

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**New Flesh:
A cosmovisão de horror de David Cronenberg**

Rafael Santos de Gusmão Lobo

Mai de 2016

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**New Flesh:
A cosmovisão de horror de David Cronenberg**

Rafael Santos de Gusmão Lobo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social.

Linha de pesquisa: Imagem, Som e Escrita.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

Maio de 2016

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

Dissertação de Mestrado

Título: New Flesh: A cosmovisão de horror de David Cronenberg

Autor: Rafael Santos de Gusmão Lobo

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

Banca: Prof. Doutor Gustavo de Castro e Silva (UnB)
Prof. Doutor Pedro Russi (UnB)
Prof. Doutor Mike Peixoto (IESB)
Prof. Doutora Gabriela Freitas (UnB)

New Flesh: A cosmovisão de horror de David Cronenberg

Rafael Santos de Gusmão Lobo

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília e defendida sob a avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva – UnB
Orientador

Prof. Dr. Pedro Russi – FAC – UnB
Avaliador

Prof. Dr. Mike Peixoto – IESB
Avaliador (membro externo)

Prof. Dra. Gabriela Freitas – UnB
Avaliadora (suplente)

Agradecimentos

Primeiramente, ao meu orientador Gustavo de Castro, pela confiança que me deu para entrar nos territórios pantanosos do desconhecido. Por nossas conversas sobre o imaginário, através das quais, com a sua sapiência de mago, escancarou minhas comportas para o horror da imaginação.

Ao *Nesecom*, pelos ótimos encontros, conversas e por me colocar em contato com a filosofia lúdica de Eugênio D’Ors, que embora não esteja citado no trabalho, paira sua luz sobre ele. E especialmente ao professor Pedro Russi que me mostrou sabiamente, com rigor e leveza, a beleza do pensamento.

Aos membros da minha banca de qualificação, Mike Peixoto e Frederico Feitoza, que souberam minuciosamente, indicar os ruídos do trabalho e apresentar possibilidades férteis para o rumo da pesquisa.

À CAPES, pelo apoio financeiro que possibilitou intensificar minha dedicação ao trabalho.

Aos professores e colegas do mestrado (PPG-FAC da UnB), que sempre possibilitaram que o pensamento circulasse livremente pelas aulas. Em especial à minha amiga, Emília Silberstein, pela forma afetuosa e inspiradora com a qual se relaciona com a ciência, e pela ternura com que escutou meus desabafos e soube oferecer tantos conselhos.

Ao amigo Ariosto Revoredo que, sem pestanejar, topou compartilhar a empreitada de traduzir as citações que permeiam este trabalho.

Ao *Espaço Laje*: Felipe Cavalcante, Gabriel Mesquita, Julio Lapagesse, Lucas Gehre, Neno, Pedro Ivo, Ricardo Ponte e Virgílio Neto. Gênios loucos, amigos de convívio intenso, com os quais pude enveredar meus pensamentos, com fascínio e assombro, pelos caminhos da arte. Seja lá o que isso for.

À equipe dos curtas-metragens que tive a oportunidade de dirigir – *Confinado* (2010), *Palhaços Tristes* (2013) e *Bartleby* (2016) – através dos quais desfrutei do prazer inigualável de pensar coletivamente por meio de uma linguagem estética.

Aos amigos da película e de Baco, Alex Vidigal, Maurício Fonteles e Lucas Gesser, pela afinidade eletiva entre o cinema e a amizade.

Às saudosas noites terapêuticas, regadas à filmes e café, com o grande amigo Igor Moreno, de quem, o método de ‘dar o gás’ sempre foi o meu único horizonte de possibilidades.

Ao inestimável amigo Tomás Ribeiro. Não apenas testemunhou o nascimento da intuição que guiou este trabalho, como é parte dela. À todas madrugadas de diálogos intermináveis sobre a vida, Cronenberg e filosofia que tanto inspiraram este texto. E por seu cuidado com a escrita, que espero estar refletido no texto, não apenas por meio de sua acurada revisão, mas também através de seus ensinamentos.

À todos os amigos que não foram citados aqui, mas que certamente, assim como são parte da minha história, também colaboraram para o desenvolvimento deste trabalho.

À Tamara Correia, que espontaneamente me deu a mão para que, advertidos por Weber, entrássemos juntos nas trevas, sabendo que deixaríamos todas esperanças para trás. E, mesmo andando perdidos em meio à escuridão, soube me mostrar, com paixão singular, a poesia desse caminho.

E, finalmente, à minha família que inquestionavelmente sempre me apoiou. Especialmente aos meus pais, Antônio Henrique e Maria Cristina, por todo o carinho, por toda compreensão e pela sábia educação equilibrada, passional e cuidadosa, que nunca reprimiu a liberdade de pensar e a minha capacidade de individualizar.

Resumo

Este trabalho busca investigar o desenvolvimento da importância do gênero de horror na compreensão da trágica condição humana atual. Para tal fim, investigo o gênero de horror partindo do pensamento da corrente filosófica do realismo especulativo e, em particular, do autor Eugene Thacker, que reconhece no espectro da extinção humana que assombra gradativamente nossas vidas hoje – catástrofes ambientais, pandemias, guerras – a dificuldade em se pensar a existência de um mundo de onde fomos extintos. Tal pensamento traz um limite em si: a imagem de um mundo impensável que se situa nas fronteiras da dicotomia ciência e magia. A necessidade política de se pensar a coexistência entre o mundo não humano dos processos naturais e o mundo humano objetificado aponta para a importância do horror como um campo epistemológico privilegiado de investigação que, há tempos, tem no conhecimento dessa coexistência seu foco de interesse. Nesse contexto, opto por seguir minha investigação por meio do exame do pensamento do cineasta David Cronenberg, considerado um autor fundamental do horror. Juntamente com a perspectiva de Thacker sobre o mundo, investigo a hipótese de que a obra do diretor canadense perfaz uma visão autoral que pode ser compreendida como um dispositivo de uma cosmovisão de horror. A partir de uma particular dicotomia de seu cinema, que se apresenta cindido entre uma estética ora fantasiosa, ora mais realista, minha proposta segue a intuição de que há, na tensão dessa contradição, uma afinidade eletiva entre a dicotomia realidade e fantasia que associa sua obra ao horror. A motivação dessa hipótese está na premissa de que o cinema de Cronenberg encontra sua unidade como um pensamento sobre o corpo humano. Por meio do reconhecimento desta afinidade, os corpos dos personagens dos filmes revelam-se como significantes da monstruosidade, tal como pensada por Georges Canguilhem. Revelada a monstruosidade do corpo, a visão estética autoral do diretor pode ser entendida como a expressão de uma fantasiosa visão de lugar nenhum, cuja perspectiva de estranhamento radical se revela como fonte de uma experiência de horror fundamental. ‘*New Flesh*’, expressão cunhada pelo diretor em um de seus filmes para nomear a monstruosidade do corpo de seu personagem, é utilizada nesta pesquisa como conceito estético que operacionaliza essa afinidade entre realidade e fantasia no cinema de Cronenberg. Ao fim da dissertação, aprofundando a relação inerente da *New Flesh* com a noção de construção de realidade, experimento ludicamente este conceito como o dispositivo mediador de uma cosmovisão de horror.

Palavras-chave:

David Cronenberg; gênero de horror; realismo especulativo; New Flesh; visão de lugar nenhum; monstruosidade.

Abstract

This work aims to investigate the development of the importance of horror genre in understanding the tragic human condition today. To this end, I investigate the horror genre following the philosophical thought of speculative realism, and particularly the author Eugene Thacker, who recognizes in the spectrum of human extinction that gradually haunts our lives today – environmental disasters, pandemics, wars – the difficulty in thinking of a world where we went extinct. This thought brings a limit within: the image of an unthinkable world that lies on the borders of the dichotomy science and magic. The political need to think about the coexistence between the nonhuman world of natural processes and the objectified human world point to the importance of horror as a privileged epistemological field of research, that has been having, in the knowledge of that coexistence, for a long time, its focus of interest. In that context, I choose to follow my research by examining the thought of the cinema director David Cronenberg, considered a key author of horror. Together with Thacker's perspective, I investigate the hypotheses that the work of the Canadian director compiles an authorial vision that can be comprehended as an apparatus of a horror worldview. From a singular dichotomy of his work, divided between films with fanciful aesthetics and others with a realistic aesthetics, my proposal follows the intuition that there is on the stress of that contradiction, an elective affinity between the dichotomy reality and fantasy, which link his work to horror. The motivation of this hypothesis is grounded in the assumption that Cronenberg's films finds their unity as a thought of the human body. By means of the recognition of this affinity, the bodies of his film's characters are revealed as signifiers of monstrosity as thought by Georges Canguilhem. Revealed the monstrosity of the body, the director's authorial vision can be understood as the expression of a fantasy view from nowhere, whose perspective of radical strangeness is revealed as a source of a fundamental horror experience. 'New Flesh', an expression coined by the director in one of his films, is used in this research to name the aesthetics concept that will operationalize this affinity between reality and fantasy in Cronenberg's work. By the end of the dissertation, deepening the relation of the New Flesh with the notion of construction of reality, I experiment playfully with this concept as an apparatus of mediation of a horror worldview.

Key words:

David Cronenberg; horror genre; New Flesh; speculative realism; view from nowhere; monstrosity.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1 – O gênero de horror.....	26
1.1 – Gênero.....	26
1.2 – Afinidade eletiva.....	29
1.3.1 – Afinidades eletivas do horror.....	33
1.3.2 – Prazer mórbido.....	34
1.3.3 – Monstruosidade.....	44
CAPÍTULO 2 – O cinema de David Cronenberg.....	55
2.1 – Interzona.....	57
2.2.1 – Gênero de horror e autoria.....	71
2.2.2 – Inversão estética.....	80
CAPÍTULO 3 – New Flesh.....	85
3.1 – Monstruosidade cronenberguiana.....	87
3.2 – Visão de lugar nenhum.....	91
3.3 – O monstro como artista.....	98
CAPÍTULO 4 – Cosmovisão de horror.....	103
4.1 – We need a haircut.....	106
4.2 – My prostate is asymmetrical.....	109
4.3 – The glow of cybercapital.....	118
4.4 – They come from horror and despair.....	122
APONTAMENTOS FINAIS.....	130
ILUSTRAÇÕES.....	138
LISTA DE FILMES.....	155
REFERÊNCIAS.....	158

Lista de Ilustrações

Fig.1	Frame do filme <i>Shivers</i> (1975)	Captura de Tela
Fig.2	Frame do filme <i>Rabid</i> (1977)	Captura de Tela
Fig.3	Frame do filme <i>The Brood</i> (1979)	Captura de Tela
Fig.4	Frame do filme <i>Scanners</i> (1981)	Captura de Tela
Fig.5	Frame do filme <i>Videodrome</i> (1983)	Captura de Tela
Fig.6	Frame do filme <i>The Dead Zone</i> (1983)	Captura de Tela
Fig.7	Frame do filme <i>The Fly</i> (1986)	Captura de Tela
Fig.8	Frame do filme <i>The Fly</i> (1986)	Captura de Tela
Fig.9	Frame do filme <i>The Fly</i> (1986)	Captura de Tela
Fig.10	Frame do filme <i>Naked Lunch</i> (1991)	Captura de Tela
Fig.11	Frame do filme <i>Dead Ringers</i> (1988)	Captura de Tela
Fig.12	Frame do filme <i>Crash</i> (1996)	Captura de Tela
Fig.13	Frame do filme <i>History of Violence</i> (2005)	Captura de Tela
Fig.14	Frame do filme <i>Eastern Promisses</i> (2007)	Captura de Tela
Fig.15	Frame do filme <i>eXistenZ</i> (1999)	Captura de Tela
Fig.16	Frame do filme <i>The Fly</i> (1986)	Captura de Tela
Fig.17	Frame do filme <i>M. Butterfly</i> (1993)	Captura de Tela
Fig.18	Frame do filme <i>M. Butterfly</i> (1993)	Captura de Tela
Fig.19	Frame do filme <i>M. Butterfly</i> (1993)	Captura de Tela
Fig.20	Frame do filme <i>M. Butterfly</i> (1993)	Captura de Tela
Fig.21	Frame do filme <i>A Dangerous Method</i> (2011)	Captura de Tela
Fig.22	Frame do filme <i>Cosmopolis</i> (2012)	Captura de Tela
Fig.23	Frame do filme <i>Cosmopolis</i> (2012)	Captura de Tela
Fig.24	Frame do filme <i>Cosmopolis</i> (2012)	Captura de Tela
Fig.25	Frame do filme <i>Cosmopolis</i> (2012)	Captura de Tela
Fig.26	Frame do filme <i>Cosmopolis</i> (2012)	Captura de Tela
Fig.27	Frame do filme <i>Cosmopolis</i> (2012)	Captura de Tela

Fig.28	Frame do filme <i>Cosmopolis</i> (2012)	Captura de Tela
Fig.29	Frame do filme <i>Cosmopolis</i> (2012)	Captura de Tela
Fig.30	Frame do filme <i>Spider</i> (2002)	Captura de Tela
Fig.31	Frame do filme <i>Cosmopolis</i> (2012)	Captura de Tela
Fig.32	Frame do filme <i>Videodrome</i> (1983)	Captura de Tela
Fig.33	Frame do filme <i>Cosmopolis</i> (2012)	Captura de Tela

Quando estava no meu *tour* publicitário de *A Mosca*, frequentemente me perguntavam qual inseto eu gostaria de ser, caso eu fosse submetido a uma transformação entomológica. Minhas respostas variavam dependendo do meu humor, embora eu tivesse uma predileção pela libélula, não apenas pelo seu vôo espetacular, mas também, pela inovação de seu furioso estágio larval aquático, com sua mortal mandíbula extensível; além disso, eu achava que copular no ar deveria ser agradável. ‘Esta libélula seria sua alma voando em direção ao paraíso?’, me perguntaram. ‘Não é o que você está a procurar?’. Não, na verdade não, eu respondi. Eu apenas seria uma simples libélula, e então, se eu conseguisse evitar de ser comido por um pássaro ou um sapo, copularia, e assim que o verão terminasse, eu iria morrer.

(David Cronenberg)

Introdução

O impulso humano de conferir sentido ao próprio mundo, seja nas mitologias, teologias e filosofias, incluindo o humanismo secular existencialista, sempre implicou uma concepção antropocêntrica do mundo como realidade fenomênica vivida no interior de uma cultura, mediada por valores humanos historicamente determinados. Não obstante a capacidade criativa das culturas humanas em confeccionar um mundo vivido que reflita a imagem narcísica do próprio povo, o desenvolvimento das sociedades modernas, que culmina no mundo contemporâneo, legou à espécie o desafio trágico de confrontar a imagem informe de um mundo como realidade absolutamente estranha às representações do senso comum. Devemos aqui contar as descobertas das ciências modernas que contribuíram para o solapamento da imagem antropocêntrica de mundo. Pode-se lembrar das três grandes feridas narcísicas da humanidade elencadas por Freud (2011): Copérnico e o heliocentrismo (a Terra não é o centro do universo); Darwin e o evolucionismo (a espécie humana não é protagonista da vida no planeta); Freud e a descoberta do inconsciente (a subjetividade humana não é governada pela razão); ao que devemos acrescentar as radicais revisões sobre a concepção newtoniana de física introduzidas pela Física contemporânea, que minaram a própria imagem fenomênica da realidade material espaço-temporal. Contudo, as transformações políticas, sociais e tecnológicas ocorridas na modernidade, assim como as consequências ambientais da exploração massiva dos recursos naturais pela indústria capitalista implicadas na intrincada relação antropocêntrica¹ entre a cultura e a natureza, têm efeitos igualmente radicais sobre nosso senso de familiaridade com o mundo vivido.

A co-existência de um mundo não-humano dos processos naturais com o frágil mundo humano em que vivemos e que objetivamos convoca a suspeita de que a visão secular e humanista de mundo é insuficientemente materialista para comportar a compreensão da importância ontológica da economia e, em particular, do mercado financeiro, que hoje determina, em última instância, as decisões políticas dos governos dos estados capitalistas. Somados a esta questão, estão os atuais processos de confrontação do interior fantástico e vivido das civilizações avançadas com a exterioridade implacavelmente real e inumana que se

¹ No artigo de Renata Lemos Morais “Nanomídia(s): legitimidade e interdisciplinaridade face ao antropoceno”, a autora explica que apesar do uso corrente do termo ‘antropoceno’ em diversos estudos sociais e culturais contemporâneos, não existe ainda um consenso científico sobre sua terminologia. É um termo informal que categoriza um momento geológico-cronológico. De acordo com a Subcomissão de Estratigrafia Quaternária, o corpo regulador internacional para estudos estratigráficos, o antropoceno “denota o presente intervalo de tempo, no qual várias condições e processos geológicos são profundamente alterados pelas atividades humanas” (MORAIS, 2014b, p. 42).

insinua tecnologicamente na astronomia, na engenharia genética, na virtualização da informação, nas impressoras 3D, na nanotecnologia e nas tecnologias de guerra. As fronteiras entre os fatos científicos e a ficção tornam-se cada vez mais nebulosas. Segundo Renata Lemos Morais:

A matéria pode ser manipulada tão facilmente quanto um designer gráfico manipula a ferramenta borracha do Photoshop para corrigir um desenho. A insustentável leveza da matéria já é esdrúxula o bastante, porém os contos estranhos sobre ela podem se tornar mais esdrúxulos ainda. Os cientistas estão prometendo transformar a luz em matéria, ao construir um puro colisor fóton-fóton, que irá criar matéria a partir da luz. O fato científico e a ficção-científica se colidem novamente. (MORAIS, 2014a)

A visada sombria e especulativa sobre a realidade que serve de perspectiva crítica e filosófica a esta pesquisa tem sido explorada em uma diversidade de estudos críticos, artísticos, históricos e ficcionais ao redor do globo na última década sob a identidade abrangente do realismo especulativo. Trata-se de reconhecer de forma radicalmente consequente o lugar do pensamento no interior do universo e redescobrir suas potências especulativas, reclamando os direitos da metafísica contra as tendências humanistas, subjetivistas e idealistas que dominaram a cultura intelectual no século XX (fenomenologia, existencialismo, hermenêutica etc.). Contra o paradigma epistemológico anti-realista que orientou as mais variadas correntes modernas pós-kantianas de pensamento, a ênfase na matéria como entidade auto-organizadora reafirma o primado ontológico do real sobre a subjetividade, abrindo a interioridade espiritual desta para o grande exterior do cosmos, do Planeta, da extinção, da morte anônima. O olhar especulativo deve estar apto a descortinar horizontes filosóficos capazes de revelar a materialidade profunda que divide e vincula os mundos humano e natural.

Em última instância, a real possibilidade da extinção da raça humana nos impõe progressivamente a necessidade de pensar politicamente essa coexistência de um mundo não-humano com o mundo humano. Conforme a hipótese crítica e especulativa de Eugene Thacker (2011), o pensamento acerca da extinção contém um limite paradoxal ao carregar em si a imagem de um mundo impensável, para além dos limites dos nossos conceitos, um

“mundo-sem-nós”². O paradoxo do pensamento do impensável nos leva ao reconhecimento de que não somos seres especiais dotados de uma faculdade cognitiva privilegiada, capaz de compreender a realidade para além dos conceitos, e de que o aspecto não-humano do mundo, inclusive do corpo, só pode ser pronunciada mediante uma linguagem não filosófica. Aquilo que, em eras passadas, antes da emergência da modernidade, seria “descrito em termos de um misticismo escuro ou de uma teologia negativa” (THACKER, 2011, p. 2, tradução nossa), a nossa cultura contemporânea tem pensado por meio do gênero de horror.

Eu proponho que o horror seja entendido não como algo que lida com o medo humano em um mundo humano (o mundo-para-nós), mas como sendo algo sobre os limites do humano na medida que confronta um mundo que não é apenas um Mundo, e não apenas uma Terra, mas também um Planeta (o mundo-sem-nós). Isto também significa que o horror não é simplesmente sobre o medo, mas sim sobre o enigmático pensamento do desconhecido. (THACKER, 2011, p. 8-9, tradução nossa)

Frente ao sentimento de angústia, resultado psicossocial inerente ao desenvolvimento irrefreado das tendências desagregadoras da modernização, o mundo contemporâneo vem gradativamente nos convocando ao pensamento do horror. A literatura gótica do século XVIII é o marco histórico da emergência do gênero como um campo cultural e estético nascido no berço do período iluminista. Na medida em que outras diversas manifestações artísticas foram sendo integradas ao gênero, as abordagens teóricas ao horror tornaram-se gradativamente mais complexas, atravessando os mais variados campos do conhecimento. Segundo Thacker, seu trabalho não trata de pensar o gênero de horror como um objeto a ser sistematizado pela filosofia. Ou seja, uma filosofia do horror que “explique toda e qualquer coisa, nos contando que os filmes de horror significam isto ou aquilo, revelam esta ou aquela ansiedade, são representativos deste ou daquele momento cultural que estamos vivendo, e assim por diante.” (THACKER, 2015, p. 11, tradução nossa). Sua abordagem trata-se, antes de tudo, de uma

² O conceito de mundo-sem-nós é apresentado no livro de Eugene Thacker, *In The Dust of This Planet*, para elucidar sua noção do pensamento do impensável. Thacker categoriza três tipos de mundos: o mundo-para-nós, que nós interpretamos e ao qual damos sentido, mundo essencialmente antropocêntrico; o mundo-em-si-mesmo, mundo dos processos naturais, mundo em um estado já dado, que todavia paradoxalmente deixa de ser um mundo-em-si-mesmo e torna-se um mundo-para-nós sempre que nos atentamos para ele; e o mundo-sem-nós, mundo do qual a existência humana foi subtraída: mundo espectral e especulativo que não coexiste com o mundo-para-nós. Qualquer tentativa de categorizá-lo, seja como antagonístico a nós, seja neutro em relação a nós, o colocará respectivamente em termos de um mundo-para-nós ou um mundo-em-si-mesmo. O mundo-sem-nós reside em uma zona nebulosa que é ao mesmo tempo impessoal e horrorosa” (THACKER, 2011, pg. 8, tradução nossa).

inversão, o “horror da filosofia”³ como ele chama, pela qual o gênero é visto em sua singularidade epistêmica como capaz de levantar suas próprias proposições filosóficas.

Talvez gêneros como o horror são interessantes não porque podemos inventar engenhosos modelos explicativos para eles, mas porque eles nos levam a questionar algumas de nossas suposições mais básicas sobre o processo de produção do conhecimento, ou sobre a arrogância de se viver no mundo centrado no humano em que vivemos atualmente. (THACKER, 2015, p.11, tradução nossa)

Na atualidade, para vários pensadores do realismo especulativo, o gênero de horror tem sido reconhecido como um campo epistemológico singular por excelência. O horror, ao experimentar com os afetos e os pensamentos que fogem do automatismo antropocêntrico, assombra o pensamento filosófico, solapando, mesmo que momentaneamente, a visão racional que temos de nós mesmos e o conforto da ilusória realidade consensual. Segundo Robin Mackay:

No século XX, a ficção científica, a ficção estranha, e o horror em particular, têm fornecido um laboratório para moldar narrativas evidentemente informadas dos paradoxos conceituais produzidos pela ciência moderna e pela filosofia. E cada vez mais a própria filosofia, e as altas artes, que há tempos olharam com desdém para essas *pulp fictions*, estão se dando conta da clareza antecipatória com a qual estes gêneros formularam problemáticas que estão se tornando cada vez mais insistentes, não apenas conceitualmente e esteticamente, mas também politicamente. (MACKAY in: COLLAPSE, 2009, p. 5, tradução nossa)

Tendo em vista essa perspectiva do realismo especulativo, o presente trabalho, reconhecendo a complexidade do gênero de horror e suas diversas particularidades e abordagens, tem como intuito compreender de que forma este pensamento acerca do horror, na qualidade de um campo epistemológico legítimo, nos permite pensar como ele vem desenvolvendo a sua importância na atualidade. Para alcançar tal intuito, primeiramente realizarei um trabalho de definição do gênero para apresentar, de forma geral, as

³ ‘*Horror of Philosophy*’ é, também, o nome com o qual Eugene Thacker denota a sua série de três livros dedicada ao estudo do horror: Em *In The Dust of This Planet* (2011), Thacker elabora seu pensamento sobre o limite do pensamento e a intersecção entre o gênero de horror e a filosofia. Ele explora o gênero, seja pelas noções de ocultismo, demonologia ou misticismo, como um campo fértil para se pensar o impensável. No segundo livro da série, *Starry Speculative Corpse* (2015), o autor dá continuidade ao seu estudo, mas experimenta trabalhar a ideia de interpretar os trabalhos de filosofia como obras de horror. No último livro, *Tentacles Longer Than Night* (2015), Thacker propõe uma inversão do seu trabalho no segundo livro e visa reconhecer o trabalho de autores do gênero de horror como obras de filosofia.

problemáticas singulares que envolvem o pensamento do horror. Na sequência, optei por explorar o trabalho de um autor que fosse, de um lado, de importante reconhecimento transformador na história do gênero de horror, e que, de outro, ainda estivesse em atuação. Assim como no pensamento de Thacker sobre o horror da filosofia, a ideia é que o desenvolvimento da obra deste autor de horror possa ser reconhecido como um pensamento filosófico em processo. Pode ser interessante levarmos à sério a proposta de Thacker de que os autores do horror devem ser mais propriamente compreendidos não pelo senso comum como meros escritores de ficção, mas como filósofos.

E se lermos Poe ou Lovecraft como filósofos e não como escritores de contos? E se lermos Poe ou Lovecraft como não-ficção? Isto significa que as preocupações típicas do escritor ou crítico literário - enredo, personagem, ambiente, gênero, e assim por diante - serão menos relevantes para nós do que as ideias contidas na história - e o pensamento central que atravessa grande parte do horror sobrenatural é o limite de pensamento, personagens humanos confrontados com o limite do humano. (THACKER, 2015, p. 11, tradução nossa)

Não obstante que este trabalho parta da premissa metodológica de Thacker direcionada à observação da ideia filosófica central das obras dos autores do horror, acredito que todos os elementos estéticos e narrativos, bem como a mídia pela qual os autores desenvolvem seus pensamentos, são fundamentais para que possamos compreender como essas ideias são construídas. Ou seja, o afeto proveniente do inextrincável correlacionamento entre a forma e o conteúdo é também parte constituinte da singularidade da ideia filosófica proposta pela obra. Portanto, conforme esta perspectiva estética, opto em explorar o horror através da linguagem fílmica não apenas por se tratar da minha área de atuação profissional, mas principalmente devido ao fato do filme ser a linguagem pela qual o gênero tem se desenvolvido de forma mais proeminente na atual indústria cultural, como evidencia grande parte da bibliografia dedicada ao gênero.

Elenquei, como objeto de estudo, o cinema do diretor canadense David Cronenberg, autor que iniciou sua carreira vinculado ao gênero de horror e que, juntamente com outros diretores a ele contemporâneos, reconhecidamente transformou o gênero na década de setenta. Não obstante o reconhecimento da crítica de que há, no cinema de Cronenberg, uma cisão marcada por uma fase estética fantasiosa pertencente ao gênero de horror e outra mais realista, de cunho autoral e, portanto, não diretamente associada ao gênero, esta particularidade de sua obra torna-se meu principal foco de interesse para explorar o horror na

atualidade. A hipótese programática que direciona esta pesquisa é a de que, no exercício intuitivo de tensionar e aproximar esta aparente cisão do cinema de Cronenberg, descobriremos uma perspectiva de horror capaz de lançar um singular olhar para o gênero. A premissa, a ser sustentada, e que justificará essa hipótese, é a de que a obra deste diretor pode ser afinada como o processo de um pensamento coeso sobre o corpo humano que unifica todos os seus filmes. Creio que o corpo torna-se a interface pela qual pode-se aproximar ambas as tendências de seu cinema de forma a compreendermos esta unidade autoral de Cronenberg como uma visão de horror do corpo humano e da realidade. Sobre a função do exercício de reconhecimento autoral para Michel Foucault, Mark Jancovich observa:

Para Foucault, a função do autor cria “uma relação de homogeneidade, filiação e autenticação de alguns textos através da utilização de outros”. Mas esta técnica de classificação não identifica simplesmente uma essência pré-existente. Em vez disso, ela produz o que pretende identificar. É o produto de um desejo e de uma projeção, de uma necessidade de acreditar que há “um ponto em que as contradições são resolvidas e onde os elementos incompatíveis são finalmente amarrados ou organizados em torno de uma contradição original e fundamental”. (JANCOVICH, 2002, p. 151, tradução nossa)

De acordo com a hipótese que guia este trabalho, no capítulo intitulado “O gênero de horror”, tenho por intuito desenvolver uma definição para o gênero na qualidade de um campo cultural complexo. Trata-se de compreender não apenas o que significa o ‘horror’, mas também como algum produto cultural pode ou não ser associado ao gênero. Partiremos da perspectiva consensual com a qual Jancovich (2002) e James Naremore (2008) definem o gênero, qual seja – como um campo de afinidades intertextuais entre discursos, tanto no âmbito da produção, mediação e recepção de determinados produtos culturais. Ainda que os gêneros, de forma geral, compartilhem de uma lógica de funcionamento similar, cada qualificação – no caso desta pesquisa, o horror - apresentará uma relação de afinidade particular. Esta particularidade será compreendida por meio do conceito de ‘afinidade eletiva’ tal como utilizado por Max Weber, para abordar a força de atração que se dá entre duas formas culturais, como, por exemplo, o sistema econômico capitalista e a religião protestante.

A escolha do conceito de ‘afinidade eletiva’ para explicar o funcionamento do gênero tem como premissa o próprio caráter metodológico especulativo que guia a hipótese programática de exame do cinema de Cronenberg. Segundo o próprio conceito sociológico de Weber, proveniente da alquimia e, posteriormente, da literatura, o laço atrativo que funde

duas formas culturais tem um aspecto esotérico por nunca determinar como as analogias reconhecidas entre essas duas formas tornam-se efetivamente eletivas. A curiosidade de afinar a visão cronenberguiana ao horror é fundamentada, como veremos mais detalhadamente no capítulo, pela ‘lógica abdutiva’ de Charles S. Peirce. A pesquisa visa o trabalho criativo de propor o reconhecimento da autoralidade de Cronenberg na qualidade de uma visão de horror a partir da intuição de que, não obstante a aparente distância de sua tendência realista com relação aos principais códigos e convenções esperados em seus filmes do gênero, acredito que há entre estes filmes, pela mediação do tema do corpo, uma afinidade eletiva com o horror que os une. Cabe notar que *Cosmopolis* (Cosmópolis, 2012), filme da tendência realista que estudaremos no último capítulo, é o trabalho mais recente do diretor a apresentar expressivas analogias com o gênero. A intuição que motiva a hipótese da pesquisa parte da curiosidade de examinar este filme como uma obra de horror.

No seguimento do capítulo sobre o horror, irei elencar as afinidades mais gerais do gênero de forma a reconhecer sua qualidade epistemológica particular e que se referenciam à condição afetiva paradoxal do horror que intitulei sob a noção de um ‘prazer mórbido’. Partindo da definição etimológica de ‘horror’, que vincula o gênero ao sentimento de medo, observarei o conceito de ‘medo cósmico’, ou ‘medo do desconhecido’, como cunhado H.P Lovecraft (2008). Conceito este associado diretamente aos efeitos provenientes da literatura gótica e que, segundo Lovecraft, devido a sua negatividade, manteve o gênero com o status de contra-cultura em relação aos ideias iluministas da época. No que diz respeito a este status, o conceito de ‘fantástico’ como pensado por Todorov (2006) é apresentado como um elemento chave para se compreender como o gênero de horror se estabeleceu como uma forma epistemológica de restabelecimento da cisão entre a razão e o irracional por meio de um particular estado de hesitação ou dúvida. No âmbito da psicanálise, abordarei as afinidades que o gênero estabelece com o conceito de ‘*unheimlich*’ como pensado por Freud (2011), e de ‘abjeção’ como pensado por Julia Kristeva. O sentimento de abjeção orienta a compreensão do prazer mórbido associada ao gênero ao tecer uma explicação para o caráter ambíguo, entre a fascinação e a repugnância, associado a muitos produtos de horror. O conceito de Freud visava explicar principalmente um particular afeto de estranhamento proveniente de determinadas obras associadas ao horror. A ocorrência deste sentimento se dá pelo fato de que tais obras possibilitam o fluxo de materiais reprimidos no inconsciente para a consciência. No que concerne o fato do horror lidar, de forma geral, com temas de caráter negativo reprimidos pela sociedade, este senso de estranhamento é significado pelo conceito de

unheimlich enquanto uma sensação de algo que nos é simultaneamente familiar e não familiar.

Por fim, esse capítulo abordará o conceito de monstruosidade, afinidade temática mais específica do horror, e que servirá para estabelecermos o principal canal analógico com o cinema de Cronenberg. Partindo da concepção de monstruosidade desenvolvida por Georges Canguilhem (2008), observo a característica paradoxal da monstruosidade que, ao tensionar as convenções de normalidade, geram a ambivalente sensação de fascínio e medo. Não obstante Canguilhem ser um autor pouco frequente nos discursos do horror, provavelmente devido ao fato de pensar o monstro no âmbito da vida e das leis da realidade, acredito que sua obra torna-se fundamental para compreender a monstruosidade no cinema de Cronenberg e para ampliar o escopo de afinidades do horror. Na sequência, conectando a representação da monstruosidade no gênero à ambígua sensação observada por Canguilhem, apresento quatro discursos com abordagens teóricas distintas.

Primeiramente, no domínio de uma teoria do pensamento, o filósofo Noël Carroll (1990), desenvolve um estudo sistemático sobre o gênero de horror. A partir do desenvolvimento do conceito de *'art-horror'*, Carroll fundamenta o gênero com base na emoção paradoxal que o espectador tem em relação ao monstro. Segundo o seu conceito, a sensação catártica e negativa que se tem diante do monstro é o preço a se pagar pelo ato de satisfação da curiosidade a respeito da existência do mesmo e que a narrativa tende a desvelar. Na sequência, Robin Wood (1979), cujo pensamento é de orientação psicanalítica e marxista, também reconhece na relação entre o espectador e o monstro um sentimento ambíguo. Wood retorna ao conceito de *'unheimlich'* e reconhece a ideia da volta do reprimido na reação de medo e fascínio proporcionada pela monstruosidade. A preocupação fundamental de seu pensamento reside na forma pela qual o gênero de horror representa seus monstros, pois, sendo estes expressões do inconsciente social, a atitude da obra em relação a tal conteúdo pode ser progressista ou conservadora. Judith Halberstam (1995), por outro lado, menos preocupada com os efeitos psicológicos da recepção, faz uma abordagem histórica que visa compreender na representação da monstruosidade a lógica de um circuito sógnico aberto e negativo engendrado para representar narrativamente qualquer coisa que determinado contexto social julgue horrível. Por último, Peter Hutchings (2004), filiando-se ao pensamento de Lovecraft, segue uma linha de uma ideia de horror cósmico e pensa que os monstros não devem ser interpretados apenas como representações sociais simbólicas, mas também vistos em sua total singularidade enquanto produtos do *'além'*.

No capítulo “O cinema de David Cronenberg”, observaremos as principais características biográficas e artísticas do diretor e que culminam na cisão de sua obra entre uma tendência ao gênero de horror e outra ao realismo e que fundamenta a hipótese programática desta pesquisa. Como veremos, esta cisão apresenta-se como sintoma da constituição de seu pensamento filosófico que visa tensionar dicotomias bem comportadas entre fantasia e realidade, dado a insistência temática do corpo em sua obra, entre corpo e mente e por último realidade e fantasia. A ideia de afinar a obra de Cronenberg sob uma visão autoral de horror tem como premissa o conceito de ‘interzona’, termo que utilizarei ao longo do capítulo para me referir à situação intermediária e de tensionamento que não apenas orientou o desenvolvimento do pensamento de Cronenberg, mas que determinou o seu próprio processo de vida. Sob a insígnia da interzona, será observada a noção de corpo em sua obra enquanto sistema aberto, o desenvolvimento de sua carreira dividida entre a arte e a ciência, sua nacionalidade canadense, que vive uma situação cindida entre anglo e franco canadenses, bem como a relação de seu país com a vizinhança americana, uma vez que, dada a proximidade com Hollywood, Cronenberg viu-se obrigado a se relacionar com a dicotomia entre um cinema autoral canadense e o cinema comercial de gênero.

Depois de apresentada a ‘interzona’ de Cronenberg, verificaremos como se deu a emergência de sua carreira por meio do gênero de horror. Ao longo do capítulo, serão observadas as características específicas de horror do cinema de Cronenberg e sua direta relação com o corpo humano, elementos que colaboraram para o desenvolvimento de um subgênero na década de setenta conhecido como *body horror*. Na sequência, abordaremos a inversão estética, ocorrida entre *The Fly* (A mosca, 1986) e *Dead Ringers* (Gêmeos – Mórbida Semelhança, 1988), que marca a cisão de sua obra e o momento no qual Cronenberg passa a ser amplamente reconhecido pela crítica. Inversão esta que, segundo a hipótese que orienta esta pesquisa, visa a ampliação do escopo da visão de Cronenberg em relação ao horror. Para tal efeito, é importante observar que Cronenberg, assim como o fez na década de setenta, sempre esteve catalisando os processos de transformação do gênero estabelecendo a esse novas afinidades.

O capítulo “*New Flesh*” tem como principal intuito explorar a afinidade entre a dupla tendência estética dos filmes de Cronenberg por meio da unidade de uma visão singular de horror. O desenvolvimento do conceito de ‘*New Flesh*’ torna-se o meio pelo qual a hipótese desta pesquisa visa o reconhecimento da afinidade eletiva entre seu pensamento filosófico sobre o corpo, desenvolvido em sua obra, e o gênero de horror. Fundamentado na sua relação com o conceito de monstruosidade, a *New Flesh* centra-se no processo de desumanização pela

qual os corpos dos personagens de Cronenberg passam. Como veremos, tal processo começa a partir de um evento traumático corporal, como, por exemplo, no caso do filme *The Fly*, a fusão entre o DNA do cientista Seth Brundle e o de uma mosca, e tem por efeito a transformação do personagem em uma monstruosidade. O exercício de afinar tal percepção em todos seus filmes, ora mais visível, ora mais virtualmente, trata-se de extrair da linguagem articulada na obra de Cronenberg as categorias estéticas (audiovisuais, narrativas, simbólicas, filosóficas) que habilitam a reflexão crítica e especulativa de articulação do conceito de *New Flesh*: a paradoxal “visão de lugar nenhum” que medeia uma visão do corpo humano por um ponto de vista contraditório, objetivo e, por isso mesmo, subjetivo, dada seu intrínseco afeto de horror. Tal perspectiva tem por intuito compreender a visão paradoxal do diretor acerca do horror. Segundo Cronenberg, *Shivers* (Calafrios, 1975) está ao mesmo tempo encapsulado entre o sentimento de horror de uma visão que ele chama de “centrada no humano” e a maravilhosa visão não antropocêntrica que ele chama de “ponto de vista da doença”.

O uso das citações, tanto neste capítulo como no “O cinema de David Cronenberg”, tem uma dupla proposta. Primeiramente, uma vez que a hipótese programática desta pesquisa tem como intenção afinar o cinema de Cronenberg em prol de uma visão cronenberguiana de horror, considerarei pertinente abrir espaço para as suas próprias reflexões acerca de seu cinema e de sua visão ética. O discurso de Cronenberg, seja em seus escritos ou entrevistas, também se compõe como parte essencial de seu pensamento e muitas vezes nos trazem as melhores pistas para a compreensão da complexidade de sua obra. No que concerne a intenção de observar a visão de Cronenberg na qualidade de uma filosofia do horror, procedi a estruturação do capítulo com o encadeamento de visões de diferentes autores sobre o cinema do diretor, mas que, em seu conjunto, evidenciam a coerência de seu pensamento. Ou seja, tive por objetivo observar como o pensamento de Cronenberg é operado por uma multiplicidade de discursos e como ele se afina à visão de mundo de cada um dos autores que o desenvolve.

Por fim, após o exercício de reconhecimento do cinema de Cronenberg como o desenvolvimento de uma visão cronenberguiana de horror unida pelo conceito de *New Flesh*, um desdobramento da hipótese programática será feito. A relação de afinidade que a visão de horror de Cronenberg estabelece com a própria realidade, como, por exemplo, a representação de personagens biográficos em seus filmes, coloca o seu conceito de *New Flesh* em outra dimensão. Ademais, como veremos, sua própria visão de horror é aplicada ao seu processo de criação, o que nos permite interpretar sua obra como o efeito da própria monstruosidade imanente do corpo de Cronenberg. A partir de tal leitura a pesquisa visa observar como esta

visão de horror de fato pode se estabelecer na qualidade de uma cosmovisão. Ou seja, seguindo a proposta de Thacker de reconhecer no horror um campo filosófico próprio, Cronenberg emerge como um filósofo do horror cuja visão se estabelece como um campo complexo, com suas particularidades próprias, e capaz de desenvolver uma perspectiva realista e cosmológica para o gênero.

No último capítulo, “Cosmovisão de horror”, foi realizado um estudo de caso do filme *Cosmopolis* como forma de exploração especulativa da visão de horror cronenberguiana na qualidade de uma cosmovisão. Portanto, por meio do conceito de ‘afinidade eletiva’, que fundamenta o viés metodológico e intuitivo do trabalho, reconheceremos como o conceito da *New Flesh* desenvolvido em *Cosmopolis* se relaciona com determinados conceitos do gênero de horror, como o fantástico e a monstruosidade gótica. Trata-se de buscar como tais conceitos são expressos na construção estética e narrativa de Cronenberg. Por fim, busco acessar e apresentar a importância do filme na formação de sua cosmovisão. *Cosmopolis*, ao apresentar o capitalismo sobre uma perspectiva cosmológica, manifesta-se como um campo privilegiado para se compreender como o conceito de *New Flesh*, sendo o dispositivo interfacial dessa cosmologia de horror, nos permite reconhecer, nos mecanismos do capitalismo, um sentido horripilante.

CAPÍTULO 1 – O gênero de horror

Ao se pensar acerca da constituição do gênero de horror, ele se apresenta como um campo complexo e de difícil definição. No entanto, não obstante sua característica elusiva, o gênero de horror, quando explorado conceitualmente, torna-se de fundamental importância para a abertura de suas próprias questões, que, de certa forma, envolvem as suas móveis fronteiras de definição. Observando os estudos que visam traçar uma história do gênero de horror, evidencia-se uma dificuldade inicial no que diz respeito à própria constituição do tema. Não obstante haja um certo consenso quanto à emergência do gênero de horror a partir do livro de Horace Walpole, *O Castelo de Otranto* (1764), considerado pelo escritor H.P. Lovecraft o texto inaugural da literatura gótica inglesa do século XVIII, a definição dos critérios de categorização do horror foi agenciada por uma multiplicidade de discursos, entre os quais se encontram, naturalmente, divergências. Se para um determinado discurso, o filme de David Cronenberg *The Fly* (A Mosca, 1986) é classificado como de horror por conter uma representação da figura monstruosa como um ser nocivo e repugnante, para outro discurso, devido ao fato desse monstro ser resultado de um acidente científico, o filme pertence ao gênero de ficção científica. Parte desta imprecisão, como veremos na sequência, está vinculada ao próprio conceito de gênero.

1.1 Gênero

Segundo Mark Jancovich (2002), a definição de gênero foi abordada por três perspectivas básicas: fórmula, estrutura e consenso. Os discursos associados às duas primeiras noções visam categorizar os produtos de um determinado gênero mediante um fator essencialista. Ou seja, apesar da diferença existente entre cada um dos produtos, todos são reduzidos a certos códigos e convenções de um mesmo macrotexto. Tal formulação ou estruturação do gênero tende a eliminar de seus discursos as particularidades de cada texto em prol de uma universalidade. Assim, mediante tais perspectivas, a evolução de um determinado gênero não está sujeita a grandes rupturas e ressignificações proporcionadas por transformações sociais e históricas, uma vez que o contexto no qual seus produtos são

produzidos e consumidos é irrelevante para tais discursos. Acerca desta questão, Jonathan Lake Crane observa que:

Infelizmente, quando os gêneros são tratados como longas cadeias de códigos imutáveis, importantes mudanças históricas (ou mutações genéticas drásticas) são tratadas como pouco mais do que pequenas variações, que não têm impacto significativo sobre o significado fundamental ou sobre a constituição do gênero em questão. Muitas vezes, quando um crítico olha muito assiduamente para uma seleção de características invariantes na história de um gênero, diferenças significativas entre agrupamentos de filmes são apagadas. (CRANE, 1994, p. 23, tradução nossa)

Os discursos que visam um aspecto mais consensual acerca da definição de gênero tendem a uma perspectiva de compreendê-lo enquanto um sistema em constante processo de elaboração. James Naremore (2008), em seu livro sobre o *film-noir*⁴, disserta sobre a dificuldade em se determinar as categorias desse gênero, cuja definição, segundo ele “tem menos a ver com um grupo de artefatos do que com um discurso - um sistema livre de argumentos e leituras em evolução, que ajuda a moldar estratégias comerciais e ideologias estéticas” (NAREMORE, 2008, p. 11, tradução nossa). Assim, Naremore aponta para a ausência de um fator essencialista para a definição. Os gêneros são constituídos menos pelas propriedades imanentes do produto do que pelas afinidades observadas entre os discursos associados à sua produção, mediação e recepção. A imprecisão na categorização torna-se fundamental a esta definição, sendo assim natural que um produto classificado em um gênero também esteja associado a outros.

