

A câmera como escalpelo: *corpo e gênero* segundo David Cronenberg¹

Debora Breder

Através de toda minha obra se encontra o tema da transformação.
Isso tem a ver com o tema da identidade, de sua fragilidade.²

A noção de *identidade* está intrinsecamente relacionada às representações sobre o *corpo* e a diferença entre os sexos, às substâncias que o compõem e a seu lugar no mundo – representações estas que variam segundo as diferentes épocas e culturas.³ Modelado social e culturalmente, o corpo não é nunca um mero dado objetivo, uma realidade em si constituída de um amontoado de ossos, órgãos e humores. Expressão da ordem social e de suas desordens, instrumento de reprodução ou contestação de tal ordem, o corpo é simbolicamente construído, investido de valores que permitem ao indivíduo conferir sentido a seus males e padecimentos, inserindo-os em um sistema de relações que situam o próprio indivíduo frente à sociedade e ao *cosmo*.

Na contemporaneidade, a relação do indivíduo com o mundo é mediada cada vez mais pelas novas tecnologias, o que vem modificando sensivelmente a sua apreensão do corpo e de seu lugar no mundo. Das biotecnologias aos sistemas de rastreamento por satélite, passando pelos circuitos globais de comunicação, de circulação de capital, informação e culturas, altera-se a percepção de tempo e de espaço – e altera-se a percepção do corpo. Ao sentimento de estreitamento do espaço, de aceleração da história e de individualização dos destinos, corresponde a experiência de um corpo que parece fragmentado, estilhaçado em uma multiplicidade de órgãos e funções potencialmente substituíveis e permutáveis.

As narrativas literárias e audiovisuais de ficção-científica são pródigas na representação desse corpo simbolicamente reconfigurado pelas novas tecnologias; um corpo caracterizado por sua permeabilidade, passível de sucessivos remodelamentos, implantes e mutações.

A produção cinematográfica de David Cronenberg – cineasta canadense cuja obra, em sua ótica, versaria sobre a questão da *identidade*, e que teria justamente no *corpo* seu personagem central – é exemplar sob esse aspecto. Fascinado pela ciência e pelo universo da ficção científica, pode-se dizer que o diretor perscrutou – plano a plano, filme após filme –, um corpo em permanente dissolução, reeditando, ao longo de sua obra, um “catálogo onírico do insustentável”, segundo a feliz expressão de Le Breton (1990:55) referindo-se a *De corporis humani fabrica*, de Vesálio. Mas um catálogo em versão atualizada, contemporânea, no qual o corpo figura sucessivamente parasitado, transplantado, química, mecânica ou geneticamente modificado, fragmentado, virtual... E consumido por milhões.

“Tudo está no pós-morte, na dissecação, na autópsia”, sintetizaria David Cronenberg, evocando a imagem de um discípulo tardio de Vesálio: “É pela autópsia que tentamos descobrir a verdade” (Cronenberg in Grünberg, 2000:73).

As primeiras dissecações oficiais, autorizadas com parcimônia pela Igreja e realizadas sob o seu rigoroso controle, teriam ocorrido na Itália do *Quattrocento*, nas universidades de Pádua, Veneza e Florença. Destinadas a um auditório composto por médicos, cirurgiões, barbeiros e estudantes, essas dissecações desenrolavam-se de forma solene, por vários dias seguidos, e tinham por objeto o cadáver de condenados. Já a partir do século XVI essa prática, originalmente circunscrita a um público específico e com fins pedagógicos, se vulgariza, sendo assistida por uma plateia cada vez mais heteróclita. De certo modo, de cerimônia privada celebrada sob o olhar vigilante da Igreja, as dissecações transformam-se em espetáculo profano, atraindo centenas de curiosos: são os “teatros anatômicos”, mencionados nos guias de viagem (Le Breton, 1990:47ss).

De corporis humani fabrica (1543), de Vesálio, constitui um dos primeiros tratados anatômicos de que se tem notícia. Possuindo mais de 700 páginas e 300 gravuras, o livro anunciaria – com suas imagens de corpos supliciados, escorchados, dilacerados – a emergência de um novo conceito no Ocidente moderno: o de *corpo* – considerado como uma realidade autônoma, dissociada ontologicamente do sujeito que o encarna.⁴

Essa clivagem entre o homem e seu corpo era estranha à cultura medieval. Até então o homem tinha sido o seu corpo e seu corpo parte indissociável de seu ser, a sua identidade sendo concebida no interior de uma estreita rede de correspon-

dência entre diversas ordens. Não apenas o homem era o seu corpo, como este se encontrava em relação de contiguidade com o *cosmo*, partilhando uma identidade de substância com os demais homens e elementos do mundo. Com o desenvolvimento do *individualismo*, entretanto, iria se delineando gradativamente, ainda que de forma desigual entre os diferentes grupos sociais, uma nova concepção de pessoa, fundada num dualismo mais profano do que propriamente religioso (ibidem:39-40):

Com efeito, de acordo com a concepção tradicional de pessoa na cristandade medieval, o corpo (*corpus*) é concebido em oposição à alma (*anima*); o primeiro constituindo a parte material e perecível do ser humano, e a segunda constituindo a sua parte imortal – mas ambos criados segundo a vontade de Deus. A esse sistema de oposição justapõe-se também a oposição simbólica entre carne (*caro*) e espírito (*spiritus*); segundo Schmitt (1998), ao contrário dos primeiros, esses termos designariam menos os componentes fundamentais da pessoa do que os valores aos quais ela deveria se prender ou afastar, sendo mais de ordem ética e escatológica do que psicofisiológica.

