


F o r a - d e

- c a m p o



Aroldo Lacerda



Entre o “indizível horror da procriação” e a “sexualidade andróide”: notas sobre *The Brood* e *Crash*, de David Cronenberg

DEBORA BREDER

Doutora em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão acerca do estatuto do corpo e da diferença masculino/feminino, no imaginário contemporâneo, a partir da análise do discurso simbólico sobre a sexualidade e a procriação em dois longas-metragens de David Cronenberg – diretor canadense cujos filmes, de seu próprio ponto de vista e segundo as apreciações da crítica especializada, teriam no corpo seu personagem central.

Palavras-chave: Corpo. Gênero. Procriação. Sexualidade. David Cronenberg.

Abstract: This article aims a reflection about the body statute and the difference masculine/feminine, in the contemporaneous imaginary, from the analysis of the symbolic speech on sexuality and procreation in two films by David Cronenberg – a Canadian director whose films, according to his own point of view and reviews, would have the body as their main character.

Keywords: Body. Gender. Procreation. Sexuality. David Cronenberg.

Résumé: Cet article propose une réflexion concernant le statut du corps et de la différence masculin/feminin, dans l'imaginaire contemporain, à partir de l'analyse du discours symbolique sur la sexualité et la procréation dans deux longs-métrages de David Cronenberg – réalisateur Canadien dont les films, de son point de vue et selon les appréciations de la critique spécialisée, auraient dans le corps le personnage central.

Mots-clés: Corps. Genre. Procréation. Sexualité. David Cronenberg.

Desvinculada da procriação, a sexualidade é investida de novos valores, tornando-se, no sistema de representações das sociedades ocidentais modernas, uma dimensão da vida privada que diz respeito unicamente ao indivíduo e às suas escolhas; uma dimensão caracterizada por sua plasticidade e autonomia, suscetível de ser modelada, transformada, reinventada; negociada na esfera íntima e, se necessário, mobilizada na esfera pública em reivindicações políticas¹. Uma sexualidade polimorfa, sujeita não apenas a variações segundo os diferentes estilos de vida, como também – conforme sugerem as narrativas de ficção científica que têm no *cyborg* uma figura central – à permutabilidade e ao apagamento simbólico da diferença masculino/feminino.

Considerando tais fatos, este artigo propõe uma reflexão acerca do estatuto do corpo e da diferença masculino/feminino, no imaginário contemporâneo, a partir da análise do discurso simbólico sobre a sexualidade e a procriação em dois longas-metragens de David Cronenberg – diretor canadense cujos filmes, de seu próprio ponto de vista e segundo as apreciações da crítica especializada, teriam justamente no “corpo” seu personagem central.

Acredito que no fim das contas é preciso ir ao corpo para verificar todas as coisas. É pelo corpo que verificamos a vida. É pelo corpo que verificamos a morte (Cronenberg in GRÜNBERG, 2000: 73).

No universo imagético deste cineasta que antes de ser consagrado “autor” pela decantada originalidade de sua obra, angariaria, entre outros sugestivos epítetos, o de “rei do gore visceral”² e “barão da hemoglobina”, o corpo figura, grosso modo, como que 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 evolutiva³. Quanto mais sujeitado ao “controle da consciência” ou à “racionalidade científica”, mais 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

1. Cf. Foucault (1977) para uma análise da emergência, a partir do século XVIII, do que o autor denomina de dispositivo de sexualidade, que teria promovido uma incitação institucional a falar de sexo. Em sua ótica, essa “explosão de discursividades distintas” – originadas não fora ou contra, mas nas próprias entranhas das instâncias de poder – teria tornado o sexo uma questão de Estado e a conduta sexual da população “objeto de análise e alvo de intervenção”. Cf. também Duarte (2004) para uma contextualização da emergência dessa categoria no campo das ciências sociais.

2. 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, cujas atrações incluíam um *pot-pourri* de horrores, o cinema *gore* mistura com frequência violência e humor.

3. Salvo indicação contrária, as palavras e expressões entre aspas duplas constituem termos utilizados pela crítica especializada. Cf. HANDLING; VÉRONNEAU, 1990; GRÜNBERG, 2000; POMPON; VÉRONNEAU, 2003.

para a mutação e a hibridação com a máquina, constituindo um corpo em permanente construção.

