O corpo-máquina de Cronenberg sob a luz pictórica de Bacon: fábulas do devir-outro

Eliska Altmann

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é
criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho.
Walter Benjamin[1]

O "eu-outro" experimental e fabular

Há mais de 30 anos a estética do cineasta canadense David Cronenberg tem sido atravessada por uma espécie de fetiche com corpo, suas intervenções tecnológicas e sobre-humanas. Ainda na universidade, quando realizou os curta-metragens experimentais *Stereo* (1969) e *Crimes of the Future* (1970)[2], Cronenberg já demonstrava preferência pela tecnologia tanto a partir de seu impacto sobre o imaginário quanto por sua obstinação pelo híbrido corpo-máquina, articulando diretamente sexualidade e violência. Apesar de estar amplamente inserido nos gêneros de "horror" e "ficção científica", por explorar uma espécie de terror biológico, Cronenberg apresenta uma negação de ambas as categorias clássicas do cinema, na medida em que sua obra exprime uma suspensão de códigos institucionalizados. Nesse sentido, nem o horror assimila uma causalidade psicológica ordinária nem a ficção se valida por experiências científicas recorrentes.

Ao representar uma ordem fabular, David Cronenberg rompe, por um lado, com a tradição da psicologia hollywoodiana, não dispondo ao espectador imagens realistas ou naturalistas, mas alucinatórias e fantasmáticas, e, por outro, com o cientificismo ficcional, pois transcende métodos cognoscitivos em favor de um simbolismo onírico. A frase "nada é verdade, tudo é permitido", proclamada na abertura

artigo 4 Altmann.indd 41 23/5/2007 13:57:06

de *Naked lunch* (1991), é emblemática no sentido de enunciar tal estilo. Nele, o cineasta ordena seu discurso sob uma desconfiança mediante a verdade da imagem e, sobretudo, a verdade da própria narrativa e dos próprios sujeitos narrados. Seu estilo infringe os mecanismos atribuídos à narrativa cinematográfica clássica uma vez que não pode ser definido em termos convencionais.

Nesse sentido, não seria imprudente considerar que o cinema de David Cronenberg se opõe ao modelo institucional na medida em que é, muitas vezes, "ofensivo" ao espectador médio. De acordo com as perspectivas de movimentos vanguardistas e experimentais, poder-se-ia dizer que Cronenberg rejeita a "arte burguesa", ainda que em outro sentido político. Segundo o cineasta, sua função é romper com as idéias burguesas de moralidade e sexualidade (Grünberg, 1992) por meio de uma linguagem anti-racional e uma relação com o tempo que faz quebrar o condicionamento perceptivo cotidiano, penetrando numa dimensão ambígua, situada entre a realidade e o fabular[3]. Seu experimentalismo apresenta uma duplicidade dos personagens, que sofrem insólitas experiências a partir do momento em que se desconhecem a si próprios. Ao serem engolidos por outros entes corpóreos tentam conviver com um outro "eu" nascido do híbrido, vivenciando uma espécie de "Eu é outro".

Significativo da corrente surrealista e também trabalhado por escritores como Octavio Paz, o verso "Je est autre"[4] de Arthur Rimbaud evoca um diálogo com esse "outro eu". Ao comentar o verso do poeta francês, Paz escreve que

> (...) a primeira condição para que um homem possa se sentir livre é quando crê na possibilidade de uma mudança, uma modificação de sua personalidade e dos traços que o constituem. O que distingue o homem, portanto, é a possibilidade de ser 'outro'. Tal possibilidade só se realiza quando saímos de nós mesmos, nos rendemos e nos perdemos no 'outro'. Lá, em pleno salto, suspenso no abismo entre este e aquele, no instante fulgurante entre o que foi e o que será, no 'se ser' que é um pleno ser, uma plenitude presente. O homem é tudo aquilo que ele gostaria de tornar-se [vir a ser, devir]: rocha, mulher, pássaro, outros homens e outros seres.[5]