É justamente com a progressão do *individualismo*, a partir do Renascimento, que a concepção dualista do homem – presente desde a Antiguidade no pensamento ocidental, como revela a filosofia de Platão, por exemplo – se desloca sensivelmente de uma perspectiva religiosa para uma secular. Concomitante aos trabalhos de Copérnico, Bruno, Kepler e Galileu, que assinalam uma *ruptura* epistemológica quanto à concepção de mundo vigente até então, a constituição de um saber anatômico sinaliza uma transformação no que se refere ao estatuto do homem e, conseqüentemente, às representações acerca do corpo. Em certos círculos sociais o saber tradicional sobre o corpo é superado em legitimidade por um saber biomédico nascente, fundado no discurso racionalista e restrito a especialistas. Embora para amplas camadas da população o corpo continue sendo parte indiscernível do homem que o encarna, investido de seus antigos valores e em continuidade com o *cosmo*, ele ganha paulatinamente autonomia: considerado axiologicamente distinto do homem pela filosofia mecanicista, o corpo é dessacralizado e se transforma em objeto de investigação.

Em um mundo progressivamente destituído de seus mistérios, pois a verdade já não é revelada: ela precisa ser calculada, investigada escrupulosamente e metodicamente submetida à prova. Enquanto a lente de telescópios sonda um espaço tornado infinito, a bússola atravessa um oceano tornado preciso e a tipografia propaga uma filosofia distinta da escolástica, a lâmina do escalpelo devassa um corpo tornado objeto, invólucro perecível do homem.

“O cinema é o meu laboratório, é lá que faço minhas experiências. Minhas cobaias são humanas” (Cronenberg in Cahiers du cinéma, 1992:453).

Ao enquadrar o universo imagético de Cronenberg – cineasta que antes de ser consagrado autor pela decantada originalidade de sua obra, angariaria, dentre

outros epítetos, o de “rei do *gore* visceral” e “barão da hemoglobina”⁵ –, pode-se dizer que se há um consenso entre a crítica e o próprio diretor, este diz respeito ao papel central conferido ao corpo em seus filmes. Neles o corpo figura, *grosso modo*, como possuindo uma “vontade” própria que remeteria à natureza “instintiva”, “arcaica” do *Homo sapiens*, esse “animal” ímpar, dotado de “razão”, que ocupa o topo da escala evolutiva.⁶ Quanto mais sujeitado ao “controle da consciência” ou à “racionalidade científica”, o corpo tenderia a manifestar a sua “vontade” – ou a sua “lógica caótica” – sob a forma de desordens, tais como doenças infectocontagiosas ou psicossomáticas, e mutações. Capaz de aniquilar o corpo, a *ciência*, todavia, seria capaz também de aperfeiçoá-lo, suprimindo eventuais deficiências, potencializando seus atributos e melhorando sua performance. Assim, o *corpo moderno* – ou a “nova carne”, nos termos do cineasta – tenderia para a mutação e a hibridação com a máquina, constituindo um corpo em permanente construção.

A trama de boa parte de seus filmes (refiro-me neste artigo àqueles realizados nas décadas de 1970 e 80) tem como motor a ação de um cientista-demiurgo – ação esta que desencadeia uma grave desordem capaz de, ao atingir o indivíduo, estender-se à sociedade. Em *Shivers* (*Calafrios*/1975) um médico inocula um parasita em uma mulher; em *Rabid* (*Enraivecida. Na fúria do sexo*/1976) um cirurgião plástico implanta em uma mulher tecidos que degeneram – em ambos os casos essas experiências provocam uma epidemia que se propaga pela troca de substâncias corporais por contato sexual, literal ou figurado, constituindo a mulher o vetor de contágio. Em *The Brood* (*Filhos do medo*/1979) um psiquiatra desenvolve uma terapia que, aplicada em uma mulher, produz a materialização de seus sentimentos sob a forma de criaturas mortíferas, capazes de destruir tudo a sua volta. Em *Scanners* (*Scanners, sua mente pode destruir*/1980) um farmacêutico cria uma droga que, aplicada em gestantes, ocasiona uma mutação nos fetos, dotando-os de superpoderes passíveis de serem utilizados para controlar o mundo. Em *Videodrome* (*Videodrome, a síndrome do vídeo*/1982) um cientista cria uma emissão televisiva cujos raios provocam uma mutação no sistema nervoso de quem o assiste. Em *The Fly* (*A mosca*/1986) o cientista causa a própria ruína ao ser iniciado pelo sexo oposto e transformar-se em cobaia de suas experiências. Por fim, em *Dead Ringers* (*Gêmeos, mórbida semelhança*/1988) os gêmeos-ginecologistas (uma espécie de versão moderna dos *Ásvina*, os dioscuros védicos associados à fecundidade) sucumbem diante de um útero hiperbolicamente estéril...

Essas experiências visam a melhorar o corpo: aumentar um desejo sexual deficiente, reparar um órgão destruído, aliviar sofrimentos psíquicos, transformar a percepção, desintegrar e reintegrar o corpo para facilitar seu deslocamento, tornar férteis mulheres inférteis... “Tentação demiúrgica” de corrigir e modificar o corpo, na impossibilidade de transformá-lo em uma “máquina impecável”, como observa Le Breton (1999:11) referindo-se ao imaginário tecno-científico, que tende a conceber o corpo como simples suporte da pessoa. Considerado no discurso científico como

ontologicamente distinto do indivíduo que o encarna, o corpo se transforma em um objeto sobre o qual agir; um objeto sobre o qual realizar as mais diversas experiências com o intuito de corrigir e aperfeiçoar; de estender ao máximo o tempo de vida útil dessa “máquina” singularmente frágil, cujo funcionamento é relativamente imprevisível e sem garantias.

Como sucede amiúde em outras narrativas contemporâneas, aqui também a “revolta selvagem da natureza” contra a “racionalidade científica” que visa uma reengenharia do ser humano, transforma o cientista em uma vítima de suas pretensões demiúrgicas, sendo emblemática, sob esse aspecto, a sorte reservada ao herói de *The Fly*.