Na perspectiva do cineasta, 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 tornaríamos 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* (Cronenberg in HANDLING; VÉRONNEAU, 1990: 37, grifos meus).

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 nos tornarmos menos “polarizados” sexualmente. A idéia de evolução parece clara: com a desvinculação definitiva entre procriação 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 irredutível entre os sexos, fundada no corpo, 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

esse corpo sexuado comporta, qual seja: a assimetria entre os sexos no plano da reprodução. É essa diferença que faz com que a lógica da desordem tenha como principal vetor o corpo feminino – seja transmitindo epidemias (*Shivers*, 1975; *Rabid*, 1976); seja procriando (*The Brood*, 1979; *Scanners*, 1980) ou não procriando (*Dead ringers*, 1988); seja, ainda, iniciando sexualmente o herói e ocasionando indiretamente sua ruína (*Videodrome*, 1982; *The Fly*, 1986). Um corpo, vale notar, concebido simbolicamente 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 como fechado, compacto (CEGARRA, 2004). Um corpo cujo poder genésico remeteria 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’⁴.

O ‘indizível horror da procriação’

“Até mesmo o corpo das mulheres amedronta”, constataria Michelle Perrot (2007) em sua história das mulheres.

Pode-se dizer que *The Brood* (1979) ilustra exemplarmente a proposição acima. A trama do filme se desenrola em uma clínica – o Somafree Institute of Psychoplasms –, onde um psiquiatra arrojado – autor do livro *The shape of rage: an introduction to psychoplasms* – experimenta uma terapia revolucionária cujo objetivo é fazer com que seus pacientes dêem livre curso a seus “recalques”. O inovador processo terapêutico, entretanto, tem efeitos colaterais inesperados, produzindo resultados um tanto desastrosos em certos pacientes – especialmente em uma mulher, separada de seu marido e mãe de uma linda menina, que passa a materializar seus desejos dando à luz criaturas horrendas e mortíferas.

“Samantha Eggar levanta finalmente o véu sobre o indizível horror da procriação”, diz a legenda de uma imagem na qual vemos a atriz que protagoniza o filme de costas para a câmera, em primeiro plano, mostrando ao marido completamente aturdido, de frente para a câmera e em segundo plano, o que se passa em seu ventre. Imagem e legenda, aqui, são perfeitamente sintéticas, bordando pelo avesso o verdadeiro motivo da trama.

4. Cf. LAQUEUR, 2001, para uma perspectiva histórica do processo de construção da diferença masculino/feminino na cultura ocidental. Tanto no que o autor denomina de *modelo de sexo único* – no qual a mulher figura como uma versão imperfeita do homem, anatomicamente como um ‘homem invertido’, havendo uma conversibilidade simbólica de fluidos (modelo que teria prevalecido até o século XVII) – quanto no que denomina de *modelo de dois sexos* – no qual homens e mulheres figuram como essencialmente distintos fisicamente, constituindo-se estas distinções não em diferenças de ‘grau’, mas de ‘natureza’ (modelo que teria emergido entre os séculos XVIII e XIX) –, evidencia-se a construção hierárquica dessa diferença – ainda que ela tenha sido pensada de formas distintas ao longo dos séculos, conforme demonstra o autor no que se refere à nossa tradição cultural.

De fato, trata-se em *The Brood* do “indizível horror da procriação”, ainda que o motivo seja recalcado sob um argumento que tece, com suas terapias mirabolantes, uma caricatura dos desvios da “nova psiquiatria”. Senão, vejamos: a *procriação* é apresentada no filme 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 incontinente, criaturas que são “repulsivas como larvas”, “idiotas e assexuadas”, que só “vêem 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. Vale a pena considerarmos um trecho de sua apreciação, publicada na época do lançamento do filme:

Ele [Cronenberg] não hesita em fazer de Samantha Eggar (que já foi bela) a vítima cada vez mais aquiescente das diabólicas experiências ginecológicas do monstruoso doutor Oliver Reed, e a mãe de uma ninhada apavorante de pequenos monstros que se desenvolvem *sobre* o ventre *sem* cordão umbilical, o que espanta muito os médicos. Essas charmosas criaturinhas obedecem aos impulsos que lhes transmite o cérebro de sua mãe: elas são assassinas quando ela está com raiva, calmas quando ela dorme, e possessivas como ela. Elas deixarão de viver quando ela mesma será morta por aquele (o pai de sua verdadeira criança) que terá descoberto seu apavorante segredo (RABOURDIN, 1978: 88).

