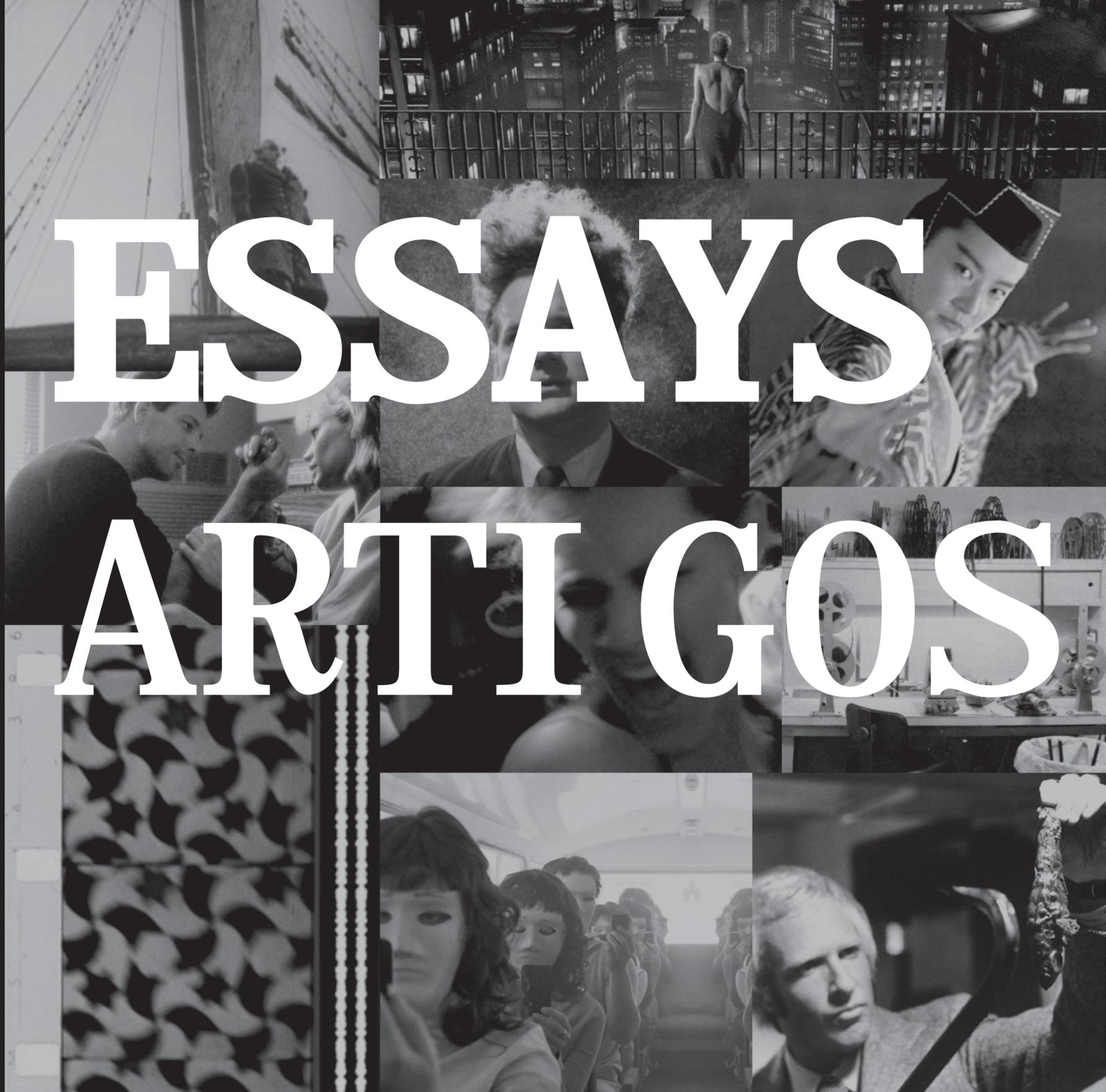




ESSAYS ARTI GOS



Corpo e metamorfose: o monstro como reflexo autoral na significação do filme *A mosca*, de David Cronenberg¹

Abstract

*The body horror emerged as a subgenre of horror cinema and one of its greatest exponents is David Cronenberg. In his films, the human body was never designed as a perfect machine. For the Canadian director, the body is the receptacle of all the ills of all the misfortunes that might narrow it down to an empty shell, anodyne, as either the metamorphosis that engenders fear and puts the body in check. From this premise, and having mainly the French discourse theories as a theoretical foundation, we will see how the body is configured by guidelines of the grotesque metamorphosis that governs the annihilation in *The fly* 1986, as well as the authorial body that focuses on reflection monstrosity as the failure of bodily perfection.*

Keywords: Body; Horror cinema; meaning; grotesque; film analysis.