O protagonista do filme é um físico brilhante que trabalha em um projeto fadado a revolucionar o mundo: a “teletransportação”, isto é, a desintegração da matéria mediante um complexo sistema informático. Entusiasmado com o sucesso obtido na “teletransportação” da matéria inanimada, ele contata uma jornalista para que o ajude a documentar seus feitos. No transcurso dessas experiências, contudo, ocorre um imprevisto: o cientista se apaixona. Após descobrir as delícias da carne e experimentar, sem sucesso, a “teletransportação” de seres vivos, o cientista resolve, em um momento de embriaguez no qual se crê abandonado pela amada, submeter-se ele próprio à experiência. Mas a presença inoportuna de uma mosca na engenhoca confundirá o computador, que fusionará os dados genéticos do homem e do inseto, reintegrando um ser geneticamente híbrido.

Ao sair do “teletransportador” – esse útero mecânico que substitui o sangue e a placenta por uma névoa difusa; engenhoca da qual ele emerge “belo como um Apolo”, “absolutamente perfeito”; em suma, limpo e acabado – o cientista, que se quer como uma espécie de “puro objeto de criação tecno-científica”, perseguindo o que Le Breton (ibidem) denomina de “utopia técnica de purificação do homem”, se transforma em inseto. Assim, a utopia de transformar a máquina em matriz e engendrar a si mesmo é exemplarmente punida, remetendo o incauto cientista a um estágio infra-humano, inferior inclusive àquele de suas primeiras cobaias. A seguinte apreciação não poderia ser mais clara quanto ao preceito ilustrado por essa “fábula contemporânea”: “Mas frente a tanta arrogância, a natureza dá a volta por cima e impõe sua supremacia, enviando a uma regressão animal o homem que quis acreditar em sua própria divindade” (Pompon e Véronneau, 2003:119). Uma “fábula” que ilustra, por sua vez, o modo como pensamos a distinção *natureza/cultura*: enquanto na cosmologia ocidental a distinção *natureza/cultura* é concebida como sendo interna à natureza, constituindo a primeira o termo não marcado que engloba a segunda, na cosmologia ameríndia, ao contrário, essa distinção seria concebida como sendo interna ao mundo social, constituindo a segunda o termo não-marcado que engloba a primeira. Como nota Viveiros de Castro (2002:347-399), se em nosso mito de origem moderno a animalidade é a condição original da humanidade (somos todos

animais, ainda que uns sejam menos que outros), na mitologia ameríndia, inversamente, a segunda seria a condição original da primeira (são todos humanos, ainda que uns sejam menos que outros).

Ao contrário da primeira versão do filme, de 1958, na qual o protagonista já saía da engenhoca morfológicamente alterado – com um corpo humano e uma cabeça de mosca –, a versão de Cronenberg apresenta essa metamorfose como uma lenta degradação *corpo/espírito* cujos primeiros indícios são experimentados, inadvertidamente, como algo positivo. Sem dar-se conta da mosca que geneticamente carrega em si e que já o devora, deteriorando seu DNA humano, o herói descobre, fascinado, ser possuidor de uma agilidade extraordinária, uma força descomunal e um apetite sexual insaciável. Paulatinamente, entretanto, essas qualidades que pareciam sobre-humanas desvelam a sua natureza irreversivelmente animal. Cada vez mais inseto do que homem, o cientista se transforma: “Brundle se torna mau, cheira mal. (...) Um dia ele ganha uma garota numa queda de braço e arranca o braço de seu adversário antes de satisfazer seus baixos instintos sexuais”, conforme descreveria um crítico uma sequência do filme (Pompon e Véronneau, 2003:119). Como vemos, essa mutação do corpo é intrínseca à mutação do espírito: “Brundlefly” perde a capacidade de empatia com seus (cada vez menos) semelhantes na mesma medida em que perde sua fisionomia humana – ele “se torna mal, cheira mal”. Enquanto “pelos começam a invadir sua pele de homem”, o cientista examina com minúcia, frente ao espelho, a queda de uma unha, um dente, uma orelha, guardando melancolicamente os vestígios do homem que outrora fora no que ele mesmo denomina de um “museu Brundle de história natural”.

O notável é que nessa “descida ao inferno”, qualificação dada por um crítico ao processo, de cientista excepcional o herói se transforma em inseto, ou seja, em um ser vivo que segundo o nosso mito de origem moderno – cuja classificação das espécies é concebida hierarquicamente como indo dos organismos mais simples aos mais complexos, culminando no ser humano – seria inferior aos primatas, mamíferos e vertebrados. Mas não em um inseto qualquer: *a priori* inofensiva, familiar, partilhando a intimidade doméstica, a mosca, como nota Moisseeff (2004a), também é associada à doença, à putrefação e à morte, constituindo nos filmes de horror uma figura do mal, do *alien* que cada um virtualmente carrega em si.

De fato, nessa lenta e agônica involução do homem em mosca, o cientista descobre com certo atraso – e somente mediante o olhar de outrem – o *alien* que carrega em seu próprio DNA e que o transforma em predador. Nas narrativas de ficção-científica analisadas por Moisseeff (2004a, 2004b), essa metamorfose do homem em uma criatura infra-humana, sedenta de sangue e de fêmeas, ocorre geralmente na puberdade, uma fase que figuraria no imaginário contemporâneo como altamente instável, sujeita a um forte desequilíbrio hormonal suscetível de provocar o surgimento de fenótipos considerados arcaicos – como o aumento da pilosidade,

por exemplo –, e tidos comumente como indícios de uma regressão a um estado filogenético anterior.⁷ Na trama, o hirsutismo constitui efetivamente o primeiro sinal morfológico da metamorfose, acompanhando a mudança comportamental desse herói caracterizado como sexualmente inexperiente: à medida que seus pelos crescem ele vai se tornando cada vez mais agressivo, forte e voraz, até tornar-se um ser voltado unicamente para a reprodução.