Longe de ser determinada, estática e limitada, a existência valorizada nessa perspectiva é a que participa de um devir. A cada instante uma infinidade de possíveis ao "eu" se oferece, tornando sua alteridade claramente visível. Esse modo de pensar a constituição da subjetividade supõe uma ruptura com a noção de homem moderno, uma quebra em relação à idéia de identidade como conservação e asseguramento da "mesmidade". O que se configura, nesse sentido, é uma desapropriação e des-identificação, na medida em que o mesmo se torna morada do estranho, resguardando uma "outridade" que não pode ser apropriada. Tal desapropriação de si implica uma

artigo 4 Altmann.indd 42 23/5/2007 13:57:06

tensão entre o mesmo e o outro, entre o destino e a necessidade, tensão que impede a possibilidade de asseguramento do real (Cragnolini, 2006: 8). Contrariamente à unidade cartesiana, que induz a uma "logicização" do mundo, o sujeito desagregado cronenberguiano gera uma multiplicidade de interpretações.

Ao representar esses estranhamentos do "eu", exposto por uma forte materialidade da carne, Cronenberg se opõe ao modo pelo qual o cinema dominante captura e regula o desejo, na medida em que cria um curto-circuito na lógica social da informação e da representação, incorporando uma condição ilógica do fisiologismo e do afeto, como se abrisse uma porta para um novo regime da imagem, mais visceral do que representacional. Nesse novo regime, o corpo é o *locus* comum de um devir outro, em que a técnica incide diretamente.

Comentados aqui sem detalhamentos, os filmes de Cronenberg representam fábulas carnais em que não existem limites ou tabus, mas fetiches pelo tecnológico. Aqui, o herói é doente. Atacado por parasitas, monstruosidades psicossomáticas, implantes mal-sucedidos, raios letais, manipulações genéticas e drogas, ele é "desviado do caminho 'normal' da existência" (Grünberg, 2000: 9). Em *A mosca* (1986), por exemplo, o cientista que sofre uma metamorfose se esforça para adaptar seu papel social à sua nova condição, e em *Crash* (1996) o carro, associado à virilidade do homem e à sedução da mulher, torna-se uma espécie de prolongamento da potência física. *Videodrome* (1982) exprime uma antropofagia tecnológica em que a carne se nutre de máquina para encarnar uma nova figura. A mesma tecnologia, dessa vez experimentada pela medicina, gera uma espécie de garota-vampiro em *Enraivecida na fúria do sexo* (1976). *Calafrios* (1975) conta a história de um parasita responsável pela transmissão de uma sexualidade mortalmente afrodisíaca, e *Filhos do medo* (1979), de uma mulher que pari seus medos interiores em forma de monstros. Os poderes telepáticos causam tanta dor física nos personagens de *Scanners* (1981) a ponto de cabeças explodirem – potencialidade sobre-humana, ou inumana, também presente na habilidade do sujeito de *A hora da zona morta* (1983) em ver o passado, o presente e o futuro das pessoas ao tocá-las. *Gêmeos – mórbida semelhança* (1988) e *Mistérios e paixões* (1991) igualmente se concentram na aptidão sobre-humana de controlar, através de corpos deformados, comportamentos e destinos.

Em tal visão atípica, o sujeito busca uma verdade não através de normas, "mas da patologia. Nesse modelo, as idéias não são fixas ou eternas. A verdade está sempre por detrás da aparência, no interior do objeto" (Grünberg, idem). Sob essa inspiração, as imagens cronenberguianas mostram uma alteridade gerada não por fatores externos, mas pelas próprias entranhas de um corpo que manifesta uma potência até então ignorada, uma incipiente e assustadora possibilidade de estar no mundo. Obrigado a conviver com o estranho que ganha proporções fenomenais dentro de si, esse corpo passa a experimentar uma nova condição que, através de uma fusão, engendra um ser-outro vivido pelo homem-máquina, homem-mosca ou

artigo 4 Altmann.indd 43 23/5/2007 13:57:06

homem-monstro. Dessa mistura, no entanto, não surge uma "terceira pessoa", um "novo-eu" absoluto e harmônico. Trata-se de uma mistura que não se mistura, de um híbrido inconciliável e incongruente manifestado através de duas potencialidades que disputam o mesmo espaço físico: o "mim" e o "outro" de mim, mais potente que eu próprio. O híbrido, nesse caso, torna-se sinônimo de degeneração, lugar das aberrações orgânicas e tecnológicas, que renega a assepsia em favor de um devir excretório em que o corpo exsuda tripas e órgãos atravessados pelo artifício. Essa nova configuração subjetiva experimenta um corpo involuntário às transformações por ele sofridas, impotente sobre sua condição até então desconhecida.