Metamorfoseada pela natureza desse processo, a protagonista 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 (que transforma a atriz que “já foi bela” em algo lamentável, levando outro crítico a declarar que jamais perdoaria Cronenberg por tê-la “profanado” tanto), bem entendido, é repugnante, deformando o seu corpo e eclipsando as frágeis fronteiras que sujeitavam seus “instintos” à “razão”.

Nessa perspectiva, o lapso do crítico não deixa de ser divertido: transformando a inovadora terapia do Dr. Raglan, o arrojado psiquiatra, em “diabólicas experiências ginecológicas”, ele não poderia sinalizar de modo mais claro o “apavorante segredo” recalçado na trama.

Como não poderia deixar de ser, o parto ilumina o verdadeiro segredo da heroína, isto é, a sua parte irremediavelmente animal. A descrição feita por outro crítico desse evento “sujo”, “visceral”, “repelente” é bastante ilustrativa a esse respeito:

Ela rasga com os dentes o saco verde prateado sobre seu ventre, retira um embrião carnudo, estende a placenta sobre as suas pernas, lambe em seguida o sangue que recobre a nova criatura e, finalmente, a acaricia e a embala gentilmente sobre seu peito. É uma cena que invariavelmente diverte os espectadores por seu caráter repelente (...). É, no entanto, uma cena que objetivamente parece um momento muito natural no mundo animal: o nascimento é sujo, visceral, e pode parecer repelente aos olhos apagados do civilizado, mas ele é absolutamente essencial à vida (BEARD, 1990: 94-95).

Na avaliação desse crítico, a cena que diverte por ser tão repulsiva evidenciaria os laços que o cineasta tece entre o “irracional”, o “corpo” e o “instinto animal”. Considerada simbolicamente mais condizente com a ordem da ‘natureza’ do que com a da ‘cultura’, pois, a gestação – esse processo de fato “absolutamente essencial à vida” e atributo exclusivamente feminino – pode constituir um vetor de desordem, mobilizando forças “instintivas” e “irracionais”.

Como nota Moisseff (2005: 253), referindo-se às representações sobre a procriação nos filmes 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.

Se em *The Brood* o poder genésico feminino é representado como uma doença psicossomática e não como uma infestação, como ocorre em tantas narrativas literárias e audiovisuais analisadas pela autora, não obstante ele também transforma a protagonista (caracterizada como uma “vítima cada vez mais aquiescente”) em algo abjeto, voltada unicamente para a função de procriar e capaz de infringir todas as regras para salvar sua

prole. Nesse sentido, a descrição que a autora faz da heroína de *Alien* (1979, 1986, 1993, 1997), uma saga hollywoodiana em quatro episódios, revela traços de nossa própria heroína:

Como todas as mulheres, Ripley e sua filha são híbridas, isto é, humanas e animais, pois são capazes de engendrar a partir de seus corpos. Depois dessa experiência tão singular, Ripley mostra-se muito menos interessada pelo futuro da humanidade: a preocupação materna primária – tão cara aos psicanalistas – a impede de sentir imediatamente qualquer compaixão por aqueles – os humanos – que não sejam membros de sua nova pequena família, a qual, entretantes, proliferou (MOISSEEFF, 2005: 257-258).

Evidentemente, ao contrário da tenente Ripley, nossa heroína não está interessada em salvar a humanidade; quando muito, ela estaria disposta a salvar seu casamento. No entanto, o fato de exercer seu poder genésico a torna um vetor de desordem, incapaz de conter seus “instintos” e de sentir empatia por aqueles que a rodeiam, inclusive seus pais – que são assassinados por sua “progênie”, a materialização desses “impulsos” –, seu marido e sua própria filha – que também acaba sendo agredida pelas criaturas que ela secreta.

