neste aspecto. Apesar de certas limitações na política de seu conflito, que pela falta de agência dos personagens acaba tornando-se uma narrativa um tanto restrita a uma oposição relativamente binária entre extremos – austeridade burguesa e exagero libidinal –, *Calafrios* ganha contornos mais ricos na maneira com que desmonta a força centrípeta dos objetos normativos de desejo. Scott Wilson analisa estes contornos a partir da representação do corpo de Forsythe (Lynn Lowry):

Assim, o sexo, por meio do qual quero dizer sexo ‘normal’ (hetero-), é retratado de forma nada sexy pela câmera de Cronenberg, que parece entregar e, ao mesmo tempo, reter (...) Como discutido acima, a sequência em que Forsythe se despe para um St. Luc desinteressado é desprovida de erotismo pela ausência tanto de indicadores formais quanto diegéticos de prazer, ou, talvez mais precisamente, de indicadores de uma permissão para o espectador sentir prazer (...) Cinematograficamente, essas pessoas são codificadas como se estivessem experimentando enormes quantidades de satisfação libidinal e, no entanto, todo esse enquadramento é subvertido pela presença diegética dos parasitas que tornam tais prazeres uma compulsão, removendo, assim, o prazer dos habitantes como agentes e localizando-o em algum outro lugar. Em segundo lugar, assim como na cena de Forsythe se despindo, essa sequência serve para demonstrar que múltiplas estruturas de prazer estão sendo manipuladas pelo filme de Cronenberg, a fim de remover o prazer ‘normal’ (ou seja, masculino, heterossexual e completamente invisível) deles. A abordagem formalista de Cronenberg aqui leva a um estranhamento de alguns prazeres dessas sequências, que, por sua vez, se tornam estranhamente frias e estéreis em sua ausência, significando que, quando o prazer libidinal que uma audiência poderia obter como resultado da satisfação diegética de St. Luc é evacuado, o que resta – os prazeres espectatoriais – parece vazio e desconhecido. Essa desfamiliarização, por sua vez, aumenta ainda mais a suspeita espectral de que algo está errado, que o objeto do desejo (o corpo de Forsythe) não pode ser visto como desejável. O que está ausente são os mecanismos que normalmente concederiam permissão para o espectador sentir prazer nessas sequências. (WILSON, 2011, p. 43, p. 45, p. 46)

Para complementar a análise de Scott e para que possamos tratar da questão dos objetos de desejo em *Calafrios*, é preciso também trazer um dos diálogos mais importantes do filme, que é falado pela enfermeira Forsythe para St. Luc:

Roger, eu tive um sonho muito perturbador ontem à noite. Neste sonho, eu estava fazendo amor com um homem estranho. Só que estou tendo dificuldades, sabe, porque ele é velho e está morrendo. E ele cheira mal e eu o acho repulsivo. Mas então ele me diz que tudo é erótico. Que tudo é sexual. Você sabe o que eu quero dizer? Ele me diz que mesmo a carne velha é carne erótica. Que a doença é o amor de dois tipos estranhos de criaturas um pelo outro. Que até morrer é um ato de erotismo. Que conversar é sexual. Que respirar é sexual. Que até existir fisicamente é sexual. E eu acredito nele. E nós fazemos amor lindamente. (CRONENBERG, 1975)

Os campos do desejo e da sexualidade em *Calafrios* são um produto tecnológico, um resultado direto do contato com o parasita, que é por sua vez o fruto científico do Dr. Hobbes. É algo que poderíamos comparar com o que ocorreria futuramente em *Crash: Estranhos Prazeres* (1996), em que um grupo de personagens desconectados do mundo e dos modos de sexualidade herdados se unem para inventar e praticar formas de prazer que excedam os limites do previsto pelos códigos sociais dados àquela altura. Esta ideia, que em *Crash* é trabalhada com um vigor estético e um senso de agenciamento bem mais intensos – já que, como mencionamos, em *Calafrios* os personagens aparentemente não têm controle sobre suas ações libidinosas, que são automatizadas pelo parasita –, encontra-se já sugerida aqui, em seu terceiro longa-metragem. Em ambos os casos, Cronenberg desenvolve a noção de sexualidade como algo a ser fabricado. No filme de 1975, é uma criação científica literal da qual os personagens são como ratos de laboratório. No filme de 1996, trata-se de performar atos libidinais inéditos a partir do desvelamento de novas possibilidades de imersão no terreno sexual. Na conferência de imprensa de *Crash* em Cannes, em 1996, Cronenberg faz uma fala em consonância com esta linha de pensamento:

Para mim, eu acho que a sexualidade é uma invenção agora, uma invenção humana. Começou como um fato biológico, mas agora é óbvio que não precisamos de sexo para criar filhos, não precisamos nem mesmo que as pessoas se encontrem para reproduzir, para criar um bebê. Então, o que é a sexualidade agora? É algo bem diferente. Agora ela se tornou uma invenção humana, pode ser uma forma de arte, uma forma de tecnologia. E acho que o que você pode ver no filme é que existem pessoas agora que aceitaram, talvez inconscientemente – e é sobre isso que o Sr. Ballard também falava –, que a sexualidade e as emoções não têm mais a base biológica normal, agora é algo

diferente. E elas estão explorando isso. E eu acho que esse é realmente o processo pelo qual elas passam no filme. (CRONENBERG, 1996)

A fala de Forsythe, o relato de seu sonho, sinaliza o quanto da matéria do mundo está disponível como plataforma de experimentação do desejo e o quanto a sexualidade, para Cronenberg, está além das fronteiras dos parâmetros morais de uma sociedade. No fim das contas, o ponto não é exatamente que tudo é sexual, mas que tudo pode ser sexual, de que nada está inteiramente fora do escopo desta mediação. Quando St. Luc é enfim infectado na piscina, nos momentos finais do filme, e depois testemunhamos a possível consagração deste casal heterossexual que vinha sendo sugerido desde cedo – Forsythe e St.Luc –, ao vermos ambos lado a lado em um carro, com Forsythe debruçando-se carinhosamente para acender o cigarro de St. Luc, o acontecimento não tem o teor heroico ou catártico como seria de praxe. É um acontecimento que não é forjado a partir de uma conquista narrativa dos personagens, quem triunfa é o parasita. Eles se tornam mais dois fantoches dentre outros. É um quadro distinto do perfil usual de ponto de fuga luminoso que o casal heterossexual colocado como expectativa narrativa costuma representar.

Em *Enraivecida na Fúria do Sexo*, o acidente automobilístico causado pelo namorado de Rose irrompe de imediato a unidade do casal heterossexual. O acontecimento em si é uma demonstração gráfica e direta do potencial destrutivo da figura masculina no contexto de uma sociabilidade patriarcal, já que o resto do filme apresentará diversos encontros de Rose com outros homens que tentarão se aproveitar dela e de sua aparente vulnerabilidade, de seu isolamento. A operação cirúrgica realizada por Keloid em Rose aprofundará o distanciamento entre o casal, pois colocará a protagonista em uma jornada de incessante satisfação dos seus desejos pessoais, um tipo de relação com a libido que não encontraria espaço no interior do perímetro moral da unidade heterossexual monogâmica – especialmente se a agente desta energia libidinal for uma mulher.



Figuras 13 e 14: Homem no celeiro se aproveitando da aparente vulnerabilidade de Rose e homem no cinema se aproveitando da aparente vulnerabilidade de Rose. *Enraivecida na Fúria do Sexo* (1977), de David Cronenberg.



Figura 15: Axila fâlica de Rose. *Enraivecida na Fúria do Sexo* (1977), de David Cronenberg.

É um modo de agir que situa as demandas do desejo como prioridade máxima, acima de qualquer cumprimento de códigos morais para com a sociedade ou um parceiro. A epidemia ocasionada pela infecção contraída pelas vítimas a partir dos encontros com Rose metaforiza a contradição de uma sociedade patriarcal que é ao mesmo tempo moralmente despreparada para aceitar ou lidar com esta forma de sexualidade promíscua nas mulheres e disposta em tirar proveito individual desta mesma promiscuidade. A aparente vulnerabilidade de

Rose são atrativos para homens que pretendem abordá-la com interesses sexuais, mas sua posição feminina nestes encontros é ressignificada pela resposta de violência masculina que ela é capaz de oferecer com sua ponta fálica na axila, e que inverte o jogo entre quem é a presa e quem é o predador para o espectador, fazendo com que ela ocupe uma posição ambígua com relação às dinâmicas de gênero destas abordagens.

O fato de que Rose adquiere estes anseios por conta da cirurgia realizada por Keloid – o que de novo a coloca em um lugar ambíguo, neste caso entre vítima e agente das violências que se seguem – deflagra, por parte de Keloid, um abuso do poder de seu cargo para imprimir seus experimentos sobre o corpo vulnerável de uma mulher que está em seus cuidados. A sociedade fundada sobre princípios e olhares masculinos ditos racionais e científicos é a mesma que irá, simultaneamente, produzir e punir estas mulheres. A atriz Marilyn Chambers, que interpreta Rose, sabidamente uma atriz pornô, acaba por espelhar este ângulo do filme, a noção de que estes corpos sexualizados e promíscuos tem o imaginário de sua sensualidade e desejo incessantes produzidos pelo mesmo tipo de olhar masculino – como os que comandam e controlam a indústria pornográfica – que irá moralizá-los como sujos, vagabundos. A epidemia que se espalha gerando surtos de raiva, então, traz para o primeiro plano os sentimentos latentes de ambiguidade que Cronenberg projeta na superfície lisa dos discursos científicos teleológicos. Não se trata de descartar ou vilanizar o discurso científico, mas de sugerir que a realidade empírica desta sociedade crescentemente tecnológica é multifacetada, ambivalente e contraditória, de que nada nos resultados deste progresso é liso, sem ruídos. Em outras palavras, não adianta avaliar os lastros do progresso científico sem lançar luz, acima de tudo, sobre os efeitos que a sociedade moldada a partir dele gera sobre as estruturas morais e subjetivas de seus indivíduos.

Em última instância, as inquietações dos filmes de Cronenberg não são reflexos de um deslumbre com as tecnologias modernas em si, mas antes com a ramificação de seus impactos sobre o tecido psíquico, cognitivo, biológico, cultural e moral de sociedades que se organizam a partir delas. O olhar de Cronenberg sobre as ambivalências do mundo tecnocientífico, certamente

presente em *Calafrios* – com o parasita inventado por Hobbes – e em *Enraivecida na Fúria do Sexo* – com a cirurgia realizada em Rose por Keloid –, e que ainda neste capítulo também aparecerá fortemente em *Scanners: Sua Mente Pode Destruir* (1981), é um traço recorrente de sua filmografia que evidencia uma perspectiva geracional de quem cresceu e foi testemunha do mundo pós-industrial do pós-Segunda Guerra Mundial, e que viu, em primeira mão, a partir da destruição em massa das bombas atômicas, a articulação social e cultural de um olhar suspeito, interrogativo sobre o futuro que a ciência estaria construindo para a humanidade.

Desta fase entre 1975 e 1981, *Scanners* talvez seja o exemplar mais direto em termos dos questionamentos a respeito das consequências biopsíquicas de viver e crescer em um ambiente moderno e industrial. A trama do filme lida com os scanners, pessoas que desenvolveram habilidades especiais porque suas mães consumiram uma droga chamada Ephemerol durante o processo de gestação que, à época de seu lançamento, em 1947, foi vendido como um medicamento sedativo para mulheres grávidas. Ephemerol foi tirado de circulação devido ao indício de efeitos colaterais, porém produziram-se os scanners, pessoas com uma habilidade que é uma forma de telepatia, e que por isso são capazes de realizar, segundo a definição de Dr. Paul Ruth (Patrick McGoochan), o inventor de Ephemerol, uma “conexão direta entre dois sistemas nervosos separados pelo espaço” (CRONENBERG, 1981). Após o fracasso de Ephemerol, Ruth vende sua empresa para a ConSec. Como funcionário da ConSec, ele é responsável por recrutar um scanner para se infiltrar na rede criminosa de scanners liderada por Darryl Revok (Michael Ironside). Após o assassinato, por parte de Revok, de um scanner que faria uma demonstração exclusiva de seus poderes para um pequeno grupo de empresários na sede da ConSec, Ruth recruta Cameron Vale (Stephen Lack) com o intuito de derrotar Revok. No desfecho de sua jornada, Cameron descobre que Revok é seu irmão e Ruth seu pai, e que Ruth teria administrado o protótipo de Ephemerol em sua esposa anos antes da droga chegar ao mercado, o que significa que Cameron e Revok são não apenas os scanners mais velhos como também os mais poderosos.

*Scanners* é um exercício de fabulação sobre o consumo generalizado de produtos industrializados, uma ficção científica que imagina como seria se, ao invés de meramente gerar doenças degenerativas, os produtos industrializados também causassem efeitos colaterais como poderes telepáticos. É um dispositivo narrativo reminescente das histórias de origem de heróis e vilões dos quadrinhos – paralelos poderiam ser feitos entre *Scanners* e *X-Men* –, já que muitos adquirem seus poderes por meio de acidentes científicos. No contexto da carreira de Cronenberg, contudo, é um projeto que, de certo modo, poderíamos dizer que antecipa exercícios especulativos como o que ocorreria em *Crimes do Futuro* (2022), com a diferença de que, enquanto a fabulação de *Scanners* está mais para a fantasia e para os quadrinhos do que para a realidade, a de *Crimes do Futuro* é um comentário sobre a crescente ingestão involuntária de microplásticos por conta do consumo consistente de alimentos industrializados, e que leva este dado factual aos seus limites especulativos, como se a evolução inevitável deste processo a longo prazo fosse a adaptação radical do corpo humano a este consumo: o plástico como fonte primária de alimentação, como nutriente. Apesar de suas diferenças entre a fantasia e a extremação da realidade, são duas obras que tratam sobre o que é este corpo que vive de alimentos industrializados, este corpo que poderíamos considerar um tanto mutante, pois consome mais alimentos produzidos por máquinas do que pela natureza. Para explorarmos melhor a figura dos scanners, vale compreender a logística de vigilância que representam. Scott Wilson comenta:

Aqui, o Scanner está, potencialmente ao menos, em oposição ao poder que vigia, e ele/ela interrompe o exercício desse poder ao impor o seu próprio. Isso se torna possível pelo fato de que o scanner penetra no corpo, enquanto o modelo panóptico envolve o jogo do olhar (ou seus substitutos) sobre as superfícies. O olho que vigiava historicamente pode ver, ou o ouvido ouvir, mas nenhum deles presume conhecer a vida interior dos sujeitos que patrulham, embora o ponto de Foucault seja que essa "vida interior" é trazida conscientemente para o controle pela própria operação produtiva da vigilância (...) Assim, os scanners substituem a antiga tecnologia de vigilância ao levar o discurso panóptico até sua conclusão lógica: se o modelo do panóptico fornece um tipo específico de percepção sobre os sujeitos que observa e controla, quais aspectos de suas vidas ficam invisíveis? (WILSON, 2011, p. 169)

Assim como *Crimes do Futuro* presume uma evolução da ingestão involuntária de microplásticos para um consumo consciente de plástico como alimento primário, *Scanners* trabalha com a noção de que o horizonte de desenvolvimento dos sistemas de vigilância é ultrapassar a superfície, como mencionado por Scott, de tal modo que não haja nada que não esteja ao alcance destas forças de controle da sociedade. Vale considerar ainda como a droga Ephemerol e o conhecimento geral dos scanners são propriedades de empresas privadas – em um primeiro momento, a empresa de Ruth, e após a aquisição, a ConSec –, o que sinaliza a dimensão de poder que estaria à disposição destas forças corporativas. O fio de preocupação subliminar que atravessa *Scanners*, no entanto, soa quase modesto à luz de tudo o que se sabe hoje sobre a capacidade de empresas bilionárias de administrar quantidades e profundidades inimagináveis de dados que concernem o âmago da vida privada dos cidadãos, sobre o impacto dos algoritmos na vida social das populações – as revelações de Edward Snowden, vazadas em 2013, são o cartão postal da ponta deste iceberg.



Figuras 16, 17, 18 e 19: Obras artísticas de Benjamin Pierce. *Scanners: Sua Mente Pode Destruir* (1981), de David Cronenberg.

*Scanners*, entretanto, presume de partida que o poder representado pelos scanners não é inteiramente vertical ou um instrumento imediato de entidades corporativas, mas sim algo que precisa ser negociado com uma rede de indivíduos que têm sua própria agência e agenda sobre os possíveis destinos e aplicações deste poder. O filme sugere, talvez de maneira otimista, que mutações geradas sistematicamente por estruturas industriais modernas podem não apenas produzir consequências e realidades que fogem ao seu controle como também, inclusive, criar as condições para colocar a hegemonia deste poder corporativo em xeque. É curioso notar, porém, que o modo pelo qual o poder dos scanners é filtrado subjetivamente por cada um implica que as divergências não são meramente de escala e direcionamento, mas efetivamente de significado. Sobre este ponto, Scott Wilson observa:

O fato é que Vale, ao longo do filme, é um enigma, tão capaz de desfrutar dos efeitos do poder ao qual tem acesso quanto Revok (o suposto "vilão" do filme). Esse, então, pode ser o ponto herético final do filme: a articulação do poder através dos indivíduos é ambivalente (na medida em que o poder é amoral) e as distinções entre "bondade" e "maldade", tanto como exigências genéricas quanto como formas de negociar o mundo do filme, estão em disputa. (WILSON, 2011, p. 171)

O personagem de Benjamin Pierce (Robert Silverman), por exemplo, expurga o fardo que sente de suas habilidades especiais, as vozes que ocupam sua cabeça, criando esculturas artísticas que dão propósitos outros e significados estéticos e emocionais singulares para sua condição. A questão é que, em *Scanners*, muito como a perspectiva de Cronenberg sobre a tecnologia em si, as habilidades especiais dos scanners não possuem nenhuma continuidade com um modo de agir ou de ser específicos e terão usos, sentidos e propósitos tão variados quanto se poderia imaginar. Enquanto Revok faz o papel mais tradicional do vilão com suas aspirações de dominação maximalista, Kim Obrist (Jennifer O'Neill) e seu grupo buscam alcançar uma experiência de consciência coletiva a partir da interconectividade de sistemas nervosos.

Em meio às conspirações, o filme versa sobre como a tecnologia se perpetua em um terreno de mutabilidade e disputa, como não há, na esteira das descobertas científicas, necessariamente uma linearidade entre os projetos tecnológicos e seus

usos e significados futuros. Como mencionado anteriormente, há um possível otimismo de Cronenberg em *Scanners* – especialmente se pensarmos a partir das relações hoje entre as grandes corporações e a tecnologia de ponta –, e que está também na valorização do potencial de intervenção subjetiva dos indivíduos sobre estes rumos e na imaginação deste processo como algo que não ocorre de maneira vertical, como um processo que tem as experiências e as interpretações individuais como fatores de peso para a realização dos significados e propósitos múltiplos da tecnologia na vida cotidiana.

Além disso, apesar de ter um desfecho tradicional com a derrota de Revok por Cameron – o triunfo do herói sobre o vilão –, *Scanners* sabota os princípios morais integrados a esta conclusão, pois problematiza a possibilidade de restabelecimento da ordem a partir desta vitória. Cronenberg literaliza a dualidade cartesiana entre mente e corpo quando a consciência de Cameron assume o corpo de Revok e a continuidade biológica do organismo torna-se uma soma artificial de partes, uma colagem entre um e outro, uma montagem. Da mesma maneira que quando falamos sobre forma e conteúdo como elementos apartados fabricamos uma falsa separação para fins didáticos e/ou discursivos, já que na prática não poderia haver forma alguma sem um conteúdo e conteúdo algum sem uma forma, a separação ao final de *Scanners* refaz a dualidade cartesiana entre corpo e mente como uma via de impor a matéria de discurso implícita à ideia de uma dualidade cartesiana sobre a naturalidade do organismo biológico.

Neste sentido, não há um restabelecimento da ordem possível, pois dali em diante não há mais como pensar o corpo em outros termos, isto é, em termos não discursivos, em termos que não compreendam o corpo como um espaço de devir político, como uma aparelhagem artificiosa em simbiose com o tecido maquínico de um mundo moderno, tecnológico; um corpo que é material e psiquicamente modificado a partir deste contato, que é reconfigurado e cujas possibilidades e significados a partir daquele ponto tornam-se incógnitas. Tudo isto remonta novamente à fala de Cronenberg, já mencionada anteriormente, na conferência de imprensa de *Crash* em Cannes, quando ele diz que “a sexualidade é uma invenção agora”, o que poderíamos relacionar com o pensamento de Michel Foucault, tal como exposto em seu livro *História da sexualidade I: A vontade de saber*:

Daí o fato de que o ponto essencial (pelo menos, em primeira instância) não é tanto saber o que dizer ao sexo, sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo; mas levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o “fato discursivo” global, a “colocação do sexo em discurso” (...) Não é, portanto, simplesmente em termos de extensão contínua que se deve falar desse acréscimo discursivo; ao contrário, deve-se ver aí a dispersão dos focos de onde tais discursos são emitidos, a diversificação de suas formas e o desdobramento complexo da rede que os une. Em vez da preocupação uniforme em esconder o sexo, em lugar do recato geral da linguagem, a característica de nossos três últimos séculos é a variedade, a larga dispersão dos aparelhos inventados para dele falar, para fazê-lo falar, para obter que fale de si mesmo, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o que dele se diz. (FOUCAULT, 2023, p. 16, p. 38)

O objeto da análise aqui não é a sexualidade e sim a tentativa de ilustrar como estes comentários sobre a sexualidade, o de Cronenberg e o de Foucault, retratam um movimento de transição da percepção da sexualidade como “fato biológico” – termo usado por Cronenberg – para a esfera do discurso, com todas as implicações atribuíveis a esta posição, mas notadamente a produção de uma rede de aparelhos que irão gerenciar a sexualidade em sua condição de discurso. Inventam-se uma miríade de equipamentos físicos, teóricos, sociais, políticos, morais e culturais para, de algum modo, dar conta desta nova tecnologia chamada sexualidade, que será reinventada, no terreno de disputa do discurso, na mesma proporção de reinvenção dos aparelhos que a gerenciam. O desenvolvimento da sexualidade como tecnologia, como invenção, está posto em uma dinâmica de reciprocidade produtiva com os movimentos subjetivos de qualquer dado tempo histórico, e por sua vez produz suas próprias tecnologias correlatas. Esta ideia, na qual a sexualidade foi usada como ponto de referência, evidentemente é transferível para inúmeras outras categorias humanas além da sexualidade. O foco da análise está nestes translados entre “fato biológico” e “discurso”, que atravessam a história das sociedades humanas em larga escala.

Para os filmes de Cronenberg no geral, e particularmente para a resolução de *Scanners*, a consciência desta conjuntura como *parti pris* não basta. É necessário magnificar, como que através de uma lente de aumento, estas condições como

definidoras da sintaxe das relações humanas na vida moderna. A análise do acúmulo de realidades ditas naturais – sejam elas biológicas ou simbólicas – transformadas em discurso é um gesto, comum nos filmes de Cronenberg, de compreensão de uma existência que é tão agenciada por artificios e tecnologias que sua vivência é mais construída, performada ou mesmo mutante – no caso desses personagens transformados pela tecnologia da droga Ephemerol, por exemplo – do que natural. Seja por chaves mais literais como a droga Ephemerol em *Scanners* ou por chaves simbólicas como o questionamento do ideário americano da família nuclear em *Marcas da Violência*, entre diversos outros exemplos na carreira de Cronenberg, a condição de naturalidade dos referenciais materiais e simbólicos da experiência humana moderna está sempre posta em xeque, em crise.



Figura 20: Cameron toma o corpo de Revok. *Scanners: Sua Mente Pode Destruir* (1981), de David Cronenberg.

Como ocorre ao final de *Scanners*, as evidências de evolução destas tecnologias sobre o natural, sobre o corpo, gera um problema epistemológico sobre como definir, compreender ou negociar realidades que até então estavam exclusiva ou majoritariamente classificadas em seus termos ditos biológicos ou naturais. Se, por exemplo, presumimos que parte do que significa ser humano é a

unidade entre corpo e mente, então como lidar com aquele ser que, além de não ser exatamente Cameron nem Revok, também não é, nestes termos, humano? O caminho seria classificá-lo como não humano e, se sim, como o quê, ou é preciso expandir os limites ontológicos do que constitui um ser humano para que possamos assumi-lo como tal? O último diálogo do filme é a expressão destes dilemas de identidade e humanidade decorrentes da formação deste novo corpo, quando Cameron, tendo tomado o corpo de Revok após um árduo duelo, diz para Kim: “Sou eu, Kim, Cameron. Estou aqui. Nós vencemos, nós vencemos” (CRONENBERG, 1981).

Este embaralhamento de bases ontológicas a partir de uma epistemologia fenomenológica é uma constante do ethos cronenberguiano: seus filmes contestam consistentemente o arsenal de significados estabelecidos dos referenciais materiais e simbólicos da vida moderna. Os processos radicais de transformação que ocorrem em seus filmes, e que acometem, cada um a seu modo, os seus protagonistas, deixam em aberto se o resultado da transformação pode ser considerado como a materialização de outro objeto ou como uma mutação do mesmo objeto, o que por consequência expandiria sua estrutura ontológica prévia. Este é um dilema recorrente que Cronenberg coloca sobre o espectador para que cada um seja desafiado diante de interrogações para as quais não há resposta fácil ou correta, mas que, qualquer que seja o caso, implica uma sujeição do estado normativo das coisas à corda bamba. Em *A Câmara Clara*, Roland Barthes escreve que “aquilo a que posso dar um nome não pode realmente ferir-me” (BARTHES, 2014, p. 61), ao passo que “a incapacidade de dar um nome é um sintoma característico de perturbação” (BARTHES, 2014, p. 61). Por estas linhas, poderíamos dizer que Cronenberg é um articulador crônico desta perturbação a que Barthes se refere, e que muito do seu ofício está no gesto de transformar o objeto familiar em objeto inominado, o que, na esteira do pensamento de Barthes, seria como fazer do inofensivo algo perturbador.

Se em *Scanners* Cronenberg testa os limites da constituição biológica do ser humano em face das interações simbióticas do corpo humano com aparelhagens tecnológicas e industriais estruturantes da vida social, em *Os Filhos do Medo* (1979) seu interesse está em levar ao paroxismo os níveis de circulação de

negatividade e desafeto no declínio das relações conjugais. Em outras palavras, entender como a paixão do laço matrimonial pode alimentar, por vias extremas, o seu polo oposto. Ademais, *Os Filhos do Medo* é um filme particularmente engajado com a ponte entre os conflitos íntimos da vida matrimonial e os arcabouços institucionais da sociedade que estão situados para intervir neste drama privado. Assim como os outros filmes desta primeira fase, *Os Filhos do Medo* trata também de modo marcante dos lastros da ciência para o cotidiano existencial dos personagens. Esta, porém, talvez seja a abordagem mais ácida desta primeira fase da carreira de Cronenberg com relação aos efeitos da tecnologia sobre a condição de ser e estar dos indivíduos.

Nas outras obras já analisadas, a presença da ciência como elemento disparador e motor das engrenagens narrativas tem um tom lúdico com as possibilidades e horizontes das disposições tecnocientíficas de seu tempo. Por isso, *Calafrios*, *Enraivecida na Fúria do Sexo* e *Scanners* ressoam menos como críticas ou contos preventivos do que, precisamente, como jogos, como especulações. *Os Filhos do Medo*, por outro lado, está de fato muito mais próximo da crítica e de um desdém que não é típico para os filmes de Cronenberg, que costumam ter a sensação de ambivalência como peça-chave de seus conflitos. Não é o que ocorre aqui: este é um filme sem pontos de fuga, sem esperanças, sem otimismo e sem muitas ambiguidades, de acidez frontal. Certamente, o fato de que o projeto é famosamente a releitura do diretor de seu divórcio com sua primeira esposa, Margaret Hindson, é um fator que em muito contribui para esta atmosfera.

Na história, Frank (Art Hindle) tenta proteger sua filha Candice (Cindy Hinds) de Nola (Samantha Eggar), sua mãe, ao identificar marcas de agressão em seu corpo após a visita de Candice à Nola, que está internada em uma instituição de tratamento psicológico alternativo comandada por Raglan (Oliver Reed). As reações de Nola e Raglan aos gestos de intervenção de Frank sobre a vida de Candice e sobre o papel e a presença de Nola nela compõem a maior parte da narrativa. O método de Raglan, um modelo de tratamento intitulado como terapia “psicoplasmática”, envolve a interpretação de papéis. Em geral, Raglan encena o papel de uma pessoa que é uma figura-chave para o quadro traumático do

paciente. No caso da sequência inicial, por exemplo, quando este método nos é introduzido, Raglan performa – em uma sessão que é apresentada como um espetáculo teatral – o pai do paciente.



Figuras 21 e 22: Câncer de Jan e criatura de Nola. *Os Filhos do Medo* (1979), de David Cronenberg.

Durante a investigação de Frank a respeito dos métodos de Raglan e do progresso do tratamento de Nola, já que não a vê por muito tempo – Raglan a mantém em isolamento –, ele eventualmente encontra Jan (Robert Silverman), um antigo paciente que desenvolveu uma forma de câncer do sistema linfático chamada de linfossarcoma, caracterizada como sendo um resultado da natureza psicossomática implícita à prática de Raglan, e que, segundo ele, estimula o corpo a se revoltar contra si mesmo. Este aspecto psicossomático será também responsável pela criação, por parte de Nola, de criaturas que no filme são chamadas de “filhos da raiva”. São criaturas que assemelham-se a crianças desfiguradas, monstruosas. Elas são responsáveis por levar a cabo as vontades inconscientes de Nola. Quando a terapia revive em Nola as memórias e os sentimentos do abuso sofrido na infância por culpa de sua mãe, esta raiva é canalizada pelas criaturas, que assassinam Juliana (Nuala Fitzgerald) enquanto ela está cuidando de Candice. Candice torna-se vítima e testemunha desta violência familiar do passado. Ela é a primeira a ver o cadáver de sua avó. Juliana, no entanto, é só a primeira vítima. As criaturas também assassinam Barton (Henry Beckman), pai de Nola, e Ruth (Susan Hogan), professora escolar de Candice. Barton é assassinado porque Nola se enfurece com as reminiscências de sua passividade diante dos atos de violência de Juliana décadas atrás, enquanto Ruth é

assassinada porque Nola liga para a residência de Frank e é atendida por Ruth, que estava lá por conta de um jantar com Frank. Assim, os seus impulsos de vingança ou ciúmes serão efetivados como atos materiais de violência por meio destas criaturas que seguem instintivamente suas vontades inconscientes.

O filme se debruça sobre dois grandes eixos. Em primeiro lugar, os efeitos que este ecossistema de negatividade agressiva tem sobre Candice. Em segundo lugar, o fundo malicioso de um discurso científico que incide, com o intuito de avançar sua própria agenda, sobre a história privada de indivíduos vulneráveis. A tecnologia terapêutica de Raglan reveste-se de credibilidade institucional, mas na prática é uma plataforma pessoal de experimentação com a vida material dos pacientes. O linfossarcoma de Jan é a representação de uma hipérbole sobre os impactos psicossomáticos de uma relação psicológica abusiva, neste caso sancionada pelo pacto social entre o indivíduo e a instituição.

Frank, por sua vez, é como o protagonista de um filme de detetive. Ele funciona mais como um veículo para desdobrar estes conflitos ao seu redor do que como um personagem de evolução dramática complexa. Ele faz a ponte entre estes polos da narrativa. De uma maneira que é incomum nos filmes de Cronenberg, a ciência, representada em *Os Filhos do Medo* pelo Instituto Somafree, é vista por uma luz intensamente depreciativa, como um empreendimento destrutivo e manipulador. O jogo performativo que compõe o centro do processo terapêutico de Raglan é tomado de modo crítico – por Frank e pelo filme – porque, em última instância, está comprometido em refazer infundavelmente as identidades e relações traumáticas de modo a sustentar a fantasia de permanência daquele mundo, criando uma ilusão de pertencimento perene ao trauma.