Adotando essa perspectiva, entende-se o gênero de horror como um específico campo intertextual em constante mutação agenciado pela relação de afinidade entre os discursos de produtores, mediadores e consumidores sobre determinados produtos. A especificidade deste campo, ou gênero, é designada pelo constante processo de qualificação das afinidades entre estes discursos, processo que, por sua vez, produz os códigos e as convenções do horror. Desta forma, o gênero de horror está em constante evolução, assim como as afinidades que o

⁴ *Film-noir*, é o termo utilizado para caracterizar um gênero cinematográfico específico. Assim como outros gêneros, sua definição é complexa. No entanto, pode-se, simplificadaamente, compreender o gênero segundo uma linhagem de filmes emergentes na década de 30 que se utilizavam, normalmente, de técnicas fotográficas provenientes do expressionismo alemão, quais sejam, o uso recorrente de *dutch angels* e uma iluminação altamente contrastada. Tal estética provê uma atmosfera sombria que acompanha, na maioria dos casos, o caráter dos personagens e das tramas associados a um clima de suspense e mistério. Frequentemente com temática política, a visão de mundo proposta pelo gênero é pessimista e se reflete nas atitudes sarcásticas e irônicas dos protagonistas que, ante um mundo corrupto e sem saída, não possuem boas escolhas. A figura do detetive é um protagonista convencional deste gênero, assim como as mulheres sedutoras, de caráter duvidoso, conhecidas como *femme-fatale*.

designam se produzem incessantemente. Assim, se quisermos analisar a evolução do gênero de horror, torna-se fundamental observar como, em cada contexto social, constituído por um regime particular de valores e técnicas, estas afinidades intertextuais do horror se agenciaram.

Segundo Andrew Tudor:

Como ocorre em todos os gêneros, os sistemas de códigos e convenções que constituem o horror modificam-se ao longo do tempo, em aspectos grandes tanto quanto pequenos, modificando também os termos pelos quais o horror apela aos receptores. A este nível, então, a tarefa analítica é identificar os padrões de tal mudança discursiva e relacioná-los a seus ambientes sócio-culturais. (TUDOR, 1997 in: JANCOVICH, 2002, p. 51, tradução nossa)

Não obstante o importante esforço em se construir uma narrativa histórica linear que nos ajude a traçar parâmetros para o reconhecimento das mudanças paradigmáticas do gênero de horror, entendo que o gênero evolui de forma fragmentada. Sua história segue a própria ordem em espiral que constitui o conceito de gênero. A cada novo contexto social observado, sejam atuais ou passados, as rupturas históricas são renegociadas e as afinidades características do horror podem se transformar. Por exemplo, se pensarmos mediante o campo cinematográfico, antes da estréia de *Psycho* (Psicose, 1960), o psicopata não era representado no gênero de horror como uma figura familiar⁵. Embora nem todos discursos posteriores a este filme tenham associado esta figura ao espectro de afinidades do gênero, aqueles que assim o fizeram ampliaram e restabeleceram uma nova perspectiva para o horror. Segundo Jancovich, *Psycho* reconfigura a imagem do monstro ao naturalizá-la, pois neste filme “o monstro não é um ser sobrenatural, mas um adolescente aparentemente comum, Norman Bates, que é psicologicamente perturbado e que é não apenas incapaz de controlar seus impulsos assassinos, mas também inconscientes deles” (JANCOVICH, 2002, p. 4, tradução nossa). Assim, do ponto de vista histórico, tal afinidade produziu tanto uma via retroativa, ao possibilitar o agenciamento de filmes que anteriormente não eram associados ao gênero de horror, quanto uma ativa, ao potencializar a abertura do campo para a produção do que, posteriormente, viria a ser conhecido como um dos mais populares subgêneros do horror, o

⁵ Segundo o crítico Robin Wood (1979), *Psicose* marca o cinema de horror de dois modos: primeiramente firmando o contexto do horror dentro da sociedade americana e, em segundo lugar, sugerindo que a origem do horror está não mais em uma alteridade distante, mas sim no seio familiar, uma monstruosidade que emerge especificamente de dentro da família americana.

*slasher*⁶. Sobre este contínuo processo de transformação do gênero, Peter Hutchings afirma que:

No caso do horror, escrever sobre o gênero envolve, em certa medida, tornar-se parte do gênero, contribuindo para o seu processo de desenvolvimento no seu sentido mais amplo, e de alguma forma pequena e mais modesta afetando não apenas o que o horror é, mas também o que o horror pode ser. Talvez, a este respeito, a característica mais marcante e excitante do cinema de horror, como um de seus monstros mutantes, é o fato de ele estar sempre se modificando, sempre em processo. (HUTCHINGS, 2004, p. 9, tradução nossa)

Seguindo esta linha de pensamento, ao estabelecer um diálogo entre o cinema de Cronenberg e os discursos do horror, esta pesquisa visa levantar a hipótese de que a visão autoral de Cronenberg não apenas opera de forma significativa sobre o constante processo de sistematização e renovação do gênero, mas também apresenta-se propriamente como uma visão de horror. É compreensível que o pressuposto de que há uma afinidade entre seus filmes e o gênero de horror pareça arbitrária ou até estranha tendo em vista a amplitude de sua obra, em virtude do distanciamento que os filmes mais tardios aparentemente estabelecem com os códigos e convenções do horror. Mas é exatamente no esforço, baseado numa escolha intuitiva, de relacionar ambas as tendências no cinema de Cronenberg, isto é, os filmes de horror e os de não-horror, que esta pesquisa apóia sua investigação. Assim, para compreender a intuição que subjaz à escolha da pesquisa em observar esta relação, torna-se necessário compreender o funcionamento metodológico dessa relação de afinidade em um gênero.

1.2 Afinidade Eletiva

Definido o gênero enquanto um campo intertextual em constante processo, o que lhe atribui a especificidade do horror é a qualidade das ‘afinidades’ intertextuais entre os discursos acerca dos elementos de determinados produtos, qualidade esta que pode se transformar na medida em que o contexto social se modificar. O significado do termo

⁶ De forma geral, Mark Jancovich define o subgênero *slasher* mediante os filmes que “Supostamente estão preocupados com um processo de aterrorização em que um assassino em série persegue metodicamente um grupo de adolescentes que são mortos, um a um, e tem sido apresentado como profundamente conservador, particularmente em suas atitudes em relação às mulheres” (JANCOVICH, 2002, p. 5, tradução nossa).

‘afinidade’⁷, enquanto uma “relação por casamento” ou por “fronteira”, é apropriado ao caráter impreciso do gênero, opondo-se, deste modo, à ideia essencialista de uma relação de “consanguinidade” entre gênero e obra individual. Entendemos que a intertextualidade entre os discursos do gênero se dão mediante uma relação de afinidade, isto é, pelo caráter figurativo de “atração”. Seguindo tal analogia, propomos que o funcionamento desta relação seja compreendido nos termos do conceito de “afinidade eletiva”.

Segundo o sociólogo Michael Löwy (2011), este conceito descende de uma longa história cuja emergência é marcada pelo pensamento dos alquimistas medievais. Na busca pelo conhecimento do funcionamento dos elementos essenciais da matéria, “o termo afinidade era utilizado para explicar a atração e a fusão dos corpos” (LÖWY, 2011, p. 130). Seguindo esta noção da alquimia, o termo “afinidade eletiva” foi utilizado pela primeira vez no livro *De attractionibus electivis* (Uppsala, 1775) pelo químico sueco Torben Olof Bergman (1735-1784) para, no início do século XIX, sofrer uma transposição do campo científico para o social. O escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), reconhecendo a qualidade metafórica e erótica do termo, realiza uma espécie de alquimia social no seu romance *Die Wahlverwandtschaft* (*As afinidades eletivas*, 1809)⁸ ao transpor o termo para o “terreno social da espiritualidade e do amor” (idem, p. 130). Sobre a questão da afinidade neste livro, Löwy observa que:

Para Goethe, há uma afinidade quando dois seres ou elementos “procuram um ao outro, atraem-se, apoderam-se um do outro e, em seguida, em meio a essa união íntima, ressurgem de forma renovada e imprevista”. A semelhança com a fórmula de Boerhave – dois elementos que “se procuram, unem-se e se encontram” – é impressionante, o que sugere o fato de Goethe também ter conhecido a obra do alquimista holandês e até mesmo se inspirado nela. (LÖWY, 2011, p. 130)

No início do século XX, na esteira do pensamento goethiano, o sociólogo alemão Max Weber (1864-1920) realiza uma nova transmutação do termo ao trazê-lo para o campo da

⁷ ‘Afinidade’, segundo o dicionário online de etimologia: c. 1300, "relation by marriage" (as opposed to *consanguinity*), from Old French *afinité* (12c.), from Latin *affinitatem* (nominative *affinitas*) "neighborhood, relationship by marriage," noun of state from *affinis* "adjacent," also "kin by marriage," literally "bordering on," from *ad-* "to" (see *ad-*) + *finis* "a border, a boundary" (see *finish* (v.)). Used figuratively since c. 1600 of structural relationships in chemistry, philology, etc. Meaning "natural attraction" (as though by family) is from 1610s. <http://www.etymonline.com/index.php?term=affinity>

⁸ Sobre as relações entre o livro *Afinidades Eletivas* e o horror, é digno de nota que Goethe era contemporâneo à emergência da literatura gótica. Certamente influenciado pelo movimento, é curioso que o autor tenha publicado este livro exatamente no ano posterior à publicação de *Faust. / Eine Tragödie* (*Fausto*, 1808), uma obra seminal para a evolução do gênero de horror. Em linhas gerais, enquanto a primeira se trata de um romance que visa explicar a dinâmica dos casais mediante o conhecimento da química, *Fausto* é uma tragédia sobre um cientista que, em busca de transcender o conhecimento negado à mente racional, vende sua alma ao diabo. A proximidade temporal e as relações entre ciência e misticismo sugerem uma afinidade “espiritual” entre ambas as obras.

sociologia. Em seu livro *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* (1904), o autor utiliza este conceito para explicar as relações estabelecidas entre uma ética religiosa e um modo econômico propondo “ir além da perspectiva tradicional em termos de causalidade e de contornar o debate sobre a primazia do “material” ou do “espiritual”” (LÖWY, 2011, p. 131). Embora haja uma ampla constatação do conceito de afinidade eletiva (*Wahlverwandschaften*) pelos pesquisadores da sociologia das religiões, não há ainda uma “análise sistematizada do significado metodológico” (LÖWY, 2011, p. 129). Não obstante Weber utilizar este conceito em outros trabalhos para explanar a relação entre formas culturais, o autor não buscou sistematizá-lo. Assim, partindo do uso weberiano do conceito, Löwy propõe a seguinte definição⁹:

[A]finidade eletiva é o processo pelo qual duas formas culturais – religiosas, intelectuais, políticas ou econômicas – entram, a partir de determinadas analogias significativas, parentescos íntimos ou afinidades de sentidos, em uma relação de atração e influência recíprocas, escolha mútua, convergência ativa e reforço mútuo. (LÖWY, 2011, p. 139)

Desta forma, adoto esta perspectiva atrativa do conceito de afinidade eletiva como parte da estratégia metodológica que fundamenta e orienta a escolha de relacionar a totalidade do cinema de Cronenberg ao gênero de horror. Como veremos ao longo da pesquisa, entendo haver, entre as propriedades dos filmes de Cronenberg não considerados de gênero e seus filmes típicos de horror, uma série de “analogias significativas” que, se observadas de perto, revelam uma relação mútua de “convergência ativa”. No entanto, é claro, a distância aparente entre as propriedades de determinados filmes e os discursos acerca do horror ainda levanta a suspeita de que tais analogias possam não ser suficientemente efetivas para caracterizar um processo de afinidade eletiva. Sobre a efetividade da afinidade eletiva, Löwy afirma:

É importante salientar que esse tipo de “afinidade” é uma analogia ainda estática, que cria a possibilidade, mas não a necessidade de convergência ativa, de atração eletiva. A transformação dessa potência em ato, a dinamização da analogia, depende de condições históricas e sociais concretas. Para ilustrar de forma mais evidente: Weber constata, entre o confucionismo e o racionalismo puritano, “certo parentesco

⁹ No ensaio *Sobre o conceito de “afinidade eletiva” em Max Weber*, Löwy cita o ensaio de Richard Herbert Howe (Cf. Howe, R. Max Weber’s elective affinities. *Sociology within the bounds of pure reason*. *American Journal of Sociology*, n. 84, 1978) como um dos poucos trabalhos que visaram uma definição do conceito weberiano. Embora Löwy reconheça informações importantes acerca da origem do termo, ele critica a impertinência da definição de Howe da “afinidade eletiva” como uma “ideia no sentido kantiano” (LÖWY, 2011, p. 129).

(*Verwandtschaft*)”. Isso não é o bastante para criar entre os dois uma relação efetiva de convergência. (LÖWY, 2011, p. 139)

Embasado nesta ideia sobre as “condições históricas sociais e materiais” necessárias ao processo de passagem da “analogia ainda estática” à “convergência ativa” como descritas por Löwy, este trabalho busca, no atual horizonte do realismo especulativo, a sua inspiração para o reconhecimento da afinidade eletiva proposta pela hipótese da pesquisa. Sobre este ponto, gostaria de esclarecer um ponto a respeito do aspecto especulativo da pesquisa. Seguindo a noção de “abdução” proposta por Charles S. Peirce (1839-1914), o que guia a lógica metodológica deste trabalho é o caráter intuitivo de sua idéia programática principal, qual seja, que é possível evidenciar, por meio de um estudo sistemático, a existência de uma atração entre o cinema de Cronenberg, como um todo, e o gênero de horror que viabiliza a compreensão da unidade de sua obra como uma visão de horror. Jaime Nubiola (2001), ao tratar sobre a lógica abdutiva peirciana, observa que este processo está intrinsecamente associado ao fenômeno de “introducción de ideas nuevas en el trabajo científico, que resulta simplemente inexplicable mediante el cálculo de probabilidades” (NUBIOLA, 2001). Isto posto, pode-se afirmar que tal processo está mais intimamente relacionado à criatividade do que ao “materialismo cientista todavía dominante en nuestra cultura que relega al ámbito de lo acientífico aquellas dimensiones de la actividad humana no reductibles a un lenguaje fisicalista o a un algoritmo matemático” (NUBIOLA, 2001). Sobre a questão da criatividade no âmbito científico, Nubiola observa:

La creatividad consiste esencialmente en el modo en que el sujeto relaciona los elementos de que dispone en los diversos ámbitos de su experiencia. Esto no es sólo un proceso inferencial, sino que a menudo es una intuición (insight), tiene el carácter de una iluminación repentina: "es la idea de relacionar lo que nunca antes habíamos soñado relacionar lo que ilumina de repente la nueva sugerencia ante nuestra contemplación" (CP 5.181, 1903). (NUBIOLA, 2001)

Seguindo a linha de pensamento acerca da lógica abdutiva e da criatividade, compreendo que a congruência da minha escolha parte da intuição de que, não obstante a distância aparente entre uma dupla tendência do cinema de Cronenberg, entre os filmes de horror e não horror, existe entre ambas as tendências analogias significativas o bastante para caracterizar uma afinidade eletiva. Partindo desta intuição e da definição processual do gênero, pretendo, ao estabelecer o diálogo entre ambas tendências, problematizar essa

aparência de distância e observar se há, na relação entre a visão autoral de Cronenberg e o gênero de horror, a ativação de um processo de convergência mútua. Portanto, se o que especifica o horror é a qualidade das afinidades eletivas estabelecidas entre os discursos acerca de determinados produtos, essa qualificação, como observamos no exemplo de *Psicose*, está em constante processo, na medida em que as afinidades do gênero estão sujeitas a mudanças a cada novo contexto social e a cada novo discurso. Assim, considerando o horizonte filosófico e social apresentado na introdução, procederei ao longo deste capítulo um mapeamento das qualidades do gênero do horror que viabilizam o reconhecimento das afinidades eletivas entre o cinema de Cronenberg e o gênero de horror.

1.3.1 Afinidades eletivas do horror

Antes de proceder o mapeamento pretendido pela pesquisa, duas questões precisam ser observadas. Primeiramente, examinando a evolução do horror, encontraremos uma multiplicidade de produtos associados ao gênero, muitos dos quais, a primeira vista, parecem não estabelecer uma relação de afinidade entre suas propriedades e o horror. Dentre essa multiplicidade de produtos, alguns compartilham uma semelhança mais clara entre si, ao passo que outros desafiam os códigos e as convenções do gênero, propondo novas afinidades e assim requalificando o horror. Enquanto o primeiro grupo está mais diretamente associado à produção comercial *mainstream*, o segundo segue uma linha independente, associado, na maioria das vezes, ao mercado *exploitation*¹⁰. Entretanto, por mais que esta divisão didática evidencie uma certa tendência do modo de produção, ela não é tão clara e absoluta. Conforme a definição de gênero adotada, entendo que cada produto contenha suas particularidades e relações específicas em cada contexto social, assim como os códigos e convenções do horror modificam-se ao longo do tempo, transformando essa fronteira em um espaço difuso. A segunda questão a se considerar é a própria imprecisão classificatória dos produtos do horror e de outros gêneros, uma vez que um mesmo produto pode conter propriedades que estabelecem afinidades com mais de um gênero. Thomas Fahy (2012), na introdução do livro *The Philosophy of Horror*, ao discorrer sobre as características do gênero, observa que a afinidade entre gêneros é uma questão especialmente visível no caso do horror por conta de

¹⁰ Segundo o *The International Film Encyclopedia*, o cinema *exploitation* é qualificado por “filmes feitos com pouca ou nenhuma atenção à qualidade ou ao mérito artístico, mas com um olhar para um lucro rápido, geralmente através de técnicas agressivas de promoção de vendas enfatizando algum aspecto sensacional do produto” (KATZ, 1979, p. 396, tradução nossa).

sua versatilidade, capacidade de inovação e hibridismo. Fahy nota que o gênero de horror “pode deslizar entre a alta e a baixa cultura, incorporando uma gama de gêneros e tons. Pode ser grave ou cafona, assustador ou ridículo, e pode levantar questões profundas sobre o medo, a segurança, a justiça e o sofrimento” (FAHY, 2012, p. 3, tradução nossa). Desta forma, tal versatilidade e afinidades com outros gêneros tornam mais complexa a tarefa de um mapeamento das afinidades que constroem a especificidade do horror.

Tendo estas questões em mente, uma das formas de investigar a relação de afinidade evidenciada pelo intertexto dos discursos do horror é tratar os temas centrais que abordam. Se pensarmos, por exemplo, mediante os discursos do campo cinematográfico, a própria subdivisão do gênero de horror em diversos subgêneros temáticos incluem uma multiplicidade de filmes associados. De acordo com a subdivisão proposta por Jonathan Penner & Steven Jay Schneider em *Horror Cinema* (2012), os subgêneros de horror podem ser classificados pelas seguintes temáticas: *Slashers & Serial Killers; Cannibals, Freaks & Hillbillies; Revenge of Nature & Environmental Horror; Science-Fiction Horror; The Living Dead; Ghosts & Haunted Houses; Possessions, Demons & Tricksters; Voodoo, Cults & Satanics; Vampires & Werewolves; The Monstrous-Feminine*). Ainda que apenas um recorte, os subtemas elencados apontam para uma afinidade temática mais geral, a ‘monstruosidade’, pela qual visou estabelecer a principal conexão com o cinema de David Cronenberg, embora muitos filmes que abordam tal tema não sejam classificados dentro do gênero de horror. Afinal, é claro, a simples abordagem de um tema não basta para determinar se uma obra estabelece uma analogia significativa com um gênero, já que o estabelecimento de uma afinidade eletiva é evidenciado não apenas pelo assunto do filme, mas também pela forma como tais temas são abordados. Assim, antes de verificar a qualidade das afinidades intertextuais entre os discursos do horror acerca do tema da monstruosidade, observarei algumas questões de ordem epistemológicas e morais que dizem respeito à qualidade mais geral entre as afinidades do gênero de horror.

1.3.2 Prazer mórbido

Ao se pensar sobre as qualidades gerais do gênero de horror, uma questão de fundamental importância a se observar é a negatividade inerente à própria definição etimológica do termo ‘horror’. O antropólogo Alexander F. Chamberlain (1865-1914), em seu

estudo acerca do ‘medo’, mostra que estas palavras possuem uma forte relação etimológica. Segundo Chamberlain:

The Latin horror, “a standing on end, bristling, terror, dread,” and horrere, “to stand erect, to bristle, to be afraid, astonished, amazed, to startle with fear,” etc., as the older form (horsere) of the verb (cf. hirsutus, “rough, hairy, shaggy”) shows, refer to the “bristling of the hair in fear.” In Sanskrit hirsh, “to bristle,” is said of the hair, “especially as a token of anger or pleasure” (Skeat). (CHAMBERLAIN, 1898 in COLAVITO, 2008; pg. 17)

Dado que há uma relação intrínseca entre o gênero de horror com o sentimento de medo, é de se esperar que um dos primeiros estudos sobre o gênero tenha tratado o medo como um elemento central. O escritor de horror H.P. Lovecraft, em 1927, publicou um pequeno texto intitulado *Supernatural Horror in Literature*, um dos primeiros discursos a utilizar o termo ‘horror’ para qualificar um determinado gênero artístico. Neste texto, o autor faz uma análise de determinados textos que compõem o gênero e traça uma linha histórica da literatura de horror sobrenatural, desde sua emergência com a escola gótica, até a literatura contemporânea de sua época. Lovecraft estabelece, entre estas obras, uma afinidade intertextual no que diz respeito à emoção produzida em seus leitores, que ele denomina como "medo cósmico" ou "medo do desconhecido". Segundo o autor, esta emoção, existente desde os primórdios da humanidade, é fundamentada no sentimento ambíguo que nossos ancestrais primitivos tinham diante da imprevisibilidade do desconhecido, no qual jazia, obscura, uma “fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois, nitidamente, à esferas de existência das quais nada sabemos e nas quais não temos parte.” (LOVECRAFT, 2008, p. 14-15).

Muito embora Lovecraft reconheça que, há milhares de anos, a zona do desconhecido venha se reduzindo com a evolução do conhecimento, ele constata que o cosmos exterior é engolfado por uma infinidade de mistérios. Para o autor, ainda que muitos processos e objetos, anteriormente considerados sobrenaturais, tenham sido naturalizados pela ciência, os sonhos, os instintos e a presença virtual de nosso subconsciente devem ser encarados como evidência de que nosso tecido nervoso, que é nossa essência hereditária, saturado pelo sentimento do sobrenatural, misteriosamente ainda faz nos agarrarmos a tais processos e objetos primais. De forma geral, Lovecraft observa que essa eterna capacidade afetiva do medo cósmico diante do desconhecido sempre nos legou uma tendência à religião e a superstição. Ao longo da

história, esse medo vem sendo representado pela cultura de variadas formas, sendo o gênero de horror uma forma cultural emergente de expressão e reprodução do assombro cósmico. No entanto, não obstante o medo cósmico, enquanto sentimento arcaico, unificar, como observado acima, a ambiguidade das expectativas diante do desconhecido, Lovecraft pensa reconhecer uma tendência nas culturas humanas a representar este medo de modo cindido entre seus aspectos benfazejos e maléficos e a sobrevalorizar este último. Segundo o autor:

Como recordamos a dor e a ameaça da morte mais vivamente que o prazer, e como nossos sentimentos para com os aspectos benfazejos do desconhecido foram, desde o início, captados e formalizados por rituais religiosos convencionais, coube ao lado mais escuro e maléfico do mistério cósmico reinar em nosso folclore sobrenatural popular. Essa tendência é naturalmente reforçada também pelo fato de que incerteza e perigo são eternos aliados íntimos, transformando qualquer tipo de mundo desconhecido num mundo de perigos e possibilidades maléficas. Quando se sobrepõe a esse senso de medo e de mal o inevitável fascínio do maravilhoso e da curiosidade, nasce um conjunto composto de emoção aguda e provocação imaginativa cuja vitalidade deve necessariamente durar enquanto existir a raça humana. (LOVECRAFT, 2008, p. 15-16)

O gênero emerge como uma forma de representação deste paradoxal sentimento cósmico mediada pela problemática de sua cisão cultural. É interessante notar que, para muitos discursos críticos do horror, uma vez que os produtos deste gênero são capazes de gerar uma sensação de desprazer em muitas pessoas que o experienciam, uma controvérsia naturalmente levantada diz respeito à própria razão da existência de tais produtos. Devido aos efeitos negativos do horror, e porque estes se distanciam dos esperados sentimentos de prazer e beleza provindos do contato com a arte, alguns discursos o julgam como uma forma artística menor. Abstraído de sua complexidade, tal gênero passa a ser associado, de forma geral, a um uso comercial vulgar, de mal gosto e exclusivamente feito para chocar e explorar um sentimento de prazer mórbido. Assim, a própria recepção contraditória dos seus produtos, entre o prazer e o desprazer, torna-se uma importante questão para os discursos do gênero. Afinal, por que as pessoas consomem este produto tão imediatamente associado ao desprazer? Não por acaso, inúmeros discursos que abordam o sentimento de repugnância despertado pelas imagens grotescas dos filmes de horror empregam, recorrentemente, o conceito de ‘abjeção’. Este conceito de caráter psicanalítico pensado por Julia Kristeva (1982) e desenvolvido no *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, visa explicar a razão pela qual

os espectadores extraem um sentimento de prazer destas imagens. Muito embora Kristeva não trate diretamente do gênero de horror, a ambiguidade inerente ao seu conceito, no que diz respeito ao fascínio pelo abjeto, apresenta-se como um meio de compreensão do prazer mórbido produzido pelo gênero.

Resumidamente, o conceito de abjeção, remetendo à repressão primal do indivíduo, à sua constituição pré-simbólica, diz respeito ao processo de formação do sujeito pelo qual este visa reprimir de sua consciência os elementos abjetos que ameaçam o entendimento de si enquanto um ser com uma identidade distinta. Segundo Kristeva, o abjeto é aquilo que “perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O intermediário, o ambíguo, o compósito” (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução nossa). Os excrementos e os fluidos corporais são os principais elementos que atacam a imagem segura que temos da constituição de nós mesmos e rompem a fronteira que demarca o dentro e o fora. Aquilo que uma vez nos pertenceu, torna-se um objeto que evidencia como somos a fronteira de nossa própria condição enquanto seres vivos. No abjeto, tais resíduos corporais, não significam a morte do corpo, e sim sua proximidade da morte, cuja consumação, o cadáver, torna-se, ao fim, o mais repugnante elemento de abjeção, borrando as fronteiras entre o animado e o inanimado, entre o orgânico e o inorgânico. Segundo Kristeva:

O cadáver, o mais repugnante dos resíduos, é uma fronteira que tem invadido tudo. Já não sou eu que expulso, o eu é que é expelido. A fronteira tornou-se um objeto. Como posso ser sem fronteira? (...) O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é o máximo da abjeção. É a morte infectando a vida. Abjeto. É algo rejeitado do qual não nos apartamos, a partir do qual não nos protegemos como se faz de um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ela acena para nós e acaba por nos engolir. (KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução nossa)

O abjeto entranha o sujeito na contingência de sua existência. E, embora seu sentido nos cause repugnância, somos estranhamente tomados por um fascínio pelo abjeto. Se pensarmos por meio do cinema, diversos filmes de horror, com suas repugnantes imagens mórbidas e sangrentas, frequentemente forçam a consciência a trazer aquilo que o processo de abjeção visou reprimir para o inconsciente. Não por acaso, como observamos anteriormente, a pergunta ‘por quê o horror?’ orienta grande parte dos discursos acerca do gênero. Fascínio, que leva os espectadores a sentarem-se repetidamente na sala de cinema com a expectativa de confrontar mais e mais imagens abjetas, parece estranho, até doentio. Segundo Crane, para muitos críticos, que vêem negativamente os efeitos dos produtos do gênero de horror sobre

seus consumidores, “[o] fascínio pelo abjeto, por serras elétricas zunindo, rasgando a carne terra e a aniquilação da comunidade, é uma análise metafórica da condição humana primária. Atrás do monstro está o nosso apetite insaciável pela destruição” (CRANE, 1994, p. 33, tradução nossa). Para tais visões, o papel do horror é apenas o de evidenciar a nossa condição fundamental de degradação. Crane acrescenta que, para tais percepções negativas, o filme de horror não é, categoricamente, “uma representação profilática retratando a humanidade agindo de forma inumana; ao contrário, é a colocação de desejos reais pela destruição real. Aqui não existe dessemelhança entre guerra e filme” (CRANE, 1994, p. 33, tradução nossa). No entanto, Crane ressalta a existência de discursos que, ao entenderem que a experiência estética do horror se dá em um ambiente considerado seguro pelo receptor, diferentemente dos horrores experienciados nos campos de batalha, permite um contexto propício a uma relação catártica e benéfica com o horror imaginado. Nessa perspectiva, o gênero de horror é uma válvula de escape em potencial para lidarmos com o material reprimido do inconsciente.

Muito embora haja diversas abordagens psicanalíticas desses discursos, é comum o uso do conceito freudiano ‘*unheimlich*’¹¹ para se abordar o tema da repressão. Diferentemente da maioria dos conceitos da psicanálise, que são retirados do âmbito fenomenológico clínico e empregados analogicamente no campo da crítica estética, este conceito, tal como elaborado por Freud, visa explorar um sentimento não apenas clínico, mas também de ordem estética. No artigo, *Das unheimlich* de 1919, Freud disserta sobre um profundo sentimento de estranhamento relacionado ao que é “assustador - o que desperta temor e horror; igualmente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de maneira que ela tende a coincidir com o que excita o medo em geral” (FREUD, 2011, p. 3675, tradução nossa). Dada a época na qual o texto foi escrito, Freud chama atenção para a pertinência de seu conceito, uma vez que os pensadores do campo estético, mais preocupados com os sentimentos positivos, normalmente tratavam do belo e do sublime e discriminavam sentimentos como a angústia e a repulsa. Ao tratar da natureza desse sentimento de estranhamento, Freud sugere a noção de que o objeto que causa tal sentimento remeteria a algo que “na realidade nada de novo ou alienígena, mas algo que é familiar e há muito estabelecido na mente e que tornou-se alienado apenas através do processo de repressão” (FREUD, 2011, p. 3691, tradução nossa). Embora Freud elenque no texto algumas fontes de materiais reprimidos, de complexos adquiridos na infância a crenças sobrenaturais de nossos

¹¹ A opção por manter o termo *unheimlich*, em sua língua original, para tentar preservar a ambiguidade que o constitui segundo o conceito de Freud. Nem na língua portuguesa, para a qual ele é traduzido ora como ‘inquietante’, ora como ‘estranho’, nem na língua inglesa, para a qual é traduzido como ‘uncanny’, encontra-se uma tradução adequada para o termo alemão.

ancestrais primitivos, o que é mais interessante em seu conceito para nós é o fato de que o estranhamento sentido no contato com tal material é relativo a algo que nos é, na verdade, familiar. A lógica do estranhamento é ambígua no sentido de que se trata de algo que é e não é familiar, simultaneamente, para nós. Não por acaso, em um grande número de histórias de horror, principalmente as relacionadas com a figura do fantasma, o personagem é aterrorizado por fenômenos do passado desconhecido, seja a ele ou ao espectador. Ao final do texto, Freud chega a sugerir que a ficção, enquanto fonte de estranhamento, é muito mais rica que a realidade, uma vez que aquele que está contando a história pode facilmente trabalhar os afetos do espectador de forma a levá-lo ao clima de estranhamento desejado. Assim, com base no conceito de Freud e observada esta marca da estética do horror, que carrega em si esse potencial de estranhamento, podemos arriscar entender que o prazer que o espectador encontra na repetição dessa experiência, que é em princípio negativa, provém do contato estético com seu próprio passado reprimido.

Sobre a relação entre os efeitos negativos do gênero de horror e o prazer extraído pelo espectador, cabe notar também que o sentimento de horror, principalmente associado ao medo e à repugnância, quando experienciado dentro de um contexto estético seguro, pode induzir o espectador à reflexões éticas e pragmáticas que dificilmente poderiam ser abordadas com a mesma qualidade de outro modo. Acerca desta ideia, Fahy explica que:

Estes sentimentos de ansiedade, medo, alívio, e domínio são certamente parte integrante do prazer que as pessoas obtêm com o gênero, assim como são as perguntas que o horror normalmente levanta sobre o medo e o sofrimento: o mundo é um lugar justo? Será que o nosso sofrimento tem sentido? Existe justiça e responsabilidade? Como estas questões sugerem, o horror não só brinca com o nosso desejo de encontrar o perigoso e o horrível em um contexto seguro, mas também luta com a natureza complexa da violência, do sofrimento e da moralidade. (FAHY, 2012, p. 1-2, tradução nossa)

Observado por este ponto de vista, o gênero de horror apresenta-se como um campo intertextual que, embora teça afinidades relativas aos sentimentos negativos provenientes do medo, trás, em sua experiência, o potencial de encontro com importantes questões acerca de como nós humanos conhecemos e significamos o mundo em que vivemos. A própria observação de Lovecraft sobre a supervalorização que a humanidade concede aos sentimentos desprazerosos, se verdadeira, testemunha o paradoxo do prazer mórbido que fundamenta o gênero de horror. É explorando essa paixão pela negatividade que determinados discursos do

horror visam compreender as formas pelas quais essa experiência de sentimentos negativos efetivamente estimula o fascínio e a curiosidade e nos ajudam a tecer uma particular forma de conhecimento.

Seguindo a perspectiva do “horror da filosofia”, como levantada por Eugene Thacker na introdução desta pesquisa, para se observar algumas particularidades epistemológicas do gênero de horror associadas à noção do medo e seu prazer mórbido, torna-se essencial explorar a proximidade entre os termos ‘horror’ e ‘terror’, uma vez que ambos estabelecem uma notável proximidade etimológica que os relaciona a um sentimento de medo profundo (não por acaso, frequentemente há confusão na nomenclatura do gênero, ora chamado de horror, ora de terror). Considerando a diferença entre os dois termos no campo cinematográfico, Penner e Schneider explicam:

O horror vem depois. Terror é o suspense, o medo. Você se preocupa com algo terrível que poderia acontecer. "Que som é esse?", "Onde está meu bebê?", "Meu namorado?", "O que é essa coceira?", "Esse ruído?". Essas coisas aterrorizam você. O pânico começa, o pavor. O terror é o que se esconde atrás da porta - a promessa da dor. Horror é a promessa cumprida. (PENNER & SCHNEIDER, 2012, p. 9, tradução nossa)

Se o suspense é uma dilatação do tempo presente entre dois futuros iminentes e contrários, segundo o conceito clássico de Hitchcock, como a expectativa da explosão de uma bomba situada em um hospital - o terror seria o sentimento de suspense experimentado pela audiência diante da possibilidade do horror da explosão. Ou seja, sem a possibilidade do horror não há terror: “Horror é o real” (PENNER & SCHNEIDER, 2012, p. 9, tradução nossa). Embora ambos os termos estejam associados ao medo e embora, muito naturalmente, haja diversos momentos de terror em um filme de horror, compreendemos que este último, sendo mais que um recurso narrativo, herda conceitualmente a materialidade das origens do medo.

Por outro lado, deve-se observar que Maria Beville (2009), no seu livro *Gothic-postmodernism: Voicing the terrors of Postmodernity*, ao definir o foco de interesse do seu estudo nas relações entre o gênero gótico e o terror, demarca a diferença entre o horror e o terror explicando que “ao contrário do horror, que faz a imaginação recuar e encolher de medo, o terror simplesmente sugere o mal e o grotesco e abre um espaço para a curiosidade humana fundamental e para a investigação ontológica” (BEVILLE, 2009, p. 42, tradução nossa). Assim, Beville constata que, enquanto o horror gótico está mais associado ao efeito de

choque, ao explicitar violentamente o grotesco e o repulsivo, o terror, operando de forma mais sugestiva, está positivamente associado a uma virtude epistemológica. Neste caso, a noção de terror presente no pensamento de Beville se assemelha à noção de medo cósmico de Lovecraft no que diz respeito ao sentimento proveniente da literatura sobrenatural de horror.

Desta forma, observado o pensamento de Beville acerca do terror, outra questão complexa evidente em sua pesquisa é a relação entre o gênero gótico e o próprio gênero de horror que, segundo Lovecraft, fundamenta a emergência do segundo. Ainda que a autora constata esta questão seja controversa nos discursos do gênero, minha opção por trabalhar sobre o signo do horror está apoiada na compreensão de que, tal como o gênero foi pensado até hoje, ele apresenta maior abrangência ao, normalmente, incluir o próprio gênero gótico como um subgênero. Seguindo a ideia observada anteriormente de que o horror é a materialidade do terror, entendo que o gênero de horror incorpora o terror como parte de suas potências e de sua afinidade com o pensamento gótico.

Ao se pensar sobre o período marcado pela literatura gótica do século XIX, é interessante notar como a cultura do gênero de horror emergiu enquanto forma artística como uma resposta ao pensamento iluminista. Segundo Lovecraft, não obstante o medo do desconhecido ser a forma de “emoção mais antiga e forte da humanidade” (LOVECRAFT, 2008, p. 13), na modernidade, frente à instrumentalização da razão e do conhecimento, ele passou a ser pensado e representado na forma estética da literatura gótica. Tal literatura surgia no interior de uma cultura burguesa como um indício de um mal-estar associado a uma educação opressiva e por um forte sentimento de descrença. A burguesia, filha do iluminismo, estava “perdendo a fé no sobrenatural e se entregando a um período de racionalismo clássico” (LOVECRAFT, 2008, p. 24). O gênero de horror teria emergido como parte da contra-cultura ao se opor aos valores intelectuais e morais da época. Sobre o pessimismo moral intrínseco ao gênero de horror, Philip Tallon (2012), no artigo *Through a Mirror, Darkly - Art-Horror as a Medium for Moral Reflection*, expõe a seguinte reflexão:

O horror, desta forma, mostra-nos o nosso ceticismo inerente em relação ao progresso absoluto. À medida que ganhamos mais e mais domínio do mundo, pode ser fácil esquecer que, no fundo, ainda não temos o domínio de nós mesmos. Da mesma forma, outros trabalhos, tais como *Dracula*, *The Call of Cthulhu*, ou *The Island of Dr. Moreau*, apresentam uma imagem obscura, uma sombra que remete ao verniz progressista do otimismo dos séculos XVIII e XIX. As origens do horror moderno fornecem uma apresentação vívida da inerente fraqueza moral e da escuridão, muitas vezes presente, da condição humana. A presença de horror na

imaginação popular sugere a nossa necessidade cultural de sermos lembrados de nosso estado de degradação. Monstros como Mr. Hyde ou o Wolfman tornam visíveis nossa corrupção interior. Godzilla e "the Fly" metaforicamente incorporam os perigos da imprudência e do orgulho. Assim como Dorian Gray olhando com pavor para seu retrato, a repulsa que sentimos do horror pode ser, em certo sentido, uma repulsa de nós mesmos. (TALLON, 2012, p. 38, tradução nossa)

Enquanto resposta artística à cisão intelectual entre a razão e o irracional consumada pelo projeto iluminista, o gênero de horror, ainda que se manifeste pessimista, lembrando-nos de nossa condição trágica, propõe, em última instância, a reunião conceitual desta dualidade por meio do entendimento de que esta é determinada por uma condição paradoxal. Outro discurso presente entre as afinidades intertextuais do horror, e que diz respeito às questões epistemológicas próprias ao gênero, é o pensamento de Tzevetan Todorov (2006) sobre a literatura fantástica do século XIX. Segundo o pensador búlgaro, o conceito de ‘fantástico’ diz respeito a um estado de hesitação. Tal hesitação é representada pela narrativa fantástica como uma dúvida do personagem – e necessariamente também sentida pelo leitor - diante de eventos de natureza aparentemente sobrenaturais. Para que tal hesitação possa surtir o efeito de uma dúvida legítima no leitor, é fundamental que tais eventos narrativos ocorram em um mundo que opere segundo as leis da natureza reconhecíveis pelo contexto social contemporâneo ao leitor, refletindo-as. Desta forma, podemos, simplificadamente, definir o fantástico como o estado de hesitação pelo qual o personagem e o leitor passam mediante a dúvida sobre a natureza de eventos ocorridos, dos quais não é possível a distinção entre uma causa natural ou sobrenatural. Se, ao fim da história, nenhuma decisão é tomada, a narrativa pode ser entendida como puramente fantástica, mantendo-se assim o estado de hesitação. Entretanto, se há, para o evento, uma explicação mundana ou familiar na qual se mantêm intactas as leis da realidade tal como conhecidas, então a obra é entendida como pertencente ao campo do ‘estranho’. E, se ao final, o fenômeno é explicado por um viés sobrenatural, modificando as leis até então reconhecidas, a obra é entendida como pertencente ao campo do ‘maravilhoso’¹².

¹² É importante notar que Todorov teoriza sobre uma forma de literatura fantástica moderna perante a qual, em contraste com a forma clássica, não haveria um estado de hesitação caso a representação diegética de mundo fosse apresentada de antemão como “alegórica”. Os eventos sobrenaturais do fantástico moderno não seriam interpretados como mistérios, mas como acontecimentos ordinários pertencentes às próprias leis simbólicas de uma realidade particular. Nesse caso, Todorov classifica essa situação ficcional de ‘moderno fantástico’, citando como exemplo *A Metamorfose* de Franz Kafka. Segundo Todorov, “a diferença entre a versão do conto fantástico clássico e as narrativas de Kafka está em que aquilo que no primeiro mundo era uma excessão, aqui torna-se a regra”. (TODOROV apud BROWNING 2007, p. 101, tradução nossa).

Frente ao projeto político iluminista de separação categórica entre o racional e o irracional, a literatura fantástica clássica do século XIX era interpretada negativamente como pré-moderna, primitiva, ou seja, um escapismo sensual que cegava o progresso da razão ao lidar com os medos primordiais da raça humana, como observamos anteriormente no pensamento de Lovecraft. E contudo, Gelder afirma que o fantástico, como apresentado por Todorov, abordava, contra tais visões convencionais da época, um legítimo problema epistemológico. Segundo ele, a literatura fantástica traz para a narrativa a hesitação entre o real e o sobrenatural em um mundo comum e reconhecível tendo por efeito “borrar as fronteiras entre os dois: 'hesita-se' em escolher entre elas simplesmente porque elas habitam tão completamente uma na outra” (GELDER, 2000, p. 12, tradução nossa). Na linha deste pensamento, Thacker leva a diante o conceito de Todorov.