Pode-se considerar que tal experimentalismo corresponde a aspectos tratados na idéia de "imagem-tempo" estudada por Gilles Deleuze. Nascido do contraste entre os pensamentos cinematográficos clássico e moderno esse conceito representa um processo de complexificação que é por vezes interpretado pelo filósofo por meio de um "cinema do corpo", onde todos os componentes da imagem reagrupam-se sobre o corpo e onde se monta "uma cerimônia que convida as forças metálicas e líquidas de um corpo sagrado ao horror ou à revulsão" (Deleuze, 1990: 245). Nesse regime da imagem, "todo o peso do passado, todos os cansaços do mundo e a neurose moderna são postos sobre o corpo" (idem, ibidem). Nesse sentido, se para Deleuze o cinema experimental, que participa da imagem-tempo, é, também, um "cinema do corpo", o cinema de Cronenberg se encerra nessa imagem, terminando, invariavelmente, no ápice da experiência humana: na morte ou no suicídio.

Tal ritual estético congrega, ao mesmo tempo, uma recusa ao ideal de verdade. Desse modo, ao incorporar um elemento imaginário, uma metamorfose alegórica que suspende ideais "verídicos", poder-se-ia dizer que esta narrativa também encarna a imagem de fabulação trabalhada por Henri Bergson. A idéia de "função fabuladora", elaborada pelo filósofo em *Deux sources de la morale et de la religion* (1982), nasce do instinto e do irracional. Essa função, fortemente presente na religião, por exemplo, "desarticula o real" e é "inata ao indivíduo, tendo por objetivo primeiro consolidar a sociedade; mas sabemos que ela é igualmente destinada a sustentar o próprio indivíduo" (Bergson, 1982: 209). Tal função transforma a razão em metáfora e o estar no mundo em uma faculdade visionária. Esse fenômeno indica que "a humanidade deixou livre seu instinto de fabulação que progride, indefinidamente, na medida em que o exercemos" (ibidem: 204). Nessa "função fabuladora" que confabula o mundo e desarticula o real inscrevemos as imagens de Cronenberg.

O sujeito biotecnológico e pós-humano[6]

Ao criar um cinema do corpo fabular e inconformado com sua própria natureza, David Cronenberg vai ao encontro de nossos mitos sociais mais profundos. Segundo Steven Shaviro (2000), o corpo cronenberguiano representaria o "con-

artigo 4 Altmann.indd 44 23/5/2007 13:57:06

tinente negro" do pensamento e da cultura contemporâneos, escapando ao poder por uma extrema singularidade: sua condição paradoxal que permite a coexistência entre subjetividade e sujeitamento. Desse contexto, Michel Foucault (1998) sugere que elaboramos uma estranha idéia de que há alguma coisa para além de corpos, órgãos, funções, sistemas anatômico-fisiológicos, sensações e prazeres; algo para além, com propriedades e leis intrínsecas próprias. Esse algo, para Shaviro, reside no mito cartesiano contemporâneo de uma substância pensadora autônoma, que incide na reconfiguração de antigas fantasias de liberdade do corpo em novos termos de informação cibernética, representação sexual e significação social.

A respeito dos mecanismos sexuais e disciplinares da sociedade moderna, a análise foucaultiana enfoca complexas relações de poder, que representariam o princípio último da realidade social. Nessa dimensão, a sexualidade deveria ser entendida como uma construção, na qual a simulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, dos discursos e o fortalecimento dos controles estariam interligados a algumas estratégias de conhecimento e poder. Estas realizariam uma refeitura dos corpos, impedindo desejos profundos e "naturais", tornando-os objetos a serem animados e organizados pelo poder. O "eu", seus comportamentos, gostos e idéias seriam reflexos não apenas da sociedade, mas dos discursos que a regulam. De acordo com esse princípio, teria o sujeito ingerência e poder sobre si próprio?