Esse mal, como vemos, é um *affaire de femme*: transmitido a cada nova geração feminina, as mulheres precisam aprender a controlá-lo – ou a “exorcizá-lo”. Evocando a idéia de transmissão genética, o título francês do filme, *Chromosome 3*, não deixa de ser sugestivo; como sintetizaria outro crítico, biologizando o social, o problema é “matrilinear” (POMPON; VÉRONNEAU, 2003: 69). Passando, pois, de mãe para filha por sucessivas gerações, o problema se perpetua e parece não ter solução. Na seqüência final, a filha apresentará os mesmos *sintomas* do mal que acometera a sua própria mãe na infância: pequenas erupções na pele que tenderão a se transformar, a partir da puberdade, em criaturinhas horrendas e mortíferas...

Assim, o que seria um momento “muito natural no mundo animal”, como expressou um crítico referindo-se à cena do parto – na qual a protagonista “rasga com os dentes a placenta” e “lambe o sangue de sua cria” – transformar-se-ia aos nossos olhos, ou “aos olhos apagados do civilizado”, em um processo repulsivo, encerrando o risco iminente de descontrole. Para o crítico, significativamente, essa cena constituiria uma espécie de visão irônica do processo desencadeado pela psicoterapia: “o paciente

descobre seus sentimentos recalçados, retira-os delicadamente de seu contexto biológico, examina e acaricia esses órgãos sujos da personalidade com fascinação amorosa e orgulho” (BEARD, 1990: 95). Como vemos, de seu ponto de vista a cena funcionaria como uma metáfora: em *The Brood*, a “progênie” constituiria a encarnação de um mal situado na própria “psique” do indivíduo:

Os demônios de *The Brood* não vêm, mesmo metaforicamente, do exterior: eles são inatos à psique humana individual: Raglan é talvez um catalisador, mas é a própria Nola que engendra a progênie. A natureza física de cada um de nós pode ser modificada só pela força do pensamento; cada um pode engendrar seus monstros sem ajuda de ninguém; animado por uma força impossível de parar que emana de si, cada um pode devorar os outros e devorar-se; e o pior é que esse processo terrível pode ser transmitido inconscientemente aos outros e se voltar contra eles (...). Então não é surpreendente constatar que Cronenberg tenha dado o nome de ‘progênie’ tanto a seus monstros quanto a seu filme: ambos são produtos e agentes de uma meditação melancólica, de uma inquietude e de uma confusão interior (BEARD, 1990: 98).

Como se nota, ao analisar o que é explicitamente sugerido no argumento do filme, o crítico ilumina, ainda que por preterição, o discurso simbólico da trama. Conforme pondera, se o psiquiatra pode – talvez – ser considerado como um “catalisador” desse processo, nossa heroína – sem qualquer sombra de dúvida – é a responsável única pela procriação: “é a própria Nola que engendra a progênie”. Assim, o mal ou “demônios” inatos à psique humana, curiosamente, se manifestam preferencialmente e com maior virulência em um indivíduo do sexo feminino. A questão é que se, de fato, como pondera o crítico, cada indivíduo, homem ou mulher, “animado por uma força impossível de parar que emana de si”, pode engendrar seus próprios fantasmas, assexuados ou não, é preciso convir que só o indivíduo de sexo feminino tem a capacidade de gerar, em seu próprio corpo, criaturas de ambos os sexos. Esse detalhe, obliterado pela maior parte das apreciações – que se atém à consideração do discurso psicanalítico explorado pelo argumento da trama –, também escapa ao crítico: nesse sentido, é justamente “a natureza física de cada um de nós” que *não* pode ser modificada “só pela força do pensamento”... O que equivale a dizer essa *assimetria fundamental entre os sexos no plano da reprodução*.

5. A *valência diferencial dos sexos*, que a autora diferencia do fato social da dominação masculina, exprimiria uma relação conceitual hierarquizada entre o masculino e o feminino. Para a autora, não obstante a sua universalidade, a valência diferencial do sexo relevaria da ordem simbólica: ela constituiria “*un artefact et non un fait de nature*”.