Enquanto, Todorov está principalmente preocupado em analisar o fantástico como um gênero literário, nós devemos, também, notar as questões filosóficas que o fantástico levanta: a presunção de uma realidade consensual em que um conjunto de leis naturais governam o funcionamento do mundo, a questão da confiabilidade dos sentidos, a instável relação entre as faculdades da imaginação e da razão, e a discrepância entre o nosso entendimento diário do mundo e a frequentes, obscuras e contra-intuitivas descrições fornecidas pela filosofia e pelas ciências. (THACKER, 2015, p. 6, tradução nossa)

Observado, de forma geral, o caráter epistemológico e moral que permeia o gênero de horror, para se responder adequadamente a pergunta “por quê o horror?” deve-se considerar a importância e mesmo a necessidade deste gênero como uma particular forma estética de se conhecer e experienciar o mundo. O gênero de horror, ao mediar os sentimentos de medo e repugnância, apela para a curiosidade pelo mórbido que a sociedade tende a reprimir. Parte do prazer extraído pela recepção do horror provém de uma força e um caráter cognitivos. No entanto, é importante ressaltar que os efeitos deste gênero, mesmo associados aos seus sentimentos negativos característicos, não são experienciados igualmente por todas as audiências e que os próprios signos do que julgamos amedrontador podem variar conforme o contexto social. Sobre a forma como devemos abordar o estudo do horror, Tudor encerra a questão ao explicar que:

A questão não deveria ser 'por que o horror?' de modo algum. Deveria sim ser por que essas pessoas gostam deste horror, aqui e neste momento em particular? E quais

são exatamente as consequências de construírem suas sensações cotidianas de medo e ansiedade, as suas 'paisagens de medo' (Tuan, 1979), a partir de materiais culturais tão distintos? (TUDOR, 1997 in: JANCOVICH, 2002, p. 54, tradução nossa)

Na sequência deste capítulo, mapearemos algumas afinidades entre os discursos do horror acerca da monstruosidade que abrirão os principais canais de diálogo entre o cinema de Cronenberg e o gênero de horror. A escolha do tema da monstruosidade tem como papel estabelecer, nos próximos capítulos, as analogias entre os personagens monstruosos dos filmes de Cronenberg amplamente reconhecidos pelo gênero do horror e os personagens que, a princípio, não são reconhecidos como monstruosidades típicas às convenções do gênero.

1.3.3 Monstruosidade

O filósofo e médico Georges Canguilhem, no seu livro *Knowledge of Life* (1998), dedica um capítulo ao entendimento dos conceitos de monstruosidade e de monstruoso. Ao comentar sobre a emergência da teratologia entre o século XVIII e XIX, como uma ciência imbuída do espírito positivista da época, Canguilhem observa que esta prática teria naturalizado as monstruosidades no âmbito da vida. Desarticulando a monstruosidade de sua relação com a imaginação, esta ciência passou a diagnosticá-la mediante a noção clínica de uma patologia. A monstruosidade patológica, enquanto um conceito biológico, passa a ser o desvio ou o impedimento da norma. No entanto, ao relacionar esta prática moderna aos monstros do período pré-moderno, Canguilhem observa que, enquanto nesse período a monstruosidade revelava o monstruoso poder da imaginação, “na era dos experimentos, o monstro é tomado como um sintoma de puerilidade ou doença mental; indica debilidade ou um colapso da razão” (CANGULHEM, 1998, p. 143, tradução nossa). Citando a obra de Goya, “*El sueño de la razón produce monstruos*” (O sono da razão produz monstros, 1799), Canguilhem reflete sobre a noção de “produção” no título da obra e questiona se o sono, libera ou se efetivamente cria monstros. Ele observa que, antes da criação de manicômios e da teratologia, os loucos e os monstros conviviam em sociedade juntamente com os sãos e normais. Entretanto, no século XIX “o louco está no hospício, onde ele serve para ensinar a razão, e o monstro está na jarra de vidro do embriologista, onde ele serve para ensinar a norma” (CANGULHEM, 1998, p. 140, tradução nossa). Segundo Canguilhem, no período

pré-moderno a monstrosidade não era determinada por uma clara cisão entre a imaginação e a realidade: “monstros existem porque são imaginados e já que eles existem uma vez que são imaginados – ou em outras palavras - a ficção molda a realidade e a realidade autentica a ficção” (CANGUILHEM, 1998, p. 139, tradução nossa). No entanto, a teratologia moderna, submissa à realidade das leis, ao desvendar as causas da monstrosidade, torna-a um objeto transparente, cortando sua relação com o monstruoso da imaginação. A arte torna-se, assim, o refúgio para o monstruoso. Ao pensar o monstro da teratologia moderna, que se dá no âmbito das leis da realidade, cindida da imaginação, Canguilhem observa que esta figura é um ser vivo cujo valor negativo, em vez de ser entendido como um valor reduzido ou intensificado da norma, é visto como um contraste ao valor normal. Contraste esse que incorpora o sentimento ambíguo dos humanos em relação ao monstro. Segundo Canguilhem:

A atitude ambivalente da consciência humana em relação ao monstro é certamente fundamentada em um sentido confuso da importância dos monstros para uma completa e correta apreciação dos valores da vida. Por um lado, há o medo, como já dissemos, e até mesmo terror e pânico, mas por outro lado, há também curiosidade, até mesmo fascinação. O monstruoso é o maravilhoso invertido, mas é maravilhoso mesmo assim. Por um lado, o monstruoso desconcerta: a vida tem menos certeza de si mesma do que imaginamos. Por outro, ele valoriza: uma vez que a vida é capaz de falhas, todos seus sucessos são falhas evitadas. (CANGUILHEM, 1998, p. 136, tradução nossa)

Não obstante o conceito de monstro, citado por Canguilhem, estar associado a uma noção de monstrosidade no âmbito das leis da realidade, a característica do monstro imaginário também se reflete nesta atitude ambivalente entre os sentimentos de fascínio e medo. Desta forma, esta lógica paradoxal torna-se um dos elementos fundamentais para que possamos compreender as afinidades eletivas estabelecidas entre o gênero de horror e a monstrosidade. Muito embora o monstro não seja uma exclusividade deste gênero, ele é uma das figuras centrais no seu desenvolvimento. Nesse sentido, estudar o horror é estudar a monstrosidade. Evidência da significância dessa afinidade pode ser observada pela frequência com a qual este tema surge nos discursos do horror como um dos elementos mais importantes do gênero. Segundo Hutchings, os estudos do gênero de horror acerca da natureza dos monstros, de forma geral, ou estão associados ao conceito psicanalítico de ‘abjeção’ (Julia Kristeva) ou, ao conceito antropológico de ‘impureza’ (Mary Douglas), de modo que a figura do monstro normalmente é percebida como um objeto de transgressão da ordem e das bordas

sociais constituídas pelas construções normativas das formas de vida vigentes. Ao abordar esta questão por meio do campo cinematográfico, Hutchings constata que há, nos monstros dos filmes de horror, um potencial transformador ambivalente. Segundo este autor:

Por um lado, filmes de horror podem ser vistos como reafirmadores das categorias sociais ao operar o monstro ‘não natural’, mas, por outro lado, a própria existência do monstro revela que estas categorias podem ser violadas, pois elas - por toda sua ‘naturalidade’ aparente - são frágeis, contingentes, vulneráveis. Sob esse aspecto, os monstros não apenas representam ameaças para a ordem social, mas também oferecem novas possibilidades em si de transformação desta ordem. (HUTCHINGS, 2004, p. 37, tradução nossa)

Esse status ambivalente do monstro, notado por Hutchings, torna evidente a relação paradoxal entre os sentimentos de medo e fascínio como observada por Canguilhem. Noël Carroll, centrando seu estudo nesta relação paradoxal da monstruosidade, realizou um dos trabalhos mais sistemáticos sobre o gênero do horror ao colocá-lo sob a perspectiva de uma teoria do pensamento. No seu livro *Philosophy of Horror: or paradoxes of the heart* (1990), que associa a psicologia cognitiva à filosofia aristotélica, seu principal foco de abordagem é o sentimento paradoxal do espectador entre o fascínio e o medo diante das figuras monstruosas. Ao analisar os monstros do gênero de horror mediante o conceito de ‘impureza’ desenvolvido por Mary Douglas, ele mostra que o monstro pode ser uma figura “categoricamente intersticial, categoricamente contraditória, incompleta ou disforme” (CARROLL, 1990, p. 32, tradução nossa). Sobre estas duas primeiras categorias, Carroll observa que os monstros são figuras não-naturais, pois violam os esquemas conceituais desenvolvidos pela cultura acerca do entendimento da natureza, cultura não apenas dos espectadores, mas também dos personagens envolvidos com o monstro. Desta forma, Carroll afirma que o monstro é uma representação do desconhecido e surge na qualidade de uma ameaça cognitiva, pois, em certo sentido, ele “desafia os alicerces da forma de pensar de uma cultura” (CARROLL, 1990, p. 34, tradução nossa). Sobre os monstros destas duas primeiras categorias, Carroll afirma:

Muitos monstros do gênero de horror são intersticiais e/ou contraditórios no que diz respeito ao fato de serem tanto vivos como mortos: fantasmas, zumbis, vampiros, múmias, o monstro de Frankenstein, Melmoth o errante, e assim por diante. Próximo a estes monstros existem as entidades monstruosas que combinam tanto o animado quanto o inanimado: casas assombradas por próprias vontades malélicas, robôs, e o carro Christine, de Stephen King. E também muitos monstros misturam diferentes

espécies: lobisomens, insetos humanóides, répteis humanóides, e os habitantes da ilha do Dr. Moreau. (CARROLL, 1990, p. 32, tradução nossa)

Acerca da questão da incompletude, Carroll comenta que muitos dos monstros do gênero de horror costumam ser representados com partes do corpo ausentes, tal como a figura do zumbi. Ou muitas vezes o próprio fragmento do corpo pode ser representado como o monstro, como, por exemplo, a mão decepada de Ash em *Evil Dead 2* (Uma noite alucinante 2, 1987), de Sam Raimi. Em relação à categoria de deformidade, Carroll constata que, frequentemente, a biologia dos monstros se apresenta em estados fluidos e sem uma forma física definida. Ele cita Lovecraft como um dos principais autores do horror a utilizar figuras disformes. Coerentes com a noção de um medo cósmico, a névoa, a escuridão, o lodo e a gosma que, com suas naturezas indefinidas, não antropomórficas, representam a monstruosidade dos domínios mais profundos do desconhecido, como se tratasse do horror perante a própria vida do cosmos.

Associando a figura do monstro impuro à sua teoria do pensamento, Carroll desenvolve o conceito de “*art-horror*” para explicar a emoção paradoxal sentida pela audiência do gênero de horror, entre o prazer e o medo, e que, segundo ele, define o próprio gênero como tal. Em outras palavras, para que um produto possa se qualificar como de horror ele precisa despertar a particular emoção do “*art-horror*”. Segundo Carroll, o fato dos monstros serem impuros é o que os torna fascinantes, uma vez que este sentimento está associado à curiosidade despertada pelo contato com o desconhecido representado pelos monstros. No entanto, para que monstros sejam objetos de horror, eles precisam gerar medo, ou seja, precisam representar uma ameaça não apenas cognitiva, mas também à integridade física e psicológica do personagem. Desta forma, a narrativa torna-se necessária para se construir as peculiaridades ameaçadoras do monstro e estabelecer as relações de prazer com a audiência. Carroll associa o gênero de horror à narrativas de revelação, nas quais o prazer da audiência está na relação catártica que ela estabelece com o protagonista que, mesmo amedrontado e com nojo do monstro, enfrenta esta negatividade para saciar a curiosidade elementar pela figura monstruosa.

Hobbes, interessante, pensa a curiosidade como um apetite da mente; com a ficção de horror, esse apetite é estimulado pela perspectiva de conhecer o supostamente incognoscível e, em seguida, satisfeito mediante um processo contínuo de revelação, intensificado por imitações de provas (admitidamente simplistas), hipóteses, falsificações de raciocínio causal, e explicações cujos detalhes

e movimento intrigam a mente de formas análogas às genuínas. (CARROLL, 1990, p. 184, tradução nossa)

Carroll, ao concluir sua teoria sobre o gênero, afirma que o verdadeiro objeto do gênero de horror - aquilo que nos causa medo - trata-se, antes de tudo, do pensamento que temos perante o produto do gênero. Para Carroll, a emoção paradoxal que ele define como *art-horror* é proveniente da avaliação cognitiva que temos diante da representação da monstruosidade, impura e ameaçadora. O medo que experienciamos nas obras de horror é o preço que pagamos pelo prazer de saciarmos nossa curiosidade.

Dizer que estamos *art-horrified* por Drácula significa dizer que estamos horrorizados pelo pensamento sobre Drácula, sendo que o pensamento de tal ser possível não nos compromete com a crença em sua existência. Assim, o pensamento sobre Drácula, o particular objeto que me *art-horrifies*, não é o evento em si do meu pensamento sobre Drácula, mas o próprio conteúdo do pensamento, i.e., que Drácula, um ser ameaçador e impuro de tamanhas proporções, possa existir e fazer estas terríveis coisas. Drácula, o pensamento, é o conceito de um certo ser possível. (CARROLL, 1990, p. 29, tradução nossa)

Em outra tendência, há trabalhos que tendem a uma leitura sócio-histórica visando compreender não o que são os monstros, mas o significado da representação dos monstros. Conforme essa segunda tendência, o crítico Robin Wood, ao associar noções marxistas à teoria psicanalítica, desenvolve uma marcante leitura política acerca da representação dos monstros no filmes de horror. Em seu texto seminal, *The American Nightmare* (1979), sobre os filmes americanos do gênero de horror, principalmente da década de 70, Wood considera que estes filmes se constituem mediante uma fórmula fundamentada na ideia de uma ameaça, representada pelos monstros, à normalidade. Segundo sua percepção, a figura do monstro contesta a construção conservadora de conformidade às normatividades sociais. Acerca da normalidade representada nestes filmes, Wood afirma:

A definição de normalidade nos filmes de horror é, de forma geral, tediosamente constante: o casal monogâmico heterossexual, a família e as instituições sociais (policia, igreja, forças armadas) que os apóiam e defendem. O Monstro é, naturalmente, muito mais versátil, modificando-se de tempos em tempos na medida em que os medos básicos da sociedade se trajam com as roupagens em voga ou imediatamente acessíveis - de forma análoga aos sonhos, que se utilizam de

materiais da memória recente para expressar conflitos ou desejos que podem se referir à mais remota infância. (WOOD, 1979, p. 14, tradução nossa)

Segundo Wood, por meio de uma analogia entre a experiência cinematográfica e o sonho, o espectador tem, na representação dos monstros, o contato com o material psicológico e social inconscientemente reprimido. O monstro assume a ideia de um "retorno do reprimido" (WOOD, 1979, p. 13, tradução nossa), isto é, uma forma de projeção deste material reprimido do espectador. Desta forma, Wood constata que as intenções e atitudes dos filmes em relação aos monstros e ao cenário de normalidade acabam afirmando uma moral conservadora ou articulando uma progressista. De forma geral, uma atitude antipática do filme para com seus monstros, constroem uma relação negativa do espectador com o monstro – e portanto com o material social reprimido retornado pela mediação deste – qualificando-se como uma visão não progressista. Entende-se que, nos filmes de horror da ‘ala reacionária’¹³, o medo parece suplantar o fascínio inerente ao monstro reforçando os traumas sociais e a manutenção do *status quo*. Conforme Wood, é necessário que haja traços de humanidade no monstro para que o espectador possa construir um vínculo de simpatia com ele. “É difícil sentir empatia por uma massa de lodo escura e viscosa” (WOOD, 1979, p. 23), alega Wood. Embora ele reconheça que nenhum filme de horror é totalmente imune a operações reacionárias, os filmes que ele chama de “apocalípticos” são filmes de tendência progressista. Wood cita filmes exemplares como *The Texas Chainsaw Massacre* (O massacre da serralétrica, 1974), de Tobe Hooper, *Sisters* (Irmãs diabólicas, 1973), de Brian De Palma, *Demon* (Foi Deus quem mandou, 1976), de Larry Cohen, e os dois primeiros filmes de mortos vivos de George Romero, e explica que os filmes desta tendência podem ser interpretados de forma progressiva mesmo expressando desespero e negatividade. Segundo Wood:

[O] ‘apocalipse’, mesmo quando apresentado em termos metafísicos (o fim do mundo), é geralmente reinterpretado de forma social e política (o fim do altamente específico mundo do capitalismo patriarcal). O maioria dos filmes Americanos de horror mais distintos (especialmente na década de 70) estão interessados nesta forma de apocalipse; eles são progressivos na medida em que sua negativa não é recuperável pela ideologia dominante, mas constituem (ao contrário) o reconhecimento da desintegração desta ideologia, de sua insustentabilidade, ao

¹³ É importante notar que, dentre os trabalhos que ele considera como pertencentes à ala reacionária, os filmes de Cronenberg da década de 70 são seus principais exemplos. Voltaremos a esta questão específica no capítulo dedicado ao cinema de David Cronenberg.

passo que tudo o que foi reprimido por ela explode e a destrói. (WOOD, 1979, p. 23)

Embora esta classificação dicotômica de Wood seja um tanto simplificadora, o desenvolvimento do seu pensamento e de suas preocupações sociais em relação ao gênero foram fundamentais para o processo de legitimação e reconhecimento do horror. O criticismo psicanalítico, ao associar o monstro ao material inconsciente, o representa como uma expressão ou metáfora fundamental para se simbolizar os medos e ansiedades mais profundos da psique social. Segundo Hutchings (2004), se observarmos esta questão pelos contextos históricos, cada período é marcado pelos concernimentos sociais da época. Para exemplificar esta questão, ele nota que os monstros da década de 1930, de certa forma, incorporaram questões relacionadas ao desemprego em massa e ao sentimento de impotência e que os monstros da década de 1950 significaram os temores da guerra nuclear e a ameaça comunista propagados pela guerra fria, enquanto, nas décadas de 1980 e 1990, com o foco no medo do corpo o monstro representava também uma metáfora para a AIDS. Desta questão, é interessante notar que a audiência da crítica psicanalítica está inconsciente, ou ao menos não plenamente consciente, dos verdadeiros significados metafóricos dos monstros. Hutchings observa que, para estas leituras psicanalíticas, o contato com o monstro pode ajudar a audiência a lidar de forma imaginativa com tais medos e ansiedades. Ao final de sua leitura, ele conclui que, para o método psicanalítico, o sentido do monstro sempre se “esconde sob a superfície, é figurativo em vez de literal, e requer um esforço crítico para extraí-lo” (HUTCHINGS, 2004, p. 39, tradução nossa).

Ainda que a tendência de Carroll e de Wood seja de fundamental importância para se abordar o gênero de horror, ambas as teorias, ao focarem em uma audiência específica, em uma subjetividade universal e em uma psique imutável, perdem de vista as particularidades com as quais cada membro da audiência experimenta e se relaciona com o cinema de horror. Inclusive, o próprio medo e sua matriz corporificada no monstro estão sujeitas a mudanças em cada contexto sócio-histórico e em cada novo regime ontológico. Segundo Hutchings, não obstante o criticismo psicanalítico predominar no campo cinematográfico e ter se fragmentado em diferentes modelos e usos, “como uma teoria geral do cinema, a psicanálise é profundamente problemática ao debater-se, como faz, com noções do coletivo, o econômico, o tecnológico, o histórico, e raça e classe” (HUTCHINGS, 2004, p. 76, tradução nossa). Sobre esta questão, Crane acrescenta que esse criticismo, ao associar o gênero de horror inevitavelmente ao inconsciente, “destitui, muito rapidamente, a possibilidade de que os

filmes de horror têm algo a dizer sobre a epistemologia popular, sobre o status da comunidade contemporânea, ou sobre o poder amedrontador da tecnologia moderna” (CRANE, 1994, p. 29, tradução nossa). Seguindo essa linha de pensamento, entende-se que, ao associar a monstrosidade apenas a uma característica psicológica universal, perde-se de vista a complexidade contextual, histórica e social na qual o gênero foi se desenvolvendo.

Judith Halberstam (1995), no livro *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, segue a ideia de que a monstrosidade é mais uma construção histórica do que a representação de uma característica psicológica universal. Ao realizar uma análise comparativa entre os monstros do horror gótico literário do século XIX e do horror gótico cinematográfico do século XX, mais significativamente à partir da década de 70, ela observa que a monstrosidade deixa de ser significativamente representada e interpretada como um signo de classe, de nacionalidade e de raça e passa a estabelecer um foco primário nas questões de gênero e sexualidade. Não é por acaso que o criticismo psicanalítico acerca do gênero de horror é tão abundante no campo cinematográfico. Na sequência, ao observar esta potência 'sínica' do monstro gótico em acumular tantos sentidos em apenas um único corpo, Halberstam define o gênero gótico como uma tecnologia de significação. O monstro pode ser pensado como uma máquina engendrada para significar “qualquer traço horrível que o leitor coloca na narrativa” (HALBERSTAM, 1995, p. 21, tradução nossa). Segundo Halberstam:

Monstros são máquinas de sentido. Eles podem representar gênero, raça, nacionalidade, classe e sexualidade em um só corpo. E mesmo com estas divisões de identidade, o monstro continua inesgotável. Drácula, por exemplo, pode ser lido como um aristocrata, um símbolo das massas; ele é predador e ainda assim feminino, ele é consumidor e produtor, ele é o parasita e o hospedeiro, ele é homossexual e heterossexual, ele é até lésbico. Os monstros e a ficção Gótica que os criou são, desta forma, tecnologias narrativas que produzem a perfeita figura para uma identidade negativa. Os monstros tem que ser tudo o que os humanos não são e, ao produzir o negativo do humano, estes romances abrem caminho para a invenção do humano como branco, masculino, classe média e heterossexual. (HALBERSTAM, 1995, p. 21-22, tradução nossa)

Por meio da noção do monstro como um signo de negatividade Halberstam observa que os “monstros não apenas revelam certas condições materiais da produção de horror, mas eles também tornam estranhas as categorias de beleza, humanidade, e identidade a que nós ainda nos apegamos” (HALBERSTAM, 1995, p. 21-22, tradução nossa). Não por acaso, cada

mudança de contexto social e cada mudança do que conhecemos e entendemos por beleza, humanidade e identidade altera o circuito aberto desta máquina monstruosa de modo a gerar novas representações da negatividade e a ressignificar a estranheza das categorias citadas e que insistimos em nos apegar. Essa noção acerca da monstruosidade não deve ser confundida, no entanto, com a ideia de que o monstro é uma figura a priori sem sentido, assignificante, pois seria o mesmo que dizer que a forma do monstro poderia ser, estrutural e facilmente dissociada de seu conteúdo. Antes de tudo, Halberstam constata que “monstruosidade sempre une forma monstruosa com significado monstruoso” (HALBERSTAM, 1995, p. 11, tradução nossa). Assim, podemos compreender a ideia da autora acerca do horror gótico como uma tecnologia de significação monstruosa fundamentada por esta lógica própria à monstruosidade. Segundo a autora, ela utiliza o termo ‘Gótico’ não apenas para realizar uma organização genérica, mas também para expressar a tendência da modernidade a uma preocupação com seus próprios limites e colapsos. Embora a tecnologia de horror do período gótico moderno opere estas preocupações de forma semelhante ao horror gótico pós-moderno, Halberstam observa uma inversão na representação do monstro entre tais períodos:

O corpo monstruoso que uma vez representava tudo passou a ser representado agora como uma potência de significar qualquer coisa - pode ser o proscrito, o fora da lei, o parasita, o pervertido, a personificação de impulsos sexuais incontroláveis e violentos, o estrangeiro, o desajuste. O monstro é tudo isso, mas a monstruosidade tornou-se uma conspiração de corpos em vez de uma forma singular. (HALBERSTAM, 1995, p. 27, tradução nossa)

No movimento descrito por Halberstam, podemos observar que a monstruosidade remete a uma atitude paranóica na qual a ameaça pode se representar em qualquer figura, inclusive na forma humana. Gerando uma desconfiança em relação ao corpo humano, o monstro não é mais, necessariamente, uma figura singular, sobrenatural. Ele pode ser qualquer um. Não conseguimos mais identificar de antemão quem são os monstros, logo todos são suspeitos. Sobre esta atitude paranóica em relação aos monstros pós-modernos, é interessante observar que, segundo Crane (1994), os monstros anteriores ao período marcado pelo filme de George Romero, *Night of The Living Dead* (A noite dos mortos vivos, 1968), eram, normalmente, conquistados e derrotados demonstrando a superioridade da humanidade e, desta forma, ratificavam a nossa confiança na habilidade civilizacional de se controlar e entender o mundo. Após a emergência deste filme, porém, esta tendência foi suprimida e as

portas do horror foram abertas ao total descontrole. A paranóia generalizada não concede mais espaço para a pureza e a inocência: um signo negativo dos tempos.

Em contrapartida às abordagens críticas que verificamos até aqui, Hutchings observa que esta propensão crítica a pensar o monstro além de sua aparência - ou seja, como um sintoma ou expressão de significação psicológica e cultural - nem sempre se oferece como a melhor abordagem para se explorar o gênero. Citando a influência do medo cósmico de H.P. Lovecraft em diversos filmes de horror, Hutchings comenta que muitas obras aspiram produzir um efeito sublime, entre o medo e o fascínio, por meio de algo “vasto e misterioso, algo que oferece novos campos de experiência existentes além do que nós corriqueiramente conhecemos e sentimos” (HUTCHINGS, 2004, p. 105, tradução nossa). Hutchings prossegue comentando que, mesmo que esses domínios do além estejam relacionados a algo ‘além’ da representação de um mundo considerado natural, interpretar essas relações sobrenaturais de forma a expressá-las como um sintoma social que subjaz aos véus do ‘além’ domestica a estranheza proveniente da literalidade da obra e diminui sua potência especulativa. Segundo Hutchings:

Na verdade, pode-se argumentar que interpretar monstros, como, por exemplo, vampiros lobisomens ou, para dar um exemplo mais moderno, assassinos em série, em termos puramente sintomáticos como expressão de algo diferente do que eles parecem ser é perder um ponto importante sobre eles, qual seja, que eles são todos, à sua maneira, entidades que falam muito diretamente de algo que está além, onde o além não tem necessariamente uma dimensão social ou psicológica. Em outras palavras, pensar em tais figuras em termos de Alteridade ajuda a trazer os monstros de volta para nós, enquanto pensar sobre eles em termos de além pode potencialmente levar-nos para fora de nós mesmos, envolvendo a imaginação de formas criativas, especulativas e inesperadas. (HUTCHINGS, 2004, p. 105, tradução nossa)

Acerca das afinidades entre a monstruosidade e o gênero de horror, podemos notar que o que aparenta ser frequente em todas as interpretações da monstruosidade é a emoção paradoxal, como apresentada por Canguilhem, de medo e fascínio para com a monstro. Dada a importância do monstro para o gênero, podemos dizer que o horror, assim como seus monstros, tratam-se de um “maravilhoso invertido”. Se quisermos melhor compreender o gênero de horror e seus movimentos ao longo da história, torna-se necessário seguir os rastros, digamos assim, deixados por seus monstros. É curioso que a primeira vez que o termo

“horror” foi utilizado comercialmente para caracterizar um filme ocorreu na década de 1930 durante o lançamento das adaptações de *Frankenstein* (Frankenstein, 1931) e *Dracula* (Drácula, 1931), ambos realizados pela produtora Universal Studios.¹⁴ Embora o gênero reconheça a existência de filmes de horror anteriores a estes, a proliferação do gênero e o seu reconhecido status comercial deu-se a partir dos sucessos da Universal. Ainda que esta década seja reconhecida pela sua expressiva afinidade com os monstros da literatura Gótica e com os horrores de tempos estrangeiros, esse movimento não foi absoluto, e a gradativa confluência entre o horror e as particularidades dos temas contemporâneos foi transformando as representações da monstruosidade e proliferando uma multiplicidade de monstros que hoje habita o imaginário cinematográfico.

¹⁴ Apesar deste fato histórico, há entre os discursos do gênero um certo consenso no reconhecimento de determinados filmes anteriores à esta década e, principalmente, do cinema expressionista alemão como um dos marcos fundamentais da emergência do horror no campo cinematográfico.

CAPÍTULO 2 – O cinema de David Cronenberg

Para mim, o primeiro fato da existência humana é o corpo humano. Este é o fato mais real que temos. Quanto mais você se distancia de seu corpo, tudo torna-se menos real, menos verificável, menos você se conecta com ele. Mas se você abraça a realidade do corpo humano, você está abraçando a sua própria mortalidade.¹⁵ (Tradução nossa)

(David Cronenberg)

Cronenberg é algo sobre o qual infelizmente não temos controle, no sentido de que nós não temos controle de nossa própria destruição iminente. Isso é que é tão claro a respeito de sua obra. Tão amedrontador. Tão perturbador. (Tradução nossa)

(Martin Scorsese)

Dentre os diretores de cinema da geração de 70 que iniciaram sua carreira no circuito *exploitation* do gênero de horror, David Cronenberg é certamente um dos poucos que conseguiram se estabelecer enquanto autor. A incursão de Cronenberg pelo cinema é longa e já abrange cerca de quatro décadas com uma prolífera produção de vinte longas. Sua carreira tem sido tema de inúmeros trabalhos críticos e acadêmicos e uma das questões mais curiosas que permeiam tais trabalhos é a divergência entre a recepção do público e a leitura de Cronenberg acerca de seus próprios filmes. É notável o fato do diretor frequentemente ser apontado como um mal leitor de seu trabalho, como podemos observar, por exemplo, no comentário de Martin Scorsese, que, após ler algumas entrevistas com o diretor, alegou que Cronenberg não entende sobre o que é o seu próprio trabalho. Cronenberg, ao ficar sabendo de tal alegação, retrucou ironicamente, “tomara que eu não os entenda” (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 118, tradução nossa). No entanto, tal divergência não é uma ocorrência apenas na relação entre o público e o diretor, mas também entre a própria recepção e os estudos acerca de seus filmes. Esta cisão é um efeito colateral do cinema de Cronenberg que,

¹⁵ “For me, the first fact of human existence is the human body. That is the most real fact we have. The further from your own body you get, the less real everything is, the less verifiable, the less you connect with it. But if you embrace the reality of the human body, you are embracing your own mortality”.

constituído mediante o tensionamento de certas dicotomias culturais, induz a determinadas leituras contraditórias. Dentre algumas das dicotomias que constituem tanto a forma quanto o conteúdo filosófico de seus filmes, observaremos ao longo do capítulo aquelas entre corpo e mente; subjetividade e objetividade; filosófico e pueril; gênero e autoralidade; realidade e fantasia; horror e não-horror. Esta última, embora relacionada às demais, é onde irei centrar maior atenção. No livro *Cronenberg on Cronenberg* (1997) - uma extensa entrevista realizada por Chris Rodley - Cronenberg fala com clareza acerca de seu trabalho, de suas pretensões artísticas e filosóficas. Ao comentar sobre as visões contraditórias produzidas pelo seu primeiro longa-metragem comercial, *Shivers* (Calafrios, 1975), uma positiva e outra trágica, o diretor elabora uma reflexão sobre como tal cisão interpretativa expressa analogamente um paradoxo na forma como a sociedade o vê. Segundo Cronenberg:

A maneira usual de se olhar para *Shivers* é como uma tragédia, mas há um paradoxo nele que também se estende à maneira como a sociedade olha para mim. Aqui está um homem que anda por aí e é uma pessoa doce: gosta de gente, é caloroso, amigável, articulado e faz esses filmes horrorosos, doentios, grotescos, repugnantes. Para mim, essas duas partes de mim são inextricavelmente unidas. A razão de eu ser seguro, é porque sou louco. A razão de eu ser estável, é porque sou doido. É palpável para mim.¹⁶ (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 50, tradução nossa)

Seguindo esta linha de raciocínio, explorar as contradições geradas pelo cinema de Cronenberg parece ser uma chave para se compreender sua visão autoral e as afinidades eletivas da sua obra com o gênero de horror. Ao se pensar acerca de seus filmes, e tendo em conta as questões éticas e artísticas do diretor, tais interpretações contraditórias são efeitos associados diretamente ao processo operado por Cronenberg de tensionamento temático e estético das dicotomias anteriormente elencadas, o qual associaremos à noção lógica de ‘interzona’¹⁷. Tal tensionamento, como veremos, é inerente à ideia de corpo e,

¹⁶ “The standard way of looking at *Shivers* is as tragedy, but there’s a paradox in it that also extends to the way society looks at me. Here’s a man who walks around and is sweet: he likes people, he’s warm, friendly, articulate and he makes these horrible, diseased, grotesque, disgusting movies. Now, what’s real? Those things are both real for the person standing outside. For me, those two parts of myself are inextricably bound together. The reason I’m secure is because I’m crazy. The reason I’m stable is because I’m nuts. It’s palpable to me”.

¹⁷ Com o termo ‘interzona’, pretendo nomear poeticamente a soma dos paradoxos e intermediações do cinema de Cronenberg, o que ao meu ver constitui uma das ideias fundamentais à construção da visão de mundo desse diretor. A questão poética está associada à própria relação do termo com seu cinema. Na adaptação do livro de William Burroughs, *Naked Lunch* (Almoço Nu, 1991), Cronenberg utiliza este termo burroughsiano para representar a ideia de um estado de criação do personagem escritor Bill Lee. O personagem, quando cria, fica em uma posição intermediária entre a fantasia e a realidade. Segundo Cronenberg, "Interzona é, naturalmente, um estado mental. Esse conceito teria sido danificado caso fosse dividido entre um lugar real para o qual Bill Lee foge e seu estranho estado mental" (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 168, tradução nossa). A imagem de seu personagem, Cronenberg localiza seu lugar de fala nessa ideia de um estado

consequentemente, mantém uma relação direta com as ideias de metamorfose e monstrosidade, umas das principais afinidades eletivas do cinema de Cronenberg com o horror. Para melhor entender como essa noção de ‘interzona’ opera sobre a visão do diretor, é fundamental que lancemos um olhar sobre algumas questões que permeiam o imaginário artístico e filosófico do diretor, bem como algumas questões de sua biografia e de sua identidade cultural canadense.

2.1 Interzona

David Paul Cronenberg nasceu em 15 de março de 1943, em Toronto, Canadá. Filho mais novo de Milton e Esther, Cronenberg e sua irmã Denise tiveram uma educação cultural singular se comparada à cultura geral da classe média na época. Não obstante Toronto, na década de 50, ser uma região culturalmente repressiva e habitada, de forma geral, por uma respeitável classe média, eles sempre foram instruídos por seus pais a explorar a liberdade artística e imaginativa. Milton e Esther, assim como seus filhos, tiveram suas carreiras dedicadas a arte. Milton era escritor, editor e gerenciava uma livraria. Cronenberg alega que seu pai era um ávido leitor e que sua casa tinha paredes literalmente feitas de livros. Esther era musicista e trabalhava como pianista de ensaios no National Ballet of Canada. Segundo Denise, a irmã de Cronenberg, eles costumavam dormir ao som da máquina de escrever de Milton e acordar ao som do quarteto de cordas de Esther. Cronenberg desenvolveu uma relação direta com a literatura e a música. Assim como seu pai, ele tornou-se um intenso leitor, interessado não apenas por literatura erudita, mas também por cultura popular, fantasia e ficção científica. Aos dezesseis anos, Cronenberg enviou um conto a *Magazine of Fantasy and Science Fiction* e, embora não tenham publicado seu conto, elogiaram-no e incentivaram a continuidade de seu trabalho. Cronenberg também desenvolveu habilidade com a música ao se dedicar intensamente ao violão clássico e chegou a pensar seriamente em seguir a carreira de músico. No que diz respeito à educação religiosa da família, embora fossem de tradição judia, seus pais não eram assíduos praticantes e sempre encorajaram os filhos a desenvolverem suas próprias opiniões. Cronenberg, ao pensar sobre a educação proporcionada por seus pais, explica: “eles inventaram uma versão própria de várias coisas.

intermediário no qual distinções entre corpo e mente, realidade e fantasia, gênero e autorialidade, entre outras, tornam-se obscuras.

Penso que sou um classe média bem típico, mas quando vejo o que são os verdadeiros valores da classe média, eles não são meus” (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 3, tradução nossa). Embora Cronenberg alegue que sua infância tenha sido maravilhosa, ele explica que tal disparidade em sua educação o levou a uma certa exclusão social relacionada à excentricidade de seu gosto entre as crianças de sua idade.

Dada algumas particularidades da criação artística de Cronenberg e que culminaram no desenvolvimento de seu cinema, cabe observar outra importante questão em sua vida, fundamental para compreender a sua relação com o gênero de horror. Cronenberg, desde criança, sempre fora afligido pela mortalidade, o que o levou a desenvolver um grande interesse pela biologia e pelos estudos do corpo. No que diz respeito ao relacionamento entre o corpo e o horror no seu cinema, o próprio diretor explica que a traumática morte de seu pai foi um dos fatores cruciais para o desenvolvimento dessa questão em seu trabalho. Ao comentar sobre a experiência com a morte de seu pai, Cronenberg explica:

Ele começou a morrer fisicamente, mas não mentalmente. O corpo foi, mas a mente não. Era uma doença bem não-específica. Começou como colite e depois veio a ser uma bizarra inabilidade de seu corpo em produzir cálcio. Seus ossos começaram a ficar frágeis. Ele se virava na cama e suas costelas se quebravam. Era bem horrível.¹⁸ (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 4, tradução nossa)

Cronenberg, em seguida, comenta que depois dessa traumática experiência passou a ser "assombrado" (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 3, tradução nossa) pela imagem e pelos hábitos de seu pai, de forma a imitá-los¹⁹. Segundo o diretor: "num sentido psicológico, eu adquiri um *insight* das crenças de reencarnação e possessão" (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 4, tradução nossa). Assim, pode-se compreender que, por ocasião desta traumática experiência de horror, Cronenberg teria começado a desenvolver, em seu pensamento, uma relação de afinidade entre o gênero de horror e sua ideia de mortalidade, tendo como consequência uma obsessão pelo tema da cisão entre o corpo e a mente. Segundo Cronenberg: “a morte é a base de todo o horror e para mim, a morte é uma coisa bem específica. É muito física. Foi neste ponto que me tornei cartesiano” (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 58, tradução nossa). Cartesiano, pois, segundo ele, nós não podemos

¹⁸ “He started to die physically, but not mentally. The body went, but the mind didn't . It was a very non-specific disease. It started with colitis and became a very bizarre inability of his body to process calcium. His bones started to become brittle. He would turn over in bed and break ribs. It was quite horrible”.

¹⁹ É curioso observar que Cronenberg constata que o seu filme *The Fly* (A Mosca, 1986) tem, na deterioração do personagem do cientista, que se torna uma mosca-humana, uma metáfora para a morte de seu pai.

compreender a nossa mortalidade, sendo a consciência da inevitabilidade desta uma forma de maldição cartesiana que a todos aflige, uma espécie de “pecado original” (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 128, tradução nossa). Sobre a relação entre corpo, mortalidade e seu desenvolvimento artístico, Cronenberg comenta:

Acredito que o corpo humano é o primeiro fato da existência humana. E para mim, tudo vem daí: filosofia, religião. Tudo sai do corpo e do fato da mortalidade humana. É natural que meu filme focasse nisso. Mesmo nos meus primeiros escritos, quando eu era jovem, a morte e lidar com ela, estiveram fortemente presentes. Então parecia natural se relacionar com o corpo e com o que acontece com ele.²⁰ (CRONENBERG in: GRÜNBERG, 2006, p. 39, tradução nossa)

Muito embora o cinema de Cronenberg aborde uma variedade de temas, o corpo, e sua relação com a realidade, torna-se o centro de sua atenção. Ao falar de seu cinema e este tema, Cronenberg afirma que sua “viagem cinematográfica tem sido tentar descobrir a conexão entre o físico e o espiritual: o que somos fisicamente, qual a essência da existência da vida física” (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 128-129, tradução nossa). Por isso, em seus filmes, o corpo torna-se o principal veículo pelo qual experienciamos o horror das tentativas desta conexão. Não obstante, embora o horror de seus filmes e sua visão pessimista acerca da consciência como um “pecado original” produza leituras negativas a respeito de seu cinema, o diretor, como abordaremos a frente, entende seu pessimismo de forma positiva. Para melhor compreender como esta visão é articulada em seus filmes, torna-se fundamental pensarmos como é construída a sua ideia de corpo. Associando essa ideia ao termo *new flesh*²¹, Mark Browning, no seu livro *David Cronenberg: author or filmmaker?*, dedicado a explorar as referências intelectuais do cinema de Cronenberg, relaciona esse termo às percepções do corpo tais como pensadas por Mikhail Bakhtin. Segundo Browning:

O conceito de Cronenberg de ‘*New Flesh*’ leva consigo uma ambiguidade, fazendo os papéis de gênero e sexualidade parecerem variáveis e controversos, anulando paradigmas psicológicos construídos a partir da presunção da dominância da família nuclear. Cronenberg partilha com Bakhtin uma visão libertadora da existência

²⁰ “I think that the human body is the first fact of the human existence. And for me everything comes out of that: philosophy, religion. Everything comes out of the body and the fact of human mortality. It’s natural that my film would focus on that. Even in my very first writings as a young kid, death, and dealing with it, was very strongly present. So it seemed natural to deal with the body and what happens to the body”.

²¹ *New Flesh* (nova carne) é o termo utilizado no filme *Videodrome* (A Síndrome do Vídeo, 1983) para nomear a mutação proveniente da fusão entre o corpo humano e um tipo de onda televisiva que desenvolve um tumor cerebral. Nesta simbiose entre máquina e corpo, uma nova carne se desenvolve com um novo regime ontológico de constituição do ser humano.

corpórea, numa rejeição implícita das leituras psicanalíticas do corpo baseadas na noção de falta: 'Bakhtin vê orifícios não como símbolos da falta mas como aberturas, canais de comunicação'. (BROWNING, 2007, p. 25, tradução nossa)

Sobre o corpo transitório, sem fronteiras, e identidade definida, sentida como um signo dos tempos por Bakhtin, Lúcia Santaella (2007) o descreve como “continuamente renovável, infinitamente interpretável e crescentemente presente, não mais como uma totalidade homogênea, mas como um mosaico flexível e permeável, cujas formas e estruturas se tornaram voláteis” (SANTAELLA, 2007, p. 2). Estabelecendo uma relação entre esta noção de um corpo “mosaico flexível e permeável” e o ambiente técnico-cultural da atualidade, ela argumenta que o corpo tornou-se obsessivamente onipresente nas manifestações culturais atuais e deixou de ser, como no século XIX, o locus dos sintomas patológicos da cultura e tornou-se ele próprio o sintoma da cultura. Ou seja, a noção de um corpo “mosaico flexível e permeável” torna-se assim um elemento patológico.

Ao elencar os principais fatores que fundamentam o seu argumento, Santaella começa apontando as feridas narcísicas evidenciadas por Freud. O heliocentrismo de Copérnico, o evolucionismo de Darwin e o reconhecimento do inconsciente por Freud teriam sido fundamentais na desconstrução ontológica de um sujeito identificado na constituição de um ‘eu’ cartesiano, representado na ilusão da existência de uma forma coerente e unificada do humano, em uma “ontologia de uma criatura despedaçada no seu próprio núcleo”. (SANTAELLA, 2007, p. 2). O que Freud evidencia em seus diagnósticos é justamente a cisão na constituição ontológica do ‘eu’. O segundo fator apontado por ela diz respeito à constante presença da imagem do corpo nos meios de comunicação. Tais imagens midiáticas operam uma “maquinação do ser” ao direcionar o sujeito “a imaginar, a diagramar, a fantasiar determinadas existências corporais, nas formas de sonhar e de desejar que propõem” (SANTAELLA, 2007, p. 2-3). Estas imagens corporais representadas nos meios de comunicação tornam-se poderosos modelos pelos quais os corpos se refletem e se constroem. A tendência a uma glorificação do corpo provém da ideia de que, com a representação destas imagens, “não há separação, portanto, entre a configuração externa do corpo e a imagem interna do eu” (SANTAELLA, 2007, p. 2-3), sugerindo a promessa de uma reconstituição da ilusória identidade estável. O terceiro fator diz respeito à biotecnologia e à crítica ao desenvolvimento desta enquanto uma forma do capitalismo expandir seu controle sobre o corpo. Uma das evidências apresentadas por Santaella é que a “racionalização dos processos reprodutivos já produziu um mercado massivo de produtos do corpo humano (esperma, ovos,

células, embriões, substitutos uterinos etc.)” (SANTAELLA, 2007, p. 3). O quarto fator, também associado à biotecnologia, diz respeito à tecnologia de diagnósticos médicos. Segundo a autora, esse intenso “escaneamento do real do corpo” em imagens indiciais acompanha um dano psíquico no imaginário do corpo. Com a fragmentação e o “escancaramento do real do corpo, a primeira a ser banida de cena é a imagem do corpo como aparência, reflexo especular das projeções imaginárias, suporte para as projeções das nossas fantasias” (SANTAELLA, 2007, p. 3). O último fator diz respeito às ilusões de transcendência do corpo mediante o uso de tecnologias virtuais. Segundo Santaella, a simbiose entre os corpos e as máquinas computacionais, ao ilusoriamente descorporificar o usuário mediante simulações virtuais, “colocam em crise as crenças em uma relativa estabilidade dos limites corporais” (SANTAELLA, 2007, p. 3).