Introdução

O horror corporal (*body horror*) é um subgênero do cinema de horror e atingiu grande representatividade nos anos 1980. De um conjunto de filmes desse subgênero, em que os corpos ou sofriam metamorfoses, transformações profundas nos modos de ser e viver, ou eram aniquilados pelos acontecimentos fortuitos, talvez a escolha mais perturbadora, que realmente polemiza e planta no espectador um efeito de sentido proveniente do pavor, seja os filmes de David Cronenberg. Este é, sem dúvida nenhuma, o cineasta que realmente inaugurou o *body horror* no cinema do medo. O corpo nos filmes do diretor canadense nunca foi idealizado como uma máquina perfeita; pelo contrário, o corpo humano é o receptáculo de todas as mazelas, de todas as desgraças que possam acometê-lo e reduzi-lo a uma casca vazia, muitas vezes, anódina, como quer os vários processos metamórficos que engendram o medo e colocam o corpo em xeque nos filmes desse cineasta perturbador.

David Cronenberg sempre teve por meta em seus filmes, como já deixou bem claro em muitas entrevistas, desmascarar a fragilidade do corpo humano, sujeitando-o a uma genuína representação do grotesco. Nesse processo, o corpo passa a ser visto como uma máquina imperfeita que, de certo modo, está fadado ao aniquilamento, seja pelas forças da natureza ou do próprio homem, seja pelas forças sobrenaturais, inexplicáveis, que envolvem as personagens. Em suma, a falência do corpo é o mote fundamental que Cronenberg evidencia na maioria de seus filmes.

Do universo macabro de corpos grotescos do diretor canadense, interessa-nos deter naquele que talvez seja um dos filmes mais perturbadores do *body horror*, *A mosca* 1986, cuja representação corporal ganha uma configuração assustadora com a transformação de um cientista, Seth Brundle, em monstro. Aqui, a corporalização ganha contornos profusos e inquietantes. A mutação que sofre o protagonista, fundido acidentalmente com uma mosca doméstica,

irá apontar para um caminho em que seu corpo instaurará um novo sentido: provocar o horror, por meio da imagem abjeta do grotesco. Nesse enunciado horripilante, cujo corpo vai lentamente rumo ao aniquilamento de sua identidade, transformando-o em uma mosca humana, a metamorfose é agonizante. Ela se prolonga no tempo e, assim como certas doenças mortais e destrutivas que apontam para a efemeridade da vida humana, ela tende a levar o corpo em transformação à degradação física e mental. Essa mestiçagem entre os genes humanos e os do inseto provoca uma perturbação não só como estratégia discursiva do gênero *horror*, mas também como um alerta que o autor, subjacente ao texto fílmico, quer transmitir: o corpo humano como um invólucro imperfeito, fadado ao completo autoextermínio. Esse revestimento destina-se a produzir ilusões e, de certa forma, pregar uma grande peça na vida das personagens envolvidas nas muitas narrativas em que os corpos representam muito além de uma simples corporificação.

Por meio das teorias acerca do discurso, entre elas a Semiótica de linha francesa – conhecida como a “Escola de Paris”, amplamente difundida por Algirdas Julien Greimas e seguidores –, e a Análise de Discurso – também de origem francesa, que tem com o trabalho de Dominique Maingueneau uma profusão de modelos para empreender as análises, sob o ponto de vista discursivo, a quaisquer objetos, sejam formas da linguagem, sejam os discursos que as manifestam –, pretendemos verificar como o enunciador constrói uma corporalidade específica no enunciado fílmico, na medida em que rejeita o corpo normal e o coloca como uma imperfeição, figurativizada na deformação do corpo do protagonista em *A mosca* 1986. A ausência da forma “ideal” e a prevalência do disforme, que gera o horror, provocam a rejeição desse corpo, notadamente paramentado como uma imagem do abjeto, apresentado em sua imperfeição mais “perfeita”, sob o ponto de vista de um enunciador que realmente quer provocar muitas inquietações.