Como nota Hérítier (1996: 230), “L’appropriation de la fécondité dans le corps masculin est vouée à l’échec: il ne peut jamais y avoir que simulacre”. Sob esse aspecto não seria o sexo, mas a *fecundidade* que constituiria a diferença masculino/feminino. Na perspectiva da autora, a *valência diferencial dos sexos* – isto é, a construção hierárquica dessa diferença – construção que nas mais diversas 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”, fazendo com que “de uma forma saia outra forma”, ou seja, que a mulher seja capaz de gerar não apenas o *idêntico*, mas também o *diferente* (HÉRITIER, 2000: 34-36)⁵. Essa assimetria entre os sexos no que tange à reprodução, como sabemos, é freqüentemente 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.

Realizada nos mitos, a inversão dessa assimetria é, todavia, impossível na prática. E aqui somos levados a concordar com o crítico que o título conferido pelo cineasta “tanto a seus monstros quanto a seu filme” de fato não surpreende, constituindo a “progênie”, quiçá o produto de uma “meditação melancólica, de uma inquietude e de uma confusão interior”... Em *The Brood* (1979) poder-se-ia dizer, aproveitando o contexto *psi* da trama, que, recalcado, o poder genésico feminino retorna como esse “indizível horror” que sentimos em cada seqüência do filme.

A ‘sexualidade andróide’

“A fusão entre o homem e a máquina, a colisão entre a tecnologia moderna e o psiquismo humano, a procura por uma nova sexualidade” (ROUYER, 1996: 86).

Assim começa um crítico o seu artigo sobre *Crash* (1996), o décimo quarto longa-metragem de David Cronenberg, inspirado no romance homônimo de James Ballard. A trama do filme gira em torno de um casal – jovem, bem-sucedido profissionalmente, sem filhos – que encontra no relato recíproco de suas respectivas aventuras extraconjugais uma forma de prolongar um casamento sexualmente entediado. As três primeiras seqüências já expõem

ao espectador à dinâmica dessa relação. Na primeira, em um hangar aeronáutico, vemos uma mulher mantendo relações sexuais com um homem. Na segunda, em um set de filmagem, durante a produção de um filme publicitário de prevenção contra acidentes de trânsito, vemos um homem mantendo relações sexuais com uma mulher. Por fim, na varanda de um apartamento, vemos a mulher da primeira seqüência e o homem da segunda partilhando suas aventuras sexuais enquanto mantêm relações e observam, ao longe, o intenso tráfego na rodovia.

Após essa explanação extraordinariamente sintética da vida conjugal desse casal *blasé*, cuja expressão permanece impassível, estranhamente ausente em suas relações, a próxima seqüência, como não poderia deixar de ser, mostra a reviravolta que introduz a desordem: o *crash*. Em uma rodovia o protagonista – diretor de filmes de prevenção contra acidentes de trânsito – perde o controle do carro e se choca contra outro automóvel que vinha em direção contrária. O homem que estava ao volante é ejetado do veículo; a mulher que estava a seu lado, ensangüentada, tenta se livrar do cinto de segurança e acaba desnudando involuntariamente um seio. O protagonista observa a cena, estupefato. Ela também o observa, estática. Essa troca de olhares “calma e glacial” revelaria a aceitação da morte como um “terceiro termo sensual”.

A partir de então, o protagonista experimentará formas inéditas de prazer com uma extravagante trupe, formada por acidentados de ambos os sexos, nas quais é imprescindível a repetição da emoção despertada pelo *crash*. Sobreviventes de outros acidentes, os personagens “erotizam a morte”. Enquanto assistem, em grupo, a repetidas imagens de colisões na TV, eles acariciam-se mutuamente, procurando excitar os seus corpos diante das imagens em câmera lenta da morte. O sexo é praticado a bordo de seus veículos, ao acaso dos encontros em rodovias, garagens, estradas. “Sexo frio e tecnológico, sem sentimento, a única humanidade reside na máquina”, conforme avalia outro crítico (FABRE, 1996).

Para o cineasta, o filme versaria sobre a desconexão, a ausência de emoção ressentida pelos personagens – cuja “psicologia”, em sua ótica, seria *futurista* –, e contra a qual eles se batem:

O que dizemos em *Crash* é sim, nós nos tornamos diferentes, nem mesmo o sexo é mais o que era. Podemos ter filhos sem relações sexuais (...) A reprodução prescinde das pessoas!