Seguindo esta ideia, o conceito de ‘*New Flesh*’ como observado por Browning, ou seja a representação do corpo no cinema de Cronenberg, como um “mosaico flexível e permeável”, situa-se nesta discussão do corpo enquanto sintoma da cultura. Em seus filmes, os corpos dos personagens são representados como circuitos abertos em constante transformação. Seu devir se dá mediante a interação com objetos como drogas, carros, aparelhos de vídeo, máquinas de teletransporte etc; em suma, com ‘dispositivos’, segundo este conceito de Giorgio Agamben (2009). Para o pensador italiano, dispositivos são quaisquer coisas não viventes que tenham “de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Seja da ordem social ou cosmológica, os dispositivos são tecnologias operantes e operadas pelo corpo e responsáveis por constituir as ‘formas de vida’ dos seres humanos²². Efetivamente, a realidade é construída no cinema de Cronenberg como um fenômeno corporal que recusa o mito cartesiano da transcendência da mente. Sobre as transformações do corpo e o tema da transcendência no cinema de Cronenberg, Steven Shaviro comenta:

Uma recusa desses mitos de transcendência está no cerne da política do corpo de Cronenberg. Seus filmes nos lembram que tudo está implantado diretamente na carne. Não há fuga da monstruosidade do corpo, ou da violência com a qual ele é transformado, porque não há natureza essencial, nem um ser espontâneo do corpo; forças sociais o permeiam desde o começo. O corpo é ao mesmo tempo um alvo

²² Segundo o filósofo Vladimir Safatle, o conceito de ‘forma de vida’ pode ser compreendido como “um conjunto socialmente partilhado de sistemas de ordenamento e justificação da conduta nos campos do trabalho, do desejo e da linguagem. Tais sistemas não são simplesmente resultados de imposições coercitivas, mas da aceitação advinda da crença de eles operarem a partir de padrões desejados de racionalidade.” (SAFATLE, 2011, p. 12)

para as novas tecnologias biológicas e comunicacionais, um sítio de conflito político, e um ponto limítrofe no qual oposições ideológicas colapsam. Ninguém foi mais longe do que Cronenberg em detalhar as formas pelas quais o corpo é investido e colonizado por mecanismos de poder, como ele é tanto um meio quanto um fim do controle social. (SHAVIRO, 2011, p. 133, tradução nossa)

Desta forma, o corpo patologizado como sintoma da cultura é o mesmo corpo “mosaico flexível e permeável” afirmado por Cronenberg. Enquanto a sensação de horror social ante este corpo diluidor de identidades caracteriza este sintoma da cultura, a visão de Cronenberg contrasta com essa percepção. Embora ele compreenda as razões desse horror perante a consciência de nossa mortalidade, representada na monstrosidade imanente do corpo, tal como observada por Shaviro por meio da impossibilidade de “fuga da monstrosidade”, Cronenberg visa enxergar nesse horror a beleza dos movimentos contingentes da carne. Assim, para a visão do diretor, a doença, as desordens e os movimentos irracionais do corpo, longe de serem manifestações de um problema patológico da repressão, são, na maioria das vezes, as soluções autônomas e criativas da carne. Há, em grande parte de seus filmes, um convite ao enfrentamento de nossos medos e a vermos a monstrosidade como algo a ser positivamente afirmado. Segundo Simon Riches, ao comentar sobre a questão do auto-engano e estas soluções criativas da carne presente nos filmes *M. Butterfly* (*Madame Butterfly*, 1993), *A History of Violence* (*Marcas da Violência*, 2005) e *Eastern Promises* (*Senhores do crime*, 2007), ele evidencia como este movimento de auto-engano, diferentemente de ser reconhecido como uma desordem, pode ser um positivo movimento do corpo. Riches constata que:

Biólogos evolucionistas têm argumentando que nossas estratégias de auto-engano são adaptativas, na medida em que nos ajudam a enganar os outros. Então, mesmo que consideremos o auto-engano como epistemologicamente irracional, pode haver maneiras em que ele tenha uma utilidade prática. Talvez não seja simplesmente um caso de categorizar algo como irracional ou como uma desordem. Talvez algumas coisas que classificamos assim, como casos de auto-engano, não são tão bem capturados por essa ótica. (RICHEs, 2012, p. 108-109, tradução nossa)

Entretanto, o pensamento positivo que Cronenberg tem acerca dos movimentos involuntários da carne são representados, ao menos em seus filmes considerados pertencentes ao gênero, por meio de imagens repugnantes extremas de horror gráfico, pela experiência negativa que os personagens sofrem de diluição das identidades e pelo conseqüente medo da

morte. Torna-se evidente a significativa ambivalência na forma como Cronenberg observa, com beleza, a monstruosidade e como ela é representada em seus filmes de horror. Como veremos mais a frente, este paradoxo entre a beleza e o horror é uma ‘interzona’ que fundamenta a visão autoral do diretor acerca da realidade.

Devido a sua obsessão pelo estudo do corpo, Cronenberg estabeleceu forte vínculo com o pensamento científico. No irônico prefácio da entrevista *Cronenberg on Cronenberg*, por meio do pseudônimo de um psicologista e cineasta Dr. Martyn Steenback²³, o diretor comenta sobre o seu próprio cinema e sua relação com uma metodologia científica. Com um tom de humor, mas certamente afinado com o conteúdo de sua entrevista, Steenback constata que a prática de trabalho de Cronenberg é verdadeiramente científica. E segue afirmando que, de acordo com o espírito científico do diretor, cada um de seus filmes é um refinamento da mesma experiência como parte de um compromisso de sua vida com um fim. Sua experiência é explorar a cisão entre o corpo e a mente como forma de encontrar a cura da mortalidade. Apesar de ver nas mutações uma possível cura, a mortalidade é uma doença que ele reconhece incurável. Segundo Steenback, os horrorosos resultados provenientes das experiências de Cronenberg talvez tenham “menos a ver com um pessimismo profundamente enraizado ou uma negatividade do que com a necessidade de buscar um otimismo duro e realista. Desnecessário dizer que o experimento deve continuar. A cura é ilusória”²⁴ (STEENBACK in: RODLEY, 1997, p. XII, tradução nossa).

Embora Cronenberg tenha se formado em literatura, é curioso o fato de que, antes de seguir seus estudos literários, ele tenha feito parte do curso de Ciências da Universidade de Toronto, curso que acabou abandonando devido à forma rígida e pouco excitante com a qual o conhecimento científico era ensinado. Esta posição entre arte e ciência é evidente não apenas pelo tema de seus filmes, mas também, como ele sugere por meio do seu pseudônimo Steenback, através do caráter científico de sua metodologia estética. Ao falar sobre a relação entre arte e ciência no desenvolvimento de sua carreira, Cronenberg reconhece essa ‘interzona’: “quando terminei o segundo grau na escola, vi um futuro muito esquizofrênico à minha frente: ciência e literatura” (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 5, tradução nossa). Na entrevista concedida a Rodley, o diretor fala dos seus interesses em relação à ciência, ao corpo, à imaginação e de como elas se articulam em seu trabalho:

²³ É interessante notar como – mesmo sendo evidente o humor na criação deste personagem – ao falar de seu próprio trabalho, ainda que afetado pelo linguajar de Steenback, o diretor consegue expressar sua subjetividade pela mediação de um olhar objetivo e distanciado, estabelecendo uma analogia poética entre o seu trabalho artístico e o método científico.

²⁴ “less to do with a deep rooted pessimism or negativity than the need to seek a hard and realistic optimism. Needless to say, the experiment must continue. The cure is elusive”.

A química era mais interessante porque se relacionava com o corpo; não apenas o corpo humano, mas o corpo do planeta. Eu amava botânica. Eu amava a troca de fluidos e plantas; a química das plantas. Todas essas coisas. Então era bioquímica em um sentido mais amplo, porque há bioquímica no cérebro, formando a base física do pensamento humano e da imaginação. Acho que foi natural que eu tenha tentado pegar essas partes de mim e integrá-las, finalmente, na realização do cinema.²⁵ (CRONENBERG in RODLEY, 1997, p. 8, tradução nossa)

Por meio do contínuo pensamento sobre o corpo, Cronenberg fundiu suas percepções acerca da arte e da ciência em seu cinema. Ao explorarmos como estas duas áreas se articulam no trabalho do diretor, é importante observar as referências literárias que constituem o seu imaginário literário e filosófico. Browning, ao pensar a relação entre cinema e literatura no cinema de Cronenberg, deixa em evidência, no título de seu livro *David Cronenberg: author or filmmaker?*, a posição intermediária do diretor entre estas formas de expressão. Visando compreender as articulações do imaginário literário do cinema de Cronenberg, Browning identifica e explora um manancial de referências literárias e filosóficas nos filmes do diretor. Dentre alguns dos autores citados, encontram-se Franz Kafka, Vladimir Nabokov, Henry Miller, Jean-Paul Sartre, Ludwig Wittgenstein, Clive Barker, William Burroughs, J.G Ballard, Patrick McGrath e Don DeLillo, e cabe notar que destes quatro últimos autores ele realizou as respectivas adaptações de *Naked Lunch* (Almoço Nu, 1991), *Crash* (Estranhos Prazeres, 1996), *Spider* (Desafie sua mente, 2001) e *Cosmopolis* (Cosmópolis, 2011). Segundo Browning, conjuntamente ao desejo de afirmação autoral de Cronenberg, o fato de ter realizado o curso de literatura desempenhou um importante papel na sua escolha por adaptar uma literatura “que é considerada infilmável”, bem como na sua “constante fascinação com noções de impossibilidade” (BROWNING, 2007, p. 35, tradução nossa). Na própria entrevista concedida a Rodley, Cronenberg evidencia em seu discurso esta ideia de filmar o infilmável como uma das funções de seus filmes. Segundo Cronenberg:

O propósito em si era mostrar o imostrável, dizer o indizível. Eu estava criando certas coisas que não havia maneira de sugerir porque não faziam parte da linguagem comum da imaginação. Tinha que ser mostrado ou então não ser feito. Gosto de dizer, durante o filme, ‘vou lhe mostrar algo que você não será capaz de

²⁵ “Chemistry was more interesting because it related to the body; not just the human body, but planet's body. I loved botany. I loved the interchange of fluids and plants; the chemistry of plants. All that stuff. So it was biochemistry in a broader sense, because there's biochemistry in the brain, getting at the physical basis of human thought and imagination. I think it was natural that I should try to draw those parts of myself together and integrate them, finally, in film-making.”

acreditar, por que será ultrajante ou ridículo ou bizarro. Mas farei isso parecer real para você, vou lhe mostrar isso de verdade!”²⁶ (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 43, tradução nossa).

A respeito da ideia de Cronenberg de “mostrar o imostrável, dizer o indizível”, é interessante notar que Ballard, ao comentar sobre seu livro *Crash*, explica que seu texto não deveria ser lido apenas pela literalidade, pois existiria, na metáfora, uma nova realidade que subjaz à realidade superficial do seu texto. Ele conceitua esta nova realidade como um “espaço interno”, ou seja, assim como na pintura surrealista, o espaço psicológico onde “o mundo interno da mente e o mundo externo da realidade se encontram e fundem-se” (BALLARD apud IRWIN, 2012, p. 209-210, tradução nossa). Como iremos observá-la mais a frente, há, nesta ideia de Cronenberg e na metáfora literária de Ballard, uma significativa analogia, pela qual ambos estão interessados na ideia de “inventar a realidade” (BALLARD apud IRWIN, 2012, p. 209-210, tradução nossa).

Na conclusão do livro, Browning mostra que a escolha de Cronenberg por adaptar obras consideradas infilmáveis, e suas constantes referências ao seu imaginário literário, tornam ele um cineasta que muito se aproxima da noção de autor escritor. Ao pensar sobre estas relações de autorialidade e sobre as obras adaptadas por Cronenberg, Browning embasa-se nos conceitos de “tessera” e “apophrades” do crítico literário Harold Bloom:

O cinema de Cronenberg atrai descrições de seus filmes que os classificam como exemplos de “tessera”, que Bloom descreve como o trabalho que “completa” o precursor, e, certamente, a resposta positiva de JG Ballard para a versão cinematográfica de ‘*Crash*’ permitiu que este fosse visto desse jeito. No entanto, parece que a ambição de Cronenberg excede até mesmo esse nível de elogios. Seus comentários sobre seu próprio roteiro de *Naked Lunch* lança sua escrita como “apophrades”, definidas por Bloom como quando uma obra ‘parece para nós, não como se o precursor estivesse escrevendo, mas como se o próprio poeta tivesse escrito o trabalho característico do precursor’. Cronenberg afirma que, ao atingir uma sensação de fusão com a sua inspiração literária, ele quase sentiu, por um momento, “Bem, se Burroughs morrer, posso escrever seu próximo livro”. (BROWNING, 2007, p. 201, tradução nossa)

²⁶ “The very purpose was to show the unshowable, to speak the unspeakable. I was creating certain things that there was no way of suggesting because it was not common currency of the imagination. It had to be shown or else not done. I like to say, during the course of the film, ‘I’m going to show you something that you’re not able to believe, because it’ll be outrageous or ridiculous or bizarre. But I’m going to make it real for you. I’m going to show you this for real!’”

Ao refletir sobre a sua opção pelo campo cinematográfico em vez do literário, Cronenberg, em sua entrevista a Rodley, explica que uma das razões pelas quais adotou o cinema como forma de expressão foi não ter conseguido encontrar uma linguagem autoral em sua prosa, que não se prendesse aos maneirismos de suas referências literárias. Portanto, é razoável considerar que o êxito de Cronenberg ao afirmar a sua singularidade dentro do gênero de horror tenha se devido, em grande medida, também a sua intensa afinidade artística com autores da literatura e não do cinema. Talvez tenha sido por conta dessa afinidade com o universo literário que Cronenberg não tenha aderido ao excesso de citações a outras obras cinematográficas, truismo característico do gênero de horror de sua geração. Segundo Jones Irwin (2012), se o gênero de horror *exploitation*, era visto pela crítica, de forma geral, como pueril e superficial, Cronenberg destacou-se realizando uma estranha fusão entre o gênero de horror e suas ideias filosóficas, ao adotar um manancial de referências literárias e filosóficas em seus filmes. Irwin, ao se referir às questões de autoralidade em Cronenberg, comenta que “é justamente esta habilidade de justapor elementos normalmente irreconciliáveis que tornam seus filmes tão incomparáveis” (IRWIN, 2012, p. 200, tradução nossa). A complexidade desta fusão cronenberguiana, e a maneira como ela está inter-relacionada ao seu domínio literário e filosófico, podem ser observadas notoriamente na forma pela qual Mark Browning, ao resumir o conteúdo de seu capítulo dedicado à análise do filme *eXistenceZ* (*eXistenceZ*, 1999) elenca as características autorais que foram analisadas. Segundo Browning:

A leitura seletiva de Cronenberg do existencialismo sartriano em *eXistenZ*, misturado com uma gama de características estilísticas intimamente associadas a Nabokov, em particular uma predileção por conceitos de jogos de metáfora e as referências autoconscientes dentro da narrativa para os seus próprios trabalhos, incluindo sinais de apropriação autoral. Como os romances de Nabokov, os filmes de Cronenberg não se concentram tanto na relação entre um personagem e outro, mas entre o ‘autor’ e o ‘leitor’. O efeito disso, para Nabokov e Cronenberg, não é apenas para ‘afirmar o caráter ficcional de um texto, mas também serve para desmascarar clichês exauridos, convenções literárias e respostas condicionadas dos leitores’. (BROWNING, 2007, p. 202-203, tradução nossa)

Se parte de suas visões filosóficas e a sua opção pelo cinema estão relacionadas ao seu imaginário literário, sua naturalidade canadense também constituiu outra importante dimensão da sua visão autoral. Consoante com a noção de ‘interzona’, o diretor diagnostica uma obsessão, uma espécie de maldição canadense: "Sou muito equilibrado. Sou amaldiçoado pelo

equilíbrio, o que significa que eu imediatamente vejo todos os lados da história. E eles são todos iguais. Pode ser uma maldição, talvez seja bem canadense também.”²⁷ (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 118, tradução nossa). Desta forma, conforme a ideia de ‘interzona’ e a respectiva necessidade de fundir e balancear elementos normalmente irreconciliáveis, os filmes de Cronenberg sempre estiveram relacionados a uma necessidade de transgressão de fronteiras, para a qual, por ser canadense, o cinema se apresentou como um importante e poderoso meio de expressão. A respeito da significância do cinema em sua infância Cronenberg comenta:

Eu amava Brigitte Bardot. Não era permitido ver os seus filmes em Toronto. Assim, o cinema para mim sempre significou sexo, entre outras coisas. Isso significava fantasia. Era voluptuoso, erótico, maravilhoso. Toronto na década de 1950 não era nenhuma dessas coisas. Foi muito Eisenhower, muito repressivo.²⁸ (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 37, tradução nossa)

Torna-se evidente que o contexto histórico e nacional de Cronenberg está intimamente relacionado com seu cinema. Rosângela Fachel de Medeiros (2008), em sua tese a respeito das relações entre a autoralidade cronenberguiana e a sua identidade cultural canadense, mostra como a questão da ‘interzona’ presente no cinema de Cronenberg está diretamente relacionada com o imaginário fronteiro canadense que, já em sua constituição, apresenta uma cisão identitária entre as populações anglo-canadenses e franco-canadenses. Assim, ao pensar sobre esta questão e como ela se reflete no cinema de Cronenberg, Medeiros emprega as teorias de Margaret Atwood e Northrop Frye acerca da cultura canadense, que compartilham a ideia de que as matrizes da identidade cultural canadense estão no enfrentamento original de sua população contra o vasto e inóspito território geográfico do Canadá.

O confronto entre natureza e cultura e suas diversas implicações estão presentes na configuração da sociedade canadense e, por conseguinte, de suas tradições culturais. Duas vertentes significativas dessa condição, que se fazem presentes nos filmes de Cronenberg, dizem respeito à relação de fascínio e dependência com as tecnologias e ao perfil não-heróico dos protagonistas canadenses. (MEDEIROS, 2008, p. 322)

²⁷ “I’m very balanced. I’m cursed with balance, which is to say I immediately see all sides to the story. And they are all equal. That can be a curse, maybe it’s very Canadian too.”

²⁸ “I loved Brigitte Bardot. You weren’t allowed to see her films in Toronto. So the cinema for me always meant sex, among other things. It meant fantasy. It was luscious, erotic, wonderful. Toronto in the 1950s was none of these things. It was very Eisenhower, very repressive”.

Sobre as relações entre este “confronto” e o “perfil não-heróico” dos personagens de Cronenberg, Medeiros desdobra algumas reflexões acerca da sobrevivência, o absurdo existencial, a melancolia e de como estes fenômenos estão intimamente relacionados. Quanto à sobrevivência, é uma questão evidente nos protagonistas que normalmente adotam escolhas que os colocam em situações nas quais precisam ou lutar pela sobrevivência ou aceitar a morte. Segundo a leitura que Medeiros faz de Atwood, se esta questão relativa à sobrevivência para os primeiros escritores canadenses estava ligada aos obstáculos externos impostos pela natureza, para os escritores mais recentes os obstáculos se tornaram internos e invisíveis. Ou seja, em certo sentido, segundo Atwood, a luta pela sobrevivência, que antes era física, passou a ser espiritual (questão, ademais, que se relaciona com o fato de o Canadá, segundo Cronenberg, ter se constituído enquanto uma nação repressiva). Desta forma, o próprio corpo e a vida passaram a representar obstáculos à sobrevivência. A desconfiança em relação à natureza torna-se uma desconfiança em relação ao corpo, ou seja, o corpo funde em si o confronto entre natureza e cultura ao tornar-se a interface e o lugar deste confronto. Esta noção existencialista, embora proveniente de uma leitura acerca da literatura canadense, é analogamente identificável no cinema de Cronenberg, no qual, aos personagens que conquistam a sobrevivência ao fim da jornada, a vida não oferece nenhuma catarse ou transcendência, mas apenas o que ele já possuía: o absurdo da existência. Nestes filmes, alguns personagens, diante desta situação, aceitam a mortalidade mediante a prática do suicídio. Por meio da leitura acerca dos personagens não-heróis fica claro as referências de Cronenberg a essa tendência filosófica da literatura canadense. Ao comentar sobre os primeiros filmes de Cronenberg, Jonathan Crane relaciona a situação negativa na qual os protagonistas se encontram a uma visão de horror. Segundo Crane:

Certamente, os filmes oferecem uma visão negativa das instituições e grupos que determinam os papéis sociais e que proporcionam um consolo substituto para a dor de viver fora do nosso nicho, mas isso deve ser medido contra a dor inacreditável e o sangue que resultam de qualquer tentativa de refazer o tecido social. (...) O verdadeiro horror dos primeiros trabalhos de Cronenberg vem de ter de oscilar entre as degradações da vida cotidiana e da condenação que a *new flesh* quase certamente nos proporciona. Seus protagonistas não têm boas escolhas. Tudo que eles têm é a coragem de agir. (CRANE, 2000, p. 65-66, tradução nossa)

Cabe observar que essas questões existenciais, em um mundo onde não há boas escolhas e onde tudo o que resta é apenas a coragem de agir, não estão relacionadas apenas aos filmes do diretor classificados dentro do gênero. A relação de seus personagens com as angústias da existência pode ser identificada no estado de melancolia que envolve o seu cinema como um todo. Sobre o filme *The Dead Zone* (Na hora da zona morta, 1983), adaptação do livro homônimo de Stephen King, William Beard observa:

Desde o início, então, a obra de Cronenberg tem apresentado uma afinidade pelo vazio e pela desolação tanto no mundo humano quanto no inanimado e, se houvesse um único sentimento além do horror que pudesse ser dito para caracterizar seu filme, seria a tristeza. Nesta *tristesse*, decorrente de um sentimento sombrio de isolamento pessoal, uma impotência que não se pode realmente afetar qualquer coisa (beneficamente, quer dizer), e um sentimento opressivo de ser incapaz de tocar outros instintos viscerais, seus filmes se mostram (psicologicamente) muito mais passivos que predatórios. (BEARD, 1992-3 apud MEDEIROS, 2008, p. 284).

Em relação ao “fascínio e dependência com a tecnologia” e sua associação com a cultura canadense, Medeiros observa que o trabalho do pensador Marshall McLuhan (1911-1980) é uma grande referência ao cinema de Cronenberg. As relações entre corpo e tecnologia, tão evidentes em seus filmes, se refletem no pensamento de McLuhan acerca dos meios de comunicação como extensão do corpo. Nesta ideia, um dos problemas sociais reconhecidos por McLuhan é que a sociedade não reconhece tais meios como extensões do próprio corpo. Ao tratar essa questão do reconhecimento do meio como um ‘outro’ (o meio), em vez de nosso próprio reflexo, McLuhan faz uma referência ao mito de Narciso. Segundo McLuhan, “como Narciso se apaixonou por uma exteriorização (projeção, extensão) de si mesmo, o homem parece sempre se apaixonar pela invenção ou estratégia mais recente, que é apenas uma extensão do seu próprio corpo” (McLUHAN, 1997, p. 121, tradução nossa). A referência de Cronenberg a estas ideias de McLuhan são mais evidentes em *Videodrome* (A síndrome do vídeo, 1983). Neste filme, Max Renn (James Woods) é o presidente de uma estação televisiva, cuja busca por um forte material sensacionalista o leva a entrar em uma rede de conspirações. Ele desenvolve um tumor cerebral mediante a exposição de um sinal televisivo e transforma-se em uma mutação denominada como *new flesh*. No processo de metamorfose, “as visões se tornam carne, carne incontrolável”. Na sua busca por investigar o que é videodrome, Max encontra o professor Brian O’Blivion (Jack Creley), um filósofo feito à imagem das ideias mcluhanianas, para quem “a tela da TV é a retina da mente, portanto a

televisão é parte da estrutura física do cérebro”. Segundo O’Blivion, personagem que só vemos mediado por imagens televisivas, videodrome é “um campo de batalha sócio-político no qual se trava uma guerra pelo controle das mentes do povo da America do Norte”. E é neste campo de batalha que as empresas se confrontam para controlar a reconfiguração ontológica da *new flesh*.

É evidente que as ideias correntes na teoria de McLuhan foram diretamente assimiladas pelo conceito de “*New Flesh*”, que reconhece os dispositivos relacionados ao corpo como parte do próprio corpo. Em sua representação metafórica e horrível, a *new flesh*, em *Videodrome*, mostra esta atitude narcísica assinalada por McLuhan. É interessante notar que as narrativas e tramas de Cronenberg, ao adotarem essa noção mcluhaniana de corpo, seguem atentas também às considerações críticas de McLuhan à sociedade. Sobre tais considerações, que estabelecem relações com o cinema de Cronenberg, é interessante destacar o seguinte comentário de McLuhan:

Emprestar nossos olhos e ouvidos e nervos para os interesses comerciais é como entregar o discurso comum a uma empresa privada, ou como dar a atmosfera da Terra a uma empresa como um monopólio. (...) Enquanto adotarmos a atitude de Narciso de considerar as extensões de nossos próprios corpos como realmente *externos* e independentes de nós, vamos cumprir todos os desafios tecnológicos da mesma forma que escorregáramos numa casca de banana e cairíamos. (McLUHAN, 1994, p. 68, tradução nossa)

Ainda sobre a questão canadense de Cronenberg e a relação com seu cinema, uma fundamental ‘interzona’, à qual a carreira do diretor sempre esteve sujeita, é a relação de choque entre as culturas cinematográficas do Canadá e a dos Estados Unidos. Por ser proveniente do cenário do cinema anglo-canadense e não franco-canadense (que, devido à diferença de idioma, estabeleceu sua independência cultural em relação ao cenário vizinho americano), Cronenberg desenvolveu o seu trabalho inserido em uma cultura que sempre teve dificuldades de ser impor enquanto cinema nacional canadense, ou até mesmo de sustentar a ideia de um cinema autoral. Devido às suas fortes relações de dependência com o cinema hollywoodiano, não apenas pela proximidade territorial, como pela afinidade linguística, o cinema anglo-canadense, enquanto tal, constituiu a sua identidade mediante o processo dicotômico com o cinema americano. Aqueles diretores que se vinculavam às convenções do cinema hollywoodiano eram mal vistos pela crítica e desconsiderados enquanto autores canadenses. Assim a tensa posição de Cronenberg entre as convenções do cinema de gênero,

principalmente ao de horror, e de um cinema canadense artístico e autoral foi uma das fundamentais razões pela qual seu cinema gerou leituras contraditórias. Segundo Adam Lowenstein, ao tratar sobre esta tensão na carreira do diretor, que normalmente se utilizava das convenções mais para ressignificá-las do que para se filiar ao gênero, atesta que:

O fato de Cronenberg ter proporcionado um contexto “nacional” reconhecível para estas visões precisamente por desafiar tanto as convenções de gênero “Americano” e definições de cinema de arte nacional “Canadense” é um tributo apropriadamente irônico para uma carreira que continua a expandir os horizontes tanto do filme de horror moderno quanto do cinema canadense – por nunca verdadeiramente se encontrar em casa em qualquer um deles. (LOWENSTEIN, 2005, p. 175, tradução nossa)

O próprio diretor, ao falar da relação entre o seu trabalho e sua nacionalidade cultural, demonstra-se consciente da qualidade intermediária de sua estética: “Eu resisto em não ir para Hollywood, quero permanecer próximo à produção européia. Meus filmes estão no meio do caminho entre esses dois locais, assim como Toronto, a cidade onde vivo. Por isso ela é o lugar ideal para mim” (CRONENBERG, 2001 apud MEDEIROS, 2008, p. 127).

Seguindo esta linha de pensamento, entendo que parte da leitura contraditória acerca do cinema de Cronenberg se dá exatamente por conta desta posição de ‘interzona’, tão recorrente no imaginário do diretor. Como veremos na sequência, Cronenberg vem estabelecendo, continuamente, ao longo de sua carreira, novas afinidades eletivas e metamorfoseando o gênero de horror mediante o tensionamento entre o cinema de gênero e sua visão artística e autoral. Entretanto, para algumas leituras críticas, há uma cisão estética em seu cinema, entre as obras que são classificadas como de autor e aquelas que pertencem ao gênero de horror, o que surge como complicador para o exame do cinema de Cronenberg em sua totalidade como o desenvolvimento de uma visão autoral do horror. Tal questão, como irei propor, é reflexo do próprio desenvolvimento do pensamento de Cronenberg acerca do horror e da realidade.

2.2.1 Gênero de horror e autoria

Não obstante os filmes independentes *Stereo* (1969) e *Crimes of The Future* (1970) inaugurarem os principais temas abordados pelo cinema de Cronenberg, é apenas em 1975,

com *Shivers*, que o diretor canadense inicia a sua carreira profissional no cinema do gênero de horror *exploitation*. É no período entre *Shivers* e *The Fly* (A Mosca, 1986) que o seu cinema foi reconhecido pela relação com o gênero de horror, o que pode ser evidenciado pelas formas como o diretor fora apelidado na época. Dentre os apelidos, “Baron of Blood”, “Prince of Horror” e “Schlockmeister” são os mais reconhecidos. O filme *Dead Ringers* (Gêmeos, mórbida semelhança, 1988), que veio na sequência de seu maior sucesso comercial, *The Fly*, muda a carreira de Cronenberg, pois, como veremos adiante, é o seu primeiro filme a ser histórica e amplamente reconhecido pela crítica como autoral. Sobre os filmes demarcados por seu período como diretor de gênero (1975-1986), dada a relação entre Cronenberg e sua obsessão pelo tema do corpo, era quase natural que todos seus filmes considerados pertencentes ao gênero de horror, centrassem no corpo o lócus do horror.

Phillip Brophy (2002), no seu texto *Horrority: The Textuality of Contemporary Horror Films*, escrito em 1983, acerca da textualidade e características do cinema de horror contemporâneo a sua época, utiliza o termo *body horror* para situar a tradição de filmes iniciada com *Night of The Living Dead* (A noite dos mortos vivos, 1968) e que tem no medo da relação com o próprio corpo o objeto de horror. Estes filmes, com um olhar mais direcionado aos temas contemporâneas a época de produção conduziram o horror para um aspecto mais realístico do que o clássico tratamento estético e temático do gênero gótico. Cronenberg constata que parte do seu trabalho no início de sua carreira foi “trazer o horror para o século vinte” (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 60, tradução nossa). Dentro desta tradição do *body horror*, tornada um subgênero do horror, Cronenberg e seus sete primeiros filmes constam como uma das referências mais expressivas. Sobre o *body horror* e a relação que ela estabelece com a carreira de Cronenberg no cinema *exploitation*, Rodley observa:

A realocização do horror realizada por Cronenberg, do âmbito gótico ao corporal, emocionou e chocou as audiências. Especificamente, dada a reputação de *Shivers* como o primeiro filme de ‘horror venéreo’, era o interesse dos filmes em sexo e violência pela lúdica anarquia, em vez de suas tendências filosóficas de obsessão pela doença, que os fizeram funcionar tão bem como filmes de *exploitation*. (RODLEY, 1997, p. XVII, tradução nossa)

Brophy, ao comentar sobre a estética do *body horror*, explica que este subgênero transmite ao espectador “uma sensação gráfica de fisicalidade”, acentuando “a própria presença do corpo na tela” (BROPHY in: GELDER 2002, p. 280, tradução nossa). Com

efeito, observando estes primeiros filmes de Cronenberg, podemos constatar que cada um contém ao menos uma imagem de evisceração, gráfica e memorável: a imersão do parasita em *Shivers* (Fig.1); a axila vampiresca em *Rabid* (Enraivecida na fúria do sexo, 1977) (Fig.2); o útero mutante externo desenvolvido como expressão do ódio em *The Brood* (Os filhos do medo, 1979) (Fig.3); as cabeças explodindo em *Scanners* (Sua mente pode destruir, 1981) (Fig.4); o torso masculino com uma cavidade em *Videodrome* (Fig.5); o suicídio com uma tesoura em *The Dead Zone* (Fig.6) e a repugnante metamorfose proveniente da fusão entre um humano e uma mosca em *The Fly* (Fig.7-9). Isso sem contar as imagens de filmes posteriores, como a cena monstruosa de estupro em *Naked Lunch* (Fig.10). Tendo a construção destas imagens viscerais em vista, torna-se evidente o comentário de Rodley de que o cinema de Cronenberg funcionou muito mais por sua associação ao mercado de entretenimento *exploitation* do que por suas tendências autorais e filosóficas. No entanto, Peter Morris, ao pensar os filmes de Cronenberg do gênero, observa a importância de sua qualidade estética, associada ao pensamento acerca do corpo, e explica “as imagens de Cronenberg, foi dito, podem ser chocantes, perversas, até repugnantes, mas elas revelam uma fascinação pelas inúmeras maneiras com que nós podemos ser traídos por nossas mentes e corpos” (MORRIS, 1994, p. 9, tradução nossa). Não por acaso, juntamente com a evolução do gênero de horror na década de 70, novos estudos começaram a olhar com seriedade para este gênero, principalmente para o que estava sendo produzido na época. Sobre este período do gênero de horror e o *body horror* em particular, R. Barton Palmer comenta:

De forma geral, os filmes de *body horror* do período pedem para ser vistos como sérios compromissos, em vez de um escapismo da política contemporânea, como Robin Wood demonstrou. Wood traça de forma convincente a emergência do ciclo para amplas instabilidades culturais e políticas da era, particularmente a questão em andamento acerca do progresso político dos anos 70, bem como o abandono das normas tradicionais de sexo e gênero que se aceleraram à medida que as formas convencionais de autoridade perderam, na época, muito de sua apropriação coletiva. (PALMER, 2012, p. 180, tradução nossa)

Acerca do filme *Shivers*, é interessante observar a divergência entre a interpretação da crítica francesa, que o vê como um filme progressista, e a de Robin Wood, que o diagnostica como reacionário. Wood, no livro *American Nightmare*, atesta que “o filme inteiro tem como premissa e é motivado pela aversão sexual” (WOOD, 1979, p. 24, tradução nossa). Segundo o autor, a estética de *Shivers* em sua “feiúra” e “cruzeza” representa não apenas o sexo

tradicional, mas todas as quebras de tabus sócio-sexuais, “promiscuidade, lesbianismo, homossexualidade, diferença de idade e por fim, incesto” mediante uma noção de nojo e horror e, portanto “mostra absolutamente nenhum sentimento pelo tradicional (ou por seres humanos, no que diz respeito a este assunto)” (WOOD, 1979, p. 24, tradução nossa). Contrastando esta visão, a crítica francesa, segundo Cronenberg, está mais de acordo com sua visão do filme como uma espécie de crítica jubilosa dos valores sexuais repressivos da sociedade burguesa (in RODLEY, 1997, tradução nossa). Não obstante, Cronenberg concordar em parte com a visão de Wood de que há, em *Shivers*, um certo ar de tristeza e horror no desmantelamento dos valores da classe média, ele alega que esta visão é unilateral e comenta que se sente “surpreso, as vezes, que ele não percebe que eu tenho sentimentos ambivalentes a este respeito, que são bem óbvios nos filmes.” (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 68, tradução nossa). Cronenberg, que é proveniente da classe média, afirma que sua visão crítica não é a de um revolucionário que idealiza a destruição de tudo, para recomeçar do zero. Antes, reconhece que sua intenção é realizar a experiência de observar estas transformações repugnantes e estranhas ao corpo social como algo positivo, uma vez que o que parece repugnante para a sociedade em um dado momento pode ser assimilado posteriormente pela cultura como algo belo. Assim, parte da ambivalência que marca a leitura crítica contraditória de *Shivers* é efeito da ‘interzona’ na qual Cronenberg se situa ao propor uma experiência de beleza e maravilhamento através de imagens horríveis e repugnantes. Segundo o diretor:

Um aspecto do horror, e certamente dos meus filmes, é a repulsa. Eu tenho que dizer às pessoas que algumas das coisas que elas acham que são repugnantes em meus filmes são destinadas a serem repulsivas, sim, mas também existe um aspecto de beleza nelas. Existe verdadeira beleza em algumas coisas que os outros acham repulsivas.²⁹ (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 66, tradução nossa)

Sua visão acerca do horror funda-se no paradoxo entre os sentimentos contraditórios de beleza e repulsão. Longe de ver com repulsão suas horríveis imagens de quebra de tabus sexuais, Cronenberg comenta que, em *Shivers*, ele desenvolveu uma identificação com os parasitas, para os quais aquilo que enxergamos como doença e repulsão nada mais é do que o próprio movimento de suas vidas. Sobre esta percepção, Cronenberg comenta que, ao buscar

²⁹ “One aspect of horror, and certainly my films, is revulsion. I have to tell people that some of the things they think are repulsive in my films are meant to be repulsive, yes, but there's a beautiful aspect to them as well. There's true beauty in some things that others find repulsive”.

uma forma de observar pela ótica da vida, ele se propôs a desenvolver um “ponto de vista da doença venérea”, no qual diz ser “uma doença venérea tendo o melhor momento da minha vida, e encorajando todos a se contaminarem” (CRONENBERG in RODLEY, 1997, p. 151, tradução nossa). Ao comentar sobre a relação entre beleza e horror que há em *Shivers*, ele constata:

Os personagens em *Shivers* experienciam o horror porque eles ainda são membros conservadores, padrões, da geração de uma classe média emergente. Eu me identifico com eles após serem infectados. Eu basicamente me identifico com os parasitas. É evidente que eles, em um nível consciente, irão reagir com horror. Eles são obrigados a resistir. Eles vão ser arrastados, esperneando e gritando, para esta nova experiência. Mas, por trás disso, existe uma outra coisa, que vemos ao final do filme. Eles parecem belos ao final. Eles não parecem doentes ou horríveis.³⁰ (CRONENBERG in RODLEY, 1997, p. 82, tradução nossa)

Portanto, é compreensível que a proposta do diretor em reconhecer beleza no horror associada a esta percepção não antropocêntrica de um parasita pareça negativa como observada na interpretação de Wood. Como observamos no capítulo anterior, na visão de Wood, os filmes de horror progressistas geram empatia pelas monstruosidades, ao passo que os parasitas de *Shivers*, ao menos no nível narrativo, não se sujeitam à empatia. O horror proposto por Cronenberg, ao adotar este ponto de vista da doença, ou seja, do parasita, expressa uma forma de horror amoral cujo fascínio, curiosidade e empatia provêm diretamente da repugnante ação do parasita. Entretanto, ao tratar, narrativamente sobre os humanos e seus valores sendo destruídos por esses parasitas, certamente esta visão torna-se contraditória e dependente da relação que o público estabelece com o tema proposto e com as repulsivas imagens extremas de horror gráfico. O próprio diretor reconhece esta contradição ao falar de sua visão de mundo:

“[M]inha visão de mundo é centrada no humano em oposição a ser centrada fora da humanidade. Eu penso que, se você está lidando com o horror, ele te leva naturalmente ao sentimento que ele também deve ser centrado no humano. Ele

³⁰ “The characters in *Shivers* experience horror because they are still standard, straightforward members of the middle-class high-rise generation. I identify with them after they are infected. I identify with the parasites, basically. Of course they’re going to react with horror on a conscious level. They’re bound to resist. They’re going to be dragged kicking and screaming into this new experience. But, underneath, there is something else, and that’s what we see at the end of the film. They look beautiful at the end. They don’t look diseased or awful”.

provém de dentro do homem.”³¹ (CRONENBERG in RODLEY, 1997, p. 58, tradução nossa)

Não obstante a visão centrada no humano de Cronenberg, a construção narrativa e estética de *Shivers* evidencia importantes elementos acerca do ponto de vista do parasita. Centrado nesta discussão, Murray Smith, em seu texto *(A)moral Monstrosity*, observa que esta construção estética e narrativa do “ponto de vista da doença venérea” está:

[M]uito mais interessado pelo agitação e ondulação dos torsos humanos à medida que os parasitas se mexem por debaixo da pele e pelo perverso comportamento conduzido pelo infectado do que em expressar o alarme e o horror daqueles que permanecem não infectados. Adotar a “perspectiva” dos parasitas, portanto, é menos uma questão de ter simpatia por eles – Wood está certo sobre isto – do que não se simpatizar pelas vítimas humanas dos parasitas, ou até mesmo reconhecê-las *como vítimas*. (SMITH, 2000, p. 72, tradução nossa)

Por meio do uso destas imagens extremas de horror gráfico associadas a sua noção de corpo e sua construção narrativa, os filmes de Cronenberg apresentam-se como o paradoxo que intermedia essas percepções contraditórias, entre uma visão “centrada no humano” e o “ponto de vista da doença venérea”. Acerca do uso de uma estética de horror gráfico nos primeiros filmes de Cronenberg, fica evidente que, embora se utilize destas imagens extremas, elas não estão completamente domesticadas a serviço do *exploitation*. A ideia do diretor é muito mais a ressignificação desta estética por meio da fusão de sua filosofia com as imagens extremas. Segundo o diretor, o seu frequente uso de imagens extremas, antes de visarem simplesmente o valor de choque, têm a intenção de mostrar aquilo que as pessoas não podem imaginar, de construir uma realidade. Mediante uma das ideias centrais do cinema de Cronenberg, “mostrar o imostrável, dizer o indizível”, como observado anteriormente, o diretor comenta que estas imagens extremas são metáforas construídas exatamente para expressarem esta ideia. Como vimos em *Shivers*, Cronenberg nos convida a rompermos nossa visão antropocêntrica e moral e adotarmos o “ponto de vista da doença venérea”. Se conseguirmos assistir o filme pela mediação de tal ponto de vista, poderemos superar a repugnância e reconhecer a beleza de suas imagens extremas como se fossemos os próprios parasitas vivendo o melhor momento de nossas vidas. Mais adiante voltaremos a atenção a

³¹ “[M]y worldview is human-centered as opposed to being centered outside humanity. I think that naturally leads you to the feeling that, if you’re dealing with horror, it also be human-centered. It comes from within man”.

esta relação entre o cinema de Cronenberg e o uso dessas imagens para explorar a cisão entre os seus filmes de horror e os de não-horror.

Não obstante o uso destas imagens e as críticas em relação ao filão de mercado *exploitation*, considerado criticamente de baixa qualidade cultural, o que podemos notar pelo estudo do *body horror* de Cronenberg, é que este subgênero se estabeleceu entre as afinidades com os discursos do gênero de horror à determinadas questões filosóficas e estéticas acerca do corpo, presentes na tendência do pensamento da época. Ken Gelder (2002), na introdução do livro *The Horror Reader*, ao pensar as questões filosóficas envolvidas no *body horror*, elenca Cronenberg como um dos marcos mais importante deste subgênero. Segundo Gelder, o *body horror* é caracterizado por uma ameaça do tipo viral, interna, que irrompe de dentro do corpo mudando sua forma. Transformando os corpos na própria ameaça e em mutações monstruosas, o *body horror*, ao representar, nas palavras do autor, “o sujeito primitivo do excesso” - destrói as construções dos sujeitos baseadas em uma noção de identidade.

[A] mutação se afasta do ‘progresso infinito’, do ‘aperfeiçoamento moral’ e da liberdade humana para frequentemente, trazer para o primeiro plano os seus opostos: escravização, degradação e um nível de regressão que parecem nos retirar completamente da modernidade e nos colocar em algo muito mais ‘primal’. Desta forma, o horror, de fato, antecipa a estratégia do Ayatollah de injetar (sutilmente ou não) ‘elementos arcaicos em um contexto moderno’. (GELDER, 2002, p. 3, tradução nossa)

Além de Cronenberg ser uma das maiores referências do *body horror*, sua visão filosófica e artística acerca do corpo e do cinema faz de seus filmes obras únicas do subgênero. Palmer, ao observar o livro *David Cronenberg: Author or filmmaker?* de Mark Browning, comenta que não consta neste trabalho duas referências autorais de Cronenberg provindas da literatura gótica e que são fundamentais para refletir sobre os seus filmes do *body horror*: *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (Frankenstein: ou, O Moderno Prometeu, 1808) de Mary Shelley e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (O Médico e o Monstro, 1886) de Robert Louis Stevenson. Tais referências evidenciam alguns temas e processos narrativos presentes nos primeiros filmes de Cronenberg. Um ponto a se observar é o elemento do cientista louco, à imagem de Dr. Frankenstein e Dr. Jekyll, e suas relações com o conceito de *doppelgänger*.