A mulher, como não poderia deixar de ser, é quem inicia o cientista imberbe para os mistérios e delícias da carne. Antes de conhecê-la, nada seria mais estranho a esse “cérebro racional” do que a “lógica caótica do corpo”; como pondera um crítico, somente após relacionar-se sexualmente com a mulher, “somente quando ela consegue, ela, a sensual, expressar-lhe o amor da pele que um ser humano pode sentir, é que ele se torna apto para explicar a carne ao computador” (*CinemAction*, 2004, n. 112). Nessa sequência, pode-se dizer que o consumo de carne ocorre tanto em sentido próprio quanto figurado: após experimentar os prazeres da carne com a amada, o herói resolve fazê-la experimentar um bife “teletransportado”. Mas o bife passado no computador, observa a mulher, não tem o mesmo sabor de um bife passado na frigideira: “ele não tem o sabor da carne, não tem sua alma”.

Em suma, se a mulher ensina os mistérios da carne ao homem, o homem precisa ensinar os mistérios da carne à máquina para adquirir o poder de se autoengendrar. Conforme explica o cientista, é preciso que o computador também aprenda a “enlouquecer” com a carne para lograr a sua perfeita “reprodução”, e não uma mera tradução que fatalmente trairia seu gosto... E nessa codificação da carne em valores informáticos para a decodificação de seus mistérios, de seu sabor, é preciso que a máquina – essa matriz – se humanize; que ela seja, por assim dizer, dotada de sentidos.

A “nova carne” e o corpo sexuado

Na perspectiva do cineasta, como sugere o discurso do autor sobre a sua obra, uma vez incorporadas, as novas tecnologias seriam suscetíveis de modificar o corpo e a identidade individual (um avatar que não exclui o não-humano), e promover o apagamento simbólico da diferença *masculino/feminino*:

Os seres humanos poderiam trocar seus órgãos sexuais ou poderiam prescindir destes enquanto órgãos de procriação. *Nós somos livres para desenvolver outros tipos de órgãos cuja única função seria a do prazer e que não teriam nada a ver com a sexualidade reprodutora. A distinção entre o macho e a fêmea se atenuaria e talvez nos tornássemos criaturas menos polarizadas e mais integradas no plano das sensibilidades masculina e feminina (...).* Em outras palavras, não falo de operações transexuais, refiro-me à possibilidade para os seres humanos de

sofrerem mutações à vontade, mesmo se elas devem levar cinco anos para se realizar (...). *Creio que haveria uma diminuição da polarização sexual e uma reintegração diferente dos seres humanos* [sem grifo no original]. (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990:37).

Como vemos, mais do que uma simples troca de sexo mediante uma intervenção cirúrgica no corpo, como já sucede há décadas no caso de transexuais, tratar-se-ia de apagar ao máximo a diferença *masculino/feminino* para tornarmos-nos menos “polarizados” sexualmente. A ideia de evolução parece clara: com a desvinculação definitiva entre reprodução e sexualidade possibilitada pelas biotecnologias alcançaríamos uma nova etapa na história da evolução das espécies, passando de uma humanidade relativamente arcaica, porquanto ainda dividida entre “macho” e “fêmea” (no reino animal, machos e fêmeas copulam para procriar), para uma humanidade feita de “criaturas menos polarizadas” (ou menos diferenciadas no plano da reprodução), capazes de integrar “sensibilidades masculina e feminina”. Assim, do macho *ou* fêmea sexuado à sensibilidade masculina e feminina, percebe-se o sutil deslocamento que vai de uma diferença irreduzível entre os sexos para uma diferença menos marcada, cujos contornos são mais flexíveis e ambivalentes.

Ao considerar suas declarações, contudo, não deixa de ser curioso notar que a *mise-en-scène* em primeiro plano do corpo ao longo de sua obra é a *mise-en-scène* espetacular da *diferença* que este corpo sexuado comporta, qual seja, a assimetria entre os sexos no plano da reprodução. Diferença esta que faz com que a lógica da desordem tenha como principal vetor o corpo feminino – seja transmitindo epidemias (*Shivers*, *Rabid*); seja procriando (*The Brood*, *Scanners*) ou não procriando (*Dead Ringers*); seja, ainda, iniciando sexualmente o herói e ocasionando sua ruína (*Videodrome*; *The Fly*). Um corpo simbolicamente concebido como aberto; caracterizado por uma hipersensibilidade dos órgãos e sentidos; mais propenso aos estados de dissociação com a alma, espírito ou razão; aos estados de confusão entre a vida e a morte; às doenças mentais e às forças ocultas, do que o corpo masculino – um corpo concebido simbolicamente como fechado, compacto (Cegarra, 2004). Um corpo cujo poder genésico remetaria o feminino mais ao domínio da “natureza” e dos “instintos” do que ao da “cultura” e da “razão”, tornando-o “naturalmente” mais afeito aos apelos da “carne” do que aos do “espírito”.⁸

Dois longas-metragens ilustram exemplarmente a proposição acima. A trama do primeiro – *The Brood* – se desenrola em uma clínica, onde um psiquiatra arrojado experimenta uma terapia cujo objetivo é fazer com que seus pacientes deem livre curso a seus “recalques”. A revolucionária terapia, entretanto, tem efeitos colaterais inesperados, produzindo resultados desastrosos em certos pacientes – especialmente em uma mulher, separada de seu marido e mãe de uma linda menina, que passará a materializar seus desejos dando à luz criaturas horrendas e mortíferas...