A escolha grotesca de Cronenberg

Em seu estudo sobre a obra de Rabelais, Bakhtin (1999) mostra que as imagens da cultura popular permeiam a obra do autor francês. Bakhtin se centraliza nesse aspecto da cultura popular, enfatizando como modelo de análise as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.), nas obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar e nas diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, brasões populares, etc.). É a partir do carnaval que se originam as imagens grotescas, e da comicidade das representações festivas que Rabelais utiliza em sua obra, o riso carnavalesco. Decorrentes da cultura carnavalesca, certos ocorridos, dentro do meio eclesástico, tinham uma representação mais “humana”, como os milagres, a vida do clero, as moralidades, que são carnavalescos, aproximados ao deleite do povo através dessas festas de rua.





O sofrimento torna-se riso, um ponto bastante marcante dentro dessa cultura. Das imagens grotescas surge a preocupação constante com o corpo, com a aproximação deste com as coisas terrenas, como beber, dormir, comer, saciar as necessidades fisiológicas e sexuais. Há uma maior aproximação dos personagens com a vida cotidiana, uma interação mais realista que dá à obra literária um caráter mais “humanizado”. As grosserias verbais e corporais também ganham certo valor dentro das imagens grotescas da cultura popular.

O realismo grotesco, tipo específico de imagens da cultura popular em todas as suas manifestações, difere, como o autor salienta, do realismo romântico (o grotesco romântico). No realismo grotesco há a degradação do sublime. Degradar é estar em comunhão com a parte inferior do corpo, a do ventre, e dos órgãos genitais, e, conseqüentemente, com os atos sexuais, com a concepção, com a gravidez, o parto; também é estar em sintonia com a satisfação alimentícia, cuja realização acontece em dois polos opostos, mas confluentes: de um lado, a absorção dos alimentos; de outro, a expulsão desses alimentos pelas necessidades fisiológicas, a defecação como o constituinte final desse contentamento alimentar. Tal atitude não estava de acordo com os procedimentos morais do realismo romântico, onde o corpo é acabado e perfeito. Há uma oposição entre grotesco subjetivo e grotesco romântico. Enquanto o primeiro está relacionado com a cultura popular e com seu caráter universal e público, o outro é uma espécie de carnaval que o indivíduo, solitário e com a agudeza consciente do isolamento que escolheu como forma de vida, representa. No grotesco romântico há a representação do terrível, do medo, enquanto no grotesco medieval, o terrível é vencido pelo riso. As imagens do

grotesco da cultura popular não procuram assustar o povo; por outro lado, há a mais pura expressão do temor com as imagens do grotesco romântico. Para se entender o problema do grotesco e de sua essência estética é preciso se colocar dentro do contexto da cultura popular da Idade Média e da literatura do Renascimento. Para se compreender ainda mais os meandros desse universo, é preciso fazê-lo a partir da visão carnavalesca do mundo, pois fora desse âmbito, desses elementos, os temas do grotesco tornam-se completamente sem sentido, unilaterais e ingênuos.

No grotesco romântico, a representação do horrível, daquilo que provoca o medo, centra-se no repugnante, no feio. Este, por sua vez, gerou alguns questionamentos de Karl Rosenkranz, filósofo alemão do século XIX. Em 1853, Rosenkranz publicou um livro polêmico: *A estética do feio*. Neste livro, em uma de suas passagens, o autor alemão mostra que o repugnante é constituído por algumas oposições: ao *Belo sublime* – forte, grandioso, majestoso –, que tende ao infinito, há uma antítese positiva, o *Belo agradável* – gracioso, jocoso, atraente –, que tem sua representação no limite do finito; a partir dessa primeira oposição entre o belo sublime e o belo agradável, haverá então duas outras antíteses, dessa vez, negativas: 1) Antítese negativa ao belo sublime (o *vulgar*), que produz algumas oposições: grandioso ao miserável; forte ao débil; majestoso ao desprezível; 2) Antítese negativa ao belo agradável (o *repugnante*), que gera algumas oposições: gracioso ao grosseiro; jocoso à frivolidade, à superficialidade, ao morto; atraente ao horrendo (Cf. Rozenkranz 1984, 225). Em uma observação fundamental, o autor notará que o repugnante possui um efeito que nos repele diante de sua apreciação:

[...] A inacessibilidade do sublime nos arrebatava do limite comum e nos enche de maravilha e veneração. O estímulo do agradável nos atrai em sua direção para o aproveitarmos e o lisonjearmos com todo o nosso sentido. O repugnante, ao contrário, nos repele de si porque suscita em nós desgosto por sua miserabilidade, horror por seu caráter mortuário, repugnância por seu caráter horrendo (Rosenkranz 1984, 225).

