



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Alex Santos Barbosa

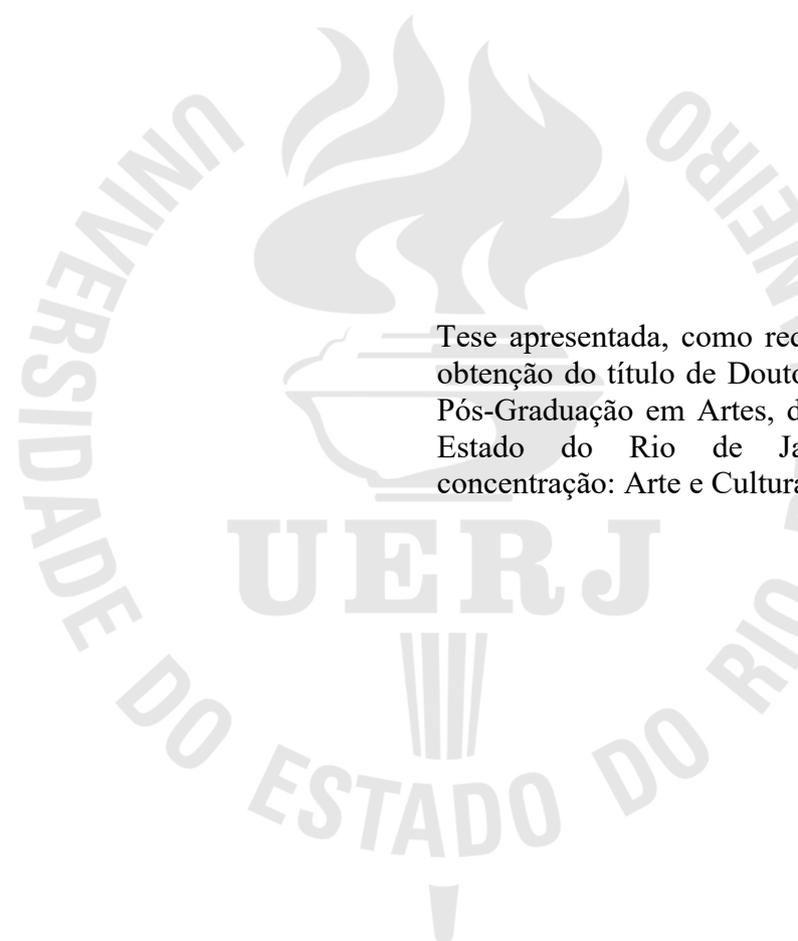
O corpo abjeto e suas conectividades no cinema contemporâneo

Rio de Janeiro

2019

Alex Santos Barbosa

O corpo abjeto e suas conectividades no cinema contemporâneo



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guerón

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B238 Barbosa, Alex Santos.
O corpo abjeto e suas conectividades no cinema contemporâneo / Alex Santos Barbosa. – 2019.
182 f.: il.

Orientador: Rodrigo Guerón.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Cinema - Teses. 2. Imagem corporal na arte - Teses. 3. Corpo humano e tecnologia - Teses. 4. Violência no cinema - Teses. 5. Sexo no cinema – Teses. I. Guerón, Rodrigo, 1968-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 791.43

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Alex Santos Barbosa

O corpo abjeto e suas conectividades no cinema contemporâneo

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 31 de agosto de 2019.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Guerón (orientador)

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho

Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos

Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Danillo Silva Barata

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof.^a Dra. Ana Valécia Araújo Ribeiro

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Para Josefa, João, Urameshi, Adriano e Kézia.

AGRADECIMENTOS

A Rodrigo Guéron, pela Lição; por ter possibilitado o desenvolvimento desta pesquisa sob sua orientação, no IART-UERJ.

Aos membros da banca, Aldo Victorio, Danillo Barata, Roberto Corrêa e Valécia Ribeiro, pela generosidade, críticas e aprendizado.

A Maria Berbara, pelo carinho e compreensão.

A Jarbas Jacome, por toda força e apoio.

A Josefa Barbosa, João Barbosa.

A todos os amigos da UERJ e da UFRB, em especial Marcos e Priscilla.

E as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram na realização deste projeto: Denise Espírito Santo, Jorge Cruz, Ricardo Basbaum, Jorge Vasconcelos, Marcelo, Marcelo Augusto, Tadeu Capistrano, Wilson Oliveira, Kézia Pimentel, Urameshi, Carolina Ruiz, Silvia Oroz, João Luiz Vieira, Ismail Xavier, André Parente, Wellington Pires, Sérgio Moura, Railane Borges, Eduardo Roza, Emanuel Rios, Joab Santana, Rodrigo Mesquita, Carolina Biondi, Ísis Leite, Danilo Samurai, Jó, Vinícius, Heráclito, Adalberto Müller e a todos os meus amigos de Itabuna.

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

“Eu vi a verdade, e pretendo mostrá-la a você. Pode imaginar como serão? Vou lhe dizer. Nesse momento Tillinghast sentou-se diretamente à minha frente, soprou a vela e ficou olhando odiosamente em meus olhos. Seus órgãos sensoriais existentes – ouvidos primeiros, penso eu – vão captar muitas impressões, pois estão intimamente relacionados com os órgãos adormecidos. Depois virão outros. Já ouviu falar na glândula pineal? Pobre endocrinologista rasteiro e adventício do freudiano. Essa glândula é o maior dos órgãos sensoriais – eu descobri. É como a visão, afinal, e transmite imagens visuais ao cérebro. Se você for normal, essa é a maneira como deverá receber a maior parte disso... isto é, a maioria das evidências do além”

H. P. Lovecraft, From Beyond

RESUMO

BARBOSA, Alex Santos. *O corpo abjeto e suas conectividades no cinema contemporâneo*. 2019. 182 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Objetiva-se investigar como tem se dado no cinema da contemporaneidade a esquematização do corpo como locus de uma mediação e manifestação conflituosa, de um corpo da alteridade, um corpo outro, que incomoda, o corpo abjeto e sua condição como base relacional, onde se fundam pensamentos, conceitos e realizações, que vão desde a literatura e o pensamento filosófico, chegando ao cinema, mais especificamente, em David Cronenberg, Michael Haneke, Claire Denis e Leos Carax. O período no qual se delimita a pesquisa está focado a partir de meados da década de 1970 (aprox. 1975) até os dias atuais, por se entender que esse período compreende um momento de unidade estético-criativa vivenciada pelos referidos diretores, bem como diversos fenômenos que contextualizam, muitas vezes de forma basilar, os temas, formas e opções estéticas observadas nas obras dos realizadores em questão, além de ter sido também, não por acaso, no qual se desenvolveu com mais intensidade o conceito de corpo abjeto, a partir, principalmente, de Julia Kristeva, com ressonâncias em Judith Butler. Pretende-se realizar uma análise específica dos conceitos de corpo, corpo abjeto, corporificações, corpo mutante e suas relações com o ethos violento e sexualidade, dentro do cinema contemporâneo, contextualizando com a produção científica/artística/cultural, especificamente aquela voltada para o pensamento do corpo, das modificações corpóreas, da relação corpo e tecnologia, o desejo sobre o corpo. O organismo estético utilizado pelos diretores não será desprezado, uma vez que se entende que este faz parte da construção do discurso a respeito do corpo e suas ressonâncias em importantes pensadores(as) como KRISTEVA, DELEUZE, GIL, ECO, BUTLER, BRETON, entre outros.

Palavras-chave: Corpo. Abjeto. Cinema. Tecnologias. Afeto. Violência.

ABSTRACT

BARBOSA, Alex Santos. *The abject body and its connections in contemporary cinema*. 2019. 182 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The objective is to investigate how the schematization of the body as a locus of a conflicting, mediation and manifestation, of a body of otherness, a body that bothers, the abject body and its condition as a relational basis, has taken place in contemporary cinema. They found thoughts, concepts and achievements, ranging from literature and philosophical thought, to cinema, more specifically, in David Cronenberg, Michael Haneke, Claire Denis and Leos Carax. The period in which the research is delimited is focused from the mid-1970s (approx. 1975) to the present day, as it is understood that this period comprises a moment of aesthetic-creative unity experienced by the aforementioned directors, as well as several phenomena that contextualize, often in a basic way, the themes, forms and aesthetic options observed in the works of the directors in question, in addition to having been also, not by chance, in which the concept of the abject body was developed more intensely, from , mainly by Julia Kristeva, with resonances in Judith Butler. It is intended to carry out a specific analysis of the concepts of body, abject body, embodiments, changing body and its relations with violent ethos and sexuality, within contemporary cinema, contextualizing it with scientific/artistic/cultural production, specifically that focused on thought from the body, from bodily changes, from the relationship between body and technology, the desire over the body. The aesthetic organism used by the directors will not be neglected, since it is understood that this is part of the construction of the discourse about the body and its resonances in important thinkers such as KRISTEVA, DELEUZE, GIL, ECO, BUTLER, BRETON, among others.

Keywords: Body. Abject. Cinema. Technologies. Affection. Violence.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– O corpo “perfeito” (460-450 a.c.) - Miron Discobolo.	18
Figura 2	– Imagem sem nome	20
Figura 3	– Ilustração de Vesálio mostra um homem segurando a própria pele a fim de evidenciar a musculatura.....	22
Figura 4	– 1946 Painting. Francis Bacon.....	25
Figura 5	– Gravid Uterus. William Hunter Dittrick Medical History Center....	29
Figura 6	– Cthulhu, de H.P Lovecraft.	31
Figura 7	– Fotograma de Trouble Every Day, Claire Denis (2001)	35
Figura 8	– Fotograma de Videodrome, David Cronenberg (1983).....	35
Figura 9	– Imagem sem título	36
Figura 10	– Figuras mitológicas	39
Figura 11	– Freakshow do século 19.....	40
Figura 12	– Freaks - Tod Browning (1932).....	41
Figura 13	– Barnum e três anões	43
Figura 14	– O Monstro de Ravenna (1512).....	45
Figura 15	– A peculiar mandíbula do monstro do filme “O Predador” (1987)....	47
Figura 16	– Medusa. Caravaggio.....	49
Figura 17	– Lycaon - Hendrik Goltzius.....	51
Figura 18	– Nosferatu - Murnau (1922).....	54
Figura 19	– “Brundlefly” (mix de Brundle com uma mosca) A Mosca (1986) Cronenberg	55
Figura 20	– Cthulhu, cria de Lovecraft.....	57
Figura 21	– The Brood - David Cronenberg (1979)	62
Figura 22	– Videodrome - David Cronenberg (1983)	66
Figura 23	– eXistenZ - David Cronenberg (1999)	68
Figura 24	– Naked Lunch - David Cronenberg (1991)	69
Figura 25	– Crash - David Cronenberg (1996).....	73
Figura 26	– Cena de Death Proof, Quentin Tarantino. (2007)	82
Figura 27	– Trouble Every Day, Claire Denis. (2001).....	83
Figura 28	– Vênus Hotetonte, desconhecido	85

Figura 29 – J’ai pas sommeil, Claire Denis (1994).....	88
Figura 30 – Taxidermia, György Pálfi (2006)	91
Figura 31 – The Brood, David Cronenberg (1979) O feminine monstruoso.....	93
Figura 32 – Cena perturbadora em Irreversível, Gaspar Noé. (2002).....	96
Figura 33 – S’en fout la mort, Claire Denis (1990)	99
Figura 34 – Henry, John McNaughton (1986).....	101
Figura 35 – Sombre, Grandrieux (1998).....	103
Figura 36 – A Caça, Thomas Vinterberg (2016).....	105
Figura 37 – Amor, Michael Haneke (2012).....	107
Figura 38 – O Sétimo Continente, Michael Haneke (1989).....	109
Figura 39 – A Professora de Piano, Michael Haneke (2001)	113
Figura 40 – Funny Games (um Haneke de violência visceral) (1997)	115
Figura 41 – Buffalo 66. Vincent Gallo (1998)	118
Figura 42 – Criminal Lovers, François Ozon (1998)	121
Figura 43 – A Fita Branca, Haneke (2009).....	123
Figura 44 – Pola X, Leos Carax (1999).....	125
Figura 45 – O Intruso, Claire Denis (2004).....	127
Figura 46 – Holy Motos, Leos Carax (2012)	130
Figura 47 – Pandora, Chema Gil.	135
Figura 48 – La Muerte Enamorada, Chema Gil.	136
Figura 49 – Sphinx, Patricia Piccinini.	140
Figura 50 – Fusion, Bruno Pontiroli.	141
Figura 51 – Sara Panamby, Performance A Sagração de Urubutsin.....	144
Figura 52 – Pollock, nº27. 1950.	146
Figura 53 – Vincent Chong, Kids. 2014. (artista digital)	148
Figura 54 – Rascunhos de H.R. Giger para uma das fases da criatura de Alien. 150	
Figura 55 – Cena de O Exorcista. (1973).....	153
Figura 56 – Leatherface em fotograma de O Massacre da Serra Elétrica.	156
Figura 57 – Robert De Niro como a criatura de Frankenstein em filme de 1994	161
Figura 58 – Escultura do possível Wilbur.....	163
Figura 59 – Anthony Hopkins como Hannibal Lecter em O Silêncio dos Inocentes (1991).....	168
Figura 60 – Poltrona feita em látex inspirada em Ed Gein.....	170

Figura 61 – Deep One, escultura do artista brasileiro Mauro D’Elias.....	175
Figura 62 – Retrato de John Edwards, Francis Bacon.	178
Figura 63 – A Boneca, Hans Bellmer.....	179

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	12
1	CORPO.....	15
1.1	A chegadaO enigma.....	15
1.2	O sagrado e o científico.....	16
1.3	Transgressões do corpoCorpo tentacular.....	26
1.4	O corpo cinematográficoO corpo sem fronteiras.....	31
1.5	Corpo monstruosoCaminhos para a próxima seção.....	36
2	Monstros.....	37
2.1	Do não-lugar e do fabuloso à Teratologia	37
2.2	Trevas e ciência.....	43
2.3	O “monstro cultural”.....	46
3	CINEMA.....	60
3.1	David Cronenberg.....	60
3.2	O Abjeto Cinemático.....	63
3.3	Adaptação: o outro.....	72
3.4	O abjeto e a catarse por excesso.....	75
3.5	Corpo, abjeto, tecnologia.....	76
3.6	Cinema dos corpos.....	81
3.7	Transfronteiriço: desgovernos do corpo.....	87
3.8	Entre a carne e a película.....	89
3.9	Cinema de extremos: mentes defloradas, corpos invadidos.....	104
3.10	Sangue, luz, corpo: vampirismo contemporâneo.....	124
3.11	O corpo máquinaMutações do digital.....	129
4	HORROR, ABJEÇÃO, ARTE, PRODUÇÃO.....	133
4.1	O conceito e o espectador/observador.....	133
4.2	Secreções e Dilatações.....	137
4.3	Expressões artísticas e abjeção.....	139
4.4	O locus da abjeção na arte, o social e os fluidos.....	142
4.5	Pinceladas, recortes na carne do cinema.....	148
4.6	Risco, papel, literatura.....	156
4.7	Fronteiras borradas: o corpo fragmentado.....	176
	REFERÊNCIAS.....	180

INTRODUÇÃO

Esta tese é dividida em oito capítulos (ou sessões). O capítulo 1 oferece uma gama de inscrições, pensamentos, história crítica do corpo, compreensão das noções de corpo abjeto, corpo grotesco, corpo monstruoso, do feio (segundo Umberto Eco), dos freaks, dos mutantes. Trabalharemos aqui com “A História do Corpo”, “O Império do Grotesco”, “História da Feiura”, “História da Beleza”, “Metamorfoses do corpo”, “Adeus ao Corpo”, “Possuídos”, “A Experiência do Cinema”, entre outros. Será levado em consideração também uma gama de obras de literatura ficcional, com recortes capturando elementos desde o clássico até o contemporâneo, com as mitologias, o pensamento religioso, os tabus e as inserções do misticismo enquanto tentativa de liberação dos corpos. A busca pela compreensão, embora não tendo como maior importância a cronologia, histórica do corpo humano, a leitura científica e as políticas de controle e marginalização.

O capítulo dois dará conta dos monstros. As mais diversas noções envolvendo os “monstros”, sendo eles seres fabulosos, mitológicos ou teratológicos (o monstro humano). Uma introdução ao pensamento acerca da monstruosidade e do grotesco, do abjeto no monstro e no humano. O monstro cultural, a personificação de grupos inteiros em seres monstruosos tendo em vista o poder, a dominação e o controle. Serão citados também os monstros no cinema e na literatura. Entretanto, sem aprofundar efetivamente nesses dois últimos universos, já que cada um terá também um capítulo próprio, a fim de fundamentar com mais solidez e tornar o debate mais denso nesse campo. Trabalharemos aqui com obras como “Monstros”, “Mutantes”, “American Grotesque”, “Paraíso Perdido”, “Contos da Cantuária”, entre outros. Além, também, de obras de literatura fantástica.

No terceiro capítulo vamos abordar diretamente o CINEMA, com uma liga a todos os outros temas propostos. Aqui será analisado o cinema de horror brevemente, como uma introdução ao capítulo. Depois, um ensaio crítico abordando filmes dos diretores citados (Cronenberg, Denis, Haneke, Carax). O que não nos impede de trabalhar ainda com outros diretores, embora de maneira mais modesta. A ideia é traçar uma teoria do cinema corpóreo, conectando conceitos como abjeção, grotesco e monstruoso, a fim de “revelar” uma “unidade” que se rebela e um cinema que continua mesmo após o final de cada filme. Este será o capítulo central, uma ponte para conectar todos os demais. Embora no projeto tenham sido delimitados filmes específicos, o caminho de pesquisa norteia mudanças.

O quarto capítulo tratará do abjeto, grotesco e monstruoso nas artes plásticas e literatura, além de conceitos como horror e percepção. Mais especificamente, de que modo experiências

de artistas desse outro campo podem ter influenciado o cinema que vamos analisar. Aqui, no que diz respeito a composição, temática, cor luz, será observado o caminho que o cinema corpóreo (seja ele de horror ou não) absorveu das obras de arte desde a época clássica, mas com um recorte focado no fim da idade média, em parte da idade moderna e no mundo contemporâneo. O capítulo também irá tratar este tema que permeia e atravessa toda a pesquisa e a tese, o horror. Aqui serão tomadas questões de ordem teórica sobre o horror e também a literatura e as produções culturais que são atravessadas por essa abordagem. “A filosofia do Horror”, “História Extraordinárias”, “David Cronenberg por David Cronenber”, “Horror Cinema”, “The Art of Horror”, “O corpo cinematográfico”, “Aparições Espectrais”, “Detah Scenes”, “Fragmentos do Horror”, serão algumas das obras fundamentais nesse momento da tese. Figuras como Edgar Allan Poe e Howard Phillips Lovecraft serão centrais.

Sobre a percepção e o dispositivo, toda a tese (em especial o capítulo CINEMA) vai trilhar o caminho onde o corpo inquieto encontra a máquina “perturbadora” e as tecnologias pós-orgânicas em contato com o homem. Aqui “O Homem pós-orgânico”, “Mídias ópticas”, A idade neobarroca”, “Dark Deleuze”, “Sétima arte: um culto moderno”, “O cinema e a invenção da vida moderna”, “O homem satélite” dentre outras, serão obras balizadoras para a fundamentação e estrutura do texto. Entre os temas explorados neste capítulo está a noção de percepção, fluidamente fundamentada na compreensão, no estudo e no posicionamento crítico sobre o trabalho de Deleuze e Guattari, Shaviro, Crary, Krakauer. Será o ofício de pensar a percepção e o afeto no cinema corpóreo delimitado na tese. Como essa percepção penetra o espectador e de que forma isso o afeta. Será um momento crucial para o desenvolvimento do conceito de afeto-abjeto. Uma vasta literatura específica foi selecionada para sustentar a discussão e a escrita sobre a percepção e os afetos ligados à abjeção e ao grotesco, mais especificamente.

INDEFINIDO, o capítulo final, terá a névoa nas fronteiras dos corpos e dos territórios. Aqui será concluída a tese e apresentados os resultados mais específicos da pesquisa e do conceito proposto. Indefinido, porque todo o trabalho com os temas principais é norteado por uma indeterminação das bordas e dos limites. Indefinido porque ainda há fôlego na pesquisa e isso me parece essencial para um trabalho acadêmico deste gabarito. Haverá sim, definição de conceitos. Mas não o enclausuramento. E aqui será concluída a tese.

Para além da Tese

Além da tese, será criado um site a fim de manter as imagens da pesquisa (vídeos, fotos, esculturas, filmes), os textos utilizados e imagens produzidas a partir de agora tendo em vista o

tema da tese. O site comporá uma base de pesquisa sobre temas como grotesco, abjeto, monstruoso, contendo informações visuais e também artigos e livros que tratem dos temas em questão. Será como uma memória permanentemente editada para consultas e debates futuros. O site fica. É um fruto.

1 CORPO

Minha mente está inclinada a falar de corpos transformados em outras formas.

Ovídio.

1.1 A chegadaO enigma

Esta tese convida o leitor a uma incursão pelo horror corpóreo através do cinema (especialmente, um cinema visceral), literatura, pintura e outras expressões da arte. Para tanto, se faz necessário traçar uma breve crítica que pense as transformações do corpo, do ponto de vista filosófico e científico. Estarão no cerne da questão, notadamente, filmes de David Cronenberg, Michael Haneke, Claire Denis e Leos Carax. Para melhor transitar entre uma obra e outra a reflexão não será submetida a uma cronologia filmográfica rígida, de modo que o leitor possa estabelecer o percurso de leitura que preferir. As aberturas CORPO, MONSTROS, CINEMA, ARTES, HORROR, TECNOLOGIA, PERCEPÇÃO e INDEFINIDO propõem articular o campo de questões suscitadas pelas obras dos citados realizadores a partir da percepção da importância dada ao corpo abjeto/grotesco/monstruoso nesse cinema. Não se trata, no entanto, de entregar uma acepção tranquilizadora do sentido dos temas e aspectos, como num glossário; antagonicamente, trata-se de atravessar esse cinema corpóreo adotando estes termos de fragmentos ligados por pontes como vetores de leitura.

Falar sobre a experiência com a obra de artistas que pensam bastante as próprias obras e pelos quais se tem apreço é mais embaraçoso do que se pensa. O fascínio que certas obras exercem sobre o pesquisador pode rapidamente arrastá-lo para uma teia de desejos extasiantes, espécie de labirinto da perdição, em que toda a pesquisa periga naufragar. Como compreender tal fenômeno sem depurar da dimensão mortífera o que existe de vibrante e prazeroso nesse ofício? Foi qualquer coisa dessa ordem que degustei ao experimentar os filmes, influências, referências de pesquisadores, entrevistas, livros relacionados aos referidos diretores e às questões do corpo monstruoso.

Esta tese não trabalha com filmes históricos, ou se fundamenta em termos históricos. São filmes que evocam o presente do corpo materializado, por vezes transformado, por vezes marginalizado, por vezes maquínico, que trabalham com memória e tempo, mas escolhem

nitidamente o debater que se centraliza no corpo, e onde pouco ou quase nada interessa uma linha de progressão temporal. O que interessa em *Crash*, *Trouble Every Day*, *Holy Motors*, *O Sétimo Continente*, por exemplo, é o corpo incerto, os limites borrados, a possibilidade de evidenciar através do cinema uma outra espessura do afeto.

Temas e conceitos como “abjeto”, “monstruoso”, “grotesco”, “feio” serão explorados em amplos aspectos. Evidentemente, a proposta passa por uma postura crítica diante das leituras, dos temas e conceitos, a fim de identificar aquilo que, em cada recorte pesquisado, possa contribuir e iluminar o caminho que será percorrido, já que falaremos aqui de questões das mais complexas, como: preconceito, afetividade, marginalização, monstros, bruxas, criaturas abomináveis, corpos disformes, corpos exilados, corpos maquínicos, corpos atravessados pela tecnologia, percepções diante de todas essas questões e a gestão dessas percepções em um debate com o afeto, o ódio, a dor, o desejo, a ternura, as feridas abertas e o exílio entre-fronteiras.

Veremos que, até certo ponto, a lida será com um universo de aspecto bastante comum, no entanto, um olhar mais assertivo irá esclarecer que o lugar da discussão passa por uma tensão quase sempre próxima dos limites que repetidamente são rompidos, dos caminhos retorcidos, da mixagem de existências, dos corpos atravessados, retorcidos e mixados. Do homem pós-orgânico, do neo-humano, do devir-monstro. Até que, enfim, chegaremos ao pensamento conceitual do afeto-abjeto.

1.2 O sagrado e o científico

A imagem é antes de tudo um vetor de comunhão, Ela interessa menos pela mensagem que deve transportar Do que pela emoção que faz compartilhar. Nesse sentido, A imagem é, de parte a parte, orgiaca, strictp sensu passional (orge), ou ainda estética: seja qual for seu conteúdo, Ela favorece o sentir coletivo (aisthesis).

Michel Maffesoli

Segundo o pensamento de Espinosa, existe uma relação entre corpo e mentena qual um não chega a se privilegiar sobre o outro, o corpo não é imposto ou governado pela alma, mas

tem, de certo modo, seu próprio governo. Tudo o que a alma pode fazer é entrar em harmonia ou consonância com o corpo, como um paralelismo entre duas distinções que potencializam uma à outra, sendo impossível compreender a noção de alma sem antes compreender a noção de corpo (que também pode se potencializar a partir do encontro com outros corpos)¹. Partindo deste pressuposto, o corpo é a base do nosso ser-no-mundo². Ao longo dos séculos, cientistas, pensadores diversos, filósofos, artistas se preocuparam em tentar definir e apresentar o corpo humano (ou a imagem deste), especialmente homens e mulheres adornados por uma dada noção de beleza fundamentada em “padrões” eurocêtricos³.

A história do corpo se confunde diretamente com a historiografia do corpo médico com a história da ciência sobre o corpo, bem como a história das imagens do corpo que nos leva a pensar na história do corpo na arte. Contudo, não é o objetivo aqui traçar uma história uma historiografia do corpo, senão pontuar aquilo que interessa para a construção de um pensamento singular. As percepções e as compreensões sobre o corpo, a fim de compreender as acepções deste, especialmente a partir da idade média atravessando a idade moderna e chegando ao contemporâneo. Novamente, é importante reafirmar, apenas pincelando esse “percurso histórico”, capturando dele o que é interessante e essencial para a realização de um “texto-pensamento”.

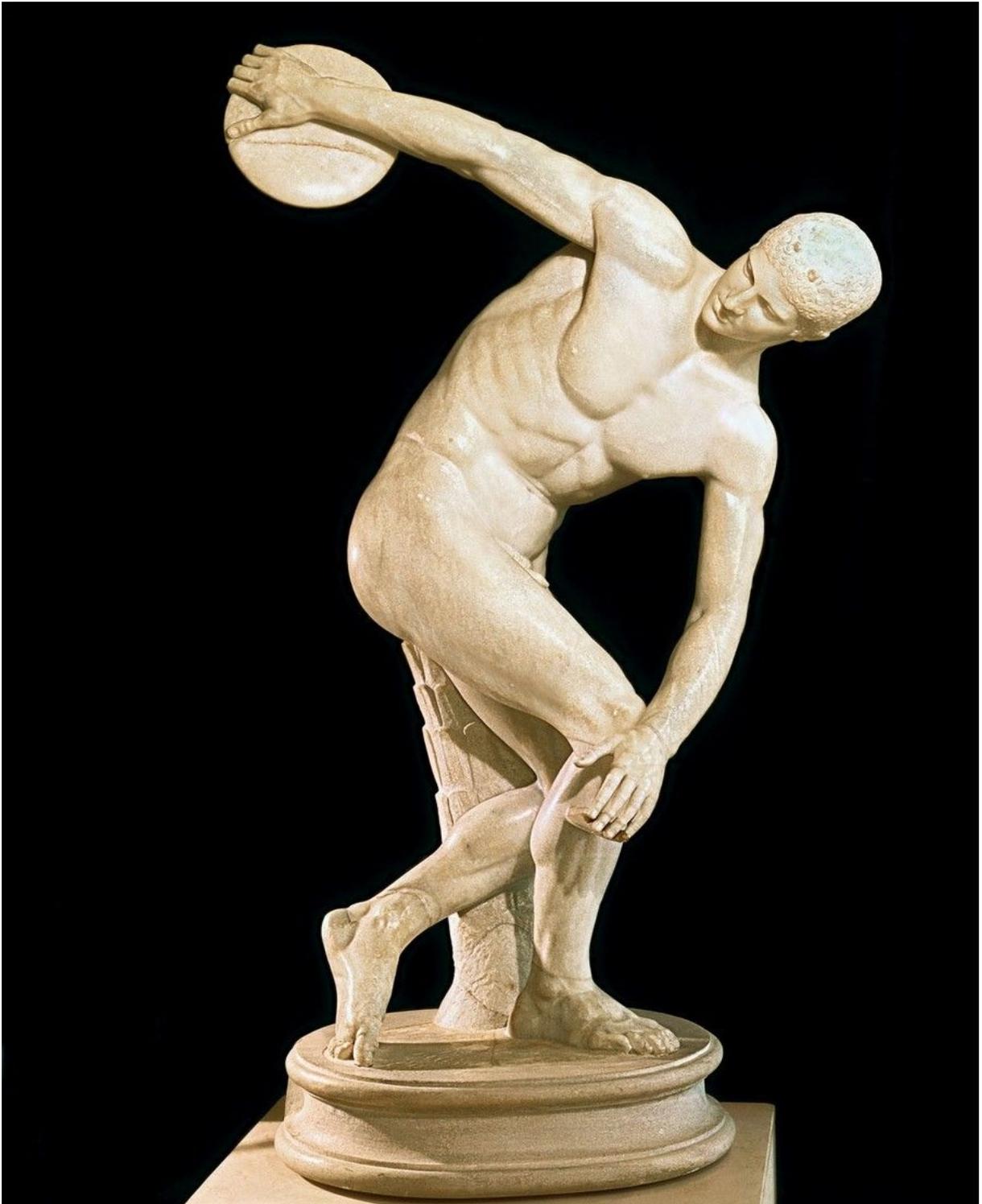
¹ “Quanto mais apto o Corpo se torna para estas coisas, tanto mais apta a Mente se torna para perceber; e, por conseguinte, aquilo que dispõe o Corpo desta maneira e o torna apto para estas coisas é necessariamente bom, ou seja, útil, e, tanto mais útil quanto mais apto pode tornar o Corpo para estas coisas; e inversamente e, é prejudicial se torna o Corpo menos apto para estas coisas”. (Ética, p.270-271)

“Aquilo que dispõe o Corpo humano de tal maneira que possa ser afetado de diversos modos ou que o torna apto a afetar os corpos externos de um número maior de modos é útil ao homem; e é-lhe tanto mais útil, quanto o Corpo se tornar por essa coisa mais apto a ser afetado de mais maneiras ou a afetar os outros corpos; e pelo contrário, é-lhe prejudicial aquilo que torna o Corpo menos apto para isto.” (Ética, p.270-271).

² Dasein; estrutura unitária decomposta, para fins de análise, em “ser”, “em” e “mundo”: o mundo em que o ser é, o quem que é no mundo, e o modo de ser-em em si mesmo. O homem não “é”, primeiramente, para depois criar relações com um mundo, ele é homem na exata medida de seu ser-em, isto é, na exata medida em que possui um mundo ou abre o sentido de um mundo. Não existe anterioridade entre esses dois movimentos. “Assumir relações com o mundo só é possível porque a pre-sença, sendo-no-mundo, é como é.” (Heidegger, 1985: 96)

³ Segundo Robert Stam e Ella Shohat (Crítica de Imagem Eurocêntrica, 2006), “o discurso eurocêntrico é complexo, contraditório e historicamente instável, fruto de tendências ou operações intelectuais que se reforçam mutuamente e que purificam a história ocidental, enquanto tratam com condescendência, ou mesmo com horror, o não-ocidental”.

Figura 1 – O corpo “perfeito” (460-450 a.c.) – Miron Discobolo



Fonte: LENDO, 2021⁴.

Na antiguidade clássica ocidental, de maneira mais direta com Platão⁵, o corpo se torna

⁴ <https://lendoahistoriadaarte.com/2021/07/26/discobolo/>

⁵ “Ora, a alma pensa melhor quando não tem nada disso a perturbá-la; nem a vista, nem o ouvido, nem a dor, nem prazer de espécie alguma, e concentrada em si mesma, dispensa a companhia do corpo, evitando qualquer

o receptáculo imperfeito da alma, um túmulo degenerado que está sob o julgo da alma. O corpo aqui é tratado quase como uma veste passageira para uma alma imortal, além de um obstáculo para a busca da verdade. Durante muito tempo foi conservado um dualismo “corpo-alma” no pensamento hegemônico ocidental, embora existam fraturas nesse dogma. Pensamento que é desenvolvido em Agostinho e faz eco em filósofos contemporâneos, ainda que de maneira diversa e com alterações na lógica do pensamento, como Cioran⁶.

Outra percepção que é deveras reproduzida é a do corpo sagrado, corpo dos mártires, corpo da religião. Especialmente na idade média, a visão de corpo sagrado foi bastante replicada nas artes. Assim como as noções do corpo mediado pela medicina ganha escopo da idade moderna, chegando com um discurso robusto (de poder) ao século XX. Por outro lado, há o corpo alquímico, o corpo do misticismo, o corpo xamânico. Estas abordagens serão melhor trabalhadas mais profundamente em capítulos posteriores, quando o trabalho mergulhar nas relações do corpo com as artes, o cinema e o horror. Finalmente, tendo gênese no séc. XIX e sendo desenvolvido até os dias atuais, interessa o pensamento acerca do corpo pós orgânico e suas conectividades.

comércio com ele, e esforça-se por apreender a verdade”, Platão em Fédon.

⁶ “E quando só se tem um corpo e uma alma, um pesado demais e a outra obscura demais, como suportar ainda um suplemento de peso e de trevas? Como arrastar nossos passos em um tempo negro? Sonho com um minuto dourado, fora do devir, com um minuto ensolarado, transcendente ao tormento dos órgãos e à melodia de sua decomposição”, Emil Cioran, em *Breviário de Decomposição*, 1947. Embora o filósofo romeno carregue mais marcas da influência que sofreu de filósofos alemães como Kant, Schopenhauer e Nietzsche, com frequência retoma as noções de corpo imperfeito e putrefato, receptáculo de uma alma (ainda que obscura) já articuladas em Platão e Agostinho.

Figura 2 – imagem sem nome



Durante o percurso da idade média, a filosofia escolástica, partindo de leituras teológicas já convencionais, construía teorias a priori sobre as funcionalidades corporais humanas e sua fisiologia complexa. Desde o séc. XIII, por meio de dissecações realizadas por Mondino de Luzzi (1270-1326), é que se busca uma verificação da legitimidade das averiguações executadas por Galeno⁷ (130-200 D.C). O conhecimento a partir dos livros prepondera. O processo de dissecação de um corpo era costumeiramente proposto a confirmar os escritos de Galeno. O corpo só era “visto” após ter sido “lido”. Segundo a reflexão de José Gil (1997, 136), toda a produção teórica de Galeno é mesclada pelo que se entende como uma combinação de racionalidade metafísica, axioma pré-científico e pistas de crenças mágicas. Para Gil, o período da idade média coloca uma distância impossível de superar entre o tempo da fisiologia e o tempo social, inscrevendo um desejo no homem que nunca é satisfeito, um desejo fundamentado numa espécie de alegria em eterno porvir. Com a novidade de um tempo linear é que o corpo humano se registra na história. Com o renascimento, então, no lugar de trabalhar com modelos a priori, uma espécie de abstração do corpo, há a proposta de observar esse corpo, para só então, partindo deste registro, constituir e trabalhar com modelos a posteriori.

A singularidade do conjunto de ilustrações desenvolvido pelo médico holandês André Vesálio (1514-1564) resulta de suas observações e seu trabalho minucioso sobre os corpos dissecados; todavia, para além disso, os corpos de Vesálio são concebidos como apenas resíduos. Para o médico, seu trabalho de ilustração servia como um suporte à memória, sem o poder de substituir o estudo sobre o corpo, ele mesmo. Se o artista Michelangelo trabalha com a ocasião em que corpo e alma se separam (o corpo ficando para “trás”), Vesálio vai adotar aquilo que permanece, sua herança: a materialidade do corpo.

⁷ Médico romano de origem grega, conhecido como o mais proeminente investigador anatómico do período romano. Reconhecido como um dos precursores da investigação anatómica (embora feita em macacos) e de teorias anatómicas que figuram entre as mais influentes da idade média. Seu conhecimento foi perpetuado entre os árabes, em especial Avicena.

Figura 3 – Ilustração de Vesálio mostra um homem segurando a própria pele, a fim de evidenciar a musculatura



Fonte: ANATOMIA, [2000]⁸.

⁸ <https://www.auladeanatomia.com/novosite/pt/generalidades/historia-da-anatomia/>

Os processos de comunicação do corpo com o mundo que o cerca só é possível mediante duas qualidades: de algum modo, é imperativo que ela seja orientada, conjecturando uma separação do mundo segundo categorias, domínios, espaços; e precisa tolerar a circulação da energia do corpo para o mundo segundo dispositivos concisos – dispositivos que derivam de ambientes sociais diferentes: indo do arco e do tear, chegando aos processos xamanísticos de comunicação com o mundo animal. As articulações do corpo deixam circular a energia.

Na comparação de uma caricatura com uma ilustração de um monstro: a primeira figura o predomínio dos signos sobre o corpo na ordem cultural – uma determinada circunscrição (de “caráter”, por exemplo) absorvendo toda a feição do corpo, codificando-a até que apenas permita brotar o seu sentido; a segunda, contrariamente, manifesta a disposição para o desaparecimento da função significante, favorecendo a presença do corpo não “codificado”, do corpo ocupante, amorfo ou prolífero – esbatendo-se, em qualquer dos casos, perante o Mesmo, as diferenças, as articulações, os desfasamentos significantes, quer seja o hermafrodita em que os dois sexos coexistem num só corpo, a cabra de duas cabeças na qual o mesmo signo se repete até perder o sentido (a cabeça...), ou a figura monstro alienígena cujo volume colossal (massa de carne profusa e diversa) esconde as juntas e homogeneiza as rugosidades – é sempre o mesmo processo de absorção dos signos pelo seu contrário, transformando-se o próprio corpo em signo delirante, parasitário de todos os signos da linguagem.

Retomando o que foi colocado ainda no começo do texto, a história do corpo priorizada para o pensamento clássico é também uma história do corpo belo, do corpo “perfeito” segundo um aceção das práticas científicas antigas e modernas. Esta tese zela pelas noções de corpo monstruoso, corpo grotesco, corpo feio, corpo abjeto. Como potência e transgressão, sem que seja simples a captura. Partindo de leituras que já entregam com competência uma “história do corpo”, como História do Corpo (direção de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello), História da Beleza e História da Feiúra (Umberto Eco), A Idade neobarroca (Omar Calabrese), apenas para citar algumas obras, a proposta é progredir para um pensamento do corpo desviante, a vida do corpo transgressor, sendo norteado, para isso, a partir de obras teóricas as mais diversas, obras ficcionais, produção de imagens (pintura, fotografia, cinema e vídeo), chegando a constituir (ao final da tese) o tutano de um pensamento singular e/ou peculiar.

Como um meio único de aparecimento, de ação e de pathos, de sedução e aversão, vetor basilar de nosso ser-no-mundo, no corpo humano, no sangue, nas membranas, encontra-se um sem-número de moléculas que diferem de maneira semelhante às impressões digitais. O séc.

XX dotou o indivíduo autônomo de propagação de um corpo singular. O peso dessa evolução foi a crescente solidão. Aqui cabe uma colocação que surge em três diferentes pensadores, a saber, José Gil, David Le Breton e Omar Calabrese: a ideia de que a palavra corpo é muito utilizada para se referir ao cadáver humano, aquilo que, sem vida, aparentemente não pode mais produzir, não oferece potência. Entretanto, segundo José Gil⁹ (1997) e Le Breton¹⁰ (2003), mesmo o cadáver detém uma “potência para produção de vida com o uso médico do mesmo”, dando continuidade ao que parece “acabado”.

A remoção dos membros de um cadáver evoca o despedaçamento. A arte de Francis Bacon, por exemplo, é entusiasmada pela incidência antropológica das revoluções médicas¹¹ : uma troca de interesses, tanto da antropologia pela ciência médica, quando da medicina pelas questões comportamentais (coletivas e individuais), quando começa a abordar questões de saúde pelo prisma das ciências humanas¹². Sem dúvida, somos carne, somos carcaça em potência. A ciência anatômica do passado, extraída da morte, continuava cercada de um sopro assustador. A produção de imagens do corpo, no séc. XX, tem como elementar propriedade ser uma produção de imagens do ser vivo e oferecer a todos o meio para olhar sem brutalidade para o cerne do corpo.

⁹ GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. 1997.

¹⁰ BRETON, David Le. *Adeus ao corpo*. 2006.

¹¹ FILHO, Naomar. *Introdução à Epidemiologia*. 2006.

¹² O que daria origem mais tarde a uma sociologia médica e as noções de saúde coletiva.

Figura 4 – 1946 Painting. Francis Bacon



Fonte: BACON, 1946¹³

¹³ <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/painting-1946#technical-data>

Com o acontecimento do cinema no séc. XIX surgem as tecnologias de observação do corpo, mais precisamente, do interior do corpo. A exemplo da conectividade entre um aparelho de raios-X com uma tela fluorescente, o que possibilita observar à vontade o movimento da caixa torácica e ver declaradamente os pulmões na ocasião da inspiração e da expiração. Em resumo, espreitar o funcionamento dos órgãos no interior do corpo. Máquinas como RM (Ressonância Magnética) e de Tomografia satisfazem a “necessidade” de uma segurança global da saúde oferecendo imagens do corpo em sua totalidade, o que apoia a ideia de um domínio panóptico de todos os órgãos que manifestam enfim, sem exceção, seus arcanos.

O corpo em si foi densamente recomposto pela medicina. Pessoas com necessidades especiais recebem novas próteses, que em muitas das ocasiões estão fora do alcance do olhar. Quiçá seja possível, muito em breve, substituir os minúsculos vasos capilares por enxertos (orgânicos ou não) sem que sejam formados coágulos no interior deles, irrigar órgãos ciber-orgânicos por um sangue sintético.

1.3 Transgressões do corpo **Corpo tentacular**

Um só corpo pode ser habitado por presenças sucessivas diferentes,
como o demonstra a experiência mais comum.
Melhor: um só corpo pode desdobrar-se em
dois ou três outros corpos simultaneamente.

José Gil

Tomando como ponto de partida o pensamento ocidental, o corpo foi, na maioria das vezes, visto como um ultraje à inteligência, uma barreira tanto para o pensamento quanto para a ação. Segundo uma tradição do pensamento o corpo era matéria passiva, aguardando para ser conformada pela configuração articuladora do logos. Ou então, era qualquer coisa que precisava ser regulamentada e refreada – é por isso que ele foi sujeitado aos cânones da representação. A metafísica tende a criar dualismos de corpo e mente, natureza e cultura. Os temas lacanianos da

“falta”¹⁴, da passagem pelo desfiladeiro do significante patriarcal¹⁵ e da diferença radical entre o pênis e o falo¹⁶, são avatares recentes dessa tradição.

Mas Gilles Deleuze delinea uma contradição, uma “reversão filosófica” descoberta (entre outros) nos textos de Spinoza e Nietzsche. Essa tradição não opõe corpo e pensamento, mas, em vez disso, sugere um paralelo entre eles: ela afirma os poderes do corpo e vê a própria opacidade e insubordinação da carne como uma incitação ao pensamento e como sua categoria principal.

Deleuze (2005)¹⁷ indica uma reversão advinda no seio cinema, quando a câmera explora os pormenores das posturas e comportamentos corporais, investindo, investigando e cingindo a carne.

Dê-me, portanto um corpo: esta é a fórmula da reversão filosófica. O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida. Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. (DELEUZE, 2005, p. 227).

A fidedigna proximidade do corpo, transportado e hiperbolicamente ampliado pelo aparelho cinematográfico, nos provoca e nos impele, nos forçando a nos agitarmos para além de um limite constituído. O cinema é um tipo de contato não representacional, perigosamente mimético e corrosivo, nos empurrando para a vida emblemática do corpo. Eu sou meu corpo, e

¹⁴ Ao tratar da sexualidade feminina, Freud claramente hesita entre um discurso sobre a diferença e um discurso sobre a falta. Na medida em que este último predomine, ele estaria assumindo a sexualidade masculina como norma para a abordagem da feminina, de tal maneira que uma mulher seria sempre um homem menos alguma coisa (o falo, em todas as suas dimensões, simbólicas, imaginárias etc.). A universalização desse discurso sobre a falta na psicanálise lacaniana tendeu a agravar e generalizar esse problema, que Lacan tentou solucionar quer procurando dissolver a diferença entre questões normativas e questões de fato (ao propor, por exemplo, uma “ética do real”), quer atribuindo à mulher a possibilidade de um gozo não fálico e, com isso, a possibilidade de uma feminilidade não histórica.

¹⁵ Procedimento hierárquico que impõe a submissão de um dos termos pelo outro, agiria também no interior no patriarcado, com invenção do binário homem/mulher. Ele é identificado ao significante fálico, significante extraordinário e único ordenador da sexualidade; ela ao subalterno desregrado – se elidida da linguagem, serve de embrião e pilar que alicerça esta estrutura capitaneada pelo Pai.

¹⁶ Distinguir falo de pênis é separar a sexualidade infantil (refere-se à fase fálica, última da sexualidade infantil) da sexualidade adulta. Distinguir o pênis do falo seria localizar uma certa masculinidade que não necessariamente oblitera o feminino. Permanece ainda aberta a questão sobre se em verdade existe uma sexualidade adulta, se há alguma masculinidade que vai além da fase fálica, que não precisa considerar a feminilidade como castração.

¹⁷ DELEUZE, Gilles. Cinema II: A Imagem-Tempo. 2005.

precisamente por esse mero motivo ele resiste à minha astúcia, eu sou incapaz de possuí-lo. Sua pura imanência é obscena e pornográfica. A inércia da carne e suas demandas insaciáveis são experimentadas como agressivas, assustadoras e nojentas. O corpo é, ao mesmo tempo, cativante e violentamente horrendo. O corpo é abjeto, e toda abjeção é, no fim das contas, uma postura e uma reação do ou para o corpo. O abjeto é expelido para além do domínio do possível, do tolerável, do pensável. Ele fica lá, bem próximo, mas não pode ser assimilado. O abjeto é radicalmente excluído e me atrai para o lugar onde a significação entra em colapso. Cada abjeção também é uma exaltação: existe uma ambivalência intensa e insolúvel no contato da carne, uma sucessiva oscilação afetiva. Um excedente hipertrófico de sensações e ardores inconciliáveis.