A definição do conceito de *doppelgänger* tem sua emergência demarcada pela série de romances *Titan* (1800-1803) do autor alemão Jean Paul (1763-1825). Embora tenha sido

abordado de várias formas pela literatura, pela crítica e pela psicologia, este conceito foi amplamente utilizado pelo gênero de horror por sua potência negativa.³² Diferentemente da ideia corrente do *doppelgänger* enquanto uma divisão maléfica do ego, segundo Dimitris Vardoulakis, o “*doppelgänger* não é nem bom nem mau, mas sim o elemento relacional formal que estrutura a ontologia do sujeito” (VARDOULAKIS, 2010, p. 3, tradução nossa). A lógica deste conceito compreende o sujeito enquanto uma figura que se constrói de forma relacional consigo mesmo, como criatura e criador, como sujeito liminar.

O *doppelgänger* é o que interrompe a oposição entre o mensurável e o incomensurável. A operação do sujeito não pode mais ser equiparado nem com percepções individuais, nem com uma subjetividade generalizada. Em vez disso, como ambas se delimitam, elas colocam em marcha uma relação cruzada entre ser criativo e ser criado, ou seja, a ontologia do *doppelgänger*, o sujeito liminar. (VARDOULAKIS, 2010, p. 10, tradução nossa)

No caso de Frankenstein, a necessidade de explorar cientificamente os mistérios da criação da vida o guiou para a trágica criação de uma monstruosidade, como manifestação do lado obscuro, inconsciente, de sua razão. É costumeira a confusão entre Dr. Frankenstein e o próprio monstro, que acaba sendo chamado pelo nome de seu criador. Desta forma, a associação dupla entre eles acaba por representar poeticamente os lados negativos e positivos da ciência. Mary Shelley reproduz a figura do *doppelgänger* em dois corpos distintos. No caso de Jekyll, diferentemente de Frankenstein, não obstante sua razão científica, há no cientista a consciência de sua sombra interna, a origem dos desejos inconscientes. Na intenção de separar o que ele julga ser seu lado positivo e seu lado negativo, Jekyll cria uma poção e, de certa forma, é bem sucedido. Entretanto, a separação não excluiu o lado negativo de seu corpo, mas sim confere a este uma vida autônoma. Nesta obra de Stevenson, a sombra passa a conviver de forma independentemente no mesmo corpo do cientista, aproximando as relações entre sujeito e objeto. Ambas as histórias, ao revelarem que a razão também produz monstros, fundem o irracional ao racional de forma a revelá-los não como excludentes, mas como complementares, atestando o conceito de uma natureza humana paradoxal e não dual.

³² Dylan Trigg observa que o conceito de *doppelgänger* é um dos casos fundamentais do estudo de Freud sobre o *uncanny*: “A estrutura do *unheimlich* freudiano – caracterizada como um elemento de subjetividade reprimido no inconsciente e ao mesmo tempo, persistente inocuamente na existência consciente – tem uma relevância particular para a temporalidade do corpo. Na verdade, o ponto de partida para o desenvolvimento da explicação do *unheimlich* de Freud é a figura do duplo, ou o *doppelgänger*” (TRIGG, 2014, p. 79, tradução nossa).

Assim como em *Frankenstein*, nos primeiros filmes de Cronenberg as monstrosidades e ameaças também provêm dos efeitos colaterais de procedimentos científicos que fugiram ao controle do cientista. Entre estes casos, podemos listar os parasitas feitos para substituir órgãos humanos defeituosos e que transformam as pessoas em zumbis sexuais (*Shivers*); a cirurgia de reconstituição corporal inovadora que acaba resultando no desenvolvimento de uma cavidade na axila da paciente, através da qual projeta-se um falo vampiresco (*Rabid*); o procedimento terapêutico *psychoplasmic*, cuja função é curar distúrbios psicológicos por meio do desenvolvimento de mutações corporais, que acaba por desenvolver na paciente um segundo útero externo capaz de gerar uma ninhada de monstrosidades assassinas (*The Brood*) e o tranquilizante *ephemerol*, desenvolvido para mulheres grávidas, que acaba gerando crias mutantes com poderes telecinéticos (*Scanners*). Em contraste, destoando destes filmes que se enquadram no mito do cientista louco frankensteiniano, o cientista Brundle, no filme *The Fly*, está mais significativamente associado ao Dr. Jekyll. Neste filme, o cientista é acidentalmente fundido ao DNA de uma mosca durante uma experiência com sua máquina de teletransporte e assim une ao seu corpo o próprio objeto de estudo, coexistindo no mesmo corpo com a sua própria sombra. Sobre esta transição de tradições de cientistas no trabalho de Cronenberg, Palmer comenta:

Com o seu abandono da tradição de Frankenstein pela do Dr. Jekyll e Mr. Hyde, a trajetória do início da carreira do diretor reflete a história do gênero de horror científico em si. A monstrosidade não é mais localizada em uma realidade desconhecida, portanto externamente irreformável, mas sim em um 'self' dividido e instável que não pode escapar nem a sua sujeição à natureza e nem a teia mortal de relações de poder na qual o desejo de reificar e dominar o aprisiona. (PALMER, 2012, p. 186, tradução nossa)

Assim, vinculando seus filmes à temática científica, Cronenberg diverge esteticamente da visão mais tradicional do *body horror*. Diferentemente dos filmes de outros diretores deste período, como *Night of The Living Dead* (A noite dos mortos vivos, 1969) de George Romero, *The Texas Chainsaw Massacre* (O Massacre da serra-elétrica, 1974) de Tobe Hooper e *The Thing* (O enigma de outro mundo, 1982) de John Carpenter, que tem na figura da monstrosidade uma entidade de origem maléfica e inexplicável, a origem das monstrosidades de Cronenberg, em seus filmes do *body horror*, provêm dos efeitos colaterais de experiências científicas. Os monstros de Cronenberg são corpos mutantes contingentes que desfazem a clara divisão maniqueísta entre o bem e o mal. Uma

consequência desta filiação estética e narrativa ao tema científico é parte da negociação entre discursos acerca de seu trabalho entre o gênero de horror e a ficção científica. Como ambos os gêneros, ao longo da história, estabeleceram significativas afinidades, alguns discursos acerca do gênero de horror compreendem a existência de um subgênero de *science-fiction horror*. Estando estes filmes de Cronenberg frequentemente compreendidos nestes discursos, o diretor estabelece uma singular fusão entre o subgênero de *science-fiction horror* e o *body horror*. Outro aspecto de sua linguagem que diferencia seus filmes das formas tradicionais do gênero de horror da época concerne o uso de citações e referências ao próprio gênero. Segundo Jonathan Crane, enquanto o procedimento comum do gênero era o uso de excessivas e irônicas citações ao cânone do gênero, Cronenberg, como observamos anteriormente, devido a suas relações artísticas com a literatura, não guiou-se pelas tendências cinematográficas do período. Crane comenta que, mesmo quando os filmes de Cronenberg estabelecem referências à história do gênero, como no caso da relação entre seus filmes e as obras góticas de Shelley e Stevenson, o diretor procede de forma atávica e anti-irônica (CRANE, 2000, p. 58, tradução nossa). Seus cientistas loucos revivem a tradição destes personagens e torna contemporânea esta figura.

Ainda que Cronenberg tenha singularizado sua estética em relação às tendências do gênero de horror na época, é inegável o pertencimento de seus primeiros filmes aos discursos do gênero e o consequente desenvolvimento do *body horror*. Muito embora Cronenberg nunca tenha negado a relação com o gênero de horror em seu cinema, este gênero sempre fora qualificado, por certa perspectiva elitista, como uma forma de entretenimento da “baixa cultura”, o que, todavia, contrasta com o julgamento do autor acerca da qualidade artística de seus filmes e sua ideia de autoria. De fato, segundo Cronenberg, trabalhar estritamente dentro de um gênero é uma forma de “colocar sua mente em uma caixa” (CRONENBERG, 2003 apud MEDEIROS, 2008, p. 95). No intuito de se afastar do cinema de gênero e afirmar sua autoria, Cronenberg explica: “Meus filmes são *sui generis*. Seria bom se eles pudessem formar seu próprio gênero, ou subgênero. É a necessidade de vender filmes que causam este tipo de categorização” (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 59, tradução nossa).

2.2.2 Inversão estética

Com efeito, como vimos, ao longo da sua carreira, uma das características autorais que parece integrar toda sua obra consiste em uma estética construída a partir de uma ‘interzona’ entre elementos do cinema de gênero e os elementos de sua visão autoral. Segundo Lowenstein, parte da construção estética autoral de Cronenberg provém do tensionamento desta ‘interzona’, de uma “deliberada fricção entre elementos de gênero e de arte engendrada para tensionar as expectativas e frustrar as categorizações de gênero e arte” (LOWENSTEIN, 2005, p. 166, tradução nossa). Não obstante o reconhecimento desta tensão entre arte e gênero como um elemento unificador do seu cinema, existe uma tendência transformativa que divide o seu trabalho na passagem de *The Fly* para *Dead Ringers*. Sobre esta tendência, Lowenstein faz a seguinte reflexão:

Shivers, juntamente com os filmes subsequentes de Cronenberg, até *The Fly*, podem ser descritos como filmes de gênero que utilizam dispositivos de filmes de arte para complicar suas estruturas genéricas. Começando com *Dead Ringers* (1988), a equação parece operar essencialmente em sentido inverso: filmes de arte cujas estruturas são desafiadas pela injeção de elementos de gênero. (LOWENSTEIN, 2005, p. 166, tradução nossa)

Esta inversão estética³³ assinalada por Lowenstein é também, como observamos anteriormente, amplamente reconhecida como um separador entre a fase do cinema de Cronenberg classificada como cinema de gênero e o momento em que o diretor passa a ser reconhecido pela crítica como autor. Em *Dead Ringers*, a estética sóbria, o tom de seriedade e a narrativa centrada na transformação psicológica e comportamental das personagens compõem o tom de sobriedade e realismo que o destaca dos seus filmes do *body horror* mais associados à grotesca transformação física dos corpos e ao frequente uso de imagens extremas, ainda que metafóricas, de horror gráfico. Ao se afastar dos reconhecidos truísmos estéticos do gênero, grande parte dos discursos críticos da época demarcaram a autoralidade de Cronenberg devido à emergência de uma tendência estética de ambientação³⁴ menos fantástica e mais realista.

Dead Ringers trata da história de dois irmãos gêmeos idênticos, Beverly e Elliot

³³ É interessante observar que esta inversão marca o início da parceria entre Cronenberg e o diretor de fotografia Peter Suschitzky, que realizou todos os filmes seguintes de Cronenberg a partir de *Dead Ringers*. A manutenção das parcerias é uma questão importante para a visão autoral de Cronenberg, que frequentemente trabalhou com a mesma equipe ao longo da carreira. São também notáveis as composições musicais de Howard Shore, que sempre trouxeram uma marca de grandiloquência aos filmes de Cronenberg.

³⁴ A ambientação, segundo Robert McKee (2010), é o conjunto formado por período, duração, localização e níveis de conflito, que juntos compõem a visão do mundo e as ações consideradas possíveis pela história.

Mantle (representados por Jeremy Irons). Intrigados com o processo de natalidade desde crianças, ambos tornam-se ginecologistas bem sucedidos e dirigem conjuntamente uma clínica médica especializada em problemas de fertilidade feminina. No entanto, embora tenham personalidades distintas, eles são movidos pela necessidade de balanceamento e sincronização de suas experiências, principalmente no âmbito sexual. Enquanto o confiante Elliot seduz as pacientes que lhe interessam, o tímido Beverly, posteriormente, assume a identidade do irmão e se relaciona com estas mulheres. Assim, por conta da perfeita semelhança entre eles, Beverly e Elliot passam a trocar rotineiramente suas identidades para que um possa experimentar as experiências do outro. No entanto, ao se relacionarem com a atriz Claire Niveau (Geneviève Bujold), uma paciente com o útero trifurcado, Beverly se apaixona por ela e, por consequência, se afasta de seu irmão. Os resultados deste afastamento são trágicos e levam os irmãos ao excesso de consumo de drogas e ao caminho da auto-destruição. Ao final, ambos resolvem fazer em si uma suposta cirurgia de separação, como se fossem irmãos siameses, e Beverly, utilizando seus bizarros instrumentos cirúrgicos feitos para operar úteros mutantes, mata Elliot. No plano final do filme Beverly é mostrado, deitado e imóvel, ao lado do cadáver de Elliot, deixando a dúvida se ele está morto ou não.

Observada a história de *Dead Ringers*, não obstante o filme ser construído conforme a tendência mais realista do cinema de Cronenberg, ainda paira sobre o filme um tom de fantasia expresso pelo senso de absurdo da história, transformando o motivo da inversão estética entre realismo e fantasia em uma questão mais complexa e imbricada. Sobre a complexidade desta inversão marcada entre *The Fly* e *Dead Ringers*, Browning, utilizando as palavras do diretor, comenta que, “em eco com *Lyrical Ballads* (1978) de Wordsworth e Coleridge, Cronenberg afirma que o objetivo de *The Fly* era ‘fazer o fantástico parecer absolutamente real’, enquanto em *Dead Ringers* era ‘fazer a realidade parecer fantástica’” (BROWNING, 2007, p. 100, tradução nossa). Para Cronenberg a fantasia é uma realidade e a realidade é uma fantasia. Como veremos mais a frente, ambas as tendências estéticas não se desenvolveram de forma linear e absoluta e seus filmes pertencentes ao gênero de horror estão mais próximos de sua visão autoral e mais realista do que o conceito de inversão, a princípio, permite observar. E ainda que se pense que, no início de sua carreira, o uso de imagens extremas de horror gráfico tenha sido motivado mais por uma necessidade do mercado *exploitation* do que por motivos autorais, é notável que seus filmes, mesmo os considerados mais autorais, normalmente contêm alguma imagem de horror gráfico, como a cena de sonho em *Dead Ringers* no qual um dos gêmeos está ligado ao outro pelo torso (Fig.11); os corpos mutilados de *Crash* (Fig.12); as cenas de combate físico em *A History of Violence* (Fig.13) e

Eastern Promises (Fig.14). E, mesmo com uma carreira autoral já consolidada, cabe observar que sua última direção com um roteiro original, *eXistenZ*, o quarto filme após *Dead Ringers*, é classificado pela crítica dentro do gênero de horror, sendo um de seus filmes com o maior número de imagens extremas e viscerais (Fig.15).

Browning, ao pensar sobre a autoralidade de Cronenberg, utiliza a ideia do conceituado teórico americano David Bordwell, que, entendendo o cinema autoral como um conjunto de referências ao próprio autor, instiga o espectador a ler os filmes como capítulos de uma obra. Cronenberg, ao ser perguntado se sua obra podia ser vista como uma biografia, respondeu: “Bem, eles deveriam ser. Eles são quase como capítulos de um livro em curso” (CRONENBERG apud BROWNING, 2007, p. 205, tradução nossa). Desta forma, pensando o cinema de Cronenberg por esta analogia à escrita de um único livro, pode-se dizer que todos os seus filmes se reportam ao primeiro capítulo, ou seja, ao gênero de horror, de onde começou o desenvolvimento dos seus estudos acerca do corpo por meio do cinema. Sobre esta relação entre o gênero e o cinema de Cronenberg em sua totalidade, Crane explica que:

Os primeiros trabalhos de Cronenberg eram mais do que um trampolim carreirista. Seus filmes toscos, em ambos sentidos da palavra, como vis e disforme, continuaram a exercer uma influência sobre as produções mais recentes. Enquanto nenhum de seus últimos filmes são de horror, em nenhum deles são ausentes momentos horríveis. Ler suas primeiras imagens torna-se crucial para se compreender os seus filmes mais recentes. Ele pode estar trilhando em uma nova direção, mas o trajeto presente de Cronenberg só pode ser mapeado determinando-se suas coordenadas iniciais. (CRANE, 2000, p. 50-51, tradução nossa)

Não obstante a evidência, observada por Lowenstein, de que há, pelo menos superficialmente, uma inversão representacional na obra de Cronenberg, acredito que tal classificação dualista - entre filmes de horror e filmes mais realistas e autorais - não favorece a compreensão completa do desenvolvimento de sua visão autoral como uma visão de horror, nem dos modos como este desenvolvimento gerou, continuamente, afinidades no processo de metamorfose do gênero de horror. Assim, encerrando este capítulo, citemos Dr. Martyn Steenbeck, o pseudônimo de Cronenberg, que, em seu tom científico irônico, ao falar sobre a relação que seu cinema estabelece com o gênero, constata: “embora a própria abordagem viral do horror realizada pelo diretor seja menos uma parte de um fluxo saudável do gênero que um parasita ou um tumor nela, a visão de Cronenberg tem sido apropriada pelo corpo principal

dos gêneros de horror e de ficção científica”³⁵ (STEENBECK in RODLEY, 1997, p. 59, tradução nossa).

³⁵ “although the director’s own viral approach to horror is less a part of the healthy flow of the genre than a parasite or tumour on it, Cronenberg’s visions have been appropriated by the main body of the horror/sci-fi genres”.

CAPÍTULO 3 – New Flesh

Eu não acho que a carne seja necessariamente perigosa, má, ruim. Ela é intratável e independente. A ideia de independência é a chave. É realmente como o colonialismo. As colônias decidem de repente que elas podem e devem existir com a sua própria personalidade e destacar-se do controle da metrópole. No início a colônia é percebida como sendo perigosa. (Tradução nossa)

(David Cronenberg)

Eu sou um inseto que sonhou que ele era um homem e amou este sonho. Mas agora o sonho acabou e o inseto está acordado. (Tradução nossa)

(Brundlefly)

Ao se pensar a relação entre os filmes da dupla tendência estética marcada pela inversão observada no cinema de Cronenberg, entre a fantasia e a realidade, é notável a significativa afinidade entre eles no que diz respeito às transformações corporais como um de seus principais focos temáticos e narrativos. De forma geral, se observarmos a relação entre estas transformações e a narrativa, elas se associam mediante à ideia de um evento traumático corporal que desencadeia o andamento da trama. De ordem material ou psicológica, este evento traumático pode ocorrer por meio de diferentes formas: por uma experiência científica para o desenvolvimento de uma forma de sexo tele cinético (*Sério*); pela invasão de organismos patogênicos, como um vírus (*Crimes of the Future*) e um parasita (*Shivers*); por uma inovadora cirurgia de reconstituição corporal com enxerto de pele (*Rabid*); por um procedimento terapêutico, como o *psychoplasms* (*The Brood*) ou a psicanálise (*A Dangerous Method*); pelo uso do calmante *ephemerol* para gestantes (*Scanners*); pelo contato com ondas de vídeo (*Videodrome*); pela passagem por um coma (*The Dead Zone*); pela fusão do DNA humano com o DNA de uma mosca (*The Fly*); pela natalidade de gêmeos idênticos (*Dead Ringers*); pelo uso de drogas alucinógenas (*Naked Lunch*); pelo contato obsessivo com a ópera Madame Butterfly (*M. Butterfly*); por acidentes de carro (*Crash*); pela conexão com um videogame orgânico (*eXistenZ*); pelo crime ou pela violência (*Spider, A History of Violence, Eastern Promises*); pela fusão entre a psique e o sistema capitalista (*Cosmopolis*) e

por uma incestuosa relação familiar (*Maps to the Stars*).

Desta forma, observados estes eventos traumáticos, não obstante haja uma inversão estética no cinema de Cronenberg entre seus filmes de horror e os filmes autorais, as transformações corporais associadas ao desencadeamento da narrativa aproximam estes filmes mediante a ideia de metamorfose. Não por acaso, seus filmes são marcados pela figura dos insetos e dos artrópodes como a mosca (*The Fly* e *A History of Violence*), a barata (*Naked Lunch*), a libélula (*M. Butterfly*) e a aranha (*Spider*). A medida que os corpos vão se metamorfoseando física e psicologicamente, seja pela metamorfose de Brundle em Brundlefly (*The Fly*), ou pelo burocrata René Gallimard tornando-se a sua própria fantasia acerca da mulher perfeita representada pela ópera *Madame Butterfly* (*M. Butterfly*), ou pela fusão entre a dupla identidade de Tom Stall e Joey Cusack em um só corpo (*A History of Violence*), a trama se desencadeia de acordo com a resposta dos personagens às metamorfoses dos corpos. Brook W. R. Pearson, ao pensar a questão da metamorfose no cinema de Cronenberg e a relação desta com os corpos dos personagens, faz referência à obra *Metamorphoses* de Ovídio e traça uma similaridade entre a ênfase da mitologia clássica na noção de transformação, tal como observada pelo poeta romano, e o fascínio de Cronenberg por esta noção. Segundo Pearson:

Como o ser humano individual responde a esse poder transformador é onde Cronenberg situa grande parte da tensão dramática do seu trabalho. Seus trabalhos mais recentes - filmes como *Spider*, *A History of Violence* e *Eastern Promises* - centraram-se, mais diretamente, sobre personagens passando por uma transformação interior. O que poderia ser entendido como metáfora na obra anterior, como o "*body horror*", para cujo desenvolvimento Cronenberg foi tão fundamental, agora está sendo abordado mais diretamente. (PEARSON, 2012, p. 159, tradução nossa)

Apesar desta notável afinidade com a ideia de metamorfose nos filmes de Cronenberg, Pearson também reconhece a existência dessa dupla tendência representativa no cinema do diretor por meio das diferentes formas pelas quais os corpos se transformam. Entre uma representação metafórica da metamorfose e outra mais direta, pode-se notar que ambas demarcam a inversão estética entre os filmes de horror e aqueles menos fantásticos e realistas. Assim, ao continuar desenvolvendo seu pensamento acerca da metamorfose e do corpo como um dos temas do seu cinema como um todo, esta inversão, ao colocar em tensão ambas representações das transformações dos corpos, marca uma ampliação no escopo e na complexidade filosófica do cinema de Cronenberg. Se quisermos explorar esta inversão de

forma a observar as afinidades entre ambas as tendências sob o signo de uma visão cronenberguiana de horror, torna-se fundamental aprofundarmos a visão do diretor a respeito do corpo e de sua imanente monstruosidade, que consideramos no capítulo anterior sob o conceito de *'New Flesh'* e que ajudou a fundamentar o subgênero *body horror*.

3.1 Monstruosidade cronenberguiana

De forma geral, pode-se dizer que, no cinema de Cronenberg, as metamorfoses traumáticas pelas quais os corpos de seus personagens passam ao interagir com múltiplos “dispositivos” não são expressões patológicas, mas soluções criativas da carne. Segundo Adam Lowenstein, as experiências traumáticas que abalam a noção estável de “*self*” anteriormente assumidas pelos personagens e endossadas pelo corpo social do qual fazem parte, antes de serem entendidas como uma doença que demanda a reintegração do “*self*” instável ao corpo social saudável, trata-se de uma forma de desalienação e de reconhecimento de que a própria construção do “*self*” não é natural, mas provém da negociação social entre a razão pública e a privada. Mediante esta visão, Cronenberg tensiona as distinções entre “doença e saúde, a fim de criticar a própria concepção do *self* dividido em componentes discretos da mente e do corpo” (LOWENSTEIN, 2005, p. 146-147, tradução nossa). A monstruosidade imanente do corpo passa a não ser reconhecida necessariamente como um mal, mas como um movimento autônomo natural e normal da carne. Segundo Shaviro, a “monstruosidade não é consequência da negação nos filmes de Cronenberg. O inverso é mais o caso: as nossas ideologias de “saúde” e “normalidade” são baseadas na negação ou na expulsão da monstruosidade” (SHAVIRO, 1993 2006, p. 131, tradução nossa). E, segundo Mark Browning, para Cronenberg, “monstruosidade é parte de um desenvolvimento positivo na evolução humana que deve ser comemorado, e não colocado em termos de falta ou culpa” (BROWNING, 2007, p. 26, tradução nossa). A normalidade, no cinema de Cronenberg, apresenta-se como uma fantasia idealista que aliena os personagens da monstruosidade imanente de seus corpos. O monstro provém de dentro do normal. A diferença evidenciada pelo irrompimento da monstruosidade denuncia a fronteira demarcada pela normalidade como algo ilusório, ameaçando assim as voláteis noções de identidade e humanidade. Sobre a relação entre doença e normalidade no filme *The Fly*, Murray Smith explica:

A caracterização de Seth da "doença" como "proposital" captura não só o telos de sua mutação, mas apontam para uma ideia que explica quase a totalidade da obra de Cronenberg: a noção de que a doença, longe de ser uma ameaça para os processos biológicos (sexo, envelhecimento, digestão), é o modelo deles. (SMITH, 2000, p. 77, tradução nossa)

Seguindo esta linha de pensamento, Cronenberg apresenta-se afinado com a noção de Georges Canguilhem acerca da normalidade e da monstruosidade, que pode bem ser resumida na frase que Canguilhem faz em referência ao pensamento de Gabriel Tarde, para o qual "o tipo normal é o grau zero da monstruosidade" (TARDE, 1897 apud CANGUILHEM, 1998, p. 136, tradução nossa) No artigo *Sobre Corpos e Monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença*, Carlos Augusto Peixoto Júnior (2010) traça um panorama da relação entre a filosofia da diferença e a monstruosidade e observa que o pensamento de Canguilhem estabelece uma significativa relação com esta filosofia. Ao entender o normal como uma forma atenuada da monstruosidade, o monstro apresenta-se como um movimento natural do devir corpóreo em direção ao inumano. Seguindo esta linha de pensamento, Peixoto Júnior faz referência ao filósofo português José Gil e observa que, ao se entender a monstruosidade pela noção mediante a qual o homem encontra no monstro uma imagem estável de si, a monstruosidade também atrai nossa imaginação em direção ao seu devir inumano, ou a um devir-outro. Neste ponto, torna-se evidente a atitude paradoxal diante do monstro entre os sentimentos de medo e fascínio, como observado por Canguilhem. Sobre esta atração da monstruosidade, Peixoto Júnior observa que ela possui dois vetores, dentre os quais um tenderia à metamorfose e ao caos e o outro ao horror de tornar-se outro.

O que faria do monstro uma espécie de "atrator" da imaginação seria justamente o fato de ele se situar na fronteira entre humanidade e não humanidade. Um nascimento monstruoso, por exemplo, "mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, conteria o germe da sua inumanidade" (Gil, 2006, p. 125). Nesse sentido, é como se alguma coisa no mais íntimo de nós mesmos – no nosso corpo ou no nosso ser – nos ameaçasse de dissolução ou caos, como se não soubéssemos onde estaria traçada a fronteira além da qual se desintegraria a nossa identidade humana. (JÚNIOR, 2010, p. 182)

Devido a esta tensão entre o humano e o inumano gerada pelo devir monstruoso imanente ao corpo, a imaginação é atraída com sua potência em flexibilizar as noções fixas de normalidade e identidade. Seguindo o pensamento de Gil, Peixoto Júnior esclarece que a

singularidade de um determinado sujeito provém de uma certa capacidade plástica de se permitir uma experiência transgressora com a própria capacidade de mutação. Se o que a categoriza como patológica é o medo que provém de sua noção de proximidade da morte e do horror de tornar-se outro, o fascínio está exatamente nesta potência de poder se individuar ou se singularizar. As noções de doença passam a ser questionadas, uma vez que são vistas como um processo natural ao próprio desenvolvimento da vida.

Observada as relações entre os corpos monstruosos e o pensamento da diferença, podemos notar a significativa afinidade que este pensamento filosófico estabelece com a noção de monstruosidade no cinema de Cronenberg. Ao pensar a qualidade de horror que envolve a filosofia do conceito de ‘*New Flesh*’, Dylan Trigg (2011) utiliza como exemplo a cena do filme *The Fly* na qual Brundlefly, observando-se no espelho (Fig.16), também é observado por sua doença, e comenta:

A filosofia de Cronenberg, como até agora tem sido caracterizada, coloca a independência do corpo em desacordo com a compreensão cognitiva do sujeito de si mesmo - neste caso, a de Brundle. O princípio implícito é de que o 'horror' em Cronenberg é o horror do corpo divergindo da apropriação racional da auto-identidade. Conforme a doença nos percebe, de modo que a perspectiva centrada na razão é prejudicada. (TRIGG, 2011. p. 90-91, tradução nossa)

Não obstante o sentimento negativo de horror diante da diluição das identidades e o conseqüente medo da morte, Cronenberg, ao questionar esta negatividade moral associada a rígidos parâmetros de normalidade, observa, fascinado, a monstruosa materialidade alienígena do corpo de forma positiva. Não por acaso, como observamos anteriormente, uma das ambivalências centrais da visão de Cronenberg acerca do horror reside em sua constatação de que há beleza em suas repulsivas imagens extremas de horror gráfico. Sobre esta relação entre a mutação e o uso de imagens extremas, *The Fly* apresenta-se como um exemplo central para se pensar esta questão em seu cinema, uma vez que um dos focos narrativos do filme é exatamente mostrar a monstruosa metamorfose visceral do protagonista em consequência da fusão entre seu DNA e o de uma mosca. Durante esse processo, a narrativa do filme se desenvolve mediante o horror do cientista e de seu par romântico ao testemunharem os gradativos movimentos involuntários de seu corpo e a perda de sua identidade. Por meio de extremas imagens repulsivas – a digestão externa de Seth na qual ele vomita sobre seu alimento antes de comê-lo, as erupções purulentas na pele, as partes do corpo apodrecendo e caindo e o próprio corpo, ao final, assumindo a forma de uma mosca humana – o filme

representa essa metamorfose de forma abjeta. A respeito da ‘abjeção’ neste filme, é interessante notar a qualidade da mosca como figura abjeta. Segundo Collin McGinn, a mosca é um inseto que, para a manutenção de sua vida, depende do contato com as matérias orgânicas abjetas dos seres humanos, como os excrementos, os cadáveres e que, por associação, torna-se também um signo de abjeção. Para McGinn, a mosca é um "emblema da nossa condição orgânica mortal, a nossa conexão com o mundo dos processos biológicos: a digestão, o morrer, o macio e o viscoso. Ser ou tornar-se alimento para moscas e vermes - este é o nível mais básico da existência humana" (McGINN, 2012, p. 11, tradução nossa).

Desta forma, não apenas neste filme, mas também nos primeiros filmes de sua carreira, Cronenberg associa imagens abjetas extremas de horror gráfico a sua noção de monstrosidade. Daí entendermos o fascínio e a beleza que o diretor extrai da repugnância. Como observamos anteriormente, essas imagens não são utilizadas meramente pelo seu valor de choque, mas sim pela ambivalência própria do conceito de abjeção. Ao intermediarem a ‘interzona’ de Cronenberg entre um ponto de vista “centrado no humano” e um ponto de vista não antropocêntrico que, em *Shivers*, ele descreveu como o “ponto de vista da doença venérea”, estas imagens de horror tornam-se metáforas pelas quais Cronenberg veicula o paradoxo da sua visão de horror. Essa forma de representação da monstrosidade mediada pelo uso de imagens extremas típicas ao gênero de horror é uma das principais questões que tensionam a inversão no cinema de Cronenberg entre os filmes que operam as transformações do corpo de forma mais fantasiosa, e os que expressam as transformações de forma mais direta e realista. No entanto, é interessante observar que, mesmo em seus filmes considerados mais realistas, as analogias com os truísmos do horror nunca deixaram de estar presentes, apenas mais distantes, menos evidentes e, por isso, mais difíceis de se interpretar. A respeito de *Dead Ringers*, o filme que marca esta inversão, e de suas relações com os filmes do gênero de horror, William Beard nota que:

O horror característico de Cronenberg ainda está lá neste filme, com seus ginecologistas gêmeos enlouquecidos e suas 'mulheres mutantes'; e tudo o que tinha tornado seus filmes anteriores desconfortáveis para os espectadores aparece aqui em todas as formas, menos pelas formas convencionais do gênero de baixa cultura e pelos efeitos especiais. *Dead Ringers* é tão ‘ofensivo’ e de ‘mal-gosto’ como

qualquer filme anterior de Cronenberg e, todavia, essas qualidades transgressivas são agora mais conceituais do que visuais.³⁶ (BEARD, 2006, p. 235, tradução nossa)

Seguindo esta linha de raciocínio estabelecida por Beard, podemos observar que Cronenberg, ao realizar na passagem de *The Fly* para *Dead Ringers* uma inversão entre o fantástico real e o real fantástico, estabelece uma afinidade conceitual entre o seu horror visual embasado no uso de imagens abjetas extremas, de caráter mais fantasioso, e uma estética mais realista, tornando sua visão autoral mais complexa. É a partir da intuição de que há, entre ambas as tendências, uma afinidade eletiva vinculada à qualidade de horror que envolve o conceito de ‘*New Flesh*’, que pretendo confirmar a hipótese de que o cinema de Cronenberg, enquanto um contínuo desenvolvimento do conceito de ‘*New Flesh*’, pode ser entendido também como a evolução de uma visão autêntica de horror acerca do corpo e da realidade.

3.2 Visão de lugar nenhum

Browning, ao pensar acerca da complexa inversão entre fantasia e realidade tal como proposta por Cronenberg nos seus filmes *The Fly* e *Dead Ringers*, desenvolve sua reflexão utilizando o conceito de ‘fantástico’ tal como pensado por Todorov (2003). Tendo em vista o pensamento de Browning, podemos entender, de forma geral, que os filmes de Cronenberg considerados de *body horror* podem ser entendidos como um caso de ‘fantástico moderno’, uma vez que as imagens absurdas são consideradas as regras deste mundo, como, por exemplo, os efeitos telecinéticos (*Stereo* e *Scanners*); os parasitas invasores (*Shivers*); o vírus dos cosméticos (*Crimes of The Future*); a axila vampiresca (*Rabid*); a *new flesh* (*Videodrome*); Brundlefly (*The Fly*) e o videogame orgânico (*eXistenZ*). No entanto, Browning observa que *Dead Ringers*, apesar de estar associado a um mundo realista tomado de antemão, estabelece, ao longo de sua narrativa, uma analogia com o conceito de ‘fantástico clássico’. Sobre esta analogia, Browning explica que:

³⁶ Embora pareça haver uma conotação artística elitista na análise de William Beard acerca da fase de horror no cinema de Cronenberg, Beard, nesta citação, está fazendo uma alusão à visão do senso comum e à parte da crítica elitista que reconhecem o gênero de horror como pertencente à baixa cultura. Seu foco neste trecho é comparar como as questões transgressoras propostas por este diretor, e que eram vistas como ‘ofensivas’ ou de ‘mal gosto’ (ele enfatiza tais termos com aspas exatamente para relativizar tais termos e ironizar a perspectiva elitista), após a inversão continuaram tendo a mesma qualidade transgressora, porém de caráter mais conceitual e menos visual.

Parte da complexidade de *Dead Ringers* reside em ele seguir uma certa modificação do fantástico de Todorov, mas também inclui os momentos característicos de hesitação que Todorov descreve no corpo central de seu estudo. As três condições que Todorov especifica para que o fantástico exista ocorrem em *Dead Ringers*, embora não seja de modo estático e sem trazer problemas. Primeiramente, os personagens, embora estranhos, são reconhecidos como parte da sociedade humana. Em segundo lugar, o senso de hesitação é experienciado por um personagem dentro da ficção (Claire, anteriormente a cena do restaurante, e, de forma mais importante, através dos sonhos de Beverly). Terceiro, embora o espectador possa, inicialmente, rejeitar interpretações alegóricas ou ‘poéticas’ na medida em que o comportamento dos personagens torna-se mais difícil de explicar, torna-se gradativamente mais difícil resistir a atribuições metafóricas para tais ações, como na cena de evisceração ao final do filme. (BROWNING, 2007, p. 101, tradução nossa)

Ou seja, com a inversão proposta por Cronenberg entre *The Fly* e *Dead Ringers*, emerge uma tendência estética na qual a narrativa, embora associada a um mundo realista tomado de antemão, apresenta situações ‘estranhas’ que induzem a uma interpretação metafórica das atitudes tomadas pelos personagens. Ainda que tenhamos visto que a inversão do cinema de Cronenberg não tenha se dado de forma absoluta e linear, essa tendência, a depender do filme, torna-se mais ou menos significativa. Dentre algumas das situações estranhas, cito, como exemplo, a atitude de sincronização dos atos entre os irmãos gêmeos idênticos (*Dead Ringers*); a obsessão sexual coletiva por acidentes de carro e corpos mutilados (*Crash*); o ponto de vista do esquizofrênico (*Spider*); a relação entre a vida do multibilionário Erick Packer e os fluxos do capital (*Cosmopolis*) e os efeitos da natalidade proveniente de uma relação incestuosa entre irmãos (*Maps to the Stars*). Pode-se observar que tais situações, ao serem desencadeadas pelos efeitos do evento traumático corporal, sugerem uma interpretação metafórica para as transformações corporais mais realistas dos personagens. E é nesta interpretação que entendo residir a principal analogia que une ambas as tendências a uma qualidade de horror. Seja Brundle observando seu corpo se transformar em Brundlefly, ou os irmãos gêmeos Beverly e Elliot sendo obrigados a dividir as mesmas experiências, como se dividissem o mesmo sistema nervoso, todos passam pelo processo de horror de reconhecimento da materialidade alienígena do corpo ante a constituição metamórfica da ‘*New Flesh*’. De forma geral, os personagens dos filmes de Cronenberg, após o evento traumático corporal, descobrem-se alienados de sua condição corporal normal e se encontram em uma jornada transformativa de reconhecimento da monstruosidade imanente ao

corpo como a verdade revelada de sua natureza alienígena mutável e desejante.

Como vimos anteriormente, se na tendência dos filmes de *body horror* a monstruosidade do corpo é representada pelas imagens gráficas abjetas de transformação dos corpos, na tendência mais realista, esta representação se dá por transformações corporais de caráter psicológico. Não por acaso, em *Dead Ringers*, o único momento no qual Cronenberg utiliza uma imagem gráfica abjeta da ‘*New Flesh*’, ela torna-se onírica, sobretudo ao ser observada mediante o sonho de Beverly, no qual seu corpo e o de seu irmão estão unidos por seus torsos. Como observamos anteriormente, essas duas tendências não se desenvolveram de forma linear e absoluta no cinema de Cronenberg. Muito embora todos os seus filmes, ao tratarem da questão da metamorfose, tenham colaborado com o desenvolvimento conceitual da ‘*New Flesh*’, em determinados filmes, as analogias de horror são mais significativas do que em outros filmes. Para ilustrar, *Crash*, em particular, é um significativo exemplo de filme com ‘ambientação’ mais realista que, ao representar a monstruosidade pelo uso de imagens abjetas, porém realistas (corpos mutilados por acidentes de carro), estabelece afinidades mais significativas com os filmes que tendem ao gênero de horror. O filme, ao associar de forma mais direta este horror visual às estranhas situações narrativas, como, por exemplo, a cena de sexo em que Ballard (James Spader) penetra a ferida de Gabrielle (Rosanna Arquette), evidencia a qualidade de horror da ‘*New Flesh*’ presente na interpretação metafórica das situações estranhas.

Segundo esta linha de raciocínio, se as imagens de horror corpóreo, como observamos anteriormente, têm como uma de suas funções expressar o paradoxo da visão ambígua de Cronenberg entre a negatividade de uma percepção “centrada no humano” e a positividade de um ponto de vista não antropocêntrico, *Crash* apresenta-se um filme exemplar para evidenciar como tal paradoxo afina ambas tendências de seu trabalho. Ao comentar sobre o “ponto de vista da doença venérea” de *Shivers*, e o uso desta estratégia em *Crash*, Smith observa uma significativa analogia entre ambos e explica que:

Crash, em certo sentido, provê uma recapitulação dessa estratégia. O filme não é, claramente, de horror ou de ficção científica no sentido convencional destes gêneros, utilizando-se de tecnologias futuras (como os parasitas em *Shivers*) para colocar novos (ou, neste caso, velhos) dilemas morais e sociais. É um filme, entretanto, que se utiliza de um pano de fundo social alternativo (que é mais uma destilação de nossa própria sociedade do que uma futurística) para imaginar uma psicologia humana alternativa, que é dominada por um desejo de transcendência através da dor, da escoriação, do trauma e, por fim, da morte - e tudo isso mediado pela tecnologia e

materiais do carro (metal, vidro, borracha, espuma, couro, plástico e assim por diante). (SMITH, 2000, p. 72, tradução nossa)

Sejam os corpos transformados em zumbis sexuais por meio da invasão dos parasitas, ou os corpos transformados em mutações compostas por uma alternativa psicológica humana desenvolvida por meio dos acidentes de carro, ambos eventos traumáticos têm por efeito um processo de desumanização do personagem ao expressar a monstruosidade imanente de seus corpos. Embora essa estratégia esteja evidente em ambos os filmes, entendo que ela ocorra também em menor ou maior escala no cinema de Cronenberg como um todo. Seja pelas transformações psicológicas expressas pelas estranhas atitudes dos personagens, ou por transformações corporais externas, podemos entender o evento traumático como um evento desumanizador, pelo qual compreendemos a qualidade negativa de horror da ‘New Flesh’ e sua potência positiva de individuação.

Por exemplo, no filme *M. Butterfly*, embora as transformações corporais de René Gallimard (Jeremy Irons), provenientes do evento traumático com a ópera *Madame Butterfly*, não sejam apresentadas por meio de um horror visual, com a exceção de seu suicídio ao final do filme, podemos entender que sua transformação também se trata de um processo de desumanização. Gallimard, ao transformar-se na sua própria fantasia acerca da personagem Madame Butterfly, evidencia conceitualmente a qualidade de horror da ‘New Flesh’. Gradualmente seu corpo vai se transformando através de seus desejos mais íntimos, frente aos quais a apropriação racional de sua auto-identidade parece se alienar. No filme, embora Gallimard constantemente se envolva sexualmente com um homem fantasiado de mulher, ele parece se auto-enganar ao não reconhecer o gênero de seu parceiro. Ao final do filme, ao tomar consciência, publicamente, de que seu parceiro se tratava de um homem, seu horror diante dos desejos alienígenas do seu corpo, do seu auto-enganamento, contrasta-se com a ideia positiva de uma visão antropocêntrica, para a qual a capacidade de individuação própria ao devir alienígena do corpo é apenas o movimento natural da vida. O horror centra-se na experiência da impotência de Gallimard, enquanto humano, de reconhecer tal positividade.

Embora *M. Butterfly* seja um dos filmes de Cronenberg que siga de forma mais exemplar a tendência de ambiência realista, o paradoxo próprio ao ‘New Flesh’ entre a negatividade de uma percepção “centrada no humano” e a positividade de um ponto de vista não antropocêntrico é veiculado pelo estranhamento da situação absurda pela qual Gallimard passa. No filme, a inversão de papéis pela qual Song Liling (John Lone) passa – primeiramente ao representar a fantasia de Madame Butterfly (Fig.17) e, posteriormente, ao

tornar-se a fantasia do estrangeiro (Fig.18) que abandona Butterfly – se reflete diretamente na transformação sofrida por Gallimard. Este, que, inversamente, identifica-se inicialmente na fantasia do estrangeiro amante (Fig.19), ao final torna-se a fantasia de Madame Butterfly (Fig.20), suicidando-se ao ser abandonado por Song. Tal evento final, ao coincidir com a própria história da ópera, parece atribuir uma estranha causalidade teleológica às transformações corporais de Gallimard. Analogamente, Brundlefly, em determinado momento do filme, através do reconhecimento de sua transformação como um natural movimento da vida, atesta um propósito a sua doença, testemunhando a positividade de sua natureza monstruosa.

Se, por um lado, o efeito de desumanização proveniente do evento traumático corporal contém uma negatividade que transgride a noção essencial de humanidade, por outro, todavia, é também este efeito que coloca o corpo do personagem no processo positivo e evolutivo de individuação expresso pelo conceito de *'New Flesh'*. É na ideia do processo de individuação que reside o fascínio do ponto de vista não antropocêntrico, para o qual este processo é, objetivamente, a manifestação da vida em sua natureza radicalmente alienígena à representação humana e, portanto, potencialmente monstruosa, e que não podemos assimilar senão pelo horror. Desta forma, pode-se dizer que há nesse ponto de vista, uma estreita relação com a objetividade científica, que tem como um de seus princípios o constante movimento de distanciamento da subjetividade, do que nos faz humanos, mas que só pode ser atingido com certa artificialidade.