Prescinde dos vivos: o material genético de um morto pode ser conservado. O sexo é totalmente independente da conservação da raça humana: então o que ele se tornou? Uma espécie de imenso potencial, livre e flutuante... Mas em direção a qual objetivo? Ele pode se transformar em obra de arte, em espetáculo, em religião (Cronenberg *in* TOBIN, 1996: 91).

Em *Crash* esse “imenso potencial livre e flutuante” que flerta com a morte em cada seqüência do filme parece deslocado – o sexo é “frio e tecnológico”, remetendo a uma “sexualidade andróide”, segundo as apreciações da crítica especializada – como se, desvinculado da reprodução, ou “totalmente independente da conservação da raça humana”, ele padecesse, simbolicamente, de um certo déficit de sentido. Não por acaso, conforme observa o cineasta acerca de seus personagens de “psicologia futurista”, “que eles sejam homens ou mulheres não é importante, não é o problema” (Cronenberg *in* TOBIN, 1996: 91). O problema, ao que parece, é o do sentido. No filme, não é que a morte se apresente como uma “verdade mais eminente que a vida”, conforme pondera Bataille (1957) em seu ensaio sobre o erotismo, é o déficit mesmo de sentido que se apresenta como uma “verdade mais eminente” do que a própria morte.

Sob esse aspecto é significativo notar que se para Cronenberg a relação entre o sexo e a morte constituiria a estrutura do filme, essa relação é enquadrada em um novo cenário, distinto daquele no qual ela havia sido pensada por Bataille. A oposição simbólica entre erotismo (“a aprovação da vida até na morte”, segundo a célebre fórmula do autor) e reprodução, constituindo o primeiro o atributo que diferenciaria o homem das demais espécies animais no plano da reprodução, opera no filme tendo como pano de fundo a tecnologia, que permite a dissociação efetiva entre sexualidade e procriação. “Trata-se de um filme sobre a tecnologia e o erotismo”, conforme declararia o cineasta no início das filmagens: “As pessoas estão desconectadas umas das outras por causa da tecnologia. Elas manifestam uma necessidade obsessiva de reinventar a sexualidade e o amor” (Cronenberg *apud* POMPON; VÉRONNEAU, 2003: 170). Para Bataille, como sabemos, a “chave do erotismo” encontrar-se-ia no “sentido fundamental da reprodução”, posto que esta colocaria em jogo “seres descontínuos”, “distintos uns dos outros”. Mas como reinventar o erotismo quando os corpos são remodelados com essa “nova carne” fabricada nos laboratórios

com tecnologia moderna; quando as diferenças do corpo sexuado se dissolvem; quando “uma pulsão omnissexual permite todas as combinações” e “nem o sexo nem a identidade importam mais” – em suma, quando *todas* as relações são possíveis, instaurando a indiferenciação? Quando *todas* as “combinações” são possíveis, abolindo as regras – e conseqüentemente a possibilidade, real ou imaginária, de transgressão –, é o social mesmo que simbolicamente parece ser posto em questão.

Um déficit de sentido que esses personagens de “olhares de exílio” tentam obstinadamente suprir em suas errâncias noturnas pela metrópole. Auto-estradas, viadutos, garagens... Em *Crash* pode-se dizer que o *não-lugar*, esses espaços de passagem, de trânsito, de anonimato, não raro espaços de ruptura, que diluem os vínculos e instituem o provisório – aleatoriamente, a cada novo *crash* –, constitui o cenário por excelência do filme. Um cenário feito de concreto e cinza pelo qual circula essa “humanidade pouco recomendável”, essa “inquietante confraria” marcada pelo entorpecimento de sentidos e necessidade de constante excitação. Um cenário feito de uma miríade de azuis, roxos, violetas, como o *dégradé* dos hematomas; tons frios e sons metálicos, como o aço cirúrgico das próteses.

“É no anonimato do não-lugar”, observa Augé (1994: 110), “que se experimenta solitariamente a comunhão dos destinos humanos”. No filme, é no anonimato desses novos cenários urbanos – espaços de desolação nos quais nos confrontamos, em maior ou menor medida, com a impressão de isolamento em meio à multidão – que nossos heróis experimentam, solitariamente, o entrecruzamento violento dos destinos. É preciso uma colisão, um choque, um *crash* para que se estabeleça uma forma qualquer de comunicação em meio aos fluxos e contrafluxos incessante nas vias.