Não é sobre encarar o trauma como cicatriz para superá-lo, mas sobre fabricá-lo como uma realidade de imersão para que dele não se precise sair, para que ele não precise ser visto de fora para dentro e seja sempre um espaço de totalidade que encapsula as relações do paciente com a realidade. É um método infantil de fuga reversa: ao invés de se distanciar do trauma, dobra-se a aposta de investimento nele para que não haja separação entre o que é e o que não é trauma, fazendo com o que trauma não seja capaz de pôr a realidade em crise, pois

torna-se ele mesmo a realidade. Como as várias consequências corporais vividas pelos pacientes indicam, a narrativa é um conto preventivo sobre os perigos de não se encarar e superar os traumas, sobre os riscos de sobrepô-los ao tecido do presente ao ponto de torná-los mais palpáveis e acessíveis do que aquilo que está logo à frente de si.



Figuras 23 e 24: Candice sendo vítima direta da violência familiar e marcas no braço de Candice. *Os Filhos do Medo* (1979), de David Cronenberg.



Figura 25: Nola sob a terapia de Raglan. *Os Filhos do Medo* (1979), de David Cronenberg.

Em termos bem freudianos, Cronenberg cria situações que evidenciam proporções psicossomáticas exageradas para o retorno do recaiado. Quando, na cena final, vemos as marcas no braço de Candice conforme Frank afasta-se física e simbolicamente da energia odiosa e revanchista de Nola, sabemos que é tarde demais, e que, tal como Nola refazia a violência de Juliana, Candice está

condicionada a refazer a violência de Nola a partir da formação do trauma. A ideia é de que não há saída fácil para o trauma. Acima de tudo, o relacionamento íntimo é um organismo vivo que depende não só da manutenção do vínculo como também do cuidado de si. Todas as partes são como células que participam ativamente na saúde do conjunto. O espaço da intimidade é estreito e o sofrimento não tratado de uma pessoa está fadado a extravasar as barreiras individuais e reverberar incontrolavelmente pelas paredes até derrubá-las.

A figura de Raglan, de seu instituto e de sua participação problemática no apaziguamento da gravidade dos traumas, mantendo-os em um estado latente através da produção de fantasias deturpadoras do senso subjetivo de realidade dos personagens talvez seja uma metáfora para os variados dispositivos que estão ao alcance daqueles que vivem com o trauma e cujo potencial de aprofundamento nas perdições dos labirintos destes sofrimentos a longo prazo é imenso se forem mal administrados, como as drogas, os ansiolíticos, os antidepressivos. Em especial, a forma como a metodologia de Raglan simula artifícios da psicanálise para, no entanto, criar fins bem distintos que lidam com efeitos drásticos de alteração da percepção da realidade por parte dos pacientes, é bastante sugestiva de uma visão ácida da psiquiatria, do seu potencial danoso se abusada – prescrição excessiva de medicamentos – e de como suas consequências eventualmente estendem-se para muito além do paciente, pois criam uma corrente de circulação deste sofrimento que permanece subjacente, mas está sempre lá alimentando energias subliminares e diretas de negatividade.

Neste capítulo, o primeiro a mergulhar na obra de Cronenberg, a premissa era de não só falar sobre os filmes, individual ou coletivamente, mas de também mapear linhas de força, presentes nestas obras, que atravessam a carreira do diretor, mostrando como muitos dos temas e das assinaturas estéticas que hoje são compreendidas como peças-chave de sua grife, de sua identidade estilística como artista, já estavam lá desde o princípio. É evidente que, com o passar do tempo, estes traços se atualizaram e se reconfiguraram, tanto porque a sensibilidade de cada um está sujeita às intempéries do tempo quanto porque o próprio terreno cultural de cada momento histórico propõe demandas e questionamentos distintos que ressignificam os procedimentos, mas era importante, para os fins desta

dissertação, mais do que apenas constatar, de fato dissecar o esqueleto destas sementes.

O fio deste capítulo, por isso, ultrapassa o corpo a corpo imediato com os objetos para tentar realizar, a partir deles, a construção de uma vitrine para o ethos cronenberguiano. O objetivo é que a leitura dos próximos capítulos parta, em boa medida, de uma certa base prévia para a definição e compreensão do que seria um “cinema cronenberguiano”, de modo que a articulação de ideias sobre filmes e estágios seguintes possa se dar tendo uma genealogia estabelecida, e que referenciais futuros possam ser vistos e analisados como respostas a esta genealogia, como mutações dela.

A escolha de recorte, o período entre 1975 e 1981, e de classificação do capítulo como “primeira fase”, apesar de arbitrária, no sentido de que é o reflexo de um ponto de vista pessoal sobre a obra de Cronenberg, é baseada em pelo menos dois motivos: a semelhança de narrativas com conflitos todos engendrados por lógicas de transmissibilidade – o parasita em *Calafrios*, a epidemia em *Enraivecida na Fúria do Sexo*, a transferência do trauma de Nola para Candice em *Os Filhos do Medo* e a transmissão hereditária dos efeitos colaterais de Ephemerol das gestantes para seus fetos em *Scanners* – e um certo padrão de personagens expositivos, funcionais, com motivações pouco desenvolvidas, arcos dramáticos simplórios, poucos traços característicos de personalidade. Embora, é claro, isto aconteça em diferentes proporções entre cada projeto desta primeira fase – *Calafrios* é, como já comentado, o caso de maior destaque neste aspecto –, é notável que todos partilham desta mesma limitação. Cada um a seu modo, são filmes que têm relações mais verticais com seus personagens, isto é, que operam o campo das ideias como a prioridade que determina de maneira linear a representação dos personagens, que só se comportam de acordo com o papel que tem a desempenhar para o movimento discursivo do filme, sem produzir camadas que são próprias de uma individualidade ou de uma visão de mundo singular.

A partir de *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983), este não será mais o caso. Se compararmos *Videodrome* com *Os Filhos do Medo* ou *Scanners*, posto que Frank e Cameron têm funções narrativas relativamente similares às de Max (James Woods) – os três são personagens investigativos, algo como detetives, cujo

papel é desvelar a cosmologia do filme a partir de seus inquéritos –, veremos uma diferença nítida. O protagonista de *Videodrome*, além de ser significativamente mais caracterizado do que seus predecessores – hábitos, trejeitos, cacoetes, modo de se expressar –, é também um agente mais poderoso da trama: as coisas acontecem porque ele pavimenta o caminho para que elas possam ocorrer, porque ele não mede esforços para desbravar novas fronteiras. Ao contrário dos protagonistas das obras desta primeira fase, Max é um personagem que cria as circunstâncias às quais estará sujeito, ao invés de ser alguém que tem o destino dos conflitos colapsado sobre si para além de seu controle, como é o caso dos protagonistas desta primeira fase.

Ademais, em *Videodrome*, os eventos que se sucedem são reflexos e desdobramentos específicos das idiosincrasias de Max, já que são seus desejos e sua disposição em atuar sobre eles que o colocam no olho do furacão de uma conspiração criminosa. Por a narrativa ser fruto das individualidades de Max e das escolhas que ele toma a partir delas, isto significa que há uma inversão de valores em relação à situação que descrevemos sobre os filmes deste capítulo. Nos casos antecedentes a *Videodrome*, os personagens, como foi comentado, são veículos para a articulação do discurso, peças em um tabuleiro de construção de significados que os excedem. Em *Videodrome*, Max é, como Frank ou Cameron, responsável por ser esta espécie de detetive que irá revelar mundos outros que existem ao seu redor, mas ao mesmo tempo, porque a narrativa é uma extensão ou aprofundamento sobre o perfil específico dos seus desejos, a trama é também um veículo de afloramento de Max como personagem e como indivíduo. Em outras palavras, é tanto sobre os universos que Max pode revelar para nós e para o filme quanto sobre o que eles farão de Max, como transformarão sua visão de mundo, seus hábitos, e sobre descobrir quem é este sujeito que sairá do outro lado quando suas crenças, seus valores forem desafiados. Este movimento dramático de maior complexidade, que se tornará de praxe nos filmes de Cronenberg a partir de *Videodrome*, é pouco ou nada presente nos quatro filmes analisados neste capítulo.

### III - Segunda fase: Contra a normalidade (1983-1986)

A partir de 1983, Cronenberg passa a trabalhar com estruturas distintas de narração em relação às abordagens mais homogêneas e lineares da primeira fase de sua carreira. Com *Videodrome: A Síndrome do Vídeo*, como mencionado no fim do capítulo anterior, Cronenberg faz o seu primeiro filme que se aproxima do que poderíamos chamar de um estudo de personagem. Se antes as expectativas discursivas eram como agentes reguladores da tônica das obras e dos comportamentos dos personagens, aqui já há a sugestão de um horizonte de ideias que nasce, senão a partir do protagonista, no mínimo junto dele.

*Na Hora da Zona Morta* (1983), seu projeto seguinte, é ainda mais alicerçado nas premissas de um estudo de personagem do que *Videodrome*. Diversas obras posteriores chegam a ser não só exemplares desta forma de narrar como até mesmo experimentos sobre ela. Entre 1988 e 2022, ou, entre outras palavras, entre *Gêmeos - Mórvida Semelhança* (1988) e *Crimes do Futuro* (2022), quase todos os filmes – com a exceção, talvez, de *Existenz* (1999), o único deste período que parece mais movido pelas engenhosidades ao redor dos personagens do que por seus psiquismos – são diferentes explorações sobre os limites estéticos e políticos desta operação narrativa.

Parte dos interesses deste capítulo, porém não exclusivamente, é compreender de que maneiras esta segunda fase se diferencia da primeira e por quais vias ela pavimenta uma espécie de planta baixa para um *modus operandi* de fazer filmico que ocupou e definiu a maior parte da carreira do diretor desde então. Apesar de ter sido sempre reconhecido pela conexão de suas obras com ideias e imaginários da psicanálise, da psicologia – em *Enraivecida na Fúria do Sexo* (1977), inclusive, uma personagem cita Freud explicitamente, e, diga-se de passagem, não poderia haver filme mais freudiano do que *Os Filhos do Medo* (1979) –, foi um longo processo para que tais afinidades evoluíssem de objetos temáticos para recursos estéticos estruturantes no contexto de sua obra. Assim, analisaremos a posição de *Videodrome* como evidência primeira desta transformação que se tornará, a partir de então, um pilar do cinema cronenberguiano. A respeito de *Videodrome*, Scott Wilson observa:

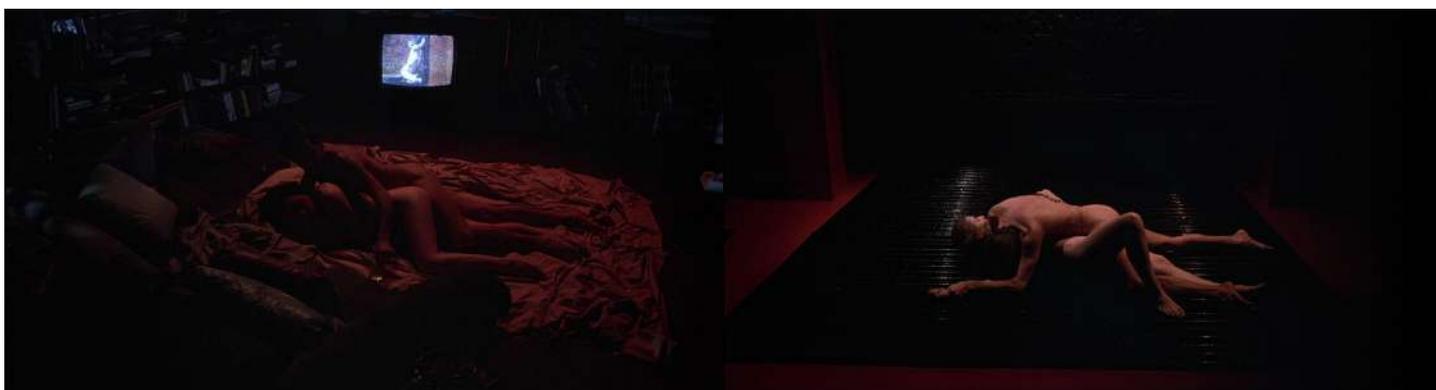
Formalmente, *Videodrome* está envolvido em um projeto que Cronenberg explora cada vez mais a partir deste ponto: ao invés de simplesmente usar o quadro para relatar as experiências do protagonista, ele busca proporcionar ao público uma experiência que corresponda à do protagonista. Vemos dispositivos semelhantes em ação em *M. Butterfly*, *Naked Lunch*, *Spider* e *eXistenZ* – na verdade, em todos os filmes onde a estrutura da realidade diegética é, de alguma forma, tornada permeável e a fronteira entre a experiência objetiva e subjetiva é transgredida (...) Assim, as alucinações, que antes pareciam ser uma experiência exclusiva de Max, começam a afetar mudanças na realidade diegética do filme (...) À medida que essas instâncias continuam a ocorrer, as diversas técnicas usadas para localizá-las e contê-las como alucinações são progressivamente deixadas de lado, deixando o público com uma dificuldade interpretativa: esses eventos estão ‘realmente’ (ou seja, objetivamente) ocorrendo, ou são experiências subjetivas de Max que, de alguma forma, estão invadindo a diegese objetiva? (...) Max se vê cada vez mais incapaz de distinguir entre suas alucinações e sua realidade diegética, assim como o público passa a não conseguir separar os dois estados. Na verdade, parte do propósito de Cronenberg em *Videodrome* parece ser sugerir que não há diferença apreciável, já que tanto a realidade objetiva da diegese quanto o espaço fantasioso das alucinações de Max utilizam a mesma linguagem fílmica (...) Assim, não estamos apenas vendo Max ver (embora vejamos), assim como não estamos apenas vendo o que Max vê, com o uso de planos de ponto de vista (embora também façamos isso): aqui vemos como Max vê, o que envolve, essencialmente, vivenciar a diegese do filme sem o auxílio daqueles âncoras formais que trabalham para localizar e conter a experiência diegética. Nosso olhar está, portanto, situado, não apenas com o olhar de um outro, mas como aquele olhar, com todas as lacunas e elisões de conhecimento que vêm de ocupar uma posição tão falha. (WILSON, 2011, pp. 188-191)

A confusão de realidades que se faz na percepção de Max (James Woods) é um espelho do fio dramático que trabalha a indistinção entre as imagens televisivas – ou o mundo virtual que elas projetam – e a dita realidade objetiva, o plano imediato da experiência empírica com a vida real, algo que está quase que estampado como mote no filme pelas reiteradas palavras do professor Brian O’Blivion (Jack Creley): “A tela de televisão é a retina do olho da mente” (CRONENBERG, 1983). Como costuma ser de praxe nos projetos de Cronenberg, *Videodrome* não caminha sobre esta linha de fricção com pretensões de elaborar um conto moral sobre um estado das coisas deteriorado pela presença televisiva. *Videodrome* não é uma crítica, mas a investigação, por uma dimensão especulativa, que trabalha as alterações drásticas que a evolução dos meios de

comunicação causam nos modos de vida e de percepção dos indivíduos que existem em seus regimes através de um campo de experimentação psicossomática.



Figuras 26 e 27: Max e Nikki assistindo Videodrome e imagem de Videodrome. *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983), de David Cronenberg.



Figuras 28 e 29: Relação sexual entre Max e Nikki na realidade e relação sexual entre Max e Nikki em Videodrome. *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983), de David Cronenberg.



Figura 30: Max sendo absorvido pela televisão em uma ilusão de Videodrome. *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983), de David Cronenberg.

A pedra de toque de *Videodrome* é a curiosidade em imaginar, através de uma literalização corpórea, o que é esta realidade mista entre real e virtual se pensada no contexto da realidade física de um corpo, de uma subjetividade que se transforma para gradativamente respirar este conflito, sem conseguir existir ou perceber qualquer medida de realidade fora desta mediação. Da mesma maneira que poderíamos dizer que *Cidade dos Sonhos* (2001), de David Lynch, é mais uma experiência surrealista ou uma fabricação de mundos sensoriais sobre um campo de sentimentos e expectativas reconhecíveis – o sonho do sucesso e da fama – do que uma crítica à Hollywood, seria justo dizer que, em *Videodrome*, embora isto seja menos evidente, há um mesmo modelo de trabalho, porém por outras chaves estéticas – ficção científica, *body horror* – e temáticas – fusão entre real e virtual, efeitos da evolução tecnológica, fetiche.

É neste sentido que *Videodrome* representa pelo menos dois novos percursos criativos na obra de Cronenberg. Para além do investimento no estudo de personagem em si, que pode ser realizado de muitas formas, fazendo um paralelo com a narração na literatura, há também o aparecimento, com *Videodrome*, de uma espécie de migração da terceira pessoa para a primeira pessoa: a partir deste ponto, muitos dos filmes seguintes de Cronenberg – não todos – terão suas

diegeses revestidas pelo tecido psíquico dos personagens, ou seja, sem a separação entre o que eles percebem e o que nós vemos como espectadores, como se estivéssemos introjetados em suas mentes. Como Scott Wilson colocou, estamos “não apenas com o olhar de um outro, mas como aquele olhar”. A quebra desta hierarquia clássica que nos coloca acima dos personagens, por termos discernimentos e saberes que eles não têm, sugere um pulo sobre os cercos da moralidade. Somos colocados menos na posição de testemunhas a julgar acontecimentos terceiros do que na posição de convidados à partilha da experiência de um olhar. É um experimento estético de tentar dar forma ao que é este mundo que se forma diante de um olhar, este mundo cheio de anamorfoses que é a extensão das falhas e particularidades de um corpo. Em uma entrevista sobre *Videodrome*, Cronenberg discute estes tópicos:

É muito difícil para mim explicar do que *Videodrome* realmente se trata, porque acho que seria totalmente equivocado dizer que é uma crítica à televisão ou uma continuação de *Rede de Intrigas* ou algo do tipo. Na verdade, ele explora o que venho fazendo o tempo todo, que é observar o que acontece quando as pessoas vão ao extremo tentando alterar seu ambiente completo, até o ponto em que isso volta e começa a modificar seus próprios corpos... Eu não tenho uma mensagem que eu sinta que o mundo precisa ouvir para ser salvo, então, nesse sentido, meus filmes são entretenimento no sentido mais pleno da palavra. Eu gosto que as pessoas se entretendam com meus filmes, ao invés de meus filmes entreterem elas. (CRONENBERG, 1983)

A fala de Cronenberg traz a perspectiva de que, em *Videodrome*, a mensagem, o saldo moral, é menos importante do que a experiência do e com o filme. Há um gesto de corporificar como estética uma solução concentrada do terreno sensorial de um *zeitgeist*, de acumular sentimentos e sensações que flutuam pela vida moderna para condensá-los na construção da realidade ficcional de um corpo que hiperboliza estas latências esparsas em um movimento psicossomático radical, e de fazê-lo a partir deste lugar afetado, parcial, subjetivo, anamórfico, da primeira pessoa. O personagem de Max, portanto, como um reflexo das oscilações culturais de seu tempo que tensionam os limites entre material e imaterial, humano e máquina, talvez seja já um protótipo do que Donna Haraway teorizou como a criatura ciborgue:

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social ao mesmo tempo que é uma criatura de ficção (...) No final do século XX – nosso tempo, um tempo mítico –, somos todos quimeras, híbridos teorizados e fabricados de máquina e organismo; em resumo, somos ciborgues. O ciborgue é nossa ontologia; ele nos fornece nossa política. O ciborgue é uma imagem condensada tanto de imaginação quanto de realidade material, os dois centros conjuntos que estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica (...) O ciborgue está comprometido decididamente com a parcialidade, a ironia, a intimidade e a perversidade. Ele é opositivo, utópico e completamente desprovido de inocência. Não mais estruturado pela polaridade do público e do privado, o ciborgue define uma pólis tecnológica baseada em parte em uma revolução das relações sociais no *oikos*, o lar. Natureza e cultura são retrabalhadas: uma não pode mais ser o recurso para a apropriação ou incorporação pela outra. As relações para formar todos provenientes de partes, incluindo as de polaridade e dominação hierárquica, estão em questão no mundo ciborgue. Diferentemente das esperanças do monstro de Frankenstein, o ciborgue não espera que seu pai o salve mediante uma restauração do Paraíso, isto é, através da fabricação de um parceiro heterossexual, de sua complementação em um todo terminado, uma cidade e um cosmos. Ele não sonha com a comunidade no modelo da família orgânica, dessa vez sem o projeto edipiano. O ciborgue não reconheceria o Jardim do Éden; ele não é feito a partir do barro e não pode sonhar em retornar ao pó (...) Seus pais são, no fim das contas, não essenciais (...) O ciborgue aparece no mito precisamente onde a fronteira entre humano e animal é transgredida (...) A fronteira entre o físico e não físico é muito imprecisa para nós. (HARAWAY, 2023, pp. 260-261, pp. 263-264, p. 266)

As observações de Haraway sobre a criatura ciborgue e as comparações feitas com referenciais da mitologia cristã são especialmente pertinentes se aproximadas de *Videodrome*, pois no centro da trama há ainda uma conspiração comandada por Barry Convex (Leslie Carlson) e Harlan (Peter Dvorsky), que pretendem utilizar o sinal de Videodrome, capaz de gerar alucinações e de tornar as vítimas programáveis e controláveis, para reorganizar a estrutura moral do país a partir de uma moralidade cristã e conservadora, começando por Max, a primeira cobaia. Em uma cena de conversa entre Barry, Harlan e Max, eles explicam estas intenções para Max. Barry diz: “Mas por que alguém assistiria a isso? Por que alguém assistiria a um programa nojento como Videodrome? Por que você assistiu, Max? (...) Por que negar que você sente prazer ao ver tortura e assassinato?” (CRONENBERG, 1983). Em seguida, Harlan:

A América do Norte está amolecendo, patrón. E o resto do mundo está se endurecendo. Endurecendo muito. Estamos entrando numa nova era de selvageria e vamos ter que ser puros, diretos e fortes para sobreviver. Você, essa pocilga que chama de emissora, sua gente que se arrasta por ela e seus telespectadores que assistem você fazer isso, estão nos corroendo por dentro. Nós pretendemos acabar com essa podridão. (CRONENBERG, 1983)

Barry e Harlan pretendem utilizar a emissora de Max para divulgar o sinal de Videodrome, com o intuito de fisgar os espectadores comumente atraídos por conteúdos fetichistas deste tipo. Para eles, qualquer um que demonstre interesse em Videodrome está já qualificado como parte do declínio moral da sociedade, do colapso dos bons costumes e da sociabilidade saudável. Em certo sentido, o perfil de sujeito que eles tentam combater para fundar a sociedade que acreditam ser digna é próximo da criatura ciborgue que Haraway mapeia. Para Haraway, o ciborgue opõe-se à costura teleológica das estruturas sociais e morais hegemônicas. Seu horizonte não é a construção da família orgânica e a perpetuação dos mitos normativos e dos legados da sociedade tradicional. É perfeitamente possível, então, que este ciborgue à margem dos projetos de futuro exista em consonância com as imagens sem narratividade e de expressão visceral de prazeres marginais que povoam Videodrome.

Quando Videodrome é inicialmente apresentado para Max, um dos primeiros elementos que salta à tona é exatamente a falta de narrativa das imagens; imagens que são pura imanência libidinal sem um fio que ofereça coerência lógica ou conclusões morais. O espanto que se faz pela consciência de que imagens como aquelas possam não só existir como estarem acessíveis pelos mesmos equipamentos tecnológicos responsáveis pela difusão da comunicação de massa que alicerça o tecido social normativo está ancorado nas implicações desta falta de narratividade.

Se as mesmas imagens estivessem contextualizadas a partir de ferramentas narrativas de articulação de sentido e amarração moral, elas estariam também sujeitas à conformidade com planos ideológicos potencialmente evidentes; estariam sujeitas a um controle de significados que as tornariam menos perigosas, pois menos imprevisíveis, voláteis, ambíguas. A não narratividade das imagens de Videodrome é o que as coloca em um campo de indefinição semântica que é

ideologicamente, moralmente dúbio, e por isso arriscado. Na primeira vez que Harlan apresenta a transmissão para Max, ele menciona que o sinal é originário da Malásia e, em um segundo momento, que é de Pittsburgh, nos Estados Unidos. O choque de Max com a alteração deste dado advém de um olhar que compreende como mais fácil imaginar o marginal, o grotesco, o estranho como sendo distante e estrangeiro do que como sendo próximo e doméstico, como algo que convive lado a lado com os referenciais familiares da cultura, e que, no limite, é parte desta cultura.

É uma concepção classicamente ameaçadora para perspectivas conservadoras: a de que a cultura não é constituída apenas pelo que está nas rédeas de uma determinada familiaridade coletiva, de um determinado consenso previsível. A emissora de Max trabalha com as realidades de contradição e dissenso internos da cultura, com a premissa de que toda força hegemônica, no processo de formação de suas imposições para estruturar um centro de poder acaba por criar e alimentar as próprias ameaças periféricas que pretende extirpar. Haverá sempre uma demanda por aquilo que existe nos limites da moralidade acordada, por aquilo que está agenciado pelo desejo do proibido. Em seu livro *O Olhar Pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo*, Nuno Cesar Abreu traz observações que nos são pertinentes porque tratam não só das afinidades entre as imagens pornográficas e a interdição, como também das estratégias de construção destas imagens:

Essa interpenetração entre os dois conceitos foi brilhantemente sintetizada por Robbe-Grillet na frase “a pornografia é o erotismo dos outros”. À pornografia é imputada a perversa capacidade de se infiltrar nos discursos, de impregnar os objetos, de contornar as barreiras para se expor. É caracterizada, muitas vezes, por separar, cortar, decupar os corpos, retirando sua integridade física e social. Ao abstrair-se dos fatos reais e das trocas simbólicas entre as pessoas, a sexualidade pela ótica pornográfica “seria estranhamente semelhante à metafísica. Ela imagina um universo composto de partes genitais, de pedaços de corpos, de peles que se roçam, se atraem, desfrutando-se com verossimilhança, mais uma matéria abstrata sem outra função que o êxito e a eficiência sexual” (...) É o sentimento da transgressão que revela o prazer, e ele está intrinsecamente relacionado à proibição. Desse modo, a exposição do obsceno seria uma verdadeira celebração do prazer (igual a desejo) que,

preso nas armadilhas das interdições, se liberta na forma da transgressão. (CESAR ABREU, 2012, p. 23, p. 33)

Parte do que tornam as imagens pornográficas no geral, e também de Videodrome, interditas, é a maneira com que os corpos são representados e decupados. Tal como Nuno argumenta, os corpos nas imagens pornográficas são como colagens metonímicas instrumentalizadas pelo fim único de produção do prazer. Se considerarmos a natureza extrema das atividades sexuais nas imagens de Videodrome, que são não apenas pornográficas como ainda atravessadas por formas diversas de violência, pela exploração dos limiares entre prazer e dor, é como um caso de afastamento tão mais expressivo dos possíveis significados que se poderia esperar da relação sexual e da intimidade entre os corpos do ponto de vista do papel que poderiam desempenhar para uma simbologia de organização social tradicional. A ideia da sexualidade vinculada à formação da família, à procriação e à continuidade de valores herdados a partir deste núcleo ideológico não poderia estar mais ausente do que nas imagens de Videodrome. É a sugestão e realização de um mundo tanto sensorial quanto de significados distinto daquele almejado por Barry e Harlan.

A estética fragmentária da pornografia é repulsiva para Barry e Harlan porque a elaboração do corpo como recurso ideológico depende precisamente do senso de unidade, de não fragmentação: o corpo precisa estar a serviço e em relação a um todo, a um conjunto de operações simbólicas que envolve a totalidade destes corpos na totalidade de um projeto de sociedade. A fragmentação pornográfica rompe as funcionalidades teleológicas dos corpos e os coloca a serviço da indulgência reiterada do pecado. É um movimento que não leva propriamente a lugar algum, que não constrói nada. Não há progressão histórica ou pavimentação de horizontes sociais a partir da imagem pornográfica, apenas um aparelhamento de corpos como peças para um mergulho na imanência do desejo. Dito de outro modo, se o estabelecimento dos corpos em relação a uma totalidade social e histórica é um movimento para o futuro, a fragmentação dos corpos na imagem pornográfica é um investimento redobrado no presente, no imediato. Para desdobrar melhor as ramificações desta dinâmica, podemos

associá-la à ideia de negatividade queer que Lee Edelman desenvolve em seu livro *No Future: Queer Theory and the Death Drive*:

A verdade, assim como a queerness, está irremediavelmente ligada ao “aberrante ou atípico”, àquilo que resiste à “normalização”. Seu valor não reside em um bem passível de generalização, mas sim na particularidade obstinada que anula qualquer noção de um bem universal. O abraço à negatividade queer, portanto, não pode ter justificativa se essa justificativa exigir que ele reforce algum valor social positivo; seu valor, ao contrário, está justamente no desafio que impõe à ideia de valor tal como definido pelo social – e, assim, no questionamento radical do próprio valor do social. Ao recusar tanto a crença coercitiva na primazia do futuro quanto qualquer esperança disfarçada de acesso dialético ao significado, o queer desestabiliza a base sobre a qual a ordem social se sustenta: a fé na realidade consistente do social – e, por extensão, na do sujeito social. (...) Isso não significa negar a existência do social, mas sugerir que a queerness revela a obliquidade de nossa relação com o que vivemos como realidade social, nos alertando para as fantasias estruturalmente necessárias para sustentá-la e engajando-se com essas fantasias por meio das lógicas figurativas e das estruturas linguísticas que as moldam. A teoria queer, como a entendo, marca o “outro” lado da política: o lugar onde realização e desrealização narrativa se entrelaçam, onde as forças de vitalização incessantemente se voltam contra si mesmas; o “lado” que está fora de todos os lados políticos, já que todos eles, de alguma forma, estão comprometidos com a aceitação inquestionável do futurismo como um bem absoluto. (EDELMAN, 2004, pp. 6-7)

A negatividade queer, tal como formulada por Edelman, sem justificativa do ponto de vista de afirmação dos valores sociais positivos e contra o ideal de futurismo reprodutivo implícito a estes valores, dialoga com a criatura ciborgue de Haraway. Entre a queerness e o ciborgue, a transformação de Max em um sujeito psiquicamente organizado por modos de percepção extensivos das imagens de Videodrome indicia a formação de um corpo governado por uma logística de desejos que coloca em crise a continuidade histórica do futurismo reprodutivo que Edelman referencia. A atividade sexual entre Max e Nikki (Deborah Harry), inclusive, além de não sugerir a progressão para uma configuração de relacionamento ou de família, para a consagração do par heterossexual tradicional, ainda aprofunda os interesses fetichistas estimulados por Videodrome.

Quando Max mostra Videodrome à Nikki, as imagens provocam um estímulo sexual para a realização de prazeres que flertam, por exemplo, com o sadomasoquismo. Elas incitam em Nikki a vontade de participar de Videodrome.

A rejeição inicial de Max a este anseio é reflexiva do seu próprio receio de tornar desejos que até então existem apenas mediados pela distância da espectadorialidade – e conseqüentemente pela salvaguarda moral que isto implica – em algo que é um elemento definidor da sua libido ao invés de um objeto de consumo passageiro.

A ironia do filme é que, ao expor Max a Videodrome, Barry e Harlan, que esperavam controlá-lo, deram a ele os instrumentos para combater a realidade que eles esperavam erigir. Eles deram a Max o que ele não tinha: uma filosofia. Esta ironia de alguma maneira metaforiza o processo social através do qual a manutenção de certos elementos da cultura como segredo a partir do centro do poder acaba justamente por fortalecer o engajamento com a obscuridade a qual se pretendia relegar tais elementos. Foucault fala um pouco sobre o lugar do sexo neste dilema em seu livro *História da sexualidade I: A vontade de saber*:

Falar tanto de sexo, organizar tantos dispositivos insistentes para fazer falar dele, mas sob estritas condições, não é prova de que ele permanece secreto e que se procura, sobretudo, mantê-lo assim? Não obstante, seria preciso interrogar justamente esse tema tão frequente de que o sexo está fora do discurso e que somente a suspensão de um obstáculo, a quebra de um segredo pode abrir o caminho que conduz até ele. Esse tema não seria parte da injunção que suscita o discurso? (...) É preciso não esquecer que a pastoral cristã, fazendo do sexo aquilo que, por excelência, devia ser confessado, apresentou-o sempre como enigma inquietante: não o que se mostra obstinadamente, mas o que se esconde em toda parte, presença insidiosa que se corre o risco de ouvir porque fala em voz tão baixa e muitas vezes disfarçada (...) O que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo (...) O casal legítimo, com sua sexualidade regular, tem direito à maior discrição, tende a funcionar como uma norma mais rigorosa talvez, porém mais silenciosa. Em compensação, o que se interroga é a sexualidade das crianças, a dos loucos e dos criminosos; é o prazer dos que não amam o outro sexo; os devaneios, as obsessões, as pequenas manias ou as grandes raivas. Todas essas figuras, outrora apenas entrevistadas, têm agora de avançar para tomar a palavra e fazer a difícil confissão daquilo que são. (FOUCAULT, 2023, pp. 38-39, p. 43)

A trama de *Videodrome* inicia com Max como um cínico, como um pequeno executivo à procura de programas com conteúdos chocantes que possam povoar seu canal de televisão. A métrica que importa para ele na radicalidade estética ou

sexual destes programas é tão somente o seu grau de diferenciação dos conteúdos *mainstream*. É isso o que determina o valor das imagens como objeto de consumo para uma emissora que se sustenta pelo ímpeto em televisionar aquilo que os outros canais não estão dispostos a mostrar. Assim, as imagens para Max, no contexto do início do filme, sejam elas *mainstream* ou transgressoras, não são muito mais do que diferentes pontos em uma escala do que é mais ou menos comercializável para sua emissora.