No livro *The View From Nowhere*, Thomas Nagel (1986) reflete sobre a questão da objetividade científica e sobre como este ponto de vista se articula com a subjetividade. Para o filósofo, somos determinadamente constituídos como seres subjetivos e, portanto, dotados de um ponto de vista particular acerca do mundo. Não obstante, somos humanos, antes de tudo, porque somos capazes de nos distanciar desta subjetividade e conhecer o mundo objetivamente, como é em si, em sua realidade contingente e não humana, incluindo a realidade do próprio 'eu' como objeto. No entanto, é claro que esta noção de objetividade traz seus próprios problemas, uma vez que, para Nagel, “a distinção entre visões mais subjetivas e mais objetivas é realmente uma questão de gradação, e cobre um amplo espectro” (NAGEL, 1986, p. 5). Um ponto de vista pessoal pode ser menos objetivo que o ponto de vista construído por um pensamento moral e ético que, por sua vez, é mais subjetivo que o saber expresso pela física. Assim, nosso senso de realidade sempre será insuficiente, uma vez que a ideia que fundamenta a validade e os limites da objetividade é a de que “nós somos criaturas pequenas em um mundo grande, do qual temos apenas um entendimento parcial, e como as

coisas parecem a nós depende tanto do mundo como de nossa constituição” (NAGEL, 1986, p. 5). Portanto, uma vez que nossa constituição subjetiva e nossos pontos de vistas pessoais também são parte do mundo, a busca por uma construção intelectual da realidade demanda sempre um exercício de integração de ambos as perspectivas. Porém, é preciso deixar claro que nem sempre essa integração pode ser satisfatoriamente realizada. Segundo Nagel:

Um ponto de vista objetivo é criado ao deixar uma perspectiva mais subjetiva, individual, ou mesmo apenas humana, para trás; mas existem coisas sobre o mundo, a vida e nós mesmos que não podem ser adequadamente entendidas através de um ponto de vista maximamente objetivo, por mais que possamos estender o nosso entendimento para além do ponto de onde partimos. Muito é conectado, essencialmente, a um determinado ponto de vista, ou a um tipo de ponto de vista, e a tentativa de dar uma descrição completa do mundo em termos objetivos, destacados destes pontos de vistas, inevitavelmente leva a falsas reduções ou à negação absoluta de que certos fenômenos claramente reais existem. (NAGEL, 1986, p. 7, tradução nossa)

É através do conceito da impossibilidade de se estabelecer um ponto de vista objetivo absoluto, ou seja, de nos abstrairmos completamente de nossa subjetividade, que acredito podermos compreender a filosofia estética de Cronenberg, aqui representada no conceito da ‘*New Flesh*’. A visão de lugar nenhum, na obra de Cronenberg, para além da concepção epistemológica de Nagel, seria precisamente a fonte do horror cósmico, uma vez que, não podendo abstrair a dimensão subjetiva e humana, a visão de máxima objetividade é, necessariamente, a mais aterrorizante quando experienciada, e não meramente especulada. Segundo, Peter Ludlow, no artigo *Cronenberg as scientist: antiessentialism, sex as remixing and the view from nowhere*, ao refletir sobre a relação entre a objetividade científica e o horror no cinema de Cronenberg, conclui que:

A ciência mostrou que nós não somos especiais, mas as humanidades continuamente tentam negar esta verdade fundamental. A maior parte dos humanistas querem nos dizer que nós somos o ápice da evolução ou que nós somos diferentes dos outros animais porque somos racionais, ou porque nós temos emoções humanas únicas. Isso é auto-engano, e é intelectualmente desonesto. Cronenberg é um dos poucos humanistas honestos. Seu grande dom é nos mostrar a visão de lugar nenhum. Nós não somos especiais. Nós não temos uma natureza essencial. Nós somos criaturas de rápida mutação que se combina sexualmente com outras criaturas e sistemas para formar algo diferente. Isto não é bom e isto não é ruim, mas com certeza é

profundamente horrível. Não são monstros que devem nos aterrorizar, mas esta assustadora verdade. Os filmes de Cronenberg nos forçam a confrontar esta verdade com inabalável honestidade. Esta é a condição humana. (LUDLOW, 2012, p. 49, tradução nossa)

Ao mesmo tempo em que a objetividade nos permite ampliar o nosso conhecimento da realidade e diminuir o escopo do desconhecido, o cosmos exterior, conforme a ideia de Lovecraft (2008) apresentada no capítulo sobre o gênero de horror, é engolfado por uma infinidade de mistérios que cada vez mais desolam a imagem narcísica que temos do universo. Estamos cada vez mais conscientes de nossa extinção e de nossa natureza efêmera. O horror diante da trágica condição humana nos convida a reconhecermos nosso preconceito antropocêntrico do mundo. O pensamento de Cronenberg a respeito da *'New Flesh'*, expresso pela intermediação entre uma visão centrada no humano e um ponto de vista não antropocêntrico, revela a ambivalência que há na lógica da objetividade. O paradoxo que fundamenta este pensamento está na revelação de que, quanto mais objetivo for o pensamento, mais intensa será sua qualidade subjetiva latente. De fato, mais uma vez, Cronenberg parece descobrir, na máxima objetividade científica, uma perspectiva de estranhamento radical que se revela como fonte de uma experiência afetiva de horror.

Isto posto, minha hipótese de que o cinema de Cronenberg fosse compreendido como o desenvolvimento de uma visão singular, cronenberguiana, de horror, ou seja, uma visão propriamente horrorosa, fundamenta-se na evidência de que há uma afinidade eletiva entre o seu cinema, como um todo, e o gênero de horror, e que pode ser reconhecida na analogia específica entre ambas as tendências de sua obra. Isto é, pelo contínuo desenvolvimento do conceito estético de *'New Flesh'*, o cinema de Cronenberg acessa a sua ideia filosófica específica e, contudo, real e universal, do Horror - cujo fundamento aqui representamos com o conceito de 'visão de lugar nenhum' - manifesto, em cada estória, pelo evento desumanizador pelo qual passam seus personagens. É a continuidade da representação detalhada da desumanização implicada nesses traumas que, através de suas várias modulações em cada narrativa ao longo da obra, garante a unidade da visão cronenberguiana de horror.

Se, por um lado, *The Fly* representa o horror através da transformação fantasiosa de Brundle em uma repugnante mosca humana, *Dead Ringers*, por sua vez, ao representar a individuação dos irmãos gêmeos de forma mais realista, força uma interpretação metafórica de suas situações estranhas produzindo a experiência de um horror cósmico e indefinível. Os irmãos, vistos pela visão cronenberguiana, a de lugar nenhum, são conceitualmente tão

horrorosos e monstruosos quanto a mosca humana. Nesse sentido, a inversão estética observável na obra de Cronenberg explicita, através do jogo vertiginoso entre o real e o fantástico, a natureza indefinível, paradoxal para o entendimento, do horror como manifestação pura, ou transcendental, do monstro. A inversão cronenberguiana, ao invés de trair a unidade de sua visão, foi precisamente o meio pelo qual esta se desenvolveu e pôde descobrir a dimensão filosófica, conceitual, do horror como visão de lugar nenhum.

Refletindo mais profundamente, podemos observar que, embora o interesse de Cronenberg pelo efeito de choque próprio ao gênero de horror esteja na veiculação afetiva e visceral de suas ideias - uma vez que, segundo ele, o horror atinge “diretamente as vísceras, antes de chegar ao cérebro” (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 60, tradução nossa), - ele parece trabalhar também com outro sentido e com outra estratégia de comunicação da experiência de horror. A intensa literalidade pela qual exhibe a monstruosidade em seus filmes mais realistas parece primeiramente apelar ao cérebro para que somente depois possamos intuir subjetivamente, horrorizados, a verdade da visão objetiva. Desta forma, a visão de horror cronenberguiana acerca do corpo e da realidade se constitui mediante o paradoxo que sua inversão funda, no interior da visão de lugar nenhum. Ora operando de forma mais subjetiva e fantástica, ora operando de forma mais objetiva e realista, a visão de horror cronenberguiana afina ambas as tendências e torna-se o paradoxo pelo qual ele revela a verdade do corpo e da realidade vivida.

3.3 O monstro como artista

No que concerne a relação que a visão de horror cronenberguiana estabelece com a realidade, o filme *A Dangerous Method* se oferece como o mais ambicioso movimento no cinema de Cronenberg. Por se tratar de um filme de cunho biográfico, abordando uma relação entre Carl Jung (Michael Fassbender), Sabina Spielreine (Keira Knightley) e Sigmund Freud (Viggo Mortensen), ele se mostra como o filme que estabelece a analogia mais distante com o gênero. Com a narrativa focada na personagem de Jung, o evento traumático corporal do filme ocorre na significativa relação que este desenvolve com a psicologia ao tratar Spielrein pelo método psicanalítico da cura pela fala. A partir deste evento, se observado pela visão cronenberguiana de horror, podemos intuir mediante resultado final do processo de transformação de Jung a qualidade monstruosa da *'New Flesh'*. Isto é, se observarmos o

evento traumático por sua característica desumanizadora, podemos entender que a ciência da psicanálise, assim como o DNA da mosca que se funde a Brundle, parasita a psique de Jung de forma a lançá-lo na típica jornada metamórfica cronenberguiana de tomada horripilante de consciência da monstruosidade imanente ao próprio corpo. Nesta jornada, ao passar por uma experiência traumática de encontro com seu inconsciente, Jung resiste em vão para não se reconhecer como um indivíduo freudiano. Narrativamente, no entanto, a transformação pela qual Jung passa o conduz a uma experiência transferencial com Freud tipicamente da psicanálise freudiana. A problemática relação que Jung estabelece com sua amante Spielrein evidencia o descontrole das pulsões sexuais de Jung e sua culpa pela deslealdade para com sua esposa Emma Jung (Sarah Gadon). O barco a velas com o qual Emma o presenteia é retratado no filme como um espaço paradoxal de liberdade, pelo qual ele veleja para longe do seu casamento, para encontrar sua amante, mas que, simultânea e perversamente, torna-se um espaço de prisão que perpetua a sua culpa. A imagem dos amantes deitados e abraçados dentro do barco evidencia uma condensação simbólica dessa ideia (Fig.21). Assim, os eventos da história e sua *mise-en-scène* sugerem a impressão de que estamos vendo o filme por uma visão objetiva do inconsciente, ou seja, como se víssemos o filme pelo ponto de vista de lugar nenhum.

Durante o andamento da narrativa, a metamorfose de Jung, mediada pela fusão de sua visão da identidade humana e dos desejos inconscientes da carne provenientes da repressão sexual, o leva a reconhecer sua monstruosidade imanente e a elaborar uma nova noção de indivíduo. O filme termina no momento em que Jung está prestes a reconhecer o seu processo de individuação e a desenvolver uma nova visão acerca do que constitui o inconsciente, ou seja, dos fundamentos da psicologia analítica. Ao final, Jung relata a Spielrein um sonho apocalíptico no qual ele vê a Europa devastada por uma catástrofe, que, dada a proximidade da época à Primeira Guerra Mundial, sugere o desenvolvimento da noção junguiana de acesso ao inconsciente coletivo. Dentro de uma perspectiva da *New Flesh* é como se Jung estivesse desenvolvendo um órgão, uma tecnologia capaz de prever o futuro da humanidade.

Observando o filme pela visão de horror cronenberguiana, entendo que ele evidencia a visão de máxima objetividade pelo qual Cronenberg ‘desumaniza’ um personagem biográfico, revelando a afinidade eletiva entre o horror e a realidade. Ao vermos Jung como um monstro real, emprestamos à nossa construção de realidade uma qualidade de horror, o que, de certa forma, contribui à ideia, própria ao gênero do horror contemporâneo a Cronenberg, de que o monstro está situado dentro de nós, e não em uma terra ou dimensão estrangeira. Todos somos potencialmente monstros. Segundo Jonathan Crane:

Hoje, é o *serial killer* onipotente, hordas de zumbis vorazes e corpos em revolução visceral invadindo os paraísos da classe média de lazer e da vida doméstica que corporificam o horror. Estas criaturas verdadeiramente repulsivas não vêm de fora das nossas nebulosas redes sociais; elas não chegam em nossos subúrbios vindo das remotas Montanhas do Cárpatos; elas não foram criadas por um necromante exótico, nem por cientistas bem intencionados que cometem erros da mesma maneira que os humanos ambiciosos. Eles somos nós, e nós nunca saberemos quando iremos agir como monstros. (CRANE, 1994, p 8, tradução nossa)

Compreendida esta relação entre horror e realidade no filme *A Dangerous Method*, aprofundo minha hipótese acerca da visão de horror cronenberguiana propondo o entendimento de que esta visão é, fundamentalmente, uma forma de compreensão e de construção da realidade. Cronenberg, com este filme, dá um passo decisivo no conceito de ‘*New Flesh*’, pensando-o não apenas como uma estética cinematográfica, mas elaborando também uma visão de mundo. Um mundo implicado inextricavelmente a uma dinâmica de horror. Assim como podemos entender o mundo pela percepção de Jung acerca do que constitui o indivíduo, Cronenberg desenvolve, com o seu cinema, um dispositivo pelo qual podemos ver e compreender o mundo. Sobre o desenvolvimento de sua visão autoral e a construção de uma imagem de mundo, Cronenberg explica:

Em determinado momento eu me dei conta de que o que eu gostava nos cineastas das décadas de 60 e 70, como Bergman e Fellini, era que você, ao assistir aos seus filmes, entrava em um mundo próprio criado por eles. O mundo era consistente a cada filme. Existia um tom, um sentimento e dinâmicas que trabalhavam consistentemente. Eu não estava realmente consciente de que deveria fazer o mesmo, mas comecei a perceber que o que eu estava fazendo era, também, construindo um mundo que tinha sua própria dinâmica específica.³⁷ (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 19, tradução nossa)

Tendo em vista que a particular visão de mundo cronenberguiana não tenha se desenvolvido de forma plenamente consciente nos seus filmes, é interessante conhecer o relato de Cronenberg a respeito de seu processo criativo. Sobre a criação de suas imagens

³⁷ “At a certain point I realised that what I liked about the classic film-makers of the 1960s and 1970s, like Bergman and Fellini, was that you entered a world of their own creation when you went to see their films. That world was consistent from film to film. There was a tone, a feeling and dynamics that were consistently at work. It wasn’t really conscious on my part that I should do the same, but I started to notice that what I was doing was also creating a world that had its own very specific dynamic”.

abjetas, que demarcaram o início da relação de Cronenberg com o gênero de horror, ele explica:

Eu não sei de onde estas imagens extremas vêm. Parece bem direto, natural e óbvio para mim que aconteça para mim do jeito que acontece. Frequentemente elas provêm de um imperativo filosófico da narrativa e, portanto, me levam a certas coisas que estão sendo exigidas pelo filme. Eu não as imponho. O filme, ou o roteiro, é que exigem, em si, uma certa imagem, um certo momento do filme, dramaticamente. E ela emerge. É como a filosofia da Evolução Emergente, que diz que certos picos imprevisíveis emergem do fluxo natural das coisas e levam você para outro estágio a frente. Eu acho que cada filme tem sua própria versão da Evolução Emergente³⁸ (CRONENBERG in: RODLEY, 1997, p. 41, tradução nossa)

Portanto, assim como ele é responsável pela criação dessas imagens cuja origem desconhece, seu próprio processo de criação torna-se ambivalente. Ao dizer que estas imagens não são impostas por ele, mas que são exigências do próprio filme, ele incorpora sua visão de horror e realiza, em suas imagens horrorosas, a ideia de “mostrar o imostrável, dizer o indizível”. Com o testemunho de seu método de trabalho, ele vê seu pensamento por meio de uma visão de lugar nenhum, ou seja, o filme enquanto representação sensível deste lugar, e afina seu processo de autoralidade com os movimentos imanentes de sua carne. De acordo com esse discurso, entende-se que seu pensamento filosófico acerca do corpo parece estar naturalmente associado a sua estética e ao teor extremo de sua imagens. Assim como seus roteiros de gênero são criações dos movimentos involuntários da carne, também a própria narrativa de tendência mais realista, cujo estranhamento abriga a afinidade desta com as imagens abjetas do diretor, torna-se uma parte do seu monstruoso processo criativo. Nesse sentido, podemos compreender especulativamente o próprio Cronenberg, em seu papel de autor, como um de seus monstros reais. Afinal, como notamos anteriormente por meio de Steenback, o processo autoral de Cronenberg, ao expor o gênero à sua própria monstruosidade imanente, como um câncer, sempre catalisou metamorfoses no gênero.

É a partir da intenção autoral de Cronenberg de constituir seu cinema como uma visão de mundo, e da analogia observada entre seu processo artístico e o conceito da *New Flesh*,

³⁸ “I don’t know where these extreme images come from. It seems very straightforward and natural and obvious to me as it happens to me as it happens. Often they come from the philosophical imperative of a narrative and therefore lead to me certain things that are demanding by the filme. I don’t impose them. The film or the script itself demands a certain image, a certain moment in the film, dramatically. An it emerges. It’s like the philosophy of Emergent Evolution, which says that certain unpredictable peaks emerge from the natural flow of things and carry you forward to another stage. I guess each film has its own version of Emergent Evolution”.

sintetizador de ambas tendências de seu cinema em uma visão hipotética de horror, que proponho o aprofundamento da hipótese programática deste trabalho. Se a visão cronenberguiana revela a afinidade eletiva entre a realidade e o horror por meio da experiência paradoxal contida na visão de lugar nenhum, na ligação intrínseca entre a objetividade científica absoluta e a subjetividade, entre a realidade e a imaginação, então compreende-se que esta visão é um poderoso dispositivo, não apenas para entendermos os caminhos atuais do gênero, mas também para pensarmos e compreendermos o mundo. Uma cosmovisão de horror.

CAPÍTULO 4 – Cosmovisão de horror

A subida dramática do índice Dow Jones e a velocidade da Internet convocou todos nós para vivermos permanentemente no futuro, no brilho utópico do cybercapital, porque lá não há memória e é aí que os mercados são sem controle e o investimento não tem limite. (Tradução nossa)

(Don Delillo)

O futuro quer roubar sua alma e vaporizá-la em nanotécnicas. (Tradução nossa)

(Nick Land)

Uma vez apresentada a hipótese de uma visão cronenberguiana de horror por meio do conceito estético de *New Flesh* - que trata sobre a materialidade alienígena da carne e a monstruosidade imanente ao corpo - e, na sequência, esta visão na qualidade de uma cosmovisão, o filme *Cosmopolis* (Cosmópolis, 2012) será adotado como o estudo de caso exemplar para realizar o trabalho especulativo de ilustrar esta visão cosmológica de horror. Retomando o tema da inversão estética do cinema de Cronenberg, *Cosmopolis*, sendo um de seus filmes que não estão conectados aos truísmos estilísticos do gênero, flerta mais diretamente com a tendência realística de seu trabalho. No entanto, como abordado no capítulo anterior, esta dicotomia entre realidade e fantasia, em vez de ser afirmada, é tensionada, na medida em que sua visão de horror, com sua inversão constituinte, funde ambas tendências, preservando o paradoxo fundamental da *New Flesh*. Seguindo esta perspectiva, entendo que alguns filmes se situam mais próximos das fronteiras da fusão proposta pela inversão podendo representar de forma mais ilustrativa a paradoxal visão de horror cronenberguiana. Se, como vimos anteriormente, *Crash* é um filme exemplar da ‘interzona’ própria ao conceito de inversão do seu cinema, *Cosmopolis* é o trabalho mais recente do diretor a exemplificar esta interzona significativamente.

O exame desse filme como meio para ilustrar a visão de horror cronenberguiana consistirá no trabalho de reconhecimento das analogias significativas que este filme estabelece com a complexidade do seu cinema, principalmente no que diz respeito a suas

singulares afinidades com o gênero do horror. Partindo do princípio hologramático do pensamento da complexidade³⁹, como apresentada pelo filósofo Edgar Morin (1999), acredito que *Cosmopolis*, sendo um dos últimos filmes de Cronenberg, contém todo cinema deste diretor, da mesma forma que todos os filmes anteriores a este já continham os elementos potenciais de *Cosmopolis*. Sobre este princípio, Morin explica:

Talvez se trate de um princípio cosmológico essencial. [...] Pode-se apresentá-lo assim: o todo está de certa maneira incluído (gravado) na parte que está incluída no todo. A organização complexa do todo (*holos*) necessita da inscrição (gravação) do todo (holograma) em cada uma das suas partes contudo singulares. (MORIN, 1999, p. 114)

Por meio deste pensamento e considerando o cinema de Cronenberg pela analogia, referida no terceiro capítulo, como o desenvolvimento de um só livro, este capítulo pode ser compreendido como um mapa singular do cinema de Cronenberg. O filme nos ajudará não apenas a mediar as questões desenvolvidas ao longo de seu trabalho, como lançará uma nova perspectiva sobre o escopo da visão cronenberguiana de horror. Tratando-se de uma adaptação do romance homônimo de Don DeLillo, publicado em 2003, o filme associa-se diretamente à questão da visão autoral, problema que, por muito tempo, permeou as preocupações de Cronenberg. Como vimos anteriormente, após estabelecer seu sucesso e seu reconhecimento enquanto autor, ele sentiu gradativamente menos necessidade de trabalhar com roteiros originais e passou a imprimir, mais seguramente, sua visão estética às adaptações e aos roteiros originais que não fossem de sua autoria. Mas o critério de escolha sobre quais obras adaptar, ou quais roteiros alheios filmar, sempre atravessou sua obsessão temática primeira, o corpo humano. Para além do tema do corpo, em se tratando do romance, o diretor alegou para a imprensa que sua principal motivação para adaptar esta obra foram os diálogos, devido não apenas ao conteúdo, mas também à forma dramática escrita por DeLillo

³⁹ Segundo o site do Instituto de Estudos da Complexidade (IEC): “O Pensamento Complexo é uma forma de ver o mundo que advém, entre outras coisas, do reconhecimento de uma hipercomplexidade do real, cada vez mais revelada pelos avanços da ciência, exigindo um outro modo de articulação do conhecimento que coloque em ressonância problemas oriundos de saberes múltiplos tais como arte, a filosofia e as ciências. Neste sentido, uma abordagem transdisciplinar da realidade surge forçosamente como uma necessidade deste projeto do pensamento, que vem se apresentando como uma metodologia aberta, ferramenta indispensável para abordar as questões do nosso tempo. No interior deste processo de conhecimento, o mundo das certezas do sujeito cognoscente dá lugar a necessidade de assumirmos os paradoxos e convivermos com o princípio da incerteza. O ideal de verdade e neutralidade, assim como a busca de uma objetividade absoluta, vem sendo destituídos progressivamente, cedendo cada vez mais espaço a uma abordagem processual da realidade, orientado por um paradigma ético e estético”. Referência em: <http://www.iecomplex.com.br/o-pensamento-complexo>. Acessado em: março/2016.

que, segundo ele, necessitava ser corporificada pelos atores para que os diálogos atingissem maior expressão. Sobre os diálogos escritos por DeLillo em *Cosmopolis*, Cronenberg observa:

Eu amo a maneira como ele disparou em tantas direções diferentes ao mesmo tempo e como era tão estranhamente mecânico e desumanizado e, ainda assim, tão obsessivo e apaixonado por baixo. Muito do discurso humano é assim. A realidade humana está enterrada sob a gramática e a tecnologia da linguagem. Achei que Don colocou isso em evidencia. (...) Não importa quão bom ou ruim você acha que o romance seja, ele não foi totalmente realizado até que seres humanos reais estivessem falando o diálogo. Eu pensei que esta qualidade humana - um rosto real, com uma voz singular - completaria o que Don tinha começado.⁴⁰ (CRONENBERG in. TAUBIN, 2012)

É interessante observar que, sendo o diálogo literalmente transposto para o filme e também a principal força dos eventos da narrativa, o processo adaptativo de Cronenberg torna-se mais evidente. A literalidade da adaptação de *Cosmopolis*, diferentemente das outras adaptações, torna mais claras, por contraste, as particularidades imagéticas e sonoras e a visão autoral pela qual ele medeia a obra adaptada. Ademais, o tema do capitalismo, tão diretamente tratado nos diálogos, não obstante a presença deste tema em diversos filmes de Cronenberg, em *Cosmópolis*, toma o primeiro plano ao ser abordado como uma cosmologia corporificada pelo protagonista do filme. O corpo deste torna-se a interface pela qual podemos ler o mundo capitalista. Neste filme, ao associar a ‘*New Flesh*’ do protagonista à toda uma cosmologia capitalista, Cronenberg traz para a realidade, ou para o sistema que explica a nossa realidade consensual, um afeto de horror. A visão cronenberguiana, ao vincular ao conceito de capitalismo uma perspectiva de horror, conecta-se estreitamente com o horizonte filosófico e especulativo do “horror da filosofia”, como designado por Eugene Thacker visando compreender o gênero de horror não como mera ficção, mas como um campo epistemológico singular. Por meio do entendimento desta perspectiva filosófica do realismo especulativo, *Cosmopolis* se mostra um exemplo significativo para ilustrar a visão cronenberguiana de horror na qualidade de uma filosofia de horror - uma cosmovisão de horror - e evidenciar a afinidade eletiva entre o horror e a realidade. Na sequência do capítulo, abordaremos as relações que o filme estabelece com o gênero de horror, bem como sua

⁴⁰ “I love the way it shot off in so many different directions at once and that it was so strangely mechanical and dehumanized and yet so obsessive and passionate underneath. So much of human discourse is like that. The human reality is buried under the grammar and technology of language. I thought Don brought that right up to the forefront. (...) However good or bad you think the novel is, it wasn’t fully realized until actual humans were speaking the dialogue. I thought that humanness—a real face with a particular voice—would complete what Don had started”.

conexão com a *'New Flesh'*, conceito que unifica o cinema de Cronenberg ao gênero e propicia a interpretação de *Cosmopolis* como um filme do horror sobre o capitalismo.

4.1 We need a haircut

New York, em uma manhã supostamente comum, o multibilionário de 28 anos, Eric Packer (Robert Pattinson), deseja cortar o cabelo em uma barbearia distante de sua localização. Ao comunicar seu desejo para seu chefe de segurança, Torval (Kevin Durand), este lhe repassa as seguintes informações: o presidente dos EUA fará uma visita à cidade; haverá um grande engarrafamento; barreiras serão levantadas e ruas inteiras serão deletadas do mapa. Entretanto, apesar de todas as dificuldades apresentadas, Packer mantém o desejo caprichoso de atravessar a cidade para cortar seu cabelo em um lugar específico. Após entrar em sua limusine, excetuando cenas momentâneas na cidade, mais da metade do filme se passa dentro do carro. A jornada até o barbeiro dura da manhã até a noite. Durante o caminho, Packer recebe em seu carro seus funcionários para reuniões de trabalho, transa com sua amante, mostra interesse em comprar a capela de Rothko, faz seu *checkup* médico diário, aposta errado no yuan (moeda chinesa), perde sua fortuna, encontra-se três vezes com sua esposa, Elise Shifrin (Sarah Gadon) para as três refeições do dia, termina seu casamento, passa por uma manifestação anti-capitalista, pelo funeral de uma celebridade musical idolatrada por Packer, recebe uma torta na cara como manifestação política, que é filmada para ser transmitida mundialmente, e assassina friamente seu chefe de segurança. Mas seu objetivo de cortar o cabelo permanece.

À noite, ao chegar na barbearia, situada em um bairro humilde e perigoso, Packer e o barbeiro Anthony (George Touliatos) compartilham de certa intimidade. Ao longo da cena, descobre-se que Packer, quando criança, costumava ir a esta barbearia, situada no bairro em que cresceu, com seu pai, que se entende estar morto. Anthony, ao descobrir que Packer está desarmado, demonstra indignação por este circular desprezado por tal bairro violento. Ao entregar um revólver para Packer, este, antes que Anthony terminasse seu corte de cabelo, sente que há algo que precisa resolver e sai da barbearia dizendo para Anthony que voltará em breve. Na limusine, ele segue mais dois blocos do bairro em direção ao local onde todas as limusines, que abarrotam a cidade durante o dia, são guardadas durante a noite. Chegando em frente ao seu destino final, a garagem de limusines, cuja localização Packer havia

demonstrado interesse em conhecer no começo do filme, Packer despede-se de seu motorista e fica sozinho, esperando por um iminente evento proveniente do desconhecido.

Um tiro, disparado na direção de Packer, explodindo a janela de um táxi, quase o acerta. O atirador, que está em um prédio próximo à garagem, grita seu nome. Packer saca o revólver e entra no prédio em direção ao seu algoz. Chegando no apartamento de onde vieram os tiros, Packer dispara contra o atirador e, no entanto, após errar os tiros, percebe que seu algoz apresenta-se de forma inofensiva. Em uma das cenas mais estranhas do filme, Packer trava um diálogo com seu antagonista, Benno Levin (Paul Giamatti), um desconhecido ex-funcionário de sua empresa. Ambos debatem sobre a real necessidade de assassinar Packer. Ao final, depois de Packer mostrar um desejo de auto-destruição atirando em sua própria mão, Benno, com a arma apontada para a cabeça do protagonista, procura uma perfeita razão para atirar. O filme termina no impasse.

Apesar de o filme contar uma história de forma cronológica, compreensível nos moldes narrativos clássicos, e apesar de conter, como pudemos observar, uma multiplicidade de eventos, a trama articula-se, esteticamente, com um viés mais característico de uma antitrama.⁴¹ *Cosmopolis*, de forma geral, é composto por eventos anticlimáticos e aparentemente desconectados de um sentido de causa e efeito. Tal desconexão está relacionada ao fato dos eventos da narrativa serem mediados por poucas ações do protagonista, muito mais passivas do que ativas, e cujas intenções, em grande parte, não nos são reveladas. É a partir das ideias reveladas nos diálogos do filme, muitas vezes intensamente intelectualizados, que podemos compreender a trama que subjaz a história. A construção desta antinarrativa, por não evidenciar as motivações do protagonista, por manter um olhar distanciado das subjetividades de Packer, produz um efeito estético de desconforto e estranheza próprio à visão de lugar nenhum do horror cronenberguiano. Acompanhamos a jornada de um jovem multibilionário, passando por um engarrafamento de proporções homéricas, jornada cujo fim é uma específica barbearia para um corte de cabelo. Cabelo que, já no começo do filme, está cortado e penteado de forma impecável. Ele deseja transformações, mas o corte é apenas o sintoma superficial deste desejo. A sombra que subjaz a este desejo é desconhecida, não apenas para os espectadores, mas também para Packer. Porém, uma atmosfera de mistério paira sobre seu objetivo. Se ele segue tão obstinadamente

⁴¹ A antitrama, calcada principalmente nos aspectos de uma narrativa desenvolvida pela coincidência, por um tempo não-linear e realidades inconsistentes é a forma que reverte o desenho clássico das estruturas narrativas. O desenho clássico de uma trama pode ser entendido como uma “história construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir o seu desejo, em tempo contínuo, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis” (MCKEE, 2006, p. 55). Este desenho clássico é denominado por Robert McKee como “arquitrama”.

em direção a essa específica barbearia, deve haver uma finalidade. Ao se revelar que este lugar comporta uma lembrança de infância e de seu falecido pai, evidencia-se a necessidade de Packer em encontrar, para o seu desejo de transformação, as repostas em seu passado. Mas a própria jornada até a barbearia, logo percebemos, contém o processo de transformação desejada, mesmo o desejo provendo de sua materialidade alienígena.

Uma das primeiras frases proferidas no filme por Packer - “we need a haircut” - torna-se uma condensação sintomática dos desejos que ela manifesta. O “nós” proferido ao chefe de segurança sinaliza um sintoma típico de um “self” dividido, pelo qual a monstruosidade imanente parece ser uma das entidades que compõem o “nós”. No entanto, a utilização do pronome na segunda pessoa também revela que Packer decide não apenas por si, mas por todo um “Complexo”, uma inteligência abstrata, um possível braço de sua corporação intermediada pelo seu chefe de segurança, que frequentemente reporta suas recomendações a Packer.⁴² No filme, a cada ação contingente de Packer, o Complexo opera um trabalho de regulação entrópica, visando sempre prever os movimentos do cosmos e antecipar a consciência de Packer de seus efeitos concebíveis para que ele possa tomar as devidas decisões. O desejo de transformação de Packer ocorre no mesmo dia em que N.Y. está sendo assolada por um caos de eventos, o que nos leva a especular que cada movimento de Packer reflete-se no cosmos. Mas, sendo o inverso também uma leitura necessária, a hesitação máxima entre ambas leituras culminará, como veremos mais a frente, na razão do impasse de Benno ao final do filme.

Se, no início do filme, o “nós”, superficialmente, parece se tratar apenas dele e de seu segurança, as gigantes colunas romanas ao fundo sugerem um poder de proporção imperial e cosmológica (Fig.22). Packer, assim como Brundlefly em *The Fly*, é uma monstruosidade, resultado de uma fusão entre sua apropriação racional do eu e, em vez do DNA de um inseto, o capital em si. Quando ele deseja, o império deseja, “nós” somos obrigados a desejar. No entanto, seu desejo de cortar o cabelo, ao ser proferido por ele, ao mesmo tempo em que também representa um movimento da *New Flesh*, evidencia a própria alienação de Packer a este movimento e decorrentes efeitos contingentes e/ou desconhecidos. O termo “*haircut*”, popularmente utilizado pela mídia para significar uma grande perda no mercado financeiro,

⁴² É interessante notar que Packer, conjuntamente com o Complexo, forma um só organismo. Segundo Cronenberg: “Uma instituição é realmente como um organismo, um animal multicelular no qual as pessoas são as células. A própria palavra “corporação” significa corpo. A incorporação de pessoas em um só corpo. (...) Eu ligo isso com o conceito de um corpo humano, no qual as células mudam regularmente.” (CRONENBERG in RODLEY, 1994, p. 29, tradução nossa). “An institution is really like an organism, a multi-celled animal in which the people are the cells. The very word ‘corporation’ mean body. An incorporation of people into one body. (...) I connect this with the concept of a human body, in which the cells change regularly”

revela, não apenas o desejo consciente de transformação de Packer mas também, como um ato falho, o horror que o protagonista sentirá diante do reconhecimento de que, por trás de sua vontade, há também o desejo inconsciente de perder sua fortuna para se livrar de sua condição monstruosa, daquilo que o torna “nós”.

4.2 My prostate is asymmetrical

Em determinado momento de *Cosmopolis*, Packer, tentando compreender os movimentos do *yuan* que estão levando-o à falência, reúne-se em sua limusine com sua chefe de finanças, Jane Melman (Emily Hampshire), personagem que, assim como seus outros funcionários, representa a incorporação da função que opera na corporação de Packer. Jane, a economista, é uma mãe solteira que, exatamente no seu dia de folga, é pega de surpresa por uma ligação telefônica de Packer. Transpirando e trajando uma roupa esportiva, pois estava correndo no parque durante o momento da ligação, Jane entra na limusine. Sua agitação corporal, seu suor e sua preferência por conversar cara a cara com Packer contrastam com a presença espectral e apática dele. Ela explica a situação do *yuan* a ele, que, por consequência, afeta-se negativamente, por não ter previsto a valorização contingente e aparentemente impossível da moeda. Ele justifica seu erro dizendo que não havia dormido à noite, o que sugere que seu desejo inconsciente de transformação, manifesto no desejo consciente de um *haircut*, fora talvez responsável por uma noite de ansiedades. Packer, intuitivamente, já pressentia os estranhos movimentos da *New Flesh* e, reflexamente, um movimento impossível na economia mundial. Contudo, sugere-se também que, não por acaso, sua péssima noite teria influenciado todos os eventos caóticos da cosmopolita New York. Packer - assim como Gregor Samsa, protagonista da obra de Kafka *Die Verwandlung* (A Metamorfose, 1915), que passa por uma noite de sonhos incômodos - também torna-se um monstro. Não teria, Packer, assim como Gregor, em sua noite insone, aberto às portas da razão para as monstruosidades da imaginação? E não teria sido a própria imaginação, no caso de ambos, a causa dessa transformação?

É notável a analogia entre Cronenberg e Gregor. Em 2013, um ano após o lançamento de *Cosmopolis*, para a ocasião do lançamento de uma nova edição do romance de Kafka, Cronenberg foi convidado a escrever uma introdução para o livro. Não obstante a afinidade de seu cinema com a obra de Kafka no que diz respeito ao tema da metamorfose, da

transformação e ao uso de insetos como metáfora, Cronenberg desenvolve, na introdução intitulada de *The Beetle and The Fly* (2014), uma aproximação afetiva entre sua experiência de vida e a de Gregor, trazendo para sua própria vida ares kafkianos. Na época em que escreveu a introdução, Cronenberg havia completado, a pouco tempo, setenta anos de idade. Sentindo sua monstruosidade imanente mais expressa que nunca, ele se compara ao inseto de Kafka e realiza uma confissão de horror bem honesta acerca de sua proximidade com a morte. “Eu recentemente acordei em uma manhã para descobrir que eu era um homem de setenta anos de idade. Será que isto é diferente do que aconteceu a Gregor Samsa em *A Metamorfose*?”⁴³ (CRONENBERG in: KAFKA, 2014, p. 9, tradução nossa), se pergunta Cronenberg logo no começo do texto. Embora Cronenberg reconheça que a analogia entre ele e Gregor aparentemente seja distante, ele desenvolve, ao longo da introdução, as afinidades relativas ao processo transformativo que ambos sofreram. Segundo Cronenberg:

A fonte das transformações é a mesma, eu argumento: ambos despertamos para uma consciência forçada do que realmente somos, e esta consciência é profunda e irreversível; em cada caso, a ilusão logo prova ser uma nova realidade obrigatória e a vida não continua mais como antes. (...) E esta revelação é a função da cama, e de sonhar na cama, a argamassa na qual as minúcias da vida cotidiana são esmagadas, trituradas e misturadas com a memória, o desejo e o temor. Gregor acorda de sonhos intranquilos que nunca são diretamente descritos por Kafka. Será que Gregor sonhou que era um inseto, então despertou para descobrir que ele era um?⁴⁴ (CRONENBERG in KAFKA, 2014, p. 11-12, tradução nossa)

Cronenberg, por meio de sua comparação com Gregor, apresenta este personagem como um dos fundamentos do seu conceito de *New Flesh*. Compreendendo afetivamente as experiências de Gregor como um reflexo de sua própria experiência de vida, Cronenberg afirma a validade de seu conceito e expressa a confusão e o assombro ao ser forçado, conscientemente, a sentir o horror dos efeitos negativos da *New Flesh*. Na sequência do texto, Cronenberg relaciona o inseto de Kafka à monstruosidade de Brundle no filme *The Fly*. Se, por um lado, a família de Gregor não consegue mais vê-lo como humano e, por outro,

⁴³ “I woke up one morning recently to discover that I was a seventy-year-old man. Is this different from what happens to Gregor Samsa in *The Metamorphosis*?”

⁴⁴ “The source of the transformations is the same, I argue: we have both awakened to a forced awareness of what we really are, and that awareness is profound and irreversible; in each case, the delusion soon proves to be a new, mandatory reality, and life does not continue as it did. (...) And this revelation is the function of the bed, and of dreaming in the bed, the mortar in which the minutiae of everyday life are crushed, ground up, and mixed with memory and desire and dread. Gregor awakes from troubled dreams which are never directly described by Kafka. Did Gregor dream that he was an insect, then awake to find that he was one?”

Veronica, no filme, se horroriza diante das transformações de Brundle, ambos personagens vão se vendo obrigados a resignarem-se à condição de monstros abjetos e inumanos. Quando sugeriram a interpretação da transformação de Brundle como uma metáfora da AIDS na década de 80, Cronenberg observou que sua doença deve ser entendida como uma representação própria ao processo de envelhecimento. “A doença de Brundle era mais fundamental: de uma maneira artificialmente acelerada, ele estava envelhecendo”⁴⁵ (CRONENBERG in KAFKA, 2014, p. 13-14, tradução nossa), explica Cronenberg. Como corpos velhos perto de seus fins, tais monstros revelam a materialidade não-humana de seus corpos, horrorizando a consciência humana:

Se, quando Gregor Samsa acordou uma manhã de sonhos intranquilos, ele encontrou-se transformado ali em sua cama em um demente, incapacitado, velho que exija atenção? Sua família fica horrorizada, mas de alguma forma o reconhece como seu próprio Gregor, embora transformado. E, eventualmente, como na variante besouro da história, eles decidem que ele não é mais o seu Gregor, e que seria uma bênção para ele desaparecer.⁴⁶ (CRONENBERG in KAFKA, 2014, p. 17, tradução nossa)

O processo de envelhecimento que Brundlefly representa está diretamente relacionado com a experiência traumática que Cronenberg teve com a morte de seu pai. Por meio dessa relação alegórica entre Brundlefly e o seu pai, percebe-se que há entre Cronenberg e Packer uma semelhança analógica fundamental no fato de que ambos são produtos de uma experiência traumática com a mortalidade. O desejo de cortar o cabelo conduz Packer de encontro ao seu passado e à proximidade da morte de seu pai. Se a visão cronenberguiana de horror se deu, em grande parte, devido à experiência negativa que Cronenberg teve com a mortalidade, vemos, também, na necessidade compulsiva de *checkups* médicos diários de Packer, o seu temor por envelhecer e morrer. O corpo, torna-se, assim como para Cronenberg, a sua obsessão. Seu desejo de transcendência da dor, do corpo e da mortalidade reflete-se em um projeto de abstração do capital e da mente em pura tecnologia.⁴⁷ Sua corporação

⁴⁵ “Brundle’s disease was more fundamental: in an artificially accelerated manner, he was aging”

⁴⁶ “If, when Gregor Samsa woke one morning from troubled dreams, he found himself transformed right there in his bed into a demented, disabled, demanding old man? His family is horrified but somehow recognize him as their own Gregor, albeit transformed. Eventually, though, as in the beetle variant of the story, they decide that he is no longer their Gregor, and that it would be a blessing for him to disappear.”

⁴⁷ Sobre o tema da abstração, cabe notar que, tanto nos créditos iniciais, quanto nos finais, de *Cosmopolis*, há o uso de pinturas abstratas. Nos créditos iniciais, há uma simulação de uma pintura de Jackson Pollock sendo realizada como se cada gesto de seu “acaso controlado” pudesse ser desconstruído e observado individualmente. No entanto, o senso de ordem formado pela soma das partes é uma abstração sobre a própria manifestação da vida. Porém, por trás desta abstração, impera

financeira, operada por um sistema de simetria matemática infinitesimal, coloca Packer muito próxima de seu objetivo. Em um dado momento do filme, como se ele tivesse desenvolvido um novo órgão, Packer alega poder prever eventos, como se ele pudesse observar a partir do futuro, por meio de um espaço-tempo mediado pelos fluxos capitais transformados em informação digital, dados com os quais ele tenta se fundir por meio de uma hibridização de sua mente e com a tecnologia, e através da qual ele atingiria a transcendência de sua condição corporal. No entanto, os desconhecidos movimentos contingentes do capital, aqueles impossíveis de se prevenir, pegam-no desprevenido e revelam seu estado de alienação corporal. O limite de sua percepção especulativa esbarra no vazio, na assimetria de seu sistema. O erro de sua previsão, causado por uma absoluta associação dos fluxos do capital à matemática e à astronomia se espelha, notavelmente, na posição atual da economia em no quadro político do Ocidente, que visa legitimar o mercado econômico como uma ciência exata, supervalorizando a utilidade da matemática para a compreensão dos fenômenos humanos e naturais. Segundo Alan Jay Levinovitz:

Isso era quase teologia, a crença de que os padrões celestiais – padrões matemáticos – poderiam ser usados para modelar todos os eventos do mundo natural, da política, até do corpo. Macro e microcosmos eram reflexos em escala um do outro, yin e yang de uma unificadora visão matemática redentora. Os *gadgets* dispendiosos, os recursos humanos, a burocracia, os debates, a competição - tudo isso testemunhou o poder divinamente autoritário da matemática. O resultado, assim como agora, foi a sobrevalorização de modelos matemáticos baseados em exageros não científicos de sua utilidade. (LEVINOVITZ, 2016, tradução nossa)

Assim como a cidade, em suas manifestações caóticas, reflete o erro assimétrico da previsão do sistema matemático simétrico de Packer, a própria necessidade de assimetria do seu sistema já estava presente em sua alienada constituição corporal, o grande continente desconhecido de Packer. Durante o seu *checkup*, realizado dentro de sua limusine, após notar o crescimento de um sinal em seu corpo, Packer pergunta a Dr. Ingram (Bob Bainborough), médico substituto de seu médico oficial, o que fazer em relação a este sinal. O médico responde que deve-se simplesmente deixar o sinal se expressar. Ao final de sua consulta, após um exame de próstata, Ingram revela-lhe uma perturbadora verdade até então inconsciente:

o caos e a contingência. No que diz respeito ao pintor Mark Rothko, Packer demonstra, em determinada cena do filme, um obsessivo interesse em comprar a capela Rothko situada em Houston. Assim como este pintor, que praticou o suicídio, Packer inconscientemente prepara um similar destino trágico.