Sob o prisma da Teoria Crítica, por exemplo, esse poder é visto a partir do sistema proposto pelo Esclarecimento, entendido como a forma de conhecimento que melhor apoiou o homem na dominação de sua própria natureza. Tal sistema que reifica o sujeito esclarecido faz com que ele se torne escravo de sua própria condição "coisificada". Assim, ao estabelecerem as conseqüências da desconexão entre as culturas subjetiva e objetiva, imprimindo a subjugação da primeira pela segunda, frankfurtianos como Adorno e Horkheimer (1985) sugerem que o fenômeno da razão instrumental se constitui como instância do pensamento calculador, que não conhecia outra função que a de preparar seu objeto, o homem, como material para subjugação. Nesse sentido, a razão, aprisionada a uma forma de dominação, mascara conceitos universais, principalmente através da Indústria Cultural, responsável pela regressão do esclarecimento à ideologia.

Tomando um caminho similar, Hannah Arendt sugere que

> (...) a história política recente está repleta de exemplos indicativos de que a expressão 'material humano' não é simplesmente metáfora inofensiva. O mesmo se pode dizer a inúmeras experiências científicas modernas no campo da engenharia social, da bioquímica, da cirurgia cerebral, etc., todas visando manipular e modificar o material humano como se se tratasse de qualquer outro material (Arendt, 1989: 201).

artigo 4 Altmann.indd 45 23/5/2007 13:57:06

A questão que Arendt adverte é a de que, ao honrar apenas uma ação secularizada, o racionalismo permitiu ao sujeito moderno a sensação de controle sobre o mundo. A razão tornou-se, portanto, definidora dos caminhos pelos quais os homens deveriam seguir para alcançar o progresso. No entanto, a experimentação científica tornada realidade pelo homem, embora engrandecesse seu poder de ação e criação, o aprisionou, concomitantemente, nas limitações das configurações que ele mesmo criou. Essa interdependência dialética entre corpo e poder, sujeito e objeto, perpassam a cinematografia de Cronenberg.

Tais relações complexas e distintas de poder se estenderiam, segundo Foucault, a todos os aspectos da vida social, cultural e política, assegurando-nos pela persuasão da internalização de normas e valores que previnem a ordem social. Nesse contexto, o corpo é ao mesmo tempo alvo para novas tecnologias biológicas e comunicacionais, lugar de conflito político e ponto limite onde as oposições ideológicas entram em colapso. No campo cinematográfico ninguém teria traduzido tão radicalmente quanto Cronenberg os modos pelos quais o corpo é investido e colonizado por mecanismos de poder, sendo o meio e o fim do controle social. O corpo cronenberguiano, enquanto zona de intensa receptividade, captura uma ampla gama de forças sociais e códigos implícitos, que vão desde o comportamento sexual às transações financeiras de multinacionais – aspectos que bem descrevem a vida contemporânea. Neste universo, a subserviência e a dominação são atualizadas na forma de dor e prazer, fetiche e sexualidade, horror e perversão. Nesse corpo subjugado, fantasia e materialidade, afeto e tecnologia, os circuitos do cérebro e os circuitos do capital finalmente coincidem. Nessa espécie de ambivalência, porém, os comportamentos e as funções corporais parecem estar, ao mesmo tempo, para além de uma construção social, pois excedem os limites de controle na medida em que experimentam transformações imanentes às pulsões. Estas, apesar de estarem interligadas às forças de dominação e poder social, têm uma potencialidade sobre-humana.

Por sentir uma insatisfação com seus próprios limites, o corpo de Cronenberg se submete a experimentações científicas e transcendentes constantes. Essa insatisfação refletida na necessidade de dispositivos tecnológicos para uma melhor subjetividade pode ser verificada na contemporaneidade através do uso de próteses, marca-passos, *piercings*, *body styling* e outras formas de intervenção física. A natureza interferida pelo artifício indica que sua total "naturalidade" se mostra cada vez menos satisfatória. Tanto na tela quanto no mundo social, a natureza, para conformar-se com a naturalidade, rende-se ao artifício. Os corpos atravessados por objetos se evidenciam enquanto espaços absorvidos pelo poder de uma estética sócio-cultural. O cinema de Cronenberg, por mais fabular, não deixa de refletir essa sociedade, na medida em que o contemporâneo é pensado a partir de uma relação estrita e vital com o tecnológico.