A contaminação gradual que o sinal de Videodrome trará para o seu corpo será o processo de realização, por parte de Max, da noção de que as imagens são mais do que objetos comercializáveis, mas são também capazes de carregar uma filosofia, uma ideologia, uma experiência palpável de realidade. As transformações corporais que Max sofre ao longo da narrativa são a evidência do impacto material das imagens sobre a epiderme da realidade. O seu interesse pelas imagens de Videodrome se tornam uma representação e extensão dos seus próprios interesses libidinais e, neste sentido, deixam de ser algo que é externo e parte de um exercício de consumo para se tornarem parte de quem ele é e de como experiencia o mundo. O monólogo do professor O'Blivion, que Max assiste em casa no seu aparelho de videocassete, toca nestas ideias:

A batalha pelo controle da mente da América do Norte será travada na arena do vídeo: o Videodrome. A tela da televisão é a retina do olho da mente. Portanto, a tela da televisão faz parte da estrutura física do cérebro. Assim, tudo o que aparece na tela da TV se manifesta como experiência bruta para aqueles que assistem. Logo, a televisão é a realidade e a realidade é menos do que a televisão. Max, estou tão feliz por você ter me procurado. Eu passei por tudo isso, entende? Sua realidade já é, em parte, uma alucinação videográfica. Se não tomar cuidado, ela se tornará uma alucinação completa. Você terá que aprender a viver em um mundo novo e muito estranho. Eu tive um tumor no cérebro e tive visões. Eu acreditava que as visões causavam o tumor e não o contrário. Eu podia sentir as visões se solidificarem, tornarem-se carne. Carne incontrolável. Mas, quando removeram o tumor, deram a ele um nome: Videodrome. (CRONENBERG, 1983)

O estado terminal instaurado pelo tumor adquirido através da exposição ao sinal de Videodrome é um efeito psicossomático das imagens que localiza uma consciência da mortalidade em termos indefinidos, pois a natureza de evolução ou

desenvolvimento desta terminalidade é incerta. É uma situação que retoma a concepção de Edelman de negatividade queer, particularmente quando ele fala sobre o descompasso entre a queerness e a futuridade.

A única queerness que as sexualidades queer poderiam de fato representar seria aquela que surge de sua oposição radical à estrutura subjacente do político – uma oposição, ou seja, à fantasia dominante de alcançar um fechamento simbólico ao vincular identidade e futuro como meio de concretizar o sujeito social. (EDELMAN, 2004, pp. 13-14)

O tumor, neste caso, é uma espécie de desvinculamento do sujeito com a futuridade, um pretexto para a aproximação com a urgência do presente. No cinema de Cronenberg, é comum que o futuro esteja posto em crise ou ao menos que dele nada se possa extrair como valor positivo, porque o correlato material do presente é o corpo, que é também a principal plataforma de construção de significados para Cronenberg. Assim, em muitos sentidos a introdução de Max a Videodrome, com tudo o que se segue posteriormente, é a passagem de uma falsa normalidade – pois já atravessada pelas latências de suas contradições internas – para uma condição manifesta de subjetividade que poderia ser chamada de muitas maneiras: de queerness, de ciborgue ou, na terminologia do filme, de nova carne.



Figura 31: Vida longa à nova carne. *Videodrome: A Síndrome do Video* (1983), de David Cronenberg.

O ponto sobre o qual filme se debruça a respeito destas condições é que, para além de suas existências como dado de realidade ou experiência subjetiva, o seu estatuto como filosofia, como uma matéria governada por uma articulação teórica consciente sobre a extensão de seus significados, é inteiramente condicional a um mundo de imagens, a um mundo pós-moderno. Quando Max postula “vida longa à nova carne” (CRONENBERG, 1983), ele está sublinhando a importância seminal de reconhecer estas formas de experiência ou de subjetividade como ideia, como filosofia, como um estado de consciência.

Logo após o monólogo do professor O’Blivion na televisão, a primeira reação de Max é perguntar: “Quem está por trás disso? O que eles querem?” (CRONENBERG, 1983). Este momento, que precede o mergulho profundo que Max dará a partir de então no embaralhamento de realidades de Videodrome é uma peça-chave da janela de transferência entre a “antiga carne” e a “nova carne” por um motivo fundamental: é a passagem do filme de um regime de problemas modernistas para um regime de problemas pós-modernos. Em seu livro *Postmodernist Fiction*, Brian McHale expõe o que são as diferenças entre ambos:

Vou formular isso como uma tese geral sobre a ficção modernista: seu elemento dominante é epistemológico. Ou seja, a ficção modernista emprega estratégias que exploram e destacam questões como as mencionadas por Dick Higgins na minha epígrafe: “Como posso interpretar este mundo do qual faço parte? E o que sou dentro dele?” Outras perguntas típicas do modernismo podem ser acrescentadas: O que pode ser conhecido? Quem detém esse conhecimento? Como se chega a esse conhecimento e com que grau de certeza? Como o conhecimento é transmitido de uma pessoa a outra e com que nível de confiabilidade? Como o objeto do conhecimento se transforma à medida que passa de um conhecedor para outro? Quais são os limites do que pode ser conhecido? (...) Já a ficção pós-modernista emprega estratégias que exploram e enfatizam questões que Higgins chama de “pós-cognitivas”: “Que mundo é este? O que deve ser feito nele? Qual dos meus ‘eus’ deve agir?” Outras questões típicas do pós-modernismo recaem sobre a própria ontologia do texto literário ou sobre a ontologia do mundo que ele projeta. Por exemplo: O que é um mundo? Que tipos de mundo existem, como são constituídos e em que se diferenciam? O que acontece quando diferentes tipos de mundo entram em confronto ou quando os limites entre mundos são rompidos? Qual é o modo de existência de um texto e qual é o modo de existência do mundo (ou dos mundos) que ele projeta?

Como um mundo projetado é estruturado? (MCHALE, 1987, pp. 9-10)

O deslocamento de um regime a outro é sintomático da necessidade de preparar os referenciais de um terreno cultural capaz de dar lastro para a “nova carne”, que, como citamos, é um substrato do mundo pós-moderno. Se tomarmos por base as definições de McHale, há uma distinção central entre os regimes: a epistemologia modernista pretende decifrar os dados de uma realidade integral; já as questões “pós-cognitivas” do pós-modernismo indicam que a própria qualificação de uma determinada evidência sensível como realidade está constantemente em xeque, e que a disputa não se restringe ao interior de uma realidade, mas se expande também para os intervalos entre as realidades. Desta maneira, há uma ponte entre o pós-modernismo e o mundo hipermediático que interessa a Cronenberg em *Videodrome*: a noção de que o potencial de um zeitgeist prolificamente televisivo e imagético de fabricar realidades e operar novas ontologias seja diretamente correlato do potencial dos sujeitos deste zeitgeist de realizar operações análogas como exercício de subjetividade. Na esteira deste pensamento, o indivíduo queer, ciborgue ou de “nova carne”, embora represente a periferia simbólica das estruturas hegemônicas de significação, seria, efetivamente, o sujeito pós-moderno, porque, como a personagem de Oedipa Maas em *O Leilão do Lote 49* (1965), de Thomas Pynchon, está frequentemente situado diante do questionamento: “Devo projetar um mundo?”

*Na Hora da Zona Morta*, filme seguinte de Cronenberg, dá continuidade a muitas das preocupações presentes em *Videodrome*. São dois filmes que buscam problematizar a concepção de normalidade inquestionada, de um status quo arraigado como estado natural das coisas, e ambos focados na mídia, na política de difusão de imagens destes status quo para compreender suas realidades operáticas. As obras oferecem, porém, ângulos distintos sobre o tema. Em *Videodrome*, Max, com sua emissora que procura transmitir conteúdos que não encontram lugar nos centros de visibilidade, flerta desde o início com as tangentes dos sistemas simbólicos nos quais ele irá adentrar a fundo. Em *Na Hora da Zona Morta*, por outro lado, John (Christopher Walken) é propositalmente um emblema desta ilusão de normalidade. Até o seu nome, John Smith, é o mais genérico que

se poderia conceber, uma junção de dois dos nomes mais comuns nos Estados Unidos. Ele vive uma vida pacata, tem um emprego mundano como professor escolar, experiencia alegrias simples de cotidiano e está prestes a consolidar um relacionamento amoroso estável com Sarah (Brooke Adams), sua colega de trabalho. Para todos os efeitos, sua vida é o esqueleto de um roteiro publicitário para um *american dream* modesto.

Os filmes de Cronenberg frequentemente sabotam a estabilidade relacional dos pares heterossexuais. Todos os seus filmes até aqui o fizeram, assim como muitos outros posteriores também, e *Na Hora da Zona Morta* não é diferente. Toda a vida que Johnny tinha planejado para si desaparece após seu acidente automobilístico, inclusive – e principalmente – o relacionamento com Sarah. O *american dream* que fora indiciado nas primeiras cenas cai por terra. Os filmes de Cronenberg compreendem o núcleo familiar heterossexual como a argamassa simbólica que amarra as estruturas políticas hegemônicas e, portanto, as suas variadas interferências nas possibilidades de existência pacífica deste núcleo em seus filmes é sinônimo de uma postura crítica com relação ao status quo que representam – e que, ao longo de sua carreira, o diretor sempre tomou como uma cortina de fumaça.

Os cinco anos que Johnny passa acamado no hospital, em coma, aliados às suas novas habilidades psíquicas sobrenaturais, sua capacidade de visualizar o passado ou o futuro daqueles com quem entra em contato físico, fazem com que suas sonhos de levar uma “vida normal”, suas expectativas de cumprir o roteiro de uma narrativa social segura e previsível, não sejam mais possíveis. Se o tempo é responsável pela alienação do relacionamento com Sarah – ela se casa e forma uma família com outro homem enquanto ele está acamado –, as suas habilidades sobrenaturais, que marcam seu corpo publicamente como estranho, como anormal, são, por sua vez, responsáveis pela alienação do seu relacionamento com a sociedade. Estes rompimentos retomam novamente a formação de um corpo queer. Antes de elaborar as implicações deste corpo queer que se faz a partir desta alienação, seria preciso avançar mais sobre uma definição do que seria a queerness.

Não se pode definir a queerness como um conjunto específico de atos ou identidades. Na verdade, como já disse muitas vezes, queer não é uma identidade, mas a desconstrução de identidades. Nunca pode ser uma identidade, apenas algo que perturba uma identidade. Nesse sentido, entendo a queerness, antes de tudo, como uma figura (...) Queerness não é uma condição afirmativa ou positiva produzida pelos indivíduos que podem ser definidos ou que se definem como queer. Queer é sempre uma função diacrítica, uma posição em oposição às regras que um coletivo articula para sua própria existência. Assim, queer é sempre aquilo que está fora de uma estrutura normativa (...) Em outras palavras, ninguém é queer, exceto na medida em que uma cultura primeiro estigmatizou certas condições como ameaças à sua normatividade. Pode-se identificar com essa posição de ameaça, mas alguém só é uma ameaça porque a norma o concebe como tal. Portanto, se você me perguntar "o que é queerness?", a primeira coisa que eu diria é que queerness não é. Não é uma condição ontológica, não é um estado de ser, mas um estado de representação, e aquilo que representa é variável. O que é queer hoje pode não ser queer amanhã. (EDELMAN, 2022)

O que Johnny percebe, especialmente após manifestar sua habilidade e ter ela tornada pública, é que sua identidade é posta em crise. Ele não só não pode mais ser o que era como, através da repercussão midiática, perde também sua anonimidade. Sua alienação perante a sociedade não é só uma sensação de descolamento, mas uma marca impressa sobre o seu corpo por terceiros, algo que fica expresso com a coletiva de imprensa no hospital, que se conclui com um dos repórteres o chamando de aberração durante a transmissão televisiva. Assim como em *Videodrome*, que nunca chegamos a compreender exatamente o que é esta posição de Max que se forma ou o que realmente significa a “nova carne” para além da clara postura opositiva em relação aos ideólogos de Videodrome e seus projetos de sociedade, em *Na Hora da Zona Morta* acompanhamos Johnny tateando o que é esta nova posição que ele ocupa na sociedade, o que ela significa, qual papel ele deve cumprir.

Em ambos casos, temos quadros reminiscentes da conceitualização que Edelman faz da queerness. Tanto com Max como com Johnny, tratam-se de identidades ou posições sociais difusas, não ontológicas, transitivas e cujo único acesso a uma possibilidade de definição está em suas diretrizes opositivas. Ambos estão colocados contra uma normalidade. No caso de Max, este status quo é figurativo, pois está sublimado nos pensamentos políticos de Barry e Harlan, que

são representativos de uma totalidade normativa. No caso de Johnny, é uma oposição direta, literal: ele se torna um estranho aos olhos da sociedade. Os dois filmes apresentam uma curiosidade em desenvolver protagonistas que navegam esta posição queer, esta posição que não encontra continuidade a partir de diretrizes sociais hegemônicas. Scott Wilson referencia um comentário de Cronenberg que se debruça sobre este cenário:

Você tem alguém que acredita ser um cidadão comum, bem inserido na sociedade — discreto, sem nada de especial, apenas um sujeito decente que dá aulas em uma escola. Mas essas visões destroem tudo... A vida como ele a conhecia desmorona. Ele se torna um forasteiro, mesmo que por fora pareça uma pessoa normal. Mas ele sabe que não é. Ele está desconectado da vida que sempre considerou seu direito de nascimento, a vida de um ser humano comum. De repente, sua namorada, sua mãe, seu pai, a cidade onde morava, a escola onde ensinava — tudo desaparece. (WILSON, 2011, pp. 79-80)

A presença recorrente da mídia como aparato dominante na construção de narrativas sobre a vida de Johnny, como a força significadora que irá marcar seu corpo, é indispensável para o drama. A manipulação midiática é a chave de acesso de Johnny para a realização de que tudo à sua volta, tudo aquilo que até então ele interpretava como normalidade, como um fluxo implícito, socialmente dado, gradativamente se desvela como fabricação maliciosa. Johnny torna-se o filtro através do qual o filme irá expor a dualidade desta normalidade. As suas visões, que o revelam tragédia atrás de tragédia nas vidas das pessoas ao seu redor, sejam elas passadas ou futuras, são como a faca de corte na divisória entre o palco e os bastidores da cortina de fumaça que é o teatro de aparências da realidade dita “normal”. O filme trabalhará com a ideia de que a realidade não é aquilo que está dado e sim aquilo que pode ser percebido. Não é um problema de ontologia, mas de engenharia de visibilidade. As suas visões são um recurso de percepção capaz de extrair algo como uma matéria bruta de realidade não lapidada pela maquinaria de organização simbólica da normalidade.

O seu senso de realidade começa a se metamorfosear a partir do acúmulo das visões. À certa altura, Johnny diz que a experiência é como morrer um pouco por dentro. Se a realidade é aquilo que pode ser percebido, então há aí a sugestão de que na vida há matéria-prima suficiente de desgraças para que se forme uma

impressão total dela a partir do sofrimento. É um dos motivos pelos quais Johnny se distancia cada vez mais de suas atividades sobrenaturais. Ele não suporta o fardo deste acúmulo sobre o imaginário do passado, do qual ainda é nostálgico e do qual espera que haja algum retalho intacto que possa ser levado adiante. A partir deste lugar, o exercício subjetivo de Johnny será o de tentar negociar estes sentimentos: de um lado, suas memórias idílicas de um passado perdido e de outro o extravasamento de visões intermináveis de sofrimento. O seu processo de escalada para o clímax é rondado pela confusão de como se constituir como sujeito quando a realidade deixa de ser linear, dada e implícita para se tornar mista, multifacetada e aberta à interpretação, um ambiente político incerto no qual não há separações óbvias entre certo e errado ou trajetórias designadas.



Figura 32: Johnny ao lado do corpo da mãe de Dodd. *Na Hora da Zona Morta* (1983), de David Cronenberg.



Figura 33: Greg Stillson. *Na Hora da Zona Morta* (1983), de David Cronenberg.

Um dos grandes temas do filme é, portanto, a fragilidade do limiar entre a normalidade e a anormalidade, tanto a estreita proximidade entre um e outro como a facilidade com que podem se embaralhar. Toda a trama que envolve a caça ao serial killer questiona que realidade é essa que está configurada como normal, como natural. É um grau assustador de violência, uma brutalidade grotesca que faz parte da mesma paisagem cultural idílica que abre o filme. Não é de pouca relevância, por exemplo, que Dodd (Nicholas Campbell), o assassino, seja um policial, membro respeitado da comunidade que tem como esconderijo a credibilidade de seu cargo oficial. É a sua posição privilegiada na linha de frente da interface de normalidade da cidade que faz com que a investigação se arraste por tanto tempo. *Na Hora da Zona Morta* levanta uma interrogação que aparece algumas vezes na carreira de Cronenberg: como uma materialidade empírica tão contraditória e complexa consegue ser arredondada para ideários tão lisos e harmônicos? As respostas de Cronenberg costumam girar em torno de um entendimento de que a realidade social é resistente às sínteses e habita algum lugar indecifrável entre estes polos. Ao refletir sobre as dinâmicas de representação das visões de Johnny, Scott Wilson demonstra bem como para

Cronenberg interessa mais, entretanto, a posição do indivíduo diante destas várias condições do que o valor da constatação em si.

Não é por acaso, então, que a estrutura das visões que Smith experimenta após capturar o assassino se modifica. Existem duas dessas visões – a do filho de Roger caindo no gelo enquanto joga hóquei e a da guerra nuclear de Stillson – e o que as diferencia das visões anteriores é o fato de que Smith não aparece nelas. Em conversa com seu médico, Smith interpreta sua ausência nessas visões como um sinal de indeterminação, uma “zona morta” que indica que o futuro é maleável e pode ser influenciado por ações no presente. Esse fato, a ausência de Smith como um espaço de possibilidade, enquanto, nas visões anteriores, sua presença representava impotência, ilustra ainda mais o tipo de discurso social ao qual Smith (e, conseqüentemente, o público) está submetido: visibilidade equivale à impotência, enquanto invisibilidade é um indicativo do potencial de alguém para servir a um “bem maior”. Essa invisibilidade é crucial e deve ser compreendida tanto literal quanto metaforicamente. A visibilidade de Smith em suas visões iniciais serve para marcá-lo como diferente, e é somente depois que ele aceita seu fardo social que se torna, em essência, invisível para si mesmo. Essa invisibilidade é o sinal do sujeito corretamente interpelado ou, como Foucault colocaria, a distinção entre o sujeito (que, ao se comportar de maneira apropriada, torna-se invisível ao funcionamento disciplinar da hegemonia) e o indivíduo que, por qualquer forma de desvio, se torna visível e, portanto, é individualizado. (WILSON, 2011, p. 85)

Se uma larga parte do filme é ocupada pela ameaça e investigação do serial killer e a outra pela campanha eleitoral de Greg Stillson (Martin Sheen) é porque, de alguma maneira, eles formam uma espécie de binômio deste problema supracitado: são representações, a partir de diferentes ângulos, dos absurdos que a normalidade é capaz de produzir. A retórica populista e demagógica de Stillson, que na prática sabemos que é apoiada por um processo tático sem escrúpulos – a intimidação do jornalista, por exemplo –, de jogo sujo, associa a artimanha manipuladora e artificiosa do discurso político à ideia de que os discursos estruturantes da realidade social, do status quo, não são menos nefastos ou maliciosos, pois partilham de uma mesma lógica de engenharia ideológica. Enquanto o serial killer gera uma impressão imediata de medo e repulsa a partir de uma violência gráfica e explícita, a violência de Stillson, mais perigosa do que a de qualquer serial killer – porque, como vemos, é uma ameaça potencial à vida

de milhões de pessoas –, é facilmente ofuscada pelo véu da oficialidade, pelo espaço socialmente validado dos centros de visibilidade.

Diferentemente da pacatez interiorana de *Na Hora da Zona Morta*, o filme seguinte de Cronenberg, e o último deste período, *A Mosca* (1986), é um retorno de mão cheia para o *body horror*. Vale mencionar também que Seth Brundle (Jeff Goldblum), protagonista de *A Mosca*, é talvez o personagem da carreira de Cronenberg que foi mais visceralmente punido pela narrativa. Sobre o personagem de Brundle, Scott Wilson observa:

A implicação é que Brundle não possui uma vida além de seu trabalho ou, mais precisamente, que sua vida é o seu trabalho. Todos esses elementos de sua personalidade e história se combinam para nos apresentar a figura de um homem que, assim como Hobbes e Keloid antes dele, fez uma escolha nitidamente cartesiana. No entanto, enquanto as decisões de Hobbes e Keloid se manifestam de maneira arrogante sobre os corpos dos outros, a escolha de Brundle de negar seu próprio corpo (na medida em que essa prática intelectual, somada aos detalhes da mise-en-scène, sugere um estilo de vida ascético) visa apenas, ao menos inicialmente, o avanço de sua mente e carreira. Essa inocência em relação ao próprio corpo é, inevitavelmente, uma inocência em relação à própria sexualidade (...) Afinal, quando está saudável, quando seus inúmeros processos biológicos funcionam como deveriam, o corpo como objeto se torna invisível. Ele passa despercebido porque não há nada digno de nota, nada fora do comum. Assim, é somente quando os processos do corpo e o próprio corpo exibem algo extraordinário que a atenção se volta para as formas como ele é concebido e utilizado. (WILSON, 2011, p. 62)

A negligência de Brundle de seu próprio corpo é reflexo da sua imersão total em um modelo de trabalho direcionado ao futuro. O anseio pela invenção da máquina de teletransporte como uma descoberta científica que viria a redefinir as condições da vida moderna é uma forma de pensar representativa de um alinhamento com um olhar histórico teleológico de movimento progressivo que espera continuamente encontrar no futuro as respostas que resolverão os dilemas do presente. Se ele precisa sacrificar o presente – sua vida – em prol do futuro – seu trabalho – e, para Cronenberg, a expressão física do presente é sempre o corpo, então a penitência que lhe será imposta será justamente a de confiná-lo ao presente através da intensificação drástica da sua relação com o próprio corpo. Seu corpo – e, portanto, o presente – se tornará uma fonte de demandas tão

imensuráveis que não poderá haver outro engajamento em sua vida além deste. Em suma, é um exercício de inversão de prioridades, de reorganização do sistema de hierarquias pessoais do protagonista.

Ele descobre que a razão pela qual as telecápsulas não conseguem inicialmente transportar matéria orgânica é porque elas não "conhecem a carne"; o programa de computador que controla todo o experimento só entende aquilo que lhe foi ensinado, e a implicação é que a falta de conhecimento corporal de Brundle é a peça que falta no quebra-cabeça. Assim que ele e Roni se tornam amantes, Brundle começa a aprender sobre a carne, sobre os corpos, e então consegue transferir esse conhecimento para a máquina, auxiliando em seu desenvolvimento. É inevitável considerar a possibilidade de que o que falta à máquina — e, por extensão, a Brundle — não é o conhecimento da carne, mas sim o conhecimento do desejo e da satisfação. Deixando de lado questões sobre inteligência artificial, a sequência em que Brundle intui o problema central de seu experimento é fascinante. Após consumarem seu relacionamento, Roni o morde de forma brincalhona na cama e comenta: "Eu só quero te devorar. É por isso que velhinhas beliscam as bochechas de bebês. É a carne... Ela simplesmente te enlouquece". Brundle se apega a essa ideia e, dividindo um bife ao meio, teletransporta uma das metades para então cozinhar ambas e demonstrar à Roni que a máquina não compreende as complexidades da matéria orgânica. (WILSON, 2011, p. 63)

Cronenberg joga o máximo que pode com as possibilidades imaginativas das situações que se constroem a partir deste conflito. Não à toa, *A Mosca* é uma das obras mais notórias de sua carreira no mérito de seu *body horror*. Poucas vezes Cronenberg foi tão escatológico quanto neste filme. Em certo sentido, porém, é um dos seus projetos mais simples em termos da narrativa ou do escopo de ideias. Se *Videodrome* depende da negociação de fios discursivos complexos, *A Mosca*, neste aspecto, seria o oposto, pois é quase como um filme-dispositivo. Ele parte de um conceito claro, de uma premissa demarcada, e o gesto que guiará a história é o de dobrar e redobrar a aposta progressivamente até alcançar o paroxismo deste *parti pris*. As questões políticas que *A Mosca* articula são menos proeminentes para o saldo da experiência do que as questões ligadas ao investimento com o gesto do dispositivo, como por exemplo: até que ponto este corpo pode ser visual e subjetivamente deformado e ainda ser reconhecido como sujeito, ainda ser empático, ainda ser o veículo de uma sensação de humanidade?



Figura 34: Brundlefly. *A Mosca* (1986), de David Cronenberg.

É uma obra que tem o teor de um experimento, de um teste de limites. O grande sucesso da cena final está em sua capacidade de ser tão repulsiva e comovente ao mesmo tempo, em proporcional medida. É, inclusive, o caráter repulsivo da cena que amplifica o drama, pois nos aproxima dos níveis drásticos de sofrimento físico e existencial presentes naquele corpo cuja latência humana continua a emanar. Ao final, Cronenberg subtrai quase tudo o que se poderia conceber como humano naquela criatura. A perda da fala é emblemática para o distanciamento de uma ideia de humanidade. O rosto da criatura perde os aspectos antropomórficos. É absolutamente a face de um Outro. O que se dá, então, é um exercício projetivo remanescente de Kuleshov ou *A Grande Testemunha* (1966), de Robert Bresson, em que a materialidade do plano é uma plataforma engendrada para o convite à criação ativa de realidades emocionais projetivas, figurativas. Somos impelidos não a ver ou interpretar uma humanidade, mas a fundar uma humanidade.

O que Cronenberg coloca para o espectador é a tarefa de reconstituir a humanidade que ele apagou. Na realização de um único ato final de consciência, quando a criatura deseja a morte e aponta o cano da arma para sua cabeça, reside a esperança de que os significados de uma ação singular contenham matéria-prima o suficiente de humanidade para que o senso de empatia e alteridade atravessasse as

evidências que possam sugerir o contrário. Em última instância, é um experimento de identificação com o Outro: até que ponto da extensão de diferença deste Outro podemos chegar e ainda assim estabelecer uma conexão? Neste sentido, a transformação de Seth em uma criatura alienígena em *A Mosca* dialoga com os processos de formação de corpos queer em *Videodrome* e *Na Hora da Zona Morta*. Nos três filmes há uma identificação com o desenvolvimento de experiências marginais de subjetividade que se formam a partir da anamorfose de um lugar de normalidade que é tornado cada vez mais anormal, e cuja condição de estranhamento é reveladora das engrenagens que amarram as pontas das fantasias de normalidade.

#### **IV - Terceira fase: Performances de masculinidade, metaficção e fetichismo (1988-2022)**

Ao longo dos últimos capítulos, estabelecemos diversas linhas de força que perpassam a carreira de Cronenberg. Nos casos em que tais elementos possam estar presentes de modo similar em obras a serem tratadas neste capítulo, optaremos por não nos aprofundar nestas recorrências, visto que o foco deste capítulo está em duas outras frentes. Em primeiro lugar, na apresentação e elaboração de problemas e traços de estilo até então pouco ou nada evidentes em filmes anteriores. Em segundo lugar, nos gestos de rearticulação de questões prévias, quando tais recorrências não são reiterativas, mas expressivas de um exercício de ressignificação que reposiciona a geografia semântica destes materiais para configurar novos campos de interesse. Desta maneira, algumas obras neste capítulo terão uma participação mais breve e passageira, posto que muitos aspectos contidos em filmes deste período já estão de certa forma desenvolvidos nos capítulos anteriores. Como já mencionamos, o principal objetivo deste trabalho não é fazer extensas análises individuais sobre cada projeto de Cronenberg e sim servir-se dos filmes como instrumentos para montar um quadro genealógico das respostas artísticas do diretor para as realidades sociais, culturais e históricas que atravessaram sua trajetória.

A primeira obra do recorte escolhido para este capítulo, *Gêmeos - Mórvida Semelhança* (1988), é uma espécie de divisor de águas entre a segunda e a terceira fase. A premissa de narrativas fortemente investidas em estudos de personagem e que tomam o psiquismo de seus protagonistas como centro de gravidade para a estrutura do filme havia sido tangenciada na segunda fase, porém atinge níveis mais extremos com *Gêmeos - Mórvida Semelhança*. O modo de ser, de se comportar e de perceber a realidade dos protagonistas não é só algo a ser narrado e observado a partir do interior de circunstâncias pré-arranjadas. O mapa psicológico destes personagens funda uma realidade, um mundo, uma diegese.

Quando um dos irmãos fala que “o que quer que esteja na corrente sanguínea dele vai diretamente para a minha” (CRONENBERG, 1988), confirmando uma

ideia de vínculo metafísico entre os corpos dos gêmeos que confunde os limites entre um corpo e outro, não há dúvida de que esta confusão também incide sobre os limites de identidade e subjetividade entre eles. A incerteza entre o que é eu e o que é outro no interior da relação entre os gêmeos está transposta na forma do filme, que joga com os trejeitos e posturas de cada um para criar pílulas de dúvida momentânea no espectador sobre quem é quem. Em certo sentido, o filme ensina o espectador a assisti-lo, pois o acúmulo dos lapsos de indeterminação constroem a necessidade de uma atenção a quais comportamentos estão associados a cada personalidade, a quais tipos de atitudes são características de cada um. Este processo investigativo que suscita no espectador a produção de retratos abstratos que demarquem uma clareza de diferenças emula o próprio fardo subjetivo que os gêmeos passam na tentativa de se constituírem como sujeitos em meio ao dilema deste elo poderoso que os entrelaça.

Se em *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983), por exemplo, é a exposição do protagonista às imagens de Videodrome que transfere a história para este lugar em que percebemos a realidade tal como o personagem a percebe, em obras como *Gêmeos, Mistérios e Paixões* (1991), *Crash: Estranhos Prazeres* (1996), *Spider - Desafie Sua Mente* (2002) e *Cosmópolis* (2012) estamos introjetados nesta posição desde o início. Não há, nestas obras, um antes e depois ou o senso de uma realidade que existe paralelamente àquela percebida pelos protagonistas. São universos embalados a vácuo que materializam realidades percebidas como absolutas. Assim, *Gêmeos* conecta diferentes períodos da carreira de Cronenberg porque representa a extremação de elementos prévios para formar um esqueleto de procedimentos que será seminal para um fazer fílmico posterior.

Não só por este aspecto, mas também por outros, como a presença central da sexualidade como um terreno hedonista de prazeres imediatos e irrestritos desvinculados de um compromisso com a futuridade. Se poderíamos dizer que isto já havia sido abordado em obras anteriores, como *Calafrios* (1975), *Enraivecida na Fúria do Sexo* (1977) e *Videodrome*, em *Gêmeos*, porém, é a primeira vez que isto surge sob o cumprimento simultâneo de três critérios específicos: como fio condutor da narrativa, chaveado pela estratégia de representação pautada pela imersão em realidades subjetivas e com protagonistas

que têm uma agência clara sobre suas ações. São critérios importantes, pois nas recorrências futuras deste tema em outros filmes de Cronenberg eles também se aplicarão.