Tais oposições apresentadas por Rosenkranz retomam, em semelhança, a ideia postulada por Victor Hugo (1988) sobre a teoria do grotesco: a fusão dos contrários, o belo e o feio, irá gerar o grotesco. Wolfgang Kayser (1986, 61) mostra que é “[...] somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade”. O grotesco irá dirigir, como o sublime, o nosso olhar também para um mundo mais “[...] elevado, sobre-humano”, assim como “[...] do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal” (Kayser 1986, 81).

O grotesco funda as agruras da rejeição. Ao produzir imagens abjetas, um sentimento de repulsa toma conta daquele que observa, deixando-o incomodado. O grotesco afasta, repele e desestabiliza para poder produzir sentido. A rejeição ao corpo grotesco nos filmes de Cronenberg é um dos pilares para que o *body horror* se fundamente como um cinema do abjeto, do repugnante.

Fernão Ramos (1987), sobre o cinema marginal brasileiro, postula que a representação do abjeto neste cinema adquire um modo particular de existência: nega-se a representar o nobre, pois se privilegia o universo do “baixo”, representado por gestos

e comportamentos bizarros, tais como a deglutição aversiva; o animalesco; o sangue; o vômito; o corpo (lugar de construção do abjeto); o horror (lado grotesco; temores primitivos; berro histérico) – medida do sentimento causado pela expressão do abjeto –; e a atração pelo disforme (Cf. Ramos 1987, 117-118). Assim, a relação do cinema marginal com o espectador se dará na base do horror e da abjeção. Estes, por sua vez, produzem um efeito de sentido de repulsa que o espectador terá ao entrar em contato com os filmes. Essa relação, fundamentada no horror, na abjeção e na agressão, causa, desse modo, um efeito de incômodo no espectador, pois

[...] o vínculo catártico, próprio à narrativa clássica, não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche-agressivo, não conseguindo projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado (Ramos 1987, 121).

Aristóteles, segundo José Luiz Fiorin (2008), trouxe para o universo estético o sentido medicinal e religioso do termo.

[...] A catarse é a libertação daquilo que gera o desequilíbrio, com vistas à reequilibração. Existem duas grandes interpretações da noção aristotélica. A primeira entende que a purgação é a vivência pelo espectador, durante a tragédia, da situação do herói, o que leva à experiência do terror e da piedade, de tal forma que aprende a distanciar de si esses estados patêmicos. A segunda é que a vivência das dores das personagens propicia o alívio das próprias tensões. (Fiorin 2008, 41)



Será que o espectador cronenbergiano chega a experimentar a primeira ou a segunda interpretação aristotélica da catarse? O grotesco em Cronenberg, fundado naquele tipo específico do grotesco romântico, irá desestabilizar o espectador, pois, de imediato, sua catarse é anulada e, em seu lugar, sobressai-se a repulsa. Não há o estabelecimento do efeito da catarse, não há o “vínculo catártico” (Ramos 1987, 21), um lugar comum nas narrativas do cinema clássico. Nos filmes de Cronenberg, podemos observar que, de certo modo, o enunciatário (o espectador) experimenta a repulsa, a aversão, provenientes do abjeto que impregna a representação dos corpos na diegese fílmica. Não há tempo para a purgação, apenas prevalece a repulsa.