Figura 5 – Gravid Uterus - William Hunter Dittrick Medical History Center



Fonte: THINKING, 2017. ¹⁸

O que pode acontecer quando o excepcionalismo humano e o individualismo limitado, aqueles velhos entendedores da filosofia ocidental e da economia política, se tornam impensáveis para os mais distintos pensadores, sejam das ciências naturais ou sociais? Definitivamente impensáveis: não estão disponíveis ao pensamento. As ciências biológicas têm sido especialmente potentes em fermentar noções sobre todos os habitantes mortais da terra desde o imperialismo do século XVIII. O homo-sapiens – o humano como espécie, o antropos como a espécie humana, o homem moderno – foi um produto principal dessas práticas do

¹⁸ <https://www.thinking3d.ac.uk/Hunter1774/>

conhecimento. O que acontece quando organismos e ambientes dificilmente podem ser lembrados pelas mesmas razões que até as pessoas endividadas do ocidente não podem mais se considerar indivíduos, e sociedades de indivíduos, em histórias somente humanas? Certamente, um momento tão transformador na Terra não deve ser chamado de antropoceno, termo que começou a ser utilizado por cientistas para designar uma nova época geológica na terra, na qual os homens passam a produzir eventos que influenciam “respostas” do planeta. Esta seria uma definição mais conectada com os pressupostos das ciências exatas e biológicas. Para Donna Haraway¹⁹, o antropoceno é definido mais como um “evento-limite” do que propriamente um período, marcado especialmente por um desequilíbrio grave causado pelo modo de vida dos humanos, impactando em todas as espécies no globo.

Nesta seção, com todos os descendentes infiéis dos deuses celestes, com os corpos múltiplos que encontram um rico chafurdar em confusões multiespecíficas, é imperioso fazer um alarde crítico e alegre sobre esses assuntos. Existe um gozo em permanecer com aquilo que é identificado como “problemático”²⁰, e o jeito mais imediato de arranjar isso é em alegria generativa, terror e na coletividade/multiplicidade de pensamentos.

Esta noção de multiplicidade, relacionada a um corpo também múltiplo e multifacetado, remete à ideia de tentáculos, de um pensamento tentacular²¹. Um pensamento tentacular conectado a muitos apêndices, capazes de entrelaçar o fazer de fabulação especulativa, ficção científica, fatos científicos, entre outros. O pensamento tentacular produz anexos e destacamentos; ele corta a falta e produz excessos, realiza a diferença; ele tece caminhos e decorrências, mas não determinismos; um pensamento que agrega conhecimentos que podem ser eviscerados e atados de algumas maneiras e não de outras.

Do pensamento tentacular à vida tentacular. Naquilo que chamamos aqui de vida tentacular não existem figuras sem carne, figuras de “representação”. É a vida das aranhas, dos humanos, lulas, águas-vivas, extravagâncias neurais, entidades fibrosas, seres flagelados, tranças miofibrilares, emaranhados microbianos e fúngicos, trepadeiras, raízes profundas e expostas. A vida

¹⁹ “Talvez a indignação merecedora de um nome como Antropoceno seja a da destruição de espaços-tempos de refúgio para as pessoas e outros seres. Eu, juntamente com outras pessoas, penso que o Antropoceno é mais um evento-limite do que uma época, como a fronteira K-Pg entre o Cretáceo e o Paleoceno. O Antropoceno marca descontinuidades graves; o que vem depois não será como o que veio antes. Penso que o nosso trabalho é fazer com que o Antropoceno seja tão curto e tênue quanto possível, e cultivar, uns com os outros, em todos os sentidos imagináveis, épocas por vir que possam reconstituir os refúgios”. (Donna Haraway, 2016).

²⁰ Neste caso, a referência é os corpos que escapam às normas.

²¹ Derivado da noção de “Chthulucene” em Donna Haraway.

tentacular alcança também as redes, criações de TI²², dentro e fora das nuvens. Tentacularidade é sobre a vida vivida ao longo de linhas – com todas as suas riquezas - não em pontos, não em esferas. Os habitantes do mundo, criaturas de todos os tipos, humanos e não humanos, são viajantes; gerações são como uma série de trilhas entrelaçadas. Uma cadeia de todos os caracteres possíveis

Figura 6 – Cthulhu, de H.P Lovecraft²³t.



Legenda: Cthulhu , de H.P Lovecraft. Características humanoides com asas semelhantes às de morcego, tentáculos, escamas. . . ser múltiplo e caótico.

Fonte: TWILIGHT, 2014.

1.4 O corpo cinematográficoO corpo sem fronteiras

“Que medidas ainda podem ser significativamente realizadas no novo espaço mundial de infinita circulação e modulação? (. . .) Que tipo de subjetividade pode permanecer fiel a si mesma, em um mundo onde o corpo e a mente são medidos e definidos como investimentos flexíveis de ‘capital humano’? “

Steven Shaviro

²² Tecnologias da informação.

²³ <https://www.twilight-zone.nl/Cthulhu-Cthulhu-I-Unframed-Art-Print-Sideshow-Toys/en>

Entre os traços mais marcantes que abalizaram a cultura de massa do século XIX, está o aparecimento de novos modos de percepção brotados pelos impactos tecnológicos ocorridos a partir da modernização da indústria. Lançado às engrenagens industriais, o corpo passou a ser “retalhado” de díspares formas pelas artes e pelas ciências. Este processo seguiu o ritmo frenético com o qual a ciência mapeou a geografia corporal através de inúmeras medidas, taxonomias e diversos mecanismos de normatização que alinhavam a anatomia do corpo humano aos aparelhos de produção e de espetáculo do capitalismo industrial.

Reforçando o que foi dito na introdução, o corpo humano é o objeto fílmico por excelência e, ainda assim, sua figurabilidade nunca está dada, no sentido em que cada realizador constrói a sua própria percepção do que é ali um corpo, alguns de modo mais explícito e determinado do que outros. O corpo cinemático se constitui como o locus de todos os interditos, dos clichês, das quimeras, das repressões e das liberações em torno do sujeito moderno. Entregá-lo como imagem jamais foi evidente ou simplista. O cinema em suas “formas” mais densas e radicais talvez seja o mais interessante testemunho das provocações que o corpo, desde sempre, conferiu aos artistas que se alvitram a apresentá-lo ou reinventá-lo esteticamente.

No cinema que será pesquisado aqui como ponto visceral da tese, o corpo abjeto emerge das tensões com as tentativas normativas de capturá-lo, encapsulá-lo, e do confronto com os limites que serão atravessados. Conquanto muitos críticos se apoiem numa camada mais superficial que diz respeito à narrativa textual ou mesmo numa exploração de oposições estéticas (feio x bonito, a título de exemplo) para justificar suas análises imediatas, sua plasticidade não é exatamente de fácil captura, pois que em dados momentos é uma arte de massas e adjacências indistinguíveis, além de causadoras de múltiplas sensações.

O movimento de fragmentação e de abreviação realizado pelo cinema, é um emblema dos tempos modernos – acarretando uma série de pesquisas que conectam o cinema à constituição da moderna percepção calcada na lógica do capitalismo, baseada em ritmos pautados pela aceleração e desaceleração. Além disso, tal decorrência acarretou uma nova percepção da figura humana, pois a síntese cinematográfica foi utilizada como reconstituição científica tendo em vista o estudo da movimentação corpórea (Muybridge) e da dilatação do tempo operada pelo movimento.

O corpo apresentado nesse cinema, ainda, jamais é “primitivo” ou inocente, pois o corpo multifacetado não é capturável, mas é perceptível pela ruptura que causa com certos rituais, cerimônias, atitudes e gestos mais ou menos codificados. O cinema a ser trabalhado nunca se contenta com a caricatura, ou a mera mimetização do corpo, ele transporta o espectador habilmente até as fronteiras desses códigos (e além!), no lugar no qual o corpo escapa à

interpretação e à adjetivação. É como pensar um cinema de dentro da imagem cinematográfica uma espécie de quebra da ideia de parede bidimensional, cuja implicação é um composto de desvelamento atraente do espaço da ação. Em dado momento, ao trabalhar o corpo no cinema contemporâneo, será preciso retornar a expoentes dos cinemas de vanguarda, como o Expressionismo Alemão, e suas características marcantes que foram seminais para realizações do cinema contemporâneo. No expressionismo é muito evidente o poder hipnótico da imagem e a força de atração da imagem, com forças de tensão em relação aos personagens e aos corpos do personagens, quase sempre sufocados numa angústia que remetia aos espaços modernos, com necessidade de uma margem, que estava para além da tela, provavelmente.

Contudo, insistindo na noção corporeidade pictórica, como pensar a articulação que Claire Denis faz com os excessos do corpo tangível, ou melhor, como pensá-la em termos de multiplicidade e de ruptura de fronteiras? Para tal empreitada é necessário evitar o dualismo entre corpo e alma, corpo e pensamento, corpo e mente. Trata-se de pensar a unidade do plural do ser fora de si, ou ainda trata-se de pensar a inexistência de fronteiras como uma ação que é inevitavelmente, uma articulação.

Uma das maneiras como a questão do corpo surge em Denis é na articulação entre o corpo transfonteiriço (devir-animal²⁴ ?) e o corpo codificado. Se em *Trouble Every Day* Denis trabalha com corpos dilacerados e dilacerantes em estado de saturação, tonificados, prestes a romper os limites da coexistência e ser um outro ou encontrar gozo da finitude, o corpo vampirizado ou vampiresco, em um adensamento que passa pela transgressão do corpo, pelos desejos de transgressão, seu horizonte fascinante e vivificante. Jean-Luc Nancy²⁵ assegura que o corpo, sendo um cadáver ou animado, vai partilhar do mesmo esplendor que irradia inerte, ambas sancionam a condição de imagem e materialidade exposta, sem origem nem fim, sempre a se diferenciar, de forma que não há organização totalitária. Nancy lança mão do termo

²⁴ O devir-animal é real, define-se pela vizinhança do humano com o animal. Pertence a sociedades secretas, de caça, de guerra e de crime (Deleuze e Guattari, 1997, p. 23), aparece em seitas, nas missas negras e nos sabás das bruxas. É um devir que quebra as ações rotineiras e nos coloca no seio de microscópicas confrarias ocultas, de bandos que animam campos de batalhas, de matilhas que correm na escuridão das florestas. Como todos os outros devires, é minoritário.

“Tornar-se animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a significantes. Os animais de Kafka jamais remetem a uma mitologia, nem a arquétipos, mas correspondem apenas a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidade liberadas onde os conteúdos se libertam de suas formas, não menos que as expressões, do significante que as formaliza.” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 20-21).

²⁵ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. 1992.

“corpus” a fim de identificar tanto o corpo vivo pessoal, como o corpo como objeto de estudos da ciência, aqui o corpo é a própria condição de todo contato, de todo agenciamento no mundo. No caso do citado filme de Claire Denis é nessa estranha aproximação entre o corpo morto e o corpo vivo que *Trouble Every Day* pode ser melhor alcançado.

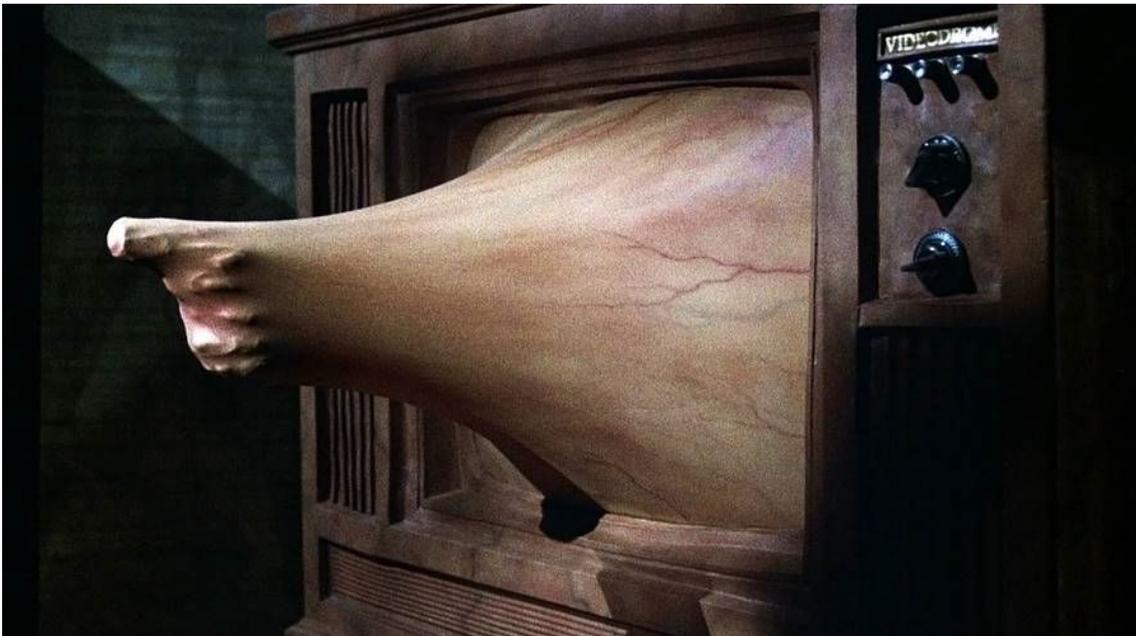
Já no caso de David Cronenberg os corpos são “superexcitados”, em uma espécie de carnificina tecnológica que abrange – em meio a uma dose de drogas e aos múltiplos tipos de aparelhos – explosões de cabeças, produção de aberrações, alucinações, neuroses, libidos assassinas, virtualizações, carnes sintéticas, mutações e diferentes subsídios que singularizam o estranho e, ao mesmo tempo familiar, universo do realizador. Inserido numa espécie frenesi maquínico, a ficção-científica passa a ser arrombada por sua própria força: a carenagem dos carros se transforma em pele deveras sedutora; robôs em crises existenciais e outros híbridos que ambicionam a independência do homem. Numa espécie de multiproliferação tecnosomática, quase sempre faz presença o ingrato poder branco, a medicina, representada por um homem da ciência que possibilita as manipulações médico-farmacêuticas para modificar os corpos emaranhados nas tramas.

Figura 7 – Fotograma de *Trouble Every Day*, de Claire Denis (2001).



Fonte: FILMCOMMENT, 2013.²⁶

Figura 8 – Fotograma de *Videodrome*, de David Cronenberg (1983).



Fonte: IMS, 2019²⁷.

Em sua obra *Diferença e repetição*, Deleuze (1988) trabalha a noção de cesura organizada por Hölderlin em torno da cadência do tempo trágico para pensar uma nova experiência temporal que só pode ser entendida a partir da rachadura do Eu. A cesura seria o ponto de aparecimento da rachadura. A cesura fabrica uma descontinuidade, entretanto não é uma simples ruptura: tolera ir além do conceito de rompimento ou de ruptura, dado que gera um tipo de dobradiça: ao exibir o corte articula as partes.

²⁶ <https://www.filmcomment.com/article/trouble-every-day-claire-denis-review/>

²⁷ <https://ims.com.br/filme/videodrome-a-sindrome-do-video/>

1.5 Corpo monstruoso Caminhos para a próxima seção

Não está morto o que eternamente jaz inanimado, e em estranhas realidades até a morte pode morrer.

Lovecraft

No que tange ao corpo, suas fronteiras, seus limites e suas transgressões, há uma reflexão que é intensamente bem-vinda no trabalho com as questões mais cara a esta tese: o monstro. Pensar o corpo e o monstro é pensar também a ruptura de limites, a travessia de fronteiras, o diálogo com as questões que evocam o grotesco e o abjeto, o pensamento tentacular, a vida tentacular. Ao monstro reservamos um capítulo inteiro. O próximo. Fica aqui apenas um singelo texto que funciona como travessia entre os dois capítulos.

Há pelo menos um monstro contemporâneo que espelha de maneira densa e conscientemente a questão. É o alienígena de A Coisa

Figura 9 – Imagem sem título.



Fonte: GIL, 2006.

2 MONSTROS

A impossibilidade de penetrar o esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadirnos de planejar esquemas humanos, mesmo sabendo que eles são provisórios.

Jorge Luis Borges

2.1 Do não-lugar e do fabuloso à Teratologia

O homem, enquanto figura que se imagina enquanto central no universo, sempre distorceu este mundo. Nos céus, no mar e em lugares distantes, ele sempre imaginou monstros e demônios, bestas mitológicas e homens disformes. Em suas religiões, ele concebeu uma estranha ascendência do homem a partir de deuses e semideuses, da loucura humana e do incesto divino. Particularmente, ele inventou bestas humanas para assombrar a si mesmo, léxicos de almas mortas historiando híbridos infernais - minotauros e tritões, sátiros e górgonas, sereias e homens centopeias, cultos subter- râneos ou anfíbios gerados em câmaras nupciais antediluvianas profanas. Ele tornou meio reais os terrores dos seus pesadelos.

Partindo de uma perspectiva de pesquisa que tem como base mais acessível as produções ocidentais acerca do monstruoso / fantástico, nos tempos clássicos, lendas gregas e contos de transeuntes povoavam a terra com criaturas fantásticas. Viajantes foram tentados pelo amor mortal e pelo canto das sereias. Havia raças inteiras de homens estranhos, alguns com rostos encravados em seus peitos, outros com um único pé tão grande que podia protegê-los do sol quando não estavam pulando nele. Desde os mais primitivos desenhos das cavernas até a demonografia medieval, passando pelas visões infernais de Bosch e Grünewald²⁸ e além, os sonhos - e medos - da humanidade criaram um zoológico fantasmagórico de estranhos começos, os demônios ambulantes de um Inferno na Terra.

O fascínio monstruoso é um fascínio que se impõe por si: remete para uma insuportável atracção derivada da existência (e da representação) de uma extravagância. O regime subjacente

²⁸ Pintores. Grünewald, pintor do gótico tardio e precursor do expressionismo, exerce influência sobre a arte de Bosch.

à existência dos monstros é o do excesso de presença. Esta superabundância reflete-se na própria iconografia. A imagem do monstro como que nos encadeia por nos comunicar um excesso de ser e, nesta medida, “manifesta maior realidade do objeto, mais pormenores, mais conteúdo que uma imagem vulgar” (Gil, 1994: 82).

A essência do monstro encontra-se na sua absoluta singularidade e na descontextualização. O monstro é algo de maravilhoso: é recebido e tratado como uma mirabilia, como uma curiosidade admirável da natureza que se subtrai a qualquer categorização. O monstro só o é pela sua novidade, pela extravagância e, simultaneamente, pela sua capacidade de produzir admiração, surpresa e espanto. “Deformações corporais do corpo próprio, diferenciando-se das fantasias imaginárias das raças fabulosas – das quais algumas, todavia, são “teratológicas”. A distinção é cômoda porque o monstro teratológico é sempre individual, enquanto o fabuloso pertence a uma “raça”. (GIL, José. Monstros. Pág. 15).

Na definição das ciências médicas, o teratológico é o estudo ou pesquisa do monstruoso (do grego terato = monstro + logia = ciência), abarcando aqui, nesse sentido, todo e qualquer corpo que, por força externa ou desígnio próprio, extrapole sua forma de maneira a se apresentar como um “corpo deformado”, um “corpo que sobra ou que falta”.

Figura 10 – Figuras mitológicas – gravura de autoria desconhecida



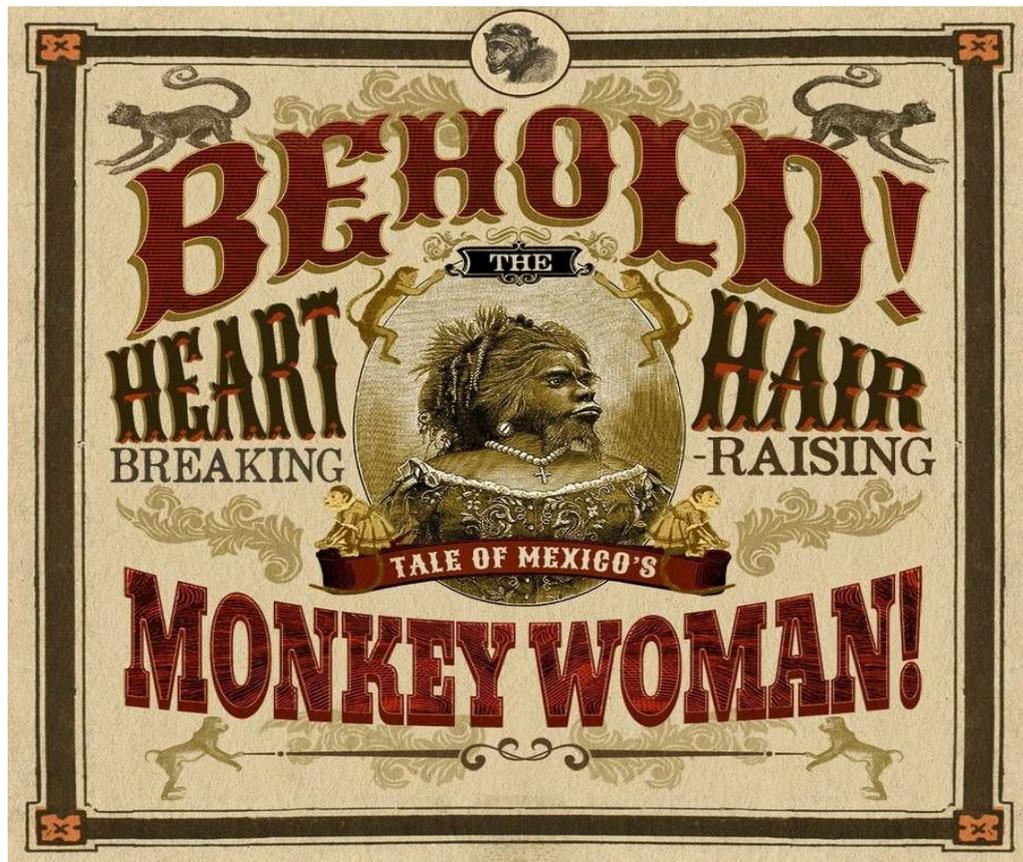
Figuras mitológicas – gravura de autoria desconhecida

Até o alvorecer do racionalismo no século XVIII e o início da classificação para todas as espécies, havia pouco ou nenhum método científico para distinguir entre a fábula e o fato. Comentaristas tão diversos quanto Homero, Heródoto, Plínio, Aristóteles (que cunhou o termo *lusus naturae*, “piadas da natureza”), passando por Albrecht Dürer e Sebastian Brant com

xilografuras de porcas de oito patas e outros nascimentos monstruosos, Hartmann Schedel em seu *Liber Chronicarum* (1493), Alhazred no *Necronomicon*, Pierre Boaistuau em sua *Histoires Prodigieuses* (1560), haviam obscurecido o que se acreditava ser uma fronteira entre mito e realidade a um ponto quase indistinguível. Com a quase implacável força de manifestação e absorção do moralismo cristão durante vasto período, os “monstros humanos” eram atribuídos à ira de Deus, ou punição pelos pecados de sodomia (Paracelso *De Animalibus Natis Ex Sodomia* [1493]).

Os primeiros passos em direção a uma imagem mais clara vieram da França. C.L.L. De Buffon, em suas *Varietades das Espécies Humanas, de Monstros* (1749), declarou um novo axioma que seria seguido pela maioria de seus sucessores imediatos na identificação de tipos de anomalias humanas “Todos os monstros possíveis podem ser reduzidos a três categorias: a primeira é a dos monstros por adição, a segunda, os monstros por omissão, e a terceira, aqueles que são por causa da inversão ou posicionamento errado das partes”.

Figura 11 – Freakshow do século 19.



Fonte: PASTRANA, 2014.²⁹

No final do século 19 e início do século 20, viria um verdadeiro dilúvio de livros e

²⁹ <http://janeentrelinhas.blogspot.com/2014/02/julia-pastrana.html>

tratados sobre anomalias humanas; os portões de sangue abriram na segunda era de ouro dos Monstros. A França ainda estava no coração, suas livrarias médicas cheias de livros como a Pesquisa de Camuflagem da Produção Artificial de Monstruosidades, de Camille Dareste. Ao mesmo tempo, os teatros, os circos e os shows paralelos estavam repletos de exposições ao vivo em todo o mundo; parecia que o público não se esgotava. Embora essa paixão louca por verdadeiros “monstros”³⁰ tenha diminuído um pouco com a virada do século, com os espetáculos à mostra diminuindo de popularidade, o cinema desenvolvia seus próprios temas e atrações fantásticos. O filme de terror “Freaks”³¹

Figura 12 – Freaks – Tod Browning (1932).



Fonte: FILMSUFI, 2019.³²

Anomalias humanas têm seu pior momento com a ascensão do cristianismo; na Idade Média, os cristãos perseguiram e queimavam na fogueira tudo e qualquer coisa que eles temessem ou não entendessem, incluindo gatos e outros animais, mulheres e ‘bruxas’, ciganos

³⁰ O monstro humano, teratológico.

³¹ “Monstros” no Brasil, o filme dirigido por Tod Browning (Dracula, 1931. Com Bela Lugosi) foi um marco por colocar como protagonistas pessoas de fato deficientes e que trabalhavam em circos e freakshows.

³² <http://www.filmsufi.com/2020/10/freaks-tod-browning-1932.html>

e até livros. Nesse ambiente genocida, os “monstros” não tiveram chance; seus corpos retorcidos certamente sinalizavam que eram descendentes de Satanás. Até os gêmeos normais eram assados como coisa do mal. Não antes do surgimento do nazismo - com o qual certos atos do cristianismo medieval tem uma comparação mais próxima - no século 20 haveria uma purgação exterminadora declarada nos deficientes físicos ou dos retardados mentais.

Barnum fundou seu museu americano em 1841, um estabelecimento em Nova York que possuía muitas atrações ‘freaks’. A partir daí ele montaria seu famoso circo itinerante. A primeira grande atração de Barnum foi o lendário anão, Tom Thumb. Nascido Charles S. Stratton em Bridgeport, Connecticut, em 1838, este pequeno ser humano foi descoberto por Barnum, levado para Nova York e apresentado como General Tom Thumb, da Inglaterra. Tom Thumb se aposentou muito rico, aos 20 anos. Quando Barnum partiu para realizar outros investimentos, Tom saiu da aposentadoria fazendo outra pequena fortuna - apesar de ter crescido um pouco - no processo. Tom Thumb morreu em 1883, mas a mania global de freakshows e teatralidades estranhas continuaram pelo resto do século.

Figura 13 – Barnum e três anões – Fotografia colorida posteriormente.



Fonte: REDDIT, 2017³³.

2.2 Trevas e ciência

A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte de todos os medos é o medo do desconhecido.

H.P. Lovecraft

³³https://www.reddit.com/r/HistoryPorn/comments/5x7ygn/circus_showman_and_founder_pt_barnum_and_his/

Em março de 1512, um farmacêutico florentino chamado Luca Landucci escrevia seu diário, abordando os acontecimentos atuais e temas do seu interesse, como as deformações do corpo humano. Ele tinha muito sobre o que escrever. O norte da Itália foi engolido pela guerra e, curiosamente (alimentando o interesse de Landucci) Ravenna caiu dezoito dias após o nascimento do “monstro”. “Era evidente”, escreveu Landucci, “que o monstro significava um enorme incômodo para todos. Parece que alguma grande desventura sempre acontece quando certas coisas nascem”.

Landucci na verdade não viu “o monstro”. Ele havia morrido de fome por ordem de Júlio II, e o escrito de Landucci se baseia em um desenho que foi exibido em público em Florença. Essa imagem foi uma das primeiras de muitas. Xilogravuras e gravuras impressas espalharam a notícia do monstro por toda a Europa e, à medida que se espalha, o monstro adquire uma nova existência, póstuma. Quando partiu de Ravenna, tinha duas pernas; quando chegou a Paris, tinha apenas uma. Em algumas gravuras tinha asas de morcego, em outras eram mais parecidas com as de um pássaro; tinha genitália hermafrodita ou então um grande membro masculino ereto. Ele se misturou com as imagens de outro monstro nascido em Florença em 1506 e depois fundido a um ícone medieval da humanidade pecaminosa chamado “Frau Welt” - uma espécie de Harpia com asas de morcego e pernas unidas que agarrava o globo em suas garras.

Figura 14 – O Monstro de Ravenna (1512).



Fonte: GIL, 2006.

Nos séculos XVI e XVII, haviam monstros por todos os lados. Os príncipes os recolheram; os naturalistas catalogaram-nos; os teólogos os transformaram em propaganda religiosa. Havia grande interesse em disciplinar, gerir, capturar as forças dos monstros. Estudiosos mapearam sua ocorrência e seu significado em livros primorosamente ilustrados. Na Alemanha, Conrad Lycosthenes produziu seu *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* (1557, mais tarde traduzido como *The Doome: chamando todos os homens para julgamento*); da França vieram os *Histoires et prodiges* de Pierre Boaistuau (*História dos prodígios*, 1560) e *Des monsters et prodiges* de Ambroise Paré (*Monstros e prodígios*, 1573).

Foi, no entanto, um homem que declarou o verdadeiro uso da deformidade à ciência - e o fez com uma clareza inabalável. Este foi Francis Bacon. Às vezes, lorde chanceler da Inglaterra, Bacon chega até nós com a reputação de ser o mais frio dos intelectuais. Sua proposta era estabelecer os princípios pelos quais a investigação científica do mundo natural deveria ser

conduzida. Em seu *Novum Organum* de 1620, Bacon começa classificando a história natural. Há, diz ele, três tipos de história natural: a que ‘lida com a liberdade da natureza ou com os erros da natureza ou com os vínculos da natureza; de modo que uma boa divisão que pudéssemos fazer seria uma história dos nascimentos, uma história dos nascimentos prodigiosos e uma história das artes; a último das quais nós também frequentemente chamamos de “Arte Mecânica e Experimental”’.

Em outras palavras, a história natural pode ser dividida no estudo da natureza normal, da natureza aberrante e da natureza manipulada pelo homem. Ele então continua nos dizendo como proceder com a segunda parte deste programa. “Devemos fazer uma coleção ou uma história natural particular de todos os monstros e produtos prodigiosos da natureza, de toda novidade, raridade ou anormalidade”. Naturalmente, Bacon está interessado em coletar objetos aberrantes não por si mesmos, mas para entender as causas de suas peculiaridades. Ele não diz como chegar às causas - ele simplesmente confia que a ciência um dia fornecerá os meios.

2.3 O “monstro cultural”

Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser.

José Gil

Verificamos o dano que as compreensões fragmentadas da noção de “monstro” causa, o material permanece (as pegadas do Yeti sobem a neve tibetana, os ossos do gigante encalhados em um penhasco rochoso), mas o próprio monstro se torna imaterial e desaparece, reaparecendo em outro lugar (quem é o Yeti, se não o homem selvagem medieval? Quem é o homem selvagem, se não o gigante bíblico e clássico?). Não importa quantas vezes o Rei Arthur matou o ogro do Monte Saint Michel, o monstro reapareceu em outra crônica heroica da Idade Média numa abundância de “morte d’Arthurs”. Independentemente de quantas vezes Ripley (Sigourney Weaver) destrói totalmente o alienígena ambíguo que a persegue, sua monstruosa ascendência retorna, labuta para persegui-la novamente em outro encadeamento maior do que nunca. E assim o corpo do monstro é corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão à

mutação.

Um monstro resiste a qualquer classificação construída sobre hierarquia em uma oposição meramente binária, exigindo “lugar” em um sistema que permita polifonia, resposta mista (diferença na mesmice, repulsa na atração) e resistência à integração permitindo o que José Gil chamou com um trocadilho maravilhoso - um jogo mais profundo das diferenças, um polimorfismo não-binário na “base” da natureza humana.

O plano no qual os monstros jazem pode muito bem ser a margem visível do próprio elemento hermenêutico: o monstruoso oferece uma fuga do seu percurso hermético, um convite para viver novas espirais, procedimentos novos e interconectados de percepção de estar no mundo. Em face ao monstro, a inquirição científica e sua racionalidade metódica desmoronam. O monstruoso é um espécime muito amplo para ser encapsulado em qualquer sistema conceitual; a própria existência do monstro é uma repreensão ao contorno e ao enclausuramento; como as bestas de contos clássicos, ele ameaça devorar “totalmente cru e célere” todo pensador que perseverar em operar de outra maneira. O monstro é, desse modo, a personificação viva do fenômeno que Derrida classificou como “suplemento”

Figura 15 – A peculiar mandíbula do monstro do filme “O Predador” (1987) de alguma forma faz referência visual à ideia de vagina dentata.



Fonte: BLOG, 2013³⁴.

Além de sua expressão na arte surrealista, o mito da “vagina dentata” é extremamente recorrente. Apesar das variações locais, o mito geralmente afirma que as mulheres são aterrorizantes porque têm dentes em suas vaginas e que as mesmas devem ser domadas ou os dentes de alguma forma removidos ou amolecidos - geralmente por uma figura de herói - antes que a relação possa ocorrer com segurança. A imagem da bruxa assim como a conhecemos, foi

³⁴ <https://bloginterocitro.wordpress.com/2013/11/01/critica-predador-1987/>

como que aprofundada e explorada pelo cristianismo medieval, a fim de destruir com a figura das sacerdotisas pagãs, que além de adoradas percebiam a natureza e todos os seus frutos como manifestações de uma Deusa Mulher, de um útero criador / acolhedor, não alinhada com a relação culpa / pecado. Na perspectiva cristã, é claro, a bruxa é um monstro feminino familiar; ela é invariavelmente representada como uma velha e feia anciã, capaz de atos monstruosos.

Durante os julgamentos europeus de bruxas da história recente, ela foi acusada dos crimes mais hediondos: canibalismo, assassinato, castração de vítimas do sexo masculino e o advento de desastres naturais como tempestades, incêndios e peste. A maioria das sociedades também tem mitos sobre a vampira, uma criatura que suga o sangue de vítimas indefesas, muitas vezes dispostas, e as transforma em sua própria espécie.

A mitologia clássica também foi povoada de monstros de gênero, muitos dos quais eram mulheres. As sereias da mitologia clássica, como descrevem, eram enormes pássaros com cabeças de mulheres. Elas usavam suas canções mágicas para atrair os marinheiros perto da costa, a fim de conduzir os navios a recifes escondidos. As sereias então comiam suas vítimas indefesas. A Medusa e suas duas irmãs também apresentaram uma visão aterrorizante. Elas tinham cabeças enormes, seus cabelos consistiam em serpentes se contorcendo, seus dentes eram tão compridos quanto presas de javali e elas voavam pelo ar com asas douradas. Homens desafortunados o suficiente para olhar a Medusa foram imediatamente transformados em pedra. Nos tempos clássicos, pingentes e outras joias representando a aparição assustadora da Medusa eram frequentemente usados para afastar os maus espíritos, e os guerreiros pintavam os genitais femininos em seus escudos para aterrorizar o inimigo. Freud retoma este ponto em seu breve ensaio “cabeça da Medusa”:

Figura 16 – Medusa. Caravaggio.



Fonte: PIXELS, 2019.³⁵

A lógica do suplemento de Derrida aplica-se à impossibilidade de totalização da utopia, em particular em seu caráter escritural. Tanto em francês quanto em português o verbo e o adjetivo suprir/suplemento significam simultaneamente um acréscimo dado a uma falta e um excedente supérfluo.

Filosofia do Horror ou paradoxos do coração.

Se a cabeça de Medusa toma o lugar de uma representação dos genitais femininos, ou melhor, se isola seus efeitos horripilantes de seus prazeres, pode ser lembrado que exibir os genitais é familiar em outras conexões como um ato apotropaico[1]. O que desperta horror em si mesmo produzirá o mesmo efeito sobre o inimigo contra quem se está procurando defender-se. Lemos em Rabelais como o Diabo fugiu quando a mulher lhe mostrou sua vulva. (p. 274).

Não é por acaso que Freud vinculou a visão da Medusa à visão igualmente horripilante dos órgãos genitais da mãe, pois o conceito do feminino monstruoso, construído dentro de / por uma ideologia patriarcal e falocêntrica, está intimamente relacionado ao problema da diferença sexual e castração. Se aceitarmos a interpretação de Freud de que a “cabeça da Medusa toma o lugar de uma representação dos genitais femininos”, podemos ver que o mito medusiano é mediado por uma narrativa sobre a diferença da sexualidade feminina como uma diferença que se baseia na monstruosidade e que invoca a ansiedade de castração no espectador masculino. “A visão da cabeça da Medusa deixa o espectador rígido de terror, transforma-o em pedra”. A

³⁵ <https://pixels.com/featured/3-medusa-caravaggio.html?product=bath-towel>

ironia disso não se perdeu em Freud, que afirmou que tornar-se rígido também significa ter uma ereção. “Assim, na situação original, existe consolo para o espectador: ele ainda possui um pênis, e o enrijecimento lhe assegura o fato”. (ibid., 273). Uma maravilha na experiência do horror - de ver um filme de terror – é o fato de causar alterações semelhantes no corpo do espectador masculino moderno. E o que dizer de outras frases que são usadas tanto por espectadores masculinos quanto femininos frases como: “Quase me cago de medo”; “Isso me deixou enjoado”; “Isso me deu arrepios”? Qual é a relação entre estados físicos, excrementos corporais (mesmo que metafóricos) e o horror - em particular, o feminino-monstruoso?

O monstro é a diferença feita carne, vindo habitar entre nós. Em sua função é um Outro ou um terceiro termo suplementar, o monstro é uma incorporação do exterior, o além - de todos os locus que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas se originam dentro Dele. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrita através (construída por) do corpo monstruoso, mas a maior parte da diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual.

O exagero da diferença cultural na aberração monstruosa é bastante familiar. A distorção mais famosa ocorre na Bíblia, onde os habitantes aborígenes de Canã são vistos como gigantes ameaçadores para justificar a colonização hebraica da Terra Prometida. Representar uma cultura anterior como “monstruosa” justifica seu deslocamento ou extermínio pelo ato tornado heroico. Na França medieval, as “chansons de geste”.

Enquanto a percepção mede o poder refletivo do corpo, o afeto mede seu poder de absorver.

Henri Bergson

Lycaon, o primeiro lobisomem na literatura ocidental, sofre sua metamorfose lupina como em uma fábula de hospitalidade cultural. Ovídio relata como os gigantes primitivos tentaram mergulhar o mundo na anarquia arrancando o Olimpo dos deuses, apenas para serem destruídos por raios divinos. De seu sangue disperso surgiu uma raça de homens que continuaram os caminhos malignos de seus pais. Entre esta descendência perversa estava Lycaon, rei da Arcádia. Quando Júpiter chegou como hóspede em sua casa, Lycaon tentou matar o soberano dos deuses enquanto ele dormia, e no dia seguinte lhe serviu pedaços do corpo de um criado como refeição. O enfurecido Júpiter puniu essa violação do relacionamento hóspede-hospedeiro transformando Lycaon em um ser de aparência monstruosa, análogo àquele

estado sem lei e ímpio o qual governava.

O próprio rei corre aterrorizado e, ganhando os campos, uiva em voz alta, tentando em vão falar. De sua mandíbula provém espuma, com sua ganância por sangue, ele se volta contra as ovelhas, deliciando-se ainda com as carniças. Seu aspecto muda, com cabelos desgrenhados, e patas onde existiam mãos. Ele se transforma em lobo e ainda mantém alguns traços de sua forma anterior.

Figura 17 – Lycaon – Hendrik Goltzius.



Fonte: LIFEPERSONA, 2018³⁶.

A perda horrivelmente fascinante da humanidade de Lycaon meramente reifica seu estado moral anterior; o corpo do rei é transformado completamente, instantaneamente e com insistência. O poder da proibição, na narrativa, tem seu pico na descrição persistente do Lycaon monstruosamente composto, na medida em que ele é ao mesmo tempo homem e animal, naturezas duais em uma desordem indefesa de afirmação. A fábula conclui quando Lycaon não pode mais falar, é “apenas” presença.

Enquanto os monstros nascidos da conveniência política e do nacionalismo auto justificável funcionam como convites à ação, geralmente militares (invasões, usurpações,

³⁶ <https://www.lifepersona.com/do-you-know-who-lycaon-was-the-king-who-gave-his-name-to-the-lycantropy>

colonizações), o monstro da proibição policia as fronteiras do possível, interditando através de seu corpo grotesco alguns comportamentos e ações, valorizando outras. É possível, por exemplo, que os mercadores medievais disseminassem intencionalmente mapas retratando serpentes do mar, como o Leviatã, nas margens de suas rotas comerciais, a fim de desencorajar novas explorações e estabelecer monopólios. Todo monstro é, desse modo, uma narrativa dupla, duas histórias vivas: uma que descreve como o monstro surgiu e outra, seu testemunho, detalhando o uso cultural que o monstro serve. O monstro da proibição existe para demarcar os laços que mantêm unido o sistema de relações que chamamos de cultura, para chamar a atenção horrenda para as fronteiras que não podem - não devem - ser cruzadas.

Essas fronteiras primárias existem para controlar o tráfico de mulheres, ou mais geralmente para estabelecer laços estritamente homossociais, laços entre homens que mantêm uma sociedade patriarcal funcional. Um tipo de pastor, esse monstro delimita o espaço social através do qual os corpos culturais podem se mover e, nos tempos clássicos (por exemplo), validou um sistema hierárquico de liderança e controle naturalizados, onde cada homem tinha um lugar funcional. O protótipo da cultura ocidental para esse tipo de monstro “geográfico” é o Polifemo de Homero. A quintessência da representação xenófoba do estrangeiro (o bárbaro - aquilo que é ininteligível dentro de um determinado sistema linguístico-cultural), os Ciclopes são representados como selvagens que não têm “uma lei para abençoá-los” e que não têm a *techne* para produzir (ao caráter grego) civilização. Seu arcaísmo é transmitido através da falta de hierarquia e de uma política de precedentes. Essa dissociação da comunidade leva a um individualismo acidentado que, em termos homéricos, só pode ser horripilante. Por viverem sem um sistema de tradição e costumes, os Ciclopes são um perigo para os gregos que se acercam, homens cujas identidades dependem de uma função compartimentada dentro de um sistema de subordinação e controle de desindividualização. As vítimas do Polifemo são devoradas, engolidas, de maneira a desaparecer do olhar público: o canibalismo como incorporação no corpo cultural ilícito.

O monstro é um aliado poderoso do que Foucault chama de “a sociedade do panóptico”, na qual “condutas polimórficas são realmente extraídas dos corpos das pessoas e de seus prazeres . . . [para serem] extraídos, revelados, isolados, intensificados, incorporados, por dispositivos de potência multifacetados”. O monstro é continuamente ligado a práticas proibidas, a fim de se normalizar e reforçar a normatividade. O monstro também atrai. A mesma criatura que aterroriza e interdita pode evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstrosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma saída temporária da advertência. Essa repulsão e atração simultâneas no âmago da composição do monstro

contribuem grandemente para sua contínua popularidade cultural, pelo fato de que o monstro raramente pode estar contido em uma dialética simples e binária (tese, antítese . . . sem síntese). Des- confiamos e detestamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e talvez seu desespero sublime.

A noção de que gótico significa uma “escrita do excesso” está frequentemente ligada a teorias do corpo excessivo, aqui geralmente identificado com abordagens sobre a análise das funções corporais e sobre os limites de transgressão de identidade. [O grotesco], como quase todo escritor sobre o assunto se sente obrigado a mencionar mais cedo ou mais tarde, evoca a caverna – o grotto

O insuportável em si é inseparável de uma revelação ou iluminação, como de um terceiro olho.

Deleuze

Em *Matéria e Memória*, Bergson esboça uma dupla topografia psíquica. A crosta externa é espacial e socialmente orientada, enquanto o núcleo interno vibra no fluxo infinito da duração. De acordo com Bergson, existem dois eus diferentes, um dos quais é a projeção externa e a representação social do outro. As operações internas do eu são alcançadas por profunda introspecção, um processo que “nos leva a apreender nossos estados internos como seres vivos, num constante devir, como estados não passíveis de medir, que se permeiam”. Esse modo é radicalmente distinto do mapeamento tripartido de Freud da psique e do papel central da transferência.

O “estado interior” para Bergson, embora também seja formado por memória, participa do processo duradouro do devir perpétuo. Esse dinâmico e multifacetado modelo enfatiza a mudança e a multiplicidade, seminais para a esquizoanálise, que rejeita a finalidade. De certa forma, a esquizoanálise é a metodologia clínica de Guattari na clínica psiquiátrica experimental de La Borde aplicada por Deleuze como crítica estética. Em *Anti-Édipo*, ambos insistem na urgência política das inovações de Guattari, argumentando que “uma psiquiatria materialista reconhece o estado de desejo e sua produção como primários e determinantes, enquanto uma psiquiatria idealista repousa sobre ideias e sua expressão”, enfatizando assim as práticas materiais de produção de desejo.

No nível da narrativa e da representação, os críticos psicanalíticos argumentam que tanto o monstro quanto o espectador repetem cenários primitivos de ambivalência, refazendo

um desejo terrível imbricado na falta. Se mudarmos o foco para a experiência processual do filme, tanto o monstro quanto o espectador estão engajados em um agenciamento esquizofrênico, onde experimentam uma liberdade sem o ego do cons- trangimento. O prazer, para Deleuze e Guattari, é materialmente baseado na sensação imanente. O desejo, que excede o sexual, não é produto de falta ou negatividade, mas é produtivo e automático. Os autoeróticos do desejo alcançam sua consumação na “celebração nupcial de uma nova aliança, um novo nascimento, um êxtase radiante, como se o erotismo da máquina liberasse outras forças ilimitadas”. Tal automatismo é experimentado por meio de estados intensivos: “coisas em si” e não “subjetividades”. Esses estados proporcionam um “intenso sentimento de transição” sem a posição final estática da psicanálise.

Figura 18 – Nosferatu (1922).



Fonte: FILMELIER, 2019³⁷.

A loucura, um tema tradicional de terror gótico, é misturado com elementos mágicos que lembram os contos fantásticos de Grimm e Hoffmann. Ambos têm uma visão moderna na representação do filme dos tratamentos inovadores do asilo con- temporâneo e do potencial de abuso de poder. Os filmes do Expressionismo Alemão ilustram a abordagem de Deleuze aos textos de terror como imagens-movimento. Aqui, sua exploração põe em primeiro plano a dinâmica física e metafísica da luz e da sombra. No cinema expressionista alemão, escuro e

³⁷ <https://www.filmelier.com/br/film/6856/nosferatu>

claro encenam uma batalha de forças boas e más através do contraste. Nos filmes de Murnau

Figura 19 – “Brundlefly” (mix de Brundle com uma mosca) em A Mosca – Cronenberg (1986).