*Gêmeos* trabalha ainda com outros temas recorrentes de Cronenberg, como a sabotagem das expectativas de estabilidade do par heterossexual e o encanto pela beleza da anormalidade em detrimento da normalidade. Os gêmeos Beverly e Elliot, ambos interpretados por Jeremy Irons, ginecologistas de renome, fascinam-se pela paciente Claire Niveau (Geneviève Bujold), uma atriz famosa que apresenta uma rara condição biológica: seu útero é trifurcado. Esta condição, que a torna infértil, também a configura, aos olhos dos gêmeos, como uma mutante. Claire, que tinha o sonho de engravidar e formar uma família, ao descobrir que é infértil e, conseqüentemente, que a relação sexual não poderá cumprir seus anseios reprodutivos, precisa ressignificar a experiência da sexualidade como uma atividade exclusiva de gozo que não poderá oferecer a ela nenhuma recompensa em termos da inserção em uma narrativa de futurismo reprodutivo.



Figuras 35 e 36: Relação sexual com Claire e afastamento dos irmãos Mantle. *Gêmeos - Mórbita Semelhança* (1988), de David Cronenberg.



Figura 37: Instrumentos ginecológicos para operar em mulheres mutantes. *Gêmeos - Móbida Semelhança* (1988), de David Cronenberg.

Quando Beverly cria seus “instrumentos ginecológicos para operar em mulheres mutantes” (CRONENBERG, 1988), ele o faz porque, àquela altura, a realidade não dispõe dos equipamentos teóricos e práticos para lidar com ou compreender a condição de Claire. A criação dos instrumentos representa a formação de um campo de pertença semântica para esta condição que é a princípio absurda, ininteligível. Por mais que os instrumentos sejam eles mesmos considerados marginais, estranhos ou anormais, eles criam uma resposta ou um fio de continuidade que permite que esta condição exista em um sistema de relações, que exista mediada por esforços sensíveis de engajamento ao invés de em isolamento. O fato de que Beverly tenha que recorrer a um artista para a produção dos instrumentos é evidentemente sugestivo das possibilidades da arte em produzir tal engajamento, em criar mundos que ofereçam novas interfaces de sensibilidade e de significado para o que possa parecer, aos olhos de uma determinada normalidade, intangível.

Um dos temas a serem analisados neste capítulo é a metaficção, muito presente em diversas obras deste período. No caso de *Gêmeos*, os instrumentos inventados por Beverly parecem ser já um comentário de Cronenberg sobre os

objetos de interesse de seus filmes e sobre o lugar que ocupam socialmente. Cronenberg já falou, por exemplo, em muitas entrevistas sobre o grande sucesso inesperado de *Scanners: Sua Mente Pode Destruir* (1981) e sobre como uma boa parcela de seus fãs espera que ele refaça os passos deste e de outros sucessos, algo que ele sempre afirma não ter o desejo de fazer. É um sentimento que dialoga com a trama de *Gêmeos*, com o abandono do culto subserviente ao sucesso em prol da busca pelo que é mutante, pelo que é estranho. As observações de Scott Wilson sobre a dinâmica das relações entre os personagens em *Gêmeos* pode complementar este argumento:

A ansiedade e a ambivalência de Beverly em relação à Claire refletem sua incapacidade de conciliar dois tipos de monogamia que entram em conflito. Como já mencionado, a relação entre ele e Elliot funciona quase como um casamento, com uma divisão de papéis que, mesmo que de forma incidental, remete a uma divisão tradicional de gênero. Embora essa dinâmica seja incomum, o mais relevante não é sua estranheza, mas o fato de que, até a chegada de Claire, ela funciona de maneira estável. Nesse sentido, Claire se torna o terceiro elemento desejado que desestabiliza a relação internamente coerente dos irmãos Mantle (...) Para Beverly, Elliot representa o modelo do que é ser um "homem normal", e, portanto, para alcançar essa normalidade, ele precisaria ser como Elliot, o que é impossível enquanto permanece ligado a ele. Dessa forma, Beverly, nas palavras de Cronenberg, "foi colonizado; ele comprou o discurso imperialista sobre o que é belo, adequado e correto" (...) Como Elliot se encaixa nesse ideal normativo de sucesso, ele passa a simbolizar, para Beverly, a ideia de normalidade e a possibilidade de alcançar êxito por meio da individuação e da separação. (WILSON, 2011, pp. 130-131)

Embora alguma medida de deslumbre com o sucesso seja inevitável, o relacionamento entre Beverly e Elliot aponta para o perigo de ser colonizado por esta comodidade, para o perigo de tornar a idealização deste imaginário prestigioso algo patológico. A obsessão desenfreada de Beverly por Claire, que coloca este status na corda bamba, é um mergulho febril no desconhecido que situa o conflito entre o movimento mobilizador das convicções e a segurança do prestígio. Em *Gêmeos*, o problema do sucesso é que ele coloca em circuito demandas pela manutenção de uma posição de poder que é antagônica à possibilidade de investimento no risco. O caos que Claire introduz no relacionamento até então estável de Beverly e Elliot é reflexo também da

dificuldade de negociar estes dois lados da moeda, um efeito da realização de Beverly de que há sempre algo a se perseguir que está fora das rédeas curtas destes holofotes de admiração homogênea.

Se Beverly, porém, eventualmente patologiza o relacionamento com Claire, é porque ele se torna um substituto para o relacionamento com Elliot, o que significa que Beverly transfere os modos de funcionamento de um para o outro. Beverly não consegue aceitar a distância de Claire e liga enciumado, desesperado para o seu local de trabalho quando ela viaja para a realização de uma filmagem porque ele espera que, tal como Elliot, ela esteja sempre perto dele, sempre disponível. Ele espera que ela refaça o mesmo sistema de dependência com o qual ele já está habituado. Quando ela não cumpre esta expectativa, ele recria a dependência com outro objeto: as drogas. A gênese do problema, portanto, está na obsessão que ele carrega do relacionamento com Elliot. Ele não consegue mais interagir com o mundo por outro filtro que não aquele governado pelas dinâmicas do relacionamento com Elliot. Como, entretanto, não há ninguém que possa corresponder aos seus impulsos obsessivos como Elliot, não há saída além do vício, das drogas.

O verdadeiro elemento destrutivo da narrativa é a idealização do sucesso e da fama representada pela admiração exacerbada que Beverly tem por Elliot, e que não permite que Beverly estabeleça outras afinidades que ultrapassem a cerca do relacionamento. Não é coincidência que a lógica da obsessão que Beverly impõe sobre Claire seja tão remanescente de uma mentalidade de consumo, querendo tê-la acessível e disponível como se fosse um objeto que ele pudesse possuir, ter sob controle. Não há, afinal, hipervalorização do sucesso profissional, especialmente ligado à fama e ao prestígio, que não seja parcial ou totalmente filtrada pelo arcabouço simbólico de uma sociedade de consumo, posto que o sucesso profissional como valor social de primeira ordem é a apoteose da hierarquia competitiva das sociedades de consumo. Elliot coloca uma dupla operação afetiva em jogo para Beverly: externamente, Elliot é o garoto propaganda das conquistas dos irmãos frente à sociedade, responsável por angariar os sentimentos de respeito e admiração que eles ostentam socialmente; internamente, pela necessidade de que tudo seja extensamente compartilhado

entre os irmãos, Elliot faz com que Beverly sinta-se o centro do mundo, com que se sinta visto, mimado. Como Claire tem sua própria carreira profissional de sucesso descolada de seu relacionamento com Beverly, ela não poderia lhe proporcionar nada disso.

Neste aspecto, o filme toca nos traços de homoafetividade que atravessam o coração das heterossexualidades compulsórias, já que, no fundo, mulher alguma poderia oferecer a Beverly o que Elliot o oferece, pelo menos não no mesmo grau. De um jeito ou de outro, toda mulher será medida pela régua desta fixação com este outro masculino, que irá embasar os afetos e as leituras que ele fará de qualquer relação em que se envolva. Ao mesmo tempo, como este outro homem é e não é parte dele, é e não é outro, a atração por este outro acaba sendo também, neste caso literalmente, uma forma intensa de vaidade, pois é a romantização de uma performance idealizada de si mesmo. Elliot é diferente o suficiente para que Beverly consiga produzir uma alteridade que o transforma em outro, em objeto, em uma figura abstrata de masculinidade, mas também similar o suficiente para que ele possa se identificar através de um exercício egóico de fabulação calcado em ideias como “este poderia ser eu” ou “esta potencialidade também está dentro de mim”. É um retrato pouco elogioso de performances frequentes de masculinidade afeitas a estes polos que são falsos opostos: o homem que quer atestar sua masculinidade e o que quer fugir dela.



Figura 38: Pietà. *Gêmeos - Móbida Semelhança* (1988), de David Cronenberg.

A simbiose entre os gêmeos é também a simbiose entre estas duas expressões de masculinidade. Elliot, por trás de toda sua postura afirmativa e desapegada, busca profundamente o reconhecimento e o afeto de um outro masculino. Seu perfil de comportamento como mulherengo é uma via para tentar canalizar uma ideia de masculinidade que possa ser validada pela admiração masculina. Ele precisa receber esta admiração tanto quanto Beverly precisa tê-la. Beverly, por outro lado, apesar de ter o perfil do homem sensível, apegado, inseguro e pouco certo de si, sustenta-se emocionalmente pela fantasia de potência que enxerga em Elliot, que mantém viva e leva adiante a masculinidade que ele mesmo não é capaz de exercer. Em última instância, porém, ambos objetificam as mulheres em medidas proporcionais, mas por ângulos distintos. Para Elliot, elas são descartáveis, são vagabundas. Para Beverly, elas são como mães e devem oferecer doses infindáveis de disponibilidade e atenção, devem se dobrar sempre para atender suas demandas e necessidades. A cena final, em que vemos os gêmeos mortos um aos braços do outro encenando a imagem da Pietà, de Michelangelo, é um desfecho que sublima em uma figuração grandiloquente de espessura histórica a elaboração de um comentário ácido sobre sentimentos e atitudes notadamente

desprezíveis, mesquinhas. Apenas um é capaz de satisfazer o outro, então que fiquem juntos pela eternidade.

Esta visão dicotômica das mulheres, representada pelas perspectivas de Beverly e Elliot, é um tema que Cronenberg retoma futuramente e realiza uma obra dedicada quase inteiramente a este assunto. Em *Spider*, acompanhamos Spider (Ralph Fiennes), tanto adulto como criança, lidando com eventos traumáticos da infância que estão intimamente ligados à sua incapacidade de enxergar as mulheres por outro prisma além da mesma dicotomia de *Gêmeos*: a mãe e a puta. Em sua crítica sobre o filme para a *Contracampo*, Ruy Gardnier sublinha este ponto-chave do filme:

Spider mantém consigo um objeto em especial. É um caderninho, que ele esconde como pode. Nesse caderno, ele rememora toda sua vida, ao menos sua vida como ela lhe parece: de como uma vagabunda toda sexuada tomou o lugar de sua mãe casta e toda atenciosa, com o apoio do pai, que lhe desferiu um assassino golpe de pá. Os escritos de Spider são da mesma forma turvos: a escrita do caderno é feita de símbolos que se repetem, quase hieróglifos, que não respeitam a lógica horizontal da linha nem o princípio começo-meio-fim do caderno. E entretanto, é uma narrativa. Tortuosa ou não, é a narrativa de Spider. E de *Spider*. Pois se, ao fim do filme, podemos entender o filme segundo um básico distúrbio psicológico infantil segundo o qual a criança não consegue suportar a sexualidade de sua mãe (a dicotomia pra lá de conhecida mãe-puta), o filme não se encaminha dessa forma: ele dá asas à alucinação do personagem, preenche a tela com seu mundo (...) Se Spider estabelece essa teia, é porque só com ela é possível viver, manter-se vivo. E ele a cria para se desfazer de seu universo traumático, do sexo feminino, ao qual só consegue responder de acordo com a lógica de traumatizado: a mulher que me faz bem é uma mãe, uma santa, e a mulher que me maltrata é uma puta. A se notar, então, o extraordinário trabalho desenvolvido por Miranda Richardson, que representa ora a mãe casta – cabelo alinhado, composta, sem maquiagem –, ora a puta – cabelos louros desgrehados, garrafa de vodca na mão, excessivamente maquiada. (GARDNIER, s.d.)

A obra, no entanto, é tão imersa nas engrenagens mentais de Spider, na percepção subjetiva que ele tem dos eventos, que não é possível chegar a uma conclusão definitiva do que pode de fato ter ocorrido. Apesar da resolução enveredar para uma interpretação específica, a de que Spider teria assassinado sua mãe porque não podia aceitar sua sexualidade, outras leituras também são

possíveis. Scott Wilson, ao trazer um comentário de Cronenberg a respeito de *Spider*, aponta para esta multiplicidade semântica:

A estratégia preferida de Cronenberg encara o filme inteiro como essencialmente subjetivo e, portanto, "não confiável"; como há poucos indícios sobre quando transitamos entre as visões e memórias de Spider, nunca podemos ter certeza absoluta de nossa relação com qualquer núcleo fixo de objetividade. Na prática, Cronenberg sugere que, como o filme emerge do inconsciente de Spider e faz parte do seu processo de elaboração de material reprimido, jamais podemos saber com precisão quando, de fato, alcançamos o momento traumático. Ele segue ilustrando esse ponto ao sugerir que "talvez a mãe de Spider tenha ido embora, talvez ele, como muitas crianças fazem, tenha se culpado por sua partida e criado essa fantasia como uma forma de lidar com essa culpa". (WILSON, 2011, p. 97)

Apesar de Cronenberg colocar mais uma vez esta performance de masculinidade em xeque, aqui ele não oferece nenhum recurso para que ela possa ser explicada ou diagnosticada. Não há um disparador em particular ou mesmo uma evidência cultural nítida que forme uma genealogia óbvia a respeito de por que esse garoto percebe o mundo ou as mulheres de tal maneira. Neste sentido, o que importa mesmo em *Spider* não são as implicações ou as causas deste olhar tanto quanto, a partir da constatação de que ele simplesmente existe e está dado, realizar uma investigação formal de como se operam, psicologicamente, estes procedimentos subjetivos de deformação da realidade que são capazes de dobrar qualquer dado factual em ficção. Se, assim como em *Gêmeos*, Cronenberg apela para um estado mais visivelmente patológico do que mundano de expressão desta perspectiva binária sobre o feminino, é porque talvez a amplificação destes traços pela hipérbole revele que há sempre um fundo de patologia que transcorre subliminarmente nestas performances socialmente naturalizadas.

Neste quesito em específico, não seria algo tão distante de um exercício formal produzido na mesma época como *Psicopata Americano* (2000), por exemplo, com a grande diferença, é claro, de que Mary Harron trabalha com códigos da sátira e Cronenberg não. Ademais, tal como *Psicopata Americano*, embora menos explicitamente, *Spider* também navega sobre quadros cognitivos do capitalismo tardio e do pós-modernismo. Em seu livro *Postmodernism, Or, the*

*Cultural Logic of Late Capitalism*, Fredric Jameson clarifica alguns dispositivos subjetivos deste tempo histórico:

No entanto, a força da reificação, que foi responsável por esse novo momento, não para por aí: em um estágio posterior, intensificado, ocorre uma espécie de reversão de quantidade em qualidade, na qual a reificação penetra o próprio signo e dissocia o significante do significado. Agora, a referência e a realidade desaparecem por completo, e até mesmo o significado – o significado do signo – é problematizado. O que resta é um jogo puro e aleatório de significantes, que chamamos de Pós-modernismo, no qual já não se produzem mais obras monumentais do tipo modernista, mas sim uma reconfiguração incessante dos fragmentos de textos preexistentes, dos blocos de construção da produção cultural e social do passado, em uma nova e intensificada bricolagem. Livros que se apropriam de outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos – essa é a lógica do Pós-modernismo em geral. (JAMESON, 1991, p. 96)

Há uma cena em particular em *Spider* que talvez seja a que melhor encapsula uma proximidade com os tópicos que Jameson toca em seu texto: Spider observa uma foto de duas mulheres nuas desconhecidas, então tapa a imagem com sua mão e, ao retirá-la, a imagem já não é a mesma, e as duas mulheres tornaram-se Yvonne, a versão promíscua de sua mãe que Spider projeta sobre todas as mulheres que julga como vagabundas. Spider abstrai por completo a referencialidade da imagem para alimentar sua ficção. Ele desarticula a bel prazer os dados factuais da materialidade empírica para construir uma rede semântica através da qual uma realidade se apresenta a partir de um quebra-cabeça de significantes e significados recombinaados. O procedimento de bricolagem a que Jameson se refere não ocorre para Spider apenas sobre a superfície textual do mundo e da história, mas efetivamente sobre a estrutura atômica das evidências sensíveis da percepção: qualquer matéria sensível é para ele um bloco semântico autônomo que pode ser descolado de sua formatação objetiva para criar conexões arbitrárias que montam uma nova ficção totalizante da experiência física e sensoria com as coisas. Não é por acaso que há uma cena do protagonista de fato montando um quebra-cabeça.



Figuras 39 e 40: Fotografia original e fotografia transformada. *Spider - Desafie Sua Mente* (2002), de David Cronenberg.



Figuras 41 e 42: Spider e suas teias e Spider jogando um quebra-cabeça. *Spider - Desafie Sua Mente* (2002), de David Cronenberg.

A leitura que o comentário de Cronenberg citado por Scott suscita remete à noção de que muito pouco do que vemos nas imagens pode ser inferido como representativo de uma ocorrência objetiva no interior da diegese. Como os possíveis saldos objetivos da narrativa, teoricamente interpretáveis como dados de uma realidade, são abstrações flutuantes, o que está realmente no alcance de uma articulação coerente a partir do material que o filme oferece é a compreensão operática dos mecanismos cognitivos dos quais Spider se vale para chegar a tais abstrações. O ideal de masculinidade que Spider reproduz é, portanto, a um só tempo pungente como peça indispensável para a logística destes mecanismos e anedótico, na medida em que é também uma figuração para conceitualizar a ideia deste movimento perceptivo de anamorfia da realidade de modo mais abrangente, que poderia se dar por outras chaves.

Uma obra de Cronenberg que poderíamos relacionar bem com questões debatidas a respeito tanto de *Gêmeos* quanto de *Spider* é *M. Butterfly* (1993). Como *Gêmeos*, *M. Butterfly* é também protagonizado por Jeremy Irons, que interpreta René Gallimard, um contador que trabalha na embaixada francesa em Pequim. Há pelo menos dois temas destes filmes que são centrais em *M. Butterfly*: tal como em *Gêmeos*, temos um protagonista que coloca em risco uma posição de poder em nome de um desejo obsessivo pelo desconhecido; tal como em *Spider*, temos um protagonista que reconfigura ativamente aspectos da realidade para viver uma ficção autofabricada. Diferentemente de *Spider*, no entanto, Gallimard tem alguma consciência sobre a objetividade das coisas, porém opta por suplantar esta consciência com um véu ficcional que gera um registro de realidade que o entrega mais prazer e pertencimento.

Gallimard conhece Song (John Lone) – que se tornará sua amante, sua obsessão – ao frequentar uma apresentação teatral de *Madame Butterfly*, protagonizada por Song. Após o espetáculo, eles conversam sobre a peça. O diálogo que se dá nesta cena é um dos mais importantes do filme, pois de alguma maneira guia toda a filosofia do que se seguirá. Ele diz para Song: “Nunca vi uma performance tão convincente quanto a sua” (CRONENBERG, 1993). Ela retruca: “Eu, como uma mulher japonesa? Você sabia que, durante a guerra, os japoneses fizeram experimentos médicos com milhares do nosso povo? Mas imagino que essa ironia tenha passado despercebida por você” (CRONENBERG, 1993). Ele tenta se defender: “O que eu quis dizer é que você me fez enxergar a beleza da história. Da morte dela. É um sacrifício puro. Ele não merece, mas o que ela pode fazer? Ela o ama demais. É algo muito bonito” (CRONENBERG, 1993). Então, ela dá uma lição de moral nele:

Bem, sim, para um ocidental. É uma das suas fantasias favoritas, não é? A mulher oriental submissa e o homem branco cruel. Pense assim: e se uma líder de torcida loira se apaixonasse por um empresário japonês baixinho? Eles se casam, ele vai embora por três anos, e nesse tempo ela reza para a foto dele e recusa um pedido de casamento de um jovem da família Kennedy. Então, quando descobre que o marido se casou de novo, ela se mata. Você provavelmente acharia essa garota uma completa idiota, certo? Mas, porque é uma oriental se matando por um ocidental, você acha ela bela. (CRONENBERG, 1993)

Gallimard interpreta a história de *Madame Butterfly* como sendo algo da ordem de uma beleza universal porque reproduz o pensamento característico do homem branco de se perceber como sujeito universal, e de ler tudo o que lhe concerne em termos de um protagonismo pelo mesmo olhar. Song, por outro lado, coloca em pauta ideias vizinhas do que Donna Haraway discute em seu texto *Saberes Localizados*, quando defende a concepção de perspectivas parciais e identifica a importância de situar a produção do conhecimento a partir de uma geografia social e política corporificada:

Assim, de modo não muito perverso, a objetividade revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular e não, definitivamente, como algo a respeito da falsa visão que promete transcendência de todos os limites e responsabilidades. A moral é simples: apenas a perspectiva parcial promete visão objetiva. Esta é uma visão objetiva que abre, e não fecha, a questão da responsabilidade pela geração de todas as práticas visuais. A perspectiva parcial pode ser responsabilizada tanto pelas suas promessas quanto por seus monstros destrutivos. (HARAWAY, 1995, p. 21)

Song acusa a presunção de inocência das opiniões de Gallimard para afirmar o seu caráter denotativo de uma determinada corporalidade atravessada por uma posição de classe, de raça, cultural; uma posição que tem uma coordenada singular na cartografia política, e que, portanto, é também marcada por significados localizados. A partir deste cenário, o filme adentra uma seara de contradições que eludem as obviedades morais de um afastamento hipotético que poderia se fazer em torno do choque de ideias entre Song e Gallimard. A intensa atração sexual que se produz entre os dois alude a um tema recorrente de Cronenberg, que é o atrito entre moralidade e desejo, e especialmente a capacidade do desejo de se apropriar de parâmetros morais restritivos em prol de uma autorrealização disruptiva.

A sequência de abertura anuncia para o espectador a consciência que, a partir daquele ponto, tanto Gallimard quanto Song têm da problemática discursiva que administra a logística daquele contato. O interessante da abordagem de *M. Butterfly*, e o que a torna classicamente cronenberguiana, é que os personagens não buscam e consomem um romance apesar desta problemática, em consonância com um ideal romântico de um desejo que ultrapassa barreiras, mas

fundamentalmente por causa dela. É um desejo que não pretende pular a cerca tanto quanto fagocitar o que ela gerencia como limite para transfigurar em possibilidade: é um desejo que se banha na perversidade de sexualizar a restritividade e a controvérsia desta problemática como jogo cênico de expressão libidinosa. Scott Wilson também traz à tona estes aspectos ao falar da relação entre Song e Gallimard:

A submissão de Song, sua confissão de que, no fundo, essa dominação é ao mesmo tempo humilhante e desejada, a torna irresistível para Gallimard. Sua performance é cuidadosamente construída para colocá-lo exatamente na posição de poder que ele não conseguiria ocupar de outra forma. (...) O ponto-chave é que Song admite estar ciente do mito da submissão oriental ao mesmo tempo em que se rende a ele – revelando, assim, seu “desejo secreto”. Esse jogo é meticulosamente armado para prender Gallimard. No fim das contas, ele dita, ainda que de forma desajeitada, os termos da sua própria fantasia, e Song os refina e devolve a ele. A ironia é que Gallimard não tem conhecimento suficiente das referências culturais que usa para criar sua fantasia, o que o obriga a depender da própria pessoa que deveria apenas encarnar esse ideal para ajudá-lo a construí-lo (...) Isso deixa claro que Gallimard não deseja Song em si, mas sim um ideal, uma projeção onde suas fantasias podem ser escritas e encenadas até o limite. (WILSON, 2011, p. 116)

Para Gallimard, Song é uma plataforma sobre a qual ele pode performar obsessivamente seus desejos. Como Scott Wilson complementa, “enquanto os clichês corretos forem ditos na ordem certa, enquanto os papéis forem performados de acordo com os requisitos da narrativa principal, não haverá questionamento sobre Song ser nada além do que Gallimard assume que ela seja” (WILSON, 2011, p. 117). A atração de Gallimard por Song passa por pelo menos duas lógicas centrais e ligadas entre si: a curiosidade pelo corpo do Outro tido como exótico e a expectativa por uma fantasia sexual masculina de dominação paternalista. Sobre esta exotização do corpo do Outro, bell hooks escreve:

Conseguir um pouquinho do Outro, neste caso tendo relações sexuais com mulheres não brancas, era considerado um ritual de transcendência, um movimento de se aventurar num mundo em que a diferença seria transformadora, um rito de passagem aceitável. O objetivo direto não era apenas possuir o Outro sexualmente: era ser mudado de alguma forma pelo encontro (...) O importante é ser transformado por essa convergência de prazer

e Outridade. O sujeito ousa - e age - na presunção de que a exploração do mundo da diferença, no corpo do Outro, fornecerá um prazer maior, mais intenso, do que qualquer prazer que exista no mundo ordinário de seu grupo racial familiar. E mesmo que a convicção seja de que o mundo familiar permanecerá intacto ainda que o indivíduo se aventure fora dele, a esperança é de que não serão mais os mesmos ao regressar a esse mundo. (HOOKS, 2019, p. 67, p. 69)

A vida matrimonial de Gallimard com sua esposa, que não promete nada além da continuação de um status quo que não lhe transformará de modo algum, apresenta-se como enfadonha quando comparada ao portal para outra dimensão que é o mundo da diferença representado pelo Outro. A procura pelo Outro exotizado em *M. Butterfly*, entretanto, assim como a busca pela mutante em *Gêmeos*, é também organizada pela veia homoafetiva que compõe parte da heterossexualidade compulsória. Um comentário de Gallimard em determinado momento do filme deflagra este cenário: “Você me mostrou sua verdadeira face, mas o que eu amava era a mentira. Uma mentira perfeita, que foi destruída. Eu sou um homem que amava uma mulher criada por um homem. Qualquer outra coisa simplesmente não está à altura” (CRONENBERG, 1993).



Figuras 43 e 44: Gallimard sendo intimidado por colegas de trabalho e Gallimard sentando-se ao lado de sua esposa. *M. Butterfly* (1993), de David Cronenberg.



Figuras 45 e 46: Gallimard e Song tendo relações sexuais e Gallimard e Song realizando preliminares. *M. Butterfly* (1993), de David Cronenberg.



Figuras 47 e 48: Gallimard recostado sobre a parede e Gallimard defensivo diante do corpo masculino de Song. *M. Butterfly* (1993), de David Cronenberg.



Figura 49: Gallimard como Madame Butterfly. *M. Butterfly* (1993), de David Cronenberg.

A contradição de Gallimard é que ele quer ao mesmo tempo uma figura feminina que possa preservar a imagem do exercício de sua heterossexualidade e a encenação, por parte deste feminino, de uma fantasia feminina que é uma fabricação masculina, e por isso diretamente extensiva de uma afetividade pelo masculino que precisa ser reprimida, que só pode ser performada secretamente, subliminarmente. É algo que recupera um diálogo de Song quando ela diz que “apenas um homem sabe como uma mulher deve agir” (CRONENBERG, 1993), deflagrando a consciência de sua cumplicidade na produção destes mecanismos cênicos. Gallimard quer consumir uma forma de homoafetividade, mas não consegue se desvincular do imaginário de poder e virilidade que imagina extrair da heterossexualidade para a composição de sua identidade no espaço público do status quo, um resultado que o filme demonstra ser explicitamente ilusório.

Cronenberg sabota a legitimidade da heterossexualidade compulsória não só pelo funcionamento de algumas de suas operações psicológicas normativas, mas também pela própria condição desta heterossexualidade como imaginário de potência. Em várias ocasiões, vemos Gallimard sendo ostracizado por seus colegas de trabalho. Sua heterossexualidade em nada o ajuda a conquistar o respeito que ele deseja entre este coletivo masculino. Em uma cena, por exemplo, após ser intimidado pelos colegas em uma festa, Gallimard levanta-se e senta ao lado de sua esposa, que conversa com outro homem, como se ali ele pudesse encontrar um refúgio momentâneo da ameaça causada pelo próprio ideal de masculinidade que ele almeja alcançar. A fantasia que Song o oferece permite que ele exerça a dominação masculina que ele não consegue em sua vida social ou mesmo em seu casamento.

Quando Song se despe diante dele por completo, expondo seu corpo masculino, a reação imediata de Gallimard é se encolher no canto e recorrer a gestos defensivos. A postura confiante e expansiva que ele demonstrava na encenação sexual que desempenhava com Song já não é mais possível, pois ele não consegue se impor sobre um masculino, apenas sobre um feminino. A representação desta masculinidade heterossexual e normativa por Cronenberg é, novamente, pouco elogiosa. Ele sublinha as rachaduras que expõem a fragilidade de uma falsa blindagem e, no limite, a fragilidade de uma narrativa discursiva

falaciosa, apoiada em contradições. Scott Wilson, ao tratar de uma suposta falta de autenticidade proposital na performance de Song como mulher, acaba por criar uma ponte para outras ideias férteis de *M. Butterfly*:

Assim, a decisão de Cronenberg de não disfarçar excessivamente o gênero de Lone, além do fato diegético de sua interpretação como Song, inevitavelmente direciona nossa atenção para o papel de Gallimard na construção e sustentação de Song tanto como mulher quanto como sua "Borboleta". Esse é o cerne do projeto de *M. Butterfly*: expor a construção da heterossexualidade ao levá-la a sério – a sério demais, na verdade – utilizando a figura de Gallimard, o homem que deseja tão desesperadamente acreditar na versão da heterossexualidade possibilitada por sua posição cultural específica que ele literalmente se recusa a enxergar o que está bem diante de seus olhos. É por isso que Lone não pode ser completamente convincente como Song. Uma atuação mais convincente transformaria o filme em uma história sobre engano deliberado, e nossa relação com Gallimard mudaria como consequência. (WILSON, 2011, p. 119)

É curioso o resultado que *M. Butterfly* constrói para uma sequência de abertura que é responsável por destrinchar minuciosamente o subtexto de uma peça de ficção que será basilar para todas as ações narrativas seguintes dos personagens. Nossa contemporaneidade equacionou em grande medida a metatextualidade e o deciframento compulsivo da superfície textual da vida em boas porções de cinismo que tendem a descredibilizar a legitimidade e a experiência da ficção. Se a safra de filmes de super-heróis do século XXI e toda a cultura de espetatorialidade que ela legou não são evidência suficiente, há também uma genealogia teórica desde a década de 1960 com Susan Sontag, passando por autores ditos pós-modernos como David Foster Wallace, entre tantos outros, que sinalizaram a gradual evolução desta conjuntura. Em suma, e na praxe, a hiperconsciência coletiva dos espectadores sobre os subtextos e as estruturas de formação dos textos daquilo que consomem ganha um lastro com a produção de narrativas centradas em personagens que estão mais preocupados em comentar a ficção do que ser parte dela, já que imergir-se nestas fantasias que, enquanto sociedade já aprendemos a desconstruir, não parece mais tão eficiente. *M. Butterfly*, entretanto, propõe exatamente o oposto. Para contextualizarmos este debate, vale trazer aqui uma fala do diretor James Gray, concedida para a revista *Film Comment*:

Eu tenho uma visão mais ampla sobre o cinema, que é a seguinte: os ensaios cinematográficos de Godard são, sem dúvida, extremamente importantes para a evolução da linguagem cinematográfica, mas... ele já fez isso. Ninguém pode simplesmente segui-lo e repetir aquilo (...) Sinto que esse momento já passou, e minha obrigação é revisitar as formas tradicionais de contar histórias, mas intensificando ainda mais a carga emocional delas. Em outras palavras, já reconhecemos que nossa entrega à narrativa é uma fantasia ilusória de que precisamos. Já a desconstruímos. Ótimo. E agora? Podemos simplesmente dizer que a fantasia é uma bobagem sem sentido e pronto (...) Mas o que realmente importa é que, agora que sabemos que essa fantasia é falsa – que nossa necessidade de narrativa, nossa busca por empatia, são extensões dos nossos próprios desejos –, precisamos mergulhar ainda mais fundo nela. E, na minha opinião, que não é das mais populares, boa parte da crítica de cinema, especialmente vinda de Cannes, ainda está presa em 1968. E ainda quer ver a desconstrução. (GRAY, s.d.)