Como anuncia a legenda de uma imagem na qual vemos a protagonista de costas para a câmera, em primeiro plano, mostrando ao marido aturdido, de frente para a câmera e em segundo plano, o que se passa em seu ventre, o filme versa sobre o “indizível horror da procriação” (Grünberg, 2000:48). De fato, este é o motivo da trama, ainda que o tema seja recalçado sob um argumento que tece, com suas terapias mirabolantes, uma caricatura dos desvios da “nova psiquiatria”. Senão, vejamos: a *procriação* é apresentada como o resultado de uma *doença psicossomática* decorrente da liberação do *inconsciente* – o que equivale dizer, da liberação dos “instintos”, das “pulsões” que a sociedade precisa manter sob controle para poder existir. Dando livre curso a esses “instintos”, a protagonista engendra, de forma incontente, criaturas que são “repulsivas como larvas”, “idiotas e assexuadas”, que só “veem em preto e branco” e “vivem apenas o tempo de esgotar suas reservas energéticas”. Como nota um crítico, ao que parece bastante desgostoso com o filme, essas criaturinhas se desenvolvem *sobre* o ventre de sua mãe, e horror dos horrores, *sem* cordão umbilical. Metamorfoseada pela natureza desse processo, a personagem é hiperfecunda, gerando uma “ ninhada ” de seres que nem mesmo crescem dentro de seu ventre e nem lhe estão ligados por um cordão umbilical, como ocorre ao menos com outros mamíferos – que quanto mais alto é o posto que ocupam na escala evolutiva, menos filhotes têm por gestação. De certo modo, ela põe no mundo seus rebentos, não por acaso assexuados e de vida breve, como os insetos põem suas larvas, em profusão. O processo, bem entendido, é repugnante, deformando seu corpo e eclipsando as frágeis fronteiras que sujeitavam seus “instintos” à “razão”.

O parto ilumina o verdadeiro segredo da heroína, isto é, a sua parte irremediavelmente animal. Figurando no imaginário das sociedades ocidentais modernas – cujas representações acerca do processo reprodutivo separam em esferas distintas a “sexualidade”, apanágio exclusivo dos seres humanos, e a “procriação”, fenômeno extensivo aos animais – como sendo mais condizente com a ordem da “natureza” do que com a da “cultura”, a gestação encerra simbolicamente um potencial de desordem, mobilizando forças “irracionais”. Como nota Moisseeff (2005:253), aludindo às representações sobre a procriação nas narrativas de ficção-científica, que amiúde conferem um aspecto repugnante às cenas que retratam a gestação e o parto, “Essa capacidade feminina é associada, tanto hoje quanto no passado, às ‘forças das trevas’, aos ‘demônios’ – com os quais a mulher tem contas a ajustar – que teriam de ser sistematicamente exorcizados a cada nova geração feminina”.

Esse mal, descontrole ou desordem, como vemos, é um *affaire de femme*: embora não se propague por contágio, como em *Shivers* e *Rabid*, ele é transmitido a cada nova geração feminina, que precisa aprender a controlá-lo – ou a “exorcizá-lo”. Evocando a ideia de transmissão genética, o título francês do filme, *Chromosome 3*, não deixa de ser sugestivo: como sintetizaria um crítico, biologizando o social, o problema é “matrilinear”. Passando, pois, de mãe para filha por sucessivas gerações, o proble-

ma se perpetua e parece não ter solução. Na sequência final, a filha apresentará os mesmos sintomas do mal que acometera sua mãe na infância: pequenas erupções na pele que tenderão a se transformar, a partir da puberdade, em criaturinhas horrendas e mortíferas...

Pode-se dizer que se o poder genésico feminino desencadeia as “forças das trevas” em *The Brood*, o fato deste corpo não procriar desperta a suspeição em *Dead Ringers*. A heroína da trama é uma mulher de meia idade, liberada sexualmente e financeiramente independente: tendo atingindo o sucesso profissional, ela anseia pela maternidade, mas não consegue engravidar. Conforme confessaria sorumbática ao amante, a esterilidade a faz sentir-se como se fosse um ser incompleto, que teria passado pela vida sem jamais ter sido “mulher”, “somente uma *garota*”. Para essa mulher livre e emancipada, pois é a fecundidade que ainda determina socialmente a condição de mulher.⁹

“Estigma significante” de transgressões, segundo expressão de Héritier (1996:96), a esterilidade é vivenciada pela personagem como uma sanção aos pequenos excessos possivelmente cometidos em sua vida pregressa – infrações estas que, relevando da ordem social, também inscrevem no corpo suas marcas. Como nota a autora, os discursos simbólicos sobre a esterilidade versam fundamentalmente sobre as normas e práticas sociais, exprimindo não apenas uma homologia entre o *mundo*, o *corpo* e a *sociedade*, como também a possibilidade de transcrição de um desses registros em outro. Na ótica da personagem, ela agira de forma pouco recomendável no passado, conforme insinuaria ao amante em uma determinada sequência do filme, pedindo sensualmente uma punição para o seu comportamento.

O curioso é que a esterilidade que acomete a personagem parece reiterada: atribuída à singular conformação de seu útero, ela decorreria também de sua amenorreia. O detalhe não deixa de ser notável, se considerarmos que em diversas sociedades nas quais à oposição *masculino/feminino* corresponde também a oposição *quente/frio*, a mulher sem regras – que tal como os homens, não perde periodicamente o seu sangue – é reputada perigosa pelo excesso de calor (posto que o sangue é simbolicamente associado ao quente) que acumularia em seu corpo.¹⁰ Tanto a amenorreia quanto a menopausa, sob esse aspecto, seriam considerados estados potencialmente perigosos, quando não francamente suspeitos: assim como em outras culturas, no ocidente cristão as mulheres cujas regras cessavam também teriam constituído não raro objeto de suspeição, sobre as quais preferencialmente pesava a acusação de bruxaria.

Na trama, esse corpo que carrega potencialmente tantos perigos é um corpo “mutante”, cujas desordens levariam à “contaminação do espírito masculino pelo corpo feminino”. O contato íntimo dos gêmeos-ginecologistas com esse corpo vetor de desordem (um corpo ultra *caliente*, já que o acúmulo de calor devido à amenorreia é redobrado pelo encontro reiterado de diferentes sêmens na matriz), introduz o dese-

quilíbrio na relação gemelar, figurado pela progressiva deterioração “física” e “mental” dos irmãos. Irremediavelmente estéril, o “útero trifurcado” da heroína “cristaliza as angústias” desses brilhantes ginecologistas, esses magos em fertilidade feminina – cientistas-demiurgos habituados a manipular a vida modelando corpos femininos...