Fonte: VILLAINS, 2018.

Os seres humanos que se transformam em monstros, ou regressam a formas de vida anteriores, são matéria-prima dos filmes de terror, que torcem alegremente tecnologia de efeitos, como maquiagem protética e imagens geradas por computador, para manifestar monstruosidade. O espectador se envolve visceralmente na mistura afetivamente potente dessas mudanças corporais. O locus favorito para modificações corporais espetaculares é a transgressão daquelas normas biológicas e culturais que ele coloca em relevo. O presente texto explora mutações humanas / não humanas de uma perspectiva também deleuziana. Os conceitos de devir e de corpo sem órgãos traçam essas transformações híbridas. A abordagem vai além da subjetividade dividida do trabalho psicanalítico sobre o horror e os corpos aberrantes, que retém componentes unidos, mas ainda assim identificáveis, de cada “original”. Os devires[1] deleuzianos são um processo de individuação dirigido aos afetos subjetivados, sendo mais coletivo que particular, seu objetivo é abrir para a criação de novos territórios, para a criação de novas subjetividades. O devir é sempre um ponto de partida, mas que não se sabe necessariamente onde vai chegar. O devir-animal, devir-criança, devir-mulher. Um devir acontece por expansão, contágio. “O homem é majoritário por excelência, enquanto que os

devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário. [. . .] Maioria supõe um estado de dominação” (Deleuze & Guatarri, Mil Platôs)

Como as anomalias traçam uma linha entre as multiplicidades congruentes, elas se assemelham às criaturas da fantasia sombria e do horror na literatura. O “es- tranho” anômalo é “Moby Dick, ou então a Coisa, a Entidade de Lovecraft, terror”. A entidade monstruosa não é fixa em sua identidade, mas muda ao entrar em montagens processuais dinâmicas. À medida que se move, pode se abrir para outros elementos afetivos, como a beleza e a alegria, e atraí-los para a experiência de horror, adicionando singularidades à sua multiplicidade. A entidade é um movimento perpétuo, mantendo seu potencial de devir à medida que se transforma. Deleuze novamente usa imagens de Lovecraft para explicar como “ENTIDADE = ACONTECIMENTO, é o terror, mas também muita alegria. Tornar-se uma entidade, um infinitivo, como Lovecraft falava, a terrível e luminosa história de Carter: Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devimos-mulher, num devimos-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. Estes devires encadeiam-se uns aos outros segundo uma linhagem particular, como num romance de Le Clézio, ou então coexistem em todos os níveis, segundo portas, limiares e zonas que compõem o universo inteiro, como na pujante obra de Lovecraft” (Crítica e Clínica, p. 11). Os monstros podem parecer à primeira vista gravitar contra o potencial libertador dos conceitos de Deleuze. Ao eliminar a dinâmica de estilo do texto com seu conteúdo representacional, essa interpretação estaria perdendo o traçado deleuziano da diferença. Infelizmente, ele usa essas imagens perversamente sugestivas apenas raramente, como ilustrações explícitas dos processos de devir. Para mim, essas imagens provocativas e pertinentes da fantasia popular atestam a aplicabilidade mais ampla de suas teorias, e compõe parte da proposta desta tese.

Figura 20 – Cthulhu. Criado de Lovecraft.



Legenda: Cthulhu é uma entidade cósmica criada pelo escritor de terror H. P. Lovecraft em 1926. Lovecraft criou um vasto universo de seres e uma cosmologia do outsider que será explorada mais à frente, na tese..

Fonte: SITELOVECRAFT, 2015.

Mulheres e homens que se revolvem com outras formas de vida estão entre as anomalias do cinema de terror. Entidades inumanas possuem corpos humanos. Corpos sem alma têm vida própria não humana, e espíritos sem seus corpos anteriores se tornaram etéreos. Essas entidades se recusam a permanecer como objetos de nossa contemplação estética e procuram nos incorporar ao híbrido dinâmico de sua montagem virtual. Nós também, com os monstros, nos tornamos em espectadores mutantes. Apesar das tentativas estereotipadas de restaurar a ordem no final de muitos filmes, continuamos a ficar muito tempo após o filme encerrar. O que é inicialmente uma montagem cinematográfica transmuta-se em outra forma de processo experiencial.

As anomalias subvertem noções fixas de integridade subjetiva e minam as tentativas culturais de manter normas tipológicas e de espécies auto consistentes. A Evolução Criativa de Bergson é influente aqui. Trabalhando com élan vital, ou o ímpeto vital, Bergson baseia-se nas teorias evolucionistas de sua época para explorar os devires da vida vegetal e animal. Ele sugere que os limites humanos são muito menos fixos do que desejamos imaginar. Como outras formas de vida no planeta, a força do fluxo universal da matéria nos atravessa. À medida que a força vital flui em nós e através de nós, “essa imagem especial que persiste no meio dos outros, e que eu chamo de meu corpo, constitui a todo momento uma seção do devir universal”.

Corpos orgânicos são a matéria básica de muitos filmes de horror e parece perverso não os explorar em si mesmos. Muito trabalho crítico tem base formativa no estruturalismo, por isso deslizam sobre os aspectos biológicos do corpo e sua sensação como tal, usando corpos como trampolins emblemáticos para estruturas psíquicas primárias. Como os corpos do “horror” podem ser penetrados, desmembrados ou duplicados, as vicissitudes têm sido interpretadas a partir de algumas perspectivas feministas[1] como cenários de castração, atos sexuais tabus e perdas subjetivas.

O masoquismo é adaptado por Deleuze para mapear as operações do corpo sem órgãos

O homem não se torna lobo, nem vampiro, como se mudasse de espécie molar; mas o vampiro e o lobisomem são devires do homem, isto é, vizinhanças entre moléculas compostas, relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, entre partículas emitidas. É claro que há lobisomens, vampiros, dizemo-lo de todo coração, mas não procure aí a semelhança ou a analogia com o animal, pois trata-se do devir-animal em ato, trata-se da produção do animal molecular (enquanto que o animal “real” é tomado em sua forma e sua subjetividade molares) . . . (Mil Platôs. . .)

Vampiros, lobisomens e outros híbridos da fantasia de terror são imagens inspiradoras da afinidade humana com bestas, plantas, minerais, além de configurações maquínicas ou tecnológicas.

Barbara Creed (citarei outras ainda)

“O Corpo sem Órgãos grita: fizeram-me um organismo! dobraram-me indevidamente! roubaram meu corpo!” (Deleuze e Guattari, 2012, v.3, p. 25) “por que este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO é também pleno de alegria, de êxtase, de dança?” (Deleuze e Guattari, 2012, v.3, p. 13). “Por que passar por estes exemplos?” Por que tratar do CsO dos masoquistas, dos hipocondríacos, dos esquizofrênicos, dos drogados, etc., por que tratar “de corpos esvaziados ao invés de plenos”, quando a ideia é propor a produção de corpos intensivos e poderosos para opróprio desejo?

Leopold Ritter von Sacher-Masoch foi um escritor e jornalista austríaco, cujo nome esteve na base da criação, pelo psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing, do termo masoquismo.

(Post Cinematic Affect, Steven Shaviro). Importante pensador e professor norte-americano. Trabalha com filosofia, cinema, ficção, literatura e crítica cultural.

Dario Argento é um diretor, produtor e roteirista de cinema italiano, conhecido pelos seus trabalhos no gênero giallo e pela sua influência no cinema de terror moderno. Realizou

importantes filmes, como *Suspiria* (1977).

Mil Platôs 4, p. 34.

[1] “Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo que se devém devenha tanto quanto aquele que devém, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio” (Mil Platôs 4, pág. 112).

“Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (Conversações, 66).

[1] Cineasta marcante naquele que foi chamado de “Expressionismo Alemão” no cinema, realizou filmes como *Nosferatu*, *Aurora* e *Fausto*.

3 CINEMA

É possível sentir prazer com o abjeto no cinema? Com a produção de imagens e narrativas abjetas? Neste capítulo a proposta é desenvolver a relação entre noções de abjeto (já trabalhadas na introdução) e o cinema, designadamente cruzando obras relevantes dos realizadores selecionados.

Pensando na noção de “corpo como lugar central no cinema”, por onde transitam e de onde brotam e conflitos e reflexões, o caminho aqui será de acercar-se do corpo de uma outra perspectiva. O corpo que gera incômodo, que perturba as convenções, que escapa às definições, ao lugar comum, às abordagens conservadoras.

3.1 David Cronenberg

Partindo de uma realização que incide sobre o corpo, com atenção especial num primeiro momento ao corpo feminino (provocando muitas críticas de misoginia ao diretor), o trabalho de Cronenberg, navegando e remanejando à sua maneira a ficção científica, o drama e o horror. O corpo é muitas vezes o local do horror (horror fisiológico, horror corpóreo), e até mesmo obras que não lidam explicitamente com esse ponto – “M. Butterfly (1993)” ou “(Spider (2002))” - exibem uma inquietação com a carne. Muito do horror decorre do tratamento do corpo como abjeto no sentido descrito por Julia Kristeva em seu “Powers of Horror: na essay on abjection”, no qual denomina o abjeto como os excessos do corpo, expelido e descartado: fezes, urina, vômito, lágrimas, saliva. (KRISTEVA, 1982). O corpo abjeto é aquilo que não queremos ver em nós mesmos: nossos excrementos, nossos excessos e, em última instância, nosso cadáver. O nosso corpo abjeto é nossa doença, nossa morte. Os corpos abjetos da sociedade são aqueles que execramos da mesma maneira que execramos nossos excessos e aquilo que em nós apodrece, levando à nossa morte. Por causa de sua onipresença no trabalho de Cronenberg, bem como a discussão crítica em torno dele, uma maior compreensão do uso da abjeção em seus filmes irá aprofundar a consciência crítica da complexidade de sua construção do corpo e contribuir para uma compreensão que se estende além da rotulagem de seu trabalho como “misógino”.

A abjeção, enquanto teoria e pensamento aplicado, desenvolveu-se ao longo dos filmes

de Cronenberg. Noel Carrol, em 1980, diagnostica uma aflição sexual, ainda em momento anterior a Kristeva nos primeiros filmes de Cronenberg, especialmente “Shivers” (1975), enquanto Barbara Creed, em 1993, aplica a teoria da abjeção de Kristeva ao meio cinematográfico, alegando que o aspecto abjeto da personagem Nola em *The Brood* (1979) é misógino. Fundamentado no trabalho de Creed com Cronenberg e Kristeva, o trabalho de William Beard em 1998, *The Artist as Monster* retoma o território lavrado por Carrol e o reformula em termos específicos do pensamento de Kristeva, assim como usa a abjeção para analisar filmes posteriores de Cronenberg. Tomados em conjunto, estes três críticos apresentam uma imagem quase homogênea do tratamento da abjeção na obra de Cronenberg. Além disso, eles demonstram simultaneamente uma série de deficiências na discussão crítica do trabalho do realizador, especialmente a tendência de tratar Cronenberg como uma figura literária ou teórica, ignorando ou minimizando as preocupações de *mise-en-scène*, assim como tratando seus filmes em isoladamente, não como um corpo de trabalho. Um dos objetivos do presente capítulo é reformular e aprofundar as análises e conexões, corrigindo esse descuido teórico e ampliando a pesquisa com diretores como Michael Haneke, Claire Denis.

Precedendo pesquisas mais recentes, como a de Steven Shaviro (1993), o crítico Wood, ofereceu uma leitura prototípica do abjeto no primeiro longa-metragem de Cronenberg, *Shivers*. Além do foco nos aspectos repugnantes do filme, Wood encontra os “parasitas do sangue” como centrais no filme, dignos de análise. Os acoplamentos que ele faz - entre os parasitas sanguíneos e a aversão sexual - são notavelmente semelhantes às preocupações levantadas por Kristeva ao discutir o abjeto. Wood afirma que os parasitas têm “fortes tons excrementais (sua cor) e associações contínuas com sangue”.

Figura 21 – The Brood – David Cronenberg (1979).



Fonte: SECONDCLASSMOVIE, 2018³⁸.

Com suas conotações de desperdício e sangue, como evidência de que o corpo interior se tornou enfaticamente exterior, poderíamos agora dizer - à luz do desenvolvimento da teoria de Kristeva - que os parasitas são abjetos. Na falta desse vocabulário, Wood ainda se preocupa com o significado dos parasitas de uma maneira que lembra a abjeção. Armado com sua discussão sobre o nojo sexual, Wood condena o filme - assim como seu diretor - especificamente pelo uso de repulsa sexual pelas mulheres.

Wood atua como um crítico ferrenho do trabalho de David Cronenberg. No entanto, um aspecto do trabalho de Wood útil para esta pesquisa é mostrar o valor da abjeção como uma ferramenta para entender o trabalho de Cronenberg. Uma compreensão da abjeção, juntamente com a análise dos aspectos especificamente cinematográficos de sua realização nos filmes de Cronenberg, acrescenta significados numa troca com os textos. Essa camada adicional pode servir para contestar a crítica negativa que envolve grande parte do trabalho do diretor. Porque - como veremos - a apresentação é a chave para a produção da abjeção, o meio cinematográfico através do qual ela é produzida deve ser examinado para elucidar completamente a abjeção nos filmes de Cronenberg.

Beard também usa a abjeção para explicar a transição do horror situado no feminino a

³⁸ <https://secondclasscinema.podbean.com/e/episode-40-the-brood-1979/>

outro situado no masculino, especialmente em *M. Butterfly* (1993). Como a linha entre o masculino e o feminino é permeável, o masculino que encontra o feminino monstruoso deve, forçosamente, encontrar o masculino, ele próprio, também monstruoso. Finalmente, Beard observa a abjeção inerente à morte sexual de acidentes automobilísticos em *Crash* (1996), onde o interior se torna externo e as fronteiras entre a vida, a morte e o sexo são quebradas. A discussão de Beard sobre a abjeção no trabalho de Cronenberg é principalmente útil como uma pesquisa: mostrar quais insights a ideia de abjeção oferece em uma série de filmes de Cronenberg. Embora nem todo filme se beneficie do esclarecimento usando as ferramentas de abjeção, Beard estabeleceu as bases mostrando que a abjeção se aplica a mais do que os primeiros trabalhos de Cronenberg e pode ser vista como um princípio norteador em sua obra.

Afora as preocupações com o monstruoso, vale a pena notar que a abjeção vai além desse aspecto também aplicado ao trabalho de Cronenberg. Beard discute uma abjeção mais geral em conexão com *The Dead Zone* (1983), baseado no que ele chama de “sentido do dicionário”, a saber, “desamparo, vitimização, sofrimento prostrado”. Embora essas análises sejam úteis, é importante destacar suas concepções mais gerais para contrastar com o trabalho aqui privilegiado. Ao longo deste texto, a teoria da abjeção de Kristeva - derivada de seu ensaio “Powers of Horror ” - será usada. Salvo indicação em contrário, a abjeção e seus termos derivados são entendidos no sentido de Kristeva. Enquanto outras teorias de abjeção podem ser úteis para entender as obras aqui estudadas, a teoria de Kristeva tem ressonâncias nos níveis cinematográficos, físicos, textuais e críticos do trabalho de Cronenberg e demais diretores.

3.2 O Abjeto Cinemático

Os argumentos anteriores demonstraram brevemente sofreram da deficiência de ficar no limite do “texto filmico”, privilegiando a narrativa textual em detrimento de outros elementos específicos da produção cinematográfica e de uma tentativa, ainda que textual, de compreender o subtexto, na qual vários aspectos importantes do cinema de Cronenberg são negligenciados, e outros, mal interpretados. As ferramentas necessárias para corrigir esses descuidos são as especificidades da análise cinematográfica e o tratamento de vários filmes. Partindo desta perspectiva, podemos explorar o uso da abjeção em Cronenberg de forma mais proveitosa. Entretanto, antes que tal projeto possa começar, é necessária alguma explicação da teoria de Kristeva, e os aspectos particulares que serão usados. Como a maioria dos outros

críticos observa, a totalidade da teoria de Kristeva não pode ser explorada em nenhum projeto que espere lidar com outros textos primários (Carroll), então é necessário um estreitamento para os aspectos mais úteis. Dos vários aspectos que a abjeção de Kristeva examina, os mais importantes para este projeto são fragilidade, intenção, ascensão e representação.

A fragilidade não é um aspecto da abjeção per se, mas é o que o abjeto revela sobre o mundo ao seu redor. O abjeto é aquilo que nos torna conscientes da fragilidade do nosso mundo, especialmente a “lei” segundo Kristeva (4). O abjeto é aquele que “não respeita fronteiras, posições, regras” e habita o “intermediário, o ambíguo, o composto”. Esse desrespeito, essa ambiguidade, é precisamente o que revela a fragilidade do mundo. Tudo o que usamos (“fronteiras, posições, regras” e a lei) para formar uma subjetividade, coletiva ou individual, é revelado como, se não arbitrário, vulnerável. Não é o abjeto então, que horroriza. O abjeto, então, é aquilo que revela os espaços “fora de controle”, que precisa ser “posto de lado para viver”, porque revela como a normatividade é frágil.

Ignoramos, a nosso risco, a qualidade sedutora do abjeto, pois o abjeto é também fascinante. O abjeto “acena” para nós porque é o que somos incapazes de separar. Como Kristeva revela, é somente através da abjeção que chegamos a ser constituídos como indivíduos, especificamente indivíduos desejantes, e é a subjetividade e o desejo que tornam o abjeto tão formidável. O gozo também desempenha seu papel; isto é o que Barthes chama de “prazer sem separação”, pois a abjeção “não corta radicalmente o sujeito do que o ameaça”. Assim, o horror se mistura com prazer no sujeito constituído, apesar da violência relacionada ao desejo.

Antes de abordar as técnicas narrativas, podemos parar por um momento para considerar o abjeto de maneira mais ampla nos filmes de Cronenberg. Enquanto Kristeva acha o cadáver o ápice da abjeção, o abjeto em Cronenberg enfoca menos o cadáver e mais aquele “que não respeita fronteiras”. Cronenberg literaliza o abjeto com figuras como os parasitas de *Shivers* ou as cicatrizes de *Crash*. O uso dessas hemorragias limítrofes continua durante o resto de seu trabalho. Como veremos, o uso de estratégias narrativas reforça essas hemorragias para além dos limites, enquanto produz sua própria hemorragia entre o personagem e o espectador.

Também útil para a discussão da abjeção no filme de Cronenberg é o pensamento de David Bordwell acerca das “normas” na narração. Embora sua discussão seja primariamente planejada como uma análise descritiva de várias formas históricas de narração, seu uso primário é sua distinção entre normas extrínsecas e intrínsecas, que variam de filme para filme, assim como historicamente. Normas extrínsecas são aquelas normas com as quais o espectador aborda um filme, derivadas de várias expectativas, incluindo, mas não se limitando a, gênero, período e relação com outras mídias. Normas intrínsecas são aquelas normas que são geradas pelo filme,

em conjunto com o espectador. Com as normas extrínsecas, “o espectador aplica esses esquemas ao filme, combinando as expectativas apropriadas às normas com a sua realização dentro do filme”. No entanto, Bordwell também observa que “o espectador está alerta para quaisquer normas estabelecidas pelo próprio filme”, e essas normas podem ou não contradizer as normas extrínsecas das quais o espectador está ciente.

O conceito de “normas”, expectativas com as quais o “observador” se aproxima de um filme, oferece a matéria-prima para a criação da abjeção no cinema de Cronenberg. Lembre-se de que o abjeto é aquele que “perturba identidade, sistemas, ordem”. As normas, como tais, podem ser tratadas como um “sistema” ou uma “ordem” que o diretor pode perturbar, criando um sentido do abjeto no visualizador. Além disso, o abjeto é aquele que revela a “fragilidade das bordas”, o que demonstra que os conceitos padrão de ordem (ou identidade, ou sistema) são arbitrários. Assim, o diretor “capcioso”, que demonstra a fragilidade dos conceitos de ordem na “lei” da narrativa, especialmente conceitos de linearidade, bem como causa e efeito, também pode produzir o que podemos chamar de narrativamente abjeto. Cronenberg é um desses diretores. Entretanto, além de simplesmente quebrar “normas” para produzir abjeção, as manipulações narrativas de Cronenberg também atuam, como sua *mise-en-scène*, para reforçar imagens de outra forma abjetas.

As normas, de acordo com Bordwell, são “circunscritas pelas possibilidades e probabilidades de tradições particulares” (p.163). Embora seja fora do escopo deste projeto delinear todas as normas extrínsecas que regem os filmes de Cronenberg (a ficção científica, o horror, o cinema de arte internacional), porque este fragmento do capítulo tratará principalmente das questões de abjeção no cinema do diretor. Talvez a forma narrativa predominante nos primeiros filmes seja sua qualidade linear e objetiva. Há uma ruptura, o protagonista investiga, o problema é resolvido. A câmera objetiva reina, com pouco uso de POV (ponto de vista / subjetiva). O espectador é continuamente solicitado a ver os procedimentos a partir de uma distância clínica. Geralmente, o espectador também está mais ciente do que está acontecendo do que qualquer um dos personagens. Por exemplo, em *Shivers*, muitas vezes estamos mais conscientes da presença dos parasitas que qualquer um dos personagens, e embora haja momentos de subjetividade, esses momentos não são essenciais em termos narrativos, e até que ponto o espectador sucumbe a tais momentos de subjetividade é discutível.

Figura 22 – Videodrome – David Cronenberg (1983)



Fonte: FORTRESS, 2018.³⁹

Em Videodrome, muitas dessas expectativas estão perturbadas. Enquanto o filme começa, pelo menos na medida em que o projeto videodrome está em funcionamento antes do início da narrativa, o conhecimento do espectador sobre o mundo é restrito quase exclusivamente ao que o protagonista, Max Renn, conhece. Além disso, o que ele sabe é colorido pelas várias ocorrências bizarras que se acumulam após a descoberta do sinal do videodrome. Assim como o sinal do Videodrome está manipulando Renn diegeticamente, o espectador também é manipulado por extensão porque a consciência do mundo diegético é restrita à visão de Renn. Estas estruturas narrativas fragmentadas anteriores não são sem propósito. Em vez disso, elas permitem várias prerrogativas a Cronenberg. A principal vantagem é perturbar o espectador. Em vez de apenas apresentar ao espectador uma ciência em desintegração, após o videodrome, Cronenberg utiliza ferramentas narrativas, especialmente o ponto subjetivo de visão e as alucinações, que permitem ao espectador experimentar a ruptura criada pela racionalidade arrogante. Essa capacidade de envolver o espectador se espalha também para o abjeto; Cronenberg não mais simplesmente apresenta ao espectador uma imagem do abjeto, mas após o vídeo orquestrado ele envolve o espectador na criação do abjeto através da técnica narrativa, forçando o espectador a um estado de abjeção.

Enquanto numerosas técnicas narrativas podem produzir um sentimento de abjeção no

³⁹ <https://www.fortressofsolitude.co.za/a-look-back-at-videodrome/>

espectador, as técnicas descritas aqui são aquelas que Cronenberg usa que reforçam a apresentação do abjeto na tela. Podemos imaginar um filme hipotético em que as técnicas narrativas trabalham conscientemente contra a apresentação de imagens, mas essas técnicas reforçam especificamente imagens do abjeto. Os dois mais prevalentes nos filmes de Cronenberg são o uso da subjetividade e o uso da alucinação / fantasia. Essas técnicas têm o efeito, em certos casos, de reforçar a apresentação do abjeto.

Subjetividade, a técnica narrativa que restringe o acesso do espectador ao mundo diegético, às experiências de um único personagem, não é, a priori, um elemento de abjeção. No entanto, o alinhamento da experiência do espectador com a experiência de um personagem abjeto aumenta o efeito de maneira diferente dos modos mais objetivos de contar histórias. Quando, como no caso de obras como Videodrome, eXstenZ, e Naked Lunch, as experiências dos personagens com os quais o observador se alinha são fragmentárias, o efeito é aumentado pela ausência da distância provocada pelas técnicas objetivas; a subjetividade mostra, ao invés de significar. Por exemplo, por mais horrível que seja a revelação da “gravidez” de Nola em The Brood, o espectador está preparado para isso pelas técnicas narrativas anteriormente objetivas.

A postura mais objetiva dá ao público mais informações do que o protagonista do filme: sabemos que esperar algo horrível, mesmo que Frank esteja mais surpreso. Em vez disso, nos filmes mais subjetivos que se seguem, o acesso do espectador ao mundo - em Videodrome, eXistenZ, e Naked Lunch, - é restrito, e a confusão, horror, abjeção dos personagens torna-se a confusão, horror e abjeção. do espectador.

Como disse João Luiz Vieira, sobre eXistenZ, “o filme continua como uma espécie de confusão indefinida, na mente do espectador, mesmo após os créditos finais”.

Figura 23 – eXistenZ – David Cronenberg (1999).



Fonte: SCREENSLATE, 2017.⁴⁰

eXistenZ também mantém uma associação narrativa subjetiva geral com seu protagonista e apresenta o reforço do abjeto. Enquanto o uso de técnicas de edição para associar o espectador e personagem não são tão pronunciadas como em Videodrome, eXistenZ ainda alcança a associação restringindo o acesso diegético do espectador ao conhecimento do protagonista. Ted Pikul atua como protagonista, e seu aparente desinteresse pela cultura de jogos que compõe a maior parte da narrativa do filme, permite que ele atue como um “espectador na tela” em grande parte do filme. Apesar de observarmos várias pessoas “tocarem” o eXistenZ, não conseguimos ver como o jogo se parece até que Ted entra nele; o filme/jogo é observado pela ótica dele. A abjeção também começa cedo, com referências a “meta-carne” e ao design orgânico dos gamepods, bem como a “arma de ossos” do assassino. O incômodo de Ted com jogos e especialmente com “bio-portas” reforça a experiência de abjeção do público sobre a revelação de finalidade e localização. A bio-porta é o principal local de abjeção em eXistenZ e, nas palavras de Ted, é “muito esquisito”. Sua relutância em submeter-se ao procedimento de “bio-portabilidade” prepara o público para ver o dispositivo com ceticismo, se não com horror. Embora vejamos a “arma” e o procedimento da bio-portabilidade (uma estranha mistura homoerótica de mecânica e penetração), a bio-porta não é imediatamente aparente. Somente após o procedimento, vemos quaisquer bio-portas e, em seguida, inicialmente, apenas os de Ted.

A câmera acompanha Allegra enquanto ela coleta suprimentos, incluindo seu gamepod,

⁴⁰ <https://www.screenslate.com/articles/existenz>

e um lubrificante do tipo aerossol. Há um corte do seu rosto para para Ted, que parece tenso. Novamente, o espectador parece mais propenso a compartilhar o ponto de vista de Ted enquanto ele age como coadjuvante. A revelação da bio-porta ocorre como que em um tiro. Ela aparece como um ânus e a abjeção é reforçada pela associação com brecha, borda. Beard observa o subtexto homoerótico, chamando-o de “comicamente lúgubre”. A bio-porta é obviamente uma brecha na fronteira corporal de Ted, tornando-o abjeto, mas é interessante notar que, a priori, não seria horripilante. Se o filme fosse contado do ponto de vista de Allegra, a bio-porta seria apenas mais uma conquista tecnológica que abriu o corpo, para o mundo exterior. No entanto, porque Ted é nosso substituto, compartilhamos sua subjetividade e seu medo da bio-porta. Ao contrário da fenda em Videodrome, no entanto, a bio-porta em eXistenZ faz mais para realçar os aspectos fascinantes, em vez de horripilantes, do abjeto. Porque Ted, e o espectador, desejam estar no jogo, e o único caminho para o jogo é a bio-porta. Torna-se necessário e objeto de fascinação fetichista, como Allegra e Ted discutem sobre seus méritos relativos e Gas opina sobre os mundos que ele abre. Assim, a associação narrativa entre Ted e o público cria um espaço para a abjeção no filme, seja fascinante ou horrorizante.

Figura 24 – Naked Lunch – David Cronenberg (1991).



Fonte: BLU-RAY, 2018.⁴¹

Em Naked Lunch, o protagonista William Lee age como substituto do público,

⁴¹ <https://www.blu-ray.com/movies/Naked-Lunch-Blu-ray/64057/>

espectador em uma viagem pela Interzone. A associação com Lee também fornece um reforço para a abjeção descrita no filme. Seguimos Lee por uma rodada de extermínio e descobrimos que ele foi incriminado em uma atividade bizarra relacionada a drogas (o pó utilizado para exterminar insetos). Quando ele é levado para o interrogatório, o primeiro uso da abjeção no filme ocorre. Enquanto Lee jura inocência, porque o pó apenas inseticida, os policiais afirmam que eles têm uma maneira de testar sua teoria. Lee se senta, a câmera se mantém fechada, possivelmente do ponto de vista de Lee, a tampa da caixa é removida. Um grande “inseto” emerge, asas tremulando e, à medida que se arrasta da caixa, uma protuberância semelhante a um ânus é momentaneamente visível em suas costas. O inseto se arrasta pelo pó quando os oficiais saem, o “ânus” ainda não está totalmente revelado. A câmera corta para Lee observando, enquanto uma voz emerge, aparentemente do inseto, convocando Lee pelo nome. A câmera aponta para o inseto, que agora tem uma voz que emana do “ânus” atrás de suas asas. O personagem de Lee, obviamente, não é fácil de incomodar, mas entre um corte e outro, é possível percebê-lo cada vez menos à vontade com a situação. Para enfatizar este ponto, um close-up de Lee é substituído por um close-up do “ânus”.

O “inseto” é obviamente uma figura de abjeção. As associações com a excreção anal e o enxerto de uma parte do corpo (aparentemente) humana na estrutura de um inseto questionam a natureza do corpo humano, destacando a fragilidade do limite corporal (e da espécie). Novamente, no entanto, podemos notar que a ligação narrativa entre espectador e personagem amplia a abjeção produzida pelo inseto. Porque nos associamos a Lee, tendemos a compartilhar sua reação. Ele inicialmente parece desconcertado, como se o inseto fosse estranho, mas também como se ele não estivesse ciente das implicações de sua existência. Ele, como nós, não percebe quando o inseto começa a falar, e é nesse ponto que ele e o espectador ficam cada vez mais desconfortáveis. Finalmente, a reação de Lee, e a nossa própria, elevam-se a um horror absoluto quando ele tira o sapato e esmaga o inseto. Embora, por si só, a criatura possa ter sido abjeta, ver um personagem com quem nos identificamos reagir com horror só pode aumentar nosso próprio horror com o inseto-ânus. Reações semelhantes ocorrem com os Mugwump, mas a essa altura Lee, assim como o público, se acostumaram mais com as visões bizarras/alucinantes em *Naked Lunch*.

Cronenberg utiliza a associação subjetiva com um substituto do público em vários de seus filmes. A técnica permite ao diretor ampliar o sentimento de abjeção produzido pela potência de suas imagens e narrativas. Em um processo de aritmética emocional, o horror do substituto do público é adicionado ao horror do espectador produzido pelas imagens na tela. O uso da subjetividade também rompe a fronteira entre o espectador e o personagem cuja

subjetividade é compartilhada. Essa desintegração - da fronteira entre o personagem e o espectador - reforça o abjeto no filme, produzindo abjeção em um nível mais abstrato do que as imagens do filme. A subjetividade também permite que Cronenberg desconsidere as convenções da narrativa linear.

Como veremos, a abordagem subjetiva abre seus filmes para os reinos do irreal, da alucinação, do virtual. A perturbação das expectativas de linearidade e lógica cria seu próprio senso de abjeção, que reforça também a representação visual do abjeto.

A subjetividade, como vimos, permite um certo grau de desvio da realidade consensual: as alucinações do Videodrome, o espaço virtual de eXistenZ e as visões induzidas pela droga do Naked Lunch. Embora qualquer representação subjetiva seja necessariamente idiossincrática, esses filmes, juntamente com outros, codificam especificamente certos componentes do seu cinema como partindo da realidade consensual compartilhada pelos outros personagens. Esses momentos - em Naked Lunch, Dead Ringers e Videodrome - têm dois efeitos importantes. A primeira é reforçar a abjeção e a segunda é perturbar a percepção do espectador sobre a narração, que produz um questionamento fundamental da possibilidade da lógica narrativa e da experiência linear. A abjeção é abundante. O piercing das orelhas permanece como um ato sexual sublimado, onde a fronteira do corpo é violada. Max lambe o sangue da agulha, um ato que, para ele, parece prazeroso, mas é mais provável que evoque horror no espectador, à medida em que as regras do interior e do exterior são novamente violadas.

Ao contrário de Videodrome e Naked Lunch, a ruptura com a realidade em Dead Ringers ocorre durante um sonho. Beverly parece acordar, com Claire em seu braço na cama. A cena é banhada em luz azul, mantendo a distância fria e clínica da câmera do resto do filme. Ao acordar, Beverly fica chocado ao ver seu irmão Elliot, de bruços, inclinado sobre o casal. Beverly parece completamente chocado com a aparência de seu irmão, enquanto Elliot parece confuso. Nós temos seus rostos em close, sem uma imagem completa da cama. Claire se oferece para “separá-los”, e a câmera se afasta para revelar uma ligação orgânica entre os irmãos, uma espécie de umbigo. O umbigo chama obviamente de volta à fenda em Videodrome (sua colocação é quase exata) e encaminha às transformações da carne em Naked Lunch, e especialmente eXistenZ. Ecoando outra famosa cena de Cronenberg, a câmera mostra Claire, em close, mordendo o cordão e arrancando uma enorme massa dele. Elliot ainda parece um pouco confuso, enquanto Beverly grita, e ele acorda, na mesma sala, com a mesma luz azul, mantendo uma sensação de continuidade entre o sonho e o despertar, o que dá ao primeiro significado extra.

O umbigo é o local óbvio de abjeção na cena, com sua capacidade de quebrar o limite

separando um gêmeo de outro. No entanto, o fato de a cena ser um sonho indica que existe outro nível de abjeção. O umbigo aponta para o descontentamento de cada irmão pelo corpo, pela carne e, assim, a carne desprezível os liga. No entanto, também indica que, pelo menos para Beverly, o outro gêmeo é abjeto. Desde que sejam dois, na mente de Beverly, ele não pode ser um todo (inteiro). Claire representa uma força que poderia separar os dois, e dar espaço para Beverly ser um indivíduo, mas este é obviamente um processo que ele vê como abjeto, como evidenciado por seu desconforto com seu irmão. O sonho abriu um lugar onde o abjeto pode se manifestar, revelando caráter ao mesmo tempo em que produz horror.

A rejeição no cinema de Cronenberg é um assunto multifacetado. Além das figuras de abjeção apresentadas na tela, as técnicas de narrativa produzem e reforçam a abjeção através da subjetividade e da alucinação / fantasia. Entender essas técnicas adiciona uma camada de complexidade ao estudo da abjeção nos filmes do diretor. No entanto, a abjeção não termina aí, pois seu traço pode ser encontrado no processo de adaptação.

3.3 Adaptação: o outro

Em seu ensaio sobre “A Teoria e Prática da Adaptação”, Robert Stam argumenta que os estudos de adaptação têm sua origem no conceito de fidelidade a um determinado texto. Assim, uma adaptação é julgada pelo quão bem ela “segue” seu predecessor literário. Stam, ao traçar a história dos estudos sobre adaptação, reconhece que muitas críticas ultrapassaram os conceitos de fidelidade, ao mesmo tempo em que reconhecem a “violência” do conceito de fidelidade e o “intenso sentimento de traição que sentimos quando uma adaptação cinematográfica falha em capturar” o que vemos como as características narrativas, temáticas ou estéticas fundamentais de sua fonte literária”. Essa traição, como Stam chama, decorre de um conjunto de expectativas sobre o que uma adaptação deve fazer; expectativas sobre a “ordem” da adaptação foram perturbadas, apresentando um momento de abjeção. Assim, enquanto os críticos devem ir além do “discurso da fidelidade” para discussões mais sutis das adaptações cinematográficas, a ideia ainda tem implicações experienciais para uma compreensão do efeito de um determinado filme.

Nenhuma correlação entre adaptação e abjeção foi costurada até aqui, mas há forte associação contida na ideia, e as adaptações de Cronenberg, especialmente em *Crash* e *Naked Lunch*, são especialmente significativas neste contexto. Ambos são excelentes representantes

das preocupações de Cronenberg, mantendo uma fidelidade experiencial à visão de seus autores. Cronenberg descreve o processo de adaptação em termos reminiscentes do discurso da abjeção. Ele chama o processo de “experiência de misturar meu sangue com o de outra pessoa”, e afirma que “duas pessoas se misturam e fazem algo que não existia antes . . . é como sexo”. A referência a “sangue” e “mistura” ecoam o abjeto em sua falta de limites - do interior tornando-se externo.

Esta é, evidentemente, uma forma de abjeção extrapolada das raízes da teoria de Kristeva, e estendida ao reino da adaptação. Um eco de abjeção isomórfica à adaptação. Novamente, nos deparamos com uma técnica (adaptação) que atua para reforçar os procedimentos abjetos de um filme. Devido às repetidas referências à “fusão” na resposta crítica ao *Naked Lunch* e *Crash* - o que certamente cria e perturba expectativas - esses filmes reforçam suas imagens abjetas desde os processos de adaptação. Assim, o discurso em torno do filme, bem como a relação entre filme e fonte textual, age para reforçar uma sensação de abjeção já presente nos próprios filmes.

Figura 25 – *Crash* – David Cronenberg (1996).



Fonte: PALAVRAS, 2018.⁴²

Uma adaptação de Cronenberg que recebe grande atenção crítica é *Crash*. Adaptado de um romance de J.G. Ballard, tanto livro quanto filme, seguem um protagonista descontente (chamado Ballard), que, após um acidente de carro, cai sob o feitiço de um tecno-profeta, Vaughan. À medida que ele se envolve mais com Vaughan, Ballard fetichiza cada vez mais o

⁴² <https://palavrasdecinema.com/2020/05/25/crash-david-cronenberg/>

acidente de carro, a fusão de humanos e máquinas. O objetivo final de Vaughan, testemunhado por Ballard, é a combinação de sexo e morte através da união do homem com a máquina representada no acidente do titular. A rejeição, no romance e no cinema, tem suas raízes no limite elidido entre o humano e a máquina.

Em contraste com o tratamento de *Naked Lunch*, vários críticos observam como “fiel” o *Crash* de Cronenberg - narrativamente falando - em relação ao de Ballard (Carrol 237). Shaviro afirma que Cronenberg copiou grandes partes do romance em seu roteiro “O mesmo texto, copiado de novo, adquire um novo autor”. A “fusão” presente com Burroughs é menos óbvia, mas não menos potente. Tanto Cronenberg quanto Ballard surgiram a partir da década de 1970, oferecendo dissecções distópicas de tecnologia, com *Shivers* e *Crash*, respectivamente. A polinização cruzada é difícil de ignorar: Vaughan fornece o projeto das figuras científicas de Cronenberg, onde o profeta e a vítima se fundem em figuras como Max Renn. Que o trabalho dos dois autores se juntaria ao filme de Cronenberg parece inevitável. Como observa Shaviro, Vaughan é “ele mesmo o monstro que produz”. Enquanto o produto final - o filme *Crash* - pode não carregar as marcas mais óbvias de “fusão” como *Naked Lunch*, o filme ainda contém o suficiente da falta de limites que ecoa a abjeção, reforçando a abjeção presente na narrativa.

Abjeção no romance *Crash* é mais frequentemente produzida pela discussão sobre as várias feridas erotizadas produzidas pela atividade titular. O próprio ato de bater produz uma quebra da fronteira entre o interior e o exterior, e o romance apresenta referências contínuas ao fluido abjeto, o sangue. A morte de Vaughan serve como uma excelente cena para discutir com referência ao romance e ao filme. O romance de Ballard começa com a informação de que “Vaughan morreu ontem em seu último acidente de carro”. A cena continua descrevendo a maneira da morte de Vaughan, a “delicada renda de sangue” que esconde seu corpo. O carro de Vaughan salta um aterro, passa por cima de uma rampa e pousa no topo de um ônibus. O *Crash* de Cronenberg tem uma abordagem mais linear à narrativa. A morte de Vaughan ocorre no final do filme, sem flash-forward ou outras indicações de que ele irá morrer. Isso priva a cena da inevitabilidade encontrada no romance. A câmera segue James, enquanto Vaughan continua a bater na traseira do primeiro. De repente, o carro de Vaughan sai da direita do quadro, por cima de uma rampa. James segura, e ele e Catherine examinam os destroços do acidente de Vaughan. Assim como no romance de Ballard, no filme, o carro de Vaughan pousa em um ônibus. Ao contrário do romance, nenhum detalhe sobre a morte de Vaughan é dada ao espectador. A cena é mostrada em plano aberto, absorvendo os destroços, mas não há close-ups de Vaughan, nenhuma “delicada renda de sangue”. O efeito é aumentar o que Ballard chama de “a morte do afeto”. A morte de Vaughan se torna outro membro do desfile de horrores, não tendo nenhum

significado especial e horrível, apesar de sua centralidade na narrativa. Diminuir este momento dá maior significado ao horror abjeto do resto do filme. A ruptura de Cronenberg da descrição do romance da morte de Vaughan perturba a expectativa do espectador, gerada por ambos os detalhes do romance, e a recusa do filme a encolher a parte da apresentação visual dos efeitos dos acidentes. O rompimento dessa expectativa deixa o público frustrado, indefeso, se não em estado de abjeção, então mais suscetível à abjeção no resto do filme.

Tanto *Crash* quanto *Naked Lunch* contêm momentos de abjeção, e as técnicas de adaptação empregada por Cronenberg reforça essa abjeção. Adaptação, nas mãos de Cronenberg, oferece uma hemorragia sem limites semelhante à apresentada no tela e produzida pela subjetividade narrativa. Essa hemorragia permite um espaço para a abjeção no espectador, além da abjeção produzida pelas imagens na tela.

3.4 O abjeto e a catarse por excesso

Segundo Kristeva, a experiência artística “está enraizada no abjeto que ela pronuncia e ao mesmo tempo purifica”. Essencial para a noção do abjeto é uma catarse associada. O abjeto purifica através do processo de tentativa de recusa, tentativa de repúdio e por fim através da ruptura das bordas, do excesso, da troca dos fluidos. Assim, quando *Shivers* apresenta para a audiência com a figura abjeata de parasitas, ou o umbigo ondulante de Tudor, também apresenta uma oportunidade para reconhecer, ainda que inconscientemente, o medo da doença, infecção, violência corpórea. Este reconhecimento permite o repúdio na forma de horror às imagens do filme. Uma compreensão dos aspectos purgativos do abjeto nos filmes de Cronenberg contesta as leituras de seus filmes que focalizam sua representação “monstruosa” das mulheres.

Estendendo a análise da misoginia para além de “*The Brood*”, vemos que a maioria das imagens objetivas e objetáveis ocorrem durante momentos subjetivos em filmes como *Videodrome*, *Dead Ringers*, *Naked Lunch* e *Crash*. Embora alinhados com esses personagens, podemos sentir seu desgosto pelo abjeto, seja mulheres, tecnologia ou homossexualidade. No entanto, nada acaba bem para nenhum desses personagens, levando a uma valorização da associação entre personagem e espectador. O público experimenta a aparência da fenda em Max Renn do seu ponto de vista, compartilhando sua subjetividade. Se a fenda é misógina, um exemplo da vagina monstruosa, é uma manifestação da subjetividade alucinatória de Renn, que o público compartilha. A abjeção é produzida pela ruptura entre caráter e público, e com a morte

de Max, o público é chamado a questionar tanto sua associação com ele quanto aquelas imagens compartilhadas durante a subjetividade. Assim, se a fenda é objetável, ela não nos foi dada sem crítica, mas através das lentes de Renn. O público tem a responsabilidade de avaliar Renn e suas alucinações, o que põe em questão a possível misoginia de Cronenberg. Além disso, se o abjeto tiver um efeito purificador, então o abjeto em Videodrome - assim como os outros filmes mencionados - pode purificar o espectador de associações misóginas.

Os aspectos purificadores do ritual do abjeto também afetam o status de Cronenberg como autor. Kristeva observa que “ninguém se livra do impuro; pode-se, no entanto, trazê-lo à existência uma segunda vez, e diferentemente da impureza original”. Assim, o abjeto pode purificar, mas não bane permanentemente o que representa. A consistência no corpo de trabalho de Cronenberg assume significância em relação ao abjeto. A consistência do tema no trabalho de Cronenberg pode ser lida como o abjeto reconfigurando a impureza enquanto tenta purificá-lo. Assim, a consistência de Cronenberg pode ser explicada pela abjeção, já que ele reconfigura continuamente, ao invés de banir, o abjeto em seus filmes. Em *Shivers*, vemos a preocupação com a integridade do corpo diante de tecnologias médicas e científicas invasivas; o corpo se torna abjeto por adulteração. Purgada, essa preocupação ressurge em quase todos os outros filmes de Cronenberg, no entanto de forma reconfigurada. Em *Videodrome*, é a ciência da televisão e do vídeo que ameaça tornar o corpo abjeto, enquanto no *Naked Lunch*, as drogas e o processo criativo colocam o corpo sob pressão. *Scanners*, *The Fly*, *Crash*, *eXistenZ*, todos carregam as marcas daquele momento primitivo de abjeção presente em *Shivers*; todos são sobre as maneiras pelas quais a ciência pode deixar o corpo estranho. A obra de Cronenberg, então, pode ser entendida como uma resposta a tecnologias cada vez mais invasivas, pois várias configurações dessa impureza são representadas e expurgadas pelo abjeto.

3.5 Corpo, abjeto, tecnologia

Segundo Donna Haraway, ciência, tecnologia e até mesmo a natureza são partes da construção cultural, uma vez que é “inventada, não encontrada, por ciências e tecnologias que são permeadas de desejos culturais, mentiras, concepções e preconceitos”. Consequentemente, as relações sociais, incluindo gênero, raça e classe que se baseiam na “objetividade” da representação científica, precisam ser questionadas. O questionamento de Haraway das maneiras pelas quais o conhecimento humano é derivado, abre espaço para algumas

possibilidades inquietantes. Aqui, a abjeção nos filmes de Cronenberg também abre espaço para possibilidades inquietantes porque Videodrome e eXistenZ são filmes que usam horror e ficção científica para engajar os espectadores com a visão tradicional de que a natureza é matéria morta, manipulada pelo poder tecnológico. De fato, Haraway vê o nosso “envolvimento com as máquinas como uma forma viva de se envolver com um mundo vivo”. Essa é uma visão em que há “potencial libertador na tecnologia”. Para Cronenberg, o que é libertador também implica uma quebra do corpo, sangue e violência - um mundo reduzido às suas funções mais básicas contra uma cultura definida por sua tecnologia. Dessa forma, tanto Haraway quanto Cronenberg contemplam as forças da criação de mitos como um processo entre o corpo, a ciência e a tecnologia. Bentov descreve o cyborg como “híbridos fabricados de máquina e organismo . . . parte humana e parte máquina“. Além disso, quem usa um marcapasso, argumenta Bentov, incluindo aqueles que trabalham com máquinas - programadores, operadoras de telefonia, operadoras de linha de montagemé “literalmente um ciborgue”.