Em *M. Butterfly*, a consciência que os personagens têm do metatexto da ficção não é um desestímulo para o mergulho na fantasia ou uma transformação dela em mensagem, mas, ao contrário, é um convite para os personagens duplicarem, triplicarem e quadruplicarem as apostas nesta imersão. Da mesma maneira que um estudo da linguagem cinematográfica ao invés de desmistificar sua beleza pode intensificá-la ainda mais, pois alimenta o ato de consumo das imagens com um vasto arsenal de novas sensibilidades, assim também é o caso com Gallimard e Song. A instrução que eles detêm sobre a natureza daqueles papéis, suas hierarquias e seus significados políticos torna-se um recurso de amplificação da experiência da fantasia, porque os oferece mais recursos para engajar com e manipular esta ilusão, o que a torna ainda mais potente, ainda mais responsiva a demandas emocionais particulares. Em *M. Butterfly*, a metatextualidade não dá vazão ao cinismo.

Em se tratando de metaficção, uma das obras mais abertamente dedicadas a este tema na carreira de Cronenberg, se não for a mais, e que poderíamos usar como fio de continuidade do debate a respeito de *M. Butterfly*, é *Existenz* (1999). Os paralelos metalinguísticos de *Existenz* são relativamente óbvios desde o princípio: o designer de jogos como o autor de uma de realidade artística tal como um diretor de cinema, os jogadores que configuram e reconfiguram as dinâmicas de jogabilidade a partir da experiência tal como espectadores e seus processos interpretativos, os personagens não jogáveis tal como os figurantes e personagens

coadjuvantes que estão lá para ajudar a trama dos protagonistas a progredir e por aí vai. O mais instigante, contudo, está menos nesta base mais semiótica do filme do que em como Cronenberg dá vida a esta premissa. Scott Wilson analisa bem alguns procedimentos formais que Cronenberg utiliza para chegar a este fim:

A principal diferença entre *eXistenZ* e *Matrix* (e, conseqüentemente, de outros filmes que utilizam o conceito de diegeses aninhadas de Feng) não está no modo como essas camadas narrativas são acessadas. Em ambos os filmes, a interseção entre corpo e tecnologia é apresentada de forma narrativa como um meio de separar mente e intelecto (aquilo que "viaja" ou interage com o jogo/simulacro/programa) do corpo (que permanece para trás, vulnerável e exposto). A distinção, na verdade, está na maneira como o público é guiado para localizar, interpretar e, assim, organizar essas diegeses e os deslocamentos entre elas. *Matrix* se preocupa em tornar cada transição entre os diferentes "níveis" diegéticos ou espaços claramente perceptível, utilizando períodos de transição e diferenciando cada camada por meio de escolhas estilísticas, formais e uma abundância de detalhes visuais que, ainda que redundantes, garantem que nunca fiquemos "perdidos" entre os mundos. Já *eXistenZ*, ao contrário, busca justamente questionar esse tipo de estruturação ontológica e o modo como interpretamos essas camadas narrativas. Por isso, os marcadores convencionais que ajudariam a delimitar essas fronteiras estão ausentes no filme. (WILSON, 2011, p. 102)

A forma com que as realidades da vida e do jogo são filmadas em *Existenz* são indistintas. Se existe algum marcador que supostamente difere os graus de realidade diegética, estes são menos os detalhes visuais, como Scott cita a respeito de *Matrix*, e mais a lógica de interação entre personagens que procura distinguir entre protagonista e figurante ou entre jogador e não jogáveis. Como muitas destas transições, entretanto, relocalizam a cena para ambientes em que não temos outros personagens além dos protagonistas, como por exemplo quando Pikul (Jude Law) pausa o jogo e retornamos ao quarto do hotel em que estão apenas ele e Allegra (Jennifer Jason Leigh), estes marcadores ficam especialmente difusos, porque em muitos casos eles não estão colocados para que possamos fazer tais julgamentos.



Figuras 50 e 51: Animal fantástico e Pikul e Allegra sozinhos no quarto de hotel. *Existenz* (1999), de David Cronenberg.



Figura 52: Assassinos pela causa realista. *Existenz* (1999), de David Cronenberg.

Ademais, se o comportamento de personagens como D'Arcy Nader (Robert A. Silverman) e Gas (Willem Dafoe) diferem tão drasticamente, um agindo de modo exclusivamente responsivo às ações dos jogadores e outro aparentemente com mais espontaneidade e livre arbítrio, nada impediria que, ao invés de um marcador de realidade diegética, esta diferença fosse tão somente uma distinção de roteirização destes personagens pelo game designer, posto que um pode ter sido escrito para ter complexidades e um nível de impacto na narrativa maior do que o outro, afinal, a distância de caracterização entre um figurante e um

coadjuvante também é expressiva. Não é pouco relevante, então, que na sequência mais supostamente correspondente a uma possível realidade não virtual, a sequência com Gas, que Cronenberg insira um animal tão fantástico que poderia ter saído de universos como *Star Wars* ou *Harry Potter*.

As fronteiras que dividem realidade e ficção na diegese, se é que existem, são sempre turvas, ambíguas. O próprio esforço de detecção destas separações parece fútil frente à profusão de tais ambivalências. Por isso, no coração da trama há uma codificação bastante tradicional de um *road movie* de descobertas que se encaixa muito bem com a experiência de tentativa e erro característica da jogabilidade dos videogames, algo que Scott Wilson também apontou bem em suas observações sobre o filme:

Como Hotchkiss observa com razão, tanto o filme *eXistenZ* quanto os jogos dentro dele são estruturas que se baseiam na experiência e na acumulação de erros e oportunidades perdidas. Isso significa que *eXistenZ*, assim como "eXistenZ", foi concebido para ser "jogado" mais de uma vez. Assim como acontece em jogos de alto conceito, é somente por meio da repetição e dos erros que a narrativa pode ser plenamente assimilada e compreendida. Não é surpreendente, portanto, que a estrutura narrativa de *eXistenZ*, com seu foco nos inúmeros "erros" cometidos por Pikul e Geller dentro do jogo, reflita a dinâmica dos videogames em geral. Cada erro representa um beco sem saída narrativo, um ponto em que o personagem "morre" no jogo e precisa reavaliar sua abordagem para superar o obstáculo e avançar. (WILSON, 2011, p. 102)

Esta indistinção de realidades diegéticas, e a tendência de que seja mesmo tudo uma grande ficção, avança a noção de que a cena supostamente espontânea e a cena supostamente roteirizada são equivalentemente inventadas e manipuladas. O que as distingue de fato é o que se pretende atingir com cada uma e suas razões de ser no contexto de uma narração. Se de um lado há a possibilidade de que uma seja vista como a força motora de um gesto criativo e autoral e a outra como uma reprodução de ações previstas ou clichês – personagens que precisam se beijar e interagir romanticamente sem pretextos evidentes –, de outro há de se considerar que levar esta dicotomia à risca é algo particularmente problemático para o cinema de gênero, já que os brilhantismos autorais do cinema de gênero

inevitavelmente atravessam uma leitura destes códigos previstos e não podem se fazer sem eles.

Concomitantemente, toda a especulação que o filme suscita entre o que é verossímil e o que não é, o que é real e o que é virtual, eventualmente alimenta os conflitos finais a respeito do embate político entre os realistas e os não realistas, com o próprio desfecho revelando Pikul e Allegra como integrantes da causa realista a serviço da tarefa de assassinar o magnânimo designer de jogos que teria criado o jogo que encapsula os eventos pregressos da história. Há uma sagacidade maliciosa de Cronenberg em acusar o espectador de produzir processos interpretativos que ele mesmo incentiva que chega a ser reminescente de gestos como o de Michael Haneke, de tornar o espectador refém de dispositivos como estes, tal como ocorre, por exemplo, em ambas as versões de *Violência Gratuita*, tanto a de 1997 como a de 2007, embora, é claro, Cronenberg seja bem mais lúdico se comparado ao tom de escárnio de Haneke.

De qualquer jeito, Cronenberg faz uma obra que deixa o espectador oscilante sobre termômetros de realidade e verossimilhança apenas para no fim taxar como assassinos artísticos aqueles que cobram de ou procuram tais valores em suas obras. Diferentemente de Haneke, todavia, em que o filme é arquitetado para que o espectador sinta que acaba de ser condenado como réu primário, Cronenberg parece que está tanto acusando quanto zombando de uma atitude que é em si tão ridícula e despropositada quanto a ideia de assassinos de designer de jogos em prol de uma causa realista. Além disso, o filme é recheado de situações cômicas que acentuam este tom lúdico, como Pikul sendo frequentemente aterrorizado pela ideia de ser penetrado em sua bioporta ou a gororoba no restaurante chinês transformando-se em uma arma letal, entre outras.

Se *Existenz* é uma metaficção mais direcionada para questões de recepção e espectralidade, para a maneira como as estratégias de representação de um autor são recebidas e interpretadas, *Mistérios e Paixões* se dedica ao processo criativo do autor. Estas são possivelmente as obras mais metaficcionalis de Cronenberg, porém cada uma aborda um ângulo distinto da atividade criativa. Vale notar, porém, que a aproximação entre *Mistérios e Paixões* e *Existenz* também é oportuna por outra similaridade: ambos são filmes pesadamente

metafóricos, alegóricos – possivelmente os mais carregados da carreira de Cronenberg neste aspecto. Scott Wilson sublinha exatamente esta característica a respeito de *Mistérios e Paixões*:

Mais do que qualquer outro filme de Cronenberg, *Mistérios e Paixões* é uma sucessão de metáforas, onde quase tudo—personagens, objetos e diálogos—representa algo além de si mesmo. O próprio filme funciona como um comentário metalinguístico surpreendente, revelando de forma clara essa relação dupla entre os símbolos que utiliza e seus múltiplos significados. (WILSON, 2011, p. 174)

Apesar do filme partir de eventos biográficos da vida de William S. Burroughs, como o seu trabalho como exterminador e o assassinato de sua esposa, Joan Vollmer, mesmo estes eventos, que na narrativa precedem a ida do protagonista Bill Lee (Peter Weller) para Interzone, espaço absoluto de ficção, já são severamente interpelados pelos mecanismos que organizarão o cotidiano de Bill em Interzone. O material dito biográfico do início já é tão abertamente contaminado por procedimentos formais especulativos, que demonstram pouco ou nenhum interesse na validade factual de qualquer coisa, que não há como presumir que haja algum ponto de fuga “realista” para este gesto de imaginação. Assim como Scott Wilson havia mencionado a respeito de *Existenz*, sobre não haver diferenciação evidente na transição entre camadas diegéticas, o mesmo ocorre em *Mistérios e Paixões*.

Todas as sequências iniciais são registradas com o mesmo perfil visual – paleta de cores, nível de saturação, comportamento de personagens secundários – do mundo de Interzone. A passagem de um para o outro, portanto, está mais ligada a um desenvolvimento psíquico de Bill do que a uma diferenciação na postura de registro das imagens. Interzone é, na verdade, todo lugar e lugar nenhum, é um espaço projetivo de Bill que serve como plataforma para que ele possa encarar e processar questões internas que lhe parecem tão alienígenas que ele não é capaz de enfrentá-las mundanamente, por chaves literais. Ruy Gardnier, em sua crítica sobre *Mistérios e Paixões* para a Contracampo fez apontamentos relevantes sobre a lógica narrativa da vida de Bill em Interzone:

Como em todo (ou quase todo) *noir* ou *neo-noir*, é uma lógica da investigação e do complô que rege a relação do personagem principal com o mundo. Mas é uma investigação sem objeto (atrás de que corre William Lee? O que ele busca?), e um complô do qual não somos informados, nem sobre seus limites, nem sobre seu objetivo (o que leva o personagem a correr atrás de Benway, de Fadela ou do francês Yves Cloquet? Sobre o que eles conspiram? Quais os segredos que eles guardam?). Toda a trama de mistério parece ser apenas um grande *mcguffin* – obrigação externa cujo único propósito dramático é propulsionar o personagem a perseguir o verdadeiro tema da obra – para a verdadeira investigação do filme. E o centro oculto do filme, aquilo que se instala sub-repticiamente e vai aos poucos dominando de forma completa, é o ato literário, o acesso ao escrever como acontecimento na vida de uma pessoa. (GARDNIER, s.d.)

A trama rocambolesca de espionagem parece um pretexto para que o filme encontre lugar e pertencimento para as várias alegorias projetivas que povoam a narrativa; parece um pretexto para que aquele mundo possa se realizar em sua estranheza, porque, como representação da crise de identidade de Bill e de seu labirinto psicológico derivado desta crise, Interzone é a espacialização de uma espiral de perguntas sem respostas claras. Ao mesmo tempo, a ideia de uma história de espionagem, com seu teor conspiratório que lhe é característico, emula a relação de Bill com a sua homossexualidade que ele não consegue aceitar, mas é capaz de reorganizar narrativamente pelo universo de espionagem para o qual é catapultado, como se pensasse para si mesmo: tudo isto só pode ser uma conspiração, a ação articulada de forças externas fora do meu controle.

Um bom exemplo é a cena em que Clark Nova pede para que ele digite em suas teclas: “A homossexualidade é o melhor disfarce que um agente poderia ter” (CRONENBERG, 1991). Ele sente-se hesitante em digitar, porém quando senta-se na cadeira e decide fazê-lo, Clark Nova exprime gemidos de prazer enquanto a cena alterna entre o plano de Bill digitando e o contraplano do orifício anal/labial de Clark Nova, que lhe diz:

Essas são palavras para se guiar, Bill. Fico feliz que estejam entrando no seu relatório. Nossa nova administração ficará muito satisfeita em saber que você compreende nosso ponto de vista. Veja bem, entendemos que você pode considerar a ideia de envolvimento em atos homossexuais moralmente questionável, talvez até fisicamente repulsiva, mas nos anima saber que você

consegue superar essas barreiras pessoais em nome de uma causa à qual todos nós somos tão dedicados. (CRONENBERG, 1991)

Antes mesmo que Clark Nova termine sua fala, Bill sai da sala. Construir estas ideias como discurso, como elaboração psíquica, gera um misto de prazer e repulsa internos em Bill. A dinâmica rocambolesca da história desarranja propositalmente as divisórias entre o que é e não é disfarce, entre o que é externo e o que é interno. Este meio campo está sugerido em falas como a de Dr. Benway quando diz para Bill: “É como um agente. Um agente que passou a acreditar na sua história de disfarce” (CRONENBERG, 1991). Se o agente acredita a tal ponto em seu disfarce, o que diferencia o disfarce da realidade? Se não há como discernir o ponto de separação entre o que é fachada e o que é desejo, é igualmente possível que a ideia de ser um heterossexual infiltrado em um ambiente homossexual seja exatamente o oposto. A incerteza sobre qual destas narrativas é a realidade agrava a cisão psicológica de Bill.

As figuras alegóricas e metafóricas do filme são parte de um dispositivo heterossexual de repressão que precisa negociar a elaboração do desejo homossexual como hipótese ao invés de realidade, como um elemento exterior destituído do sentimento de culpa advindo da consciência de que fazem parte de si e são inevitáveis. Partir da assunção de que este desejo é parte inalienável de sua libido faz com que Bill seja incapaz de realizar qualquer outra ação que não a fuga, motivo pelo qual a materialidade projetiva do filme é como um recurso terapêutico emergencial, algo a qual o protagonista precisa recorrer para poder elaborar sua condição. Scott Wilson aborda bem este tópico ao tratar dos processos psicológicos de Bill:

É essencial, portanto, que os insetos-máquina de escrever, os chamados "Bug Writers", sejam os responsáveis por ditar e impor os discursos disciplinares. Cada um desses dispositivos simboliza uma nova forma de controle, moldando a maneira como Lee percebe sua própria realidade. Eles assimilam suas falhas dentro do sistema – seja como viciado, homossexual ou assassino – e, ao fazer isso, deslocam sua responsabilidade consciente e o isentam da culpa por suas transgressões. (WILSON, 2011, p. 181)

Uma destas figuras que é essencial para as ideias do filme é o Mugwump, uma espécie de alienígena. A cena em que o protagonista e Mugwump se conhecem, inclusive, é decisiva para o desenvolvimento da relação de Bill com sua homossexualidade. A cena começa com uma conversa entre Bill e Kiki (Joseph Scoren) em um plano e contraplano de planos fechados, em que não vemos nada do ambiente, apenas os rostos dos personagens. Kiki pergunta para Bill: “Você é um viado?” (CRONENBERG, 1991). Bill responde: “Não por natureza, não. Não sou. Eu não diria "viado". Não, no entanto, as circunstâncias me forçaram a considerar a possibilidade de que...” (CRONENBERG, 1991). Antes que ele possa terminar a frase, Kiki o interrompe e diz: “Gostaria que você conhecesse um amigo meu. Ele é especialista em ambivalência sexual” (CRONENBERG, 1991).



Figuras 53 e 54: Kiki e Bill. *Mistérios e Paixões* (1991), de David Cronenberg.



Figura 55 e 56: Mugwump de lado e Mugwump de frente. *Mistérios e Paixões* (1991), de David Cronenberg.



Figuras 57 e 58: Bar gay e casal gay. *Mistérios e Paixões* (1991), de David Cronenberg.

Kiki sai de quadro e vemos Mugwump bebendo o que parece ser um suco, de maneira bem explicitamente fálica. É então que Cronenberg corta para um plano aberto e entendemos que Bill está em um bar gay, algo que fica ainda mais evidente com o plano que encerra a cena, no qual Kiki e outro homem trocam carícias na mesa do bar, logo após a conversa entre Bill e Mugwump. Durante o diálogo, Mugwump fala para Bill: “Não adianta fingir surpresa. Você sabia que entraríamos em contato com você. Por que mais você viria a um lugar à beira do cais como este?” (CRONENBERG, 1991). Mugwump oferece a Bill uma passagem para Interzone, onde sua jornada de autodescoberta e produção artística realmente se dará.

Em uma leitura mais literal, fica claro que a ida do protagonista a um bar gay funciona como uma iniciação no agravamento de seus questionamentos, e a passagem que recebe para Interzone nada mais é do que o sentimento, a partir deste evento e dos seus efeitos, de que não é mais possível tardar a investigação destes desejos que o consomem. A passagem para um lugar desconhecido, contudo, faz parte da narrativa conspiratória que ele precisa construir para se colocar nesta jornada. Além disso, se o alienígena no cinema é uma metáfora recorrente para a homossexualidade e, mais amplamente, para a queerness, já que, por não ser humano, é invariavelmente estrangeiro, e, portanto, está fora do estado comum de normas, é interessante como em *Mistérios e Paixões* esta operação simbólica que se inicia com a apresentação de Mugwump vai gradativamente se resignificando ao longo da narrativa.

Durante a relação sexual entre Bill e Joan Frost (Judy Davis), um ser de aparência alienígena pula sobre eles enquanto se move freneticamente, como se realizasse movimentos de penetração, e logo no início da relação sexual, antes mesmo deste momento, uma grande estrutura fálica ereta sai de dentro do orifício da máquina de escrever que eles estavam utilizando, o que sugere que a imaginação de Bill durante a consumação deste ato heterossexual poderia estar navegando por outros lugares. Esta cena é recuperada e reorganizada simbólica e politicamente de modo fundamental em duas ocasiões posteriores. A primeira ocorre quando Bill está conversando com Clark Nova em seu apartamento. Clark Nova expõe uma conspiração da qual Bill sente-se indignado por não saber nada a respeito e questiona por que não foi melhor informado. Clark Nova explica a situação para ele:

Havia a ideia de que você talvez quisesse saber disso, que essa informação poderia aliviar sua culpa. Você precisa admitir, Bill, foi uma jogada bem elaborada. Joan se casou com você como parte de seu disfarce de agente, sem saber que você era justamente o agente inimigo designado para matá-la. Tão elegante quanto brilhante (...) Fizemos um grande trabalho para colocar seu nome nos arquivos deles como o candidato ideal para o casamento (...) Um agente inconsciente é um agente eficiente, Bill. Claro, a situação gera alguns paradoxos éticos de vez em quando. Eu sou o primeiro a admitir isto. (CRONENBERG, 1991)

A noção de um casamento heterossexual ou mesmo a relação sexual que ele teve com Joan Frost são ambos narrativizados por esta figura projetiva da mente de Bill, Clark Nova, como um ato de infiltração em terras estrangeiras, em território inimigo. A fala seguinte é ainda mais significativa. Clark Nova diz:

As mulheres não são humanas, Bill. Ou, para ser mais preciso, são uma espécie diferente dos homens, com vontades e propósitos distintos na Terra. Você sabe disso instintivamente, Bill, e são esses instintos que fazem de você um agente tão competente (...) Joan era uma centopeia da tropa de elite. (CRONENBERG, 1991)

O comentário de Clark Nova vem logo após Bill fazer referência ao acontecimento do início do filme quando um outro inseto, com quem ele havia conversado na delegacia de polícia, lhe disse que Joan Lee (Judy Davis), sua

esposa, não era humana. O fato de que o filme reprisa esta informação é essencial, porque o que Cronenberg coloca em andamento a partir deste gesto é uma reorganização simbólica dos referentes figurativos da sexualidade no contexto da narrativa: o normativo se torna alienígena e o alienígena se torna familiar. A cena seguinte que retorna a este tópico para dar uma resolução ao gesto que se inicia na delegacia e amplifica-se com esta conversa com Clark Nova, é a cena em que Bill dialoga com Mugwump em seu apartamento.



Figuras 59 e 60: Alienígena pula em Bill e Joan e forma fâlica na máquina de escrever. *Mistérios e Paixões* (1991), de David Cronenberg.



Figuras 61 e 62: Bill conversando com Mugwump e Bill e Kiki após uma noite juntos. *Mistérios e Paixões* (1991), de David Cronenberg.

Após digitar na máquina de escrever Mugwump – a máquina é a cabeça de Mugwump –, Bill confessa: “Me sinto muito confortável trabalhando com você” (CRONENBERG, 1991). Mugwump responde: “Gosto desse senso de camaradagem em um agente. Você deve estar progredindo. Meu antecessor [Clark Nova] achava que você tinha uma relação ambígua com ele” (CRONENBERG, 1991). Bill bebe uma xícara de café, fuma um cigarro e conversa com Mugwump

em uma atmosfera que, para todos os efeitos, tem os ares de um domingo de manhã. Em outras palavras, este alienígena que a princípio era a representação-chave do estrangeirismo do desconhecido que Bill estava prestes a adentrar, agora é incorporado por uma sensação de familiaridade, camaradagem e confiança, ao passo que o alienígena que invade a relação sexual de Bill com Joan Frost permanece estrangeiro e desconhecido.

Se em um primeiro momento Bill olhava para Mugwump com uma expressão de espanto e dizia “meu Deus” (CRONENBERG, 1991), agora eles conversam como velhos amigos. Este cenário é ainda mais reforçado quando, na mesma cena, vemos Kiki acordando na cama de Bill, abraçando-o e recebendo um beijo na testa em retorno, uma passagem terna e afetuosa que conecta os significados políticos de Mugwump com a materialidade da ação entre os personagens – somos levados a crer que eles tiveram uma relação sexual na noite anterior. A história agrega diversos elementos para ilustrar a crescente identificação de Bill com sua condição sexual. Se, como Mugwump menciona, a relação com Clark Nova era mais ambígua e tortuosa, é porque Bill lutava muito mais com estes sentimentos naquele momento.

O fato de que ele percebe seus instrumentos criativos como um inseto ou um alienígena é sinal de que sua arte é também interpelada por este lugar da homossexualidade, da queerness, o que torna o processo, como vemos ao longo do filme, difícil e ambivalente, pois ao mesmo tempo que é possível dar vazão àquilo que urge por uma liberação, por uma expressividade, esta mesma liberação é a confirmação da realidade que ele não consegue aceitar como verdadeira. Por isto, sua criação, que também o leva a mergulhar nas drogas, é simultaneamente catártica e alienante. É uma montanha russa com picos altos e baixos.



Figura 63: Entrada em Annexia. *Mistérios e Paixões* (1991), de David Cronenberg.

A entrada em Annexia é um final trágico, pois o custo da admissão naquele universo heterossexual, militarizado, de tons pastéis, acinzentados e dessaturados é o sacrifício de sua queerness, é o caminho da repressão. A sensibilidade tropical, saturada, aventureira, imprevisível e febril do resto do filme é substituída por uma superfície chapada de frequências estáticas. O último plano, em que o protagonista desvia sutilmente seu olhar dos soldados e observa o seu entorno, divagando por um breve instante, é a manifestação do reconhecimento interno de Bill de que ele não tem e nem nunca terá um pertencimento naquele espaço.

Outro filme de Cronenberg que também tematiza frontalmente a repressão sexual é *Senhores do Crime* (2007), em especial a partir do personagem de Kirill (Vincent Cassel). Como filho único de Semyon (Armin Mueller-Stahl), líder da máfia russa em Londres, Kirill é o herdeiro ao trono. Como espera-se que ele eventualmente ascenda ao topo deste ambiente intensamente masculino e heteronormativo, é igualmente esperado dele que se porte de acordo com os códigos daquela cultura. Neste sentido, Kirill assemelha-se a Gallimard em *M. Butterfly*, já que, tal como Gallimard, ele também precisa criar estratégias projetivas para a masculinidade heterossexual que ele não consegue performar como gostaria. Se Gallimard fabrica um jogo de encenação sexual com Song para

consumar esta fantasia projetiva, Kirill gera uma grande proximidade profissional, e até atração sexual, por Nikolai (Viggo Mortensen), seu braço direito que encarna e reproduz os signos e comportamentos da masculinidade heterossexual que ele gostaria de alcançar.

O problema para Kirill é que, embora ele precise ter Nikolai por perto para suprir sua ausência de um pertencimento legítimo, esta mesma presença também o descredibiliza como sucessor aos olhos de seu pai, uma vez que torna-se cada vez mais evidente o seu despreparo para sentar no trono da família se comparado com Nikolai. Semyon está constantemente humilhando e diminuindo Kirill, ao passo que Nikolai parece sempre conquistar cada vez mais o seu respeito. Esta tensão atinge um ápice na sequência em que Semyon convida Nikolai para uma conversa na cozinha de seu restaurante e pede para que Kirill vá ao porão pegar algumas garrafas de vodka. Kirill repassa a tarefa para Nikolai, seu subordinado, mas é rechaçado por Semyon, que deixa claro que o que parecia um pedido é na verdade uma ordem, um pretexto para que Semyon possa dialogar em particular com Nikolai, sem a presença de Kirill.

Quando Nikolai desce para o porão ao encontro de Kirill, após a conversa com Semyon, descobrimos que ele foi convidado para integrar o alto escalão dos Vory V Zakone, a máfia de que fazem parte. Kirill sabe que ali é o início do fim para suas esperanças de ascensão, e que Nikolai logo o substituirá. Ainda que se sinta emasculado, ele sabe que Nikolai é a opção mais adequada para ocupar o cargo. No fundo, ele sente-se aliviado, algo que nunca poderá admitir. O porão torna-se uma metáfora para a cumplicidade secreta entre eles, já que Nikolai reconhece os sentimentos de Kirill mesmo que não possa dizê-lo e ambos sabem que estes sentimentos dali não podem sair. Mesmo naquele espaço recluso, fora de vista, Kirill simula uma atitude paternalista, diz que estava a par da promoção de Nikolai e que ainda tem muito a ensiná-lo, e Nikolai finge concordar com os comentários de Kirill, mas ambos reconhecem a falsidade do outro. Eles encenam o necessário para o cumprimento de seus papéis, pois sabem que aquela relação nunca poderá ser de outra forma. Qualquer sentimento ou entendimento que ultrapasse esta superfície precisará ser velado, reprimido, algo que eles silenciosa e sutilmente pactuam naquele momento.



Figura 64: Semyon pede que Kirill se retire para que ele possa conversar com Nikolai. *Senhores do Crime* (2007), de David Cronenberg.



Figuras 65 e 66: Nikolai abraça Kirill e Kirill abraça Nikolai. *Senhores do Crime* (2007), de David Cronenberg.



Figuras 67 e 68: Nikolai sentado na casa de banho e Nikolai brigando na casa de banho. *Senhores do Crime* (2007), de David Cronenberg.



Figuras 69 e 70: Nikolai sentado na iniciação e Nikolai em pé na iniciação. *Senhores do Crime* (2007), de David Cronenberg.

As cenas que colocam Nikolai à prova, a luta na casa de banho e a sua iniciação diante dos grandes nomes dos Vory V Zakone, ambas com Nikolai totalmente nu, funcionam para autenticar o seu pertencimento aos códigos deste grupo mafioso. A iniciação, que não poderia ser mais cronenberguiana, na qual as tatuagens em seu corpo servem como validação de uma história pessoal – seu corpo é literalmente sua identidade –, é uma confirmação de coerência simbólica com o grupo. É um ritual que atesta: este homem tem uma partilha de valores, de cultura e de experiência de vida conosco, portanto ele é elegível a ser um de nós. A luta na casa de banho, por sua vez, serve como uma confirmação de confiança prática: este homem está à altura das demandas materiais do trabalho e será capaz de realizar competentemente as tarefas que lhe serão incumbidas.

De alguma maneira, o filme está autenticando Nikolai naquele perfil específico de masculinidade tanto para nós, espectadores, quanto diegeticamente para os Vory V Zakone, já que, assim como eles, não temos motivos para duvidar das qualificações que Nikolai apresenta. Não é o mesmo com Kirill, cujo desenvolvimento como uma peça deslocada do conjunto é tão mais manifesto desde cedo. A sequência do bordel, por exemplo, que ocorre na primeira metade do filme, em que Kirill obriga Nikolai a ter relações sexuais com uma prostituta, é explícita em anunciar que as reais intenções de Kirill estão menos em testar a heterossexualidade viril de Nikolai como verdadeira do que em poder ocupar uma posição voyeurística diante desta heterossexualidade que está fora de seu alcance. Assim, a narrativa se articula de tal modo a sugerir que Nikolai tem uma

predisposição natural ao exercício dos códigos daquela cultura que Kirill não tem, visto que para Kirill tais códigos nunca são uma extensão de sua identidade, mas sim um objeto performático – algo que ele precisa observar, analisar, decifrar e reproduzir.



Figuras 71 e 72: Nikolai tendo relações sexuais com prostituta e Kirill observando Nikolai. *Senhores do Crime* (2007), de David Cronenberg.



Figura 73: Rosto da prostituta após relação sexual com Nikolai. *Senhores do Crime* (2007), de David Cronenberg.

Não é por acaso que Nikolai tem uma lógica de comportamento similar à de Semyon, capaz de alternar fluidamente entre falas mansas, olhares atenciosos e gestos cuidadosos para atos brutais de violência – o desmembramento de um cadáver, os assassinatos na casa de banho. Analogamente, em um momento descobrimos que Semyon estuprou uma garota de 14 anos e em outro vemos ele

pacientemente fazendo decorações finas com pétalas rosas. Estes comportamentos são distintos dos de Kirill, que não consegue evitar a fala em tons elevados, os gestos expansivos, as confusões, que não consegue ter um controle de etiqueta e aparência pública como Nikolai e Semyon. A descoberta de que Nikolai é um agente da FSB – evento que só ocorre perto dos minutos finais –, serviço de inteligência russo, com a missão de infiltrar-se na Vory V Zakone, é uma interferência decisiva na estrutura de ideias do filme: é algo que ressignifica toda a narrativa pregressa.

Se antes a presunção era de que Nikolai, como polo oposto de Kirill, era alguém que tinha estes códigos supostamente inscritos em alguma concepção essencialista de identidade, a noção de que isto seria “natural” para ele como não é para Kirill, após esta cena, se desfaz. Nikolai é como Kirill: um reprodutor calculado de gestos codificados, um veículo consciente de atos performativos simbolicamente coerentes com as expectativas da Vory V Zakone. O que separa Nikolai de Kirill é algo que Eduardo Coutinho soube explorar como ninguém em *Jogo de Cena* (2007): que a diferença entre realidade e ficção é menos de ordem categórica ou ontológica do que simplesmente uma variação do grau qualitativo da performance. Se a realidade é o que qualificamos como verdadeiro e a ficção é o que qualificamos como fabricado, a distinção é um mero problema de convencimento.