A relação natureza-técnica deriva de uma atitude mecanicista da modernidade que concebe a técnica como principal agente de passagem à contemporaneidade.

artigo 4 Altmann.indd 46 23/5/2007 13:57:07

Nesse sentido, enquanto a tipologia moderna se arrisca em um investimento da origem e da genealogia, a experiência laboratorial pós-moderna aposta numa excentricidade que, longe da lógica do centro, cria indefinidas formas e condições de existência. Ao atentarem para um possível fim do humanismo, autores como Peter Sloterdijk (2000) apontam para uma concepção "pós-humanista" que, de sua natureza híbrida com a técnica, pratica uma espécie de biotecnopoder como conseqüência extrema da idéia foucaultiana. Essa problematização do humano, com todas as suas próteses e artifícios, cria o fim de uma concepção de sujeito, a mesma concepção de David Cronenberg.

Os devires do corpo e seus órgãos despertencidos

Ex-cêntrico, atravessado e transitório, o corpo cronenberguiano comporta fortes analogias em relação ao corpo de Francis Bacon. Nesse momento, as artes cinematográfica e pictórica se cruzam. Em ambos os casos os corpos são estranhos à humanidade por possuírem uma aparência monstruosa e animal, atualizando uma irreversível sobre-humanidade, ou "pós-humanidade". Tanto no cinema quanto na pintura, os corpos de Cronenberg e Bacon se opõem à natureza das coisas e à natureza humana. Ambas as telas projetam agonias revelando uma espécie de entre-lugar do corpo e seus órgãos. Ambos os corpos experimentam um "devir-outro". Aqui, o olhar de quem os vê participa de uma outra estética que anula o que poderia ser entendido como função ocular da imagem. Nela, o sujeito-objeto deixa escapar o visível, "ainda que o invisível, indevidamente, surja, passe e deixe traços sobre a tela" (Foucault, 1994: 246).

O paralelismo entre os dois artistas, gerado da dissociação entre presença e forma, pode ser percebido a partir do estudo de Gilles Deleuze sobre o corpo no pintor. Em *Logique de la sensation* (1984), Deleuze discute os conceitos de "figural" e "figurativo" ao argumentar sobre as possibilidades de se exceder à imagem cotidiana, à figuração visível. Nesse caso, contrariamente à faculdade "figurativa" – que engloba uma significação por produzir sentido no interior do discurso e por efetuar uma relação entre a imagem e o objeto ilustrado – o figural efetua uma incisão sobre aquela representação, afirmando justamente o que dela escapa: a figura do sensível que não é visível; o efêmero, a presença ausente. Responsável pelo fim da ilustração, essa idéia puxa para fora o que está para além dela: a Figura, que seria a forma sensível de se remeter à sensação. Desse modo, a Figura, que escapa da significação, toca imediatamente no sistema nervoso, que faz parte da carne, contrariamente à forma figurativa que se dirige ao cérebro. Para Deleuze, enquanto o figurativo imprime sua narrativa fechada na mente e no intelecto, o figural emana "aceptos" e "perceptos".

Elaborada pelo pensador francês, a função do percepto é tornar sensíveis as forças invisíveis que povoam o mundo, que nos afetam e nos fazem devir. O afecto,

artigo 4 Altmann.indd 47 23/5/2007 13:57:07

por seu lado, "não é a passagem de um estado vivido a outro, mas o devir não-humano do homem" (1992: 224). Nesse sentido, "a pintura precisa de uma coisa diferente da habilidade do desenhista, que marcaria a semelhança entre formas humanas e animais e nos faria assistir à sua metamorfose" (Deleuze, 1992: 225). Portanto, a sensação composta, "feita de perceptos e de afectos, desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes em um meio natural, histórico e social" (ibidem: 253). Tal sensação proposta por Deleuze se comunica, por um lado, com o sistema nervoso do sujeito, seu instinto e movimento vitais, e, por outro, com o objeto, fato, lugar e acontecimento. Ela se atualiza na união indissolúvel dessas duas instâncias, ela é o lugar onde o corpo torna-se Figura, onde a carne desencarna gerando um acontecimento que vem à tona justamente na tensão do que se transforma, na metamorfose. O corpo é, portanto, a fonte do movimento que se esforça para transfigurar-se, ou seja, tornar-se Figura.