Poderosamente investido de afeto no imaginário contemporâneo, o automóvel (esse “espaço do mito” constantemente celebrado por Hollywood) transforma-se em uma prótese indispensável do homem nesse universo de concreto e néon – objetivamente congestionado e subjetivamente deserto para esses naufragos petrificados do asfalto. No filme, é mediante essa máquina, essa extensão metálica do corpo que funciona como um casulo – exalando um odor de “sexo, sangue e gasolina”, de fluidos “químicos e orgânicos” que se misturam

–, que os personagens, em suas perambulações noturnas, reinvestem simbolicamente os espaços não identitários e não relacionais pelos quais transitam, recompondo laços sociais esgarçados. É no interior dessa máquina-casulo que nossos heróis tentam criar vínculos e pertencimentos, formando, ainda que momentaneamente, uma “família misteriosamente recomposta”, conforme significativamente descreve um crítico essa trupe cujos membros se reúnem ritualmente à procura de novas colisões.

Uma família efêmera, é preciso convir, mas que logra celebrar unida alguns *crash*.

Conclusão

Quando indagado, em uma longa entrevista realizada ainda nos anos 80, em que consistiria exatamente essa “nova carne”, idéia enunciada pela primeira vez em *Videodrome* (1982) 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. Certamente passamos por transformações no plano psicológico desde o início da raça humana. Na verdade, nos transformamos também de maneira física. Nós somos fisicamente diferentes de nossos ancestrais, em parte por causa do que ingurgitamos, e em parte por causa de objetos como óculos, a cirurgia, etc. Nós poderíamos, entretanto, dar um passo suplementar; poderíamos desenvolver outro braço, poderíamos mudar nossa aparência física, passar por mutações etc. (Cronenberg in HANDLING; VÉRONNEAU, 1990: 36-37, grifos meus).

Etc. Ao considerar essa declaração dir-se-ia que é neste “etc.” que reside, hoje, uma parte significativa da fonte que alimenta o imaginário contemporâneo. Com efeito, na contemporaneidade a relação do indivíduo com o mundo é mediada 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, de 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.

Modelado pelas novas tecnologias, o corpo é simbolicamente reconfigurado. Essa “nova carne” enunciada pelo cineasta é a carne sintética que reveste o *cyborg*, criatura “pós-gênero” de uma “era pós-humana”, tão celebrada por Haraway (1995: 251) por sua força simbólica⁶. Povoando as mais variadas narrativas contemporâneas, a figura do *cyborg*, como nota Le Breton (1999: 205), transformou-se, em poucas décadas, em um paradigma incontornável para pensar a contemporaneidade, denotando, nas palavras do autor, uma 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”.

Essa reconfiguração do corpo no imaginário contemporâneo, contudo, não oblitera a diferença que este corpo sexuado comporta, conforme sugerem os discursos simbólicos sobre a procriação nas narrativas de ficção científica. Como nota Moisseeff (2005: 253),

o relativo encobrimento da especificidade das faculdades femininas de reprodução, associado à simetria dos papéis e direitos de cada sexo, faz jorrar nas telas de televisão, de cinema ou de ultra-sonografia o alcance desse poder no plano do imaginário.

Produzindo efetivamente uma assimetria entre os sexos no que tange à reprodução, o processo parece difícil de ser pensado no quadro da ideologia moderna, que tem a *igualdade* e a *liberdade* como valores centrais (DUMONT, 1985). Como pondera a autora, nesse contexto a fecundidade feminina precisa ser rigorosamente controlada – da puberdade à menopausa –, restringida ou retardada ao máximo, tornando-se da alçada exclusiva de especialistas.