Para Haraway, no entanto, uma visão do ciborgue representa muito mais - é igual à utopia, pois o dualismo entre natureza e cultura foi reorganizado para que as pessoas se tornem sujeitos diferentes com diferentes pontos de vista, uma vez que o ciborgue não é definido por seu papel ou título de trabalho. Em vez de definir um ciborgue por sua função, Haraway aponta suas construções sociais e políticas. De fato, em “Manifesto Ciborgue”, Haraway o define como “um organismo cibernético”, significando que é tanto máquina quanto organismo. Aqui, Haraway não apenas combina tecnologia com biologia, mas aponta a “realidade social” do ciborgue. Conseqüentemente, Haraway conecta a miríade de maneiras pelas quais o ciborgue é uma construção social e política na ficção. Como resultado, porque o conceito do ciborgue é social, aplicar sua construção política à ficção aponta para o fato de que as pessoas no final do século XX também são ciborgues, ou, como Haraway chama, quimeras - criaturas de “imaginação e material”, realidade unida por ciência e política “ocidentais”. Ostensivamente, os filmes de Cronenberg convivem com a ciência e a política de ser um ciborgue.

Julia Kristeva também examina a realidade material das pessoas e suas construções sociais e políticas. Com Kristeva, no entanto, o foco está no próprio corpo especificamente, sua decadência. Como explicado em Powers of Horror, Kristeva observa que “a abjeção é uma ressurreição que passou pela morte. É uma alquimia que transforma a pulsão de morte em início de vida, de novo significado”. Para Kristeva, o poder do horror está enraizado “na frágil fronteira onde as identidades (sujeito / objeto) não existem ou apenas pouco - dúplice, confuso, heterogêneo, animal, metamorfoseado, alterado, abjeto” (p.203). Esta ruptura das fronteiras inclui a distinção de corpos que terminam com a pele e a mente que termina com o cérebro.

Em “The Artificial Paradise”, Bentov aponta que a tecnologia deu lugar à transcendência de uma nova consciência - uma hibridização que afeta o gênero, sexualidade e incorporação. Assim, o discurso ciborgue e abjeção resiste ao dualismo mente-corpo porque a tecnologia humana não tenta substituir a vida por algo melhor que a vida: é, em si mesma, magicamente viva; não natureza descontínua, mas, em vez disso, uma parte do padrão de fluxo constante da natureza.

Em Powers of Horror, para Kristeva, o abjeto é tudo o que é impuro e impróprio: um pedaço de sujeira, desperdício, decadência, fluidos corporais, contaminação, infecção, doença, fezes e esterco. Além disso, a abjeção inclui o cadáver, os crimes morais e tudo o que é escatológico. Quando as pessoas encontram o desprezível, Kristeva explica, elas experimentam uma reação física: “eu sinto uma sensação de engasgo e, ainda mais abaixo, espasmos no estômago, na barriga; e todos os órgãos encolhem o corpo, provocam lágrimas e bile, aumentam a batida do coração, causam transpiração”, levando a náuseas. De fato, o abjeto força o espectador a ficar na fronteira de sua condição como um ser vivo. Por essa razão, o abjeto é ameaçador porque perturba o senso de si como uma entidade sólida e coerente, para que as pessoas sejam lembradas de sua materialidade. Quando o corpo vaza, as fronteiras são cruzadas, a ordem é perturbada e sistemas de identidade são rompidos. É importante ressaltar que, quando a abjeção ocorre, o masculino é “ameaçado por um poder assimétrico, irracional, astuto e incontrolável”. Assim, o abjeto interrompe a identidade - social ou sexual – porque isso ameaça a relação entre os sexos.

Nos filmes de Cronenberg, a preocupação com a abjeção chama a atenção para o fato de que os limites entre o humano e a máquina se devem aos avanços da tecnologia. As narrativas de ficção científica / horror de Cronenberg abordam esses avanços por meio da destruição do binário do corpo e da tecnologia. Os sujeitos pós-humanos apresentados nesses filmes têm corpos alterados que são o produto de mudanças na tecnologia, mas seus corpos pós-humanos ainda são definidos por suas diferenças. O sujeito pós-humano, no entanto, como Haraway e Kristeva argumentam, deve ser libertado do binário da tecnologia e do corpo, do eu e do outro. Por essa razão, os sujeitos pós-humanos nos filmes de Cronenberg não recebem um novo começo.

Com o eXistenZ, a tecnologia é conectada ao usuário por meio de uma cápsula carnuda anexada à base da coluna. Nestes modos de experiência e de ser, os personagens aprendem que a divisão entre o biológico e o tecnológico é complexa. Esta complexidade nos filmes de Cronenberg oferece discursos de tecnologia e a condição pós-humana, onde o tropos do android, virtualidade e bioengenharia são explorados. Nestes filmes, Shaviro chama a

experiência de personagens principais Renn e Allegra Geller como exemplo da “relutância em aceitar o tradicional, o dominante, os valores aceitos” da sociedade para que a promiscuidade e a violência tornam-se maneiras de entender o mundo. Aqui, um grotesco e distorcido o mundo está enraizado em ambos.

Escolhendo o *Frankenstein* de Mary Shelley e o trabalho de Asimov, Carrol observa que a tradição do horror e do conteúdo científico formam um continuum em que o poder antigo e a nova tecnologia dão aos personagens a capacidade de “se tornarem maiores do que sua natureza permitirá” e oferecer um “apelo à tolerância para com o indivíduo”. Essa ambivalência é evidente nos filmes de Cronenberg porque os protagonistas não só lidam com suas próprias naturezas e respostas à tecnologia, mas com forças corporativas obscuras.

Desse modo, *Videodrome* e *eXistenZ* são narrativas de ficção científica, já que Cronenberg não apenas adere não apenas às convenções padrão da ficção, mas também às “convenções da ficção científica”, incluindo “a capacidade de empregar fatos científicos, extrapolação e imaginação” (Carrel). Cronenberg vai um passo além, adicionando o abjeto. Esta adição do abjeto à ficção científica é vital para o gênero porque, ao lidar com a mudança, as narrativas fornecem múltiplas possibilidades às maneiras pelas quais as coisas podem se tornar e, na história alternativa, as maneiras pelas quais as coisas aconteceram no passado. Para Cronenberg, a janela para a história alternativa e múltiplas possibilidades é o abjeto porque através da intromissão de horror, uma literatura de sátira, crítica, comentário social ou advertência é apresentada. Esta janela, ou ciberespaço, é o mundo onde personagens de Cronenberg, incluindo Max Renn, Nicki Brand e Allegra Geller encontram fuga.

Para Allegra Geller in *eXistenZ*, os jogadores de seu videogame de realidade virtual estão conectados à tecnologia por meio de portas no corpo. Os filmes de Cronenberg também destacam a extensa quantidade de tempo que as pessoas passam assistindo televisão e jogando jogos eletrônicos. Em *Cyborgs and Daughters*, a principal definição de ciborgue, Bentov enfatiza, é que “o ciborgue é a nossa ontologia, a essência do nosso ser”, tornando as pessoas quem elas são. Haraway sugere que vivemos ficção científica. Somos ciborgues porque somos os instrumentos de um poderoso sistema capitalista tecnológico. Aqui, a abjeção nos filmes de Cronenberg é crítica porque interrompe o sistema tecnológico mostrando que as pessoas estão por trás da tecnologia, de modo que não pode haver uma máquina perfeita sem sua relação com o corpo. “Somos ciborgues”, continua Bentov, porque esse poderoso sistema tecnológico-capitalista “se apropria e reformula o mundo a um ritmo cada vez maior”. Consequentemente, as práticas de trabalho exploradoras das indústrias de alta tecnologia e sua apropriação de pessoas e do meio ambiente estão repletas de processos espirituais e filosóficos. Porque a

tecnologia permite o fim do corpo como o conhecemos, a ideia de quem somos deve mudar. Daí ficção científica e filmes como Videodrome e eXistenZ ilustram a rapidez com que essas mudanças podem vir.

Para Cronenberg, o projeto não é examinar / analisar a lógica individual de estereótipos e reproduções. As preocupações de Cronenberg se concentram na paranoia e obsessão tecnológica. O autor Dunlap postula que os filmes de Cronenberg suspendem a realidade em vez de analisar suas construções sociais. Segundo o autor, a marca da obra de Cronenberg durante o período que antecedeu a eXistenZ centra-se em quando uma aberração fantástica, impossível, anormal ou presença alienígena invade a vida humana. Em Videodrome, essa invasão lida com a forma como a visualização de um programa a cabo e a gravação em fita VHS deste programa infecta o cérebro humano. A presença alienígena em eXistenZ é em um mundo de realidade virtual do jogo “eXistenZ”, onde os jogadores são tão atraídos para os diferentes níveis de realidade que eles preferem retornar para a vida real.

Para Kristeva, o feminismo nos filmes não é apenas uma orientação, mas toma força através da abjeção, oferece um afastamento radical das instituições patriarcais e de gênero. Em Powers of Horror, Kristeva explica que no filme, esta disputa é importante porque a abjeção mostra como nossa consciência “animal, metamorfoseada, alterada” e o senso de identidade significativa ajuda as pessoas a lidar não apenas com os verdadeiros horrores das guerras, mas com a “moralidade, ou política, ou religião, ou estética . . . subjetividade ou linguagem . . . niilismo”. Aqui, Kristeva mostra que a objetividade é universal - um horror ao fascínio que se baseia no poder de nossa participação na sociedade, na literatura e em nossos mais íntimos e mais sérios apocalipses“.

Essa articulação do fascínio das pessoas / aversão à abjeção é impregnante nos filmes de Cronenberg. A classe, o gênero e a identidade perturbadores da rejeição. Baseando-se em Kristeva e os poderes do horror no cinema, é possível refletir como o desprezível no filme tem o poder de romper a identificação de classe, gênero e identidade. um processo que abre visões alternativas de uma estrutura de classe média de outro gênero. O medo e o fascínio paralelos do abjeto rompem representações e pressupostos dominantes e normativos do gênero, do desejo e do corpo, de modo que as fronteiras entre objeto e sujeito se tornam problemáticas. Além disso, como a abjeção não é moralmente boa nem má, a estabilidade entre o eu e o outro, passivo e ativo, privado e público, ou dentro e fora, é colocada em crise. De fato, “a abjeção pode ser entendida como um mecanismo de defesa que protege . . . contra a diferença, a perda ou a ausência, na tentativa de manter-se fora de tudo que é ruim - mantendo dentro de tudo isso é bom”. Os filmes de Cronenberg, particularmente Videodrome e eXistenZ, compartilham esse

fascínio com o exterior e o interior do corpo humano enquanto eles, obstinadamente, delineiam futuros onde a tecnologia supostamente distancia as pessoas do corpo.

Cronenberg alcança esse estado de realidade deformada ou realidade virtual usando o tropo de um jogo dentro de um jogo dentro de um jogo. Segundo Shaviro, “a realidade é pelo menos quatro vezes removida e cada vez mais elusiva”. Essa estrutura mutante e pouco confiável reflete o que Shaviro explica como sendo “visões atuais da realidade econômica que mantêm a inovação tecnológica que não apenas substitui a antiga pela nova, mas faz com que a velha se adapte ou mude”. Em *eXistenZ*, isso pode ser visto quando o filme muda de um nível de “*eXistenZ*” para outro; as cenas pulam para que a ordem não seja cronológica, mas serial. Aqui, a conexão entre economia e filme mostra como os antigos valores sociais se transformam sob o impacto da tecnologia e da inovação, de modo que a “realidade” é adaptativa. Como parte deste processo mutante ou adaptativo, as noções antiquadas de gênero são mostradas para coexistir sob uma nova economia de gênero. Allegra Geller controla a maioria da ação tanto do filme quanto do jogo dela. Além disso, a bio-porta é uma grande parte desta economia de gênero, uma vez que funciona com a energia do corpo humano - especificamente, energia sexual ou psíquica. É importante ressaltar que a bio-porta também substituiu as funções erógenas do ânus e da vagina. Aqui, a abjeção é crítica porque a ameaça de infecção está sempre presente, chamando atenção para o fato de que a bioporta - um órgão sexual externo recém-projetado que funciona como pênis e útero - anula e anula todas as nossas identidades sexuais atuais - masculino, feminino, hétero, homo, gay, lésbica, bissexual, transexual, transgênero e queer.

3.6 Cinema dos corpos

“Deleuze e Guattari aventam a seguinte hipótese: só há um rosto, o do homem branco. O rosto seria uma invenção do Ocidente, com o rosto de Cristo, nomeadamente. Assim, veríamos povos com belíssimas cabeças, africanos, índios asiáticos, mas sem rosto. Sem o sistema da rostidade, muro-branco/buraco-negro. E é verdade que a representação da face, na iconografia oriental, africana ou ameríndia não tem a identidade de um rosto. Como invenção ligada ao processo de subjetivação (necessário a sistemas de poder), o rosto seria específico do ocidente.”

Organismos são arquitetados; eles são construções de uma qualidade que transforma a percepção de mundo. A construção dos limites impostos a um organismo, o discurso científico (vide a imunologia), é um mediador particularmente poderoso das experiências de doença e morte que afeta o modo de pensa das pessoas desde antes das revoluções industriais e pós-industriais.

Trouble Every Day (2002) se apresenta, até então, como a mais controvertida obra filmica de Claire Denis devido às apresentações impactantes de sexo e violência que abroham no filme, e até mesmo fãs fervorosos do trabalho de Denis ficaram divididos diante da potência de suas imagens. No contexto, no entanto, o conteúdo do filme não é “radicalmente explorador”⁴³ quando visto em relação a outros filmes franceses recentes, como *Irreversível* (Noé, 2002), tendendo a estar mais próximo de *Caché* (Haneke, 2005), todos contendo narrativas centrais de violência e abuso.

Figura 26 – Cena de *Death Proof*, Quentin Tarantino. (2007)



Legenda: Referência direta ao exploitation.

Fonte: THESPOOL, 2018.⁴⁴

Este cinema foi rotulado pela crítica (*Cahiers du cinema* como “cinema dos corpos” (o que, inevitavelmente, remete ao cinema de Cronenberg, rotulado, a seu tempo, como o pai do horror corpóreo): um cinema “cuja agenda é uma interrogação, na tela, do físico em termos brutais” (Shaviri 2006: 171). Shaviri faz várias referências a filmes contemporâneos ao redor do mundo nos quais ele sente se conectam com essa descrição, e lista *Trouble Every Day* como

⁴³ No sentido de exploitation, de explorar e objetificar imagens de violência e sexo no cinema.

⁴⁴ <https://thespool.net/features/death-proof-quentin-tarantino-retro-review/>

um exemplo devido ao exame muitas vezes vicioso e perturbador do corpo cinematográfico. O filme foca no destino de um par de casais: franceses e americanos, respectivamente. O casal francês, mais velho, formado pelo agora desacreditado e funesto médico pesquisador Dr. Léo Semaneau (Alex Descas) e sua esposa Coré (Béatrice Dalle). Coré está sofrendo de uma doença que pode ou não estar ligada à pesquisa de Léo sobre o efeito de várias substâncias no cérebro. Coré é afligida por intensos desejos sexuais e canibais que resultaram na decisão de Léo em aprisioná-la cercada por grades e portas na sua mansão. Esta prisão evidencia a sua necessidade de ser constituída quando ela devora um intruso que invade a casa.

Primeiro vemos o casal americano, o jovem cientista Shane Brown (Vincent Gallo) e sua nova esposa June (Tricia Vessey) chegando a Paris para sua lua de mel. Apesar das alegações de felicidade de Shane, fica claro que nem tudo está bem, já que ele se recusa a consumir o relacionamento. Um ex-aluno de Léo, ele está secretamente sofrendo da mesma doença que Coré e tem pavor do possível resultado de sua paixão por June. *Trouble Every Day* tem em seu centro o corpo monstruoso ou, nas palavras de Kristeva, o corpo abjeto. Kristeva descreve o abjeto como aquele que “perturba a identidade, sistema e ordem. . . não respeita fronteiras, posições, regras”. É aquilo que define o que é totalmente normativamente humano do que não é” (Kristeva 1982: 12).

Figura 27– *Trouble Every Day*, Claire Denis. (2001).

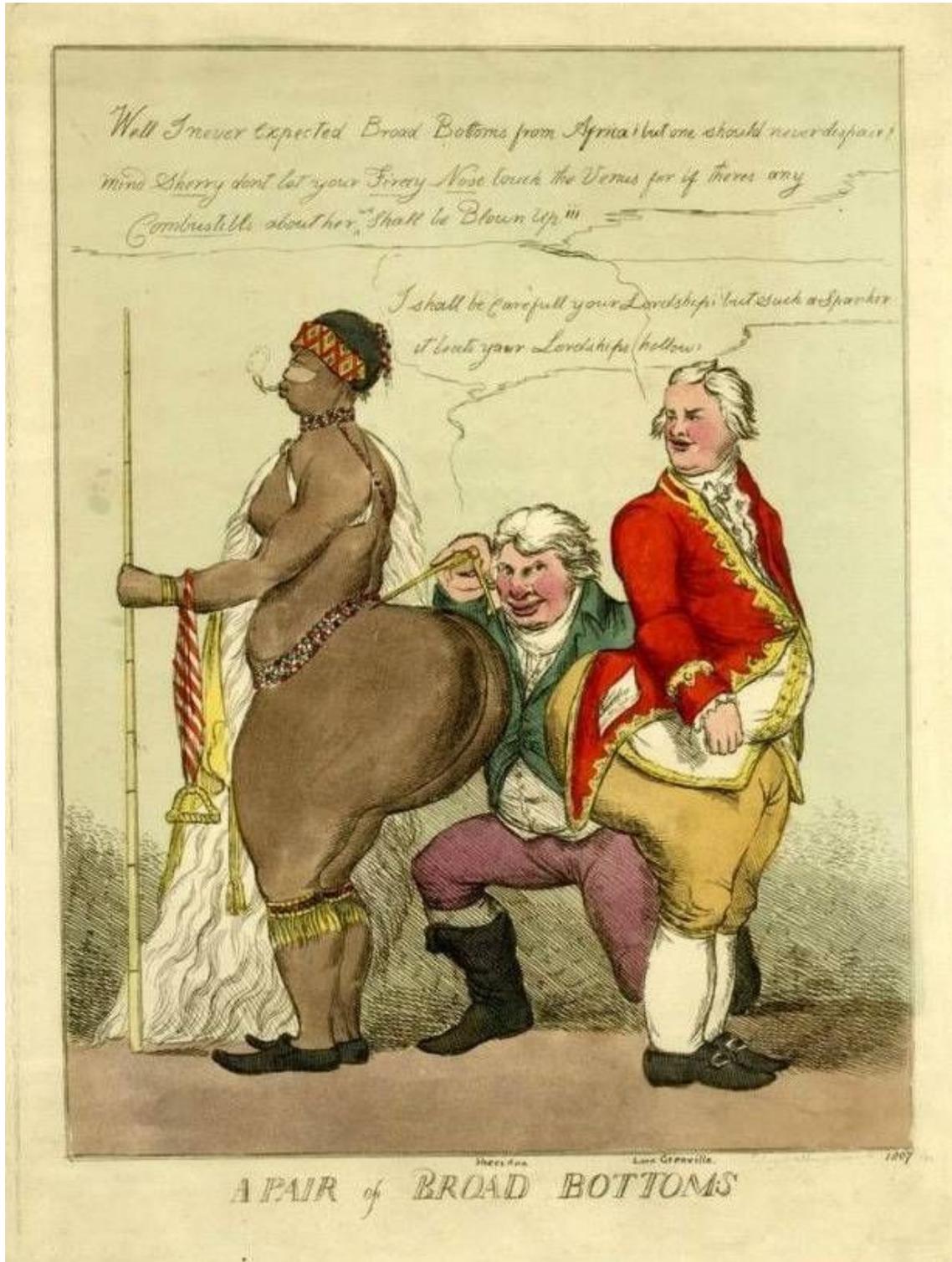


Fonte: IFC, 2010.

Kristeva está se referindo àquilo que ameaça a ordem transgredindo as fronteiras corporais entre o eu e o outro, desafiando nossa identidade corpórea (organismo). A maioria do que é abjeto gira ao redor do corpo e substâncias como sangue, pus, fezes e outros fluidos corporais que são perturbadores porque eles transformam nossas entranhas, dissolvendo os perímetros aceitáveis entre interior/exterior, vivo/morto, humano/animal, masculino/feminino, limpo/contaminado, natural/sobrenatural. Vemos os corpos de Coré e Shane transportados para um estado quase subumano/sobrehumano terrível por sua sede de sangue. Os limites entre eles e suas vítimas são destruídos em seu canibalismo. Nós os vemos cobertos de sangue e fluidos corporais de suas vítimas: em resumo, eles são erigidos como monstruosos.

Na Europa do final do século XVIII em diante, a figura do monstro e do monstruoso tornaram-se elementos firmes na literatura, na arte e na imaginação popular. Os “monstros” da vida real, como a Vênus Hotentote⁴⁵, ou os déspotas orientais tomaram seus lugares na imaginação popular ao lado de horrores fictícios como Frankenstein, Drácula e personagens como o Dr. Jekyll e o Sr. Hyde.

⁴⁵ Sarah Baartman, mulher da África Central que foi levada contra a própria vontade à Europa, a fim de participar de feiras de atrações. Como era analfabeta, supõe-se que assinou um contrato sem saber exatamente do que se tratava. O nome “artístico” Vênus Hotentote foi cunhado por um médico que a levou para fazer shows em circos da França e Inglaterra. “É preciso lembrar que, nesta época, nádegas grandes estavam na moda, e por isso muitas pessoas invejavam o que ela tinha naturalmente”, diz Rachel Holmes, autora de *A Vênus Hotentote: vida e morte de Saartjie Baartman*. (Fonte: BBC).

Figura 28 – Vênus Hotetonte⁴⁶

Fonte: AVENTURAS, 2018.

⁴⁶ <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-caso-da-venus-hotetote-quando-o-imperialismo-europeu-foi-longo-demais.phtml>

À medida que a modernidade se desenvolveu, o mesmo aconteceu com o papel da monstrosidade em seu escopo e popularidade. Gil mapeia o desenvolvimento cultural e a recepção da figura do monstro e conclui que “essas figuras inomináveis de horror e fascinação obscurecem a civilização como seu descontentamento constitutivo e abjeto” (Gil 1981: 183). As figuras produzidas por esse discurso da monstrosidade são centrais para a criação moderna de sistemas sociais e políticos, na medida em que essas figuras monstruosas podem ser vistas como projeções dos medos mais profundos da nação.

Assim, os vampiros passaram a personificar as narrativas da AIDS, como visto em várias leituras da *Entrevista com o Vampiro*, de Anne Rice. *Godzilla* representa os efeitos da guerra nuclear, e os primeiros filmes do *Fantasma da Ópera* representam o horror da Primeira Guerra Mundial. Mais recentemente, filmes de diretores contemporâneos como *Viagem Maldita* (Alexander Aja, 2006), *Alta Tensão* (Aja, 2003) e *Zygote* (Neil Blomkamp, 2017) criaram figuras monstruosas que abrem leituras de mutações genéticas humanas. Aqueles considerados monstruosos são apresentados, geralmente, incorporando os traços negativos da cultura dominante, levando à estabilização das normas sociais da cultura. Esses números são as projeções dos medos mais profundos da nação e, em sua apresentação, como socialmente e moralmente inaceitáveis, fortalecem os limites da sociedade do que é normativo e apropriado. Não são apenas nos filmes de terror que podemos observar tal fenômeno; mais recentemente, filmes como *Munique* (Spielberg, 2005), *Shiri* (Kang, 1999) mostraram que terroristas (particularmente aqueles relacionados ao extremismo islâmico) foram estabelecidos como figuras de medo. A figura do terrorista, como a figura do monstruoso, torna-se a personificação daquilo que é “outro” para as normas da sociedade e é, portanto, usado para determinar as fronteiras sociais e culturais. Em contrapartida, filmes que propõem uma reflexão (caso de *Denis*, Blomkamp, Haneke), observam esse “rompimento” de fronteiras, esse corpo desgovernado, como sendo uma grande potência e uma possibilidade de abertura para novos caminhos de vida e pensamento.

Fronteiras sociais como raça, gênero, classe, emprego e educação são formalizadas em face da construção do monstruoso. As estruturas sociais normativas são fortalecidas quando são percebidas como ameaçadas. No entanto, as figuras do monstruoso também são vistas como desejáveis. Há uma emoção em transgredir limites e, mais que isso, um anseio pelas potências do outro (de parte dos criadores). Os filmes que apresentam o monstruoso em todas as suas diferentes formas apelam ao desejo do público de sentir medo, repugnância e mostrar o proibido (Carroll, 1999). Um resultado desse dualismo é que o desejo do cinema de “conhecer o incognoscível” frequentemente leva o espectador a um caminho que rompe a barreira entre o

monstruoso e o não-monstruoso. Desejamos explorar e ser parte do corpo abjeto ao mesmo tempo em que somos repelidos pelo corpo abjeto. *Trouble Every Day* apresenta o monstruoso como um discurso duplo - como algo que se distancia do normativo e, ao mesmo tempo, uma parte intrincada dele, como numa metamorfose ou numa relação simbiótica entre organóides. Coré, em seu estado canibal, é monstruosa, mas também é desejável. É este duplo discurso que permite uma leitura das forças corporais que desconstrói pressupostos comuns sobre raça, gênero e sexualidade.

3.7 Transfronteiriço: desgovernos do corpo

Além do trabalho que dialoga com a noção de abjeto e *Trouble Every Day*, Claire Denis realizou obras que, de alguma forma, enfocam questões levantadas pelo legado do colonialismo e do pós-colonialismo, que se relacionam com um conceito de abjeto mais próximo de Judith Butler, não tão ligado ao corpo e operações monstruosas. Filmes como *J'ai pas sommeil* (1993) e *Beau travail* (1999). A lente nesses filmes se concentra principalmente no corpo masculino. Embora este corpo seja predominantemente negro, o corpo branco não é excluído por Denis como instrumento de investigação do colonialismo, da pós-colonialidade e do desejo.

Este corpo fotografado se apresenta em condição física formosa, primorosamente contida dentro de uma pele que brilha. No entanto, este corpo é também aquele que fica montado, ou está dividido entre desejo e perda. Sua psique não é, portanto, primorosamente contida, mas é mantida em um estado de trauma, aparentemente sem voz, se manifestando de modo passivo/agressivo ou através de uma violência que é inicialmente externa e, posteriormente, voltada contra o eu. O que une os de Denis, então, é este corpo que anseia por um final que, na sua forma mais extrema, toma a forma de morte, ou, no mínimo, automutilação ou auto-eliminação. O deslocamento e o delírio - desses corpos notáveis - notáveis por ser o veículo escolhido para a investigação - têm nomes. Há Camille em *J'ai pas sommeil*. Camille é um parisiense negro, gay e também um serial killer. O nome é andrógino, indiscutivelmente adequado a esse corpo negro que confortavelmente mantém sua feminilidade e masculinidade juntas. O nome também é delicado e na verdade, em certo ponto, Camille se veste de mulher tão bonita - e seus assassinatos são conduzidos com uma doçura e uma suavidade furtiva. Mas o que seu primeiro nome não encaixa é o seu apetite voraz por assassinatos em série (ele mata velhinhas frágeis por seus pertences patéticos). Eventualmente, ele se cansará do que faz e será

preso, fechado para a vida – onde não há nenhum futuro.

Figura 29 – J'ai pas sommeil, Claire Denis (1994).



Fonte: CINEMATHEQUE, 2017.

Finalmente, há Galoup, o sargento branco de Beau. Ele também tem um apetite voraz por violência. E aqui, finalmente, o nome se encaixa - seus dentes semelhantes a lobos lembramos da segunda sílaba do seu nome (lup / lobo), como seu corpo quase musculoso, que em sua sensibilidade mostra uma prontidão para atacar a qualquer momento sua vítima escolhida. Sentinela, Galoup também será vítima de sua própria natureza predatória e será expulso da sua amada organização Legião Estrangeira, enviado para casa de Djibuti, onde ele serviu e, desolado, foi repatriado para Marselha - o final do filme sinalizando novamente um reconhecimento desesperado da falta de algum futuro. Esse conjunto de corpos abrange o corpo verdadeiramente colonizado, o corpo negro francês de primeira geração, Camille, concluindo com o corpo do legionário pós-colonialista. Vamos examiná-los com mais detalhes. Camille de fato ocupa um espaço profundamente feminino; no entanto, ele não é reduzido na narrativa de Denis a um corpo colonizado. Ele ocupa igualmente os estados masculinos e feminizados - e, assim, se posiciona como um corpo complexo que é mais do que ambíguo, além mesmo de ser de gênero duplo. Esse corpo complexo, tornado híbrido por causa de seu momento na história, sem surpresa exibe um senso de deslocamento. O colonialismo busca apagar a memória /

história do lócus que coloniza, substituindo- a pela história e cultura de sua própria nação. Em resposta à famosa pergunta de Frantz Fanon, “o que o negro quer?” em vez de “ser branco” ou “provar aos homens brancos, a todo custo, a riqueza de seu pensamento”, o posicionamento de Camille sugeria algo muito mais subversivo, a saber, substituir a França materna, a mítica pátria mãe. Os corpos transnacionais de Denis representam o que mais aterroriza o homem branco, e paradoxalmente o que o homem branco em sua própria loucura de colonizador criou: o potencial da miscigenação (a realidade de um corpo desgovernado e transfronteiriço). Denis leva à película o medo mais profundo do colonizador e a loucura de seu empreendimento - que nos limites finais e binários criam um estado de inconsciência. Assim, os corpos de Denis e se tornam intrinsecamente um outro que importa, que tem matéria, alguém cujo eu interior, por causa do que sabe, tem mais importância do que a pele exterior (como fronteira) ou o significativo sexual visível. O desejo do colonizador branco de impor a diferença de fora só falhará, porque ele perdeu o ponto vital que todos os corpos são auto diferenciados desde dentro (por exemplo, através da cultura que eles incorporam).

Certamente esta é uma aceção que podemos tirar do filme de Denis. Com a análise acima, podemos agora refinar a o processo introdutório acima, que sugeria que esse embate/violência era uma automutilação que sugeria um apagamento de linhas, apontando para uma falta de “futuros” e oferecendo outra leitura. O gesto desafiador de Denis agora se torna um poderoso comentário (não desgastante) não-verbal sobre os efeitos da repressão colonial e a tentativa de apagar sua cultura, história e memória. Assim, no contexto destas obras de Denis, é antes o colonizador que está em um estado de deslocamento, ausência, falta de reconhecimento, e não o corpo colonizado depois de tudo.

3.8 Entre a carne e a película

Retomando *Trouble Every Day*, tudo o que aprendemos sobre a natureza da infecção que Coré e Shane estão sofrendo é que ela está de alguma forma relacionada à experimentação e à modificação genética de vários extratos de plantas naturais da África. Os efeitos dessas plantas adaptadas nos padrões neurológicos e sentimentos do indivíduo afetado são demonstrados através de Shane e Coré. Seus corpos são infectados por elementos forasteiros, tornando-os monstruosos na forma como suas fronteiras corporais foram invadidas. A ingestão das plantas modificadas resultou na colisão de sistemas orgânicos separados: o das plantas, o cérebro humano e os impulsos nervosos que essas plantas afetam nos seres humanos. Os programadores (Coré e Shane) se integraram aos programados (as plantas modificadas),

tornando-os cibernéticos em sua união.

Com os procedimentos que tornaram as plantas geneticamente modificadas; no laboratório, vemos plantas naturais refinadas e mudadas por máquinas, e assim elas são infundidas com a tecnologia do ciborgue. Da maneira que especialistas nos estudos sobre o tema notam⁴⁷, os discursos da ciborologia não se restringem mais àquelas figuras de ficção, pois incluem: não apenas os robôs ciber-orgânicos das histórias de ficção científica militaristas, mas sem dúvida qualquer um cujo sistema imunológico tenha sido programado através da vacinação, considerando também as relações simbióticas e extensionistas entre seres humanos e máquinas, computadores, artefatos tecnológicos que alteram a relação dos organismos com o mundo e até mesmo o pensamento acerca das imbricações e hibridização de qualquer que seja o ser com um outro, com a alteridade, que escape a uma noção de normatividade. A mistura do orgânico e do mecânico (as plantas modificadas), o vivo e o artificial, resulta na figura moderna do ciborgue.

Nós vemos Shane em várias situações médicas, e sempre presentes são as fronteiras imprecisas entre o orgânico e o inorgânico. Vemos o caixão de remédios que ele trouxe para Paris e o vemos tomando medicamentos para tentar alterar quimicamente os produtos que já o afetaram. O laboratório subterrâneo de Léo contém todos os tipos de experimentos cientificamente controlados sobre matéria vegetal e animal, incluindo o cérebro de um ser não revelado, que os ladrões que invadem a casa descobrem na geladeira. Os itens que vemos no laboratório mostram substâncias naturais que estão sendo mediadas e rotuladas de acordo com padrões e controles científicos. Não é apenas Coré e Shane que se tornaram ciborgues em sua infecção; Os laboratórios que vemos em *Trouble Every Day* são ciborgues em sua mistura do orgânico e do tecnológico. As plantas são mantidas em condições monitoradas, os líquidos são alterados e em uma cena vemos a dissecação do cérebro orgânico pelos implementos da tecnologia.

Distintos pela violência gráfica e pela experimentação formal, os chamados filmes de extremismo destacam-se pela maneira como combinam sexo com violência, enfatizando o corpo em modos extremos de ser, e tornando sua materialidade enfática, estranha e profundamente perturbadora. Diferenciados em relação ao chamado *exploitation*, o novo cinema extremista inicialmente referia-se a uma tendência no cinema de arte europeu contemporâneo, com utilização de imagens de sexo explícito e a violência sangrenta⁴⁸. Desde

⁴⁷ A exemplo de Haraway e Shaviro.

⁴⁸ Violência relacionada ao subgênero conhecido como Gore.

então, o termo abrange filmes de vários países europeus, como *Funny Games* (Michael Haneke, 1997; Alemanha), *Taxidermia* (György Pálfi, 2006; Hungria), *Raw* (Julia Ducournau, 2016; França).

Figura 30 – *Taxidermia*, György Pálfi (2006).



Fontes: CINEFILOS, 2017.⁴⁹

Embora esses filmes sejam esteticamente extremamente variados e provenham de uma série de contextos políticos, eles compartilham o que Andrioupolos e Powell (2005) chamam de “apelo intransigente e altamente auto reflexivo ao espectador”; sexo explícito (muitas vezes não estimulado) e/ou cenas de atos violentos como assassinato, estupro e canibalismo confrontam o espectador e o afetam de forma intensa, muitas vezes brutalmente visceral. Filmes associados a novos extremismos como o *Anticristo* de von Trier (2009), *Trouble Every Day* (2001), parecem ter ligações claras com o cinema de terror, particularmente em seu envolvimento com gênero e violência excessiva. O horror contemporâneo e o novo extremismo compartilham uma obsessão com o corpo, uma disposição para explorar sexo explícito e sangue explícito e uma interrogação do corpo e seus limites. Apesar dessas correspondências, os trabalhos acadêmicos e a crítica especializada em cinema tende a distanciar (sob certa medida, de maneira preconceituosa) filmes como *Trouble Every Day* ou *Taxidermia* do gênero horror, concentrando-se em seu uso da estética experimental e contextualizando os filmes dentro da tradição do cinema de arte europeu.

⁴⁹ <https://cinefilosemconflito.wordpress.com/2017/08/26/taxidermia-historias-grotescas-gyorgy-palfi-2006/>

Novos filmes extremistas tendem a exibir características convencionais do cinema de arte (relações causais arrastadas, ambiguidade narrativa, audiências concentradas em festivais etc.), e vários diretores associados são celebrados autores de cinema de arte (muitos com links para filosofia, estética e política); no entanto, a tendência de enfatizar este cinema extremo do corpo como uma forma de cinema de arte falha em reconhecer as maneiras pelas quais esses filmes se envolvem com o gênero torpe e com as implicações e expectativas de gênero associadas aos clichês. Longe de serem irrelevantes ou secundárias às preocupações teóricas, sustentamos que os traços de horror cinematográfico do gênero são cruciais para o impacto perturbador da maioria dos filmes incluídos nesta recente categorização. O horror como gênero tem sido tradicionalmente concebido como estando relacionado à - se não fundamentalmente - ansiedades de gênero e diferenças sexuais, sendo deveras importante abordar as maneiras pelas quais filmes extremistas criticam e também apreciam essas implicações de gênero do horror: apropriando-se dos clichês do terror, mas recusando-lhes o fechamento e a recuperação habituais nas convenções narrativas do gênero, o cinema extremista do corpo chama a atenção para os paradoxos⁵⁰ e contradições inerentes à política de gênero do horror.

Que o gênero e a repressão são centrais para o filme de terror norte-americano contemporâneo (com belíssimas exceções) é uma afirmação óbvia, e uma reedição no cinema de desse campo desde os anos 80. Como Tudor observa, o monstro de terror americano desde *Psicose* (Hitchcock, 1960) tem sido ligado à “sexualidade, repressão e psicose” (1989, p. 47). O argumento de que o horror tende a atitudes reacionárias em relação a gênero e diferença sexual, de que a monstrosidade no horror está ligada à sexualidade feminina e ao masculino punitivo deu a teorização do monstruoso-feminino de Creed (1986). Em relação ao abjeto, e à associação entre a “garota final” e o “monstro” (o agressor feminilizado) no filme de terror tem sido enormemente influentes no estudo do horror cinematográfico, o que explica a exploração do terror sobre os desejos, medos e ansiedades do público.

O excesso de repressão da sexualidade e da diferença sexual retorna nesses filmes-clichês através do triunvirato de gênero de vítima sexualizada, monstro e menina assexuada final, cujos destinos oferecem destruição narrativa ou domesticação que possibilita um fortalecimento da repressão temporária, mas fictícia e ideologicamente poderosa desses princípios fundamentais: ameaças à ordem social normativa. Embora difiram em suas opiniões sobre a política latente do horror (Carroll e Creed vêem os dispositivos formais do horror como potencialmente mais subversivos do que Wood permite), todos concordam que essas políticas

⁵⁰ Pensamento já apontado por Noël Carroll na obra *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*, 1990.

são construídas em termos ideológicos, enfatizando a repressão, o corpo e o gênero.

No discurso teórico usual sobre o cinema de gênero e horror, o problema da diferença sexual (o feminino monstruoso/castrado) se manifesta na forma de um monstro feminizado (freqüentemente masculino) que representa uma ameaça à ordem sexual “normal”, uma ameaça que é eventualmente destruída (reprimida) ou pelo menos adiada até a continuação. Embora essa codificação binária, clichês e convenções de gênero sejam mais claramente articulados no horror do subgênero do filme de terror (como o texto iluminador de Carrol evidencia), variações, subversões lúdicas e reconceituações desses códigos (clichês) são encontradas no cinema de terror contemporâneo.

Figura 31– The Brood, David Cronenberg. 1979. O feminine monstruoso.



Fonte: ROGEREBERT, 2015.⁵¹

Por todas as transgressões, estranhezas, paródias e mistura de gêneros, o desejo e a diferença ainda formam o núcleo monstruoso do horror contemporâneo. Além disso, embora os filmes de terror convencionais possam ridicularizar com essas ambiguidades durante o curso da narrativa, eles geralmente só o fazem para resolvê-los no final: o horror geralmente trabalha mais do que se opondo a ideias hegemônicas de gênero como no decorrer da narrativa de horror tradicional, a diferença da hegemonia (estranheza) é alicerçada, enquanto a heterossexualidade e o sistema de sexo/gênero que ela mantém são restabelecidos. Os filmes que estamos examinando aqui também usam códigos de terror a fim de abordar a diferença sexual, mas ao não recontar suas ambiguidades desencadeadas, elas são capazes de questionar e

⁵¹ <https://www.rogerebert.com/features/the-shape-of-rage-david-cronenbergs-the-brood>

potencialmente minar a política reacionária de gênero do horror.

Isso não é sugerir que eles são os únicos a fazê-lo, mas sim insistir na mutabilidade dos binários da arte e do cinema popular por meio de uma insistência em levar a sério as convenções genéricas. Não obstante as apreciações críticas dos filmes extremos reconheçam o desejo e a diferença como centrais, essas análises tendem a entreter um viés do cinema de arte que ofusca a conexão desses termos com os códigos de horror enfaticamente marcados pelo gênero. Ao empregar convenções de horror, mas não reprisar ou recuperar os excessos que esses filmes de gênero geralmente servem para libertar (com segurança), filmes como *Funny Games*, *We Need to Talk About Kevin* e *Trouble Every Day* expõem os horrores no âmago da diferença sexual e deixam essas ansiedades em pé, sem resolução ou repressão.

Examinando a violência e o antagonismo que enraízam a diferença sexual como uma sobra, esses filmes apontam para um excedente que procura deixar o público incomodado, confuso e incapaz de resolver as contradições que permanecem ao final de cada obra. Mais do que apenas usar códigos de terror, esses novos filmes extremistas se engajam na construção do desejo monstruoso de um nível profundo e complexo que nos pede para consultar os clichês de gênero do horror e questionar seus alicerces ideológicos. Expondo contradições e deixando ambiguidades de pé, esses filmes abordam as ambivalências da relação da ideologia com a violência de gênero e questionam as formas como elas são resolvidas no cinema de terror convencional.

Os filmes que aventamos aqui articulam seu endividamento ao cinema de terror em termos explícitos, como o vampiro/canibal em *Trouble Every Day*. Além da referencialidade genérica, esses filmes extremistas enfraquecem os códigos do horror de gênero, como o monstro feminino, o monstro masculino feminizado e a garota final, através de uma reformulação das subestruturas sexualmente carregadas do gênero. Tornando excessivos os tropos e convenções de sexo e gênero no cinema de terror (sobrenaturalidade fascinante, assassinos em série, cientistas malucos, mulheres bruxas possuídas, sedutoras vampíricas), cada um desses filmes assume um estereótipo de horror cinematográfico altamente baseado em discursos.

Corpos monstruosos, desejo transgressivo e outros. Ao mesmo tempo expondo e utilizando convenções de horror, esses filmes localizam os códigos de gênero dentro dos parâmetros de um modo de cinema artístico que enfatiza a ambiguidade, a narração de causa e efeito, a experimentação estilística e a alienação da audiência.

O resultado é a chave para entender a perturbação crítica associada ao extremismo - clichês de gênero estão presentes, mas de tal forma que eles chamam a atenção para si mesmos como tal, consciência de mecanismos. Os códigos de terror não são tão subvertidos como são

interrogados, retrabalhados e tornados radicalmente ambíguos: estas encarnações monstruosas não reprimem as energias libidinais que eles fomentam, mas articulam o horror subjacente mais fundamental e mais terrível da diferença sexual em toda a sua incomensurabilidade.

Como uma forma de arte e uma prática profissional, o cinema prospera em sua capacidade de induzir uma sensação forte e vívida - uma tendência que, em alguns casos, é levada a extremos. Ainda que a maior parte do cinema produzido no mundo envolva seus espectadores para transmitir satisfação ou gratificação, ocasionalmente surge uma tendência oposta, formas agressivas e abrasivas de cinema que buscam uma experiência mais conflituosa. É nesse contexto que avaliamos com uma postura crítica (mas não pouco gratificante) o impacto de um grupo de cineastas de alto perfil, notavelmente Claire Denis, Michael Haneke e Cronenberg, entre outros citados. Filmes recentes polarizadores como *Trouble Every Day*, *eXistenZ* e *Irreversível* (2002) já se tornaram, de fato, ícones de notoriedade na cultura cinematográfica internacional.

De acordo com muitos, esse grupo e os projetos relacionados de certos contemporâneos incorporam o cinema na vanguarda: incisivo, inflexível, intransigente, incômodo, mas ainda aberto e questionador. Para outros, esse tipo de cinema é tão indefensável quanto grotesco, levando apresentações físicas na tela a limites graficamente indesejados, levantando questões básicas do que é aceitável. Ao contrário do movimento encarnado por Godard, Truffaut e seus *Cahiers du cinéma*, este é um grupo conectado mais livremente, através de semelhanças de conteúdo e técnica. O recente trabalho de Denis e Noé, tomados como exemplo, é melhor pensado como figuras de projeção ou catalisadores do cinema, oferecendo críticas sociais incisivas, retratando a sociedade contemporânea como isolante, imprevisivelmente horrível e ameaçadora, uma série de encontros de pesadelos nos quais as relações pessoais - famílias, casais, amizades, parcerias - se desintegram e fracassam, muitas vezes violentamente.

Figura 32 – Cena perturbadora em Irreversível, Gaspar Noé. 2002.



Fonte: CINEMA, 2015.⁵²

Entretanto, no centro deste ciclo, um ponto focal mais emblemático de *Trouble Every Day*, é uma ênfase na sexualidade humana apresentada em termos rigorosos e gráficos. A pauta cinematográfica aqui é uma dissecação cada vez mais explícita do corpo e seus comportamentos sexuais: sexo desmotivado ou predatório, conflitos sexuais, estupro masculino e feminino, sexo insatisfeito e sem emoção, encontros sexuais ambíguos e consensuais, sexo arbitrário despojado de gestos convencionais ou mesmo romance. Forçoso e transgressivo, este é um cinema de intimidade brutal.

Mas há mais neste ciclo do que a representação pura de disfunção sexual e social. Como veremos, embora uma energia crítica considerável tenha se concentrado na avaliação desse cinema extremo, poucos reconheceram suas ambições em relação ao meio em si, como meios para gerar experiências sensoriais profundas, muitas vezes desafiadoras. Na era do cativante espectador, o cinéfilo, esse brutal modelo de intimidade é um teste para o potencial continuado do filme de inspirar choque, reflexão e perplexidade - reação crua e não mediada. Para estas narrativas da carne, os projetos de Denis e seus pares, são apresentados através de um uso radical e inovador do estilo de cinema, uma barragem engenhosamente trabalhada de técnicas visuais e auditivas.

Além de seus assuntos inegavelmente inflamatórios, é este tratamento estilístico surpreendentemente experimental que faz com que esses filmes afetem tanto a concepção quanto a execução. Uma espécie de suspense artístico insidioso, mas que chega ao ponto de causar choque em seu planejamento, que conduz a um envolvimento vigoroso tanto a nível

⁵² <https://www.cinemadebuteco.com.br/criticas/irreversivel/>

intelectual quanto visceral. De fato, essa realização estilizada de corpos filmados dentro do espectro da arte visual remete a uma trajetória vanguardista perceptível.