Em *Jogo de Cena*, a questão é sobre como aquelas atrizes conseguem reivindicar para si histórias pessoais com tanta credibilidade quanto ou até mais do que as próprias mulheres que viveram estas histórias, colocando em disputa o que constitui a natureza do que lemos como realidade. Em *Senhores do Crime*, a operação é mais ou menos a mesma: de um lado, o sujeito que tem esta cultura como berço, que tem toda sua história pessoal formada por ela; do outro lado, o infiltrado que precisa reconstruir tudo como simulação com o objetivo de soar tão legítimo quanto ou até mais do que os próprios indivíduos que de fato tem esta cultura como suas histórias. Se Coutinho, porém, tenta manter realidade e ficção relativamente equiparadas porque a dúvida é sua matéria-prima, em Cronenberg a ficção e a performance atropelam a realidade. Nikolai é, para todos os efeitos, um Vory V Zakone incomparavelmente mais autêntico do que Kirill.

No fim, ambas as famílias são pura ficção, pura performance. Anna (Naomi Watts) adota Christine, a filha de Tatiana (Sarah-Jeanne Labrosse) que não teria para onde ir e seria enviada para os orfanatos, e Nikolai torna-se o líder dos Vory V Zakone. São duas estruturas familiares – Anna e Christine, Nikolai e os Vory V Zakone – sem vínculos sanguíneos, sem pertencimentos “naturais”. O que constituirá Anna como mãe de Christine e Nikolai como um chefe mafioso serão suas performances dos códigos e gestos característicos destas posições, ou seja: tal como uma realidade pode configurar uma performance, uma performance também pode configurar uma realidade. Como Cronenberg fez outras vezes em sua carreira, ele reafirma aqui uma compreensão de que todos estes núcleos simbólicos que são incorporados pela identidade de uma cultura para serem reproduzidos como implícitos a ela ou naturalmente extensivos dela são, na verdade, inteiramente construídos e situados, o que significa que não podem ser avaliados senão por uma chave que coloque em xeque que tipo de olhar, de sensibilidade e de ideologia estão sendo veiculados a partir destes núcleos.

Como complemento a esta ideia, o filme estabelece de maneira inequívoca, por exemplo, que o futuro de Christine com Anna, uma mulher que esbarrou em sua vida por acaso, é muito melhor do que aquele com Semyon, seu pai biológico que tenta assassiná-la. Se a família com Anna é forjada e com Semyon é biológica, isto de nada importa, pois o dispositivo que organiza a lógica e o desenvolvimento desta relação é eminentemente simbólico: família. *Senhores do Crime* questiona a premissa de que um núcleo como este – ou qualquer outro – possa ser configurado e qualificado homogeneamente na cultura como singular, “a família”. Em muitos aspectos, o filme tem um tom de alerta para o perigo das sociabilidades que se constituem a partir da continuidade não questionada entre realidade e cultura.

Para os Vory V Zakone, que tem como parte de seus negócios o tráfico de mulheres, os corpos femininos são um produto. É algo pressuposto de sua cultura que as mulheres sejam objetificadas. O estupro e espancamento de Tatiana, personagem cuja história tem uma grande presença indireta na narrativa, por conta dos relatos de seu diário, só encontra uma reparação mínima através da habilitação de um futuro digno para Christine, sua filha, porque Anna, uma

mulher que vem de fora deste ambiente e julga tais valores como absurdos, opta por enfrentar este mundo nos limites de sua capacidade. A percepção de Anna de que aquilo não poderia ser tomado como prosaico, e eventualmente de que o destino de Christine seria condenado em razão de violências e injustiças inomináveis, cria uma espiral de acontecimentos que ultimamente refuta as bases categóricas daquele pensamento: Kirill, encarregado de assassinar o bebê, Christine, desiste de última hora em face dos apelos de Anna e Nikolai. Ao invés de dar seguimento à reprodução inquestionada dos valores dos Vory V Zakone, ele reconhece que eles podem e devem ser considerados contingentemente, que não podem ser tomados como absolutos, e que outros fundamentos podem tomar o seu lugar.

Nada disso, é claro, seria possível sem Anna, a verdadeira protagonista de todo este processo. A narrativa de *Senhores do Crime*, portanto, carrega uma dimensão metafórica fundamental: quantas Tatianas e Christines será que já não foram vítimas de opressões brutais de ambientes masculinos similares e nunca tiveram suas histórias contadas ou dignificadas porque não houve uma Anna, um agente externo, que se colocou diante destas histórias para levantar os questionamentos que ninguém se dispôs a fazer? A personagem de Anna, como um dispositivo cataclísmico de desestabilização do status quo diegético, retoma a perspectiva cronenberguiana de que as mais perigosas estruturas simbólicas são aquelas arquitetadas contra o questionamento, contra a interrogação. Aquelas que florescem pela ilusão da naturalidade. A importância de Anna como personagem é que ela não processa nenhuma informação ou aviso de forma automática, prevista. Tudo que chega até ela é um pretexto para se desconfiar, para perguntar mais, para buscar mais.



Figura 74: Nikolai, Anna e Christine. *Senhores do Crime* (2007), de David Cronenberg.



Figuras 75 e 76: Anna e Christina à luz do sol e Nikolai sentado à mesa. *Senhores do Crime* (2007), de David Cronenberg.

*Senhores do Crime* é uma obra majoritariamente composta pelo enquadramentos de rostos; é uma obra que tem como matéria-prima as maneiras com que as faces reagem às situações às quais estão sujeitas. Um dos planos mais dilacerantes, por exemplo, é a face, após o ato, de completa desesperança e apatia da prostituta com quem Nikolai tem relações sexuais a mando de Kirill, e que conta a história de muitas mulheres além dela. São personagens todos desejantes de um outro acesso à realidade, tentando negociar outras formas de perceber e habitar o mundo. A oposição entre os dois planos finais é emblemática. Primeiro, um plano de Anna segurando Christine, brincando com ela em seu colo sob a luz

do sol, um ambiente luminoso de amor e serenidade. Em seguida, um *travelling* noturno que aproxima-se de Nikolai sozinho, sentado à mesa como líder dos Vory V Zakone.

A partir dos escombros de um universo implacável e impiedoso, Anna funda outra realidade. Sua esperança é de que a vida que Christine conhecerá não será nada como aquela que Tatiana, sua mãe, conheceu. Anna e Christine representam a possibilidade de formar outros significados e de construir outros rumos a partir de sistemas aparentemente fechados, ao passo que o plano de Nikolai representa o oposto. O que é interessante também de considerar a respeito de *Senhores do Crime* se pensado especialmente a partir de sua condição como exemplar de uma fase mais recente da carreira de Cronenberg é o seu comentário endereçado para as condições particulares de seu tempo histórico.

Semyon – assim como os outros líderes que são seus contemporâneos – simboliza uma sensibilidade mais tradicional e característica principalmente da primeira metade do século XX, uma crença de que os valores e comportamentos de um indivíduo devem ser contíguos à sua criação, de que é natural herdar e reproduzir a cultura de seus antecessores como legado. A nova geração, referenciada por Nikolai e Kirill é distinta, pois reconhece que tudo é um grande pacto cênico, uma performance coletivamente acordada. Eles são conscientes de seus gestos como figurativos e performativos, são conscientes da cultura como texto. Aquilo que outrora era “o jeito das coisas de serem” agora torna-se uma figuração que é um rato de laboratório da contemporaneidade, um objeto de estudo cujos códigos culturais resultantes são fruto de um cálculo semiótico da representação. É um olhar mais do que apenas diegético, é também referente à temporalidade histórica do filme.

O projeto anterior de Cronenberg, *Marcas da Violência* (2005), tem muitas afinidades com *Senhores do Crime*. Em certo sentido, *Senhores do Crime* soa como uma continuação das inquietações de *Marcas da Violência*. Ambos os personagens interpretados por Viggo Mortensen nestes filmes são homens que performam uma outra identidade. Nikolai é um agente da FSB que se passa por um mafioso e Tom Stall/Joey Cusack é um antigo gângster que larga sua vida criminosa para se tornar um homem de família em uma cidade interiorana. A

sequência de abertura de *Marcas da Violência*, em que um par de criminosos assassina uma família que é dona de um motel à beira da estrada, é paradigmática para a narrativa, já que grande parte das ideias do filme está em como ele contrasta as expressões e os significados entre diferentes formas de violência. Todos os outros atos de violência divergem nitidamente dos atos destes criminosos que povoam as cenas iniciais, e é crucial compreender os motivos por trás disso.



Figuras 77 e 78: Criminosos em frente ao motel e criminoso de camiseta branca sentado no carro. *Marcas da Violência* (2005), de David Cronenberg.



Figuras 79 e 80: Funcionário do motel morto e menina do motel. *Marcas da Violência* (2005), de David Cronenberg.

Os vários atos de violência que ocorrem no filme são todos, com exceção destes mencionados, frutos de motivações bem demarcadas, são sempre uma resposta a alguma coisa. Estes atos do início, entretanto, são mais abstratos: eles não são ideológicos, emocionais, defensivos, instintivos. Mark Fisher traça, em seu livro *Realismo Capitalista*, ao analisar McCauley, o protagonista de *Fogo Contra Fogo* (1995), uma fisionomia de violência contemporânea que nos servirá

para tratar daquela representada pelos criminosos das cenas iniciais de *Marcas da Violência*:

McCauley é talvez o papel de De Niro que mais se aproxima de sua personalidade: um quadro em branco, uma incógnita, friamente profissional, pura preparação, pesquisa, método (“faço o que eu faço de melhor”). McCauley não é o grande mafioso à moda antiga, um chefão cheio de pompa alçado ao topo de uma hierarquia barroca regida por códigos tão solenes e misteriosos quanto os da Igreja Católica, e escritos com o sangue de milhares de disputas. Seu bando é composto por profissionais, especuladores-empreendedores pragmáticos, técnicos do crime cujo credo é o exato oposto da lealdade familiar típica da Casa Nostra (...) Como qualquer grupo de acionistas, o bando de McCauley mantém-se coeso através da perspectiva de futuros dividendos; quaisquer outros vínculos são opcionais (e, quase certamente, perigosos). É um arranjo temporário, pragmático e lateral – sabem que são peças intercambiáveis de um maquinário, que não há garantias, que nada é permanente. Comparados a isso, os velhos “bons companheiros” mais parecem um bando sentimentalista, sedentário, enraizados em comunidades moribundas, territórios condenados. (FISHER, 2020, p. 60)

O filme abre com um *travelling* lateral que acompanha os personagens saindo de seu quarto de motel pela manhã. Eles parecem ainda um pouco sonolentos, como se tivessem acabado de acordar. O plano segue, eles conversam em frente ao carro sobre continuar seguindo para o leste e o personagem de camisa preta diz que vai fechar a conta no motel. O personagem de camiseta branca liga o carro, avança um pouco com ele e para logo em frente a uma porta mais à frente, esperando seu colega. Ainda no mesmo plano, o personagem, sentado no carro, fuma um cigarro, fecha os olhos e descansa. Parece cansado. Enquanto isso, ouvimos sons de fundo como cigarras, passarinhos, caminhões passando à distância. A cena tem toda uma estratégia de composição estética que nos indica que este é mais um dia como qualquer outro, um dia de rotina, e nada nestes personagens nos sugere muito além do ordinário.

O personagem de camisa preta sai pela porta do motel em direção ao carro. Sutilmente, em um gesto que não chama nenhuma atenção para si, ele joga um lenço fora na lixeira – uma ação cujo significado só entenderemos na cena seguinte – e volta para o carro. O personagem de camiseta branca move-se para o banco de passageiro e questiona o motivo da demora, o que novamente aponta

para um aspecto de rotina: a simplicidade de fechar uma conta no motel. O personagem de camisa preta senta no banco do motorista. Percebendo que estão sem água na garrafa, manda o personagem de camiseta branca enchê-la no bebedouro da recepção. Cortamos para um segundo plano a partir do interior da recepção. Nos primeiros segundos, tudo parece normal, e percebemos que o personagem olha para o entorno, não nota nada de especial, e pausa para folhear uns cartões postais que estão à disposição. O interessante desta encenação é que ele acessa o fora de campo antes de nós, espectadores. Qualquer ideia que possamos ter naquele momento da natureza deste fora de campo, que não vemos, vem das reações deste personagem. Como ele não oferece nenhuma reação notável, a suposição é de que não há nada fora do esperado no fora de campo. O plano continua o acompanhando e revela corpos assassinados e rastros de sangue. Depois, ele ainda assassina, sem remorso, uma garotinha que estava escondida e havia sobrevivido ao primeiro ataque.

É uma violência sem sentido aparente, uma violência niilista que já foi incorporada ao compasso da rotina e sequer produz um ponto de inflexão no ritmo do cotidiano. O anúncio da pequena chacina, sublimado no ato prosaico de fechar a conta no motel, equipara a normalidade daquele ato de violência à normalidade do ato transacional de fechar a conta. Como Fisher comenta a respeito de McCauley, é acima de tudo uma questão de pragmatismo. É um modelo de execução que aponta para a repetição. Somos levados a crer que eles já passaram por situações análogas dezenas ou centenas de vezes. Quando a câmera revela os corpos e o sangue, o que se estabelece como ideia é uma distância entre espectador e personagem: entre como nós filtramos aquela violência por um certo quadro ético, moral e eles não.

Tem algo remanescente dos faroestes nesta lógica de extermínio automático, de atirar primeiro e perguntar depois. Nos faroestes, a prontidão da brutalidade é possível porque o corpo do Outro já está pré-codificado como inimigo por uma narrativa teleológica que endossa moral e ideologicamente a violência: este Outro está entre o eu do homem branco e a consumação de seu sonho civilizatório. O que a narrativa do Destino Manifesto realiza com sucesso é a simplificação da complexidade de julgamento do Outro como inimigo que deve ser eliminado a

uma única categoria: ser um indígena. É uma narrativa imperialista construída para regular simbolicamente um cenário histórico de disputa de territórios. O inimigo é identificado a partir de sua posição no contexto da disputa.

O que é assustador na brutalidade do prólogo de *Marcas da Violência* é que ela tem um imediatismo operático similar ao do faroeste, mas sem nada parecido com suas justificativas. Se é certo que nenhuma justificativa poderia tornar os resultados do Destino Manifesto menos desumanos, ao menos existia algum parâmetro para enquadrar os limites e direcionamentos da violência. O modo com que o filme encena o assassinato da garotinha sublinha justamente a ausência de parâmetros para aquela brutalidade. Quando vemos os assassinatos pela primeira vez, considerando a falta de reação dos personagens diante deles, é natural pensarmos algo como: são monstros. A introdução da garotinha à cena é uma hesitação que, na grande maioria dos filmes que lidam com situações como esta, este instante cumpriria a função de assinalar para o espectador: aqui estão os limites desta barbárie. O fato de que a menina é facilmente integrada de maneira indistinta ao conjunto da violência é evidência de que, de fato, nada está fora de seu alcance, de sua mira.

Quando eles falam sobre se manter longe dos centros urbanos, o que está sendo metaforizado é a cidade como mais do que um determinado espaço geográfico e sim como um modo de vida que é forçosamente exportado para todos os cantos, que gradativamente varre tudo à vista. Eles são figurativos, são elementos que encapsulam o escopo de negatividade de uma cultura tipicamente urbana em um referencial hiperbólico; são o sintoma especulativo de um capitalismo avançado que já objetificou tudo o que podia, que já codificou todas as relações como transacionais. A comparação que Fisher faz entre *Fogo Contra Fogo* e filmes clássicos de Martin Scorsese e Francis Ford Coppola ilustra bem o tipo de mundo que concebe personagens como estes:

Uma das maneiras mais fáceis de perceber as diferenças entre o fordismo e o pós-fordismo é comparar o filme de Mann com os filmes de gangsteres feitos por Francis Ford Coppola e Martin Scorsese entre 1971 e 1990. Em *Fogo Contra Fogo*, as atividades criminosas não são mais conduzidas por famílias tradicionais apegadas à “terra dos antepassados”, mas por bandos desenraizados, em uma Los Angeles de metal cromado, cozinhas

de grife e estética “multiuso”, de rodovias e restaurantes 24 horas. Todos os idioletos culturais – as colorações locais e aromas típicos – dos quais dependiam filmes como *O Poderoso Chefão* e *Os Bons Companheiros* foram dissolvidos e reconfigurados. A Los Angeles de *Fogo Contra Fogo* é a de um mundo sem marcos, um labirinto de logomarcas, onde os limites territoriais foram substituídos por um cenário indefinidamente repetitivo de franquias idênticas. Os fantasmas da velha Europa que assombavam as ruas de Scorsese e Coppola foram exorcizados e enterrados, junto com suas desavenças ancestrais e suas vinganças banhadas em fogo e sangue, embaixo de algum toldo de uma rede multinacional qualquer de café. Pode-se aprender muito, inclusive, sobre o mundo de *Fogo Contra Fogo* pelo próprio nome do protagonista “Neil McCauley”: um nome anônimo, digno de passaporte falso, completamente desprovido de história. (FISHER, 2020, p. 59)

Quando os criminosos chegam à lanchonete de Millbrook para assaltar o local, e ainda com a ameaça de estupro a uma das funcionárias, Tom assassina os dois para defender seus colegas e seu espaço de trabalho. Ele se torna o herói da cidade, porque as medidas para cada expressão de violência são diferentes. Se a violência do prólogo é algo da ordem da psicopatia, a violência de Tom é moralmente válida. O que o filme colocará como questão, entretanto, é que importa não apenas o conteúdo da violência – suas razões –, mas também a sua forma – como ela é materialmente executada. A avaliação coletiva do ato de Tom como heroico parte de um reconhecimento consensual de que seu pretexto era, acima de tudo, a proteção da comunidade, o que faz com que suas intenções sejam julgadas como legítimas. A homogeneidade desta leitura será problematizada, todavia, pela forma: como um sujeito provinciano como Tom, para quem a violência deveria ser algo estrangeiro e distante, pois é contrária aos valores da comunidade de que participa, é capaz de performar a brutalidade com tanta eficiência? A partir deste problema, *Marcas da Violência* se debruça sobre a desconstrução de uma certa concepção de identidade que Vladimir Safatle soube encapsular bem em seu livro *Fetichismo: Colonizar o outro*:

A esse respeito, lembremos como estamos acostumados a ver, na unidade funcional do Eu, o fundamento para a constituição dessa coerência nas condutas e nos julgamentos a que damos simplesmente o nome de “personalidade”. Tal unidade funcional asseguraria os sujeitos no solo estável da autoidentidade, capaz não apenas de garantir que todas minhas representações mentais

possam, de fato, ser reconhecidas como minhas, mas também de fundar o desenvolvimento psicológico em um movimento em que cada momento singular parece ser o desdobrar necessário das potencialidades de uma mesma identidade. Ou seja, o Eu aparece não apenas como uma unidade sintética de representações, mas também como algo parecido a uma unidade temporal de desenvolvimento que garante a perenidade dos vetores de uma história pessoal. (SAFATLE, 2022, p. 97)

Se retomarmos a comparação com o faroeste, uma vez que o filme parece atualizar muito do imaginário que este gênero legou, uma obra em particular oferece pontos de contato bastante frutíferos com *Marcas da Violência*, que é o filme mais fordiano de Cronenberg: *Rastros de Ódio* (1956), de John Ford. O protagonista de *Marcas da Violência*, assim os cowboys, assim como Ethan Edwards (John Wayne) em *Rastros de Ódio*, é ao mesmo tempo um assassino e um homem de família. O que os difere é que, no filme de Ford, estes polos não são opostos, mas contíguos: quando Ethan senta à mesa com a família, todos sabem que ele é um homem que mata indígenas, que isso faz parte de sua identidade, e não há contradição nisto. Em *Marcas da Violência*, por outro lado, estas realidades são tidas como contrárias e não podem coexistir: um homem de família deve ser uma pessoa de bem, que não reproduz a violência. Em suma, para o protagonista de Cronenberg, uma parte de sua identidade precisa ser omitida, reprimida.

A concepção de identidade, tal como definida por Safatle, descreve com precisão a lógica simbólica que informa a identidade de Ethan Edwards, mas não serviria para Tom/Joey. A identidade de Ethan é unitária e perene, imune ao tempo. Ele é o cowboy que representa todos os cowboys, o grande artefato crepuscular do gênero. Se o gênero se transforma, se o mundo se transforma, só o que resta é partir. Ele é uma representação iconográfica circunscrita a um tempo histórico: se as coisas mudam, ele fica para trás. É o motivo pelo qual ele precisa ir embora após trazer Debbie para casa, porque este mundo em que os indígenas são seus similares e não um Outro é um lugar ao qual ele não tem pertencimento, um lugar no qual ele não é capaz de cumprir seu propósito, que é ser o veículo desta violência histórica.



Figuras 81 e 82: Conversa na varanda e personagens à distância em plano geral. *Rastros de Ódio* (1956), de John Ford



Figura 83: Ethan partindo. *Rastros de Ódio* (1956), de John Ford.

Como Roger Ebert bem colocou em sua crítica, em *Rastros de Ódio* “podemos ver Ford, Wayne e o próprio Western aprendendo de forma desajeitada que um homem que odeia os índios não pode mais ser um herói descomplicado” (EBERT, 2001). Apesar da melancolia de sua partida, do anúncio do fim de uma era, Ford encontra conforto em uma transcendência que situa o filme, o gênero e o personagem na História, em uma teleologia, algo que se cristaliza com diálogos, por exemplo, como aquele que, em uma conversa informal na varanda, é dito por uma personagem: “Um dia este país será um ótimo lugar para se viver. Talvez

precise dos nossos ossos enterrados antes que esse momento possa chegar” (FORD, 1956). Sobre esta vocação histórica de Ford, Peter Wollen comenta:

Todos esses diretores estão preocupados com o problema do heroísmo. Para o herói, como indivíduo, a morte é um limite absoluto que não pode ser transcendido: ela torna a vida que a precedeu sem sentido, absurda. Como então pode haver qualquer ação individual significativa durante a vida? Como a ação individual pode ter algum valor – ser heroica – se não pode ter um valor transcendente, devido ao limite absolutamente desvalorizador da morte? John Ford encontra a resposta para essa pergunta ao situar o indivíduo dentro da sociedade e da história, especificamente dentro da história americana. Ford encontra valores transcendentais na vocação histórica da América como nação, de trazer civilização para uma terra selvagem, o jardim para a natureza selvagem. Ao mesmo tempo, Ford também vê esses valores como problemáticos em si mesmos; ele começa a questionar o movimento da própria história americana. (WOLLEN, 1972, p. 81)

Em todos estes aspectos, Tom/Joey é o perfeito oposto de Ethan. Este futuro abstrato e teleológico que ampara os heróis fordianos é inexistente para os heróis cronenberguianos, da mesma maneira que a decupagem fordiana, frequentemente enquadrando seus personagens diante de paisagens majestosas que os reduzem a um mero detalhe na ordem cósmica da História, é também perfeitamente antagônica à decupagem cronenberguiana, toda focada em planos médios, em planos fechados, na potência do plano e contraplano. Ao trabalhar com um imaginário reminescente dos faroestes, *Marcas da Violência* atualiza suas bases para um zeitgeist de preocupações contemporâneas. A noção de identidade para Tom/Joey é performativa, em termos bastante similares aos que já foram argumentados a respeito de *Senhores do Crime*. São duas obras que pensam a interação entre a performance de identidades individuais e as estruturas simbólicas coletivas que as incorporam, em especial os núcleos da família e da comunidade.



Figuras 84 e 85: Tom Stall e Joey Cusack. *Marcas da Violência* (2005), de David Cronenberg.

Se Ethan é sempre simultaneamente o homem selvagem e o homem de família, Cronenberg, por sua vez, irá precisamente jogar com as flutuações destas identidades para Tom/Joey. Em alguns momentos, ele é apenas Tom Stall – com os clientes em sua lanchonete, nos espaços públicos da comunidade –, em outros ele é Joey Cusack, uma solução concentrada de selvageria crua – quando visita seu irmão na Filadélfia –, e em outros ele é os dois – quando mata os bandidos na lanchonete, quando corre para casa, quando luta com Fogerty (Ed Harris) e seus homens no quintal de casa. A fluidez destas interfaces sociais, destas personalidades, aponta para uma realidade que é tão mais turva, difusa e ambígua do que aquela de *Rastros de Ódio*. Uma realidade em que os significados estão em aberto, em que a face da verdade não é evidente, e, principalmente, uma realidade em que a ideia de uma fixidez das estruturas de significação parece intangível.

Se mesmo a nível individual esta coerência já se mostra dúbia, Cronenberg irá deflagrar o quanto o aumento de escala a torna absurda. Após a morte de Fogerty e seus homens, Sam (PeterMacNeill), o xerife, visita a casa dos Stalls para questionar o casal sobre a identidade de Tom, se ele é mesmo quem diz ser. Edie (Maria Bello), que até então esteve ultrajada pelas mentiras de seu marido, e que o atacou repetidamente após a descoberta de seu passado como Joey Cusack, coloca a integridade de sua família acima das desavenças e afirma que seu marido é apenas Tom Stall, nada mais, que ele não é quem estes homens o acusam de ser.



Figuras 86 e 87: Sam e Tom e Edie mentem para Sam. *Marcas da Violência* (2005), de David Cronenberg.



Figuras 88 e 89: Sam espanca bully e Sam mata Fogarty. *Marcas da Violência* (2005), de David Cronenberg.



Figuras 90 e 91: Relação sexual adolescente e relação sexual impulsiva. *Marcas da Violência* (2005), de David Cronenberg.

A cena cria uma separação irreparável entre o núcleo da família e a coletividade da comunidade. A presunção de que é possível haver uma coletividade amarrada por um conjunto consistente de valores, por uma visão de mundo comumente acordada, que não apresente desacordos alarmantes com as

subjetividades de seus integrantes, é vista por Cronenberg como algo impossível. Em termos pragmáticos, o filme considera a proposição de uma comunidade algo essencialmente fundado sobre uma contradição: como estabelecer uma linearidade simbólica entre um vasto número de individualidades? Quanto maior a escala de uma estrutura simbólica, maior a exponencialidade destas contradições, pois menos maleável ela será e mais estática e genérica ela precisará ser. A família Stall passa a estar em descompasso com os valores estimados pela comunidade da qual são membros. Quando Tom senta-se à mesa na cena que encerra o filme, o que está colocado como desafio é a dúvida sobre qual será a compreensão de valores, ideias e imaginários desta família agora que ela não pode mais se perceber como extensiva de uma bússola moral pré-configurada, agora que ela deverá reger internamente os seus fundamentos.

Cronenberg desfaz a noção da família como uma célula coerente da comunidade para acusar a família como o verdadeiro ponto nevrálgico a partir do qual a ideologia e a moralidade se estruturam socialmente. A comunidade, por outro lado, enquanto estrutura simbólica, é vista como uma abstração figurativa com lastros muito esparsos com a realidade. Quando Jack (Ashton Holmes) espanca o garoto que o intimida na escola ou atira em Fogerty com uma espingarda para salvar seu pai é exatamente isto que está colocado. O sistema de valores com o qual ele passa a interagir e criar coerência não é mais o da comunidade, que o confortava em uma posição de passividade tida como natural e inevitável, mas sim o de sua família, após o exemplo de seu pai de que a violência é uma resposta não só plausível como passível de representar um ideal de justiça e moralidade benevolente. Se a surra que ele dá em seu bully acaba se traduzindo como uma manifestação de brutalidade revanchista muito mais do que um ato dignificante, como foi o de seu pai, é em parte porque ele não está familiarizado com os códigos deste novo imaginário, com os seus parâmetros.

Se antes a violência para Jack era como um tabu, algo tão impensável que sequer passava pelo seu filtro de leitura das situações como uma ação possível, agora sua família terá que, ao invés de reprimir e omitir a violência, codificá-la. O mesmo ocorre com a sexualidade. No início, Tom e Edie encenam uma fantasia sexual lúdica que reflete a superfície inofensiva de sua posição social, que refaz

um imaginário escolar da cidade. Após a mentira frontal de Edie para Sam sobre a identidade de Tom, quando ambos percebem que agora estão oficialmente alienados da comunidade, eles têm uma relação sexual impulsiva, recheada de um tesão descontrolado, desregrado, atravessada por uma violência reapropriada como recurso libidinal, uma relação sexual que não tem compromisso com qualquer sistema de valores, que é pura consumação de gozo e prazer. Por mais que esta sexualidade de Edie e esta violência de Jack só tenham dado as caras como efeito de um disparador – as ações de Tom –, é nítido que já existiam ali de modo latente há muito tempo e encontraram um caminho oportuno para uma liberação explosiva.

*Marcas da Violência*, logo, lida com temas que conversam diretamente com toda a filmografia de Cronenberg. O diretor questiona a validade de construções ideológicas que fabricam idealismos hipotéticos descolados da materialidade do cotidiano, construções ideológicas que estão fadadas a desmoronar quando situadas diante de conflitos que fazem parte da vida: desejos incontroláveis, atos de crueldade, brutalidades sem propósito. Se ao longo de sua carreira Cronenberg sempre frontalizou temas considerados sujos, marginais, imorais, é porque ele reconhece que estes temas fazem parte da cotidianidade da vida e que avaliar, representar, codificar é mais sábio do que reprimir, omitir.



Figuras 92 e 93: Tom/Joey retorna para casa e Sarah coloca o prato de Tom/Joey para que ele possa se sentar à mesa. *Marcas da Violência* (2005), de David Cronenberg.



Figuras 94 e 95: Edie olha para Tom/Joey e Tom/Joey olha para Edie. *Marcas da Violência* (2005), de David Cronenberg.

Assim como os Stalls, que precisarão pensar uma cultura familiar que lide abertamente com os significados destas realidades, que precisarão chegar a uma nova vivência a partir desta consciência, o filme – e por extensão, a arte – tem a possibilidade diante de si de representar e codificar aquilo que o conservadorismo de uma determinada cultura talvez não esteja disposto a fazer. Quando Edie se entrega a uma sexualidade visceral e cede ao seu tesão pelo homem selvagem, pela violência que em princípio ela deveria considerar como abjeta, o que está posto é o quanto as latências, os impulsos e os desejos estão além do cerco estreito da moralidade, além daquilo que tende a ser considerado socialmente correto ou respeitável. Está ao alcance da arte ultrapassar as fronteiras dos imaginários arraigados da cultura para se aventurar no terreno do risco, das dúvidas, das contradições, das ambiguidades, das incertezas, das inconclusões.

Através da trajetória de Tom/Joey, *Marcas da Violência* ainda metaforiza a história de formação de um país erguido às custas de um genocídio étnico. O arco do protagonista reflete a hipocrisia de operações simbólicas reais: uma jornada da selvageria à construção de um lar apoiado em um imaginário que tenta apagar os rastros deste passado para reivindicar uma terra idílica. Os Stalls terão que refazer seus referenciais não só pela presença incontornável de realidades outrora invisibilizadas, mas também porque é preciso reinserir esta história de violência no imaginário, compreender como ela faz parte da cultura, o que isto significa, e codificá-la por uma chave que não seja a do apagamento.