A carne sintética e o espírito moderno

Quando indagado, em uma longa entrevista realizada ainda nos anos 1980, em que consistiria exatamente essa “nova carne” – ideia enunciada pela primeira vez em *Videodrome* e submetida a partir de então à exegese da crítica especializada –, o cineasta faria a seguinte declaração:

A versão mais acessível da nova carne seria uma transformação física do significado do ser humano. O homem certamente passou por transformações no plano psicológico desde o início da raça humana. Na verdade, nós nos transformamos também no plano físico. Nós somos fisicamente diferentes de nossos ancestrais, em parte devido ao que ingurgitamos, em parte devido a objetos como os óculos, a cirurgia, etc. Poderíamos, no entanto, dar um passo suplementar; poderíamos desenvolver outro braço, poderíamos mudar nossa aparência física, sofrer mutações, etc. (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990:36-37).

Etc. Ao considerar essa declaração poder-se-ia dizer que é neste “etc.” que reside, hoje, uma parte significativa da fonte que alimenta o imaginário contemporâneo. De fato, modelado pelas novas tecnologias, o corpo é simbolicamente reconfigurado: a “nova carne” enunciada pelo cineasta é a carne sintética fabricada nos laboratórios com tecnologia moderna – a carne de um “ser híbrido”, resultante da “fusão entre o orgânico e a máquina” num cenário de “fim de mundo”. Uma carne caracterizada por sua permeabilidade, passível de ser penetrada, *scaneada*, programada constantemente, segundo a própria vontade ou os interesses alheios. Não por acaso, uma das imagens mais lembradas nas apreciações de *Videodrome* é aquela na qual o protagonista penetra o ventre com a mão, retirando de seu interior uma pistola de carne – uma prótese “fálica” que sai por uma “ferida aberta de mulher” ou “ferida vaginal”, como sucintamente os críticos descreveram a tal fenda em seu ventre.

Nessa fusão entre o orgânico e a máquina, se muda a textura do homem, muda também a textura da máquina: assim, ao “homem-videocassete” incessantemente programado e reprogramado de *Videodrome*, cujos “fantasmas e desejos secretos” são *scaneados* mediante uma engenhoca alucinatória, contrapõe-se a “televisão orgânica”, essa “máquina desejante e onírica” que seduz e convida, hipnotiza e traga, vomita e explode – jorrando sangue e vísceras... O notável é que ao contrário do que ocorre em boa parte das narrativas que exploram o tema da hibridação *homem/máquina*, em *Video-*

drome esta não é exatamente uma engrenagem feita para potencializar o movimento e a força do homem, constituindo esse aparelho doméstico, antes de tudo, uma *maquinaria produtora de imaginário*, como tão bem descreveu Dubois (1999:71) referindo-se ao cinema: “(...) é tanto uma maquinação (uma máquina de pensar) quanto uma maquinaria, tanto uma experiência psíquica quanto um fenômeno psíquico-perceptivo, produtora não somente de imagens, mas geradora de afetos e dotada de um fantástico poder sobre o imaginário do espectador”. Nesse sentido não deixa de ser significativo que a fusão do herói com essa máquina tão singular não potencializa seus atributos: quanto mais fascinado fica pelas imagens que o interpelam, baralham suas referências espaço/temporais e interrogam sua identidade, mais vulnerável ele se torna.

Em suma, pode-dizer que a “*nova carne*” é a carne sintética que reveste o *cyborg*, criatura “pós-gênero” de uma “era pós-humana”, tão celebrada por Haraway (1995) por sua força simbólica. Povoando as mais variadas narrativas contemporâneas, a figura do *cyborg*, como nota Le Breton (1999:205), se transformou em poucas décadas em um paradigma incontornável para pensar a contemporaneidade, denotando, nas palavras do autor, certa “fascinação pela máquina inteligente” atrelada ao sentimento de “obsolescência do homem, de anacronismo de um corpo cujos elementos se degradam” – degradação esta que parece ser tanto maior quanto mais perfeita se torna a máquina, ou a chamada “inteligência artificial”.

Os longas-metragens aqui focados constituem justamente variações sobre o tema da degradação, da inevitável dissolução do corpo – esse corpo moderno sujeito à mutação e à hibridação com a máquina. Sucessivamente parasitado, transplantado, química, mecânica ou geneticamente modificado, o corpo apareceria ainda, ao longo da obra do diretor, fragmentado e virtual. A “eloquência do corpo”, nos filmes de Cronenberg, é a eloquência de um corpo enfermo, enquadrado em sua fragilidade e fragmentação, cujas fraturas internas – espetacularmente expostas na tela – sinalizam fraturas externas, relativas ao mundo social. Um mundo experimentado como instável e provisório; sujeito à incerteza e ao incessante reordenamento da ciência; nos quais os laços sociais parecem dissolver-se em um feixe de relações mais complexas e móveis; e cuja aferição de sentido é deixada cada vez mais a cargo do próprio indivíduo.

“Como não sou uma pessoa religiosa, e acredito que não haja outro sentido ao universo que aquele que nós mesmos lhe damos, procuro – através da minha arte – os meios de estruturar minha vida e conferir-lhe sentido” (Cronenberg apud Pompon e Véronneau, 2003:183).

Para o cineasta, a “prova da verdade” constituiria a “prova do corpo”. Mais do que à “alma”, esse corpo – mutante, híbrido, em permanente construção – seria concebido em relação de oposição hierárquica ao “espírito”, entendido aqui como as faculdades

intelectuais da pessoa – o que denominamos “razão”, “pensamento” – cuja existência, ao contrário da primeira, considerada imortal, encontrar-se-ia indissolúvelmente ligada à condição perecível do corpo: “Até que ponto o pensamento é físico? Aparentemente, o pensamento parece desencarnado. Mas não penso que ele seja desencarnado. Não podemos conceber um pensamento sem um corpo, o que explica que retorno à ideia de que o corpo é o fato primordial” (Cronenberg in Grünberg, 2000:100). Nesses discursos a concepção dualista do homem, que atravessa o pensamento ocidental desde a Antiguidade, já não se refere, em última instância, a uma parte perecível e outra que continuaria a existir após a morte de seu invólucro na Terra – como se a perspectiva de continuidade do homem parecesse menos precisa em um universo cada vez mais esquadrinhado, sujeito, assim como o corpo, à transparência do olhar.