Importantes precursores a este cinema são filmes como *Um cão Andaluz*, de Salvador Dalí de Luis Buñuel, *Olhos sem Rosto*, de Georges Franju, o movimento do expressionismo alemão no cinema, a obra de Stam Brackage, e, possivelmente, o precursor do horror corpóreo, trabalhado nesta tese, David Cronenberg. É importante aferir a arte e os contextos deste cinema contemporâneo do corpo, delineando os fundamentos para sua reavaliação e importância, como um desenvolvimento não convencional no cinema mundial.

Trouble Every Day repercute a noção de abjeto para além do horror e do monstruoso em sua acepção mais básica. Entra em jogo a discussão acerca dos preconceitos, do uso das ciências, das noções de poder e, especialmente, do feminino. E o debate sobre o feminino dialogando e se opondo aos códigos do cinema de horror e da normatividade mesma na sociedade. Nesse sentido, o filme transide, ultrapassa barreiras, se coloca como um corpo desgovernado e leva o debate para além do cinema. Um outro ponto em comum entre os realizadores analisados é o potencial de continuidade da obra após o término da “situação cinema”. Em sua discussão sobre a mulher encarnada, Anna Powell posiciona a feminilidade como indizível e, portanto, irrepresentável:

Além do indescritível, apenas os sintomas mórbidos permanecem localizados, recobertos, mapeados - o vômito bulímico do tóxico materno, a recusa anorética de absorver o falo, as introjeções neurastênicas do feminino social como um suicídio lento, a recusa reservada ao corpo social como preceito “real” através da mutilação sensorial - sinais mnêmicos que fornecem tanto indícios quanto telas impenetráveis para afetos e eventos, mas irrepresentáveis. (Powell 1997: 104).

A mulher é uma máquina abstrata produzida concretamente pelas tecnologias e capitais do final do século XX. Suas formas de expressão são determinadas pela mídia óptica e eletrônica, pela psicofarmacologia, pela máquina de guerra, pela indústria química, pela tecnologia de plásticos e pela biociência.

Assim, a mulher tornou-se uma “função conceitual” - uma que resulta na feminilidade se tornando uma facialidade abstrata e codificada, mapeada sobre as superfícies dos corpos reais. Aqueles algoritmos de feminilidade que, em essência, vão contra essa codificação estrita do corpo feminino, como a anoréxica, a bulímica e a autista, são impossíveis de definir e representar, pois são um colapso na produção maquínica do feminino como uma inteligência inteligível, corpo de signos. O corpo feminino se torna algo que pode estar nas palavras de Powell, “localizado, recoberto, mapeado”, mas o corpo da anoréxica continua sendo um colapso

nos signos que cercam o feminino.

Na possibilidade de remanejamento que existe no corpo desgovernado, vemos o desenvolvimento de vários espaços codificados, como clínicas para tratar anoréxicas, ou revistas para orientar a consciência social da condição. Todos esses espaços existem como tentativas de codificar novamente o corpo feminino de volta ao legível e ao controlável. No entanto, a anoréxica sempre permanece outra para o normativo e, portanto, permanece abjeto. Em termos de *Trouble Every Day*, a figura de Coré se torna ainda mais abjeta em sua recusa em negar-se a sua refeição desejada de carne humana. Em seus esforços para encontrar uma cura para Coré, Léo tenta mapear seu corpo para longe do abjeto. Nós o vemos lavá-la para remover os vestígios de sua gula de seu corpo físico e ainda assim estamos cientes de que não importa o quanto ele a lave, a natureza de sua doença significará que Coré permanecerá num estado de abjeção. É perigo e ameaça em todos os momentos.

Todos os espaços e personagens são marcados com ambiguidade e, portanto, estão relacionados ao mundo sem fronteiras do abjeto. Os espaços e situações cotidianas são investidos como espaços do abjeto. No telhado de Notre Dame, uma cena tradicional de lua de mel entre June e Shane é marcada pela personificação de Shane da figura suprema da abjeção: o vampiro. Essa ambiguidade está relacionada a todos os aspectos dos personagens, da classe (a empregada que aspira à posição de June) ao sexo (a incapacidade de Shane e June de consumir seu casamento), a etnia (o afro-francês Semeneau) e a posição social e profissional (Léo e Shane e sua respectiva posição na comunidade médica).

Até a cidade é marcada por essa sensação de incerteza e ambiguidade. Na sequência de abertura, uma imagem sombria de uma área não especificada de Paris é refletida na água do Sena. Em vez das tradicionais imagens imediatamente identificáveis que associamos a Paris, nos é mostrada uma reflexão crepuscular aquosa que não oferece identificação concreta de lugar. Tudo o que aprendemos sobre a natureza da infecção que Coré e Shane estão sofrendo é que ela está de alguma forma relacionada à experimentação e à modificação genética de vários extratos de plantas africanas. Os efeitos dessas plantas adaptadas nos padrões neurológicos e sentimentos do indivíduo afetado são demonstrados através de Shane e Coré. Seus corpos são infectados por elementos estrangeiros, tornando-os monstruosos na forma como suas fronteiras corporais foram invadidas.

O deslocamento do colonizado ocorre no segundo filme de Denis, *S'en fout la mort*, principalmente na pessoa de Jocelyn. Ele vem para a França para fazer sua fortuna. Mas este já é um primeiro passo no processo de deslocamento que o levará a buscar sua morte. Ao trazer suas habilidades como treinador de briga de galos para este espaço pós-imperial, ele está

importando uma tradição cultural com a qual ele é fortemente identificado - e que tem valor legítimo dentro de seu próprio ambiente (as Índias Ocidentais). No entanto, ele está importando para um ambiente geográfico que não tem espaço legítimo para isso. Assim, essa trajetória, essa tentativa do império de revidar, está condenada desde o início.

Figura 33 – *S'en fout la mort*, Claire Denis (1990).



Fonte: ADORO, 2013.⁵³

Também está condenado porque é um homem branco, Pierre Ardennes, que “importa” Jocelyn por suas habilidades. É no seu empório que a briga de galos terá lugar: ele controla o show. Ele explora Jocelyn, dando-lhe apenas cinco por cento dos seus enormes lucros de aposta. A relação mestre/escravo é definida a partir do início, portanto. Além disso, esse corpo “escravo” importado e explorado é mantido sepultado em um espaço semelhante a uma célula; a luz e o ar de seu próprio país são substituídos pelos depósitos escuros e úmidos onde ele é obrigado a viver - um corpo ilícito enjaulado junto com os lindos galos ilícitos que ele trouxe consigo.

Ainda mais dolorosamente para Jocelyn, como o corpo pós-colonial deslocado, Ardennes deixa escapar o mais pesado dos indícios de que Jocelyn pode muito bem ser seu filho - o resultado de seu caso apaixonado com a mãe de Jocelyn. De fato, é essa sugestão de miscigenação que levará Michel, filho legítimo das Ardennes, em um ataque de ciúmes, a assassinar Jocelyn. Mas é igualmente o reconhecimento de Jocelyn de que ele pode não ser

⁵³ <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-5949/fotos/detalhe/?cmediafile=20419299>

quem pensava, que ele poderia ser o produto de uma união senhor/escravo, que ele poderia ser “meio branco”, que ele não é etnicamente absoluto, mas transnacional: corpo pós-colonial - é a perda de uma subjetividade previamente conhecida que, em parte, leva-o a provocar sua própria morte.

De fato, apesar de ser um campeão feroz e destemido, o galo “S’en fout la mort” morre em poucos minutos durante a primeira briga que vemos. Jocelyn então treina um novo campeão, chamando-o de “Toni” - nomeando-o inequivocamente depois da amante de Ardennes. Surpreendentemente branco, este galo representa simultaneamente o que Jocelyn pode e não pode aspirar. No primeiro caso, a brancura do galo está, é claro, em tensão dialética direta com seu próprio falo negro - um ponto que se desenrola dentro do contexto do desejo sexual. Jocelyn deseja Toni, mas ela está “fora dos limites” para ele, como Michel (que também a deseja) deixa bem claro. O falo negro não pode possuir a mulher do homem branco. Há, claro, uma dupla vantagem: ao nomear o galo branco a partir de uma mulher, Jocelyn está deliberadamente feminilizando-o (apesar da androginia do nome).

Com este segundo galo, a disposição de ser acariciada e acariciar por parte de Jocelyn não pode disfarçar o fato de que, por baixo de tudo, esse animal é uma ave feroz que não conhece ternura real, seu instinto o conduz a atacar para matar. O galo “Toni”, que ele tentou fazer seu próprio, permanece como o agente do imperialismo colonialista e significante de sua própria morte - quem se importa com quem morre (“S’en fout la mort”). Neste filme mais sinistro, podemos ver como as relações de poder do colonizador/colonizado são reencenadas, quão profundamente enraizadas elas estão na psique branca e negra. Mas há mais do que apenas uma relação sadomasoquista. As economias do desejo também atuam nessa busca pela morte. O desejo de Jocelyn de ganhar dinheiro e seu desejo de “foder” Toni emana de sua crença na imagem ideal do capitalismo ocidental branco (que ele quer ter e manter) - não é de admirar que seja o filho vingador do pai que põe fim às ambições de Jocelyn em ambos os domínios.

É relevante citar *Sombre* (Philippe Grandrieux, 1998), realizador que demonstra ter relação temática e estilística com *Claire Denis*, um filme que segue Jean (Marc Barbe), um marionetista que segue a rota do Tour de France; ele também é um serial killer, perseguindo e assassinando sistematicamente mulheres (a maioria delas prostitutas). Esse padrão é interrompido quando Jean encontra Claire (Elina Löwensohn), uma virgem tímida e enigmática que parece inexplicavelmente atraída por ele. Como serial killer, Jean pertence a uma categoria específica do monstro de terror e *Sombre* participa de várias convenções do subgênero serial killer. *Henry: Retrato de um Assassino* (1986) serve como uma comparação particularmente apropriada aqui, pois até nos finais díspares ambos os filmes seguem mais ou

menos o mesmo enredo: um serial killer acumula uma quantidade substancial de corpos (em *Sombre Jean* atinge apenas mulheres e principalmente prostitutas, enquanto o modus operandi de Henry é um pouco mais onívoro) antes de encontrar uma garota que parece ter a chance, ou pelo menos o desejo, de salvá-lo. Embora Becky (Tracy Arnold) em *Henry* esteja presumivelmente alheia à extensão dos crimes de Henry (ela o vê como meramente desorientado e recluso), Claire de *Sombre* é explicitamente consciente da psicopatia de Jean no início da narrativa, descobrindo-o em flagrante no estacionamento do hotel onde ambos estão hospedados. Apesar disso, ela permanece atraída por Jean - as cenas finais até implicam que ela está apaixonada por ele - um enredo que parece confuso a ponto de inexplicável, a menos que seja interpretado à luz da apropriação que o filme faz das convenções do horror. Um argumento plausível é o de que o aparente amor de Claire por Jean resiste à compreensão e é, portanto, destinado a não durar e a cair em si mesmo pela incomensurabilidade sobre a qual está fundamentado.

Figura 34 – *Henry*, John McNaughton. 1986.



Fonte: CINEMA, 2019.⁵⁴

Entretanto, seria ingênuo aferir essa incomensurabilidade como sendo meramente narrativa: em vez disso, *Sombre* revela as contradições inerentes à fantasia fundamental que sustenta esse conto de fadas. Quando contextualizamos o amor inexplicável de Claire narrativamente sob a ótica de Jean, dentro da tradição do horror, ele começa a fazer sentido. Carrol (1980) argumenta que o horror representa uma “identificação entre mulher e monstro”, que geralmente serve para punir a protagonista feminina por ter um olhar desejoso, investigativo e/ou ativo. A afinidade erótica entre a mulher e o monstro no horror, explicada como um meio de punir ambos pela ameaça que representam à psique masculina foi comentada extensamente

⁵⁴ <https://cinemasimplificado.wordpress.com/2019/05/19/resenha-retrato-de-um-assassino-1986/>

por uma variedade de teóricos e aplicada a filmes tão diversos quanto os slashers americanos dos anos 1980, além de *Peeping Tom* (Powell, 1960) e *O Silêncio dos Inocentes* (Demme, 1991). A paixão de Claire por Jean em *Sombre* torna explícito o subtexto que Carrol observa com horror, no qual a sexualidade da mulher está ligada à sexualidade desviante ou anormal do monstro. Ao mostrar o que acontece quando a mulher realmente faz sexo com o monstro, no entanto, *Sombre* dessublima a fantasia.

Como é típico de um serial killer de filmes, Jean é uma criatura de hábitos. Ele pega mulheres, leva-as para algum lugar isolado e dá início a uma relação sexual com as mesmas, sexual, inclusive, do ponto de vista simbólico/comportamental do assassinato em si. Ele sempre começa exigindo que sua vítima abra as pernas, depois olha para os órgãos genitais dela, e termina colocando os dedos na boca dela e sufocando-a até a morte. Ele é quase sem palavras: seu diálogo consiste basicamente em comandos agressivos de palavra única. Sua existência como marionetista errante para crianças, aparentemente lhe permite o anonimato para conduzir suas atividades sem despertar suspeitas e rastros frequentes, no que parece um crepúsculo sem fim (até mesmo cenas à luz do dia são friamente iluminadas e escurecidas com filtros) dão uma sensação de Jean como uma criatura-sombra nômade que ataca aquelas que encontra durante o percurso.

Jean, o monstro, encontra sua contraparte em Claire, cuja virgindade é uma referência explícita à “menina final” de filmes de terror do estilo slasher. Vestida com simplicidade e sem maquiagem, a caracterização de Claire da menina final como uma figura cuja aparência andrógina e indisponibilidade sexual a distingue das vítimas cujos vícios o assassino serve para punir (sexo, drogas, álcool), Claire encontra Jean ao lado de uma estrada: ele estaciona para ajudá-la com seu carro quebrado, convidando-a para seguir em seu próprio veículo e oferecendo-lhe uma toalha para secar seu cabelo encharcado de chuva, enquanto ele dá uma olhada no motor. Dado que na cena anterior Jean assassinou uma mulher que entrou em seu carro e deixou seu corpo na beira da estrada, a implicação deveria ser que Claire está em perigo, mas ela é obviamente um tipo diferente em relação às mulheres que ele normalmente encontra.

A cinematografia de Grandrieux enfatiza sua pele clara e olhos arregalados, em contraste com as prostitutas de marcas anteriores. Ele troca mais do que o número usual de palavras com ela antes de levá-la para conhecer sua irmã no shopping. A partir deste ponto, Grandrieux, no máximo, apenas alude vagamente a como Jean e Claire continuam se unindo, omitindo detalhes narrativos que explicariam ou contextualizariam seus encontros subsequentes. Isso se torna especialmente desorientador depois que Claire toma conhecimento de sua psicopatia: embora ela o pegue no ato enquanto estrangula uma mulher no

estacionamento do outro lado da rua do hotel, Claire não conta para ninguém e continua ao lado dele.

Figura 35 – Sombre, Grandrieux. 1998.



Fonte: MUBI, 2017.⁵⁵

Seu fascínio mútuo - Claire é evidente em sua decisão irracional de ficar com ele, Jean em sua recusa ou incapacidade de matá-la - é explicável apenas com o recurso à história do horror e seus arquétipos centrais (o monstro e a menina final) e a capacidade do realizador em trabalhar conscientemente com o clichê o deslocando sensivelmente. A atração de Claire por Jean persiste mesmo depois de Jean tentar estuprar e matar sua irmã - ao contrário de Claire, Christine (Geraldine Voillat) é livre e sexualmente liberada e, portanto, encontra o *modus operandi* misógino de Jean. Christine exala uma confiança sexual despreocupada, e seu cabelo loiro descolorido, suas apertados e curtas vestes, contrastam com as exageradamente castas e inofensivas vestimentas usadas por Claire.

A castidade de Claire a caracteriza como diferente de sua irmã e prenuncia a vitimização de Christine por Jean: se Claire é a menina final, então Christine ocupa o papel de mulher promíscua que, de acordo com as convenções do gênero, deve ser vitimizada; Assim, Jean tenta estrangulá-la em uma praia durante uma excursão diurna. Claire grita com Jean, que se encolhe como um animal repreendido, e as irmãs escapam; mas inexplicavelmente na cena seguinte eles estão de volta ao quarto de hotel de Jean. Lá, Jean tenta realizar sua habitual rotina mortal com

⁵⁵ <https://mubi.com/pt/films/sombre>

Claire, mas parece incapaz: ele começa encarando seus genitais, como de costume, mas ao invés de matá-la começa a beijar suas coxas ternamente. A atração sexual entre o monstro e a menina final é explicitamente realizada enquanto simultaneamente revelada como contraditória porque, como uma virgem, Claire está isenta de seus impulsos assassinos. Perplexo e indignado com a percepção de que ele não pode estuprá-la ou assassiná-la, ele força Claire a acompanhá-lo em uma excursão frenética e encharcada de álcool, deixando Christine amarrada no quarto do hotel.

Em dado momento Claire retorna ao seu quarto de hotel, resgata sua irmã e a coloca em um trem para Paris; dirigindo de volta, ela encontra Jean ao lado da estrada, encosta e, em um ato que parece desafiar todo sentido racional, inicia o sexo com ele. Essa cena indica o reaproveitamento e ressignificação das convenções do cinema de horror em relação a sexo, violência e gênero, que afirmamos serem evidentes em todos os filmes discutidos aqui - o desejo monstruoso não é mais reprimido ou devolvido, mas dessublimado por sua atualização. Em *Sombre*, o sexo e a violência não são os pólos opostos concebidos pelo trevo, mas constitutivos da diferença sexual como tal; o impulso da boa moça é um gesto vazio, uma oferenda sem poder, lógica ou sentido, e romance heterossexual, sexo e desejo são expostos como sempre já fundamentados em uma fantasia (violenta ou romântica) que está fundamentalmente desconectado do evento em si, para além das fronteiras da concepção ou aprisionamento. Desgovernadamente abjeto.

3.9 Cinema de extremos: mentes defloradas, corpos invadidos

Um cinema contemporâneo de extremos tem, cada vez mais, chamado a atenção de críticos, filósofos e pensadores, pelo fato de lidar com questões sensíveis ao pensamento da ética. Um cinema do qual, sem dúvidas, Michael Haneke é um dos expoentes. Esse fato estilístico foi citado pela primeira vez por Quandt (2011), no que ele chamou de “novo cinema extremo francês”. De fato, por uma ocasião de “sincronia” de realizadores com um trabalho temático e estilístico com certas semelhanças, Quandt está correto, ao menos em parte. Esse chamado “cinema de extremos” (ou extremista) obviamente não ocorre apenas na França e nem teve começo com os mais citados (a exemplo de Gaspar Noé). Um cinema onde as questões são trabalhadas de maneira mais crua, questionando paradigmas e causando incômodo em críticos e espectadores, remonta às primeiras vanguardas; mas, a fim de manter a proximidade temporal, desde os anos 1980 já existem boas amostras ao redor do mundo.

Voltando a citar Haneke, esse cinema de extremos é particularmente conhecido por ter um enredo ancorado em uma estética impulsionada pela transgressão, extremismo e violência,

como já vimos nos parágrafos anteriores com Claire Denis e Gaspar Noé, que fazem parte, por assim dizer, deste ciclo francês. Também o já citado e trabalhado David Cronenberg é um expoente de um cinema extremo, embora seja canadense e não francês. O mesmo ocorre com Haneke, que é alemão. E podemos citar, apenas a título de conhecimento, Thomas Vinterberg, dinamarquês. Remontando a filmes específicos como, *Baise-moi* (2000) de Virginie Despentes, ou *Irreversível* de Gaspar Noé (2002), a nova onda de extremismo transgressivo é vista por Quandt também em Philippe Grandrieux, Claire Denis, Leos Carax e outros que continuam a lutar pela radicalidade e extremos.

Figura 36 – *A Caça*, Thomas Vinterberg. 2016.



Fonte: CINEMASCOPE, 2013.⁵⁶

Uma das propostas, assertivamente a central desta tese, é analisar a prática artística deste cinema do corpo, dominado pela violência, sexualidade, intimidade, fragmentação de certezas, ruptura de fronteiras, deslocamento de conceitos e obscenidade. Neste contexto, o cineasta nascido na Áustria Michael Haneke serve habitualmente como um exemplo tanto para a radicalidade expressiva como para a moderação formal dentro dos reinos representados: de domesticidade e intimidade. Em seus filmes, a extremidade está associada a representações provocativas de ambientes e comportamentos burgueses tradicionais que deixam conclusões éticas persistentemente ambivalentes para o espectador.

A prática atestada por Haneke de “reflexividade ética” e “ambiguidade persistente” está embutida em tentativas críticas mais amplas de entender as relações éticas entre o espectador e o filme. Os debates em torno desta prática estilística vão desde a compreensão voyeurística da obscenidade até leituras mais atentas e reflexivas da exposição à intimidade de uma precisão

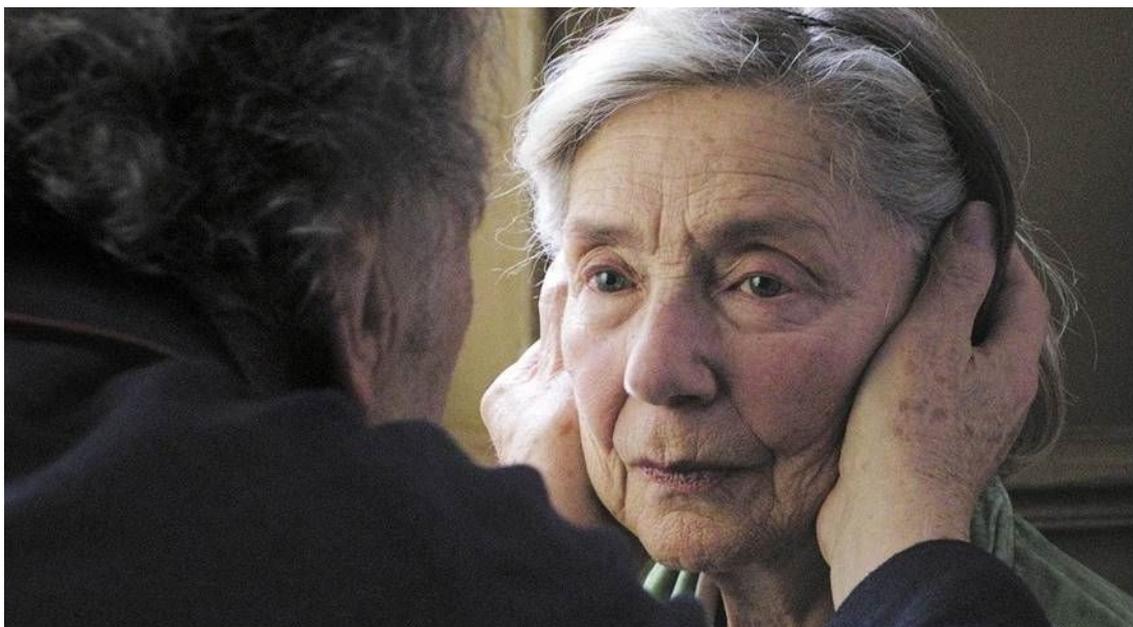
⁵⁶ <https://cinemascope.com.br/criticas/a-caca/>

forense e “cirúrgica”.

Consensualmente, no entanto, a experiência cinematográfica central e a extremidade do trabalho de Haneke são consideradas como agitação ética e política. *Amor* (2012), como *A Fita Branca* (2009), dentre tantos outros, partem de transgressões visuais mais explícitas da violência, como cenas de tortura física, assassinato e suicídio, existentes em *Funny Games* (1997) e outras produções de Haneke. A extremidade violenta e a intensidade de *Amor* parecem mais sutis e diferenciadas, embora, sem dúvida, a tortura, o assassinato e o suicídio estejam igualmente presentes. Embora a principal preocupação do lme permaneça resolvida no interesse primordial de Haneke pela burguesia e seus descontentes, esse assunto é apresentado sem a crueza visual das obras anteriores.

No entanto, ao invés de uma gama narrativa de ações e eventos, escolhas éticas cotidianas em um ambiente burguês de um casal de idosos são exploradas através do posicionamento central de uma morte singular. *Amor*, assim, de fato, constitui um cinema do corpo. No entanto, instiga as transgressões associadas ao cinema extremista de maneira metodologicamente minimalista. Haneke, nessa obra, oferece entender o discurso além das narrativas de mortes e sexo violentos, brutais e forçados. O filme marca uma mudança de elementos transgressivos no cinema de Haneke, enraizado na violência visual perturbadora, até a transgressão, entendida como a responsabilidade compartilhada do espectador pelo outro íntimo, e em termos mais viscerais, como compartilhar a dor.

Figura 37 – Amor, Michael Haneke. 2012.



Fonte: CINÉTICA, 2013⁵⁷

O pensamento moral é explorado aqui através da claustrofobia da interioridade da alta burguesia. Assim, a totalidade formal transpõe sua dor para o espectador envolvido na interioridade da obra como refém cúmplice testemunhando a decadência de Anne (Emmanuelle Riva). O posicionamento central da personagem Anne e sua morte embute o lme no discurso da extremidade corpórea, relações de poder e violência, invocando simultaneamente aspectos emotivos de responsabilidade e cuidados paliativos. Os aspectos emocionais do cuidado movem o elemento de transgressão para o território ético de cuidar e ser cuidado. O amor, portanto, complexifica a violência e também se relaciona com filmes que tratam doenças terminais e danos corporais, como Gritos e Sussurros, de Ingmar Bergman (1972). No entanto, Amor provoca e agrega exclusivamente perguntas sobre o amor, a morte, a cura e o luto em um tratamento extremo e emotivo dos cuidados paliativos através da morte de Anne e os cuidados de Georges (Jean-Louis Trintignant).

Tendo como um balizador o trabalho do pensador Jean-Luc Nancy, é possível capturar uma percepção que aborda a morte no cinema, corpo, ética e política. Esta abordagem possibilita conectar-se assim ao atual discurso do cinema dos corpos, tendo a violência entendida como exposição radical do corpo, dentro deste específico cinema contemporâneo, de forma mais ampla. Nancy argumenta que o cinema nos permite observar a chegada a um corpo onde “um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos” (2008, 121). Este trabalho, portanto,

⁵⁷ <http://revistacinetica.com.br/home/amor-amour-de-michael-haneke-francaalemanhaaustria-2012/>

fornece uma intervenção no discurso que envolve a relacionalidade com as imagens cinematográficas em seu avanço da evidência corpórea e da exposição por meio de imagens. O corpo em película age, pensando a partir de Deleuze, como o ato real em si, tal como apanhado no filme e é violento em sua evidência.

Partindo do trabalho imagético e narrativo dos corpos em Haneke, em peculiar corpo de Anne (Amour), Haneke sugere um pensamento do corpo que articula ideias de Cioran e Nancy no que pode ser compreendida como uma afirmação da necessidade da morte em si como potência, avançada como uma expressão profunda e experimentada longamente como uma forma de viver em conjunto, de estar-com. O cinema de Haneke é evidentemente composto a partir da extrema exposição corpórea, tornando-se visceral e certos momentos, que esgota as margens de imanência e transcendência na presença da evidência da morte. O que proporciona uma colisão entre a situação do espectador, fisicamente envolto por operações sensoriais, e a transcendência em relação à identificação com o corpo presente na tela. Observando o filme como circunscrição material do corpo de Anne, uma forma de acesso ao próprio corpo e pele, possibilita ao espectador uma sensação de estar-com, de imagens que se traduzem em afeto e criam um contato de relevância ética e estética.

Além disso, as idiosincrasias do cinema de Haneke, com sua concisão atenuada, composições descentralizadas, abstinência das manipulações emotivas da música não diegética e seu processo de trabalhar métodos formais estranhos para articular temas e motivos recorrentes, que são os principais responsáveis pelas impressões indeléveis em seu espectador. Mais importante, ou pelo menos de igual importância, é o modo como o cinema de Haneke leva ao extremo o espetáculo do capitalismo milenar e seus sintomas de desconexão social, saturação televisual de imagens e fetichismo monetário, que conduz, em relevante parcela da sua obra, a uma violenta destruição a partir de si, uma espécie de “implosão no seio da classe média”. Esse senso de “desmoronamento”, uma palavra adequada para descrever a resposta visceral à experiência de viver uma obra que expõe a carne e os nervos de uma cultura de objetificação e mercantilização dos corpos e da violência, é o corolário de participar de um sistema que, na melhor das hipóteses, encobre suficientemente sua tirania ideológica. Eis uma fatia do que Haneke abona aos espectadores: uma postura polêmica sobre situações limítrofes contemporâneas, com o recurso de quem articula no seio de uma obra considerada “abjeta” (partindo de uma crítica do lugar comum), nuances de afetos e abjetos que reconfiguram a percepção destes conceitos.

Figura 38 – O Sétimo Continente, Michael Haneke. 1989..



Fonte:

MEDIUM, 2018.⁵⁸

Além das questões éticas já comentadas e do aspecto violento que marcam o cinema de Haneke, outro problema (em diálogo com os anteriores) é o do suicídio (como ato e gesto) e o clima em torno desses atos, bem como os tipos de afetos a que eles dão origem. Em *Amour* e em *O sétimo continente*, as reflexões sobre vida, morte, suicídio, capital, corpo, remetem ao pensamento de filósofos como Cioran⁵⁹, para o qual a ideia de suicídio aparecia como uma potência de vida, como uma fé na possibilidade de retirar o corpo do governo dos outros e deslocá-lo para outro espaço, possivelmente fora dos limites da vida trágica e absurda⁶⁰.

Em *Sétimo Continente* (1989), a alternativa mais radical (ou lógica, dependendo da disposição) de alternativas potenciais é realizada. O primeiro longa de Haneke dramatiza a erosão da integração de uma família com a rede social e simbólica do capital. A família decide destruir e liquidar suas posses, divorciar-se de seus compromissos diários e realizar um pacto de suicídio, embora nenhum raciocínio específico seja fornecido, além de uma carta misteriosa do pai da família. É possível intuir e interpretar o pacto de suicídio como um gesto emancipatório ou uma declaração politicamente flexionada contra a terrível situação cultural

⁵⁸ <https://medium.com/viagem-ao-fim-da-noite/toda-alegria-de-um-filme-de-haneke-31d135b48d5f>

⁵⁹ Em entrevista a Fritz Raddats, 1996.

⁶⁰ Em referência a Camus (1942). Embora o mesmo, diferentemente de Cioran e outros pensadores (a exemplo de Deleuze), tenha chegado a uma conclusão de que o suicídio seria uma falsa esperança de acabar com o absurdo.

do capitalismo milenar. Entretanto, não fica evidente nenhuma declaração ou esclarecimento a respeito das motivações. Nem mesmo há uma operação afetiva ou sensivelmente abalada em relação ao processo de “abandonar” a vida. Não há uma clareza sobre o suicídio como gesto emancipatório, já que o mesmo é cometido com a mesma e intensa mecanicidade com a qual a família vive desde que é possível analisar. A variação de sensibilidade dos aspectos abjetos no cinema de Haneke é claramente perceptível para quem analisa a obra em busca deste aspecto. Uma latitude que vai desde a violência brutal e explícita, até os gestos afetuosos do amor, passando pela mecanicidade quase industrial perceptível nas relações sociais contemporâneas. E sobre este último aspecto, uma curiosidade é marcante em *Sétimo Continente*: os objetos de uma família de classe média, sejam eles dispositivos tecnológicos, mobiliário comum ou mesmo alimentos, estão no “centro de um enquadramento descentralizado”, conduzem parte de uma linha de fuga que também caracteriza o deslocamento da afetividade social e da intimidade, sem o discurso moral do que seria certo ou errado, apenas colocado à disposição do pensamento.

O filme acontece durante um período de três anos e, nesse período, nunca nos são fornecidas sequências ou eventos expositivos que fulguem a natureza do desejo tanatópico da família. Haneke apresenta nada mais do que uma série de rituais superficiais concebidos ao longo do cotidiano: Georg e Anna acordam todas as manhãs, Anna acorda a filha, Georg amarra os sapatos, a família senta na mesa, toma o café da manhã cingindo profusas quantidades de comida, o carro da família é retirado da garagem e a filha é deixada na escola, então Georg e Anna vão para o trabalho. A escolha de Haneke em conceber uma iluminação fria e persistente e o uso firme de enquadramentos estáticos, situando objetos no centro do quadro e os personagens como periféricos, reforçam a noção de falta de afeto no comportamento da família e a primazia do sistema de objetos em um nível formal. Quando o gesto suicida é finalmente encenado, ele é cumprido obedientemente e com o mínimo de sentimento. Uma questão emerge aqui: é possível que o gesto abjeto do suicídio tenha sido um repúdio simbólico contra a hegemonia do capitalismo e dos seus tentáculos que limitam, governam e desfocam as quebras de fronteiras? A violência nos filmes de Haneke, particularmente o gesto suicida, é traçada de forma lógica e inevitável, dado o clima social, cultural e econômico em que ocorrem. De certa forma, esses atos de crise parecem ser a extensão física do próprio capitalismo.

O poder de *Sétimo Continente* repousa, precisamente, em um espaço neutro de horror e terror. É quase possível decodificar o filme como um filme de terror, neste caso um horror ao capitalismo que nunca se materializa em um contorno simples “monstruosa”, mas que fornece uma forma de monstruosidade estruturando o espaço social e psíquico. Os filmes de Haneke

revelam uma sensação de medo paranoico, desequilibrado e desatado; flutuando com pouco ou nenhum senso de direção e limites e, portanto, incapazes de evitar a repetição de acontecimentos, terrores e desejos. Sem uso de ironia, o que causa horror e tensão aqui apra como, inequivocamente, objetos de tensão, paranoia e horror que conduzem a um deslocamento da percepção e da narrativa através de questões abjetas: sejam elas sutis ou viscerais.

Retomando um momento mais recente do diretor, Landy⁶¹ argumenta que a retirada da finitude ou do fechamento dentro da narrativa de *Amour* perfaz o meticuloso estilo “sadomodernista” de Haneke (2015). Ela atribui a “dolorosidade duradoura” para o espectador à presença aparentemente eterna da Anne agonizante. A radicalidade do filme em termos de sua exposição ao tratamento personagem agonizante surge de forma branda e moderada, através da longa duração da narrativa.

Transversalmente ao aspecto de longa duração, o filme alcança seu peculiar extremismo de exposição. Uma intensa intimidade e domesticidade, a lentidão da, aparentemente, interminável morte de Anne provoca interrogações no espectador: da ética da longevidade e do tratamento dos moribundos ou daqueles vivos-mortos⁶². A exposição do corpo de Anne e sua penosa angústia na presença do espectador cria a intensidade brutal do filme, em vez da lógica baseada na retirada da dor e do prazer, *Amour* começa com um duplo prólogo de abertura, e o filme expõe sua crueldade traumática da morte singular através da escolha estilística.

O diretor realiza um trabalho de “atravessar” os gêneros cinematográficos. Desde a noção de suspense e terror utilizados de maneira diversa, contrariando a lógica dos clichês, passando pelo drama de redenção e mesmo pelo melodrama, como é o caso de *A Professora de Piano* (2001). Haneke desenha e atualiza o olhar convencional do melodrama em seu filme: como no melodrama clássico, a iconografia, o cenário e o som são fundamentais para o tom sentimental. As emoções dos personagens são representadas pelo ambiente circundante, dando origem a uma *mise-en-scène* altamente estilizada.

A manipulação de Haneke da iconografia melodramática clássica se estende às configurações do filme. Durante a maior parte da obra, Erika está no interior: o apartamento que ela divide com a mãe, o conservatório, as casas de seus colegas músicos. Quando ela se aventura fora deste mundo constritivo (e mesmo quando está fora, ela ainda está com o interior cravado em sua carne: um prédio, pista de gelo, cinema), ela se aventura em outro mundo, onde

⁶¹ Marcia Landy, 2015.

⁶² Em contraposição à noção de “morto-vivo” do cinema de horror. Seria, aqui, uma operação oposta: a morte em vida.

seu eu sexual pode ser liberado. Esse foco nos interiores reflete o sentimento de claustrofobia de Erika e representa os muros emocionais que ela construiu em torno de si mesma. Este é um arranjo de sufocamento e aprisionamento: o processo de fuga e liberação do social - ou de nós mesmos – é um ato de liberdade que passa pela dor e sofrimento. O filme de Haneke nos leva a questionar o que realmente se entende por masoquismo e quem é o masoquista: Erika, cujo desejo de brutalidade e violência de seu amante corresponde às designações pornográficas do termo masoquismo? Ou Walter, cujo desejo por Erika, alimentado por sua aparente inatingibilidade, está de acordo com a concepção tradicional, literária e cinematográfica do masoquismo⁶³? No final do filme, Erika - uma figura “monstruosa” no começo - revela-se tanto executor, quanto vítima. Sua frieza inicial empalidece em comparação com a alegre saudação pública de Walter poucas horas depois que ele a estuprou. Por que, então, ficamos tão horrorizados com Erika, cuja aparente autoconfiança e contenção encobre o sadomasoquismo ampliado que é parte inerente da sociedade patriarcal? Erika só consegue ter um encontro íntimo consigo mesmo quando esbarra naquilo que é considerado o abjeto: a transgressão dos limites através do horror⁶⁴, nesse caso, a intimidade sexual liberada e o confronto com a normatividade, o que é aceito pelo locus social.

⁶³ Amar e ser amado, que alegria! E, no entanto, como esse esplendor empalidece em comparação com o feliz tormento de adorar uma mulher que trata a pessoa como brinquedo, de ser escrava de um bonito tirano que, impiedosamente, atropela alguém sob os pés. (Sacher-Masoch, 1988: 20-21).

⁶⁴ Kristeva

Figura 39 – A Professora de Piano, Michael Haneke. 2001.



Fonte: REPÓRTER, 2018.⁶⁵

Interessante observar que, segundo Haneke, *A Professora de Piano* não é um melodrama, mas uma paródia do melodrama. O filme funciona de muitas maneiras como atualização do gênero melodramático, com uma desconstrução de suas premissas implícitas. O capitalismo, a sociedade patriarcal, a burguesia e a posição das mulheres dentro desses sistemas estão entre as questões levantadas pelo filme, mas nenhuma dessas questões constitui seu foco central. Haneke conscientemente desestrutura códigos genéricos não só para dizer algo sobre a sociedade, mas também sobre espectadores. Basta referir-se a uma vasta gama de críticos dedicados aos “prazeres perversos” do filme para confirmar esse fato. Na medida em que Haneke repetidamente realiza uma espécie de “contracinema” que se propõe a desafiar quaisquer suposições que os espectadores possam ter sobre o cinema e seu papel na relação com ele, também desafia o que está para além do cinema, antes e depois do filme, com a sua “quebra de contrato” com a normatividade, com as expectativas do espectador “comum”, com o desafio aberto feito a Hollywood ao replicar seu próprio filme quadro a quadro (refilmagem de *Funny Games*), na medida em que trabalha a noção de abjeto como algo liquefeito, sem forma, sem bordas definidas, permeando toda a sua obra de maneiras diversas, sendo o método mesmo de trabalho um pluralismo conceitual e estilístico bem arranjado, como criaturas monstruosas orientais descritas por José Gil: constituída de diversos seres e íntegra na sua forma de desestabilizar o outro⁶⁶.

Como visto antes em Cronenberg e Denis, é um cinema do extremo e da excitação dos

⁶⁵ <http://reporterpopular.com.br/michael-haneke-tem-relacao-com-roman-polanski/>

⁶⁶ Monstros.

corpos. Essa excitação como exposição ao mundo, a entrega da morte de Anne como abertura significa radicalmente confrontar a morte como advento e partida. O mecanismo de abertura como uma presença, ou, para usar uma terminologia mais corpórea, “nascimento para a apresentação”, é o que Nancy, chama de atenção, entendida como vinda ao mundo (Nancy 2010, 73). *Amour* não é um filme que traz a marca de sua falta de clareza na abertura de sua estrutura narrativa e através das flutuações audiovisuais que animam sua superfície. Ao contrário, o espectador é jogado através da comunhão ritualística da apresentação de Anne como morta. É através da exposição e da experiência da finitude que o filme ganha impulso e acelera sua força como veículo de sensações, entendido pelo engajamento com os sentidos do mundo. Em vez de um fim de vida cheio de acontecimentos dentro do filme, a morte de Anne como um evento, como o desenlace, já ocorreu. No entanto, sua morte é uma forma de emergência, um nascimento de uma presença penetrante. A morte de Anne exibida no apartamento é usada como exposição. A certeza clara de sua morte é estranhamente confirmada ao vê-la, na cena seguinte, sentando-se no teatro. Em vez de uma revolução elíptica, ou sinal de inacabamento, a sequência confirma a morte por vir. A estranheza da exibição póstuma de Anne e a incômoda presença do personagem conhecido por estar morto (ou vivo-morto), posiciona sua presença corpórea como espectral no filme.

A brutalidade do prólogo - iniciada por policiais abrindo a porta do apartamento e entrando no espaço cinematográfico - evoca a clara certeza da morte de Anne. Um inspetor cobre o nariz indicando com o “mal cheiro” que Anne está morta. Depois da exibição de Anne, a câmera silenciosamente desaparece na escuridão. Esta transição ecoa a escuridão e o silêncio no cinema de Haneke. Essa forma de apagão nos lembra de nosso próprio vazio e inevitável silêncio. A consciência da morte, e a consciência da condição humana em seu núcleo mortal existencial (viver e “estar-no-mundo”) é revelada como um renascimento e uma natalidade para o espectador. O sentido da morte como evidência e direção da vida é compreendido cognitivamente como sentido dentro da presença que o filme fabrica, tanto quanto é através da tatalidade. Nancy afirma que a morte não é nem o oposto da vida nem a passagem para outra vida: é em si mesmo o ponto cego que abre o olhar. Por essa razão, a morte também está sempre próxima do nascimento⁶⁷.

Diz-se que as estruturas das narrativas de horror partem de uma situação de ordem, passam por um período de desordem causado pela erupção de forças horripilantes, abjetas ou monstruosas e finalmente alcançam um ponto de fechamento e conclusão no qual elementos

⁶⁷ Nancy, 2003.

disruptivos e monstruosos são contidos ou destruídos e a ordem original é restabelecida. Entretanto, compreendemos que no tocante aos realizadores e obras aqui mencionados, não existe o interesse (seja de ordem moral ou redentora) em reestabelecer a ordem ou conter estes elementos disruptivos. Ainda que alguns dos filmes aqui tratados não sejam diretamente conectados aos códigos das narrativas de horror convencionais, todos eles possuem a dimensão do terror em seus enunciados ou mesmo nas sensações ou afetos provocados.

Figura 40 – Funny Games (um Haneke de violência visceral) em suas duas versões



Fonte: FILMSQUISH, 2010.⁶⁸

A personagem Erika, em *A Professora de Piano*, é brilhante, exigente, carrancuda e, aprendemos na cena de abertura do filme, ela mora em casa com sua mãe idosa com quem ela tem um relacionamento volátil. Quando Erika embarca em um relacionamento com um jovem estudante, Walter Klemmer, verifica-se que suas barreiras cuidadosamente construídas escondem uma sadomasoquista atormentada, que só vai concordar com Walter com a condição de que o sexo seja consistente com uma série de rituais determinados por Erika. Chocado e enojado com as exigências de Erika, Walter a rejeita emocionalmente e a estupra - satisfaz

⁶⁸ <http://www.filmsquish.com/guts/?q=node/4448>

superficialmente seus desejos deixando o destino de Erika no final do filme aberto a especulações. O enredo do filme tem pouca semelhança óbvia com as clássicas narrativas melodramáticas de Hollywood. No entanto, a atriz principal do filme, Isabelle Huppert, descreveu a narrativa como “bastante simples, uma estrutura muito clássica”. Você tem três personagens com os quais pode se identificar facilmente e tem uma história “normal”, que nos níveis de enredo, iconografia e música traz um incômodo, a fim de levantar certas questões sobre a sociedade e o espectador. É a natureza dessas questões e a maneira como elas dizem respeito diretamente ao espectador que distingue o filme de Haneke de seu contexto genérico e o situa como um melodrama distintamente moderno.

O diretor usa cenários de acervo, como a sala de estar da família (a cena de uma disputa violenta entre Erika e sua mãe), o banheiro (onde Erika se mutila com uma lâmina de barbear) e, talvez o mais importante, a escada. No clássico melodrama hollywoodiano, como *Imitação da Vida*, de Sirk (1959), a escadaria é a cena dos desdobramentos, do momento histórico, que marca o clímax sentimental. No filme de Haneke, é uma imagem recorrente que parece indicar a mudança na dinâmica de poder entre os personagens. No início do filme, vemos Erika subindo em um elevador enquanto Walter sobe as escadas atrás dela; no meio do filme, quando Haneke agita diante de nós a possibilidade de que Erika encontre sua salvação em Walter, os dois ficam em dois degraus consecutivos a meio caminho de uma escada, o que os coloca em pé de igualdade, face a face; no final do filme, uma reversão completa das posições originais dos personagens acontece, enquanto Erika observa Walter subindo a escada do conservatório antes de ela se virar e descer os degraus do prédio.

O cinema, que combina elementos narrativos, sonoros e visuais, tem sido usado em estudos e pesquisas que vão desde as configurações próprias do fazer cinematográfico, passando pela filosofia e chegando até estudos de sistemas de organização social, pesquisas que envolvem violência e comportamento. Dessa perspectiva, os filmes não são reproduções neutras da realidade. Em vez disso, são talvez performativos: produzem realidades, transmitem certos valores morais, provocam sensações, impulsionam reflexões, evocam o encontro face a face com o que perturba noções estabelecidas e criam efeitos subjetivos na audiência. De acordo com essa abordagem, a “função” crítica é descompactar, decodificar e interpretar as realizações nas apresentações contemporâneas. Dentro desta perspectiva, Haneke é um cineasta exemplar em sua tentativa de instigar processos reflexivos sobre como o mundo social é organizado e os padrões destrutivos que podem ocorrer.

Nas últimas quatro décadas, Haneke produziu cerca de 35 filmes. Sua obra compreende filmes televisivos, cinema e também produções teatrais. Seus filmes são multifacetados e

cobrem assuntos heterogêneos. Um tópico central, que reaparece em quase todos os seus filmes, é a violência, sua representação e manifestação em múltiplas formas. Nos filmes de Haneke, a violência é sempre retratada no contexto societário do qual ela emerge, de modo que sua demonstração de violência sempre implica uma crítica dos modos de organização social que a expõe e uma problematização das políticas de representação da violência na mídia. Haneke nota o cinema como um meio poderoso e inerentemente manipulador. Ele descreveu seus próprios filmes como “afirmações polêmicas” contra uma forma manipuladora de cinema, que protege o espectador e coloca o público sob tutela.