O projeto seguinte a *Marcas da Violência e Senhores do Crime* é *Um Método Perigoso* (2011), em que Cronenberg irá narrar a relação tortuosa entre Sigmund Freud (Viggo Mortensen) e Carl Jung (Michael Fassbender), dois dos maiores nomes da história da Psicologia. O filme se inicia com a chegada da paciente Sabina Spielrein (Keira Knightley) aos cuidados de Jung em sua clínica na Suíça. O tratamento de Sabina será um divisor de águas na vida de Jung. Ele incidirá decisivamente no desenvolvimento de suas ideias e, como consequência, no desgaste de sua intimidade com Freud. Um dos elementos que torna *Um Método Perigoso* instigante e divertido desde o princípio, contudo, é algo que Fábio Andrade soube destrinchar muito bem em sua crítica sobre a obra para a Revista Cinética:

E se estamos falando de personagens que conversam sobre ânus e vagina à mesa do almoço, para a perplexidade de toda uma escada de filhas ruivas e virginais, tanto melhor! Pois o que *Um Método Perigoso* consegue captar de raro – e com integridade ainda mais valiosa – é igualmente a profunda seriedade e o franco ridículo de tudo que move suas personagens – e, consequentemente, o próprio diretor. Em seu tom de documento satírico e fidelíssimo sobre uma das buscas incessantes da humanidade e da arte, *Um Método Perigoso* não só afirma a importância monumental de suas questões, como as atribui inseparavelmente ao que o mundo cismou taxar de sujo, vagabundo e vulgar (a sexualidade, mas também a canastrice auto-reveladora das comédias de costumes, como antes Cronenberg já fez com a ficção científica, o cinema de horror, o gênero policial...). E esse curto-circuito que trata as inquietações da vida como algo ao mesmo tempo nobilíssimo e tremendamente banal é justamente o que faz de assistir a *Um Método Perigoso* uma experiência de puro deleite cinematográfico. (ANDRADE, 2011)

Este aspecto ambivalente dos objetos de representação do filme contaminam a tônica da maior parte das cenas. É um contraste do qual Cronenberg constantemente se vale para informar estratégias de decupagem, de encenação, de montagem. Basta pensar em casos como aquele em que Jung conversa com Sabina no alto de sua eloquência científica sobre o despropósito de repressão dos instintos naturais, o que é uma referência óbvia ao seu desejo sexual por ela e sua vontade de consumá-lo, e que ela percebe de imediato. O próprio filme lê a situação de maneira cômica quando corta para um plano seguinte em que Otto

(Vincent Cassel) agarra os seios de uma funcionária da clínica durante uma relação sexual. Do mesmo modo, poderíamos também citar a cena em que Jung e Freud conversam à mesa de jantar sobre tópicos sensíveis de libido e sexualidade e um contraplano nos revela uma mesa cheia, em que toda a família de Freud está sentada e todos os elementos do plano sublinham, em contraste ao diálogo, o requinte de etiqueta e decoro do ambiente.



Figuras 96 e 97: Freud e Jung conversam e família de Freud sentada à mesa. *Um Método Perigoso* (2011), de David Cronenberg.



Figuras 98, 99 e 100: Sabina olha para Jung, Jung olha para Sabina e atividade sexual entre Otto e funcionária da clínica. *Um Método Perigoso* (2011), de David Cronenberg.

Estes são apenas dois exemplos, mas operações estéticas como estas – que partem dos preceitos analisados por Fábio Andrade – ocorrem diversas vezes. Apesar de ser visto como uma entrada mais convencional na filmografia de Cronenberg, *Um Método Perigoso* é uma obra afetada que, além de manipular frequentemente estas construções de significado que jogam com a comédia de costumes, também faz uso recorrente de lentes de dioptria dividida – que reconfiguram as dinâmicas de profundidade entre primeiro plano e plano de fundo – e trabalha com a quebra de eixo – quando a câmera ultrapassa o eixo imaginário de 180° durante a filmagem de uma sequência de planos. Além disso, os cenários do filme alternam frequentemente entre ambientes austeros ou, ao contrário, paisagens vastas e encantadoras. O atrito entre estas visualidades e as ações dos personagens é um dos principais recursos de *Um Método Perigoso*, seja entre as expressões libidinais dos personagens e a dimensão disciplinar dos espaços internos ou entre os seus enclausuramentos subjetivos e a imensidão sublime dos exteriores. A condição fetichista de Sabina, em torno da qual todos estes conflitos se desenham, pode ser bem compreendida por uma passagem de Safatle em seu livro *Fetichismo: Colonizar o outro*:

O primeiro deles consiste em lembrar como a perversão tem um conteúdo de verdade: ela demonstra que as funções sintéticas do Eu na unificação de pulsões parciais nunca poderão ser realizadas a contento. Pois, enquanto produzida através da internalização da fantasia monista do gozo fálico, a unidade sintética do Eu será sempre solidária de uma clivagem. Nesse sentido, a astúcia do fetichismo consistiria em apoiar-se na procura do que foi deixado para trás no processo de socialização do desejo, mas colonizando o passado com uma fantasia que nada mais é do que a perpetuação identitária do presente. Uma fantasia que projeta, para a infância, a imagem de uma indiferença absoluta e ausência de alteridade. Como no conceito antropológico de fetichismo, trata-se mais uma vez de colonizar o Outro a partir de sua redução à condição de suporte de uma imagem fantasmática. No entanto, o Outro é agora nosso próprio passado. (SAFATLE, 2022, p. 134)

A sua excitação sexual pelo ato de ser humilhada, espancada, seria, nos termos de Safatle, uma forma de colonização de sua infância com um pai abusivo, que é reapropriada como suporte de uma imagem fantasmática, ou seja, que é reapropriada como um instrumento organizador de sua vontade de encenar esta

experiência repetidamente como fantasia sexual. O estado crítico da neurose de Sabina, como fica claro logo cedo em seu tratamento, é resultado do quanto ela moraliza seus desejos na mesma intensidade que os produz. O tratamento de Jung será o de remover o desejo deste lugar de abjeção. A realização de Sabina, porém, de que ele não só pode ser exercido, mas também de que para isto deve ser coletivamente fabricado como fantasia sexual, imediatamente coloca seu médico como o objeto ideal desta libido. A compreensão de Jung dos códigos necessários para que a encenação se consuma com sucesso fazem dele o candidato perfeito para dar vida à fantasia de Sabina.

A ansiedade de Jung entre sua atração sexual por sua paciente e seu receio pela manutenção da estabilidade de sua vida social e profissional é discursivamente elaborada através das conversas com Otto, cujas filosofias representam a antítese dos ideais de Jung. Enquanto Jung diz coisas como “eu penso que alguma forma de repressão sexual tem que ser praticada em qualquer sociedade racional” (CRONENBERG, 2011), Otto diz outras como “se há uma coisa que aprendi na minha curta vida, é esta: nunca reprima nada” (CRONENBERG, 2011). Quando Jung cede aos seus impulsos e desenvolve um caso extramarital com Sabina, não tarda muito para que este mecanismo repressivo entre em ação e ele queira terminá-lo. O medo de que isto possa ameaçar a harmonia de sua vida matrimonial o consome. Sabina, com o intuito de denotar para Jung como a natureza daquela atividade sexual não poderia substituir a de seu casamento, e é inteiramente de outra ordem, pede para ele que descreva as características das relações sexuais que tem com sua esposa. Jung responde: “Quando você vive sob o mesmo teto com alguém, isso se torna um hábito. Você sabe, é sempre muito terno” (CRONENBERG, 2011). Sabina, logo, propõe: “Então, isso é outra coisa. Outra coisa em outro país. Comigo, quero que você seja feroz, quero que você me castigue” (CRONENBERG, 2011).



Figura 101: Fantasia sexual de Sabina e Jung. *Um Método Perigoso* (2011), de David Cronenberg

Não obstante, é importante mencionar que as configurações da fantasia sexual de Sabina são bastante oportunas para Jung. Ele é capaz de extrair tanto prazer da posição de dominador quanto ela é capaz de extrair da posição de submissa. O status e os recursos de que Jung goza são fruto absoluto da fortuna de sua esposa, motivo pelo qual sua vida matrimonial lhe é tão indispensável: ela é a fonte do conforto e privilégio que ele não saberia viver sem, pois são o pilar do retrato de masculinidade que é sua miragem no deserto. Ao encenar uma dominação agressiva sobre o feminino, ele consegue expurgar sua angústia silenciosa advinda desta dependência. Como é de praxe nos filmes de Cronenberg, o sofrimento é reapropriado como experiência de gozo sexual e a interface pública do poder masculino é uma fachada sobrecarregada de vulnerabilidades inauditas.

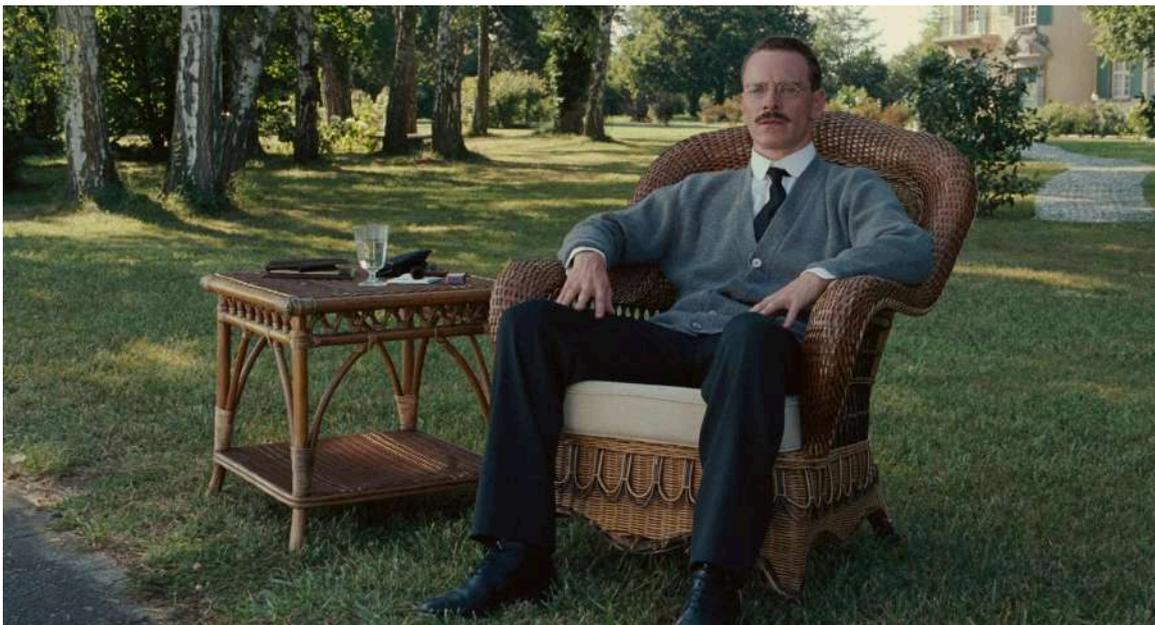


Figura 102: Jung sentado no jardim. *Um Método Perigoso* (2011), de David Cronenberg.

. Neste sentido, o plano final, em que a câmera se aproxima de Jung sentado em seu jardim vislumbrando o horizonte como um rei que ocupa o trono solitário de um reino decadente, é exatamente a confirmação deste quadro subjetivo: a sina do personagem será viver para sempre aprisionado e emasculado diante das ilusões de grandeza que erigiu para si, com a plena consciência de que nada lhe pertence, de que tudo é só uma mentira bem elaborada. A principal base de ideias do filme, portanto, que irá estruturar por completo as filosofias dos personagens e os atritos entre elas está em algo que Cronenberg soube sintetizar em uma entrevista concedida ao programa “Q with Tom Power” em 2012:

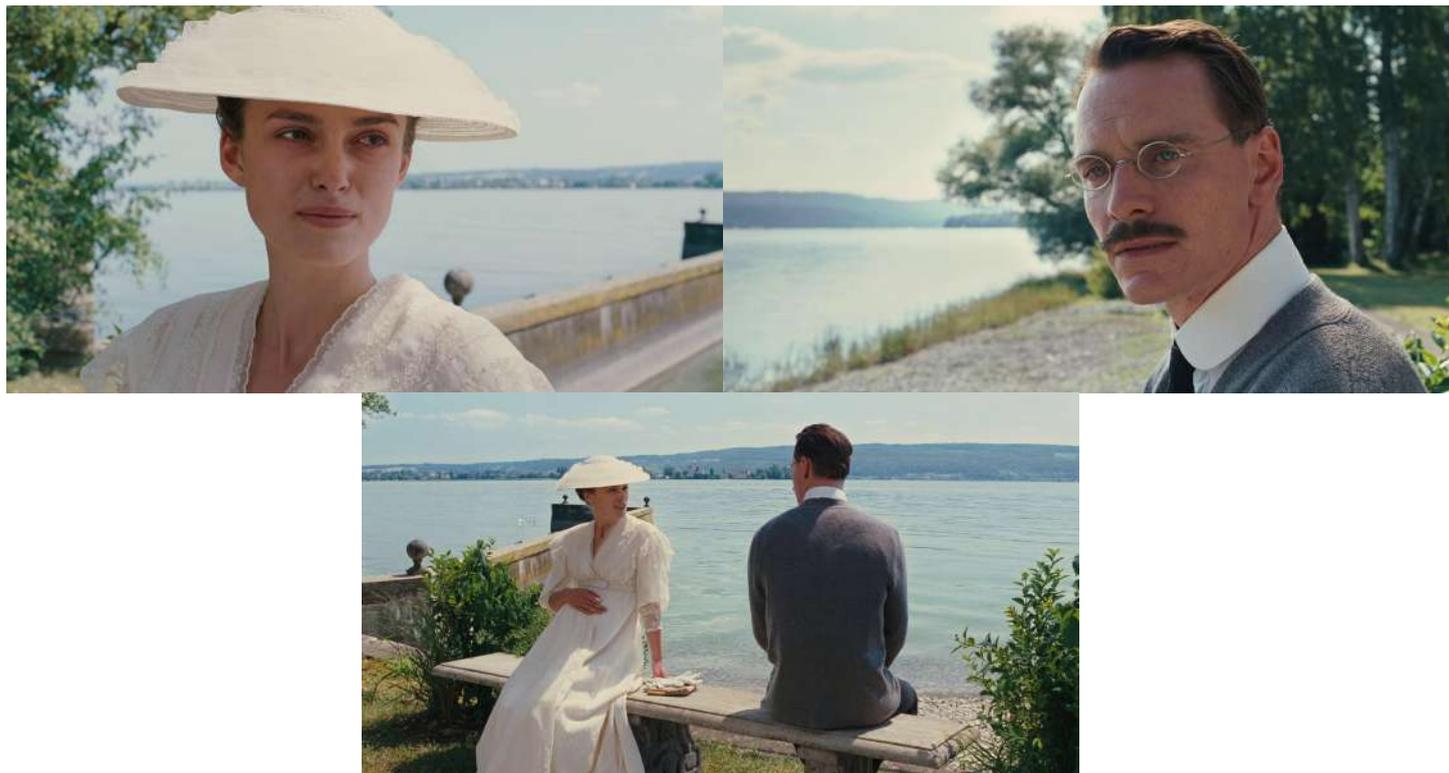
É realmente uma questão da paixão que essas pessoas tinham por suas ideias. Não se tratava de pensamentos abstratos e secos. Essas pessoas eram incrivelmente apaixonadas e obsessivas pelas ideias que tinham. Isso as excitava física, sexual, intelectual e socialmente, e elas realmente sentiam que estavam trazendo algo revolucionário, empolgante e novo para o campo de estudo da condição humana, basicamente. (CRONENBERG, 2012)

De modo classicamente cronenberguiano, a matéria abstrata é processada pela corporificação, pelo olhar atento sobre sua reverberação enquanto expressão de uma corporalidade situada e específica. Quando Jung interroga Otto sobre a

fixação de Freud com o entendimento de que todas as neuroses são exclusivamente de origem sexual, ele responde: “Acho que a obsessão de Freud pelo sexo provavelmente tem muito a ver com o fato de que ele nunca transa” (CRONENBERG, 2011). Similarmente, quando Jung conversa com Sabina, agora grávida e casada com outro homem, e estão claros como nunca os sentimentos de Jung de amargura, arrependimento, perdição e vazio, ele explica a raiz de sua discordância com os pensamentos de Freud:

O que ele nunca aceitará é que o que entendemos não nos levou a lugar nenhum. Precisamos entrar em território desconhecido. Temos que voltar às fontes de tudo em que acreditamos. Não quero apenas abrir uma porta, mostrar ao paciente sua doença, agachada ali como um sapo. Quero encontrar uma maneira de ajudar o paciente a se reinventar. Enviá-lo em uma jornada, ao fim da qual o espera a pessoa que ele sempre esteve destinado a ser. (CRONENBERG, 2011)

É evidente que o que ele diz desejar para os seus pacientes é o que deseja para si mesmo, pois sente-se enclausurado em uma vida que é um eterno mirante para um horizonte de oportunidades perdidas e vidas não vividas – algo que está sublimado no cenário paradisíaco em que se passa a conversa com Sabina. Ele espera encontrar no misticismo a resposta que irá salvá-lo, que irá redimir seus erros e que confirmará para ele que a vida é mais do que só isto, mais do que esta pequenez terrena na qual ele se encontra subjetivamente, em um mundo cujos deslumbres visuais mais o oprimem do que o apaziguam, porque são o incessante lembrete da vastidão de experiências que estão fora de seu alcance. A decisão de Jung de se afastar da sombra de Freud, o temor que tem do potencial da persuasão de Freud em interferir com a autenticidade de suas próprias ideias, não é apenas um movimento intelectual, mas também um anseio de provar uma masculinidade que se vê ameaçada.



Figuras 103, 104 e 105: Sabina olha para Jung durante conversa no banco, Jung olha para Sabina durante conversa no banco e Jung e Sabina conversam à beira-mar. *Um Método Perigoso* (2011), de David Cronenberg.

Se Freud inveja o capital financeiro de Jung, a fortuna a qual tem acesso, Jung inveja o capital masculino de Freud, o teor viril de sua posição de autoridade tanto dentro de casa quanto socialmente. Por isto, o afastamento entre Jung e Freud é também uma aproximação: Jung espera ser tão masculino, tão respeitado e tão autêntico quanto Freud. O seu contato com a masculinidade de Freud o torna crescentemente consciente das fragilidades da sua própria – vale perceber como ele é mais conformado e confiante no início do filme. Cronenberg retorna novamente aos traços de homoafetividade da heterossexualidade compulsória: toda a arquitetura libidinal que Jung terá diante do feminino a partir do contato com Freud será uma forma de interagir com a admiração profunda sobre este masculino.

O contraste entre o pragmatismo de Freud e o misticismo de Jung é também um reflexo de suas diferentes posições sociais. As limitações financeiras de Freud fazem com que ele aceite mais facilmente a realidade das coisas, ao passo que a condição burguesa de Jung o leva a acreditar que a vida pode sempre oferecer

mais. Assim, se retornarmos às observações de Cronenberg de que as ideias dos personagens os excitam “física, sexual, intelectual e socialmente”, o que está sendo dito de fato é o quanto estas ideias, que estão entre as mais influentes do século XX, e que são referência para incontáveis doutrinas, sistemas filosóficos e campos do conhecimento, são ditadas por experiências e sentimentos tão mundanos, subjetivos, voláteis. Cronenberg enfatiza o quanto estas ideias, que organizam sistemas de pensamento que envolvem a vida e formação de milhões de pessoas, são baseadas em vulnerabilidades, frustrações e sonhos tão individuais.

É uma epistemologia corporificada que pretende situar a produção do conhecimento, o engajamento com o conhecimento e a compreensão do conhecimento como produtos de uma mundanidade, de uma humanidade que é situada, localizada, específica. É uma continuação do diálogo com o pensamento de Haraway em *Saberes Localizados*, uma afinidade recorrente para Cronenberg e que já mencionamos anteriormente. Neste aspecto, para citar uma obra que lhe é contemporânea, é um esforço não tão distante do de Yorgos Lanthimos em *A Favorita* (2018), que apresenta uma narrativa sobre como decisões de governança política que afetam a vida e morte de milhares ou milhões de pessoas podem ser arbitrariamente animadas pela instabilidade das aventuras sexuais de uma governante, por flutuações cotidianas, banais e imprevisíveis de seu humor.

Se os personagens de *Um Método Perigoso* não fossem figuras tão notáveis do passado, cujas decisões e guinadas de pensamento são pinceladas por ares de transcendência histórica, por uma consciência, por parte do espectador, dos efeitos que estas escolhas viriam a ter, este seria um drama prosaico. Cronenberg é ciente disso e não é à toa que emprega tantos códigos da comédia, porque aí está o ponto: se ultrapassarmos a grandeza destas figuras e suas ideias, esta é uma construção de situações e conflitos dramáticos ordinária, cotidiana, que poderia bem ser transposta para uma novela. A notoriedade dos personagens é quase um instrumento de amplificação da intensidade do drama novelesco: tudo soa mais urgente, mais dramático, mais impactante. Ao mesmo tempo, é uma resposta sobre a escolha de temas de Cronenberg, já que aqui ele mostra o quanto o que é importante está próximo do que é banal, o que é requintado está próximo do que é

vulgar, o que é eloquente está próximo do que é impulsivo, o que é fino está próximo do que é sujo e o que é individual, passageiro, subjetivo está próximo do que é coletivo, histórico.

Em *Cosmópolis*, Cronenberg trabalha situações parecidas, por exemplo quando o protagonista, Eric Packer (Robert Pattinson), um bilionário do mercado financeiro, realiza um exame de próstata em sua limusine durante um diálogo profissional sobre estratégias financeiras e conjunturas políticas. O filme se apoia diversas vezes em contrastes como este, que jogam cenicamente com a complexidade e abstração do texto e a fisicalidade das ações. Quando o personagem diz que faz exames e rotinas médicas como estas diariamente, entendemos que ele administra seu corpo como um negócio, que gerencia sua biologia com a mesma obsessão que supervisiona sua carteira de ativos, seus investimentos financeiros. A questão não é tanto sentir-se bem quanto manter-se operacional e eficiente, sempre funcional.



Figuras 106 e 107: Eric Packer na limusine e o espectro do capitalismo. *Cosmópolis* (2012), de David Cronenberg.

A maneira com que os personagens se comunicam faz aquele linguajar soar quase como um dialeto. Uma associação curiosa que o filme parece tirar disso é o quanto a participação em uma linguagem reproduz uma cultura, um modo de ser, uma certa interpretação das coisas. Se isso ocorre em diferentes proporções entre os personagens é porque o protagonista parece ser o mais alto grau desta consonância, quase como se fosse a realização de uma hipótese de como seria aquela linguagem se fosse um corpo, se fosse uma subjetividade. O foco demasiado nos diálogos, que por vezes pode fazer com que a obra soe um tanto

expositiva ou literária, é bastante proposital, algo que Cronenberg já discorreu sobre:

Quando li *Cosmópolis*, eu disse: "Esse diálogo, seria ótimo tirá-lo da página e realmente ouvir atores maravilhosos falando isso". Eu não mudaria nada e, de fato, é exatamente como está no livro, não alterei. É a maneira como algumas pessoas falam. Tem a realidade da fala americana e, ao mesmo tempo, é muito estilizado. Acho que essas duas coisas acontecendo juntas e meio que se transformando uma na outra é o que o torna intrigante, e é realmente difícil não prestar atenção. Além disso, tem algo poeticamente maravilhoso. (CRONENBERG, 2012)

Há uma personagem, inclusive, que conversa com Eric em sua limusine à certa altura, cujo único propósito parece ser o de clarificar os pilares filosóficos do filme. A sua fala, no fundo, soa mais direcionada para o espectador e para a organização de ideias da obra como um todo do que para o protagonista. Ela diz para ele:

Toda riqueza se tornou um fim em si mesma. Não existe outro tipo de riqueza imensa. O dinheiro perdeu sua qualidade narrativa, assim como a pintura também perdeu um dia. O dinheiro está falando consigo mesmo. Eu quero este carro, que eu amo. O brilho das telas. Eu amo as telas. É o brilho do cibercapital, tão radiante e sedutor. Eu não entendo nada disso. Isso para em algum momento? Diminui o ritmo? Claro que não. Por que deveria? É fantástico. Mas você sabe como fico vulnerável diante de qualquer coisa que se apresenta como uma ideia. A ideia é o tempo. Viver no futuro. Olhe esses números. O dinheiro cria o tempo. Antes, era o contrário. O tempo do relógio acelerou a ascensão do capitalismo. As pessoas pararam de pensar na eternidade e começaram a focar nas horas, horas mensuráveis, horas de trabalho, utilizando o trabalho de forma mais eficiente. É o cibercapital que cria o futuro (...) Porque o tempo agora é um ativo corporativo. Ele pertence ao sistema de livre mercado. O presente está cada vez mais difícil de encontrar. Ele está sendo sugado do mundo para dar lugar ao futuro dos mercados desregulados e do imenso potencial de investimento. (CRONENBERG, 2012)

Se poderíamos dizer que estes comentários têm afinidades ao menos laterais com o próprio histórico da filmografia de Cronenberg, que sempre se valeu dos traços culturais deste presente que existe contra um futuro colapsado para alicerçar a premissa de seus filmes do corpo como realidade máxima, por outro lado, e mais particularmente, é um diálogo que oferece um quadro completo de

interpretação do protagonista, pois define cirurgicamente o zeitgeist que o produz. Se subjetividades como esta criaram mundos como estes ou se mundos como estes criaram subjetividades como estas é uma questão como o ovo ou a galinha. A narrativa, no fundo, passa a impressão de que é toda um grande retrato desta figura e deste tempo histórico que ela representa. Cada personagem que interage com o protagonista é como uma nova pincelada neste retrato, a adição de uma sombra aqui, de uma luz ali, de um contorno que faltou. São camadas que gradualmente dão forma a um retrato que tenta afunilar algum recorte conceitual para enquadrar esta realidade.

A alternância entre os planos desta conversa e do exterior tomado pelo caos, com outdoors que leem “um espectro está assombrando o mundo: o espectro do capitalismo” (CRONENBERG, 2012) é um modo não muito sutil de desdobrar a própria metáfora da limusine que guia o filme: como estes universos estão simultaneamente tão próximos e tão distantes, um assolado cada dia por uma nova forma de exploração, com graus crescentes de desigualdade que se agravam com o avanço do neoliberalismo, e do outro lado a terra de superfícies lisas e luzes ultratecnológicas e sedutoras, os reinos dos magnatas que integram o 1% da elite financeira. A narrativa, em certo sentido, é até otimista com suas leituras sobre a probabilidade de um encontro conflituoso entre estes polos, algo que está colocado não só pelos vários ataques e vandalizações à limusine, mas também pelo terceiro ato, em que Packer se confronta com um antigo funcionário, uma espécie de acerto de contas entre o especulador e o trabalhador, um face a face com o resultado palpável de suas abstrações. Mesmo o dispositivo motor da história, a ida ao barbeiro do outro lado da cidade, que no início parece apenas um capricho de um bilionário mimado, acaba se revelando – em uma comparação com *Cidadão Kane* (1941) – uma ida ao encontro de seu Rosebud, a procura por uma luz no fim do túnel diante de uma crise de identidade, a esperança de que as reminiscências de uma vida passada possam iluminar outros caminhos.

Se com *Cosmópolis* Cronenberg tematiza os ricos e poderosos, a elite financeira, em *Mapas para as Estrelas* (2014), seu projeto seguinte, ele se dedica a versar sobre as celebridades hollywoodianas, o centro de visibilidade cultural do planeta. *Mapas para as Estrelas* é uma das obras mais ácidas e diretas da carreira

de Cronenberg. Se vários de seus filmes podem ser turvos, ambíguos, rocambolescos, metafóricos, aqui está um caso que não é nada disto. Fábio Andrade, em sua crítica sobre o filme, faz observações que nos ajudam a ilustrar este argumento. Ele diz:

*Mapas para as Estrelas*, porém, é um tanto mais cruel em seu misto de análise científica e relato fidedigno de um mundo em exuberante desarranjo, pois a encenação não vem contaminada pela impressão de exagero (...) Nesta crueza que diz “eis o mundo, ele é terrível” é que está o potencial de assombro do filme: é tudo verdade (...) Há quanto tempo não se via um diretor se dedicar tão abertamente a dizer que o mundo que criamos e aprendemos a desejar é fundado sobre valores vis e abjetos? Qual o último filme que parecia tão abertamente dedicado a fazer uma declaração crítica que passa inevitavelmente por ofender praticamente qualquer espectador possível? (...) Tudo em *Mapas para as Estrelas* parece muito além de qualquer limite moral, mas o que o trabalho de Cronenberg parece afirmar é que os limites é que se tornaram infinitamente flexíveis. (ANDRADE, 2014)

A narrativa por vezes pode soar quase como um filme de inventário, como se estivesse mais preocupada em gerar situações para expor os comportamentos desprezíveis dos personagens, catalogar suas formas de arrogância, do que contar a história. A sequência de abertura, na qual Agatha (Mia Wasikowska) chega à cidade, em que começamos com um plano de um ônibus noturno e cortamos para outro em que ela salta em uma Los Angeles ensolarada, deixa já manifesta que a sua vinda fará com que alguns fantasmas sejam desenterrados. Quando descobrimos que sua família a abandonou após ela ter gerado um incêndio que quase causou a morte de seu irmão, entendemos que é exatamente isto que ela representa para sua família rica e famosa: os podres do passado que eles tentaram enterrar. O retorno de Agatha dispara em Benjie (Evan Bird) uma série de visões que o assombram, e que eventualmente compreendemos que têm uma conexão metafísica com a relação incestuosa de seus pais, que são irmãos.

Quando Benjie, por um surto que é um misto entre inveja e o assalto destas visões sobre seu senso de realidade, sufoca um colega de cena, uma criança mais jovem que ele, toda a estabilidade do sucesso da família se vê ameaçada. O suicídio de Christina (Olivia Williams), sua mãe, como decorrência da soma entre o retorno de Agatha e a sequência de eventos desencadeada por este ato, é uma

expressão de sua incapacidade de lidar com a ideia de que a imagem pública da família possa ser atacada, desfeita. A ideia de que os podres da família possam vir à tona, e de que isso possa vir a definir a percepção do público sobre eles, é para ela um pensamento insuportável, inconcebível.



Figuras 108 e 109: Ônibus noturno e Agatha saltando em Los Angeles. *Mapas para as Estrelas* (2014), de David Cronenberg



Figuras 110 e 111: Havana ensanguentada e Agatha assassinando Havana. *Mapas para as Estrelas* (2014), de David Cronenberg.



Figura 112: Benjie e Agatha. *Mapas para as Estrelas* (2014), de David Cronenberg.

Já a personagem de Havana Segrand (Julianne Moore), que contrata Agatha como sua assistente, é uma estrela de Hollywood que luta para conseguir o papel em um filme que é a releitura de um clássico que foi protagonizado por sua mãe décadas atrás. O seu cotidiano em busca deste papel será o retrato de Cronenberg sobre os custos deste sucesso que ela almeja: desde o consumo frenético de remédios, uma relação sexual por interesse profissional até a comemoração da morte de uma criança, especificamente do filho da atriz que pegaria o papel em seu lugar, tudo vale. O contraste entre as imagens que vemos dela na entrevista após conseguir o papel e o cotidiano do qual somos testemunha contam a história por si só. *Mapas para as Estrelas* é recheado de pequenos gestos que parecem já sintetizar toda a cosmologia do filme, como a cena em que Havana levanta da cama em meio a uma relação sexual a três, senta-se em frente à piscina, triste e frustrada, e quando um personagem pergunta o que houve, e ela diz que se sentiu desconfortável, o que parece o prelúdio para um momento de intimidade e conexão se encerra com a fala: “Por que não toma um clonazepam?” (CRONENBERG, 2014). Ele vira as costas e a deixa sozinha. São estas as pessoas que dão forma a este universo, que compõem a sua rede de significados.

A cena em que Agatha assassina Havana, martelando sua cabeça com um prêmio de cinema – semelhante a um Oscar – como se estivesse agredindo a câmera, o espectador, não poderia ser mais explícita com relação à catarse que se pretende produzir. A cena que encerra o filme, o suicídio conjunto de Benjie e Agatha, que também consuma simbolicamente um casamento incestuoso, remete à cena final de *Gêmeos*. Se Benjie representa a interface glamourosa do sucesso e Agatha os fantasmas que o assombram, e ao longo da narrativa vemos que é a incapacidade dos personagens de negociarem estes polos que leva suas vidas a ruir, Cronenberg cria uma transcendência poética que os entrelaça em um vínculo metafísico: apenas como ficção é possível especular um cenário em que este mundo possa aceitar seus demônios e se reinventar.