“sua próstata é assimétrica”. Mesmo examinando seu corpo diariamente, este detalhe nunca havia sido notado pelo médico oficial, provavelmente devido a aparente irrelevância do diagnóstico. Como Benno, seu antagonista, constata ao final do filme, as respostas para prever os movimentos do *yuan* já estavam no próprio de Packer. Os movimentos do capital seguem pela mesma lógica dos movimento assimétricos da monstruosidade imanente de Packer. O capital, operando sob a lógica da *New Flesh*, como uma extensão desse corpo monstruoso assimétrico, pode ser interpretado como carne⁴⁸. Tal pensamento que Cronenberg estabelece com o tema do capitalismo torna-se análogo à leitura que Shaviro faz de *Scanners*:

A palavra do poder do capitalismo tardio é literalmente transformada em carne. A hiper-realidade onipresente, mas inapreensível da vigilância e da dominação é materializada e localizada sob a forma de prazeres e dores excruciantes. Nesta carne subjugada, fantasia e materialidade, afeto e tecnologia, os circuitos do cérebro e os circuitos do capital, finalmente coincidem. O poder corporativo é evidente em todos os lugares em *Scanners*. (SHAVIRO, 2006, p. 134, tradução nossa)

Cosmopolis, no entanto, diferentemente de *Scanners*, claramente não adota a tendência estética convencional do horror caracterizada pela representação da imagem abjeta. Cronenberg representa a monstruosidade imanente de Packer primeiramente de forma mais conceitual, mediada pelo senso de absurdo da narrativa. Enquanto, no livro de DeLillo, o narrador onisciente observa a imaginação de Packer, na adaptação de Cronenberg, não havendo um *voice over* dos pensamentos do personagem, há dificuldade em se estabelecer com ele um laço de empatia. A narrativa se guia fundamentalmente por meio de diálogos extremamente intelectualizados e raramente seus eventos nos apresentam as verdadeiras intenções do personagem. Diante do caos, o inabalável desejo de Packer em conseguir seu *haircut* parece desprovido de sentido. A consequente supressão do senso de causalidade da trama diminui a potência de envolvimento diegético e torna o olhar sobre Packer distante e objetivo. Este distanciamento do olhar em relação à subjetividade de suas ações aproxima-se, paradoxalmente, da própria subjetividade deste personagem, representada pela fria e sombria

⁴⁸ Jane, sua chefe de finanças, ao avaliar a situação da economia mundial, apresenta um rumor que pode operar a queda do *yuan* e salvar a situação financeira de Packer, mas que, segundo ela, não pode ser previsto pelos modelos matemáticos do sistema devido a sua contingência e subjetividade. Segundo Jane, nas palavras do diálogo: “Há um rumor, parece, envolvendo o ministro das Finanças. Ele deve se demitir a qualquer momento. Algum tipo de escândalo sobre um comentário mal interpretado. Ele fez um comentário sobre a economia que pode ter sido mal interpretado. O país inteiro está analisando a gramática e a sintaxe deste comentário. Ou nem foi mesmo o que ele disse. Foi uma pausa que ele fez. Eles estão tentando interpretar o significado da pausa. Poderia ser mais profundo, até mesmo, do que a gramática. Pode ser a respiração. Então, toda a economia convulsiona porque o homem respirou.”

estética do filme. Isto é, o horror latente à extrema visão objetiva de Packer reflete-se esteticamente no filme.

Não obstante Packer queira transcender o corpo e se afastar da dor por meio da virtualidade de seu projeto matemático de previsão dos fluxos do capital, ele é inextricavelmente um corpo desejante. Na maior parte das cenas, o personagem está estimulando o seu corpo seja com bebida, comida ou sexo. No entanto, dado o distanciamento objetivo com o qual ele lida com esses estímulos, tal processo sugere a compreensão do corpo como uma bateria, uma simples fonte de energia para estimular a mente. De tal forma alienado de sua condição corporal, o personagem está severamente desconectado da realidade. O que pode ser percebido claramente na objetividade e apatia com que Packer conversa com a sua esposa. À medida que Packer segue a jornada de reconhecimento de sua monstruosidade imanente, observamos seu processo de desumanização com a mesma distância de sua visão, cuja frieza e indiferença é própria ao horror do capital. Com sua próstata assimétrica, Packer torna-se a carne do capital e um monstro do capitalismo.

Às vezes pensamos em monstros como seres arcaicos, escorrendo para fora de nossas imaginações primordiais, resistentes às valorizações do capital e da racionalização da ciência e da tecnologia moderna. Em outros momentos, os vemos como subprodutos incontroláveis da tecnologia fora de controle, como o monstro Godzilla ou o de Frankenstein. Mas ambas as abordagens ignoram as maneiras como os monstros são intrínsecos à realidade de todos os dias do próprio capitalismo. (SHAVIRO, 2002, p. 281, tradução nossa)

A *New Flesh* é representada, em *Cosmopolis*, na figura de um dos homens mais ricos do mundo, que causa perplexidade em primeiro lugar pela singularidade de seu status social. A realidade de Packer gera um estranhamento e um conseqüente entrelaçamento com a fantasia que faz o espectador, assim como alguns personagens, hesitarem diante de sua humanidade. Para o olhar do mundo, Packer deixa de ser humano para ser reificado como dinheiro, o dinheiro falando por si só. Portanto, embora Packer simbolize a monstruosidade da realidade do capitalismo, tal monstro, intermediado por esta sensação de estranhamento, por uma estética sombria e pelo ritmo lento do filme, direciona um modo de leitura mais fantasioso desta realidade. Não por acaso, Packer é atuado por Robert Pattinson, ator

popularmente conhecido pelo seu personagem Edward Cullen, o vampiro da saga de romance juvenil *Twilight* (Crepúsculo)⁴⁹.

Segundo David Moseley, o uso do estrelato, do imaginário popular da imagem do ator, é parte dos métodos de trabalho de Cronenberg. Moseley, comentando acerca do uso do ator Viggo Mortensen nos filmes *A History of Violence* e *Eastern Promises* - tendo estes sido realizados pouco depois da saga de *The Lord of The Rings* (O Senhor dos Anéis), na qual Mortensen representa o personagem heróico Aragorn - explica que as características deste herói, associado à imagem do ator Mortensen, travam um diálogo com seus outros personagens representados nos filmes de Cronenberg. “O estrelato de Mortensen traz uma certa profundidade filosófica aos personagens específicos que ele representa nos seus filmes com Cronenberg” (MOSELEY, 2010, p. 129), afirma Moseley. No caso de *Cosmopolis*, não obstante a ironia em se trazer um ator que representa um personagem simpático na série comercial juvenil *Twilight* para realizar um personagem apático em um filme intelectualizado, a associação quase direta do vampirismo com Packer torna-se, por fim, mais horrorosa e desumana do que a sua caracterização fantástica como um vampiro *teen*.

Na perspectiva de se pensar Packer com o conceito de uma monstruosidade vampiresca do capitalismo, é interessante observar que o próprio Marx utilizava a metáfora gótica no seu pensamento sobre o capital. No artigo *Vampires of Capital: Gothic Reflections between Horror and Hope* (2010), Amadeo Policante faz uma reflexão sobre como Marx se serve de elementos da cultura gótica como um espelho retórico para pensar a dimensão mágica que envolve o capital e, ao mesmo tempo, criticar as próprias bases racionais do pensamento moderno. Segundo Policante, “[o] vampiro do Capital emerge para desestabilizar as categorias higienizadas do pensamento burguês; mas o solo em que o monstro cresce é muito mais preocupante, muito mais profundo e muito mais *unheimlich* que isso” (POLICANTE, 2010, p. 7). Muito embora o capitalismo tenha evoluído por consequência da emergência do movimento iluminista, para Marx, segundo Policante, “[o] processo de transição do modo feudal para o de produção capitalista, assim, resolve-se em uma transição não da religião para a razão, mas da religião para a magia” (POLICANTE, 2010, p. 4). Magia

⁴⁹ A saga *Twilight* (*Crepúsculo*) é uma série de quatro livros de fantasia (*Crepúsculo*, *Lua Nova*, *Eclipse* e *Amanhecer*) cuja temática adolescente trata da relação de amor entre uma humana e um vampiro. A adaptação desta série para o cinema, realizada entre 2008 e 2012, tornou-se um sucesso comercial mundial chegando a conquistar, de acordo com os dados do The Internet Movie Database (IMDb), mais de 3.3 bilhões de dólares. O ator Robert Pattinson ficou estigmatizado por seu papel como o vampiro Edward Cullen através do qual ficou mundialmente conhecido. Sua atuação foi severamente criticada, embora tenha angariado uma legião de fãs. Desde então, Pattinson tem se envolvido com projetos menores, independentes e artisticamente mais ambiciosos. O lançamento de *Cosmopolis* (2012) se deu poucos meses antes da estréia do último filme da saga, no auge da carreira de Robert, e que devido ao contraste entre os filmes, o *casting* desse ator causou certo estranhamento não apenas para seus fãs, mas para aqueles que acompanham a carreira de Cronenberg.

que, para Marx, relaciona-se com os próprios motores do processo do capital operando por meio do encantamento e do fetiche dos *commodities*. O Iluminismo, diferentemente de seu discurso oficial, não trouxe a regra da razão para nos governar, mas sim o capital que, como a finada aristocracia, governa com sua incomensurável pulsão de acumulação. O capital, como um vampiro, torna-se uma espécie de trabalho morto que expurga o trabalhador de sua relação com a produção e a subsistência transformando-o em um indivíduo sem vigor. Pensando o capital por meio do vampirismo e do irracional, Policante, citando as palavras de Marx, observa:

Não pode haver razão, porque, como Marx quer revelar, o capital é nada mais que um “impulso cego e incomensurável”, um “apetite insaciável por trabalho excedente, que ultrapassa não só a moral, mas até mesmo os limites meramente físicos” impostos pela natureza. Como um vampiro, o capital é condenado a perseguir incessantemente o seu impulso apocalíptico “encurtando a vida da força de trabalho, da mesma forma como um fazendeiro ganancioso arrebatava mais produtos do solo, roubando-lhe a sua fertilidade.” É a própria vida que é destruída pelo necrófilo desdobramento do capital; como a fome, a miséria e a destruição da Natureza somem de vista, finalmente o capital proclama “a fabricação de lucro como o último e único propósito da humanidade.” (POLICANTE, 2010, p. 5, tradução nossa)

Se, por um lado, o vampiro representa o capital, havendo nesta metáfora uma associação com o ranço de uma aristocracia que suga a vitalidade do mundo durante a noite, durante o sono da razão, o monstro de Frankenstein, por outro, como alguns discursos do gênero de horror já observaram, representa o sugado proletariado. Sendo, em *Cosmopolis*, o vampiro Packer o símbolo da crença na razão matemática do capitalismo, Benno, representando um símbolo das sombras do sistema simétrico de Packer, assume a forma da assimetria reprimida, do irracional, como o monstro de Frankenstein. Alienado de sua condição corporal e portanto de sua condição vampiresca, o desejo iluminista de Packer de caminhar para a luz de uma plena razão simétrica o leva enfim para a escuridão. Seguir os limites do fluxo do capital o leva a se parecer com ele, de modo que o capitalista é também, refletido na figura de Benno, o máximo proletário. Assim como Benno possui a próstata assimétrica, Packer, internamente, também é o assimétrico monstro de Frankenstein.

O capital é o único vampiro verdadeiro "o capitalista é tão escravizado pela relação do capitalismo como é o seu pólo oposto, o trabalhador, ainda que de forma bastante

diferente." Isso significa que o sujeito na sociedade capitalista não pode ser o capitalista e nem mesmo a classe capitalista; o sujeito real só pode ser o valor, o capital, trabalho acumulado, trabalho morto. Quando visto através das lentes da análise marxista, o capitalista é nada mais que uma máscara humana por trás da qual a aparência monstruosa do capital é mantido escondido com todos os seus impulsos obscenos e excessivos, com a sua necrofilia e o auto desejo destrutivo. Atrás do humano, Marx mostra o vampiro. Atrás da ascética ética protestante, da abstinência, o impulso dionisíaco obsceno para consumir, devorar, estragar tudo o que é a vida. (POLICANTE, 2010, p. 16, tradução nossa)

No reconhecimento da monstruosidade imanente do seu corpo, Packer sente-se compelido a tornar-se mais assimétrico, como o contingente movimento do *yuan*. Tal desejo de assimetria é experienciado ao longo filme na caracterização do personagem e em suas decisões. Logo no início do filme, antes de enunciar seu complexo desejo de um *haircut* que o embarcará na jornada da *New Flesh*, Packer coloca a mão esquerda no bolso como um gesto assimétrico do corpo antecipando o conteúdo inconsciente de sua enunciação (Fig.22-23). Ironicamente, ao final do filme, em sua atitude mais extrema de compor-se assimetricamente, esta é a mesma mão na qual ele atira (Fig.24). Do começo ao fim, há uma crescente desorganização de Packer e da limusine. Ambos saem de uma aparente ordem para o aparente caos (Fig.25-26). Sua limusine apresenta-se como uma extensão de seu corpo. Logo no início do filme, no diálogo com Shiner (Jay Baruchel), o chefe de tecnologia, Packer, com a intuição de que algo está para acontecer, demonstra-se paranóico com a segurança do seu sistema, enquanto Shiner atesta que o sistema está livre de qualquer tipo de ameaça. E no entanto, Shiner parece não saber onde a limusine fica guardada durante a noite, dada a irrelevância da curiosidade de Packer, mas que, ao final da jornada, torna-se o lugar exato onde ele encontra Benno. É interessante notar que, para chegar a tal lugar, depois de ter reconhecido a falha em seu sistema e, na busca por se harmonizar com a assimetria deste, Packer mata Torval, seu chefe de segurança, como se quisesse abrir as entradas para ameaças desconhecidas, para aquilo contra o qual o Complexo visa protegê-lo, mas que, segundo sua intuição, conteria as respostas para os enigmas de sua vida. Pouco antes do assassinato, dentro de uma boate, Packer pergunta a outro segurança onde está Torval, que responde que Torval está do lado de fora e explica: "Ele vigia a entrada".

Contudo, os eventos que conduzem Packer a esta progressiva desordem são, em última análise, os efeitos de seu complexo impulso para cortar o cabelo. O próprio cabelo de Packer, na cena do corte, torna-se assimétrico quando Packer sente-se compelido a sair antes de

terminar o corte. Ele precisa seguir até o fim da jornada de reconhecimento dos contingentes movimentos da carne: ao encontro de Benno. Packer encontra com seu *doppelgänger*, um familiar, porém reprimido subproduto produzido assimetricamente por seu próprio sistema simétrico (Fig.27).

Cosmopolis funde as duas tradições, presentes no cinema de Cronenberg, de cientistas e seus respectivos *doppelgängers*, ora relacionadas à Frankenstein e seu monstro, ora a Dr. Jekyll e Mr. Hyde. Packer se espelha não apenas em Brundlefly, de *The Fly*. Com Benno, ambos podem ser vistos como os irmãos gêmeos de *Dead Ringers*. Se Benno representa o desconhecido, um elemento reprimido pelo sistema vampiresco de Packer, este, por sua vez, descobre que seu corpo também contém a assimetria típica do monstro de Frankenstein. A semelhança entre ambos não é externa, mas interna, pertencendo à dimensão carnal, pois ambos possuem a próstata assimétrica. No encontro com o asqueroso Benno – sua criação monstruosa e abjeta – o agora assimétrico Packer reflete-se em seu antagonista e algoz. Packer, assim como Jekyll, contém em seu corpo seu próprio *doppelgänger*. A assimetria, o lado irracional e reprimido do sistema de Packer não apenas reflete-se na sua *New Flesh*, mas também se projeta na sociedade, nos eventos da cosmópolis e na figura de Benno. O máximo capitalista é também o máximo proletário. O corpo de Packer evidencia assim uma interessante dialética entre a figura do vampiro e o monstro de Frankenstein. Por meio de tais analogias com as monstruosidade góticas do gênero de horror, conjuntamente com sua estética sombria, fria e cybertech, *Cosmopolis* ganha ares de uma estética cybergótica.

4.3 The glow of cybercapital

A limusine é um personagem, ou, ao menos, é uma extensão de Packer. Além de cumprir uma função narrativa no filme, levando o protagonista até o fim de sua jornada, ela torna-se o dispositivo estético que condensa o estilo do filme simbolizando o fetiche utópico do “glow of cybercapital” (Fig.28). A limusine – como o sarcófago do vampiro, dentro do qual, Packer, sentado em um trono de couro, impera como um aristocrata gótico – marca uma contradição própria ao estado liminar em que o personagem se encontra. Ao mesmo tempo em que se trata de uma máquina composta com a mais alta tecnologia, fantástica a ponto de aproximar o filme da ficção científica, trata-se também de um carro imenso, de difícil translado, incoerente com a rapidez com que os fluxos informacionais percorrem o espaço

virtual. Dentro do carro, o tempo parece suspenso. Muito embora o único dia representado no filme seja um dia de intensos eventos mundiais e a alta tecnologia e os rápidos fluxos do capital sejam temas principais, *Cosmopolis* adota, em contraste com uma estética acelerada e dinâmica, um ritmo lento e monótono. Enquanto a mente de Packer opera no futuro, no tempo do capital, seu corpo, assim como o carro preso no engarrafamento, sintomatizam a apatia com a qual ele vivencia o tempo presente dos eventos. Não é pois por acaso a frequente necessidade de Packer de manter seu corpo sempre estimulado e sempre no limite.

Essa sensação de apatia e de distanciamento que envolve o personagem se reflete diretamente no ponto de vista objetivo com o qual Cronenberg constrói *Cosmopolis*. A trama do filme é composta por uma série de eventos anticlimáticos e pelo encadeamento de uma sequência de diálogos longos e intelectualizados de pouca relevância aparente para a narrativa. Há, continuamente, a promessa de um acontecimento futuro que nunca se realiza, comunicando um senso de acaso mais do que de causalidade. Os grandes eventos, seja a situação financeira de Packer, que acaba por perder toda sua fortuna, a convalescência do mundo em manifestações populares, atos terroristas ou o próprio funeral do ídolo musical de Packer, todos ocorrem fora da limusine. Todo acesso que temos a esses eventos se dá pelas telas ou pelas janelas da limusine, que realizam uma interface com o mundo, podendo ser ligadas e desligadas instantaneamente. Uma vez que as cenas de carro foram filmadas em estúdio, é interessante analisar o uso expressivo que Cronenberg faz do *chroma key*⁵⁰ para, nessa interface da limusine com a realidade externa, mostrar a cidade e os acontecimentos mundiais mediados.

Essas imagens trazem ao filme um senso de surrealismo que se reflete no estado de consciência distanciado que o personagem estabelece com a realidade direta. No caso das imagens da cidade, comparadas à iluminação sombria de dentro da limusine e à alta definição asséptica da imagem digital, as imagens vistas pela janela parecem artificiais e sem vitalidade, adotando um senso de estranhamento que se espelha na estética fantástica do carro. A parte interna da limusine e, inclusive, os personagens que ali dialogam parecem desconectados afetivamente da realidade externa. Assim como o segurança precisa lidar com o caos da manifestação, com o enfrentamento corporal, a parte externa do carro toda começa a ser danificada, e contudo Packer assiste a tudo como se fossem eventos distantes e mediados

⁵⁰ Chroma Key: É uma técnica utilizada durante as filmagens para que se possa posteriormente, por meio da computação gráfica, aplicar um fundo artificial à cena filmada. Em *Cosmopolis*, as cenas filmadas dentro da limusine se utilizaram desta para compor a cidade que é vista pela janela do carro. Embora algumas fachadas cenográficas tenham sido construídas dentro do estúdio, e parte das pessoas fossem figurantes, os carros e grande parte dos edifícios foram inseridos artificialmente após as filmagens.

(Fig.29). Uma cena simbólica que ocorre na manifestação se dá no diálogo entre Packer e sua chefe de teoria, Vija Kinsky (Samantha Morton), que, atravessando com a limusine a manifestação, ao presenciarem uma cena de horror – uma pessoa se suicida ateando fogo em si – discutem com um distanciamento objetivo a originalidade deste ato.

Em *Cosmopolis*, assim como em seus últimos filmes – em contraste com *Scanners*, *Videodrome* e *eXistenZ*, que, tecendo um olhar crítico sobre a relação entre tecnologia e as corporações capitalistas utilizam-se extensamente de efeitos especiais – Cronenberg se abstém do uso de eventos narrativos calcados na contemplação de tais recursos. O uso de imagem em computação gráfica (CGI) que ele utiliza neste filme se assemelha ao uso que fizera em *Spider*: no momento em que Spider chega à entrada do sanatório para o qual foi transferido, vemos, em CGI, por trás do personagem, a ameaçadora fábrica de gás (Fig.30) que acompanha a paisagem do personagem como um *leitmotiv*, transmitindo a confusão mental de seu estado limítrofe. Ao comentar sobre este efeito visual em *Spider*, Browning observa:

A chegada de Spider na casa de recuperação, em si uma imagem de estado liminar, é filmada em uma sequência padrão de plano/contra plano na porta. Entretanto, o uso de ângulos baixos extremos em combinação com o único uso de imagens em CG no filme transmite a sensação de horror, existencial e não visceral na medida que as fábricas de gás parecem pairar sobre ele. A sequência é remanescente à imagem do hotel distorcido no filme *Der Letzte Mann* (A última gargalhada, 1924) de F. W. Murnau, que parece estar vindo de forma ameaçadora sobre o porteiro que encontra-se mentalmente perturbado por ter perdido o seu emprego. (BROWNING, 2007, p. 187, tradução nossa)

Além da imagem, o senso de desconexão com a realidade externa que é esteticamente representada pela limusine também se faz intensamente presente no uso do som. Excetuando o momento em que Packer atravessa a manifestação, quando o som externo da rua pode ser escutado ainda que em baixo volume, o espaço interno da limusine é ambientado normalmente por uma ausência de ruídos externos. Logo no início, durante o diálogo com Shiner, o chefe de tecnologia, Packer olha pela janela e vê um taxi, em meio ao engarrafamento, parar ao seu lado, dentro do qual, coincidentemente, está sua esposa, Elise. Ao abrir a porta da limusine, o barulho caótico e energizante da cidade tornam-se elevados. A monotonia narrativa do diálogo é cortada e um novo evento na trama rompe a suspensão do tempo da limusine. O energizante som da cidade marca uma presentificação do tempo dos

fatos em oposição à ideia do tempo futuro do capitalismo representado pelo espaço interno do carro. Elise, ao tornar-se a principal razão pela qual Packer sai de seu carro, termina por simbolizar o contato de Packer com o mundo e a possibilidade de libertação do silencioso horror do vazio da limusine e do capital. Em contraste intenso com o livro de Delillo, no qual o narrador onisciente observa com agudeza as intenções e os pensamentos de Packer, o silêncio do filme de David Cronenberg oferece um olhar distanciado e contudo mais próximo da subjetividade de horror de um ponto de vista objetivo que se reflete na visão de Packer. Ademais, o uso da trilha musical digital apoteótica, marcada pelo uso de sintetizadores metalizados, traz não apenas um senso de grandiosidade global para a tragédia pessoal de Packer, mas também se remete à ficção científica, ampliando o caráter fantástico que compreende o tenebroso cyberspaço da limusine. Acerca das relações entre o som e o gênero de horror, Hutchings observa:

Em termos mais gerais, alguém pode argumentar que, assim como a ficção de horror literária, por vezes, parece se esforçar para capturar algo além das palavras (a prosa torturada e tortuosa do escritor americano de horror H.P. Lovecraft é um bom exemplo disto), o cinema de horror também, por vezes, se esforça para transmitir uma sensação extrema, ou talvez sublime, de dimensões e estados do ser que são difíceis de se representar visualmente, e uma das formas com que se projeta um sentido das limitações da imagem é pelo uso do som. (HUTCHINGS, 2004, p. 134, tradução nossa)

O aspecto fantástico que compreende a noção de capitalismo em *Cosmopolis*, associado às sensações de apatia, lentidão e frieza do filme, intermediadas pelo espaço simbólico da limusine, em composição com a oposição liminar entre as duas realidades e os dois tempos – interno e externo – apresenta a trama através da objetividade do ponto de vista de lugar nenhum. Observado pelo ponto de vista não antropocêntrico, o capital nesse filme torna-se, analogicamente, o parasita de *Shivers*. Operando inconscientemente sobre os circuitos afetivos humanos, o fetiche do “brilho do cybercapital” hipnotiza de tão “radiante e sedutor”, como afirma Kinsky em sua reunião com Packer. E no entanto, a sedução do capital, como um monstro real, apresenta-se de forma sombria e assustadora. Por meio da visão de horror de Cronenberg, assim como a antipatia de Packer se espelha na objetivação das abstrações digitais da máquina, seu carro também torna-se parte de sua carne. O fluxo de informações do capital correndo por seus dispositivos tecnológicos, esteticamente azuis e frios, e a própria imagem do coração de Packer exposto na tela da limusine durante o *checkup* médico tornam-

se o sistema nervoso e circulatório que animam a máquina (Fig.31). Assim como em *Videodrome*, no qual a televisão de Max Renn torna-se uma extensão de sua *new flesh*, exibindo-se de forma orgânica com veias, boca e respiração (Fig.32), a limusine torna-se esta metáfora. Contudo, em *Cosmopolis*, a metáfora se apresenta de forma mais conceitual e mais associada à virtualidade e à frieza tecnológica que envolvem a vida de Packer e a nossa própria atualidade. Assim como a relação entre os monstros góticos e os personagens do filme, bem como a presença deste gênero no pensamento de Marx, *Cosmopolis* ressignifica a forma gótica de compreensão do mundo. Como os monstros reais de Cronenberg, também nos tornamos um.

4.4 They come from horror and despair

Na limusine, enquanto dialogam, Packer e a chefe de teoria, Kinsky, passam em meio a uma avenida tomada pelo caos de uma manifestação anti-capitalista. Nesta cena, talvez a mais fantástica e irônica de todo filme, enquanto Torval tenta manter a segurança de Packer e os manifestantes cercam a limusine e começam a destruí-la, Packer e Kinsky, bebendo vodka, conversam apaticamente sobre a ideologia capitalista e a própria manifestação que ocorre na rua (Fig.33). A cena ocorre inteiramente dentro do carro e todo acesso que temos à manifestação é intermediada pelas janelas do veículo. Estas interfaces para a realidade exterior, o isolamento de som do carro, juntamente com o olhar objetivo dos personagens tornam as imagens da manifestação artificiais como um programa audiovisual. O senso de ironia que a cena apresenta é evidenciado não apenas pelo contraste entre a manifestação e a conversa, mas também pelas enormes publicidades que envolvem as imagens vistas pela janela, amplificando a sensação de artificialidade que o mundo exterior representa para Packer.

Em determinado momento da cena, um imenso *outdoor* eletrônico visto pela janela do carro anuncia em letras maiúsculas, digitais e vermelhas a seguinte revelação: “A SPECTER IS HAUNTING THE WORLD - THE SPECTER OF CAPITALISM”⁵¹ (Fig.34). Seguindo o intuito de compreender a visão de Cronenberg como uma cosmovisão do horror, essa referência à célebre frase do Manifesto Comunista, "um espectro assombra a Europa - o

⁵¹ “Um espectro assombra o mundo - o espectro do capitalismo ” (Tradução nossa)

espectro do comunismo" (MARX & ENGELS, 1998, p. 31, tradução nossa), proporciona a abertura para ao menos duas questões pertinentes. A primeira diz respeito ao significado da palavra “espectro” e sua relação com a literatura gótica, que se desenvolveu no âmago da cultura burguesa, juntamente com a emergência do sistema capitalista. A outra questão refere-se à ressignificação da frase no filme e como ela ilustra o contexto filosófico do capitalismo imaginado em *Cosmopolis*.

A ideia de um espectro comunista assombrando a Europa, como na frase do manifesto, entremeia no mesmo pensamento um elemento esotérico e um fenômeno político. O pensamento marxista tinha como intuito, em sua visada filosófica, diagnosticar e desvelar o projeto ideológico moderno de cisão entre a razão e o irracional e que compunha a própria matriz do sistema capitalista. Reunindo os campos cindidos do saber afetivo com o intelectual, Marx e Engels diagnosticaram uma espécie de mal estar cultural da sociedade burguesa que se refletia na literatura gótica da época. Tais obras, de forma geral, expressavam, pela noção do conceito de fantástico, posteriormente formulado por Todorov, a ansiedade burguesa ante o processo de alienação e sublimação dos conteúdos irracionais. Tal processo tinha por efeito a projeção desta esfera inumana no outro, ou seja, na classe operária. Segundo José Monleon:

A alienação e reificação do trabalhador foram problemas abertamente abordados durante o século XIX. Ao perder sua humanidade, o proletário entrou no universo da irracionalidade; a partir daí, tornou-se uma ameaça. O paradoxo surgiu a partir da natureza da organização social e econômica. “Eu sou mal-intencionado porque sou miserável”, disse o monstro de Frankenstein. (MONLEON in GELDER, 2008, p. 26-27, tradução nossa)

Tal manifestação cultural gótica, sintomática desse cisma pertencente à educação burguesa, evidenciava-se em seu âmago uma condição patológica: “uma vez que o espectro fora condenado aos âmbitos irracionais de outro mundo, agora o irracional assombra a razão em si” (GELDER, 2008, p. 12, tradução nossa). O corpo burguês, em sua condição alienada, manifestava o mal estar do projeto da razão iluminista não somente em seus efeitos sociais, mas também nos biológicos. O irracional, projetado no simbólico da estrutura social, naquilo que ia contra os valores da burguesia, era diretamente associado à classe operária. Desumanizados e oprimidos, os operários ansiavam pela emancipação desta condição. A burguesia, ansiosa, ao mesmo tempo em que se reprimia e oprimia a classe operária de que tanto necessitavam, sentiam dentro de si os prenúncios de uma revolução da qual ela mesmo

era produtora: “o que a burguesia produz é, por fim, acima de tudo, seus próprios covetores” (MARX & ENGELS, 1998, p. 45, tradução nossa). Já estava assinalado nessa percepção que o capitalismo, enquanto sistema, era o hospedeiro de seus próprios vetores de dissolução.

Essa rápida reflexão acerca do ‘espectro’, somada ao uso da metáfora do vampiro por Marx para representar o capital, evidencia como o capitalismo está intrinsecamente relacionado ao próprio desenvolvimento do gênero de horror. É a partir desta perspectiva que devemos compreender a ressignificação da máxima comunista proposta por *Cosmopolis*: o comunismo, enquanto discurso ideológico que antagoniza e se opõe ao sistema capitalista sai de cena para dar vazão à própria imagem esquizofrênica do capitalismo. Desveladas as maquinações deste sistema, mesmo para o senso comum, o capitalismo assume, clinicamente, o lugar da própria crítica. O capital, como uma máquina cíclica, reconhece os seus vetores de auto-destruição e recria-se incessantemente. “O impulso de destruir é um impulso criativo”, diz Packer, citando uma máxima anarquista, enquanto na sequência desta fala Kinsky observa: “Esse é também o princípio básico do pensamento capitalista. Destruição forçada. Velhas indústrias têm de ser severamente eliminadas. Novos mercados precisam ser reivindicados à força. Velhos mercados devem ser re-explorados. Destruir o passado, fazer o futuro.”

Se antes o espectro rondava a Europa, hoje o cybercapital, em seu fluxo incessante e ubíquo, percorre as veias e artérias financeiras globais incorporando a monstruosidade vampiresca que assombra o mundo. Nesse sentido, a ressignificação do ‘espectro’ na frase de *Cosmopolis* apresenta essa faceta cínica do capitalismo, para a qual o esclarecimento de seu funcionamento não é suficiente para superá-lo. Pelo contrário, tal faceta torna-se um momento do próprio processo de seu desenvolvimento produtivo, causando a sensação absurda de uma insuperabilidade do capital. Segundo Frederic Jameson: “[p]arece mais fácil para nós hoje imaginar a deterioração profunda da terra e da natureza do que o colapso do capitalismo tardio; e talvez isso seja devido a alguma fraqueza em nossas imaginações.” (JAMESON, 1998: 50, tradução nossa). Assim, em determinadas interpretações dessa relação entre a escatologia e o capitalismo, o pensamento acerca da emancipação da humanidade sobre o infinito progresso do capital é posto frente a frente ao desafio especulativo do pós-humano. Segundo Lúcia Santaella:

Se o cérebro está crescendo fora do nosso corpo e se levamos em consideração que o funcionamento do cérebro não se separa do inconsciente, então, a pulsão de morte deve estar encontrando cada vez mais espaço para se manifestar. Que preço teremos

que pagar por isso? Muito provavelmente o preço que Marx prognosticou já no século XIX: o desenvolvimento das forças produtivas é equivalente ao desenvolvimento das forças de destruição. Se essas tecnologias são extensões do nosso cérebro, intensifica-se o mal estar da civilização e alastra-se o poder da pulsão de morte nesse cérebro estendido. (SANTAELLA, 2003, p. 246, tradução nossa)

Seguindo esta ideia do pós humano, ou seja, da humanidade frente a sua imanente tendência a própria extinção, *Cosmopolis* tem, na figura de Kinsky, uma aproximação do filósofo inglês Nick Land⁵², que explora e radicaliza o conceito de capital como expressão da pulsão de morte. Para Land, a pulsão de morte, ou regressão tanatrópica, é “o belo relato de Freud sobre como a criatividade ocorre sem o menor esforço, como a vida é impelida a extravagâncias pela mais simples e cega das tendências e como o desejo não é mais problemático do que a busca de um rio para o mar” (LAND, 2012c, p. 283, tradução nossa). Ao trazer essa noção para registrar um desejo maquínico, independente dos princípios antropomórficos do prazer que explicam os desejos humanos, Land especula sobre os motores da produção desejante do capital e, assim como Kinsky, observa que a “morte não é uma possibilidade extrínseca do capital, mas uma função inerente. A morte do capital é menos uma profecia do que uma peça da máquina” (LAND, 2012c, p. 266, tradução nossa). Para Land, o capitalismo deixa de ser visto apenas como uma dinâmica social e passa a ser especulada enquanto uma singularidade virtual, altamente adaptativa, uma entidade maquínica que se serve do desejo maquínico para sua própria expansão além dos limites da imaginação.

[O] capitalismo identifica-se com o desejo a um grau que não pode imaginariamente ser excedido, solicitando descaradamente qualquer impulso que possa contribuir a um incremento de pulsão economizável a sua contínua multiplicação de iniciativas produtivas. Seja lá o que você quer, o capitalismo é a forma mais confiável de se obtê-lo, e ao absorver todas as fontes do dinamismo social, o capitalismo torna o crescimento, a mudança e até o tempo em si em componentes integrais de seu movimento acumulador interminável. (LAND, 2012b, p. 625, tradução nossa)

Esta visão filosófica escatológica e anti-humanista do mundo se afina ao gênero de horror. Ela descreve uma realidade fantástica, não por isso menos verdadeira, na qual o desejo

⁵² Nick Land, nascido em 1962, é um filósofo inglês conhecido por encabeçar o movimento pioneiro conhecido como “theory-fiction” e por sua filosofia que perpassa o pensamento aceleracionista e o realismo especulativo. Entre o período de 1987 e 1998 quando Nick Land compunha o quadro docente da universidade de Warwick, em Coventry, Inglaterra, ele co-fundou, juntamente com Sadie Plant, a *Cybernetic Culture Research Unit*. Seu pensamento já foi descrito nos termos de um ‘rabid nihilism’, ‘mad black Deleuzianism’, and ‘cybergothic’. Atualmente Land encabeça o movimento neo-reacionário, anti-democrático, cunhado por ele como *Dark Enlightenment*, que critica pungentemente o igualitarismo.

maquínico pode facilmente ser associada ao conceito de *New Flesh*. Não por acaso, Nick Land reconhece em obras consideradas como cybergothic um caminho análogo ao desenvolvimento do seu pensamento, sendo *Videodrome* uma obra referenciada em seu trabalho. No entanto, se o primitivo desejo maquínico é registrado psicanaliticamente pela pulsão de morte, ou seja, pela tendência a uma regressão à tudo aquilo que é alheio ao humano, é interessante observar como esta ideia aproxima a jornada da *New Flesh* de *Cosmopolis* à de *Crash*. Sobre este último filme, Daniel Shaw observa:

Crash é um dos exemplos mais potentes da história do cinema (juntamente com *Last Tango in Paris* [O último tango em Paris, 1972] e *The Night Porter* [O porteiro da noite, 1974]) da união possível entre os instintos Freudianos, Eros e Thanatos – respectivamente, a pulsão erótica por sexualidade e comunidade, e a pulsão de morte, uma tendência auto destrutiva que, quando tornada externa, leva à violência contra os outros. O filme também é um dos mais niilistas já feitos, não obstante os tons tardios do romântico *liebestod*, reminescente de óperas clássicas tais como *Tristão e Isolda* de Richard Wagner. (SHAW, 2012, p. 122, tradução nossa)

Em *Cosmopolis*, assim como o casal de *Crash*, Packer rumo em direção a sua própria autodestruição. Sua jornada de tornar seu corpo assimétrico, determinada por um desejo maquínico dos movimentos imanentes de sua monstruosidade, expressa por seu desejo consciente de um *haircut* e, posteriormente, pela sua curiosidade de saber onde sua limusine fica estacionada durante a noite, ao final, leva ao impasse de Benno entre a vida e a morte de Packer. No entanto, no caso de *Cosmopolis*, diferentemente de *Crash*, devido à fusão de Packer com o capital, o filme torna-se um exemplo particularmente adequado de ‘fantástico clássico’ como pensado por Todorov (2006). Não obstante todo estranhamento que envolve a apatia de Packer, o mundo de *Cosmopolis* é construído de forma a ser regido semelhantemente ao mundo do espectador. Apenas a singularidade de Packer é que denota tal estranhamento. No entanto, a trama adota um encadeamento de eventos coincidentes tão estranhos que nos leva ao ponto de duvidarmos da realidade apresentada. A hesitação própria ao conceito de Todorov é experimentada tanto por Packer e Benno quanto pelo espectador e a resolução desta hesitação torna-se o próprio tema do diálogo entre ambos. Qual deve ser o resultado desse absurdo, porém óbvio encontro entre ambos?

Antes do encontro com Benno, não obstante a antitrama do filme se construir pelo encadeamento entre cenas que, a princípio, não se conectam por um ordenamento claro de causa e efeito, os três encontros entre Packer e sua esposa, Elise, produzem um senso de

estranhamento. No primeiro encontro, a coincidência é compreendida como uma simples obra do acaso. O táxi de Elise pára no engarrafamento ao lado da limusine de Packer e este a convida para tomar o café da manhã. Na sequência, seguindo rumo a barbearia, em meio ao engarrafamento, Packer recebe alguns funcionários, sua amante, faz seu *checkup* médico diário e estranhamente encontra Elise no porão de uma livraria. Embora fique claro que Packer soubesse que ela estaria ali, o estranhamento vem do fato de que não sabemos como ele o sabe e como, apesar do engarrafamento, eles estejam conseguindo continuar se encontrando. Ele a convida para almoçar. Por fim, depois de passar por uma enorme manifestação, ter a parte externa do seu carro deteriorada e ver sua fortuna bilionária se esvaír, Packer, pela terceira vez, encontra Elise, que desta vez traça um outro vestido e está fumando em frente ao teatro. Ele a convida para jantar. A terceira coincidência apela para um intenso estranhamento. Ou Packer e Elise estão se seguindo ou há uma causalidade oculta no encontro. Será o destino? No jantar, Elise termina o casamento. Packer segue seu desejo inabalável: cortar o cabelo. Se até este momento do filme, a jornada de Packer parece desprovida de sentido, a insistência de tal desejo a despeito de todas as adversidades aparenta reservar uma causa misteriosa, um enigma.

Durante a cena do corte de cabelo, algumas questões da trama tornam-se mais claras. Descobre-se que a barbearia situa-se no bairro onde Packer cresceu, uma região perigosa e marginalizada da cidade. Seu falecido pai costumava levá-lo para cortar o cabelo nesta barbearia. Anthony, o barbeiro, conta que o pai de Packer sempre insistia para que ele sentasse na cadeira infantil, um carrinho, e que Packer sempre chorava e esperneava para não ficar sentado no carrinho. Este fato marca uma grande ironia do filme, uma vez que na maior parte do tempo do filme vemos Packer sentado no carro indo cortar o cabelo. Ele parece querer buscar em seu passado uma resposta para a sua intuição de que há algo errado, para o involuntário movimento de sua carne. Porém, no meio do corte de cabelo, ele intui que precisa ir a outro lugar para encontrar suas respostas. Ele precisa ir até onde as limusines ficam guardadas durante a noite. Ao final, descobrimos que a limusine de Packer ficava guardada na garagem ao lado de onde morava Benno, a ameaça a sua vida que o Complexo reportava em uma cautelosa previsão. A forma como Packer chega a seu antagonista nos parece ocorrer de forma absurda. A fortuitude do encontro causa um incômodo e impõe uma reflexão sobre o modo como os eventos da realidade do filme se estruturam⁵³. Haveria uma

⁵³ É interessante notar que, nesta cena em frente à garagem de limusines, ponto final da jornada de Packer, há alguns táxis estacionados. Logo no início do filme, em uma conversa entre Packer e Elise, esta comenta que gosta de pegar taxis, pois

causalidade oculta na narrativa que o levou até lá, seria a obra de um destino maravilhoso ou apenas um evento estranho e contingente? Seria Benno, como um *doppelgänger* de Packer, um fruto de sua imaginação, uma alucinação? Ou haveria um enigma cósmico neste encontro?

Apenas neste breve momento de absoluta incerteza – quando ambas opções parecem igualmente plausíveis e implausíveis, quando nenhum pensamento pode ser aceito ou rejeitado, quando tudo pode ser explicado e nada pode ser explicado – apenas neste momento nós realmente temos este horror da filosofia, este questionamento do princípio da razão suficiente. É por esta razão que Todorov qualifica sua definição ao declarar que o “fantástico ocupa a duração desta incerteza”. (THACKER, 2015, p. 7, tradução nossa)

O que a narrativa nos sugere é que, desde o começo do filme, o desejo de Packer, mesmo que este desconhecesse o que o esperava ao final de sua jornada, já o estava encaminhando ao encontro de Benno. Mas é na insistência em chegar ao fim, independente de qualquer adversidade, que testemunhamos a energia dos involuntários movimentos da carne. Se observarmos pelo conceito da *New Flesh*, tais desejos eram, antes de tudo, frutos da intuição de Packer, ou seja, do próprio desejo maquínico de seu corpo. Assim como a mão de Packer entrando no bolso, logo no início do filme, deixando-o assimétrico antes que ele expressasse o seu desejo consciente, há o sintoma de que sua realidade é construída por maquinações inconscientes. Como Land observa: “nós já estamos fazendo, independentemente do que pensamos. A Cibernética é o agravamento do si mesmo acontecendo, e seja lá o que nós fazemos será o que nos fez termos de fazê-lo: nós estamos fazendo coisas antes que elas façam sentido” (LAND, 2012a, p. 297, tradução nossa). A necessidade de se harmonizar com os assimétricos movimentos do capital, assim como sua próstata assimétrica, o levariam ao limite da percepção, como se ele pudesse prever seu futuro. A destruição do próprio sistema, para sua conseqüente recriação, parece então levar Packer, que está organicamente associado às maquinações tanatrópicas do capitalismo, ao caminho da autodestruição. Porém, ao final, para uma visão humana, mesmo que se adote tal interpretação, o horror destrutivo do capital parece desprovido de uma causa quando se implica a própria morte. O desejo maquínico está para além da razão. E no entanto, o encontro entre os dois demanda uma decisão. Matar ou não matar Packer? Mesmo que o corpo de Packer se expresse a partir de um movimento cósmico do capital, a razão não pode

aprende muito sobre geografia ao perguntar para os taxistas de onde eles vêm. Packer em seguida comenta: “Eles vêm do horror e do desespero”. Exatamente o lugar de onde Packer veio e onde sua jornada termina.

determinar uma causa. Assim, a visão de *Cosmopolis*, mantendo os enigmas do cosmos, abre o pensamento para o desconhecido e apresenta-se como uma cosmovisão íntima de horror.