Em contraste com realizadores dotados de um ponto de vista crítico, que buscam usar o cinema como um meio de mobilizar o público a pensar e ir ao ato, e de revelar o que pode haver por trás dos fenômenos ideológicos do cinema convencional, Haneke procura instigar processos auto reflexivos, chegando a propor que interessa antes “brigar contra o próprio embuste, do que uma ideologia”. Com isso, ele se refere à sua preocupação central: o espectador e suas auto relações, sua prontidão para confrontar suas próprias atitudes, percepções e enganos. Tal confronto pode ser uma experiência dolorosa. De fato, os filmes de Haneke são bem conhecidos pela irritação ou até mesmo pelo desprazer que muitas vezes causam ao espectador. Para seus admiradores, os filmes são fascinantemente perturbadores. Muitos espectadores, no entanto, os experimentam como extremamente violentos e muitas vezes difíceis de suportar.

É quase impossível sair de uma obra dele sentindo-se indiferente. É precisamente essa sacudida que dá ao seu trabalho sua qualidade crítica. A mediação sugestiva de construções normativas, bem como a tendência para confirmar, reproduzir ou naturalizar valores hegemônicos da cultura norte-americana, pertence à crítica padrão do cinema de Hollywood. Os filmes contemporâneos de Hollywood não são obviamente homogêneos e há um potencial problematizador em muitos deles. Pode-se ver isso muito claramente se pensarmos em exemplos como *Assassinos por Natureza* (1993) de Oliver Stone, *Syriana* (2005) de Stephen Caghan ou *Buffalo 66* (1998) de Vincent Gallo. Esses filmes questionam os valores dominantes e problematizam a ordem social que os traz adiante. A maior parte dos filmes de Hollywood, no entanto, trabalha com uma noção narrativa de moralidade. No nível narrativo, eles mediam certos valores morais, mediam como se deve comportar ou não, como se deve conduzir a vida. Os contos de moralidade geralmente explicam o mundo e o curso dos acontecimentos para o público. Eles levantam certas questões morais e idealmente entregam as respostas também. É um cinema que fornece um quadro para explicar e julgar eventos e persegue certos objetivos pedagógicos. Ela não apenas constitui os objetos, mas também constitui o espectador como objeto de ordem moral.

Figura 41 – Buffalo 66. Vincent Gallo. 1998.



Fonte: AFTERCREDITS, 2018.⁶⁹

Embora o próprio Haneke não rejeite que orchestra também contos morais, os rótulos “moral” e/ou “moralista” são problemáticos no caso dele. Há o perigo de perder exatamente o que está em jogo nos filmes de Haneke: o espectador e sua “autonomia”. Para marcar a diferença entre os filmes moralistas, é necessário distinguir entre moralidade e ética. Tradicionalmente, a ética é entendida como um reflexo da moralidade, segundo a qual a reflexão e a fusão da moralidade são uma sucessão de pesquisadores da filosofia moral. Seguindo Foucault, essa relação pode ser vista de maneira diferente. Para ele, a ética diz respeito à relação do sujeito com ele mesmo e a códigos morais. O reflexo da moralidade, que constitui a ética, não é reservado aos especialistas. É uma parte das práticas diárias que obriga e submete as pessoas a se formarem. Esse conceito pressupõe que os sujeitos estejam sempre posicionados e inseridos em um campo histórico, que “prepara o cenário para o autodesenvolvimento do sujeito” em relação a um conjunto de normas impostas (Butler 2006, 23). Os elementos prescritivos que compõem esse campo (moral) estabelecem limites e permitem o que podemos ser e como devemos conduzir nossas vidas; no entanto, eles nunca podem determinar completamente as fronteiras. Os filmes de Haneke empregam meios artísticos para criar um distanciamento e ampliar o espaço de indeterminação, no qual o sujeito/espectador pode se engajar na prática consciente como base da conduta.

⁶⁹ <http://aftercredits.com/2011/05/buffalo-66-1998/>

Neste caso, a mediação de valores morais é substituída por uma reflexão aberta sobre a parte do espectador diante de questões morais. O espectador é tratado como um sujeito ético que é creditado com uma certa autonomia e carrega um considerável fardo de responsabilidade. O cinema de Haneke não são vistos como parte de uma pedagogia moral, que se preocupa em transmitir certos valores, mas sim como parte de um pensamento acerca dos limites e das fronteiras daquilo que se constitui como corpo/psique, que se refere à mutação do sujeito (do espectador). A este espectador não é entregue a persuasão ou doutrinação, a obra fílmica tem um maior efeito em confrontar o observador com um acontecimento que exige uma reação, ou obriga-o a refletir sobre suas próprias relações.

O cinema extremo de Haneke, suas questões relacionadas ao abjeto e à abjeção, não buscam confirmar a visão do espectador sobre o mundo; ele causa tremores em seus julgamentos e preconceitos, promove uma ruptura em suas expectativas e hábitos de visualização. Desta forma, ele desarticula o espectador da posição confortável de “conhecedor”, de “demiurgo” fora da tela. Aqui não se encontra entretenimento de “bem-estar”. É preciso uma postura crítica, uma disposição para o trabalho reflexivo e para encarar, face a face, a discordância, aquela figura fora do lugar comum, uma obra de deslocamento, seja provocado de dentro para fora, ou da tele para a dimensão interna da superfície ocular.

O realizador que define e produz filmes como uma mercadoria sabe que a violência é apenas - e particularmente - uma boa venda quando é privada daquilo que é a verdadeira medida de sua existência na realidade: temores profundamente desconcertantes de dor e sofrimento, o abjeto do corpo violentado, desestruturado. Com exceção do caso individual do voyeur patologicamente sádico, esses medos permanecem não consumíveis e são ruins para os negócios.

Essa afirmação nos lembra que os filmes não são apenas um meio estético ou uma forma artística. É também um produto industrial e capital de negócios e, como tal, talvez uma das formas mais caras de produção artística. Isso implica que um filme também precisa ser vendido, e essa é uma das razões pelas quais é difícil para um filme questionar ou desafiar o senso comum. A dimensão comercial exerce uma forte pressão para atrair os consumidores e para representar a violência de forma consumível.

Como o próprio Haneke diz em entrevista⁷⁰, “má consciência não vende. Todos nós sentamos no helicóptero de *Apocalypse Now* e estamos atirando contra os vietnamitas como formigas enquanto escutamos; atirar naquilo que é estranho, insondável, desconhecido,

⁷⁰ Entrevista de 2010.

inspirador de medo, para ser extinto, e nos sentimos tão relaxados como se estivéssemos em uma sauna, porque não temos qualquer responsabilidade pelo massacre, porque o que é responsável por isso é o comunismo, a política impenetrável. . . e todos pagamos por isso, não é?”

Em contraste, os filmes de Haneke buscam desafiar a normatividade ao apresentar a reflexão existencial da violência - que, em sua opinião, é a dor e o sofrimento da vítima - visíveis ou bastante palpáveis⁷¹. Haneke não apenas procura tornar visível a dor e o sofrimento, mas também confrontar o espectador com seus próprios modos de perceber (ou não perceber) a violência⁷². Desta forma, ele procura provocar e produzir uma espécie de inquietação produtiva no espectador (Haneke, 2010). Isso expressa a atitude subjacente ao seu trabalho. Essa atitude constitui um cinema ou trabalho cinematográfico como uma espécie de diálogo entre o diretor e o espectador. Em vez de eloquência e rótulo, os filmes fazem “um apelo a um cinema de questionamentos insistentes em vez de falsos (porque rápido demais), para esclarecer a distância no lugar de violar a proximidade, para provocação e diálogo em vez de consenso e consumo” (Haneke 2010).

No mercado cinematográfico de hoje, um cinema transgressivo traz riscos comerciais óbvios, mas também oferece a perspectiva de um perfil artístico melhorado, bem como, de forma mais pragmática, uma maior visibilidade nos horários de pico dos cinemas de arte. O cinema corpóreo oferece a perspectiva de atenção generalizada e envolvimento público intensivo. De fato, realizações cinematográficas e seu escândalo concomitante em grandes festivais de cinema provaram-se benéficos, até mesmo fundamentais, para a carreira de Gaspar Noé, por exemplo. Pouco surpreende, talvez, que isso tenha motivado uma onda de projetos de uma gama diversificada de cineastas, homens e mulheres, de diversas partes do mundo. Juntamente com Denis e Noé, há um grupo que inclui veteranos dinamicamente reinventados, bem como iconoclastas mais jovens e menos conhecidos, cujas carreiras receberam forma e propósito. Apesar da contínua incerteza financeira na indústria cinematográfica contemporânea - que em sua estrutura, financiamento e organização é constantemente confrontada com o perigo de colapsar a estética na economia comercial - seu progresso desigual no século XXI foi em parte impulsionado, pode-se dizer, por um diálogo contínuo entre uma minoria radical de cineastas

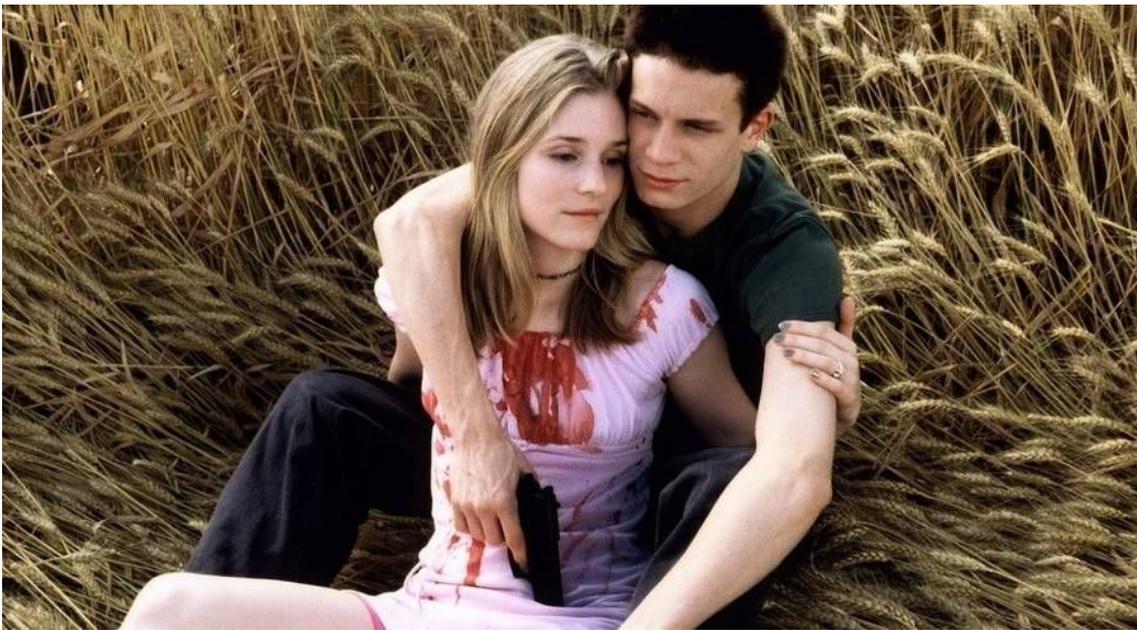
⁷¹ Outro ponto em comum com o pensamento de David Cronenberg, para quem a violência no cinema sem a destruição do corpo violentado, sem o impacto visual que tal violência de fato causa, gera apenas fetichismo e capitalização da própria violência.

⁷² Possivelmente aqui nos deparamos com a forma de abjeção mais articulada por Haneke: aquela que vive no encontro entre o objeto filmico, o ato filmico, e o ato/pensamento do espectador.

provocadores cujo trabalho atraiu um grau (desproporcional) de escrutínio e sucesso.

François Ozon, cujo trabalho é tipicamente - desconfortavelmente - equilibrado entre farsa e horror, incorporando aspectos gráficas de desejo heterossexual e ho- mossexual, depois de curtas, Ozon prestou homenagem a *Persona* (1966) com *See the Sea* (1997), no qual a fixação de uma jovem drifter sobre uma mãe sexualmente reprimida atinge o auge em explosões de violência psicológica e física. Ozon, em seguida, progrediu para um thriller incrivelmente explícito de amantes em viagem, *Criminal Lovers* (1999), antes de examinar novamente os conflitos psicológicos sexuais entre uma dupla feminina incompatível no sucesso internacional *Swimming Pool* (2002). De fato, a recepção compreensiva de Ozon, Haneke e Denis tanto pelo público quanto pela crítica contribuiu muito para elevar o perfil do cinema contemporâneo e, mais especificamente, sua ênfase nas dissecações de funções sexuais e corporais.

Figura 42 – *Criminal Lovers*, François Ozon. 1998.



Fonte: MUBI, 2019.⁷³

Mais genericamente, como o próprio meio visual se desenvolveu nas práticas comerciais contemporâneas, o cinema digital e o cinema de baixo orçamento tornaram- se, em muitos casos, um terreno fértil para figuras sintonizadas com essa tendência cinematográfica. A minimização dos custos de produção provou, de fato, uma maneira de realizar projetos extremamente conflituosos e arriscados por parte de diretores que são estranhos ao mainstream cultural e, portanto, não tão acessados no que se refere aos financiadores. O que ocorre é que muitos desses realizadores periféricos no que diz respeito ao financiamento, acaba contando

⁷³ <https://mubi.com/pt/films/criminal-lovers>

também com “apoiadores” que vieram, em alguns casos, da plateia. Como no caso do diretor norte americano Paul Thomas Anderson (embora os motivos que o afastam de Hollywood sejam outros).

Tal como acontece com todas as obras de Haneke, o verdadeiro protagonista não está na tela, mas na plateia. O fator central que distingue o filme de Haneke de muitos outros contemporâneos não é seu conteúdo sexual explícito nem seu ambiente moderno, mas as maneiras pelas quais o diretor se baseia em convenções filmicas para perturbar a relação do espectador com os gêneros (cinematográficos) e revelam o que ele percebe como sua inerente duplicidade: as questões entre as propostas filmicas e os limites do espectador (seu confronto com suas “verdades” e “mentiras”), e ainda uma questão que advém deste embate, que é a ruptura com os conceitos preestabelecidos pelo espectador. O capitalismo, a sociedade patriarcal, a burguesia e a posição das mulheres dentro desses sistemas narrativos estão entre as questões levantadas pelos filmes aqui discutidos, mas nenhuma dessas questões constitui seu foco central.

Mostrando mecanismos que geram violência o percurso crítico de Haneke evita a psicologização (isto é, concentrar-se nas intenções, motivos e estados mentais dos autores ou vítimas da violência) e norteia a atenção para os mecanismos e práticas sociais que geram violência. Internalização da violência: rituais de punição e humilhação A dominação moral funciona mais eficazmente quando o imperativo moral é internalizado por aqueles que são submetidos a ela. A (má) consciência é, portanto, um mecanismo específico de regulação da psique (Butler, 1998). Créditos de horrorização, as mais graves mutilações e os rituais religiosos mais cruéis, segundo Nietzsche, originam-se da crença na dor como a ajuda mais poderosa para a memória (1997). O castigo físico e a crueldade mental podem, nesse sentido, funcionar como “ajuda” à memória. Haneke enfatizou a força destrutiva do último: “A pressão e a humilhação criam danos mentais. Você pode esquecer a dor corporal em algum momento. Mas você nunca esquece as humilhações. Talvez você possa esquecê-las conscientemente, mas o ódio permanece” (2010).

Os afetos reativos (ódio, inveja, malevolência, desconfiança, vingança) são expressões de ressentimento. Eles se voltam contra os outros e tornam os outros responsáveis pelo sofrimento em conflito. Eventualmente, o ressentimento se volta contra a própria vida. Exige uma renúncia própria e sobriedade involuntária. Em *A fita branca*, Haneke retrata como o efeito cumulativo de tudo isso resulta no que Foucault chama de micro fascismo, “o fascismo em nossa cabeça e em nosso comportamento cotidiano, o fascismo que nos leva a amar o poder, a desejar aquilo que domina e explora” (2000). Nos *arranha-céus*, o trabalho do fascismo

eclesiástico é ilustrado e posto em questão, levando o espectador a confrontar a verdade perspectivista da vítima. Quando, por exemplo, Gustav, o pastor é o jovem que pede a permissão para cuidar de um pássaro machucado, o estranho amor pela autoridade daqueles que cresceram em cativeiro, como o pastor diz, é revelado. Na cena em que o médico faz mau uso da filha e explica ao irmão mais novo que entra em cena perguntando por que sua irmã chorava (“a beleza deve sofrer!”), a pessoa é confrontada com a dor que é infligida e dissimulada. Quando o filho do nobre é sequestrado e severamente espancado por outras crianças com ciúmes do seu apito, o espírito de vingança é revelado como um complemento às relações de exploração.

Figura 43 – A Fita Branca, Haneke. 2009.



Fonte: OBVIOUS, 2018.⁷⁴

O próprio Haneke menciona supressões e o não explícito (nesse caso) como possibilidades de envolver o espectador e endereçá-lo como um eu responsável, uma vez que a liberdade sempre surge naqueles pontos em que o diretor deixa as coisas em aberto. Essa estratégia não apenas busca conceder ao espectador liberdade de interpretação, mas também procura instigar a reflexão moral. Embora os filmes de Haneke sejam frequentemente vistos como muito violentos, apenas quando é de fato necessário, ele utiliza apresentações abertas de violência ou atos violentos. Isto não é apenas porque Haneke percebe a apresentação aberta de atos de violência como exploitation, mas também porque não mostrar tais atos diretamente permite que imagens e fantasias se formem na mente do espectador. As alegorias inundadas de abjeção e horror são mais abismais do que qualquer orgia de sangue na película.

As culturas narcísicas organizacionais, são, hierarquicamente, governadas pelo uso arbitrário de poder e autoridade, padrões sadomasoquistas, dominação e submissão, e uma

⁷⁴ http://lounge.obviousmag.org/pelicula_narrativa/2015/02/a-fita-branca-e-as-raizes-do-nazismo.html

ausência de espaço potencial para o diálogo e a leveza. Em termos de forma, fica fulgente como a abordagem de Haneke emprega várias estratégias estéticas que criam um distanciamento emocional e reflexivo de práticas que geram formas de violência, tornando visível o sofrimento associado a essas práticas e abordando o espectador como um responsável autocrítico. A análise das estratégias estéticas de Haneke de demonstrar ética ao projetar o observador pode fornecer uma inspiração ao desenvolvimento de métodos para mesclar imagem, som e narrativa de uma forma que problematiza a normatividade que constantemente ameaçam reproduzir suas distinções habituais, isto é, produzir indivíduos apropriados (muitas vezes deslocados, alienados e entediados).

Parafraseando Haneke, pode-se dizer que tal pesquisa crítica seria uma pesquisa de “questionamentos persistentes” que poderiam usar imagens visuais, sons, ou narrativas extremas a fim de questionar a matriz de organização excludente. Nos termos de Cronenberg, esse tipo de pesquisa se preocupa em trabalhar contra a “anestesia que embota, ainda que temporariamente, as faculdades sensoriais”.

3.10 Sangue, luz, corpo: vampirismo contemporâneo

Para os propósitos deste final de capítulo, o corpus de filmes nos quais a figura do vampiro entra em jogo consiste em *PolaX* (Leos Carax, 1999), *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001), *L’Intrus* (Claire Denis, 2004). Nessas obras, o ambiente habitado pelo vampiro, bem como a figura do próprio monstro, ainda evoca, embora distante, uma rica tradição de literatura e filmes góticos. No entanto, à imagem do onipresente personagem que ainda age como sua matriz, o filme vampiresco aqui analisado supera suas referências iniciais anglo-saxônicas e os germânicos para se tornar um subgênero verdadeiramente transnacional. Embora ainda enraizado no cinema de arte, o vampirismo ocupa um espaço cinematográfico intertextual que é cada vez mais assimilável aos territórios transnacionais das tecnologias de hoje, políticas de reprodução e formas de exploração. Contra um pano de fundo de valores locais, nacionais e globais conflitantes, o vampiro atrai assim um fascínio renovado de seu status paradoxal como uma figura atemporal, porém contemporânea.

Em contradição com o racionalismo iluminado da modernidade, o vampiro abriga a sombra de um mundo quase esquecido de superstições e medos arcaicos; mas, ao mesmo tempo, com seus infinitos poderes de metamorfose, parece destinado a prosperar dentro da nova era

global governada por fluxos transnacionais e pela lei aparentemente irresistível da ganância universal desregulada. É tentador, inicialmente, afirmar que as figuras vampíricas de hoje são apenas uma continuação da metáfora associada aos primeiros contos do vampirismo e, em particular, que elas atuam como o que Carrol chama de “ansiedade do alastramento reverso”. Eles também poderiam estar relacionados ao fenômeno contemporâneo identificado como novos racismos, isto é, um temor da fissura na fronteira da Europa oriental, o migrante branco, que é mais complexo para os europeus ocidentais identificarem como estrangeiros. Para esta análise, no entanto, essas explicações não são totalmente satisfatórias, uma vez que a gura do vampiro, seja homem ou mulher, vítima ou atacante, permanece indefinida.

Figura 44 – Pola X, Leos Carax. 1999.



Fonte: FILMLINC, 2019.⁷⁵

Posicionado na fronteira com o abjeto, entre o visível e o invisível, o real e o virtual, o vampiro mantém a capacidade de fascinar e repelir, mas, mais do que nunca, dene noções tradicionais de identidade coletiva. Ele empresta suas características tanto ao ocidental quanto ao oriental, tanto para o nativo quanto para o estrangeiro, tanto para exploradores quanto para explorados, e assim pode ser lido como uma alegoria da ameaça de exploração em escala global ou da natureza ilusória da identidade coletiva, baseada sobre o enterro sistemático de episódios vergonhosos nas histórias das nações (Pola X). Em última análise, porém, a presença do vampiro pode ser entendida como uma figura, uma construção cinematográfica que infunde a

⁷⁵ <https://www.filmlinc.org/films/pola-x/>

textura dos próprios filmes. Irrestrito pelas fronteiras humanas do espaço e do tempo, desliza através das fronteiras porosas dos gêneros e da mídia, através dos espaços diegéticos de um filme, bem como de sua “pele” (a textura das imagens). Ela prospera sobre as limitações da condição humana na sociedade do espetáculo de hoje, uma sociedade na qual as pessoas são capturadas em uma rede de desejos fabricados e imagens infinitamente recicladas e sem vida.

O vampiro chegou a assombrar as telas muito cedo no cinema. A atração aparentemente improvável entre uma figura antiga comumente associada ao obscurantismo e a um novo meio, muitas vezes saudado como a epítome artística e tecnológica do advento da modernidade, é paradoxalmente facilmente compreendida. Os dois fenômenos pertencem ao mesmo reino impreciso, na frágil fronteira entre o sono e a vigília. Como a imagem do filme, o vampiro aparece quando a luz desce e desaparece antes de acender novamente, a qualidade antinatural de sua destreza cinética é um lembrete de sua monstruosidade, bem como da qualidade mecanicista de todos os corpos filmicos à medida que circulam pelos enquadramentos, habitando o corpo do próprio filme durante a projeção. A vulnerabilidade do vampiro é, portanto, inseparável de uma reprodução da qualidade efêmera da imagem do filme e, inversamente, seu poder encontra expressão na repetição sempre possível dessas mesmas imagens. Nos filmes discutidos aqui, o tema do vampirismo escapa em grande parte das expectativas do gênero para corroborar as obras de maneira mais difusa e polissêmica. O vampiro reaparece desprovido da parafernália clássica (como presas, unhas, estaca e alho), embora retenha, graças à sua natureza intrinsecamente transnacional, conjuntos de aceções e convenções adquiridos a partir de vários modelos históricos transnacionais, notadamente a literatura gótica e o cinema dos expressionistas alemães. Assim, sinais tradicionais revelam a aparência e o comportamento de personagens vampíricos e os ambientes em que eles habitam.

Em um contraste entre *Pola X* e *L’Intrus*, a atriz nascida na Lituânia, Katia Golubeva, é composta por uma beleza espectral reforçada pelo seu sotaque quando fala francês. Denis também explora a aparência incomum de Bearice Dalle (em *L’Intrus* e *Trouble Every Day*) e Vincent Gallo (em *Trouble Every Day*), usando maquiagem, iluminação e *mise-en-scène* para sugerir os personagens, mesmo antes de encontrarem sua primeira vítima.

No começo de *Trouble Every Day*, por exemplo, Dalle, como a assassina Coré, à procura de presas, aparece rapidamente caminhando ao longo de uma periferia parisiense ao pôr-do-sol em uma pose lúdica, mas predatória, braços estendidos atrás dela arqueados como asas de um morcego. Nesses filmes, o mal-estar despertado pela figura do vampiro é composto, por vezes, por cenas de beijo, como Pierre em *Pola X* oferecendo seu pescoço aos lábios ávidos de Isabelle no corredor do hotel sombrio onde eles buscaram refúgio, a longa sequência

apreensiva que abre *Trouble Every Day*, um beijo que parece ser o prelúdio de uma mordida, a expressão de desejo ilimitado e ameaçador. Gravitam em torno da figura do vampiro um conjunto de personagens típicos do gênero: seguidores escravizados e fiadores dedicados, bem como padres e médicos. Confirmando a definição de Andrew Tudor do horror contemporâneo como cinema paranoico (Tudor 2003), os filmes tocam no contraste familiar entre o racional e o irracional, a ordem e o caos; mas eles também mostram os representantes do estado, bem como da religião e da ciência, como ineficazes ou cúmplices.

Dois dos principais protagonistas do *Trouble Every Day* são também médicos e Denis contrasta o ambiente asséptico, iluminado e altamente controlado do laboratório parisiense no qual eles buscam ajuda com o labirinto insondável de corredores e ruas dos outros locais internos e externos do filme. Enquanto os cientistas vestidos de branco pouco podem fazer além de negar a existência da monstruosa doença que transforma os infectados em assassinos carnívoros, a religião é apenas uma noção antiquada, representada pela maravilhosa estrutura de Notre Dame transformada em mera atração turística. Alex Descas, cientista e médico em *Trouble Every Day*, reaparece brevemente como um padre em *L’Intrus*. Aqui, novamente, a religião é apenas um pano de fundo distante de sinais isolados nas paisagens rurais e urbanas de um mundo onde a ciência e a medicina brincam de Deus ou se submetem à lógica do lucro global.

Figura 45 – O Intruso, Claire Denis. 2004.



Fonte: PAPODECINEMA, 2013.⁷⁶

⁷⁶ <https://www.papodecinema.com.br/filmes/o-intruso/>

As convenções da história clássica de vampiros também são modificadas espacialmente. Em sua evocação da existência das Transilvânias contemporâneas, a mise-en-scène e o trabalho de câmera concorrem para desestabilizar a percepção de ambientes familiares, como se os corpos dos próprios filmes estivessem progressivamente contaminados com a presença da alteridade radical.

Os filmes aqui envolvidos conscientemente jogam com tais conotações de uma noção que, ao longo do tempo, se tornou uma designação fictícia da alteridade em vez de uma realidade geográfica. Em *Pola X*, e *L’Intrus*, os personagens vêm ou viajam para a parte oriental da Europa, como os Bálcãs ou os países do antigo bloco comunista. Em um ponto em *Trouble Every Day*, a imagem da floresta tropical da Guiana é inesperadamente evocada na tela do computador. As circunstâncias que levaram à contaminação e à transformação dos dois personagens principais em monstros sanguinários continuam em grande parte inexplicáveis, mas pistas apontam para experimentos realizados usando a flora da Guiana, uma antiga colônia francesa que também se transformou, infame. O tom da floresta é persistente, como as florestas densas em que Pierre segue a enigmática Isabelle em *Pola X*, até a extensa área arborizada que atravessa a fronteira onde Trebor, o principal protagonista, vive na companhia de seus cães em *L’Intrus*. A floresta cristaliza os sentimentos de medo e expectativa mistos que impregnam os filmes e, em entrevistas, Denis abraçara prontamente suas conotações estereotipadas como clichês colaborativos para a atmosfera de conto de fadas e a evocação de medos arcaicos ou infantis.

O poder da figura vampírica reside na sua capacidade de navegar por esses espaços, da mesma forma que passa de um mundo diegético para outro, passando por categorias conceituais e históricas para habitar formas humanas mutáveis. De fato, sua presença simbólica ou real permeia o espaço dos filmes, onde os seres vivos e os cadáveres, indivíduos e grupos, caçam, compram e vendem, cruzam fronteiras oficiais e virtuais, legal e ilegalmente. De uma forma ou de outra, os filmes envolvem viagens reais ou virtuais - viajam através de um mundo global de comércio internacional, bem como os voos furtivos de migrantes perseguidos pela polícia e guardados como gado pelos comerciantes modernos de escravos. No entanto, enquanto o Conde Drácula de antigamente veio do Oriente para espalhar a corrupção no Ocidente, movimentos e alianças tornaram-se agora mais complexos e mutáveis. Em *L’Intrus*, Trebor vive perto de uma fronteira, e de longe ele observa grupos de migrantes ilegais correndo pela floresta, traídos, enquanto tentam atravessar a fronteira a pé, pelas cores heterogêneas de suas roupas desgastadas. Trebor, em contraste, aparece inicialmente em harmonia com o ambiente selvagem em que ele vive na companhia de seus cães. Seu corpo, filmado em close ou em tomadas longas,

parece fundir-se com a paisagem e também com os elementos. No entanto, uma vez que ele decide deixar seu retiro para comprar o coração e fazer o transplante que lhe dará uma segunda vida, Trebor começa a viajar pelo mundo. Deixando para trás sua persona de homem do deserto para adotar o traje e o comportamento do empresário internacional, ele é capaz de invocar a rede de associados que administram suas posses - uma fortuna aparentemente imensa espalhada por vários países.

Enquanto os movimentos do vampiro colocam em risco tanto o corpo humano atacado, cortado e desmembrado - quanto o de uma nação circunscrita por suas fronteiras, em última análise, é a integridade do próprio corpo do filme que está em jogo. Intração, circulação, abjeção e ruptura tornam-se elementos determinantes da textura da imagem e da trilha sonora, assim como da estruturação do espaço narrativo; eles informam os modos de edição descontínua e as narrativas caleidoscópicas que entrelaçam as trajetórias dos personagens enquanto percorrem as tramas, ou os blocos contrastantes sobrepostos de espaço e tempo (Pola X, e O Intruso).

3.11 O corpo máquina Mutações do digital

Holy Motors, o filme de 2012 do cineasta francês Leos Carax, representa uma mudança na identificação cinematográfica do diretor, de um de construção do ego esquizofrênico, para a desconstrução como resultado da progressão do cinema no meio digital do filme no século XXI. As oscilações significativas no audiovisual contemporâneo atingem diretamente a Leos Carax e seu relacionamento com o cinema, incluindo cinema mudo, a *nouvelle vague* e o cinema digital. Assim, seus principais filmes podem ser explorados transversalmente por Deleuze e Guattari para demonstrar como o diretor muda seu estilo cinematográfico em uma tentativa de acomodar novas formas e lamentar nostalgicamente a arte abandonada do passado fílmico. Uma vez que este estado de esquizo é aplicado a Leos Carax, podemos pensar Holy Motors através da tecnogênese e dos estudos de mídia de Marshall McLuhan, demonstrando como a ênfase do meio no processo humano e tecnológico, bem como na obsessão com máquinas e o dispositivo cinematográfico contribui para a uma reflexão sobre os estados de identificação dissolvidos.

Refletindo o pensamento de Deleuze e Guattari, “Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta.

(. . .)Sem dúvida, cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro segundo seu próprio fluxo, segundo a energia que flui dela: o olho interpreta tudo em termos de ver – o falar, o escutar, o cagar, o foder. . . Mas sempre uma conexão se estabelece com uma outra máquina, numa transversal em que a primeira corta o fluxo da outra, ou ‘vê’ seu fluxo cortado pela outra⁷⁷”

As características de Leos Carax frequentemente retratam componentes tecnológicos do século incluindo trens, metrô, telefones fixos, pistolas, motocicletas, carros e barcos. Em seus filmes anteriores essas tecnologias não eram tão agenciadas, ficando evidente como elas são compreensíveis reproduções de seu mundo e psique; elas fornecem alusões essenciais ao seu passado, influências cinematográficas que contribuem para uma mudança no seu eixo criativo e contribuem para uma incorporação de outras culturas cinematográficas, que vão desde a avant-garde até filmes de main- setram de Hollywood, bem como destacam as mudanças estilísticas de seu cinema presente.

Figura 46 – Holy Motos, Leos Carax. 2012.



Fonte: PLANOCRITICO, 2012.⁷⁸

As muitas características cinematográficas de Leos Carax ao longo de sua carreira e as múltiplas personas incorporadas pelo protagonista em Holy Motors se assemelham a características do que Deleuze e Guattari descrevem como o “homem esquizofrênico”.

Em O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia Deleuze e Guattari discutem que o

⁷⁷ Mil Platôs, 4.

⁷⁸ <https://www.planocritico.com/critica-holy-motors/>

“equizofrênico”, em sua compreensão e aplicação do termo, como um indivíduo que em essência, perdeu sua sua fixação identitária; o id, ego e superego da psicanálise são substituídos e posteriormente moldados por várias máquinas desejantes (conceitos ou instituições) que direcionam o relacionamento do indivíduo com suas realidades perceptíveis. Consequentemente, o esquizo, oferece um modelo profundo para visualizar o sistema de fluxos de vida, oscilando de um extremo a outro nas sociedades.

A relação de Leos Carax com o meio filmico exemplifica ainda mais esse esquizodilema, como seu corpo e seu cinema são múltiplos, ambos obrigados a filmar através de seu desejo nostálgico por sua tangibilidade, bem como às necessidades econômicas do cinema no meio digital. O resultado da multiplicidade interfronteiriça ou transcinemática de Leos Carax entre o passado e o futuro conduzem a um processo de produção bastante inquieto, uma vez que rapidamente elimina a substância orgânica de suas origens e adquire a pixelização sem forma, gerada por computador, de uma nova realidade digital.

Como a figura de Leos Carax está ligada filme (película) ao longo da carreira, a revolução digital dissolve o a conexão orgânica do cineasta com seu ofício. Nesse sentido, o orgânico é entendido como referência à romântica nostalgia do cineasta das origens cinematográficas, bem como ao material sintético do próprio filme. Ele não é mais cineasta na era digital, mas um organizador de arquivos de computador e códigos, um papel que estimula seu dilema esquizofrênico de múltiplas corporeidades intangíveis ligadas às tecnologias digitais.

O entendimento de Marshall McLuhan sobre mídia a teoria da tecnogênese revela que a Holy Motors é um movimento de entrada essencial para os estudos das imagens e dos efeitos das tecnologias digitais no cinema. A obsessão ansiosa de Carax com o meio digital também requer uma captura de Holy Motors através das lentes da tecnogênese, ou “a ideia de que os humanos e as técnicas (máquinas) coevoluem em conjunto”.

Esses movimentos informam o estilo de Carax e são importantes para entender a progressão do diretor para o meio digital, especialmente considerando que Holy Motors é a primeira produção digital de Carax, onde visualizações de tecnologia são utilizados como um método de indicar aos telespectadores as ansiedades gritantes e direções problemáticas do cinema em uma era neo-humana. Em última análise, essas ansiedades sobre o futuro do filme são os principais catalisadores que moldam a visão de Leos Carax em Holy Motors, sugerindo que a evolução digital do cinema irá alterar fundamentalmente o aspecto humano do cinema para uma mutação onde a paixão humana pela máquina sintética e o intelecto são mesclados com uma mente artificial maquinica. A noção de monstruoso e abjeto em Holly Motors surgem

tanto no rompimentos de fronteiras e na desgovernabilidade do personagem principal, quanto nas metamorfoses no corpo mesmo do filme, já que o diretor opta por mesclar diversos gêneros, efeitos, narrativas, criando uma espécie de “Frankenstein” na tessitura própria da obra: o que seria antes a “pele da película”, aqui se torna o fluxo de códigos que são os “músculos” e os “nervos” do cinema digital.

4 HORROR, ABJEÇÃO, ARTE, PRODUÇÃO

4.1 O conceito e o espectador/observador

O aparelho cinemático é uma nova forma de corporificação; é uma tecnologia para conter e controlar corpos, mas também para afirmá-los, perpetuá-los e multiplicá-los, ao agarrá-los no terrível e misterioso imediatismo de suas imagens. O corpo cinemático não é, portanto, nem fenomenologicamente dado nem fantasmaticamente construído. Ele permanece nos limites dessas duas categorias e as desfaz.

Steven Shaviro

Na modernidade ocidental, e devido à crise do cristianismo, a abjeção encontra ressonâncias em suas produções, culturalmente anteriores à noção de perversidade, permitindo-lhe voltar ao seu status arcaico e, mais ainda, ao híbrido de sociedades primitivas. Em um mundo onde o “outro” entrou em colapso, o trabalho estético com o abjeto consiste em dissolver as frágeis fronteiras do ser falante, o mais próximo possível de uma “sublimação em carne” convocada. Nesta experiência sustentada pela alteridade, sujeito e objeto empurram um ao outro, afrontam-se, entram em colapso até borrar os limites; eles são inseparáveis, contaminados, condenados, além do limite do que pode ser assimilado e pensado: abjeto.

A formulação mais proeminente de abjeção é da filósofa búlgara Julia Kristeva, radicada em Paris, que argumenta em *Powers of Horror* (1982) que a abjeção é um processo vital e determinante na formação do sujeito. Num nível psíquico, a experiência da abjeção tanto põe em perigo quanto protege o indivíduo: põe em perigo o fato de ameaçar os limites do eu e também nos lembrar de nossas origens animais; e nos protege porque somos capazes de dialogar com o abjeto através de vários meios. Para Kristeva, a abjeção se origina como um processo psíquico, mas afeta todos os aspectos da vida social e cultural. Sistemas, leis e tabus trabalham para salvaguardar as sociedades e comunidades. Embora o estudo de Kristeva seja reconhecido como o mais impactante ponto de partida, ela não foi a primeira a teorizar sobre o termo. O pensador Georges Bataille escreveu sobre abjeção na década de 1930 em inúmeros artigos não publicados, e embora a filosofia de Bataille fosse uma óbvia precursora da noção de Kristeva, é o uso do termo por Kristeva, não de Bataille, que tem sido influente na recente teorização deste conceito em relação à prática artística contemporânea.

Essa avaliação pode ser estendida para além da prática da arte, uma vez que, mesmo em outros campos, como o cinema e a literatura, a teoria da abjeção desenvolvida por Kristeva é a principal referência. Antes da análise de Bataille, os termos “abjeto” e “abjeção” existiam em vários idiomas, mas não haviam sido usados em estudos acadêmicos. “Abjeção” vem do latim *abdicere*, que significa algo como “jogar fora”.

A incapacidade de separar inteiramente o abjeto do eu, ou de objetivar o abjeto como um objeto, contribui para o relacionamento complexo que temos com ele, como indicam as emoções múltiplas que ele invoca em nós. Somos ambos repelidos pelo abjeto (por causa do medo) e ainda assim atraídos por ele (através do nosso desejo). Kristeva transmite essa sensação dos poderosos efeitos da abjeção: “Impulsivo, como um bumerangue inescapável, um turbilhão de convites e aversão coloca o sujeito assombrado por ele, literalmente, fora de si mesmo” (Kristeva, 1982, p. 3). Qualquer evento que cause abjeção, seja visceral, social ou moral, pode nos levar a reagir dessa maneira. O sistema é incapaz de ingerir ou incorporar o abjeto, que continua se constituindo em uma ameaça.

No entanto, a natureza ambivalente da abjeção significa que entendemos como complexo afastarmo-nos da experiência. Ao mesmo tempo que condescendemos, vivenciamos sentimentos conflitantes que simultaneamente nos atraem para dentro, enquanto nos apartam ainda mais. A fascinação atrai o espectador, enquanto permanecemos à distância por causa dos perigos que o abjeto exerce. Se não fosse pelo fascínio, não teríamos um relacionamento com a coisa que provocasse o medo dominador.

Kristeva desafia a teoria da psicanálise de Lacan em vários aspectos diferentes. Uma das razões para sua revisão da teoria lacaniana é a sensação de horror e nojo evidenciada por certos objetos fora do eu. No pensamento de Kristeva, a separação não indica a ordem simbólica lacaniana (ou no estágio edípiano no modelo freudiano), mas ocorre antes (em um nível pré-simbólico e pré-edípiano) como evidenciada em rituais que envolvem o afastamento do seio materno. Este estágio marca a primeira experiência de abjeção⁷⁹.

Apesar de ter sido rejeitado, o abjeto paira nas fronteiras e ainda opera como uma ameaça aos limites do sujeito. O abjeto tem um poder duradouro sobre a matéria, ameaçando-a com o colapso. Essa ameaça potencial existe ao longo do curso da vida e caracteriza nosso relacionamento com o mundo exterior. Fenômenos que se prolongam nas margens da existência incluem o excremento, o vômito e o cadáver, que representa a ameaça final. Esses fenômenos,

⁷⁹ Kristeva argumenta que a separação, e por extensão a formação do sujeito, começa com a criança rejeitando o corpo materno, que é abjeto. Essa é uma reformulação da visão de Freud e Lacan, que identifica o corpo da mãe como o primeiro ou principal objeto.

que são orgânicos, na medida em que são do corpo, são desprezíveis porque transgridem a fronteira entre a vida e morte, com a noção de “morte infectando a vida” (Kristeva, 1982, p. 8). Coisas abjetas cruzam fronteiras, tornando seus estados indeterminados e é esse estado intermediário que torna o objeto abjeto. Para dar um exemplo, o cadáver não é abjeto porque fede ou começa a putrefazer, mas porque está entre as categorias (fronteira entre humano vivo e outra condição), o que torna a putrefação abjeta. Neste cruzamento da fronteira, a estabilidade do eu é ameaçada e “eu” não sou estável o suficiente para expulsá-lo.

Figura 47 – Pandora, Chema Gil



Legenda: Fotografia mexicana que trabalha com temáticas relacionadas à abjeção, como o desmoronamento de fronteiras entre a vida e a morte, além de uma proximidade com os ritos da Santa Muerte.

Fonte: FLICKR, 2013.⁸⁰

⁸⁰ <https://www.flickr.com/photos/josemanuelgilramirez/8704763807>

Vários pensadores - tão diversos quanto Lyotard, Deleuze, e Kristeva - examinaram processos e práticas sociais da alteridade que demonstraram vias nas quais o corpo é administrado e controlado pelo indivíduo, pela sociedade e até mesmo pelo Estado. Essas práticas evoluem com o tempo e podem ser observadas empiricamente.

Há uma tendência geral desde o medievalismo para restringir o anarquismo do corpo e civilizar o humano como parte do projeto do modernismo.

Figura 48 – La Muerte Enamorada, Chema Gil.



Fonte: FLICKR, 2011.⁸¹

⁸¹ <https://www.flickr.com/photos/josemanuelgilramirez/3462513373>

até mesmo pelo Estado. Essas práticas evoluem com o tempo e podem ser observadas empiricamente. Há uma tendência geral desde o medievalismo para restringir o anarquismo do corpo e civilizar o humano como parte do projeto do modernismo.

4.2 Secreções e Dilatações

O desconforto que o corpo natural, com suas infiltrações e uxos continua a insuflar em nossa compreensão social e cultural do corpo, é de contínuo interesse acadêmico e transmite o conflito entre nossos corpos orgânicos, que operam de acordo com as leis da natureza, e uma cultura de desejos de extremos e de projeções do corpo. O corpo físico é socialmente mediado e, em sua materialidade implacável, é também o principal local do abjeto. Autores de diferentes disciplinas acadêmicas exploraram a ambivalência do corpo humano. Bataille faz uma distinção entre o humano antes da intervenção da civilização como um processo de gestão corporal e o humano na era moderna: “estamos longe dos selvagens que penduravam o crânio de seus ancestrais em estandartes gordurosos durante enormes festivais, que enfiaram ossos de seus familiares na garganta de porcos, momento em que estes vomitavam escarcéus de sangue”⁸². Na sociedade contemporânea as vicissitudes do homem e a decomposição continua, na maior parte, em categorias desconexas, sem que o primeiro tenha tido a coragem de enfrentar o segundo. Parece que nunca seremos capazes de resistir à majestosa imagem de uma decomposição cujo risco, intervindo a cada respiração é, no entanto, o próprio sentido de uma vida que elegemos, àquela de um outro cuja respiração pode sobreviver a nós.

Os fluidos corporais (especialmente os de outras pessoas) representam perigo porque eles são ilimitados e são vistos como portadores de imundice e infecção. Eles nos lembram de nossa animalidade - o fato de que estamos esvaindo e que, uma vez que a vida tenha sido tirada, nosso corpo apodrecerá. Por essa razão, particularmente os fluidos sexuais, como o sêmen e o sangue menstrual, são objeto de tabus. A mera visão dessas substâncias faz contemplar o interior dos nossos corpos, uma jornada que começa com o fluido específico, continua com doenças e enfermidades e termina com a morte. Os fluidos corporais não podem ser homogeneizados em seu quociente de asco ou desejo, como certos fluidos podem causar.

⁸² Bataille, 1978.

Alguns operam um maior sentimento de desconforto por causa de sua incapacidade de serem controlados e suas propriedades expansivas - o muco é mais acre e medonho de pensar do que lágrimas, o que, em grande parte se dá pelo fator da transparência e falta de sabor das lágrimas, que podem ser traduzidas em termos poéticos e vistas como purificadoras, sem “sujidade”. Mas a característica primordial é o excesso de apreensão; no corpo, os fluidos são essenciais para o funcionamento fisiológico habitual, mas fora do corpo eles sinalizam outra coisa, muitas vezes carregando a ameaça de uma doença e vulnerabilidade.

De fato, mesmo saindo no orifício ou no contorno, os uídos corporais atravessaram a fronteira do corpo. Como Kristeva observou, ao falar sobre um cadáver, dentro dos parâmetros desejados e prescritos, o significado pode ser controlado, mas fora destes protocolos, ele se apodera de nós – “visto sem Deus e fora da ciência, é o máximo da abjeção” (Kristeva, 1982, p.9). Sendo humano, o cadáver simboliza o horror que a abjeção dá origem. Seu status ambíguo e a putrefação afiançada significam que, como sujeitos vivos, precisamos escapar, o que fazemos na forma de rituais funerários apropriados, seja por enterro ou cremação. Fora do corpo, os fluidos corporais e, na verdade, quaisquer outras partes do corpo, não podem ser totalmente separados de nós, e são lembretes de nossa incapacidade de nos livrarmos de nosso ser orgânico⁸³. Como discutido anteriormente, não podemos ver esses fluidos e substâncias de forma desapaixonada ou tratá-los como objetos. Quando se pensa no nível de nojo, há também uma correlação entre a quantidade de fluido corporal gerado e o grau de asco causado.