As deformações que transformam o corpo em Figura compreendem um "escapamento", que configura o que Deleuze denomina de "zona de indiscernibilidade", isto é, espaço que congrega as possibilidades do devir, as fronteiras e entre-lugares da carne do animal homem. A existência de tal zona implica uma indistinção entre quem é animal e quem é humano, "porque algo se levanta como triunfo ou monumento de sua indistinção" (Deleuze e Guattari, 1992: 225). Nessa experiência, "não sou eu que tento escapar de meu corpo, é o corpo que tenta escapar ele mesmo" (Deleuze, 1984).

Esse acontecimento produzido pela Figura de Bacon compartilha a sensação atualizada por Cronenberg. Segundo Deleuze, Bacon não é um pintor de rostos, mas de cabeças, pois o rosto seria uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma dependência do corpo. O espírito que não falta em Bacon, é, portanto, o próprio corpo; um espírito animal, o espírito animal do homem: um espírito-corpo, espírito-boi, espírito-cão. Nesse caso, sua pintura constitui uma zona indiscernível entre o homem e seu devir. Nessa imagem, a carne é estado do corpo que, longe de estar morta, guarda todos os sofrimentos e cores de uma carne viva. Essa carne é a zona indiscernível entre o homem e a besta. Ela pertence a uma profunda identificação sentimental na medida em que não comporta uma mera semelhança entre o homem e a besta, mas uma identidade de essência: o homem que sofre é uma besta e a besta que sofre é um homem. Esta seria a realidade do devir.

Tal realidade incorpora uma violência que representa o que dela escapa, a sensação do não representado, o incessantemente insignificado. Essa violência, a mesma de Cronenberg, implica um "corpo sem órgãos". Nesse caso, "o corpo é o corpo Ele é único E não necessita de órgãos O corpo não é jamais um organismo Os organismos são os inimigos do corpo" (Deleuze, 1984). Esse devir violento manifesta uma vida não orgânica uma vez que o organismo, longe de significar vida, a aprisiona. Dessa forma,

artigo 4 Altmann.indd 48 23/5/2007 13:57:07

o corpo é liberto, despertencido, inteiramente vivo, no entanto, não-orgânico. Nesse corpo inorgânico, sensação é vibração. Lado a lado, as Figuras de Bacon e Cronenberg são precisamente corpos sem órgãos, são carne e nervo. Assim é o devir, uma potência não-orgânica, uma zona indiscernível de formas. Esse acontecimento do desejo e da sensação define tanto a pintura de Bacon quanto o cinema de Cronenberg. O sorriso sem rosto, o grito sem boca e o corpo sem órgãos traduzem a histeria de suas imagens presentes na carne, que é "o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações" (Deleuze e Guattari, 1992: 236).

Nas imagens do pintor e do cineasta os órgãos são transitórios e exibem um não pertencimento, ou melhor, um pertencimento estranho do "outro" que passa a habitar o "eu" implicando no seguinte dilema: "não é minha cabeça, mas eu me sinto dentro de uma cabeça, eu vejo e me vejo dentro de uma cabeça; eu não me vejo mais no espelho, mas eu me sinto dentro do corpo que eu vejo, e eu me vejo dentro desse corpo despido quando sou habitado" (Deleuze, 1984).

O eu, o outro e a alteridade potente

Tanto em Bacon quanto em Cronenberg o corpo é um lugar contestado das oposições homem-monstro, Figura-figuração, sensível-visível. A retórica dessa nova estética afirma a condição de um corpo maleável, tecnológico e despertencido. Essa maleabilidade provocadora de distorções faz da carne uma figura monstruosa, instável e fora de controle. Contrariamente ao cinema clássico de horror, em que o mostro é habitualmente retratado através de um retorno do "outro" reprimido, os "monstros" de Cronenberg são formas da alteridade que não podem ser reduzidas ao "mesmo", mas também não podem ser identificadas simplesmente através do "outro". Enquanto que no terror clássico a sociabilidade via-se ameaçada por um monstro, o "outro" vingativo que vinha cobrar seu quinhão, em Cronenberg o monstro é "eu" próprio, que comporta o reconhecimento daquilo que a sociedade reprime (Shaviro, 2000). Aqui, o parasita não faz parte do corpo nem está fora dele; é algo imanente e transcendente que não pode ser separado e que, ao mesmo tempo, não pode ser integrado à personalidade. O parasita, nos filmes de Cronenberg, exprime uma monstruosidade que não é nem puramente extrínseca nem atualmente interna, mas uma porção reprimida e projetada do próprio sujeito. Por esse motivo, não existe esperança de fuga nem de separação, tampouco de expulsão ou de reconhecimento. Na narrativa cronenberguiana o movimento do monstro-protagonista faz-se de volta a seu ponto de origem e, nesse sentido, o monstro não é descoberto enquanto "outro", mas como um enigma de si próprio. Esse sujeito abriga uma alteridade que se insinua dentro de si como uma nova e incontrolável potencialidade do corpo. Um devir inesperado vivido por um corpo passivamente investido por forças e poderes que ele próprio não pode regular.