*Crimes do Futuro* (2022), o projeto seguinte a *Mapas para as Estrelas*, centraliza como conflito uma dualidade de olhares que está na base de todo o percurso criativo de Cronenberg. Em um mundo no qual os avanços tecnológicos se refletem como alteração radical na constituição biológica, fisiológica dos corpos, há uma disputa política entre aqueles que interpretam estes efeitos como um problema a ser resolvido, como uma anormalidade, e aqueles que aceitam isto como uma nova realidade, que abraçam as mudanças como um novo campo de possibilidades para a humanidade. A identificação de Cronenberg com o segundo grupo ao invés do primeiro, algo que o desfecho deixa bem evidente, aponta para a sua filosofia, que atravessou sua carreira, de que, se as mudanças são inevitáveis, mais produtivo do que se prender a críticas inconformadas é se filiar a um esforço de compreensão dos significados destas mudanças, é participar na imaginação da humanidade que é possível a partir destas transformações. No comentário de Cronenberg que trouxemos aqui no Capítulo III, quando ele afirma que *Videodrome* não é nada como *Rede de Intrigas* (1976), é exatamente esta diferenciação que está sendo feita. Em uma entrevista concedida ao programa “Q with Tom Power” em 2022, Cronenberg aborda estes tópicos:

Ninguém estava falando sobre microplásticos quando eu escrevi o roteiro, e agora, todo dia, você vê uma nova revelação sobre microplásticos. Ou seja, agora descobriram que microplásticos foram encontrados na corrente sanguínea de muitas pessoas, e que eles estão presentes no corpo de, talvez, 80% das pessoas na Terra, neste momento. E, ainda assim, o corpo parece,

estranhamente, por enquanto, tolerar isso muito bem, o que é uma grande surpresa. Então, curiosamente, no filme, eu propus que a solução para o modo como estamos destruindo a Terra — em parte com plásticos — não seria parar a produção de plástico, nem dizer: ‘vamos limpar a Terra’, ‘vamos limpar o oceano’, ‘vamos limpar o corpo de todos dos microplásticos’, ‘vamos parar a produção de plásticos’. Se você pensar bem, nada disso parece muito provável. A alternativa seria que nós comêssemos plásticos. Quero dizer, que nossos corpos fossem capazes de absorvê-los e usá-los como um nutriente e, portanto, de repente, o plástico se tornaria algo bom. Por mais absurdo que isso soe, há biólogos e cientistas dizendo isso, porque existem bactérias que comem plástico, que o usam como nutriente. E, como as bactérias são organismos unicelulares, e nós somos feitos de células, não há razão para que nós também não pudéssemos, talvez, processar plásticos e utilizá-los como nutriente. Isso resolveria muitos problemas de fome no mundo, por exemplo. E já existem empresas que produziram plásticos que, segundo elas, poderiam ser comidos e realmente fornecer proteína para seres humanos. Tudo isso parece ridículo, e ainda assim parece ser a estranha realidade. Então, por acidente, eu meio que antecipei isso no meu filme, onde você tem pessoas que comem plástico. (CRONENBERG, 2022)

O personagem de Brecken (Sotiris Siozos), primeira criança nascida com o sistema digestivo capaz de consumir e digerir plástico diretamente, representa um teste destas fronteiras, já que ele é, como Saul Tenser (Viggo Mortensen) diz, naturalmente artificial. Lang (Scott Speedman), pai de Brecken, coordena uma rede *underground* de produção de barras sintéticas. Todos os integrantes desta rede realizaram uma cirurgia que altera o sistema digestivo para que possam consumir alimentos sintéticos, alimentos à base de plástico. A história sugere a possibilidade de que os resultados desta cirurgia possam ser hereditários, de tal modo que a geração seguinte, como Brecken, seja artificial por natureza, de nascença. A questão que se coloca é que, se aquilo que se considera anormal, artificial ou até mesmo não humano, torna-se simplesmente um novo estado das coisas da humanidade, então os parâmetros para o que é ou não humano, para o que é ou não normal, artificial, precisam mudar. Lang espera defender estas ideias como uma espécie de revolução, de manifesto.

Após a morte de Brecken, que fora assassinado por sua mãe, pois ela não conseguia aceitar a condição de seu filho e o considerava um monstro, Lang pede a Saul e Caprice (Léa Seydoux) para que façam a autópsia de seu cadáver como

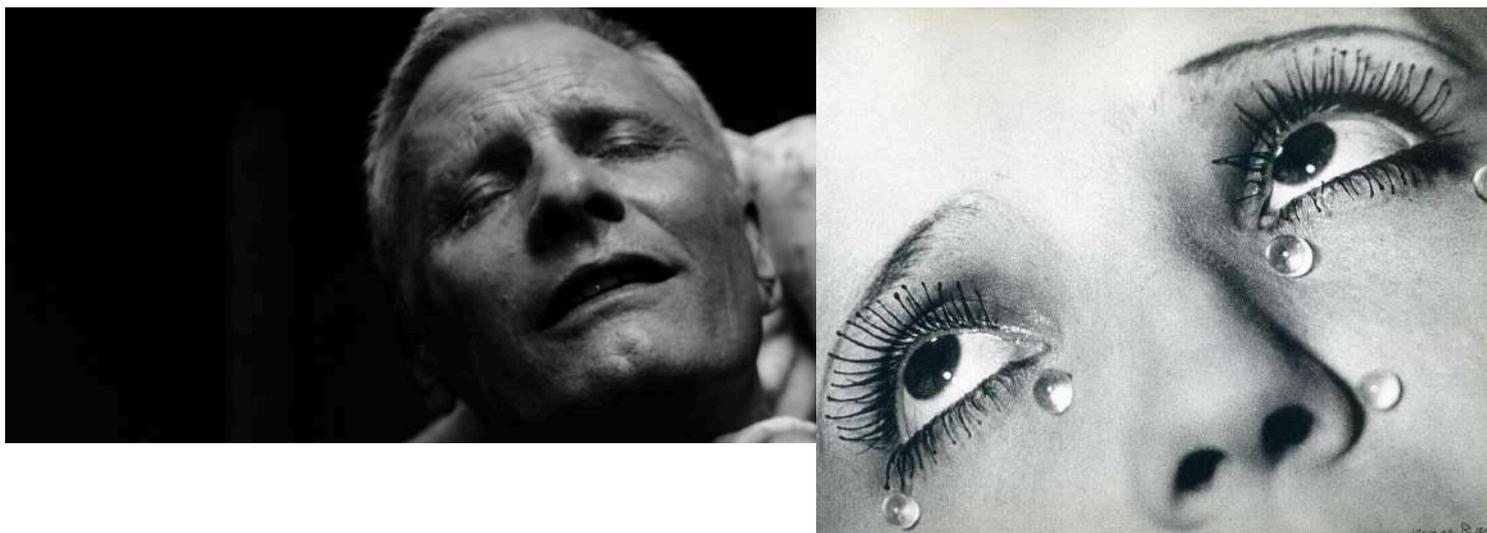
parte do espetáculo que estão acostumados a realizar. Quando Caprice, durante a performance, qualifica o corpo de Brecken como monstruoso, anormal, moralizando a sua condição como uma representação de um estado decadente de uma sociedade que está se corroendo por dentro, Lang frustra-se e deixa o local. O que ele esperava de Saul e Caprice era que eles, a partir do cadáver de Brecken, da exposição material de um novo horizonte que se abre, recebessem de braços abertos a capacidade da humanidade de se adaptar, de se resignificar, de se transformar e de estar em sintonia com as mudanças do mundo, com os frutos do avanço tecnológico.



Figuras 113 e 114: Brecken comendo uma lixeira de plástico e Brecken sendo assassinado por sua mãe. *Crimes do Futuro* (2022), de David Cronenberg.



Figuras 115 e 116: Sistema digestivo de Brecken e Caprice fazendo o espetáculo Brecken. *Crimes do Futuro* (2022), de David Cronenberg.



Figuras 117 e 118: Plano final de *Crimes do Futuro* (2022), de David Cronenberg, e *Larmes*, de Man Ray.

A performance de Saul e Caprice, contudo, é pautada em retirar sistematicamente os neo-órgãos – órgãos desconhecidos e sem funcionalidade evidente – que o corpo de Saul produz de modo consistente. Assim, o espetáculo da dupla tem a tônica justamente de tratar este novo como algo que é equivalente a uma doença, e que por isto precisa ser extraído. A configuração deste processo como performance, logo, constrói uma experiência sensível e estética a partir deste movimento de lutar fisicamente contra a novidade. As contradições, que o filme não falhará em perceber, são, em primeiro lugar, que a lógica deste espetáculo já é uma novidade, já implica uma nova forma de sensibilidade, algo que é indiciado por frases como aquelas em que uma personagem diz: “Cirurgia é o novo sexo” (CRONENBERG, 2022). Segundo, aquilo que está sendo interpretado como um tratamento a uma doença está mais atrapalhando do que ajudando – Saul soa cada vez pior, cada vez mais desconfortável e com mais dores.

A luta de Saul contra o seu corpo é representada como uma complicação dolorosa com a qual ele não consegue se acostumar ou se conciliar. O seu cotidiano é composto por desconfortos e agonias crônicas, seja para comer ou para dormir. Seus equipamentos de ponta parecem nunca estar ao alcance de suas dificuldades, parecem sempre carecer de um ajuste a mais que na prática nunca se

faz satisfatoriamente. A cena final, em que Saul ingere a barra sintética e, pela primeira vez, vemos ele consumir algo que seu corpo não rejeita, expressa como aquilo que é tido como artificial e impróprio pode, na verdade, ser exatamente o que seu corpo compreende como natural e coerente, como necessidade. O problema para Saul é que seu corpo se ressignificou antes de sua subjetividade, que seu corpo já está alinhado com as realidades de um novo tempo que ele próprio não está. A ingestão da barra sintética, neste sentido, é uma reconexão com as demandas de seu corpo, sejam elas o que forem. Nada mais natural do que isto. O plano final, que refaz uma fotografia clássica de Man Ray como forma de comunicar a felicidade sublime do encontro com um senso de conforto que parecia impossível, é sinal de que, no fim das contas, as visões de Cronenberg para o futuro são otimistas, e de que para ele há um futuro possível contanto que estejamos dispostos a nos ressignificarmos ao invés de nadar contra a corrente, que estejamos dispostos a habitar novas realidades que possam soar absurdas à primeira vista.

A última obra de Cronenberg a ser tratada nesta dissertação, *Crash*, é um de seus trabalhos mais radicais. Se *Crash*, ao menos na superfície, conta a história de um casal à procura de uma reinvenção dos hábitos sexuais a partir de um casamento estagnado, a cena de abertura, em que vemos Catherine (Deborah Unger) tendo contato sexual em um hangar com um homem que, como logo descobriremos, não é seu marido, nos anuncia que esta é uma narrativa *in medias res*. Se compararmos com *De Olhos Bem Fechados* (1999), de Stanley Kubrick, um filme da mesma época que nitidamente compartilha alguns interesses com *Crash*, perceberemos de imediato esta diferença. No filme de Kubrick, conhecemos o casal antes que estas transformações ocorram e os acompanhamos durante todo o processo. No filme de Cronenberg, quando, como ou por que eles estão neste ponto do relacionamento é irrelevante. Cronenberg não só não se importa com este passado como também não se importa com nenhum aspecto de suas vidas que esteja fora do recorte da sexualidade. Não temos a menor ideia sobre quem são estas pessoas ou como interagem com o mundo para além de suas relações com a sexualidade. Na verdade, sequer sabemos se elas se importam com

algo além disso. Scott Wilson faz comentários pertinentes sobre o ponto de partida das ideias do filme. Ele diz:

O apartamento dos Ballard, embora contemporâneo, carece dos tipos de detalhes específicos que poderiam situá-lo claramente em um período ou lugar determinados. Da mesma forma, o “fluxo urgente e ininterrupto de carros” e as largas rodovias por onde circulam poderiam pertencer a qualquer cidade da América do Norte. Nessa sequência, Cronenberg parece sugerir que os Ballard, enquanto casal heterossexual ocidental genérico, sofrem de uma forma de esgotamento afetivo que, em última instância, acabará por atingir a todos nós. O casamento de James e Catherine simboliza esse esgotamento das emoções. Nada mais os empolga ou lhes traz entusiasmo, e é aí que surge o impulso herético de Cronenberg: o sexo, segundo os discursos disciplinares que cercam sua prática nas sociedades ocidentais contemporâneas, deveria ocupar uma posição quase sagrada, o ápice da experiência — a vivência corporal mais gratificante possível. Quando somado a outros discursos sobre a “plenitude” emocional, o sexo deveria ser capaz de satisfazer uma ampla gama de desejos, desde os mais instintivos até os mais espirituais. O desafio que Cronenberg propõe, representado pelas vidas vazias de James e Catherine antes do acidente, é levar essa posição hegemônica ao pé da letra: se essa realização total fosse realmente possível, onde isso nos deixaria? A resposta sugerida por Cronenberg é que nos deixaria exatamente como os Ballard: entediados, exaustos e quase incapazes de sentir estímulo algum. (WILSON, 2011, p. 142)

O cenário é o de uma metrópole genérica, com fluxos intermináveis de carros que parecem todos iguais e paisagens acinzentadas. Esta realidade moderna em que tudo parece fungível, intercambiável, substituível, em que tudo é uma repetição, tudo é um produto massificado, é o palco que dará sentido à lógica das ações do filme. Perspectivas como estas estavam em voga àquela altura, e para este efeito, poderíamos citar uma obra como *Clube da Luta* (1999), de David Fincher, que se tornou um ícone da cultura pop e notorizou estas questões como problemas fundamentais da virada do milênio. O que Cronenberg fará deste tema, entretanto, não é nada parecido com o trabalho de Fincher. A proposição de Cronenberg, como Scott Wilson bem observou, é de que, se o mundo que cerca os personagens é uma espécie de distopia sutil do capitalismo tardio em que não há nada além de tédio e reiteração, e o sexo carrega o fardo discursivo de ser a única experiência capaz de gerar doses significativas de satisfação nesta realidade, o que fazer quando ele se exaure?



Figuras 119, 120 e 121: Catherine no hangar, James em relação sexual no set de filmagem e Catherine e James em relação sexual na varanda. *Crash: Estranhos Prazeres* (1996), de David Cronenberg.

Assim como este universo, que enquanto sociedade levou tudo à exaustão por produções em massa de todos os objetos possíveis, os personagens, tendo levado o sexo a este mesmo limite, para o ponto de paroxismo em que é uma ação de hábito e repetição, precisam reinventá-lo como experiência genuína de gozo. Eles precisam tornar o sexo algo que não é genérico e substituível, mas sim novo e específico, porém isso os leva a outro beco sem saída, algo que Scott Wilson apontou bem em suas observações sobre o desfecho da narrativa:

Os dois estágios do pensamento herético de Cronenberg – primeiro, levar tão a sério os discursos sobre o sexo a ponto de esgotar todas as possibilidades de satisfação; depois, tentar substituir o sexo por um novo conjunto de experiências capazes de preencher esse vazio – acabam deixando os protagonistas do filme jogados na lama, à beira de uma movimentada estrada. Eles

ainda estão vivos, o filme parece dizer, mas o destino de Vaughan já os espera. (WILSON, 2011, p. 147)

A cena final coloca como barreira o tempo de vida da novidade no contexto deste capitalismo. Como Scott pontua, todas estas novas descobertas sexuais serão também performadas à exaustão, e o problema se fará novamente. É um ciclo sem fim cuja operação crescente de elevação de grau dos procedimentos só poderá culminar na morte, no mesmo destino de Vaughan (Elias Koteas). A busca dos personagens é recheada de contradições. Eles investem suas energias na exploração da sexualidade como forma de se esquivar das frequências neutras de uma realidade intensamente objetificante, mas ao criarem uma fantasia sexual fetichista mediada pelas máquinas, acabam por recuperar a objetificação como estruturação do gozo. De qualquer jeito, é algo alinhado com um gesto recorrente de Cronenberg, já abordado algumas vezes nesta dissertação, que é a reapropriação de uma negatividade – sofrimento, trauma, angústia, violência – como matéria-prima do desejo. Safatle faz uma caracterização do funcionamento subjetivo do fetiche que nos guiará neste argumento:

Para o fetichista, “a realidade sempre permanece inferior à imagem que ele dela fez”. Por isso, a terceira característica fundamental da perversão fetichista seria a generalização. A fim de insistir na necessidade da conformação do objeto à imagem mental produzida pelo perverso, Binet chega a dizer que o fetichista ama, na verdade, o gênero, e não o objeto particular. O objeto particular não é outra coisa do que a ocasião para a projeção de uma imagem mental que coloniza o mundo dos objetos do desejo, tal como o selvagem fetichista preso a um sistema projetivo de cognição (...) Nesse sentido, o fetiche é o que resta quando um objeto é esvaziado de toda determinação individualizadora. Resta o gozo por uma imagem infinitamente reprodutível, impessoal, dessensibilizada. Sem essa idealização, não pode haver fetichismo, já que não há o processo psíquico pressuposto pela operação fetichista. (SAFATLE, 2022, p. 41, p. 54)

Se tomarmos por base a conceitualização de Safatle para o fetiche, logo perceberemos que a realidade cujo conteúdo eles rejeitam – signos intermináveis de massificação, reprodutibilidade – acaba sendo refeita como forma. Eles se opõem aos signos, mas recriam, pela chave da fantasia sexual fetichista, operações análogas às que os produzem. Se somarmos isto ao argumento anterior, o tempo

de vida da novidade, a cena final, veremos que estes são personagens condenados, não há saída. Eles estão tão psiquicamente colonizados pelo funcionamento do mundo que habitam que qualquer ação para se opor a ele apenas o refaz, apenas fortalece e amplifica suas estruturas. Neste sentido, mesmo que talvez de modo indireto, o filme trabalha com a lógica anunciada na frase emblemática que Fisher referencia em seu livro *Realismo Capitalista*: “É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” (FISHER, 2020).

Todo este panorama político, contudo, não é o ponto de chegada do filme, mas meramente o seu palco, sua conjuntura, seu pano de fundo. O ponto nevrálgico de *Crash* está no registro destas investigações, na fisicalidade sensual dos corpos e na possibilidade de conceber uma narrativa por meios não convencionais. Se as cenas de sexo no cinema de grande visibilidade costumam ou serem passageiras, etapas para a construção de significados oportunos, ou instrumentos de clímax, e de um jeito ou de outro eventuais, o que Cronenberg realiza com *Crash* é uma narrativa que tem o sexo como sintaxe. A maneira com que ele encadeia cenas subsequentes de relação sexual entre os personagens e faz a progressão da narrativa a partir destas cenas, é evidência de que o sexo, neste caso, não é só um instrumento para a articulação discursiva do filme, mas é também o seu centro formal.

Este quadro político que analisamos até aqui cumpre a função de constatar que esta é uma diegese sem futuridade na qual aforismos como “a única certeza do futuro é a morte”, ao invés de abstratos, tornam-se quase proféticos: esta premissa é definidora para os personagens. A noção do corpo como metáfora para a presentificação não poderia ser mais manifesta do que em *Crash*. Qualquer procedimento que os personagens produzam como desejo está condenado a se exaurir, não há futuro para nenhuma de suas ações, para nenhum de seus prazeres. Uma boa comparação seria dizer que *Crash* é um filme sobre personagens que vivem seus dias e perseguem seus prazeres com a mesma visceralidade de alguém que sabe que este é seu último dia, que não haverá amanhã. Se haverá de fato amanhã ou não pouco importa, a questão para Cronenberg aqui é imaginar que campos de experiência se abrem no limiar desta perspectiva como chave sensível

para a realidade, a partir de um olhar que descredibiliza a referencialidade teleológica do futuro.

Há ainda um fio metatextual em *Crash* que se engaja com a própria radicalidade de representação do filme. Quando Vaughan apresenta seu projeto para James pela primeira vez, ele diz: “É algo com que todos nós estamos intimamente envolvidos: a remodelagem do corpo humano pela tecnologia moderna” (CRONENBERG, 1996). Quando ele e James (James Spader) se tornam mais próximos, em um segundo momento ele oferece outra resposta:

Esse é o futuro, Ballard. E você já faz parte dele. Você está começando a ver pela primeira vez que existe uma psicopatologia benevolente que nos seduz. Por exemplo, o acidente de carro é um evento mais fertilizador do que destrutivo. É uma liberação de energia sexual mediando a sexualidade daqueles que morreram com uma intensidade que é impossível em qualquer outra forma. Vivenciar isso, viver isso, esse é o meu projeto. (CRONENBERG, 1996)

James, em seguida, o questiona: “E a remodelagem do corpo humano pela tecnologia moderna? Eu achava que esse fosse o seu projeto” (CRONENBERG, 1996). Vaughan explica: “Esse é um conceito grosseiro de ficção científica que fica na superfície e não ameaça ninguém” (CRONENBERG, 1996). Não é por acaso que *Existenz* é o filme seguinte a *Crash* na carreira de Cronenberg, há uma continuidade clara entre ambos. Estes diálogos entre Vaughan e James expressam o quanto Cronenberg é consciente do perfil de recepção de suas obras e o quanto há um recorte de expectativas a respeito do que as pessoas acreditam que o seu cinema é ou deveria ser. Se aqui ele está abertamente comentando sobre estes traços de recepção, em *Existenz* ele faria todo um filme sobre os sentimentos de ser relegado enquanto artista a esta zona estreita de expectativas.



Figuras 122, 123, 124 e 125: Catherine e James na cama, Catherine e James na varanda, James lambendo a cicatriz de Gabrielle e cena final de *Crash*. *Crash: Estranhos Prazeres* (1996), de David Cronenberg.

Ao mesmo tempo, para a cosmologia de *Crash*, o filme está explicitamente recusando a posição de um cinema como mensagem, como texto, de um filme como objeto que pode ser reduzido a um esforço de decodificação de signos, a um esboço de ideias. Através destes diálogos, Cronenberg está sendo bem direto em suas intenções de ensinar os espectadores a assistirem seu filme. Como Vaughan coloca, o que está em jogo é a produção da experiência nos limites de sua intensidade, é a liberação de energia sexual pelo ato da mediação. Há uma cena de relação sexual entre James e Catherine que sugere outras camadas para esta consciência da recepção. Durante o ato, eles conversam sobre Vaughan e Catherine sussurra para James:

Ele deve ter transado com muitas mulheres naquele carro enorme dele. Parece uma cama sobre rodas. Deve ter cheiro de sêmen (...) Você o acha atraente? (...) Mas você gostaria de transar com ele? Naquele carro (...) Você já viu o pênis dele? (...) Ele é circuncidado? Você imagina como é o ânus dele? Descreva para mim. Você gostaria de sodomizá-lo? Você gostaria de pôr o seu pênis bem no ânus dele? De metê-lo com força no ânus dele? Me conte. Descreva para mim. Me conte o que você faria. Você simplesmente o beijaria naquele carro? Descreva como você se aproximaria dele, como abriria a calça jeans dele cheia de graxa e tiraria o pênis dele para fora. Você o beijaria ou chuparia logo de cara? Com que mão você o seguraria? Você já fez sexo oral em um pênis? Você sabe como é o gosto de sêmen? Você já provou sêmen? O sêmen de alguns é mais salgado do que de outros. O sêmen de Vaughan deve ser muito salgado”. (CRONENBERG, 1996)

Sobre esta cena, no livro de entrevista *Cronenberg on Cronenberg*, editado por Chris Rodley, o diretor comenta: “Ela é bem verbal ali porque o que está acontecendo é que eles estão incorporando Vaughan na vida sexual deles. Logo, o modo como ela fala – excitando o marido ao descrever ele tendo sexo homossexual com Vaughan – significa que há mesmo três pessoas naquela cena” (RODLEY, 1997, p. 198). A noção de que há três pessoas na cena abre algumas portas, dentre elas o convite para que o espectador projete as suas próprias fantasias sexuais naquelas imagens, o convite para que o espectador seja esse terceiro elemento da cena. O imaginário sexual que pode cruzar a cabeça do espectador já está sendo elaborado pelo próprio filme. É um estímulo para que o espectador fetichize o que está assistindo e participe em um ato de fabulação sexual que é similar ao que os protagonistas também estão participando.

Neste sentido, se o cinema é naturalmente objeto, se é inanimado, se é máquina, o que está posto é uma transposição das operações psíquicas dos personagens para o espectador: produzir tesão e desejo a partir da mediação com o que é máquina, com o que é objeto, com o que é inanimado. É uma consumação da posição voyeurística da espetatorialidade como uma atividade potencialmente fetichista, perversa, algo que o filme pretende construir não como constatação e sim como experiência sensorial. É uma obra que quase força o espectador a ser um cúmplice ao invés de uma testemunha, a engajar ao invés de observar. Nenhum outro projeto de Cronenberg levou tão a cabo o diálogo-chave de

*Calafrios* (1975), no qual uma personagem afirma que tudo é sexual. Sobre este assunto no contexto do fetiche, Safatle analisa:

Assim, pelos prazeres corporais não se submeterem imediatamente a uma hierarquia funcional, cada zona erógena (boca, ânus, ouvidos, órgãos genitais etc.) parece seguir sua própria economia de gozo e cada objeto a elas associados (seio, fezes, voz, urina) satisfaz uma pulsão específica, produzindo um “prazer específico de órgão”. (SAFATLE, 2022, p. 50)

*Crash* descentraliza os centros normativos da sexualidade, sejam as zonas erógenas, as formas de gozo ou a estabilidade monogâmica – já que as relações sexuais entre os personagens é uma constante permutação em que todos se envolvem com todos. As imagens, do ponto de vista do que é o foco da *mise-en-scène*, não nos mostram nada além de corpos e máquinas, o que significa que de fato tudo em *Crash* é sexual. Os planos, os corpos, as máquinas, as combinações entre estes elementos e as formas de produção do gozo a partir destas combinações, tudo é possível, tudo é erógeno, tudo é sexual.

## V - Conclusão

Ao longo desta dissertação, buscamos mapear as linhas de força que atravessam a filmografia de David Cronenberg com o intuito de chegar a uma estimativa do que seria o “cinema cronenberguiano”. A partir da análise de seus filmes, a ideia era construir uma progressão de ideias que pudesse tecer as bases para uma compreensão de fios que conectam tanto os filmes entre si quanto com um certo olhar, uma certa sensibilidade que está acima da singularidade de cada objeto, ao mesmo tempo que interpela todos eles. Além disso, se Cronenberg costuma ser reconhecido majoritariamente por chavões frequentemente vagos, noções de atrito entre corpo e tecnologia, *body horror*, cinema de horror, representações explícitas de sexualidade, a intenção deste trabalho era menos de reforçar estas interfaces ou esta imagem do diretor do que realmente aprofundar-se na materialidade de suas preocupações. Em outras palavras, chegar a um retrato do estilo cronenberguiano a partir de uma abordagem crítica que não tomasse nada como dado, que não tentasse cristalizar uma imagem que já está feita, mas que estivesse comprometida com o esforço de desvendar novas chaves, novos caminhos. A estrutura dos capítulos, de teor arbitrário, como fruto exclusivo de uma relação pessoal com a obra do diretor, reflete a natureza deste gesto.

Era importante, para os fins desta dissertação, demonstrar como certas questões que estiveram presentes para Cronenberg desde o início de sua carreira se transformaram e se adaptaram diante das configurações culturais de cada tempo histórico em que os diferentes filmes foram realizados. A noção de performatividade dos papéis familiares que apresentamos a respeito de *Marcas da Violência* (2005) ou *Senhores do Crime* (2007), por exemplo, não está posta em um filme de conjuntura familiar como *Os Filhos do Medo* (1979), projetos realizados com quase 30 anos de distância entre si e que, portanto, respondem a zeitgeists distintos. Da mesma maneira, a expressão de prazeres transgressivos que em uma obra como *Calafrios* (1975) era muito abrangente, genérica, e

agenciada por um agente externo, o parasita, em casos futuros, como em *Crash: Estranhos Prazeres*, será resultado direto da subjetividade de personagens com uma eloquência libidinal muito mais complexa, com uma capacidade avançada de configurar suas próprias realidades de gozo com extrema especificidade, justamente porque esta noção de performatividade, seja do desejo ou de uma identidade, lhes é muito mais acessível do que para os personagens de *Calafrios*.

É interessante notar também como Cronenberg, após alcançar uma notoriedade como um grande diretor, com sucessos como *Scanners: Sua Mente Pode Destruir* (1981), *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983), *A Mosca* (1986), acabou sendo colocado em uma certa “caixinha” – algo que ele já falou diversas vezes sobre em entrevistas –, o que conecta-se com uma obra como *Existenz* (1999), um projeto sobre um ideal de liberdade artística do criador, sobre o desinteresse em cumprir com programas estéticos dominantes ou expectativas de fãs que esperam uma repetição de sucessos pregressos. Vários outros exemplos e comparações poderiam ser feitas neste sentido, mas o ponto é que o estilo não é algo estático e sim cinético, algo que se transforma com o tempo. Deste modo, tentar encapsular um “cinema cronenberguiano” não significa capturar uma coisa fixa e estática, um centro de significados que sintetiza tudo ao seu redor, mas trata-se, ao contrário, de ir ao encontro desta flutuação de ideias e significados, e de operar sobre o intervalo, de dar uma forma crítica a um fluxo de subjetividade que atravessa uma determinada faixa temporal.

## VI - Referências bibliográficas

ANDRADE, Fábio. **Mapas para as Estrelas**. Revista Cinética, 12 set. 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/mapas-para-as-estrelas-maps-to-the-stars-de-da-vid-cronenberg-canadaeua-2014/>. Acesso em: 16 mar. 2025.

ANDRADE, Fábio. **Um Método Perigoso**. Revista Cinética, dez. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/adangerousmethod.htm>. Acesso em: 16 mar. 2025.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Portugal: Edições 70, 2014.

CESAR ABREU, Nuno. **O Olhar Pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo**. 2ª edição. São Paulo: Alameda, 2012.

CRONENBERG, David. **Resposta à pergunta sobre o filme Crash: Estranhos Prazeres durante a conferência de imprensa em Cannes**. Conferência de imprensa, 1996. Entrevistado por jornalistas presentes. YouTube, 19 de agosto de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dK-St351mjw>. Acesso em: 8 de janeiro de 2025.

CRONENBERG, David. **Entrevista sobre Videodrome**. Entrevistado por Mick Garris. YouTube, 16 de janeiro de 2010. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kcKMn3CZ1bk&ab\\_channel=REVOK](https://www.youtube.com/watch?v=kcKMn3CZ1bk&ab_channel=REVOK). Acesso em: 18 de fevereiro de 2025.

CRONENBERG, David. **Canadian director David Cronenberg in Studio Q**. YouTube, 16 de janeiro de 2012. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=dmaR5uu5q3U&ab\\_channel=QwithTomPower](https://www.youtube.com/watch?v=dmaR5uu5q3U&ab_channel=QwithTomPower). Acesso em: 18 de março de 2025.

CRONENBERG, David. **"Cosmopolis" director David Cronenberg in Studio Q**. YouTube, 5 de novembro de 2012. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hNdsfoRspfI&ab\\_channel=QwithTomPower](https://www.youtube.com/watch?v=hNdsfoRspfI&ab_channel=QwithTomPower). Acesso em: 18 de março de 2025.

CRONENBERG, David. **David Cronenberg on Crimes of the Future and why he sees body horror as "the body beautiful"**. YouTube, 3 de junho de 2022. Acesso em: 18 de março de 2025.

EDELMAN, Lee. **No Future: Queer Theory and the Death Drive**. Duke University Press, 2004.

EDELMAN, Lee. **Entrevista sobre No Future: Queer Theory and the Death Drive**. Entrevistado por Ricardo Lopes. YouTube, 9 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R-kg4QRa3lc>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2025.

EBERT, Roger. **The Searchers**. RogerEbert.com, 22 jul. 2003. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-searchers-1956>. Acesso em: 16 mar. 2025.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. 15ª edição. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2023.

GARDNIER, Ruy. **Spider**. Contracampo, n. 43, nov. 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/43/spider.htm>. Acesso em: 16 mar. 2025.

GARDNIER, Ruy. **Mistérios e Paixões**. Contracampo, n. 69, ago. 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/69/misteriosepaixoes.htm>. Acesso em: 16 mar. 2025.

HARAWAY, Donna. **A reinvenção da natureza: Símios, ciborgues e mulheres**. 1ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados**. Cadernos Pagu, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773/1828>. Acesso em: 16 mar. 2025.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Nova York: Verso, 1991.

MCHALE, Brian. **Postmodernist Fiction**. Cambridge: Routledge, 1987.

RODLEY, Chris (org.). **Cronenberg on Cronenberg**. Londres: Faber and Faber, 1997.

SAFATLE, Vladimir. **Fetichismo: Colonizar o outro**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2022.

WILSON, Scott. **The Politics of Insects: David Cronenberg's Cinema of Confrontation**. Nova York: Continuum, 2011.

WOLLEN, Peter. **Signs and Meaning in the Cinema**. 3ª edição. Bloomington: Indiana University Press, 1972.