Pautada pela ciência, a inscrição do homem no *cosmo* é sentida como efêmera, seu corpo sendo representado como um agrupamento transitório de átomos, um conjunto de genes cujas afecções e afetos resultam de combinações bioquímicas. “Assim, minha concepção do amor é um tema que estudo nos meus filmes e que não tem nada a ver com a velha concepção do amor cortês. Está mais relacionado à bioquímica e à física”, explicaria o cineasta quando indagado, por exemplo, acerca do lugar que o “tema do amor” ocuparia em sua obra (ibidem: 126). Se do ponto de vista biológico o corpo é um “mecanismo impessoal”, “resultado de interações entre moléculas”, no imaginário contemporâneo a ideia de “alma” parece ter sido atualizada, encontrando um equivalente simbólico no DNA. Das afecções da alma, pois, passaríamos para as do DNA...

Como nota Moisseff (2004a:38), na cosmologia ocidental contemporânea as forças biológicas tenderiam a substituir (ou ao menos a sobrepor-se) à noção de divindade, constituindo “uma forma de transcendência interna ao sujeito, portadora de uma intencionalidade própria em parte indecifrável, e que é simbolicamente representada pela hélice de ADN”. Sob esse aspecto a corrida para decifrar o genoma humano, em que pesem os interesses econômicos e as somas investidas, parece realmente vir acompanhada de um fervor religioso, semelhante, em sua ótica, àquele dos místicos de outrora tentando decifrar a mensagem divina contida nas Escrituras. Em ambos os casos, conforme pondera, seríamos tão somente veículos de uma força maior – capaz tanto de nos elevar frente às demais espécies animais, quanto de nos relegar a um estado infra-humano, sujeito à irrupção violenta dos instintos atávicos. Nessa perspectiva a declaração do cineasta – referindo-se de modo crítico à invenção do amor romântico, “coisas que a sociedade nos apresentava como absolutos, como realidades” –, é bastante ilustrativa quanto a certa tendência atual de explicar o universo socialmente construído do homem a partir de um conjunto de fórmulas bioquímicas: quando a “violência” pode ser simbolicamente condensada em um cromossomo, o “amor” é uma mera questão de química.

Como vimos, os discursos simbólicos sobre o *corpo* e a diferença *masculino/feminino* na produção cinematográfica de David Cronenberg têm como quadro de referência a ideologia das sociedades ocidentais modernas, que confere um lugar proeminente à ciência, tanto em suas práticas quanto em suas representações, e à ideia de progresso tecnológico. De seu ponto de vista, uma vez incorporadas, as novas tecnologias seriam suscetíveis de modificar a identidade individual e promover o apagamento simbólico da diferença masculino/feminino. Assim, compreende-se que se na avaliação do próprio cineasta os seus filmes versariam sobre a questão da “identidade”, de sua “fragilidade”, a *mise-en-scène* em primeiro plano do corpo ao longo de sua obra não deixa de ser significativa: enquadrado em suas desordens, o indivíduo que o encarna parece em busca de uma redefinição de seu lugar no mundo.

Debora Breder

Pós-doutoranda em Antropologia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
deborabreder@hotmail.com

Notas

1. Uma primeira versão deste artigo foi apresentada sob o título “A ‘nova carne’: a produção do corpo no imaginário contemporâneo” durante a VIII Reunião de Antropologia do Mercosul, em Buenos Aires, 2009. Alguns trechos do texto foram publicados em Breder, 2009.
2. Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990, p. 47.
3. Cf. Le Breton, 1990; Héritier, 1996; Godelier e Panoff, 1998; Laqueur, 2001.
4. Bem entendido, a emergência desse *corpo moderno* no imaginário ocidental é uma gestação lenta e difícil, como informam as próprias imagens de *De corporis humani fabrica*, nos quais os corpos não figuram como objetos de investigação destituídos de vida, mas sob uma forma humanizada, ativa, esqueletos vivos em seu suplício. Datando do mesmo ano que *De Revolutionibus*, de Copérnico, o tratado de Vesálio condensaria, em suas imagens, a transição entre duas épocas e sensibilidades distintas, constituindo um momento significativo, no que tange aos saberes sobre o corpo, da passagem de uma *scientia contemplativa* a uma *scientia activa*.
5. O *gore*, termo inglês que remete a *sangue*, é utilizado para designar um gênero cinematográfico caracterizado por uma representação explícita e superabundante de sangue em cenas de decapitação, esquartejamento, mutilação, canibalismo, etc., filmadas geralmente com riqueza de detalhes e em planos próximos. Considerado como um herdeiro da tradição do teatro Grand-Guinol, o cinema *gore* mistura com frequência violência e humor.
6. Salvo indicação contrária, as palavras e expressões entre aspas duplas constituem termos utilizados pela crítica especializada. Cf. Handling e Véronneau, 1990; Grünberg, 2000; Pompon e Véronneau, 2003.
7. Nessa perspectiva a puberdade constituiria a realização de uma virtualidade, de uma potencialidade reprodutiva não expressa até então. Segundo Moisseeff

(2004b), à ideia de que a ontogênese recapitula a filogênese somar-se-ia a ideia de que as contingências do desenvolvimento individual podem provocar fenômenos de evolução regressiva, despertando o “animal selvagem que dormita em nós” – processo este representado em diversos filmes destinados aos adolescentes pela metamorfose de jovens em lobisomens, por exemplo.