artigo 4 Altmann.indd 49 23/5/2007 13:57:07

Os devires experimentados pelos corpos tanto de Cronenberg quanto de Bacon parecem testemunhar o nascimento de uma subjetividade em que o sujeito não tem posse de si próprio, tampouco de seus órgãos. Ele é uma Figura que experimenta intensamente os perceptos e afectos que dela se apoderam, vivenciando forças que não prescrevem apenas poderes e tecnologias, mas paixões, obsessões, sensações e prazeres. Como afirma o próprio Cronenberg, o principal propósito de seus filmes é mostrar o imostrável e dizer o indizível (Grünberg, 1992). Dessa forma, tais "imostráveis" dizem de uma natureza que nos escapa: aquela do interior, onde habita o "vírus humano" (idem, 1992). Nesse universo, onde tudo é verdadeiramente fabular, a narrativa é duplamente possível e absurda, e a organicidade é gerada pelo inorgânico. Nessa fábula em que o "eu" não vem a ser apenas o "outro", mas uma multiplicidade de outros possíveis, o que nos parece interessante perceber é até que ponto o princípio socrático "conhece-te a ti mesmo" ganha nova dimensão. Longe de estar encerrado em si mesmo esse "eu" dissolvido compõe um cruzamento de forças próprias-desapropriadas, onde tudo aquilo que era tradicionalmente considerado como exterioridade vivencia uma suposta interioridade. O aspecto tensional da identidade entrecruzada causa uma não-solução, cuja identidade sempre é, ao mesmo tempo, um *continuum* de des-identificação. Assim, o sujeito aceita que não há uma "interioridade" que se relaciona com uma "exterioridade", mas forças em constante transformação. No entanto, essa des-subjetivação, longe de ser negada, é representada tanto pelo cineasta David Cronenberg quanto pelo pintor Francis Bacon como uma multiplicidade de vontades de potência: cada uma com uma multiplicidade de meios de expressão e de formas.

Eliska Altmann
Professora da UNESA

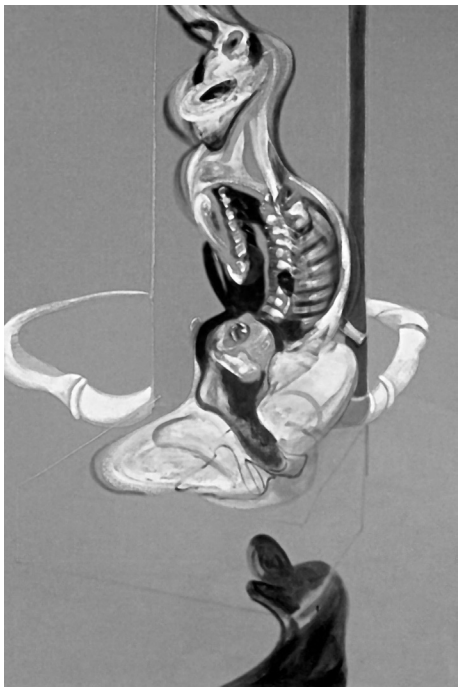
artigo 4 Altmann.indd 50 23/5/2007 13:57:07