Urge também fazer uma importante distinção entre a abjeção “kristeviana” e “batailliana”, onde o último frequentemente implica, especialmente em seus romances, a destruição da subjetividade, enquanto a primeira argumenta que a destruição do self é seguida por sua reconstituição.

O elemento heterológico, que pode ser gasto ou danificado, ameaça o corpo com a invasão. A amarração de Bataille como do abjeto como “um corpo estranho” transmite os medos sociais que afetam as “vítimas” com sua presença. O apanhado social destaca o sofrimento do outro, que é igualmente tratado com desconfiança e desprezo. Eles são, na verdade, o outro que é excretado do próprio corpo: aquilo que é excretado pode ser identificado de imediato com os dejetos, a merda. “O homem rico consome as perdas do pobre homem, criando pra ele uma categoria de degradação e abjeção que leva à escravidão (Bataille, 1985).

⁸³ No sentido em que ainda somos constituídos de carne, ossos, sangue, fluidos, massas; que tudo isso pode ser rompido, quebrado, esvaziado, necrosado.

4.3 Expressões artísticas e abjeção

O conceito de abjeção, que provocou novas formas de pensar sobre arte e estética, ganhou destaque nas artes visuais no final do século XX, particularmente nas décadas de 1980 e 1990, com o retorno pós-moderno ao corpo. Nessas manifestações, o corpo não era necessariamente caracterizado como uma entidade inteira e integrada, mas como algo evocado por fragmentos corpóreos e resíduos físicos. A manifestação artística conexas ao abjeto também considera uma série de processos que envolvem a localização, a evisceração e outras formas de romper sua unidade e revelar seu materialismo implacável e sua incontornabilidade. Houve uma série de manifestações significativas que trouxeram a abjeção para a frente das considerações estéticas no final do século XX. Estas incluem o cinema, a literatura, a videoarte, as Graphic Novels, games, pinturas e obras esculturais, como as de Patricia Piccini, Bruno Pontiroli, Lex Talkington, entre muitos outros.

Figura 49 – Sphinx, Patricia Piccinini.



Legenda: Uma massa semelhante a pele, carne e mucosa; disforme, sem noção definida de limites, embora pareça ter algo como uma cabeça com um orifício que pode ser visto como um misto de ânus, boca, vagina e cicatriz

Fonte: ARTSY, 2018.⁸⁴

⁸⁴ <https://www.artsy.net/artwork/patricia-piccinini-sphinx>

Figura 50 – Fusion, Bruno Pontiroli.



Fonte: SURREALISTISCH, 2015.⁸⁵

Artistas trabalhando em uma variedade de mídias, incluindo pintura e desenho, instalação, vídeo e performance, body art, começaram a pensar em novas formas de retratar e apresentar o corpo humano que desafiava os dualismos redutivos da mente e do corpo, ideal e

⁸⁵ <http://surrealistisch.blogspot.com/2015/12/bruno-pontiroli.html>

base, humano e besta, onde até então o primeiro membro de cada dupla havia predominado. Isso exigia trabalho para além das noções de belo e mesmo para além dos “limites” da arte, o que significava pensar nos aspectos sensoriais e viscerais da materialidade e reorientar a atenção para o corpo.

Um tema recorrente na arte abjeta é a transgressão. Limites que devem ser respeitados são cruzados, causando uma sensação de ansiedade. No corpo, isso acontece quando o que está dentro, como fluidos e vísceras, vem à tona, ou quando o que deve permanecer privado, como a genitália, é mostrado. Assuntos que são considerados tabus em certas culturas, como incesto, violência sexual e morte, são explorados de maneiras explícitas. Outros limites que não são respeitados são os limites sociais; o que é considerado socialmente convencional ou proprietário é comprometido e os espectadores são levados a ver imagens que perturbam sua equanimidade. O nível de desconforto é aumentado justamente porque essas atividades estão ocorrendo em espaços públicos na presença de “pares”, tornando difícil a esfinge para o indivíduo. A natureza pública do que é normalmente privado é de suma importância. Seja nos limites privados da vida doméstica ou nos devaneios, as pessoas pensam e exploram ideias e atividades que podem envolver a rejeição.

Fora do olhar de outras pessoas, nos sentimos seguros para entretê-los. A mudança para a arena pública dismantela a segurança que tínhamos em particular, que está se desarmando em parte porque não sabemos como podemos reagir a certos espetáculos. Ser visível para os outros aumenta nossa autoconsciência; não podemos guardar com tranquilidade nossos pensamentos e nos envergonhamos com embaraço. Além disso, a natureza do trabalho e o que ele nos pede significam que os limites da visualização são aniquilados e somos levados ao espaço do artista - e, finalmente, à abjeção.

4.4 O locus da abjeção na arte, o social e os fluidos

Quando pensamos sobre a arte abjeta, é importante não pensar nela como sendo um movimento de arte com uma história e um estilo específicos (gênero ou meio), mas como um termo coletivo que responde às questões da abjeção.

O que pode ser descrito como arte abjeta envolve o corpo sendo desfeito e desmontado, ruído e em conjunção com o outro. Isso muitas vezes é transmitido pela carne, em particular pelas vísceras, fluidos corporais e feridas. A presença de um corpo nu de carne causa

sentimentos de vulnerabilidade, porque é um lembrete de nossa natureza animal. Voltando a um dos princípios gerais da teoria de Kristeva, o abjeto é o que está fora ou além do limite definido e, em essência, as fronteiras do corpo. Refere-se aos processos de expulsão (excreção, choro, ejaculação) e aos fluidos corporais e substâncias secretadas durante esses processos (incluindo sangue, saliva, sêmen, urina e excremento). Embora esses fluidos sejam do corpo, uma vez que estão fora do mesmo, ameaçam sua integridade com a violação; são perigosos devido ao seu potencial de contágio; colocam a subjetividade (e a noção de identidade) em crise; portanto, são vistos como abjetos. Funções e processos que envolvem uidos corporais e os aspectos incontrolláveis do corpo são considerados privados em um sentido social, algo que deve ser mantido longe do olhar público. Nós rejeitamos nossos excrementos e invaginações porque são sinais de desordem, lembretes dos limites ambíguos do corpo e de suas potências suprimidas.

A incorporação tornou-se um tema popular nas artes visuais no século XX, quando os artistas começaram a explorar a fenomenologia de como as pessoas experimentavam o corpo vívido, com a exploração das seguintes categorias sobrepostas: o fragmento corpóreo, a fronteira precária entre o exterior e o interior, e o uso de materiais abjetos (como fluidos corporais, excremento, sujeira, animais mortos e substâncias alimentares putrefatas) que causavam uma sensação de abjeção. O fragmento corpóreo era tipicamente um corpo incompleto, uma parte do corpo ou partes do corpo fundidas de maneiras novas, categorizando um novo ente, um novo corpo fora dos limites do organismo como manutenção estrutural do “todo”. Em sua fluidez, chamou a atenção para o “corpo-todo-em-suas-partes⁸⁶”, mas também notou a ausência palpável do resto do corpo. A segunda categoria explora o limite frágil que separa dois estados da mistura. Os artistas costumam empregar vários métodos para romper o exterior, de modo que o interior se infiltre, obscurecendo assim os limites e dando origem a uma experiência de abjeção. O corpo abjeto surge como dionisíaco porque não mostra limites claros que o separem de um outro; isso representa a ameaça de contaminação e o “derretimento da forma”. O uso de fluidos corporais é frequentemente empregado experimentalmente para confundir os limites.

Artistas corporais das décadas de 1960 e 1970 usaram seus corpos como um meio de expressão. E aqui incluo também os realizadores de audiovisual. O corpo do artista foi divulgado como um material de arte válido por si só, como o conteúdo da obra, mas também

⁸⁶ Noção de corpo inteiro, completo, ainda que exista a percepção de partes ou subdivisões que integram a estrutura.

como tela, pincel, moldura e plataforma (Stephen Jones, 2000). O corpo também se tornou a ferramenta de experimentação de artistas para explorar noções filosóficas e políticas sobre identidade, gênero, sexualidade e comunidade, e pelo qual eles poderiam questionar as restrições sociais impostas à arte e à sociedade. Ações extremas, muitas vezes de natureza sadomasoquista, foram empregadas para empurrar o corpo e a mente para além da barreira da dor, num esforço para explorar a resistência humana e os limites de si. A dor tornou-se um símbolo da ruptura da homogeneidade social e de repensar a identidade e os costumes sociais. A dor ritualizada tem um efeito purificador: como trabalho era necessário para alcançar uma sociedade anestesiada. Essa era uma parte do limite e dos seus consequentes - o limite, o limiar e a margem. A arte corporal / performance negocia as fronteiras precárias entre estados opostos: sujeito e objeto; humano e máquina; masculino e feminino; vida e morte; saúde e doença; natural e artificial, e ao fazê-lo dá origem a uma experiência do abjeto.

Figura 51 – Sara Panamby, Performance A Sagração de Urubutsin.



Fonte: O Autor, 2018.

Artistas colocam seus corpos em situações potencialmente perigosas, abraçando o abjeto. Perfurar, cortar, ingerir e expelir são métodos usados (desde os anos 60 e 70, atravessando os dias atuais) de romper a homogeneidade pessoal e social e de distorcer os parâmetros normais da sensação de expressão corporal, que geralmente interrompiam o estado estático de estupor e apontavam do seu estado culturalmente determinado para um estado de

abjeção e anarquia. Os artistas do corpo estão preocupados com as funções corporais normais, escatológicas e usuais, como a micção em suas apresentações, para colidir com seus espectadores e chamar atenção para as partes do corpo que haviam sido negligenciadas no aspecto visual. Alguns artistas, como Paul McCarthy, experimentaram a materialidade dos fluidos corporais mimeticamente (frequentemente usando o corpo como um pincel) onde sangue, sêmen e excremento eram simbolizados pelo ketchup, maionese e chocolate, respectivamente.

Ao mapear novos espaços de articulação, artistas podem recorrer a seus corpos para reconfigurar o pensamento. No terreno do feminismo, por exemplo, a mudança na explanação do corpo de gênero tomou a seguinte forma: dentro de um sistema patriarcal, o espaço do feminino foi definido como “aterrorizante, monstruoso, louco, inconsciente, impróprio, imundo, sem sentido, profano” (Creed, 1982) e artistas femininas no passado foram forçadas a negar a presença de imagens de gênero em seu trabalho, se quisessem ser levadas a sério. Agora elas conquistam (não sem antes batalharem) a possibilidade de utilizar precisamente esses aspectos para reformular suas posições. Muitas mulheres usam de sangue menstrual como emblema de fortalecimento e feminismo. E assim, temos uma transformação de acepção: o sangue menstrual era marginalizado nas tradições religiosas ocidentais hegemônicas por causa de suas supostas propriedades anti-higiênicas, o que significava que as mulheres eram submetidas a ritos específicos de pureza, mas no contexto de práticas de vanguarda, a vagina e a menstruação fica em primeiro plano e o sangue torna-se um símbolo de poder.

Em performance de 1974, Marina Abramovic, convida o público a participar, isso é feito através de uma instrução escrita dizendo haver 72 objetos disponíveis para uso, inclusive a própria artista. O público é orientado a se tornar um criador, um instigador da ação que determina o curso dos acontecimentos. Abramovic fica ao lado de uma mesa e se oferece passivamente aos espectadores. Os objetos variam daqueles que poderiam ser usados como armas - incluindo uma arma, uma bala, uma serra e facas - para outros aparentemente inócuos, como batom, pão e jornal, mas que poderiam ser usados para objetificar o corpo ainda mais.

A arte abjeta provocou fortes respostas de seu público. Algumas pessoas puderam ver que era um veículo para discutir ideias, enquanto outras não conseguiam enxergar além de sua visceralidade e consideravam essas obras moralmente contestáveis. Artistas a partir da década de 1960 usam seus corpos como plataformas para suas políticas, onde eles eram capazes de retratar suas lutas em sua própria pessoa, muitas vezes recorrendo a destacar o aspecto de sua alteridade, seja seu gênero, etnia, sexualidade ou deficiência como o local da diferença, como uma estratégia provocativa. Obras que até então haviam sido discutidas de maneiras profundas

foram relidas de maneira radical, de maneiras inovadoras, que enfatizavam o papel sublimado do corpo e da produção inofensiva. As pinturas por gotejamento de Jackson Pollock, das quais o nº 27 foi usado como exemplo, haviam sido discutidas anteriormente com referência ao gesto e à ótica, mas não em relação ao valor do objeto corpóreo, que havia sido negligenciado. O corpo começou a ser apresentado em primeiro plano, assim como a cruzeza e a tutilidade da marcação.

Figura 52 – Pollock, nº27. 1950.



Fonte: POLLOCK, 1950.

Na descoberta da abjeção, os artistas compuseram e sondaram o corpo até que ele se desfez e por vezes ficou literalmente fora de controle. Alguns nos mostraram o resultado de um corpo desprezível enquanto outros artistas levaram o observador através do processo de abjeção, onde o corpo muitas vezes começa como “íntegro” e “saudável” e se torna abjeto

através de uma série de ações díspares. No caso do corpo saudável⁸⁷, o indivíduo pode manter o controle sobre a natureza incontrolável do corpo e sua capacidade de vaziar e segregar. No entanto, o corpo doente, moribundo e opcionalmente disforme surge como fuga para essa aparente “saúde” sob controle de um corpo governado desde fora.

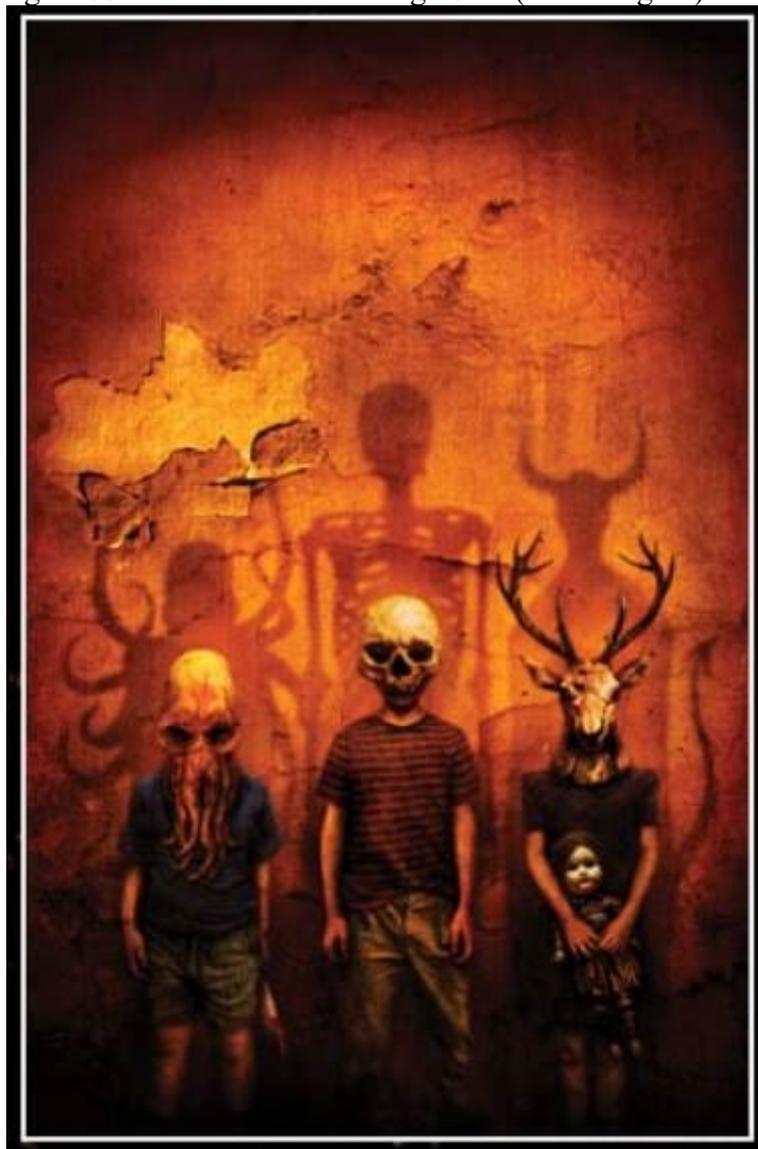
Em seu desejo de desfazer e destruir o limite que contém a forma, o amorfo pode imediatamente ser colocado ao lado do objeto, que exhibe tendências similares. Nenhum conceito pode ser definido pelo que é, mas é definido pelo que não é: o amorfo não possui a forma de um objeto, mas está presente na negação mesma dele. Da mesma forma, o abjeto não é nem sujeito nem objeto, mas ocupa um espaço ambivalente e indeterminado entre esses elementos e é experimentado pelo efeito que tem sobre o assunto. Ambos os conceitos também são descritos pelas operações que eles executam; o amorfo interrompe o envelope de circunscrição e, similarmente, a abjeção impede que o sujeito seja autocontido, apresentando uma ameaça perpétua. Outras preocupações que se sobrepõem incluem o desejo de desedificar e a proximidade que tanto pode ser compartilhada com a materialidade. Além disso, há características definitivas que compartilham a mesma trajetória em direção à indefinição.

Os efeitos de ruptura que são centrais para o conceito de abjeção são estabilizados e reconfigurados através da sistematização do conceito. A proposta de uma atualização⁸⁸ do abjeto, em uma metamorfose com o afeto, busca justamente não “apreender” o abjeto em um conceito novo ou atualizado, senão reconfigurar esse espaço especulativo do pensamento a fim de propor uma noção viva e potente de abjeto, não apenas como aquele que desconfigura, que cria temor, que desterritorializa e pelo medo mesmo convida a uma reestruturação, mas também um convite a pensar com o abjeto, a sentir com o abjeto, a perceber a produção potente não apenas pela estranheza que causa, mas pela própria pujança e vigor que despertam na afetividade e na produção de vida.

⁸⁷ No sentido medicalizado, já citado anteriormente no texto.

⁸⁸ Não propriamente uma atualização, posto que a oferta é de um binômio: o afeto-abjeto.

Figura 53 – Kids. Vincent Chong 2014. (artista digital)



Fonte: CHONG, 2014.⁸⁹

4.5 Pinceladas, recortes na carne do cinema

O conceito de abjeção tem sido aplicado a estudos de artes contemporânea, incluindo o cinema, cada vez mais desde o estudo seminal de Kristeva. Sentimentos de repulsa por objetos que são vistos como sujos e impuros, remetem à aversão do primitivo. O embate entre atração e repulsa como significante de horror e perigo é um tema que tem sido amplamente explorado no gênero de horror - em filmes como *Psicose* (Alfred Hitchcock), *O Exorcista* (William

⁸⁹ <http://www.vincentchong-art.co.uk/2014%20kids.html>

Friedkin) e *Carrie* (Brian de Palma), para citar apenas alguns exemplares. Os filmes de terror são mais frequentemente discutidos com o contexto da constrição, por envolverem certas características que envolvem a abjeção.

Os aspectos mais evidentes são a preocupação com cadáveres e fluidos corpo-rais, que são vistos particularmente em certos subgêneros, como filmes de zumbis e slashers. Carroll (1997) enfatiza a importância de uma abordagem fenomenológica ao considerar o horror e o desgosto, e comenta como isso envolve uma viagem além da visão e da audição para abranger todo o nosso ser corpóreo. Outras características podem contribuir para o senso de abjeto nos filmes de horror, mas por razões de brevidade não discutirei aqui, incluindo iluminação, cinematografia, edição e efeitos sonoros - aspectos que envolvem apresentação e estilema.

O horror também envolve a transgressão do limite. Em um nível cosmológico, a ordem simbólica do universo filmico é derrubada, o que é frequentemente sinalizado pela presença do monstro, que destrói a harmonia no curso do filme. Mesmo quando o monstro está ausente, a ameaça à estabilidade ainda é sentida pelos personagens. Conflitos de insegurança e, muitas vezes, sanidade, que acompanha a experiência do espectador que compartilha, ou pelo menos testemunha, a estranheza que se desdobra. Incapaz de prever quando ou como o monstro irá atacar e também, às vezes, qual a forma que o monstro pode assumir, o espectador se comprime na beirada de seu assento tensionado, em “suspensão”. Talvez derive daí o gênero thriller (suspense) no cinema.

O gênero de terror é frequentemente definido com relação aos efeitos que gera nos espectadores. A presença do monstro (ou da figura abjeta) é também uma característica comum do horror. Os monstros são tipicamente impuros e estão entre diferentes estados físicos, psicológicos e ontológicos. Alguns são miscigenados, constituídos de diferentes partes e ordens desiguais. As diferenças de valor contribuem para o caráter, porque não somos capazes de defini-las ou caracterizá-las, eles são imprevisíveis e estão fora da ordem natural das coisas. Isso os torna abjetos e capazes de provocar o horror.

Em casos de abjeção, há um cruzamento ilícito de um estado / categoria para outro que causa confusão e ruptura. A consequência dessa travessia abre a possibilidade de vulnerabilidade e contaminação. No caso da categorização cultural de animais como substâncias alimentares, é possível averiguar que os alimentos que eram proibidos em certos livros sagrados eram animais que transgridem os limites de sua categoria, o que os tornava anômalos e contribuía para sua natureza poluidora, significando, em última análise, que eles não eram adequados para consumo. Esse potencial contaminante também é aplicado em outras instâncias. Com referência ao corpo, substâncias que atravessam de uma superfície para outra,

com a aparência de muco vazando de um orifício, são temidas por seu potencial contaminante.

Muitos monstros são compostos de uma matéria radicalmente instável: eles são entes pútridos ou mofados, ou são oriundos de lugares excessivamente úmidos, ou são feitos de carne abatida, ou de resíduos químicos, ou estão associados a vermes e doenças, ou se comportam como animais (Carroll, 1990). Muitas das substâncias que estão associadas a monstros, como sangue e muco, são impuras porque estão entre distinções categóricas como dentro / fora, vivos / mortos, inseto / humano, carne / máquina e assim por diante.

Em seus estados de decomposição, o abjeto no cinema normalmente pode contaminar suas vítimas com fluidos, usando entidades viscosas e escorregadias que fazem o espectador enjoar. Uma vez infectado pelo monstro, os limites da vítima se tornam indeterminados. A criatura de Alien (Ridley Scott), obra do artista visual contemporâneo H.R. Giger, se metamorfoseia no decorrer do filme, e um dos aspectos mais apreensivos do filme é a ansiedade quanto à forma e tamanho que a criatura assumirá em seguida. A criatura é um xenomorfo⁹⁰ parasitóide que eclode de um ovo encontrado em uma nave alienígena e se enrosca no rosto de Kane, um dos membros da tripulação, introduzindo uma espécie de “falo” na garganta do humano. A criatura se desaloja espontaneamente e, enquanto está em recuperação, Kane janta com seus colegas apenas para que outra encarnação da criatura exploda de seu peito, causando ferimentos fatais, antes de dispersar-se para as profundezas da nave.

Figura 54 – Rascunhos de H.R. Giger para uma das fases da criatura de Alien.



Legenda: Uma criatura sem limite radicalmente definido: misto de mãos, vagina, pênis e réptil.

Fonte: DISSIDENCIA, 2014.⁹¹

A transformação de um estado para outro corrobora a narrativa de *The Fly* (David Cronenberg), que, na tendência de Frankenstein, mapeia a transformação do cientista Seth

⁹⁰ Raça de alienígenas criada por Giger para o filme.

⁹¹ <https://dissidenciapop.com/2014/05/24/h-r-giger-por-dentro-dos-horrores/>

Brundle em um híbrido humano / mosca. O cientista atualiza a máquina para capacitá-lo a trabalhar com criaturas vivas. Ao se teleportar, sem querer, junta-se a ele na máquina uma mosca doméstica, o que gera graves consequências. Ele passa por uma série de mutações visuais e comportamentais que mapeiam sua transformação. A princípio, as mudanças não são tão pronunciadas e permanecem inexplicáveis. Ele começa a perceber pelos crespos nas costas do local de uma ferida antiga, e seu rosto fica manchado. Conforme o tempo passa, há mudanças mais perceptíveis à medida que sua pele se torna cada vez mais distorcida, suas mãos começam a inchar e suas unhas caem. Ele é progressivamente menos humano em aparência e natureza, tornando-se uma criatura híbrida - apropriadamente chamada de “Brundlefly” que não é nem humana nem inseto. Não é simplesmente a transformação física que é alarmante, mas também a psicológica.

Perdendo a capacidade de exercer a razão humana, que tinha sido uma característica marcante da natureza do eminente cientista, Brundle se vê cada vez mais incapaz de funcionar mentalmente como um humano, à medida que é tomado por seus instintos biológicos emancipados. A transformação promulgada aqui explora as ansiedades e pesadelos; o pensamento de se tornar um inseto é em si mesmo horripilante por causa da perda de identificação e dos limites da humanidade que ele implica, como em *A Metamorfose*, de Kafka. Na transformação pela qual Brundle passa, ele se transforma em algo extraordinário por causa de sua condição. Carroll desenvolve uma análise dos erros de categoria para discutir o conceito dos monstros no horror. Ele afirma que um objeto ou ser é impuro se estiver “entre” categorias, tornando-o intersticial, incompleto ou disforme. Com referência aos dois últimos componentes, os objetos podem levantar dúvidas categóricas em virtude de serem representantes incompletos de sua classe, tais como apodrecer e desintegrar as coisas, bem como em virtude de serem amorfos, por exemplo. Ele também faz uma distinção entre figuras de horror de “fusão” e “ficção” onde o primeiro depende de congruar, combinar ou condensar elementos categóricos distintos e / ou opostos em um monstro espaço-temporalmente contínuo e inclui figuras como múmias, vampiros, fantasmas e zumbis. Em contraste, em figuras de cção, como lobisomens, os elementos contraditórios estão, por assim dizer, distribuídos por diferentes identidades, embora metafisicamente relacionadas (Carroll, 1998).

Em termos kristevianos, o monstro representa a força do semiótico que perturba a ordem simbólica da lei. A força do semiótico é simbolizada pelo estouro da superfície, que acontece quando o monstro não pode ser contido, despedaçando assim a calma. Isso é sintetizado pela figura da criatura sanguinária que surge do peito de Kane, onde estava incubando, sem que ele soubesse. A ruptura ocorre no limite da contaminação, onde o corpo de Kane foi infectado pelo

parasita alienígena que acaba destruindo-o.

A dimensão do pensamento de Creed (embora não tenha muito “encontro” com a presente tese, por ser deveras arraigado na psicanálise), que radicalizava as percepções do feminino, é que a mulher pode provocar o homem com poderes imaginários de castração, como revelado na personificação da mitologia popular da vagina dentada, por exemplo. O feminino é construído como uma figura desprezível porque ela ameaça a ordem. A instância mais gráfica disso talvez seja a de Norman Bates em *Psicose*, que é ameaçado pelo medo de ser devastado e, em sua falta de poder, é forçado ao incompreensível - tornar-se a própria mãe. Em seu disfarce de mãe, ele destrói a mulher que deseja porque é incapaz de abandonar seu primeiro amor materno.

A presença do abjeto materno significa que Norman é incapaz de criar limites distintos entre diferentes estados: de masculinidade e feminilidade, e de mãe e filho. Como Norman, ele é dócil, enfraquecido e ameaçado pela sexualidade de Marion e por sua fixação na mãe, que, paradoxalmente, acaba sendo ele mesmo. Seu ente é dividido entre duas personas conflitantes. Um dos aspectos mais sinistros do filme é que Norman não apresenta traços do monstruoso em um sentido convencional. Embora aparentemente excêntrico, ele é estranhamente tranquilo.

Em *Aliens* (James Cameron), o espectador é confrontado com o local de um útero estrangeiro, externalizado (assim como já aconteceu em *The Brood*, de Cronenberg) na forma de uma câmara de nascimento mortal de proporções inspiradoras. O bebê de Rosemary (Roman Polanski) é a narrativa de uma gravidez alienígena⁹². Na noite em que seu bebê é concebido, a protagonista Rosemary experimenta uma sensação de desconforto com o que está acontecendo com ela. Ela tem um pesadelo que culmina em um ritual de sacrifício, onde é contida e violentada por uma criatura inumana que tinha o rosto do demônio e acorda com arranhões em seu corpo.

Outro tema prevalente no horror concentra-se no espaço abjeto da adolescência feminina como um local de exploração. A mulher em seu estado infantil, aproximando-se da puberdade, começa a abjetar o abraço confiante da mãe, rejeitando-a emocionalmente e também representa um desafio. Em *O Exorcista*, a menina Regan e sua mãe desfrutam de um relacionamento próximo. Na ausência de uma figura paterna, a mãe funciona como responsável por Regan e companheira mais próxima. Esse vínculo íntimo é ameaçado quando o comportamento da menina começa a transformar sua personalidade de uma criança normal para a de um ser estranho, que rompe os limites da figura já conhecida pela mãe (e espectadores). A

⁹² Alienada do humano.

princípio, os estranhos acontecimentos, como o barulho no quarto de Regan, são percebidos como sendo externos (além das fronteiras seguras) e o que se pensa ser causado por uma anormalidade médica. Indiscutivelmente, uma das cenas mais perturbadoras é quando Regan, em estado de convulsão, se masturba violentamente com um crucifixo enquanto grita com uma voz que foge ao seu pertencimento: “deixe que Jesus te foda, deixe Jesus que te foda”. A mãe tenta contê-la e a menina empurra a cabeça da mãe para a vagina ensanguentada e diz “Me chupe! Me chupe”. Essa série de ações totalmente blasfêmias transgridem um grande tabu, o do incesto. Também revela o poder da interdição. Mas sejamos claros, Regan (ou seu comportamento) não é abjeto porque ela está possuída, embora isso contribua para seu status ambivalente. Sua abjeção é transmitida pela renúncia do corpo e da mente a um repúdio desenfreado aos limites, cuja explicação é atribuída a uma força desconhecida.

Figura 55 – Cena de O Exorcista. (1973).



Legenda: A metamorfose regan-demônio se masturba com um crucifixo.

Fonte: QUERIDO, 2018.⁹³

Regan também é abjeta em virtude de seu corpo incontrolável. A “regan- demônio” perde todas as inibições e desfila seu corpo diante dos sacerdotes horrorizados. Em outro caso, a protagonista do filme *Carrie* fica literalmente abalada em nosso primeiro encontro com ela, quando fica repleta de sangue menstrual enquanto toma banho. Seus colegas de classe insultam sua ingenuidade sobre sua situação e a bombardeiam com toalhas higiênicas enquanto ela se

⁹³ <https://www.queridoclassico.com/2021/10/filmes-horror-escatologico-lista.html>

encolhe e tenta se cobrir. Em casa, os comentários de sua mãe sobre sua feminilidade iminente abominam Carrie ainda mais. Em vez de acolher sua filha, sua mãe repreende seu corpo, seus fluidos (vazamento) e avisa sobre o sangue das mulheres que leva ao pecado. Em uma veia apocalíptica, ela proclama: “depois do sangue vêm os garotos, como cães farejadores”.

Em sua análise do horror, Carroll fala sobre dois paradoxos que são relevantes em nossas motivações ao observar os filmes que nos inquietam e nos assustam: o paradoxo da ficção, que discutirei em breve, e o paradoxo do horror, que diz respeito a como o espectador pode ser atraído por aquilo que é repulsivo. Como podemos explicar o desejo de ver ou ler algo que provoca horror (que inclui sentimentos como medo e nojo) em nós? Se aceitarmos que o gênero do horror é projetado para produzir um efeito emocional e mais precisamente certos efeitos do medo e repugnância, então como podemos explicar nosso desejo de nos envolver com tal matéria? Precisamos enfatizar que o monstro gera emoções que vão além do medo. O medo sozinho não é uma condição suficiente para o horror ou para a abjeção. Os monstros evocam o medo, mas também são repugnantes e nos fazem sentir enjoados, e é esse sentido complexo que sinaliza o horror e gera abjeção.

Retornando ao contexto em questão, por que escolhemos voluntariamente interagir com o horror em suas múltiplas formas? Em termos evolucionários, lidamos com coisas que provocam o horror através do instinto de luta ou fuga, com o qual lutamos ou fugimos da fonte do perigo, mas de qualquer forma, a intenção é libertar-nos da situação em que nos encontramos, e fazê-lo o mais rápido possível. Levando essa linha de raciocínio mais além, por que então nos colocamos voluntariamente em uma posição em que temos de lidar com visões ou questões que nos fazem sentir medo, choque, pavor ou terror? A perspectiva de querer o terror, é estranha porque vai contra nossos instintos básicos de sobrevivência⁹⁴.

Uma estratégia usada em filmes de terror e fantasia, muitas vezes com o uso de efeitos especiais, é a criação de um senso de hiper-realismo no monstro, que gera uma sensação maior de estranheza. Isso é evidente no estilo dos filmes de David Cronenberg, exemplos que incluem *The Brood* e *Scanners*. Ele fala de seus escopos ao relatar que o objetivo era mostrar o que não pode ser dito, falado, o indizível. “Eu estava criando certas coisas que não havia como sugerir porque não era um capital comum da imaginação. Tinha que ser mostrado. Eu gosto de dizer

⁹⁴ Fica claro aqui o motivo pelo qual a definição de Carrol, ou mesmo a de Kris- teva não são suficientes para o labor em questão nesta tese. São sim, necessários para a compreensão geral, para a contextualização e, essencialmente, para fundamentar e basilar as discussões que conduzem a uma nova formulação de pensamento acerca do abjeto. Não tendo conceitos que abarquem suficientemente a percepção e a hipótese sustentadas, faz-se necessário construir e dar vida a um (o que já acontece de forma diluída durante toda a tese), mesmo que tendo como referência o *Frankenstein* de Mary Shelley. Um híbrido desgovernado, desterritorializado e potente de vida.

que, durante o fluxo do filme, vou mostrar ao espectador algo em que ele não é capaz de acreditar, porque será tão escandaloso ou ridículo ou mesmo bizarro. Mas vou tornar isso real para você. Eu vou te mostrar que isso é real.”⁹⁵

Essa dinâmica de atração-repulsão pode ser diretamente mapeada em nossa experiência de horror. O que muitas vezes acontece é que os sentimentos dos protagonistas correm em paralelo com as emoções dos espectadores e, embora não façamos parte da narrativa, a intensidade do medo nos prende a tal ponto que sentimos uma empatia compartilhada com personagens que estão em uma posição semelhante de terror. Quando o nível de horror aumenta, nossa capacidade de ficar olhando para a tela é testada. Às vezes temos que desviar o olhar porque o que estamos vendo é insuportável. Reações aversivas incluem tremor e riso, que desviam o foco da atitude de aversão.

Um dos mais horríveis aspectos disso está em um dos mais perturbadores filmes de terror dos anos 1970, *O Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hooper). Antes da cena do jantar, Sally vê um por um de seus amigos, namorado e irmão mortos brutalmente pelo sanguinário *Leatherface*⁹⁶, que é assim chamado porque usa uma máscara de pele humana. Tendo acabado de testemunhar o massacre de seu irmão, ela vive o medo e entra em um posto de gasolina no qual o grupo havia parado antes, onde disseram que não havia combustível, mas que, em vez disso, recebiam carne grelhada de forma bizarra. O consumo desse alimento, considerado inconsequente na época, ganha uma sensação sinistra quando os espectadores percebem que a carne é humana e que a família estranha do caroneiro, *Leatherface* e o velho, são de fato canibais.

O Massacre da Serra Elétrica não lida com os horrores metafísicos, apesar do pressentimento fantasmagórico durante a viagem em torno da casa do avô de Sally e Franklin. O horror do filme está enraizado na materialidade da vida de uma família desviante, todos desprovidos de sensibilidade social e moral e motivados por seus impulsos animais de caçar e matar. O filme mostra o que acontece quando as salvaguardas na sociedade são removidas e estamos expostos à vida sem limites ou controle. A família é fisicamente separada do resto da sociedade e vive no coração rural do sul do Texas. *Leatherface* representa a última figura abjeta que perturba / transgride categorias e fronteiras (de espécie, de gênero, de identidade individual e subjetividade), estimulando ainda mais a resposta angustiada do público a suas ações brutais.

⁹⁵ Cronenberg, 1997, *Cahiers du Cinema*.

⁹⁶ Face de pele, em uma tradução literal.

Figura 56 – Leatherface em fotograma de O Massacre da Serra Elétrica (1974).



Fonte: AHORADOMEDO, 2017.⁹⁷

4.6 Risco, papel, literatura

O conteúdo pode envolver transgressão (do físico e/ou psíquico) e corpos abjetos, que por sua vez podem evocar um sentimento de repulsa no leitor, que se sente atraído, mas ao mesmo tempo repellido. A importância do estilo também precisa ser enfatizada, particularmente porque muitas análises ignoram a contribuição que o estilo faz no entendimento do horror. Como nos casos das artes visuais e do cinema, a literatura abjeta não é definida por um gênero

⁹⁷ <https://www.ahoradomedo.com.br/leatherface-assista-o-violento-trailer18-legendado-do-novo-filme-sobre-o-massacre-da-serra-eletrica/>

ou estilo particular, mas há certos gêneros que estão mais preocupados do que outros com os temas da abjeção e sua fenomenologia. Esse encontro entre literatura e abjeto foi ocasionado também pelo experimento de diferentes aspectos da escrita, incluindo o uso de representações não lineares e não cronológicas do tempo, que envolvam mudanças temporais súbitas e fragmentação.

Susan Sontag descreve como o artista moderno exemplar é um corretor na loucura que empurra as fronteiras da consciência e da percepção. Antes de adentrar às obras de literatura que foram elegidas, é importante pensar de maneira mais geral sobre a atividade de ler e o impacto da literatura que incute um sentimento de abjeto nos leitores. Em *Naked Lunch* (1959), William Burroughs adverte os leitores sobre a violência do texto alertando: gentil leitor, a palavra saltará em você com garras de ferro, cortará os dedos e os pés como um caranguejo oportunista, o pendurará e pegará sua cabeça como um cão raivoso. Burroughs, como Bataille, se opôs ao convencional. Durante toda a sua vida ele manteve uma postura de inconformismo. Nascido em uma família rica, onde recebeu uma educação privilegiada e oportunidades, Burroughs estabeleceu-se como um outsider intelectual que se misturava com artistas de uma disposição similar.

Juntamente com Allen Ginsberg e Jack Kerouac, ele foi fundamental na fundação da Geração Beat. Sua vida tomava uma espécie de caminho tórrido e niilista que envolvia uma obsessão com as drogas por toda a vida, incluindo todos os sintéticos. Em um nível, conta a história de seu vício em drogas e o impacto psicológico e físico que isso causou em seu corpo e mente. Mas, em outro nível, *Naked Lunch* pode ser observado mais amplamente como um livro sobre o comportamento humano. Estilisticamente, *Naked Lunch* não pode ser descrito como um romance típico: é um anti-romance. Não está de acordo com a narrativa linear tradicional de início, meio e fim, parece ser uma coleção de fragmentos, que teoricamente poderiam ser lidos em qualquer ordem, já que não há sentido de desenvolvimento. Foi um esforço colaborativo que utilizou as habilidades de edição de figuras como Ginsberg.

Naked Lunch é uma viagem ou mergulho do corpo na forma de turbulência física. A rejeição está em ação em muitos níveis. Burroughs explora sujeitos que transgridem limites de aceitabilidade, com o uso de substâncias ilegais e perversões sexuais, e os traz à tona da imaginação e da percepção. O uso de drogas, que é descrita fenomenologicamente, apodrece as fronteiras, tanto psicologicamente onde erradica as fronteiras entre o eu e o outro, quanto fisicamente, onde a superfície do corpo é perfurada pela ingestão de drogas.

O horror, de uma forma ou de outra, é pelo menos tão antigo quanto a narrativa em si e aparece em uma ampla gama de textos escritos, orais, cinematográficos e outros. É um

acompanhamento perturbador essencial para o cotidiano, lembrando-nos que por trás de artifícios de conforto e regras, ordem e estabilidade, integridade e retidão, encontram-se um outro lado destes: desconforto, terror, violência, repulsa, abjeção. O uso que Freud faz do termo *unheimlich* teorizou essa perturbação do não-familiar. As energias desestabilizadoras do horror oferecem uma emoção de perturbação e de radicalismo. Diz-se que as estruturas das narrativas de horror partem de uma situação de ordem, passam por um período de desordem causado pela erupção de forças horripilantes ou monstruosas e finalmente alcançam um ponto de fechamento e conclusão no qual elementos disruptivos e monstruosos são contidos ou destruídos e a ordem original é restabelecida.

O horror emprega muitas fórmulas góticas, mas é mais razoável dizer que usa violência, terror e danos corporais. A grande jogada do horror não é meramente excitar, enojar ou chocar, embora muitos (viscerais, brutais, deliberadamente ofensivos) façam apenas isso. O gênero expõe o embuste, revela instabilidades, permite uma incorporação imaginativa e trabalha através dos medos esporádicos, enfrentando ou evitando os mais destrutivos. Ficções de terror, quer sejam escritas ou filmadas, permitem esse tipo de experiência, tanto quanto o terror sobre o corpo, e o desempenho da câmera resulta da implementação de imagens. O horror pode ser legitimista, até mesmo historicamente verificável, e pode ser psicológico, sobrenatural, crivado de imagens e símbolos, ou de uma mistura perturbadora de ambos. O assassino em série Ed Gein é utilizado por Thomas Harris como base para a escrita de *O Silêncio dos Inocentes* (1988) e por Robert Bloch para *Psicose* (1959). Horror com a ficção especulativa, a ficção científica, o sobrenatural com invasões alienígenas, como na trilogia *Alien*; o flagelo dos zumbis devoradores de carne de George A. Romero, vampiros que transcendem o tempo, o espaço, a morte e a firmeza da forma corporal como em *Drácula* de Bram Stoker e *Entrevista com o Vampiro*.

Os grandes textos que estabeleceram o gênero apareceram no século XIX. *Frankenstein*⁹⁸ de Mary Shelley (1818) é frequentemente visto como a primeira ficção de terror. A figura principal é o resultado do primeiro cientista louco, Victor Frankenstein, que emula Deus e arquiteta um ser humano a partir das partes de corpos do que estavam disponíveis - criminosos mortos. Este exemplo de presunção, um ato atrevido imitando a procriação humana e a criação da humanidade desafiando os deuses (como Prometeu), leva à tragédia. Filmes de ciborgues e andróides, incluindo *Blade Runner* e *Eu, robô*, questionam a natureza do que significa ser humano. A falta de desenvolvimento social do monstro leva-o a internalizar um

⁹⁸ Também conhecido como *O Prometeu Moderno*.

sentido de sua própria alteridade, a se abjetar. Aqui encontramos uma das principais teorias do horror: a da alteridade e abjeção.

Frankenstein estabelece um modelo popular de horror: a monstrosidade como construção social, o uso inadequado da ciência e da tecnologia, a ciência nas mãos de intenções torpes, a falta de cuidado e responsabilidade social e a incapacidade de escapar dos erros do passado: o monstro / criatura segue Victor através dos resquícios do Ártico. Entretanto, o gênero do horror tem sido pensado como tendo um ponto de partida mais impactante com os contos marcantes de Edgar Allan Poe, cada um dos quais desencadeia uma fórmula repetida em autores posteriores: pactos demoníacos, cadáveres; mortos-vivos, maldições, horror corpóreo e contágio; o estranho, e os retornos da morte. Os contos de Poe representam o tempo e a história como desintegração e estrago, e algumas histórias repetem o passado, abraçando a morte. Muitos de seus contos foram filmados nos anos 60, embora nenhuma das adaptações tenha repercutido o impacto da obra literária de Poe.

A abjeção, a construção do monstruoso, o “outro”, alimenta medos. O Médico e o Monstro (1886), de Robert Louis Stevenson, desenvolve trechos góticos do *doppelgänger*⁹⁹, o self dividido e a natureza dupla do humano, cujos lados obscuros se escondem por trás da respeitabilidade e são ignorados por nossa conta e risco. O texto conduz o cientista louco a um estágio mais adiante, expondo toda a perigosa busca da ciência e da lógica, e a duplicidade e hipocrisias da conformidade social; a demonstração de respeitável comportamento cavalheiresco do profissional vitoriano que oculta a violência e a brutalidade. Forças desviantes surgem na forma do Sr. Hyde, o duplo (transgressor de fronteira) do Dr. Jekyll, que brutalmente desqualifica crianças e velhos senhores. A passagem de Hyde pela entrada dos fundos do laboratório de Jekyll sugerem uma sexualidade transfronteiriça. O elixir transforma permanentemente Jekyll em Hyde, expondo as vísceras necrosadas do aparente progresso da ciência e da respeitabilidade como complacência.

Drácula, a obra-prima de Bram Stoker, apresenta criaturas sobrenaturais como o vampiro Conde Drácula, e mulheres que bebem sangue, sugam fluidos e seduzem. A ameaça que Drácula apresenta combina a invasão estrangeira, o medo da perda de poder sobre mulheres, minando a certeza sobre paternidade, pureza, propriedade, poder e hereditariedade. O conde literalmente tenta comprar partes de Londres para espalhar sua mácula e aumentar suas hordas de vampiros. Existe toda uma crítica velada, no subtexto, relacionada a um pensamento

⁹⁹ O duplo.

retrógrado sobre a pureza das mulheres, a advertência religiosa, a paz doméstica, que contrasta com a invasão sexualizada do sangue e dos corpos femininos: o aterrorizante aqui é que as mulheres podiam se tornar monstruosas, predadoras sexualmente ativas, a Inglaterra poderia ser invadido e deformado. A figura sobrenatural do vampiro é o veículo principal dessa poderosa arma de horror: a metamorfose. Nós não somos o que parecemos, não podemos confiar e nada é seguro.

H. P. Lovecraft desenvolveu toda a gama de indescritíveis e horríveis horrores possíveis: pesadelos, estranhas ameaças, pessoas monstruosas e estranhas e civilizações a que surgem das profundezas. A loucura campeia a partir do vento estelar. A caminho de um porto isolado da Nova Inglaterra para gerir uma pesquisa de antiguidades, o narrador de “A Sombra de Innsmouth” analisa secretamente seu motorista, e é dominado por uma onda de aversão espontânea que não pode ser examinada nem explicada. O motorista é marcado por estranhos vincos em forma de guelra que correm pelas laterais de seu pescoço, possui uma pele escamosa cinza azulada, uma cabeça estreita, olhos azuis áqueos que pareciam nunca piscar, nariz achatado, testa e queixo recuados e orelhas singularmente subdesenvolvidas. Algumas gerações atrás, a população humana de Innsmouth se uniu a criaturas marinhas vagamente antropoides, monstros fabulosos, meio peixe e meio sapo, e seus descendentes abjetos (peixe-humano-sapo), em vários estágios de transformação dos corpos, mais adequados à água do que à terra, agora se arrastam e saltam pelas ruas de Innsmouth.