8. É preciso convir que se a mulher “faz” o homem, o homem não “faz” a mulher. Nesse sentido, pondera Héritier (1996; 2000; 2001), é a *fecundidade* que constituiria simbolicamente a diferença *masculino/feminino*. De seu ponto de vista a *valência diferencial dos sexos* – isto é, a construção hierárquica desta diferença, construção que em todas as culturas expressar-se-ia invariavelmente por uma desigualdade a favor dos homens, considerada como natural, inscrita na ordem do mundo – encontraria a sua razão de ser no poder de fecundidade feminino; em suas palavras, no “privilégio exorbitante que têm as mulheres de engendrar os dois sexos”, ou seja, que a mulher seja capaz de gerar não apenas o *idêntico*, mas também o *diferente*. Essa assimetria entre os sexos no que tange à reprodução, como sabemos, é frequentemente invertida nos mitos, nos quais os homens, por um mecanismo qualquer, ou dão origem às mulheres, ou então as privam de seus antigos poderes (geralmente devido ao mau uso que dele fizeram), e restabelecem a ordem subvertida.

9. É significativo notar o quanto essa perspectiva se coaduna com a existente em várias sociedades tradicionais, nas quais a mulher estéril tampouco ascenderia ao estatuto de mulher: “La femme stérile n’est pas considérée comme une vraie femme, *lo*; ele moura *suru*, c’est-à-dire jeune fille immature, et sera inhumée dans le cimetière des enfants (...)”, nota Héritier (1996: 79) aludindo aos Samos de Burkina Faso: “Elle sera en ce monde comme si elle n’avait pas vécu”. Ou como diria uma informante a Vargas (1999:105), em mais uma variação sobre o mesmo tema: “Uma mulher falou pra mim assim: ‘Essa garota aí não é mais mulher do que a gente’. Falaram que eu não era mais mulher. Porque eu não posso ter filhos, eu não sou mulher”.

10. Essas constituiriam as principais categorias na tradição cultural da Grécia Antiga, juntamente com as do seco/úmido: o masculino seria associado ao quente e ao seco, e o feminino ao frio e ao úmido (Héritier, 1996). Nessas oposições cujos termos são diferentemente marcados, as diferenças transformam-se em valores: enquanto os humores frios e úmidos da mulher seriam relacionados à “mentira”, à “mutação”, à “instabilidade”, os humores quentes e secos do homem o seriam à “honra”, à “bravura”, à “fortaleza geral de corpo e espírito” (Laqueur, 2001:131).

Referências bibliográficas

- BOULLY, Fabien. Des Surhommes accablées (*Dead Zone* et *The Fly* de David Cronenberg). In: *CinemAction*, n. 112, 2004. p. 259-265
- BREDER, Debora. Entre o “indizível horror da procriação” e a “sexualidade androide”: notas sobre *The Brood* e *Crash*, de David Cronenberg. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, vol. 6, nº 2, p. 112-129, 2009.

- CEGARRA, Marie. Corps fugitif, corps frontière. In: HÉRITIER, Françoise e XANTHAKOU, Margarita (Orgs.) *Corps et Affects*. Paris: Odile Jacob, 2004. p. 339-352
- DUBOIS, Philippe. A linha geral (as máquinas de imagens). In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 9, n. 2, 1999. p. 65-85.
- GODELIER, Maurice e PANOFF, Michel (Orgs.). *La production du corps. Approches anthropologiques et historiques*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 1998.
- GRÜNBERG, Serge. *David Cronenberg. Entretien avec Serge Grünberg*. Paris: Cahiers du cinéma, 2000.
- HANDLING, Piers e VÉRONNEAU, Pierre (Orgs.). *L'horreur intérieure: les films de David Cronenberg*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1990.
- HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- HÉRITIER, Françoise. *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*. Paris: Odile Jacob, 1996.
- _____. Articulations et substances. In: *L'Homme*, n. 154-155, 2000. p. 21-38.
- _____. Inceste et substance. Édipe, Allen, les autres et nous. In: ANDRÉ, Jacques (Org.). *Incestes*. Paris: PUF, 2001. p. 91-133.
- LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo. Corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF, 1990.
- _____. *L'Adieu au corps*. Paris: Métailié, 1999.
- MOISSEFF, Marika. Un adolescent qui fait mouche. Une variante sur la métamorphose pubertaire. In: LAURU, Didier e LE FOURN, Jean-Yves (Orgs.). *L'image et ses usages. Enfances Psy*, n. 26, 2004a. p. 29-42.
- _____. Le Loup-garou ou la virtualité régressive du pubertaire masculin. In: *Revue Adolescence*, n. 22, 2004b. p. 155-171.
- _____. O que se encobre na violência das imagens de procriação dos filmes de ficção científica. In: *Mana* 11 (1), 2005. p. 235-265.
- POMPON, Géraldine e VÉRONNEAU, Pierre. *David Cronenberg. La beauté du chaos*. Paris: Cerf-Corlet, 2003.
- SCHMITT, Jean.-Claude. Le corps en Chrétienté. In: GODELIER, Maurice e PANOFF, Michel (Orgs.). *La production du corps. Approches anthropologiques et historiques*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 1998. p. 339-355.
- STOLKE, Verena. La mujer es puro cuento: la cultura del género. In: *Estudios Feministas*, 12(2), 2004. p. 77-105.
- VARGAS, Eliane. A figueira do inferno: os reverses da identidade feminina. In: *Estudios Feministas*, IFCS/UFRJ e CFH/UFSC 7(1-2), 1999. p. 89-108.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Recebido em novembro de 2012

Aceito em fevereiro de 2013

Resumo

Este artigo analisa o discurso simbólico sobre o corpo e a construção hierárquica da diferença masculino/feminino nos filmes de David Cronenberg – cineasta canadense cuja obra, de seu próprio ponto de vista, versaria sobre a questão da “identidade”, e que teria no “corpo” seu personagem central.

Palavras-chave

Corpo; Gênero; David Cronenberg.

Abstract

The camera as scalpel: body and gender in David Cronenberg's films.

This article analyses the symbolic speech about the body and the hierarchic construction of the difference between masculine/feminine in David Cronenberg's films – Canadian filmmaker whose work, from his own point of view, deals with the “identity” issue and would focus in the “body” as its main character.

Keywords

Body; Gender, David Cronenberg.