Videodrome, 1982

Autoportrait, 1971

artigo 4 Altmann.indd 51 23/5/2007 13:57:09

Naked Lunch, 1991



Crucifixion, 1962

artigo 4 Altmann.indd 52 23/5/2007 13:57:11

Notas

1. BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 189.
2. Para mais detalhes ver www.cronenberg.freeserve.co.uk - acessado em junho de 2002.
3. Tal desconfiança em relação à razão é um dos pontos capitais do movimento Surrealista, por exemplo. A razão e a lógica, denominadas por André Breton como "as mais detestáveis das prisões", representavam obstáculos à criatividade. Para mais detalhes ver Breton, André em BEHAR, Henri e CARASSOU, Michel, *Le surréalisme*, p.159 citado por Guadalupe Nettel: *Paz e Breton, une rencontre surréaliste*. In: www.nouvellesdumexique.fr - acessado em julho de 2005.
4. Em carta datada de 15 de maio de 1871 à Paul Denemy, o poeta Arthur Rimbaud se declara "vidente" e, com o intuito de sentir sua alma "monstruosa" para atingir o desconhecido, descreve a idéia do "Je est un autre" (Rimbaud, 1972: 250-51). Essa frase compreende a poesia enquanto "uma criação cujo poeta, ele mesmo, não tem uma clara consciência. O 'eu' que fala por ele não é seu ser consciente. (...) Aqui, o homem se confunde com as coisas" (idem, p. 1076). Para mais detalhes ver *Lettre du voyant* in *Rimbaud oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972. Cabe lembrar que essa idéia do eu (da consciência e do espírito), assim como da alteridade da consciência e da separação entre espírito e corpo é trabalhada por pensadores como Descartes, Kant, Sartre, Freud, entre outros.
5. PAZ, Octavio. *Estrella de tres puntas: El surréalismo*, p.14 citado por Guadalupe Nettel, Op.cit.
6. Os conceitos que compõem esse subtítulo remetem-se às idéias trabalhadas por Michel Foucault, que, em parte de sua obra, alerta para o funcionamento de "micropoderes" disseminados pelo tecido social. Tais poderes são interiorizados em instituições, como escola, casas de detenção e hospícios, sob o fantasma do castigo. Sua noção de "disciplinização", em que os poderes sociais passam a ser constitutivos do sujeito, tem uma aplicação crucial para a compreensão do Estado moderno. É interessante lembrar que atualmente teóricos, como Peter Sloterdijk, analisam uma espécie de ápice do discurso foucaultiano sobre o biopoder. Ao atentar para um perigoso fim do humanismo, irrompido pela tendência midiática de provocar psicoses de massa simplificadoras, Sloterdijk anuncia um "pós-humanismo", sugerindo que, por ter se tornado técnica, a sociedade pode interferir tecnicamente nos corpos numa espécie de biotecnopoder (Sloterdijk, 2000).

artigo 4 Altmann.indd 53 23/5/2007 13:57:11

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
BERGSON, Henri. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1982.
CRAGNOLINI, Mónica B. *Moradas Nietzscheanas. Del sí mismo, del otro y del "entre"*. Buenos Aires: La Cebra, 2006.
DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
_____. *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Paris: Édition de la différence, vol. I e II, 1984.
_____ e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1998.
_____. *Dits et écrits 1954-1988*, IV 1980-1988. Paris: Éditions Gallimard, 1994.
GRÜNBERG, Serge. *Cahiers du cinéma – collection "auteurs": David Cronenberg*. Paris: Editions de l'Etoile, 1992.
_____. *Entretiens avec Serge Grünberg: David Cronenberg.* Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.
RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972.
SHAVIRO, Steven. *The cinematic body: theory out of bounds*. Londres: University of Minnesota Press, 2000.
SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo.* São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

Resumo

Na tentativa de compreender o papel da tecnologia e sua crescente função na sociedade contemporânea, discutimos no presente artigo as contribuições do cinema de David Cronenberg sobre as concepções de corpo, máquina e das formas de poder biotecnológicas. Com base na figura de o "corpo sem órgãos" de Gilles Deleuze, ainda verificamos os paralelismos entre as imagens de Cronenberg e as do pintor inglês Francis Bacon.

Palavras-chave

Cinema; Pintura; Corpo; Máquina.

Abstract

Cronenberg's body-machine under Bacon's pictorial light: tales of "becoming-other". Trying to comprehend the technology's role and its increasing function in our society, we discus in the present article the contributions of David Cronenberg's cinema before conceptions about body, machine and biotechnological power forms. Based on Gilles Deleuze's figure of the "body without organs" we verify as well the parallels between Cronenberg's and Francis Bacon's images.

Key- words

Cinema; Painting; Body; Machine.

artigo 4 Altmann.indd 54 23/5/2007 13:57:11