Em suma, o que essas narrativas parecem dizer com suas desconcertantes imagens é que para tornar-se igual ao homem, a mulher precisa de algum modo ‘sacrificar’ simbolicamente o atributo que a diferencia – atributo este que a torna um singular vetor de desordem. A capa do livro do arrojado psiquiatra de *The Brood* não poderia ser mais sugestiva nesse sentido: sob o título *The shape of rage: na introduction to psychoplasmics*, vemos cinco quadros. O primeiro quadro exhibe um punho. O segundo quadro exhibe o mesmo punho, no qual vemos os lábios fechados de uma boca que evoca uma vulva. O terceiro quadro exhibe os lábios

6. “O *cyborg* é nossa ontologia, ele nos outorga uma política” (HARAWAY, 1995: 254). Ponderando que não obstante suas “profundas raízes históricas” o *gênero* poderia não constituir nossa “identidade global”, a autora propõe reverter o uso dessa figura, “emanação de um capitalismo patriarcal e militarista”, na luta contra as desigualdades socialmente construídas, como as de gênero, classe, etnia etc. Conforme argumenta, a figura do *cyborg* poderia ser utilizada como um instrumento de liberação, promovendo a “confusão de fronteiras e a responsabilidade em sua elaboração” – como se para combater as desigualdades simbólica, social e historicamente construídas entre homens e mulheres fosse necessário, em última instância, negar simbolicamente o corpo e a diferença sexual. Ainda que as preocupações, aqui, sejam de outra ordem, pode-se dizer que essa perspectiva se coaduna com a do cineasta no sentido de uma atribuição de valores positivos à dissolução simbólica da diferença masculino/feminino. Cf. HARAWAY, 1995: 213-250 e STOLKE, 2004 para um retrospecto sobre os usos e significados do termo *gênero* nas ciências sociais e na ‘teoria feminista’.

mais abertos, juntamente com o punho. No quarto, esse órgão ‘grita’. No quinto, explode...

Referências

- AUGÉ, Marc *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- BEARD, William. Lesprit viscéral: les films majeurs de David Cronenberg. In: HANDLING, Piers; VÉRONNEAU, Pierre (Dir.). *L'Horreur intérieure: les films de David Cronenberg*. Paris: Cerf, 1990.
- CEGARRA, Marie. Corps fugitif, corps frontière. In: HÉRITIER Françoise & XANTHAKOU, Margarita (Éds.). *Corps et affects*. Paris: Odile Jacob, 2004.
- DUARTE, Luiz Fernando. A sexualidade nas ciências sociais: leitura crítica das convenções. In: PISCITELLI, Adriana; GREGORI, Maria Filomena; CARRARA, Sérgio. (Orgs.). *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- FABRE, Jérôme. Crash, de David Cronenberg. *Jeune Cinéma*, n. 239, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. I. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- GRÜNBERG, Serge. *David Cronenberg: entretien avec Serge Grünberg*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.
- _____. *Crash: eros + massacre*. Entretien avec David Cronenberg & Rencontre avec James G. Ballard. *Cahiers du Cinéma*, n. 504, p. 26-32, 1996.
- HANDLING, Piers & VÉRONNEAU, Pierre. *L'Horreur intérieure: les films de David Cronenberg*. Paris: 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. *L'Homme*, n. 154-155, p. 21-38, 2000.
- LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.
- LE BRETON, David. *L'Adieu au corps*. Paris: Métailié, 1999.
- MOISSEEFF, Marika. O que se encobre na violência das imagens de procriação dos filmes de ficção científica. *Mana*, v. 11, n. 1, p. 235-265, 2005.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- POMPON, Géraldine & VÉRONNEAU, Pierre. *David Cronenberg: la beauté du chaos*. Paris: Cerf-Corlet, 2003.

- RABOURDIN, Dominique. Chromosome 3. *Cinéma 79*, n. 252, p. 88, 1978.
- ROUYER, Philippe. Crash: l'empire de l'essence. *Positif*, n. 425-426, p. 86-87, 1996.
- STOLKE, Verena. La mujer es puro cuento: la cultura del género. *Estudos Feministas*, v. 12, n. 2, p. 77-105, maio-ago. 2004.
- TESSON, Charles. Chromosome 3. *Cahiers du Cinéma*, n. 306, p. 58, 1979.
- TOBIN, Yann. Qu'est-ce qu'ils entendent par pornographie? Entretien avec David Cronenberg. *Positif*, n. 425-426, p. 88-94, 1996.