Uma outra descrição estranha¹⁰⁰ de Lovecraft acontece em Horror em Dunwich, onde é descrita a descendência de uma mulher humana e uma entidade sobrenatural. Wilbur é semi-antropomórfico acima da cintura e teratologicamente fabuloso abaixo, peludo e com cauda, com membros reptilianos e um olho rudimentar em cada quadril. As criaturas bizarras de Lovecraft são, em primeiro lugar, caracterizadas por seu hibridismo gritante. Eles violam categorias, principalmente (e alarmantemente), quebrando a distinção entre humano e desumano, humano e animal. Em relação a esse hibridismo, corpos são excessivos - a altura de seis metros de Wilbur, seu abdômen do qual uma dúzia de tentáculos cinza esverdeados com ventosas vermelhas se projetam fragilmente - e cinéticos, sempre no processo de transformação em formas ainda mais fabulosas, ainda mais abomináveis. Tais corpos são de material grosseiramente pegajoso, como o de Wilbur, que vaza uma fétida e purulenta gosma amarelo esverdeada, ou o peixe-sapo-humano, que exala o odor de peixe mais nauseante imaginável. Finalmente, esses seres misturados despertam aversão e uma curiosidade repugnante naqueles que entram

¹⁰⁰ Não à toa, o escritor é considerado o maior expoente dos chamados “Contos Estranhos” – *Weird Tales*.

em contato com eles. O narrador de Innsmouth acha os habitantes da cidade terrivelmente repugnantes e, no entanto, eles também são estranhamente convincentes, atraindo-o com uma fascinação um tanto hipnótica.

Os monstros de Lovecraft, como os do terror gótico em geral, são grotescos e abjetos. Os dicionários listam uma série de significados para grotesco, incluindo fantásticos, hediondos, ridículos, bizarros, distorcidos, incongruentes e antinaturais. Interessa especialmente a discussão de Mikhail Bakhtin sobre o tema do grotesco. Para Bakhtin, o grotesco envolve um ato de degradação: o arrefecimento de tudo que é alto, espiritual, ideal, abstrato para o nível material. Em outras palavras, Bakhtin associa o grotesco ao corpo humano em toda a sua terribilidade grosseira e desajeitada e mortalidade instável, concentrando-se mais na coisa material do sujeito humano do que no intelecto ou espírito.

O monstro de Mary Shelley é nitidamente um dos compostos do abjeto de Kristeva. Victor Frankenstein combina meticulosamente fragmentos de corpos humanos mortos na esperança de formar um ser harmoniosamente unificado, mas sua criatura acabada é uma atrocidade heterogênea cujas partes díspares do corpo estão em horrendo contraste entre si. E como um cadáver animado capaz de articular a fala e o pensamento complexo, o monstro confunde a fronteira entre morte e vida, entre simples matéria e matéria infundida com sciência. O monstro de Shelley é limítrofe: existe no limiar entre duas categorias conceituais opostas, e assim pode ser definido por ambos e nenhum deles.

Figura 57 – Robert De Niro como a criatura de Frankenstein em filme de 1994.



Fonte: GBHBL, 2019.¹⁰¹

¹⁰¹ <https://www.gbhbl.com/horror-movie-review-mary-shelleys-frankenstein-1994/>

Quimeras, esfinges, centauros, grifos, harpias, sátiros: esses fabulosos monstros da antiguidade são todos seres mesclados, como a Esfinge com o corpo de leão, as asas e a cabeça da mulher. Monstros literários e filmicos modernos também se especializam em intersticialidade categórica e contraditória (Carroll, 1990). O povo bestial em *A Ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells, uma mescla de experiências científicas desgovernadas e proposições sobre os limites e as potências do humano para além de si, uma espécie de devir-animal feito carne.

Os ciborgues clássicos, como aqueles nos filmes da série *Exterminador do Futuro*, são simultaneamente humanos e máquinas, orgânicos e inorgânicos. O dop pelgänger ou o duplo em *Dr. Jekyll e Sr. Hyde*, o alienígena fecundador de corpos quebram a fronteira entre o eu e o outro. A categoria dos mortos-vivos inclui não apenas o monstro ou o golem de Frankenstein, mas também o vampiro, o zumbi e a múmia. O gênero é especializado não apenas na amalgamação, mas também na mistura múltipla e agravada, excessiva: pense nos seres humanos-peixes-sapos de Lovecraft, ou no corpo fantasmático de Wilbur. O horror desdobra suas metamorfoses incontroláveis e prolongadas, sem apologia ou restrição, e sem dúvida empilha seus corpos sangrentos, eviscerados, supurantes, uns sobre os outros.

Figura 58 – Escultura do possível Wilbur, feita pelo artista Chris Walas a partir do texto de Lovecraft.



Fonte: TWITTER, 2015.¹⁰²

Além disso, o gênero se deleita com uma personificação repugnante e nojenta, com clímax exagerado como em *Innsmouth*, quando seu narrador é quase dominado por uma multidão carnavalesca de monstruosidades. Assim, os textos de terror frequentemente apresentam dispositivos de enredo que permitem a multiplicação infinita de incorporações grotescas. *It*, de Stephen King (1986) apresenta um ser que muda de forma cujo repertório de configurações monstruosas é limitado apenas pela imaginação de suas vítimas - em outras palavras, é infinito.

Na obra de Edgar Allan Poe encontramos um escritor que nos apresenta uma visão própria do romantismo gótico. Poe pode ser considerado um tipo de *überromântico*¹⁰³ cuja especialidade é a reificação¹⁰⁴ das preocupações românticas que ele coloca dentro do gótico.

¹⁰² <https://twitter.com/hollywoodtheatr/status/650013985417248768>

¹⁰³ Ultra romântico

¹⁰⁴ De modo mais “simplista”, como uma operação que consiste em transformar conceitos abstratos em realidades concretas ou objetos.

Ele insiste com em preocupações românticas fundamentais: o interior voluptuoso de “A Máscara da Morte Vermelha” reflete o medievalismo e o culto do belo; histórias como “A Queda da Casa de Usher” lançam um olhar distorcido no artista e no processo artístico; o poema “O Palácio Assombrado” torna a questão da beleza um evento particularmente desagradável de horror. Em um conto como “O Poço e o Pêndulo”, ele transforma o conto gótico, explorando a experiência de um momento através do intenso foco do terror. Conto após conto, ele explora a natureza subjetiva do terror, obscurecendo a divisão sujeito / objeto, e nos dá personagens que, como o narrador de “O Gato Negro”, são cúmplices de seus cenários góticos. É em tais explorações do abjeto, como em seu uso prolongado do duplo, que Poe aponta para o gótico.

Em uma outra característica e pioneirismo, a história de detetive emerge do nó de ficção gótica e percepção, e o legado pode ser rastreado de Conan Doyle até Raymond Chandler. A história de detetive, com sua ênfase no poder da racionalidade, pareceria um herdeiro improvável do gótico, mas sua eficácia narrativa e seu fascínio pelos falecidos residem no mesmo lugar - a tradução da modernidade urbana como gótica. Outros escritores influenciados pelo góticos, como o americano H. P. Lovecraft, deliberadamente se localizaram dentro de tradições literárias alternativas. O sonhador do conto fragmentário de Lovecraft, Celephaïs, por exemplo, não era moderno e não pensava como os outros. Enquanto eles se esforçavam para tirar da vida suas vestes bordadas de mitos, e mostrar em fealdade nua a coisa suja que é a realidade, o sonhador, avidamente, buscava a beleza. Não há aqui uma conexão cronológica, como já dito, entre estilo, abjeto e produção.

Para Lovecraft, a escrita de terror e a fantasia ofereciam um antídoto para o mundo moderno - em si um novo desenvolvimento. Mas, apesar desse antimodernismo deliberado, Lovecraft compartilha influências como Poe com muitos de seus contemporâneos mais explicitamente modernistas. Ele é obcecado com o imensamente antigo, com seres além do tempo - e suas tentativas de construir mitologias que estruturam nosso mundo, embora evoquem em um registro diferente. Desde Edgar Allan Poe, o eu “doméstico” e tem estado sob pressão, de fato sob cerco de estranhas forças urbanas que não são totalmente explicáveis, que parecem se mover ao longo de linhas e trajetórias, na verdade geografias inteiras próprias - geografias não traçadas. Esse estranhamento, então, seria uma sensação de que, onde quer que a vida esteja acontecendo, está sempre acontecendo “em outro lugar” / “em outro corpo”, respondendo a um conjunto de imperativos que são sempre diferentes do que poderíamos ter imaginado.

O desenvolvimento sob influência do gótico no século XX, então, está ligado a uma interrogação dos elementos cruciais da história e do espaço claustrofóbico que sempre definiram características do gótico. Às vezes, é apenas lendo-os à luz dessas gerações anteriores

- por exemplo, no caso de Lovecraft - que seu aspecto gótico emerge. No entanto, é simplista dizer que o gótico é meramente uma contra tradição à narrativa de alta cultura do século XX - se é que é o oposto, e na primeira década do século XXI, o gótico tornou-se um dos mais antigos modos mais cruciais e amplamente utilizados na ficção contemporânea.

Retornemos, então, à questão “originária” do “estranho”. Uma formulação simples seria dizer que está contida na ligação entre a premonição e o cumprimento dessa premonição. Os sonhos, observou Freud notoriamente, não são, apesar das opiniões de antigos comentaristas sobre sonhos, presságios; mas, embora isso possa ser factualmente verdade, isso não impede que as culturas acreditem, desejem e, depois, apavorem-se com a sensação de que os sonhos às vezes se tornam realidade. Um exemplo fundamental moderno do gótico seria do trabalho de Stephen King, especificamente em seu livro *Cemitério Maldito*. Aqui há um desejo de que o que morreu - um animal de estimação, em primeiro lugar, e depois uma criança - possa retornar dos mortos. E retornam; mas não na forma que podemos ter construído em nossa quase sempre esperançosa imaginação, mas sim precisamente na qualidade daquilo que já está morto e que não deveria mais andar sobre terra. Um avanço para além dos governos do controlável. Existe uma grande importância da terra para a ficção de Stephen King. Os cemitérios indígenas que se encontram sob os edifícios assombrados em *O Iluminado* (1980) envolvem manchas indeléveis de horror relacionado à culpa, que surge para condenar os novos senhores da nação (terra).

Retornando a uma questão já citada anteriormente, nesta espécie de “escala de Shepard¹⁰⁵” literária que compõe esta tese, é plausível considerar as subjetividades masculinas fragmentadas de Jekyll e Hannibal Lecter (*Silêncio dos Inocentes*), e argumentar que o gótico desde o seu início, descobre linhas de falhas pré-existentes no sujeito, especialmente o masculino.

O continuum sobre o qual o horror reside nos ajuda a entender a continuidade de interesse que esses textos mostram em questões de subjetividade e gênero. As figuras do masculino monstruoso, outrora a província do gótico, agora aparecem predominantemente nos textos de horror da ficção popular e do cinema. Sob essa ótica, é válido analisar, um dos “monstros” mais memoráveis do horror do final do século XX, o Dr. Hannibal Lecter, o foco cada vez mais central dos romances de Thomas Harris. A adaptação cinematográfica de Jonathan Demme, de *O Silêncio dos Inocentes*, com suas imagens de encarceramento em uma

¹⁰⁵ Utilização de efeito sonoro com relação espacial, o retorno constante na escala musical, entre altos e baixos, soa como uma escala infinitamente ascendente ou descendente. Os tons estão constantemente se movendo para cima ou para baixo, mas eles nunca parecem alcançar um ápice ou um ponto mais baixo.

espécie de masmorra, sua ênfase na transformação e no horror corpóreo, indicam uma retomada dos modos de terror gótico nos textos de contemporâneos que flertam com o horror. O homem monstruoso de Harris é o assassino em série / psiquiatra, Hannibal Lecter, cuja subjetividade habita o híbrido razão / paixão, e como tal indica a longevidade (ou repetição) das rupturas na formação do sujeito abjeto.

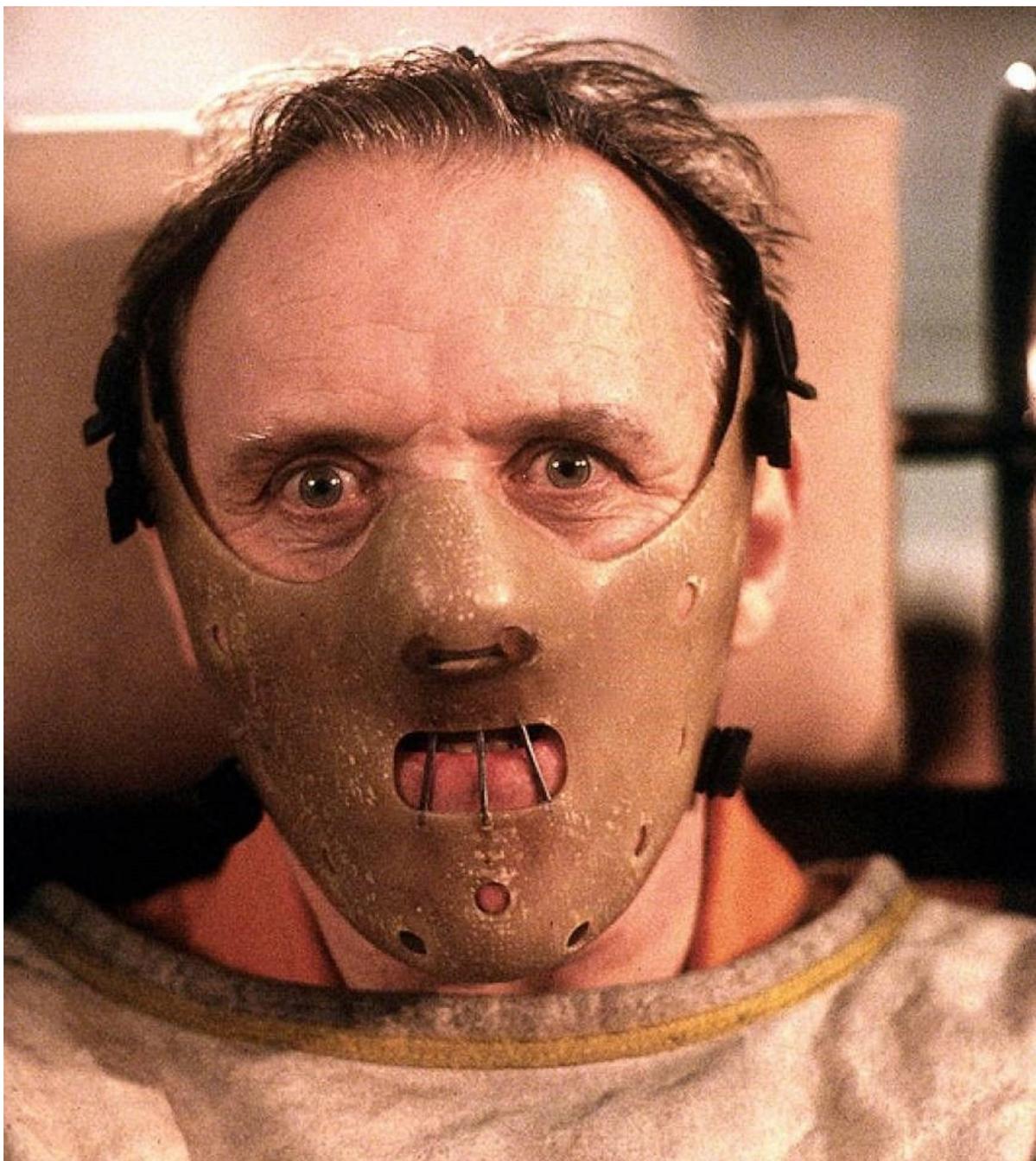
A figura do assassino em série, particularmente importante para o imaginário dos Estados Unidos do final do século XX, mas também para uma série de modos literários e cinematográficos populares (incluindo o horror e o thriller policial), herda a preocupação gótica com subjetividades desestabilizadas. A subjetividade desmembrada do assassino em série e do detetive racional oferecem reproduções de formações não normativas de gênero e subjetividade, uma oposição que é então desestabilizada. Como exemplo, temos um Drácula abjeto, posicionado contra os sujeitos normativos masculinos da sociedade britânica, efetuando uma divisão entre o eu e o outro, sujeito e abjeto. O Dr. Hannibal Lecter está cada vez mais posicionado em estado de interesse ante os abjetos assassinos Francis Dollarhyde e Jame Gumb, cujo sofrimento sexual se manifesta em seu desejo de se transformar fisicamente em mulher, no “outro sexo”. Isso porque, Harris coloca Lecter cada vez mais no centro das narrativas, significando um estranho afastamento do sujeito dividido em direção a uma forma de subjetividade cada vez mais perturbadora, posto que se comporta com estranha calma.

Uma das maneiras pelas quais os textos de Thomas Harris indicam a indefinição do binário eu / outro, desestabilizando a subjetividade unitária, é enfatizando um continuum entre o agente investigador (seja Will ou Clarice) e sua fonte de conhecimento, o Dr. Lecter. Esta é uma versão do código gótico do duplo. Na verdade, a busca de Will e Clarice ao modo de percepção de Lecter - ele pode entender os assassinos em série não por causa de seu treinamento médico, mas porque ele é um deles - abala os limites do discurso racional quando confrontado com as ações aparentemente inexplicáveis do assassino / psiquiatra. Em *Dragão Vermelho*, Lecter enfatiza a duplicidade entre si mesmo e Will Graham quando ele diz ao investigador: “Você sabe como você me pegou, Will? A razão pela qual você me pegou é que somos o mesmo” (Harris 2000). Em *Manhunter*, adaptação de Michael Mann de *Dragão Vermelho*, Will foge da sugestão de Lecter depois desse diálogo (cena filmada quase na íntegra por Mann), não apenas foge de seu inimigo, mas do reconhecimento fatal de sua própria semelhança, em vez de diferença, com o Dr. Lecter. No *Silêncio dos Inocentes* de Demme, cenas em que o rosto de Lecter é refletido numa superposição com o de Clarice, na cela de Lecter, significam a mesma duplicidade. Lecter, o “monstro” (como é chamado em todos os três romances) é, perversamente, cada vez mais utilizado a fim de borrar a noção de “papel do herói”,

particularmente em Hannibal, onde a narrativa encontra resolução perversa no “romance” entre Lecter e Clarice. O isolamento de Lecter é desfeito no final de Hannibal através da paixão transgressiva com a agente, e ele parece conseguir seu próprio espaço de paz e tranquilidade.

Lecter é colocado em contraste com Dollarhyde e Gumb, em vez de Clarice e o FBI: as subjetividades fluidas ou rompidas dos assassinos seriais (Gumb é um transexual que não compreende a si mesmo, Dollarhyde é obcecado com seu próprio “vir a ser”, acreditando estar em processo de mutação para o Dragão Vermelho, da pintura de William Blake) colocando em relevo o a multiplicidade do “eu”, da quimera.

Figura 59 – Anthony Hopkins como Hannibal Lecter em O Silêncio dos Inocentes.



Fonte: INDIEWIRE, 2019.¹⁰⁶

Na construção do personagem, Harris narra que Mischa (irmã de Hannibal) é devorada por criminosos quando eles eram crianças. Esta é uma passagem terrível em muitos aspectos. A revelação da morte de Mischa através do canibalismo é ainda mais obscena por sua associação com a abjeção de Kristeva na forma extrema. As atividades posteriores de Lecter e seu estilo perverso são decodificáveis em primeiro lugar como uma rebelião contra a imagem

¹⁰⁶ <https://www.indiewire.com/2021/01/anthony-hopkins-silence-of-the-lambs-childrens-story-1234610302/>

invertida do que governa o mundo revoltante; em segundo, como a manifestação do próprio trauma que o deforma, que o torna monstruoso; e em terceiro, pela multiplicidade de potências que ele produz partindo da ruptura e da alteridade.

Ao longo dos livros, Harris se refere a Lecter como o monstro, mas no final não consegue resistir e deixa claro que não pode reduzir seu protagonista, assim como Clarice, Will, Dollarhyde e Gumb. Enquanto as ficções sobre assassinos seriais indicam os limites do discurso racional, e gesticulam em direção ao discurso da religião ('monstro', 'mal', 'pecado') para significar aquilo que está fora dos poderes explicativos da ciência, medicina ou entendimento racional, os romances sobre Lecter abraçam uma desestabilização radical, e de fato, embora deem a impressão de restabelecer o sujeito unitário reprimindo, as subjetividades polivalentes de Dollarhyde, Gumb, Will, Clarice e Lecter se perpetuam no não fechamento concreto de seus percursos e nas sugestões inúmeras vezes retomadas sobre as questões do duplo e dos múltiplos¹⁰⁷.

Sobre a figura do serial killer na literatura e no cinema, é inevitável citar o desnorteante *Peeping Tom* de Powell (1959) e *Psicose* de Hitchcock (1960), que enfatizam cenários contemporâneos e temas psicológicos. O sucesso de *Psicose* inspirou uma onda de filmes de terror psicológicos contemporâneos. Lembrando novamente que *Psicose* e *Peeping Tom* duvidam do poder do racionalismo, especificamente o da psicanálise, de conquistar o irracional. *Psicose* termina com Norman diagnosticado, mas certamente não curado. O Tom vai muito além: aqui, o impulso esclarecido de sistematizar as zonas irracionais da mente causa a desordem.

Parte significativa dos críticos contemporâneos analisaram *Peeping Tom* pelo que foi chamado de realismo emocional direto¹⁰⁸: “Já tivemos horrores antes, mas nunca tão insinuantes, horrores sob a pele, nunca em um esforço tão insípido em fazer parecer que isso não é para os loucos, mas para os casuais normais, como você e eu”¹⁰⁹.

¹⁰⁷ O diretor usa uma câmera subjetiva insinuante, que vai de encontro ao espectador, ameaça furar a tela, invadir o espaço público e psíquico de cada um dos espectadores. Em *Peeping Tom*, o espectador é assassino e vítima, numa operação imagética que gera desconforto.

¹⁰⁸ Existe até mesmo um personagem secundário nomeado de “Múltiplo Miggs” que atira sobre o rosto de Clarice o esperma adquirido através da sua masturbação, quando revelou que sentiu o cheiro da boceta da agente.

¹⁰⁹ *The Spectator*.

Figura 60 – Poltrona feita em látex inspirada em Ed Gein.



Legenda: Além de servir de referência para Norman Bates em *Psicose*, o assassino Ed Gein serviu de base para a criação de diversos outros personagens. Ele era extremamente ligado à mãe (e isso fica bem retratado em *Psicose*) e não aceitava a morte da mesma, o que o levou a buscar o corpo da mesma no cemitério. Além disso, Ed Gein fez diversos itens com pele e ossos humanos. Os itens reais do assassino não são acessíveis, mas fotos antigas revelam abajur, cômoda, tigela, talheres entre muitos outros itens.

Fonte: ENTRELIVROS, 2015.¹¹⁰

¹¹⁰ <https://entrelivrosetransitos.wordpress.com/2015/10/28/ed-gein-o-maniaco-que-inspirou-personagens-no-cinema/>

Em *Horror Sobrenatural na Literatura*, Lovecraft nos diz que o que ele chama de “conto estranho” deve ter algo mais do que assassinato secreto, ossos, carnes ensanguentadas ou formar encadeamentos narrativos de acordo com regras literárias. Para ele, instituir uma certa atmosfera de medo inexplicável de forças exteriores e desconhecidas deve estar presente e deve haver uma sugestão, expressa com seriedade e portentosidade, envolvendo seu sujeito na concepção mais terrível do cérebro humano - uma suspensão maligna e particular ou ruína daquelas leis fixas da natureza que são a nossa única salvaguarda contra os ataques do caos e os demônios do espaço sem limites.

Começando com o precursor do estranho, Edgar Allan Poe, o estudo esquematiza o entrelaçamento distorcido da metafísica, da estética, do afeto e da ficção estranha no século XIX e XX, considerando ao longo do caminho as tentativas de autores como Arthur Machen para montar encontros com o impensável através do intuitivamente improvável canal de repugnância estética, chegando finalmente de volta a Lovecraft e sua própria escrita estranha. Lovecraft alegou que “sempre tremeremos com o pensamento do oculto e dos universos insondáveis plenos de vida estranha que podem pulsar nos golfos além das estrelas, ou pressionar horrivelmente sobre nosso próprio globo em dimensões profanas que só os mortos e os esquizofrênicos podem vislumbrar. Para ele, a ficção estranha é uma espécie de corpo composto de emoção e provocação imaginativa. Esta tese, em certa medida, é uma dissecação da anatomia desse corpo e uma cartografia de dimensões profanas, um passeio geográfico do insondável.

O conto estranho pode ser entendido como uma espécie de neoplasia que cresce desde o centro do horror gótico - uma consequência, composto dos mesmos tecidos, mas desconhecido, desafiador da categoria, alienígena e ainda não inteiramente uma parte de seu progenitor, curiosamente estranha a ele. Uma excrescência literária, a ficção estranha compartilha muitos dos mesmos códigos e armadilhas que seu anfitrião do século XVIII, compartilhando de uma profunda relação com o abjeto.

Por ficção estranha, então, se compreende um tipo de criação que inclui o sobrenatural, ou pelo menos a sugestão do sobrenatural - incluindo obras que deixam a realidade do hipernaturalismo dos acontecimentos não tão claro, como *O Gato Negro*, de Poe, que no entanto, apesar de conter seus elementos sobrenaturais, está envolvida em uma forma de realismo pouco ortodoxo.

Ele finalmente chega a ver as leis da natureza como meramente contingentes e endossa uma visão de realidade como um “hipercaos agitado”, para o qual nada é ou parece ser

impossível, nem mesmo impensável, uma espécie de inversão monstruosa do Deus cartesiano que ele descreve em termos adequados como uma abominação lovecraftiana: um poder ameaçador, capaz de destruir coisas e mundos, de trazer absurdos monstruosos, mas também de não fazer nada, de perceber todo o sonho, mas também todo o pesadelo, de gerar transformações aleatórias e frenéticas, ou inversamente, de produzir um universo que permanece imóvel até seus últimos recessos, como um nuvem carregando as mais ferozes tempestades, mesmo que por um intervalo de calma irrequieta.

O nojo e a metafísica podem parecer companheiros muito estranhos. O primeiro, intuitivamente, nós associamos com o intestino, uma reação biológica visceral, enquanto o último pertence ao cérebro, a província da razão e do intelecto. No entanto, de tempos em tempos, as monstruosidades sobrenaturais e os seres do além retratados na ficção estranha parecem calculados para repelir e perturbar de tal maneira, como também para despertar especulação em torno dos contornos do eu, do cosmos e da relação entre eles. Noël Carroll observa que a ficção de terror tipicamente emprega criaturas monstruosas imaginárias para engendrar uma emoção que ele chama de “arte-horror”, uma mistura de medo e desgosto. Carroll destaca o abjeto em particular, observando que o monstro na ficção de horror não é apenas letal, mas - e isso é da maior importância - também repugnante. Monstros envolvem a mistura do que é normalmente distinto, seja juntando diferentes tipos de criaturas ou superpondo dois seres categoricamente separados (como na possessão demoníaca, por exemplo): eles são categoricamente transgressivos. Monstros abjetam porque atrapalham nossos modos de saber.

Porque os monstros são impuros e categoricamente intersticiais, eles representam um problema epistemológico, colocando em questão o esquema social, cultural e científico de personagens e leitores e assim introduzindo dúvidas sobre a forma como o mundo é percebido e entendido, irritando os processos pelos quais a realidade é compreendida. Misturando o que é geralmente entendido como disjunto, aquelas coisas que achamos repugnantes convidam à ontologia especulativa sobre a verdadeira natureza da realidade, uma especulação facilitada pelo efeito que provocam. Mas onde na vida podemos não dar uma “oportunidade” dilatada de tempo ao pensamento nojento, entregando-se rapidamente ao seu caráter aversivo e afastando-se daquilo que nos revolta. Na arte, o asco pode alcançar uma espécie de fascínio.

Dentro de ficção estranha, as possibilidades de tal apagamento de limites e transgressão de categorias tornam-se especialmente fecundas. Irrupendo violentamente no mundo humano, ou nosso mundo, monstros na ficção estranha servem como manifestações de uma realidade básica ou primitiva além da nossa compreensão normal. Eles provocam nojo porque

violam as regras, construções e intuições epistemológicas cotidianas, obliterando a percepção íntima, confortante e completamente antropocêntrica usada para impor um senso de ordem na realidade. Ao mesmo tempo, eles abrem um espaço para especulação, confrontando-nos com a realidade que fica abaixo da crosta correlacionista. Mãos necróticas deflagram da terra, arrastando-nos para baixo no caos ctônico.

No entanto, quando Poe, nas palavras de Lovecraft, “fez aquilo que ninguém mais fez ou poderia ter feito”, lançando as bases para o moderno conto de horror em seu estado final e aperfeiçoado, ele não estava pronto para instanciar um novo subgênero do gótico, ou mesmo explicitamente visando especular sobre questões metafísicas. Assombrado pelas mortes lentas e horripilantes primeiro de sua mãe e, em seguida, de sua esposa por tuberculose, Poe escreve histórias de morte na vida, colapso psíquico e contágio apocalíptico, retornando repetidamente a ideias de completude e a convergência de matéria e espírito. Enquanto seu objetivo não mirou especificamente para a compreensão da metafísica, ele tropeça em uma nova forma estranha de pensar e escrever sobre eles. No momento em que Lovecraft escreveu seu estudo seminal, o gênero significativamente desenvolvia, a neoplasia do gótico se metamorfoseava crescendo em algo novo.

Nos contos estranhos de Edgar Allan Poe, o corpo se torna algo esquisito, não totalmente humano, mas sempre tingido de monstruosidade. A consciência, também, torna-se algo de modo eminente, ao lado de ontologias de vitalismo, imanência, panpsiquismo e panteísmo como imaginado pelas volições de Spinoza, Bergson e Deleuze. Essas explorações biofilosóficas da matéria, da vida e da substância com teorias de nojo, abjeção e estética do horror, a maioria notadamente advindas de Kristeva, contribuem para essa espécie de necropsia do corpo abjeto.

Contos estranhos confrontam de modo selvagem as perspectivas antropocêntricas, coloniais e ecológicas com poderes que excedem sempre a compreensão humana ou a circunscrição e, ao fazê-lo, revelam amorfosidade e permeabilidade que perturbam nossas concepções de subjetividade em relação ao universo. Esse confronto pode ser entendido na relação entre nós e o mundo, imaginado pelo discurso antropocêntrico e uma, aparentemente, impensável e completa natureza não humana. Poe retorna à ideia da alma ou consciência sobrevivendo à morte repetidamente, borrando a fronteira não apenas entre vivos e mortos, mas entre matéria e espírito, convidando a questionar o que precisamente constitui um argumento, e ameaçando colapsar o mental e o físico, as percepções do sujeito e o mundo objetivo em si.

Em diversos contos conhecidos de Poe, as mulheres doentes mirram e morrem, às vezes, para voltar do túmulo ou, em sua agonia, metamorfosear-se em alguma forma nova e

sensualmente maligna. Todas essas histórias nos convidam a testemunhar a dissolução de toda uma série de oposições binárias, oposições que estruturaram muitas hipóteses do século XIX sobre a natureza fundamental do mundo: espírito e matéria, vida e morte, o sujeito pensante e o mundo não humano, independente da mente. Nestes textos as fronteiras normalmente sacrossantas entre as coisas tornam-se amorfas; categorias quebram, espíritos aparentemente imateriais são grotescamente materializados, identidades se fundem e se sobrepõem, e corpos decadentes se tornam repulsivamente animados. Essa imagem que espalha a escuridão, perversidade insidiosa, doenças, vermes e a atração do abismo contrastam com as representações convencionais do século XIX sobre o corpo feminino abrandado retratando-o como celeste e belo, uma máscara de pureza espiritual disfarçando a corrupção física da morte na vida. Não é coincidência, claro, que as mulheres de Poe frequentemente sofrem de abatimento.

Entretanto, em vez destas perspectivas “familiares”, as histórias de Poe sobre noivas desprovidas de vida irrompem em horror ôntico, o horror da dissolução cósmica. Em vez de olhar para uma máscara de beleza, colocada como uma mortalha fúnebre sobre o rosto do falecido, as histórias de Poe olham firmemente para o rosto apodrecido da morte na vida e a monstruosa acumulação de matéria e mundo. A revolta interior escorre para fora, supurando limites corporais e, através da contaminação, limites interpessoais também. Poe descreve as marcas de sangue como manchas, enfatizando sua natureza impura. Estreitando especialmente o rosto, a Morte Vermelha apaga a personalidade e a individualidade, transformando sujeitos individuais em uma massa anônima e assim pressagiando sua descendência entrópica no esquecimento do não-ser, a marca da pestilência tornando-os social e fisicamente abjetos. As vítimas da doença sanguínea de Poe aproximam-se da síntese da aversão, sua pele infecciosa e penetrante, significando a extremidade da morte na vida e o apagamento e dissipação da matéria.

O termo “horror cósmico lovecraftiano” tornou-se praticamente sinônimo de ficção estranha. As contribuições de Lovecraft para o conto estranho são imensas; sua influência no horror dos séculos XX e XXI é agora tão impactante quanto a de Poe. O outrora obscuro autor, um escritor polpudo, muitas vezes desprezado em seu tempo, mas cujas obras têm recebido hoje apreço e celebração globais, além do louvor de figuras literárias e filosóficas tão imponentes quanto Jorge Luis Borges, William Burroughs e Gilles Deleuze. A ficção de Lovecraft está repleta de agentes de contaminação, infecção e impureza: possessão demoníaca, hibridismo abominável, parasitismo extraterrestre, patógenos sobrenaturais e ameaças. Em suas histórias, os corpos e mentes de seus vulneráveis personagens da Nova Inglaterra são sempre

desintegrados sob a influência de poderes não humanos, corrompidos por forças impuras além da plena compreensão humana.

Figura 61 – Deep One, escultura do artista brasileiro Mauro D’Elias, inspirada na obra de Lovecraft.



Fonte: PINTEREST, 2018.¹¹¹

Críticos de Lovecraft, numa primeira análise, tendem a afirmar que a hibridização racial reflete uma preocupação com uma abjeção racializada compartilhada por outros autores de

¹¹¹ <https://br.pinterest.com/malonedarren082/demons/>

ficção gótica e estranha, e que Lovecraft, portanto, participa de uma tradição literária de retratar pessoas não ocidentais e como a horrível alteridade. Ludueña argumenta que os Antigos, os fungos de Yuggoth, a ascensão de Cthulhu, algumas das maiores criações de Lovecraft, são todas inteiramente materiais. O gradual movimento de Lovecraft para longe do sobrenatural e para um tipo de ficção quase científica afirma o materialismo essencial em suas histórias, robustecendo com o passar do tempo até o pleno desenvolvimento. As histórias de Lovecraft exibem um fascínio pelo canibalismo, geralmente por parte de animais ou Criaturas miscigenadas - os seres humanos tornam-se antropófagos degradados. Embora seja talvez especialmente tentador interpretar os contos de horror canibais de Lovecraft em afinidade aos discursos de raça e primitividade, o canibalismo nas histórias de Lovecraft tem o efeito de borrar limites de outro modo distinto, como aqueles entre humanos e animais e entre corpos humanos individuais.

Ler o texto de Lovecraft confrontando a si mesmo com a ruína ou a putrefação da subjetividade do narrador e sua simultaneamente horrível e efervescente metamorfose, a sua apreensão direcionada ao corpo como nada mais do que uma fenomenal manifestação da vontade, parte da luta das formas pela matéria. Enquanto trafegamos com Lovecraft, passando pelas obras e mundos de seus predecessores, passamos limites do bom gosto, e ultrapassamos os contornos dos sentidos humanos para o reino do impensável e dos tenebrosos alcances do espaço vazio, encontramos um cosmos de monstruosidades infinitas e ilimitadas, um cosmos que se sente irrevogavelmente contaminado.

4.7 Fronteiras borradas: o corpo fragmentado

No corpo ordenado, a abjeção ocorre em suas margens, o que corresponde aos pontos de maior vulnerabilidade e onde o corpo é regulado. A abjeção é mais difícil de situar no caso em que o corpo é fragmentado e não se conforma a ser um corpo organicamente ordenado e funcional. Como devemos pensar sobre o limite quando não está claro onde o corpo começa ou termina? Esta passagem considera esta situação com um estudo dos corpos fragmentados de Hans Bellmer e Francis Bacon. No século XX, artistas visuais começaram a experimentar a translação do corpo dividindo-o em fragmentos ou partes que foram reunidos de várias maneiras, a ponto de provocarem questões sobre alteridade e reprodução. Picasso distorceu a forma humana. E partindo deste olhar, capturamos outras perspectivas: uma é

predominantemente anatômica, na qual diferentes partes do corpo recebem uma proeminência incomum, sem comprometer a verossimilhança do modelo anatômico; a outra, mais radical, apresenta a noção de afluências em que diferentes partes do corpo são retiradas do contexto e remontadas de maneira aparentemente aleatória.

Os corpos sem órgãos de Francis Bacon também estavam interessados em explorar as possibilidades expressivas do corpo. Suas apresentações de corpos obscuros recem fronteiras de várias maneiras, resultando em múltiplos estados de fragmentação e distorção, onde o corpo é caracterizado como instável e anárquico. As fronteiras entre o exterior e o interior estão em tensão, conforme transmitidas pela relação entre a estrutura do corpo e a matéria, onde são frequentemente puxadas em direções opostas, o que contribui para o efeito de torção. Visualmente isso é transmitido por manchas que são diluídas pelo corpo. O termo liquefação pode ser utilizado para se referir a esse processo de turbulência, ao qual muitas das figuras de Bacon estão sujeitas, e que resulta em transbordamento, onde os conteúdos internos fluem para o primeiro plano, causando confusão sobre se olhamos para o externo ou para o interno, um fato composto pelo material superpovoado mais opaco que os limites do corpo.

Em Retrato de John Edwards ficamos questionando onde o corpo começa e termina quando os dedos dos pés de Edward se dissolvem para formar uma poça no chão que flui para a perna da cadeira, dobrando-se assim como a sombra da mesma. A forma indefinível das figuras, em alguns casos, parece perder sua estrutura óssea para se tornar fluxo estranho ou espirais de matéria em fusão. Outra fronteira que é borrada nas figuras de Bacon é aquela entre o humano e o animal. Bacon fundiu-os para explorar os extremos da psicologia humana e de maneira a fazer uma anotação adicional sobre o estado do mundo sem deus.

Figura 62 – Retrato de John Edwards, Francis Bacon.



Fonte: BACON, 1988.¹¹²

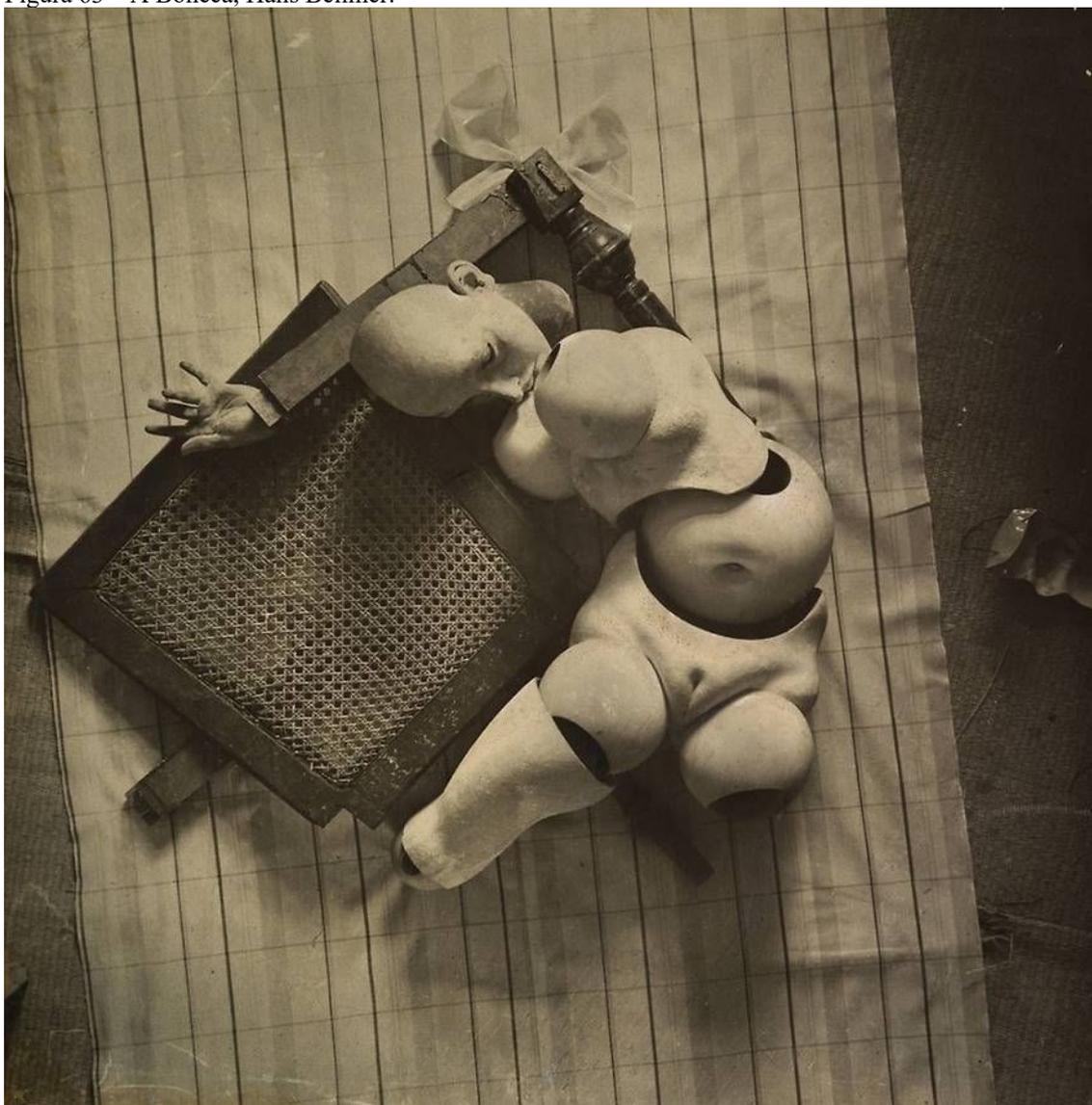
Em seu estudo sobre Bacon, Deleuze descreve o corpo de Bacon como um corpo sem órgãos (Deleuze, 2008). O corpo sem órgãos, termo cunhado por Artaud, não significa, neste contexto, que o corpo está literalmente sem órgãos, mas sim que a estrutura dos órgãos é irregular, caótica até, e daí em diante, que os órgãos não são funcionais sob a tutela do organismo. Isso torna o corpo mais maleável e propenso à dissolução. De fato, a força de suas figuras faz com que elas queiram sair de seus corpos através de qualquer abertura ou orifício disponível, seja pela boca ou pelo ânus. O potencial espasmódico do corpo frequentemente se manifesta como uma força que não pode ser contida e onde o corpo tenta escapar através de um de seus orifícios polivalentes para o mundo exterior.

As figuras de Bacon são, ao invés, figurativas, o que em sentido deleuziano se refere a

¹¹² <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/portrait-john-edwards>

uma forma que pertence ao figurativo (mas não se assemelha a ele) e é também abstrata. Bacon usa distorção para produzir a figura, que abrange abstrair da figura e distorcer a aparência figurativa da fotografia a partir da qual ele trabalha no processo de criação de imagens. Ele se aproximou do corpo humano através da carne e não da forma figurativa externa.

Figura 63 – A Boneca, Hans Bellmer.



Legenda: De certa perspectiva, as obras de Bellmer se assemelham ao corpo da Dália Negra.
Fonte: PEPSIC, 2018.¹¹³

¹¹³ http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010034372018000100002&lng=pt&nrm=is

REFERÊNCIAS

- ANDRIOPOULOS, Stefan. *Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romancesgótico e a mídia óptica*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- ANDRIOPOULOS, Stefan. *Possuídos: crimes hipnóticos, ficção corporativa e invenção do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2002.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BORDWEL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.
- BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus, 2011.
- BRUCKNER, Pascal. *A tirania da penitência*. Rio de Janeiro: Difel, 2008.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Canterbury*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- COUTO, Edvlado. *O homem-satélite: estética e mutações do corpo na sociedade tecnológica*. Ijuí: UNIJUI, 2000.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil platôs 3*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.

- ECO, Umberto. *A história da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- ECO, Umberto. *A história da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- FELINTO, Erick. *A religião das máquinas: ensaios sobre o imaginário da ciber-cultura*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. *O explorador de abismos: Vilém Flusser eo pós-humanismo*. São Paulo: Paulus, 2012.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'água, 2006.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre análise filmica*. Campinas: Papyrus, 2013.
- GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU, 2011.
- HUDSPETH, Eric. *The resurrectionist*. Philadelphia: Quirk Books, 2013.
- A IMAGEM e o incômodo: o cinema de Michael Haneke. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.
- GOROSTIZA, Jorge. *David Cronenberg*. Madrid: Cátedra, 2003.
- DUNCAN, Paul; JÜRGEN, Müller. *Horror cinema*. Colonia: Taschen, 2017.
- HUNTER, Jack. *Freak Babylon*. London: Glitterbooks, 2005.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 2008.
- JONES, Stephen. *The arte of horror*. Milwaukee: Elephantbook, 2015.
- KITLER, Friedrich. *Mídias ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- LEROI, Armand. *Mutants*. New York: Penguin Books, 2005.
- LYTLE, Larry. *American grotesque: the life and art of William Mortensen*. Port Townsend: Feralhouse, 2014.
- LOVECRAFT, Howard P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- LOVECRAFT, Howard P. *The complete Cthulhu Mythos tales*. New York: Barnes & Noble, 2015.

- LOVECRAFT, Howard P. *The complete fiction*. New York: Barnes & Noble, 2008.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MILTON, John. *Paraíso perdido*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. PortoAlegre: Sulina, 2012.
- PARENTE, André (org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papyrus, 2013.
- PARENTE, André. *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novasmídias*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- POE, Edgar A. *Medo Clássico*. Rio de Janeiro: Darkside, 2017.
- ROOB, Alexander. *Alquimia & misticismo*. Colonia: Taschen, 2015.
- SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SHAVIRO, Steven. *O corpo cinematográfico*. São Paulo: Paulus, 2015.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. São Paulo: Editora Contraponto, 2015.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2006.
- VIGARELO, Georges (org.). *História do corpo: da renascença às luzes*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: Um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Sesc, 2017.