Apontamentos finais

Muitos dos picos do pensamento filosófico giram em torno da impossível dualidade do corpo e mente. O aspecto da mente, seja expressado como alma ou espírito, ainda é a antiga divisão cartesiana absoluta entre ambos. Parece haver um ponto no qual eles deveriam se fundir e seria aparente a todos. Mas não há. A base do horror – e a dificuldade da vida em geral – é que nós não compreendemos como podemos morrer.⁵⁴ (Tradução nossa)

David Cronenberg

A questão não é que a Vida não pode pensar o seu próprio fundamento. Em vez disso, a questão é que a vida como um conceito sempre deve presumir uma questão adicional sobre o Ser. A pergunta infame “O que é Vida?” parece sempre eclipsada pela pergunta “O que é Ser?”. E, no entanto, a ideia de uma Vida-sem-Ser parece ser um absurdo para a filosofia...embora, como temos visto, não para o horror. (Tradução nossa)

Eugene Thacker

A partir de uma particular visão sobre o gênero de horror como um campo epistêmico singular, a perspectiva especulativa que desenvolvemos nesta pesquisa foi o de reconhecimento da qualidade de horror que constituem a visão autoral do diretor canadense David Cronenberg. Conforme a leitura que Mark Jancovich (2002) faz da ideia de Michel Foucault sobre o autor apresentada na introdução, e que muito se assemelha à forma como qualificamos um determinado gênero, a hipótese que orientou o estudo teve como base a intuição e o desejo de explorar o tensionamento entre uma reconhecida cisão estética no cinema de Cronenberg, entre fantasia e realidade, nomeada ao longo da pesquisa pelo conceito de ‘inversão’. Como premissa, reconhecemos primeiramente a unidade de sua obra como um estudo do corpo humano. A transformação corporal, uma das temáticas mais importantes de seus filmes, seja ela de ordem metafórica ou não, posiciona a noção de metamorfose e por consequência, da monstruosidade imanente ao corpo, como ideias centrais do seu pensamento. Questão evidente na introdução escrita por Cronenberg para a edição de

⁵⁴ “Many of the peaks of philosophical thought revolve around the impossible duality of mind and body. Whether the mind aspect is expressed as soul or spirit, it’s still the old Cartesian absolute split between the two. There seems to be a point at which they should fuse and it should be apparent to everyone. But it’s not. It really isn’t. The basis of horror – and difficulty in life in general – is that we cannot comprehend how we can die.”

Die Verwandlung (A Metamorfose, 1915), de Kafka, pela qual o diretor se reconhece na monstruosidade de Gregor Samsa. Assim como Brundle, o cientista de seu filme *The Fly* (A Mosca, 1986), Cronenberg, aos setenta anos, ao olhar sua monstruosidade através do espelho, com medo e fascínio, reflete-se na sua própria imaginação, reconhecendo seu lado inseto, não humano da vida.

Olhando para determinados fatos biográficos do diretor canadense, reconhecemos entre eles uma característica que chamamos de ‘interzona’, que conceitua as frequentes situações liminares que descrevem a sua história. Sua educação libertária dentro de uma sociedade repressiva, sua identidade canadense, evidentemente dualista, a relação entre arte e ciência, a carreira marcada entre o cinema de gênero e o cinema autoral, são algumas das questões que se refletem na preocupação do diretor com as dualidades. O horror diante da mortalidade, uma de suas obsessões, despertou o interesse pelo corpo humano e pela cisão cartesiana entre a mente e o corpo. Segundo Cronenberg, seu pensamento é assombrado pelo desejo obsessivo de equilibrar ambos os lados, o que ele qualifica ironicamente como uma “maldição canadense”. Com este efeito a jornada cinematográfica traçada por este diretor tem como um de seus principais focos o contínuo experimento de fusão desta elusiva visão dualista como forma de cura para a doença da mortalidade. Entretanto, pessimista, ele reconhece a impossibilidade do intento, enxergando esta cisão como um “pecado original”.

O trabalho que nos coube foi devidamente cronenberguiano. A motivação de explorar a afinidade do que aparentava ser uma cisão estética na obra de Cronenberg era o reconhecimento de que o seu cinema em sua totalidade, enquanto um processo de pensamento sobre o corpo humano, continha em si um equilíbrio nas dimensões do horror. A *New Flesh*, termo provindo de seu cinema, foi utilizado como um conceito estético, uma metáfora para realizar o trabalho especulativo de exploração da monstruosidade como a fundamental afinidade que harmonizaria seu pensamento sob o signo do horror. Portanto, a inversão estética entre *The Fly* e *Dead Ringers* (Gêmeos – mórbida semelhança, 1988) marcou uma ampliação no escopo conceitual da monstruosidade cronenberguiana. Da fantasia realista à realidade fantástica, essa foi a proposta do diretor. Reconhecer, a princípio, esta inversão como uma oposição, ou até mesmo como contradição, é um efeito colateral dessa afinidade. Tal efeito provém do próprio paradoxo que há no conceito de “visão de lugar nenhum” pelo qual Cronenberg observa a monstruosidade. Por meio da inversão de sua obra, a visão fantástica da monstruosidade imanente da *New Flesh*, representada em seus filmes do gênero, perpassa a fantasia para se inserir em corpos mais realistas. O ponto de vista objetivo da nossa própria carne enquanto monstruosa contém uma intrínseca subjetividade de horror. Por meio

dessa impensável visão objetiva da carne, ora em sua característica fantástica e cosmológica, ora em sua característica realista e humana, Cronenberg harmoniza essa contradição entre realidade e fantasia através do intrínseco, porém impensável, afeto paradoxal do horror.

Por meio desta perspectiva, verificamos a proximidade do trabalho do diretor com a perspectiva do realismo especulativo que fundamentou o horizonte filosófico deste estudo. O intuito de investigar o cinema de Cronenberg a partir dos discursos atuais sobre o gênero nos coloca como parte do desenvolvimento do ‘horror da filosofia’ como pensado por Eugene Thacker. Segundo este autor, o mundo é impensável e confronta o nosso limite de adequadamente compreendê-lo filosoficamente. O enigma do mundo não humano que subjaz aos limites conceituais da filosofia, o pensamento do impensável, só poderia, portanto, ser mediado por uma linguagem não filosófica, e que há muito tempo concerne o gênero de horror. O conceito de *New Flesh* inscreve-se dentro da perspectiva epistemológica do horror. O pessimismo recorrente nos filmes de Cronenberg, que pode ser lido por trás do medo diante da metamorfose, da transformação dos corpos, do esfacelamento da identidade e da perda da humanidade, é, segundo o diretor, a busca por um “otimismo duro e realista” na vida. Nesse sentido, podemos compreender sua visão de horror como uma cosmovisão sobre a realidade do mundo que significamos.

Essa cosmologia de horror propõe, inicialmente, por meio dos seus filmes considerados como filmes de horror, a transformação da fantasia em realidade, denotando o papel significativo da imaginação no próprio processo de construção da realidade. A realidade, segundo sua visão de horror, atrelada à nossa condição corporal, apresenta-se como uma ilusão contingente, mutável e fruto de uma construção consensual delimitada por um contexto histórico em curso. Por meio de suas imaginativas imagens extremas que, segundo Cronenberg, emergem naturalmente do próprio roteiro, ele propõe mostrar o imostrável, revelando no desenvolvimento do corpo uma inteligência alienígena que transcende o nosso próprio pensamento racional. Para além das ilusões consensuais do que compreendemos como nossa identidade e realidade, a *New Flesh*, mediada pela lógica da monstruosidade, opera as mutações corporais como parte do desenvolvimento da tecnologia ecológica da vida. Tal perspectiva pode ser compreendida através da noção de que estes filmes medeiam a visão de lugar nenhum pela qual a vida pode ser vista operando em sua objetividade cosmológica. O cinema de Cronenberg se apresenta como uma arte experimental de enfrentamento do horror da vida.

O sentimento de horror, contudo, está na impossibilidade de reconhecermos este pensamento como não misantrópico, uma vez que, para a visão centrada no humano, o

reconhecimento objetivo de sua própria monstruosidade como tecnologia da vida, não antropocêntrica, reflete-se também no medo da mortalidade anônima, na extinção, no desconhecido, na imagem de um “mundo-sem-nós” vivendo além de nossa existência. Segundo Thacker: “Se o horror – como viemos discutindo – é uma forma de pensar o mundo como impensável, e os limites do nosso lugar nesse mundo, então, o aspecto que realmente assombra o horror não é a morte, mas sim a vida” (THACKER, 2011, p. 98-99, tradução nossa). Portanto, as monstruosidades cronenberguianas, vistas de lugar nenhum, revelam a vida da carne como parte deste pensamento do impensável. Estranhamente, aquilo que nos faz humanos, nossos corpos, a vida, também é aquilo que nos desumaniza.

No contexto da filosofia, a questão central hoje é se o pensamento é sempre determinado pela perspectiva de um ponto de vista humano. Que outras alternativas estão abertas para nós? Uma abordagem é deixar de buscar por algum lugar imaginário do não-humano “lá fora” no mundo, e de se recusar a dicotomia bem-vestida entre o *self* e o mundo, o sujeito e o objeto. (...) Os cientistas estimam que aproximadamente noventa por cento das células no corpo humano pertencem a organismos não humanos (bactérias, fungos, e todo um bestiário de outros organismos). Por que este não seria também o caso para o pensamento humano?" (THACKER, 2011, p. 9, tradução nossa)

Ao realizar a inversão estética no desenvolvimento conceitual da *New Flesh*, os filmes de Cronenberg passam a mediar este conceito de forma mais virtual. Se, por um lado, nos seus filmes de gênero, ele mostra a carne como a interface de uma inteligência cosmológica do mundo-sem-nós, na tendência realista, ao fazer da realidade uma fantasia, ele mostra que o nosso pensamento também pode ser visto analogamente como a monstruosidade imanente da carne. Os filmes desta tendência apelam para o trabalho especulativo do espectador que, ao ver o filme por meio do conceito da visão de lugar nenhum, intui o impensável. Se nos filmes do gênero, vemos o horror da paradoxal visão de lugar nenhum mostrada em sua fantástica objetividade, conhecendo esta tendência, os filmes mais realistas nos convidam a projetarmos a sua dinâmica de horror e fantasia sobre a própria realidade. Da mesma forma que a carne é humana e não-humana simultaneamente, o pensamento também é constituído por sua monstruosidade imanente. Por meio desta lógica, Cronenberg mostra que, da mesma forma que, quando olhamos para Seth Brundle, acessamos o impensável expresso pela carne monstruosa do personagem, a nossa imaginação também é capaz de, através do contato com a estética do filme *A Dangerous Method*, por meio de um trabalho lúdico de analogia,

transformar o pensamento que temos de Carl Jung nessa impensável carne monstruosa. O pensamento assim como a carne são partes desta alienígena tecnologia cosmológica.

Na tendência realista, a *New Flesh* opera sob nossos pensamentos, assim como as imagens horrorosas de Cronenberg emergem de sua imaginação. O reconhecimento de que nossa carne e nosso pensamento compartilham do paradoxo – humano e não-humano – nos permite a intuição de uma afinidade harmônica para o problema da cisão cartesiana entre corpo e mente. Todavia, esta harmonia realizada pelo cinema de Cronenberg, é pensada por meio de uma inversão, uma dualidade estética, ainda que não absoluta. O efeito contraditório da leitura de sua obra é resultado da própria impossibilidade, como vimos, do entendimento desta afinidade para a nossa consciência. Embora intuída, tal harmonia é impensável para o ser humano. Portanto, a leitura contraditória presente na obra do diretor está na própria característica paradoxal pela qual sua visão de horror sobre a vida é representada em seus filmes. Ainda que possamos, pelo conceito de *New Flesh*, intuir a afinidade harmônica entre o corpo e a mente, esta cisão apresenta-se como uma maldição intrinsecamente humana. A pessimista cosmovisão cronenberguiana nos mostra que o sentimento de horror é o afeto que expressa a forma negativa pela qual nos vemos diante do mundo e nos definimos enquanto humanos. A vida cósmica operando independente do nosso ser é estranhamente maravilhosa e enigmáticamente horrorosa.

Os filósofos falam interminavelmente sobre conceitos metafísicos, como “ser”, “substancia”, ou “existência”, enquanto a “vida” parece escorregar pelas brechas do caminho, não chegando a ser nem um conceito metafísico primário, contudo mais que suas definições científicas e religiosas. De fato, a “vida” é interessante para a filosofia precisamente por causa da forma como parece estar situada entre suas definições científica e religiosa, ambas conduzindo-se em direção da vida humana, a vida-para-nós. (THACKER, 2011, p. 99, tradução nossa)

Cronenberg, com sua visão cosmológica de horror, desenvolve, de forma lúdica, uma linguagem estética capaz de afinar e compreender essa dicotomia entre magia e ciência que nos liga a vida. Assim como foi realizado a experiência especulativa de interpretar *Cosmopolis* na qualidade de um filme de horror sobre o capitalismo, operar a cosmovisão de Cronenberg como um dispositivo lúdico que resgata e eleva o poder da imaginação no processo de construção da realidade. A imaginação torna-se o caminho pelo qual intuímos, *a priori* com horror, o pensamento do impensável. Trata-se de trazer a lógica da monstruosidade contida na *New Flesh*, em sua intrínseca dimensão horrorosa, para o âmbito

de nossas próprias vidas, reconhecendo a potência estética de sua linguagem para nossa constituição ética. Seguindo o pensamento do filósofo Georges Canguilhem, Cronenberg reconhece o poder de nossa imaginação em produzir monstros. Ele nos mostra que a realidade é, antes de tudo, uma ficção, cujo grau de autenticação consensual depende de como a razão coletiva constitui as normatividades de suas formas de vida diante do espelho horroroso da monstruosidade. A realidade, assim como a normalidade, são os graus zero da monstruosidade.

O ambivalente sentimento de medo e fascínio que temos diante da monstruosidade trata-se, também, do ambivalente afeto de horror que reconhecemos na *New Flesh*. Reconhecendo que a vida só pode ser intuída com horror, conhecer melhor este afeto pode nos permitir um aprimoramento da mecanização de nossa relação ecológica com o nosso corpo e o mundo. Se, por um lado, há o medo de que, diante da monstruosidade imanente, perderemos a imagem estável que temos de nós mesmos, por outro lado, há o fascínio de reconhecemos nesta tecnologia da vida a própria capacidade que temos enquanto espécies de individuarmos nossas mentes e nossos corpos harmonicamente. Trata-se de reconhecer que o horror que temos diante do ruído contingente da monstruosidade não deve ser visto pelo valor de erro ou impedimento da norma, mas sim pelo valor estético da hesitação fantástica. Por meio da dúvida abrimos as brechas da realidade para o horror do desconhecido, ampliando o nosso conhecimento e o escopo da nossa consciência coletiva sobre a vida. Por meio da cosmovisão de Cronenberg, o gênero de horror afirma sua excelência epistemológica como uma forma artística de compreensão da lógica da monstruosidade, do lado não humano que constitui a humanidade.

Se com este trabalho, podemos dizer que a exploração de sua hipótese programática nos permitiu explorar uma analogia significativa entre o horror e o desenvolvimento do pensamento de Cronenberg sobre o corpo e a realidade, no entanto, o trabalho especulativo de reconhecer esta afinidade na totalidade de sua obra cinematográfica certamente carrega diversos ruídos que fogem, ou mesmo, não pertencem ao escopo delimitado pela proposta da pesquisa. O olhar horizontal sobre os filmes de Cronenberg tiveram como intuito buscar uma verticalidade conceitual para sua visão de horror. Todavia, há o reconhecimento de que este é um dos primeiros passos da elaboração de um conceito propriamente cronenberguiano. Dado o caráter incipiente do conceito estético de *New Flesh*, torna-se necessário uma investigação mais lenta e aprofundada de suas particularidades no cinema de Cronenberg. Não obstante a hipótese da pesquisa ter partido de uma visão sobre uma transformação na linguagem cinematográfica de Cronenberg, a orientação do estudo, assim como a proposta do horror da

filosofia de Thacker, centrou-se preferencialmente sobre a ideia central contida em suas histórias. Portanto, faz-se necessário um olhar cuidadoso, não apenas para como o conceito opera particularmente em cada uma de suas histórias, mas também para o fator de sua representação estética. Afinal, trata-se de compreender como esse afeto paradoxal do horror é produzido esteticamente em cada um de seus filmes. Muito provavelmente, na busca por novas articulações do conceito em sua obra, novos ruídos surgirão de forma que o conceito e sua cosmovisão possam continuamente ampliar a sua complexidade. Assim como suas monstruosidades, o próprio pensamento do diretor se desenvolve pela mesma lógica. No processo de exploração de sua obra, cabe o trabalho minucioso de explorar cada uma de suas monstruosidades imaginadas.

Quando se propõe o conceito estético de *New Flesh*, a cosmovisão cronenberguiana, como um dispositivo lúdico para vermos o mundo por meio do gênero de horror, este exercício não parece mais absurdo que a forma como a mídia, principalmente as grandes empresas de jornalismo e telecomunicações, vem, na atualidade, narrando os eventos que constituem a nossa história e a nossa construção consensual da realidade. A consciência coletiva dos eventos catastróficos produzidos tanto pelo mundo humano quanto não humano – violência generalizada, guerras, ambições ilimitadas, preconceitos, desastres ambientais – nos fazem a cada dia mais cínicos e impotentes. Infelizmente, nossa inclinação para a constituição negativa do horror, para o medo do desconhecido, tem sido operada das mais variadas formas, sem que tenhamos a mínima consciência desse processo.

Como pensa a corrente do realismo especulativo, a nossa atual condição trágica, a gradativa consciência de nossa incerta sobrevivência no mundo não-humano, nos lega a necessidade de um pensamento que dê conta de compreender a coexistência desse mundo com o humano. O medo presente na dúvida, no estado de insegurança que ela nos põe, são questões de extrema importância dentro de nosso cenário político atual. Enquanto a visão sobre o ser humano torna-se mais estratificada e múltipla, ainda se defendem opiniões polarizadas simplesmente por medo do reconhecimento das monstruosidades que envolvem colocá-las em dúvida. Não obstante o pessimismo presente no cinema de Cronenberg, há a proposta de um otimismo realista, de uma melhor compreensão do horror que nos permitirá lidarmos melhor com o medo da dúvida. Sendo o gênero de horror um dos meios pelos quais o medo do desconhecido vem sendo pensado há séculos, o horror da filosofia aponta para a importância de se lidar com esta forma de conhecimento estético. Atualmente, grande parte dos pensadores do realismo especulativo são do campo da filosofia e costumam resgatar exemplos e autores do século XX. No caso de Cronenberg, explorando o horror da filosofia

de dentro do campo cinematográfico, sua afinidade estética entre o horror e a realidade e a harmonização entre fantasia e realidade nos permite lançar um olhar particular sobre como o gênero de horror vem se desenvolvendo no século XXI⁵⁵.

Por fim, ao reconhecer a importância deste gênero para o conhecimento da vida que, como vimos com Thacker e Cronenberg, situa-se na nebulosa interzona entre a magia e a ciência, trata-se, como vimos com o exemplo conceitual de Cronenberg, que o horror da filosofia se anuncie para necessidade de uma horrologia: o desenvolvimento de uma metodologia estética que, ao contemplar a epistemologia singular do gênero, permita a produção de um pensamento fundamentado pelo paradoxo do horror.

⁵⁵ Cabe observar que na atualidade há uma intensificação na relação entre a realidade e o horror nos filmes do gênero. Filmes de caráter mais naturalistas e menos expressionistas, ao se utilizarem de temas e estilemas do gênero tem intensificado a relação entre a realidade e fantasia. No Brasil, este movimento pode ser percebido no trabalho de Marco Dutra (*Trabalhar Cansa*, 2011; *Quando eu era Vivo*, 2014), Juliana Rojas (*Trabalhar Cansa*, 2011) e Kleber Mendonça Filho (*O Som ao Redor*, 2012). Outro diretor que vem trabalhando com esta perspectiva é o diretor inglês Ben Wheatley (*Kill List*, 2011; *A Field in England*, 2013). Dentro dessa perspectiva, um dos exemplos mais representativos que cito é o filme de Peter Strickland (*Berberian Sound Studio*, 2012). Por outro lado, as obras que operam mais por dentro das convenções do gênero, também intensificaram a relação do realismo em suas histórias fantasiosas. É o caso recente do filme *It Follows* (Corrente do mal, 2014), de David Robert Mitchel, que ao trabalhar sobre uma convencional e típica trama sobrenatural do subgênero *slasher*, traz um tom de realismo ao trabalhar um tempo mais longo e naturalista para os eventos e desconstruindo a estereotipia dos personagens típicos deste subgênero.

Ilustrações



Fig.1 – A erupção do parasita – *Shivers* (1975)



Fig.2 – A axila vampírica – *Rabid* (1977)



Fig.3 – O útero mutante externo – *The Brood* (1979)



Fig.4 – Cabeça explodindo - *Scanners* (1981)

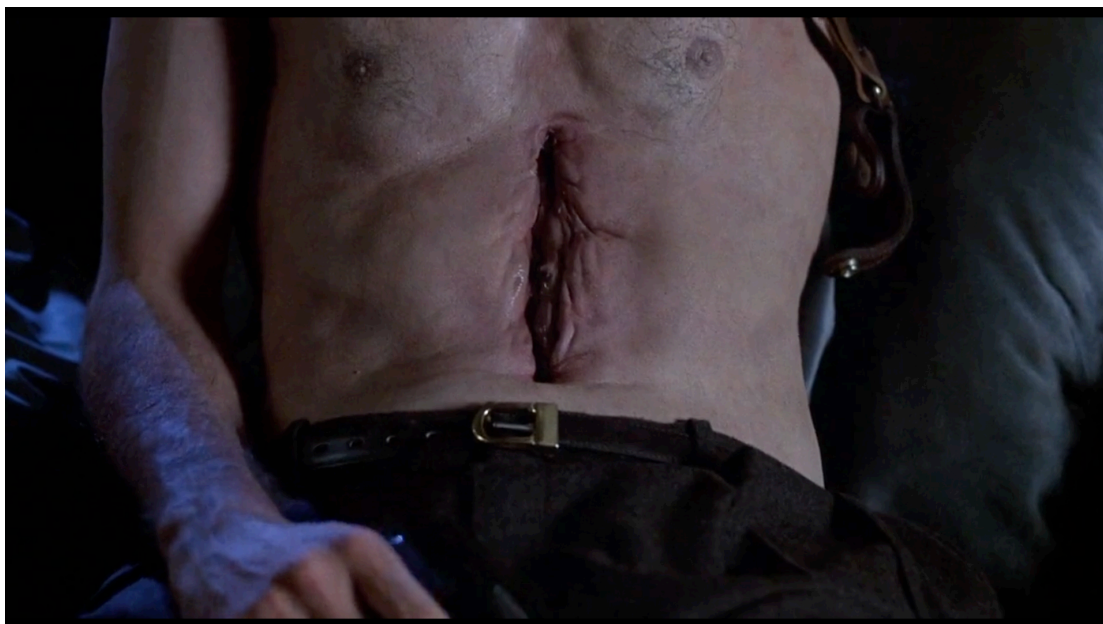


Fig.5 – A cavidade no torso de Max – *Videodrome* (1983)



Fig.6 – O suicídio com uma tesoura – *The Dead Zone* (1984)



Fig.7 – A metamorfose de Brundle 01 – *The Fly* (1986)



Fig.8 – A metamorfose de Brundle 02 – *The Fly* (1986)

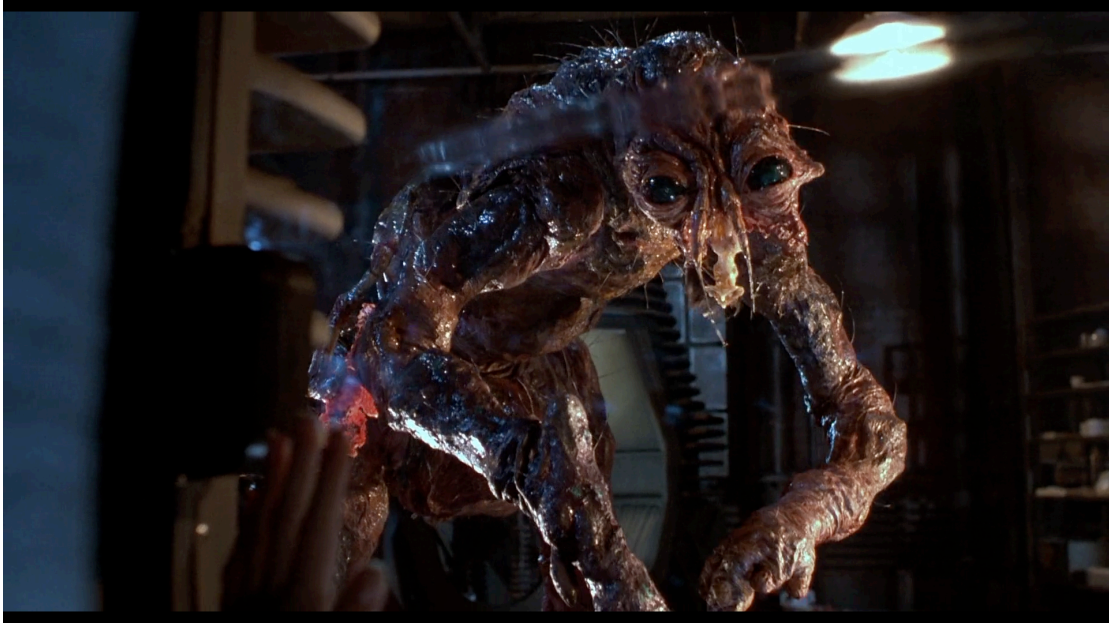


Fig.9 – Bundlefly – *The Fly* (1986)



Fig.10 – O estupro na interzona – *Naked Lunch* (1991)



Fig.11 – Os gêmeos, Beverly e Elliot, unidos pelo torso – *Dead Ringers* (1988)



Fig.12 – A cicatriz na perna. O corpo moldado por acidentes de carro – *Crash* (1996)



Fig.13 – Efeito da violência física – *A History of Violence* (2005)



Fig.14 – Assassinato – *Eastern Promises* (2007)

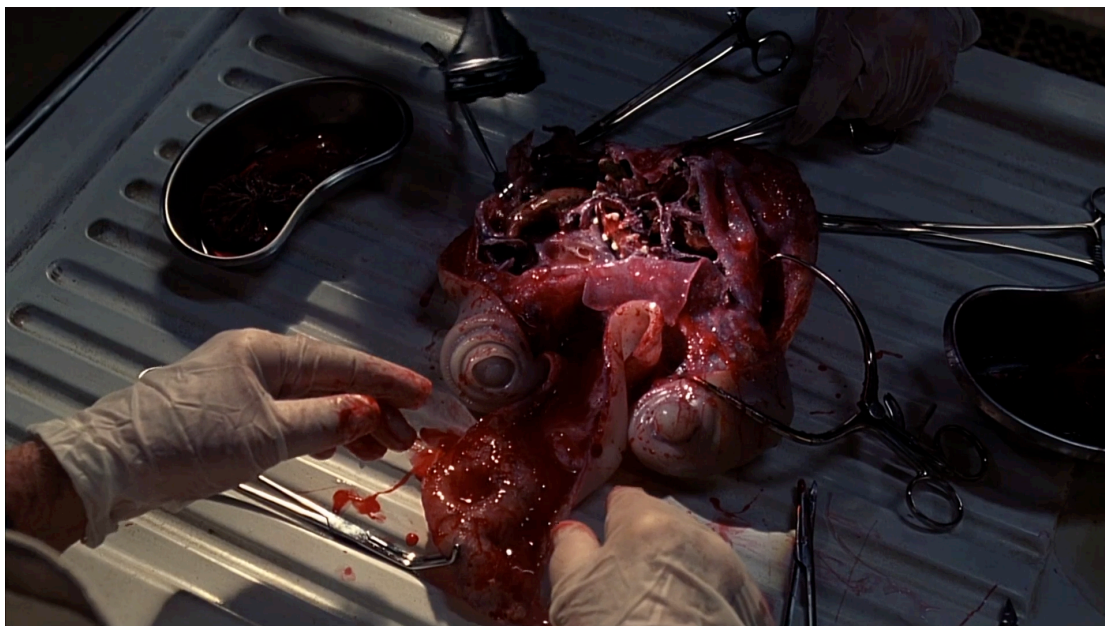


Fig.15 – O gamepod orgânico – *eXistenZ* (1999)



Fig.16 – A doença e Brundle se encaram diante do espelho – *The Fly* (1986)



Fig.17 – Song Liling como Madame Butterfly – *M.Butterfly* (1993)



Fig.18 – Song Liling como o estrangeiro – *M.Butterfly* (1993)



Fig.19 – René Gallimard como o estrangeiro – *M.Butterfly* (1993)



Fig.20 – René Gallimard como Madame Butterfly – *M.Butterfly* (1993)



Fig.21 – Jung e Spielrein: a condensação freudiana – *A Dangerous Method* (2011)



Fig.22 – “We need a haircut”: Packer (esq.) e Torval (dir.) – *Cosmopolis* (2012)



Fig.23 – Packer (esq.) coloca lentamente a mão esquerda no bolso enquanto profere seu desejo à Torval, seu chefe de segurança: a monstruosidade imanente em busca de assimetria – *Cosmopolis* (2012)



Fig.24 – Benno (esq.) observa Packer (dir.) atirar em sua própria mão esquerda: a monstruosidade imanente em busca de assimetria – *Cosmopolis* (2012)



Fig.25 – Packer, próximo ao fim do filme, após levar de um protestante, uma tortada na cara – *Cosmopolis* (2012)



Fig.26 – A danificada limusine chegando ao seu ponto final – *Cosmopolis* (2012)



Fig.27 – Packer (dir.) e seu *doppelgänger*, Benno (esq.), separados por uma janela com persiana – *Cosmopolis* (2012)



Fig.28 – Packer (ao fundo), sentado no trono de sua limusine – o símbolo do cybercapital – se reúne com Shiner (dir.), seu chefe de tecnologia – *Cosmopolis* (2012)



Fig.29 – Através da janela da limisunie, Packer contempla Torval (dir.), seu chefe de segurança, contendo violentamente os manifestantes – *Cosmopolis* (2012)



Fig.30 - Spider assombrado pela fábrica de gás - *Spider* (2002)

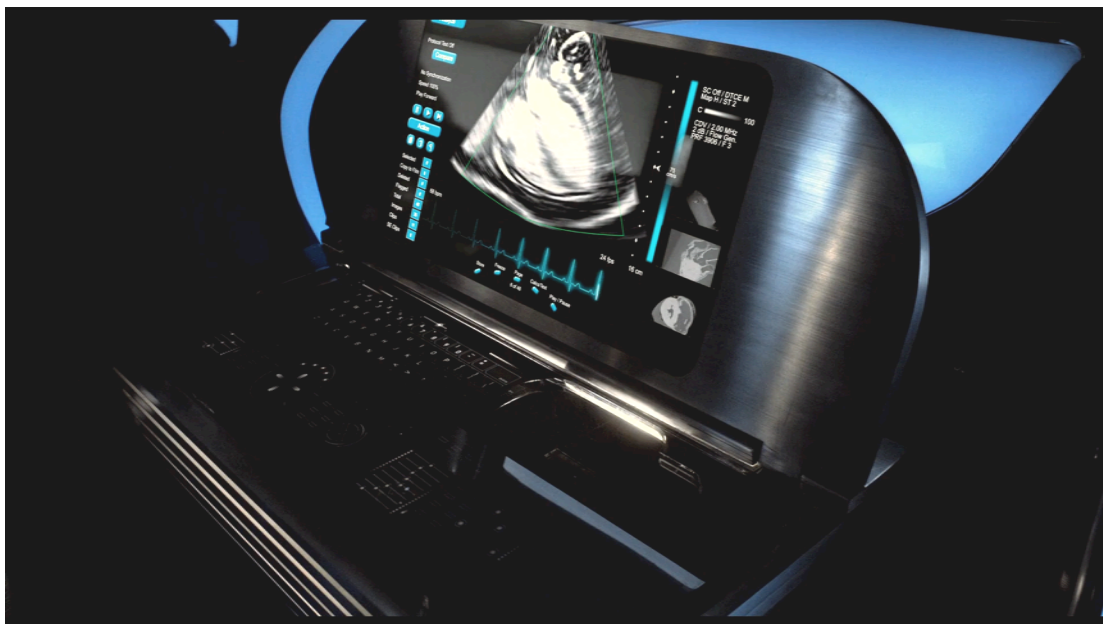


Fig.31 – O coração de Packer, visto pelo monitor do carro, anima a máquina e seus fluxos de energia – *Cosmopolis* (2012)



Fig.32 – A televisão como extensão da *New Flesh* de Max – *Videodrome* (1983)



Fig.33 – Packer (dir.) e Kinsky (ao fundo), sua chefe de teoria, bebem vodka e avaliam a ideologia da manifestação enquanto passam por ela – *Cosmopolis* (2012)

Lista de Filmes

ALMOÇO NU. Direção: David Cronenberg. 1991. (115 min). Título Original: Naked Lunch

CALAFRIOS. Direção: David Cronenberg. 1975. (87 min). Título Original: Shivers

COSMÓPOLIS. Direção: David Cronenberg. 2012. (109 min). Título Original: Cosmopolis

CRIMES of the future. Direção: David Cronenberg. 1970. (109 min). Título Original: Crimes of The Future

CRASH – Estranhos Prazeres. Direção: David Cronenberg. 1996. (100 min). Título Original: Crash

DRÁCULA. Direção: Tod Browning. 1931. (85 min). Título Original: Dracula

ENIGMA de outro mundo, O. Direção: John Carpenter. 1982. (109 min). Título Original: The Thing

ENRAIVECIDA na fúria do sexo. Direção: David Cronenberg. 1977. (91 min). Título Original: Rabid

EXISTENZ. Direção: David Cronenberg. 1999. (97 min). Título Original: eXistenZ

FILHOS do mal. Direção: David Cronenberg. 1979. (92 min). Título Original: The Brood

FOI Deus que mandou. Direção: Larry Cohen. 1976. (91 min). Título Original: Demon

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. 1931. (70 min). Título Original: Frankenstein

GÊMEOS – Mórbida semelhança. Direção: David Cronenberg. 1988. (116 min). Título Original: Dead Ringers

IRMÃS diabólicas. Direção: Brian De Palma. 1973. (93 min). Título Original: Sisters

M. Butterfly. Direção: David Cronenberg. 1993. (101 min). Título Original: M. Butterfly

MAPAS para as estrelas. Direção: David Cronenberg. 2014. (101 min). Título Original: Maps to the stars

MARCAS da violência. Direção: David Cronenberg. 2005. (96 min). Título Original: A History of Violence

MASSACRE da serra-elétrica, O. Direção: Tobe Hooper. 1974. (83 min). Título Original: The Texas chainsaw massacre

MOSCA, A. Direção: David Cronenberg. 1986. (96 min). Título Original: The Fly

NA hora da zona morta. Direção: David Cronenberg. 1983. (103 min). Título Original: The Dead Zone

NOITE dos mortos vivos, A. A. Direção: George Romero. 1968. (96 min). Título Original: Night of The Living Dead

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. 1960. (109 min). Título Original: Psycho

SCANNERS – Sua mente pode destruir. Direção: David Cronenberg. 1981. (103 min). Título Original: Scanners

SPIDER – Desafie sua mente. Direção: David Cronenberg. 2002. (98 min). Título Original: Spider

SENHORES do crime. Direção: David Cronenberg. 2007. (100 min). Título Original: Eastern Promises

STEREO. Direção: David Cronenberg. 1969. (65 min). Título Original: Stereo

UMA noite alucinante. Direção: Sam Raimo. 1982. (84 min). Título Original: Evil Dead II

UM método perigoso. Direção: David Cronenberg. 2011. (99 min). Título Original: A Dangerous Method

VIDEODROME – A síndrome do vídeo. Direção: David Cronenberg. 1983. (87 min). Título Original: Videodrome

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó/SC. Argos. 2009.

BEVILLE, Maria. **Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity**. Amsterdam: Rodopi, 2009.

BEARD, William. **The artist as monster: the cinema of David Cronenberg**. Toronto: University of Toronto Press, 2006

BROPHY, Philip. **Horrality: The Textuality of Contemporary Horror Films**. in: GELDER, Ken. *The Horror Reader*. New York: Routledge, 2000.

BROWNING, Mark. **David Cronenberg: Author or Film-maker?**. Chicago: Itellect Books, 2007.

CANGUILHEM, Georges. **Knowledge of Life**. New York: Forham University Press, 2008.

CARROLL, Noël. **The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart**. Chapman and Hall, Inc. 1990.

CHAMBERLAIN, Alexander F. **On the Words for “Fear” in Certain Languages: A Study in Linguistic Psychology**. in: COLAVITO, Jason. *“A hideous bit of morbidity: an anthology of horror criticism*. North Carolina: McFarland, 2008.

CRANE, Jonathan Lake. **Terror and everyday life: singular moments in the history of horror film**. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994.

CRONENBERG, David. **The beetle and the fly**. in: KAFKA, Franz. *The Metamorphosis*. W. W. Norton & Company. 2014

FAHY, Thomas. **The Philosophy of Horror**. Kentucky. The University Press of Kentucky, 2012.

FREUD, Sigmund. **A Difficulty In The Path Of Psycho-Analysis**. In ebook *Freud – Complete Works*. Ivan Smith, 2011.

_____. **The ‘Uncanny’**. in: ebook *Freud – Complete Works*. Ivan Smith, 2011.

GELDER, Ken. **The Horror Reader**. New York: Routledge, 2000.

GRÜNBERG, Serge. **Interviews with David Cronenberg**. London: Plexus, 2006.

HALBERSTAM, Judith. **Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters**. Durnham: Duke University Press, 1995

HUTCHINGS, Peter. **The horror film**. Essex: Pearson Longman, 2004.

IRWIN, Jones. **From “Impassioned Morality” to “Bloodless Agnosticism”: A Philosophy of David Cronenberg through the Burroughs/Ballard Axis**. in: RICHES, Simon. *The Philosophy of David Cronenberg*. University Press of Kentucky. 2012.

JAMESON, Frederic. **The Cultural Turn: selected writings on the Postmodernism**. New York: Verso, 1998.

JANCOVICH, Mark. **Horror, the film reader**. Taylor & Francis e-Library, 2002.

_____. **Genre and the audience: Genre classifications and cultural distinctions in the mediation of The Silence of the Lambs**. in: *Horror, the film reader*. Taylor & Francis e-Library, 2002.

JÚNIOR, Carlos Augusto Peixoto. **Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofis da diferença**. in *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 15, n. 1, p. 179-187, jan./mar. 2010

KATZ, Ephraim. **The International Film Encyclopedia**. London: Macmillan, 1979

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on Abjection**. New York: Columbia University Press, 1982

LAND, Nick. **Circuitries**. In. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007*. Urbanomic / Sequence, 2012b

_____. **Critique of Transcendental Miserablism**. In. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007*. Urbanomic / Sequence, 2012a

_____. **Making It With Death**. In. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007*. Urbanomic / Sequence, 2012c

LEVINOVITZ, Alan Jay. **The New Astrology**. In Aeon.co; 2016. <https://aeon.co/essays/how-economists-rode-maths-to-become-our-era-s-astrologers>: Acessado em abril/2016

LOVECRAFT, Howard Philip. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LUDLOW, Peter. **Cronenberg as Scientist: Antiessentialism, Sex as Remixing, and the View from Nowhere**. in: RICHES, Simon. *The Philosophy of David Cronenberg*. University Press of Kentucky. 2012.

LOWENSTEIN, Adam. **Shocking Representation: historical trauma, national cinema, and the modern horror film**. New York: Columbia University Press, 2005.

LÖWY, Michael. **Sobre o Conceito de “Afinidade Eletiva” em Max Weber**. in: Plural, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.17.2, 2011

MACKAY, Robert. in: **COLLAPSE: Philosophical research and Development, v.4**. Falmouth: Urbanomic, 2009

MARX, Karl & ENGELS, Frederick. **The Communist Manifesto** - a modern edition. New York: Verso, 2012.

McGINN, Colin. **The Fly and the Human: Ironies of Disgust**. in: RICHES, Simon. *The Philosophy of David Cronenberg*. University Press of Kentucky. 2012.

McKEE, Robin. **Story - Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro**. Curitiba: Arte & Leta, 2006.

McLUHAN, M. **Media research: technology, art, communication**. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997.

_____. **Understanding media: the extensions of man**. Massachusetts: MIT Press edition, 1994.

MEDEIROS, Rosângela Fachel de. **Cinema e identidade cultural: David Cronenberg questionando limites**. Tese (Doutorado em Letras) Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. [Orientador: Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira], 2008.

MONLEON, José B. **1848: The assault on reason (extract)**. in: GELDER, Ken. *The Horror Reader*. New York: Routledge, 2000.

MORAIS, Renata Lemos. Sky High, Skin Deep: dark technologies of mediation. 2014. www.ctheory.net/articles.aspx?id=731

_____. **Nanomídia(s): legitimidade e interdisciplinaridade face ao antropoceno**. in: Esferas: Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro Oeste, Nº 4. Brasília: 2014 .

MORIN, Edgar. **O Método 3: o conhecimento do conhecimento**. Porto Alegre: Sulina, 1987.

MORRIS, Peter. **David Cronenberg: a delicate balance**. Ontario: ECW Press, 1994.

MOSELEY, **Self-Creation, Identity, and Authenticity: A Study of A History of Violence**

and Eastern Promises. in: RICHES, Simon. *The Philosophy of David Cronenberg.* University Press of Kentucky. 2012.

NAGEL, Thomas. **The View from Nowhere.** Oxford: Oxford University Press, 1986.

NAREMORE, James. **More than night: Film noir in its contexts.** Los Angeles: University of California Press, 2008

NUBIOLA, Jaime. **La abducción o lógica de la sorpresa.** Revista eletrônica *Razón y Palabra* N.21. http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n21/21_jnubiola.html

PALMER, R. Barton. **The Politics of Mad Science in The Fly and Dead Ringers.** in: RICHES, Simon. *The Philosophy of David Cronenberg.* University Press of Kentucky. 2012.

PEARSON. Brook W. R. **Re(ct)ifying Empty Speech: Cronenberg and the Problem of the First Person.** in: RICHES, Simon. *The Philosophy of David Cronenberg.* University Press of Kentucky. 2012.

PENNER, Jonathan & SCHNEIDER, Jay. **Horror Cinema.** Köln: Taschen, 2012

POLICANTE, Amadeo. **Vampires of Capital: Gothic Reflections between Horror and Hope.** Cultural Logic, ISSN 1097-3087

RICHES, Simon. **Deception and Disorder: Unraveling Cronenberg's Divided Minds.** in: RICHES, Simon. *The Philosophy of David Cronenberg.* University Press of Kentucky. 2012.

RODLEY, Chris. **Cronenberg on Cronenberg.** London: Faber and Faber, 1997.

SAFATLE, V. **Cinismo e falência da crítica.** São Paulo: Boi Tempo, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura.** São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **Figurações do corpo biológico ao virtual.** in: Interin: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens Universidade Tuiuti do Paraná - ISSN / 1980-5276.

SHAVIRO, Steven. **Capitalist Monsters.** in: Journal Historical Materialism: Volume 10, Issue 4. Koninklijke Brill NV, Leiden, 2002.

_____. **Cinematic Body.** Minneapolis: University of Minnesota, 2011.

SMITH, Murray. **(A)moral monstrosity.** in: *The Modern Fantastic: The films of David Cronenberg.*

STEENBACK, Martyn. **Foreword.** in RODLEY, Chris. *Cronenberg on Cronenberg.* London: Faber and Faber, 1997.

TALLON, Philip. **Through a Mirror, Darkly - Art-Horror as a Medium for Moral Reflection.** in: FAHY, Thomas. *The Philosophy of Horror.* Kentucky. The University Press of Kentucky, 2012.

TAUBIN, Amy. **Interview: David Cronenberg.** in: Film Comment: <http://www.filmcomment.com/blog/interview-david-cronenberg/>. Acessado em: Outubro/2015

THACKER, Eugene. **In the dust of this planet: [Horror of Philosophy vol. 1].** Manchester: Zero Books, 2011.

_____. **Tentacles longer than night: [Horror of Philosophy vol. 3].** Washington: Zero Books, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

TRIGG, Dylan. **The Return of the New Flesh: Body Memory in David Cronenberg's *The Fly*.** in: Film-Philosophy 15.1| ISSN: 1466-4615

_____. **The Thing: A Phenomenology of Horror.** Winchester: 2014.

TUDOR, Andrew. **Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre.** in: JANCOVICH, Mark. *Horror, the film reader.* Taylor & Francis e-Library, 2002.

VARDOULAKIS, Dimitris. **The Doppelgänger: literature's philosophy.** New York; Fordham University Press, 2010.

WOOD, Robin. **Introduction.** in: *American Nightmare.* Toronto: Festival of Festivals, 1979.