Se o cinema de horror clássico tem por meta apresentar, como um de seus resultados, a catarse como forma de libertação das angústias e ansiedades experimentadas pelo espectador, o enunciatário cronenbergiano quebra esses parâmetros e aponta, como característica do cinema moderno de horror, para uma

ruptura narrativa que, ao invés da liberação, do relaxamento dos sujeitos, emerge um novo ponto de vista, que atinge o enunciatário, evidenciando uma reflexão acerca do papel do corpo nesses simulacros discursivos. O efeito catártico não existe; em seu lugar, emerge um efeito reflexivo. Em suma, em *A mosca* 1986 não há um equilíbrio, muito menos uma “reequilibração”; a catarse não existe. O terror é o desequilíbrio do corpo. Acometido por algo desconhecido, o corpo do cientista vai, aos poucos, definhando-se, expurgando pedaços de membros, carne, cabelo, dentes, para que outro modelo corporal surja. O terror, sem efeito catártico, é o mistério da mutação, é a metáfora de uma doença incurável, agressiva e progressiva. O corpo saudável, enquanto molde socialmente aceito, atinge um estágio terminal, para que outro corpo, o do monstro, brote como uma forma abjeta e grotesca para os padrões sociais; como recurso contrário à negação, do ponto de vista do transformado, a única solução é aceitar o corpo monstruoso como uma nova proposta corporal. O corpo do monstro

é, nesse caso, um misto entre o terror e a comiseração. Medo e compaixão, duas paixões que se tornam conflituosas na diegese fílmica, não oferecem o distanciamento, nem o “alívio” esperado para o espectador. A única solução cabível, que encerra de vez com o modelo grotesco que se apresenta, tal como uma doença terminal em estágio avançado, é o aniquilamento das forças, é a destruição do monstruoso, da desordem corporal, sem, no entanto, provocar uma sensação de alívio, muito pelo contrário, pois o que realmente “sobra” é a sensação de medo de algo invisível e silencioso que nos devora por dentro.

A figurativização da metamorfose grotesca no cinema de Cronenberg

Embasados pela teoria da semiótica francesa greimasiana, podemos observar que cada texto em particular possui um percurso gerativo da significação que compreende três níveis com suas respectivas estruturas: no nível discursivo, a superfície e concretude do texto, há as estruturas discursivas; no nível narrativo, as estruturas semionarrativas; e, no nível fundamental, mais abstrato, as estruturas profundas. Cada nível apresenta, com suas respectivas

estruturas, uma sintaxe e uma semântica correspondentes. Do nível discursivo, que nos concerne aqui, podemos depreender uma dimensão figurativa. A dimensão figurativa é a mais evidente e rica, pois ela é responsável pelo acesso imediato ao sentido, já que “[...] essa dimensão se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso [...]” uma vez que ela “[...] é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre com toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mais abstratas e profundas”, que, por sua vez, “[...] dá ao leitor, assim como ao espectador de um quadro ou de um filme, o mundo a ver, a sentir, a experimentar” (Bertrand 2003, 29).

Oriunda da dimensão figurativa do discurso, a figurativização é um subcomponente da semântica discursiva; é um processo que consiste em revestir as estruturas abstratas do nível narrativo, dando-lhes concretude; também é um procedimento do enunciatário para figurativizar seu enunciado. Há dois patamares para os procedimentos de figurativização: 1) a figuração é a instalação de figuras semióticas; ela responde pela conversão dos temas em figuras; 2) a iconização, ao tomar as figuras já constituídas, irá dotá-las de investimentos particularizantes, suscetíveis de produzir a ilusão referencial que as transforma em imagem do mundo.



Nesse enunciado do *body horror* orquestrado por Cronenberg, a figurativização concretiza o valor buscado pelo sujeito protagonista: inicialmente, no plano figurativo, é o sucesso de uma experiência científica e as consequências positivas desse processo. Infelizmente, há um acontecimento desestabilizador: a intrusão de um elemento genético estranho (uma mosca doméstica) que se funde acidentalmente com os genes do pesquisador; a partir de então, uma nova forma de vida começa a brotar. Nesse processo mutagênico, uma força que incide sobre o sujeito é aquela do antissujeito, uma energia contrária, que, no plano figurativo, é representado pelo inesperado (a mosca no teletransportador), tornando-se, mais adiante, também um acidente corporal. A partir da descoberta, o cientista tenta reverter o processo, pois possui um poder e um saber-fazer, mas é impedido pela instauração das forças do oponente, que o subjuga por um não-poder-fazer: a impossibilidade de reverter o processo, no plano figurativo. Desse modo, o objeto, valorizado positivamente, em um primeiro momento, passa a ser recusado; há a renúncia por parte do sujeito do fazer que, pelo revés da sorte, torna-se um sujeito de estado, que sofre com o processo irreversível da mutação. É o mesmo sujeito que, após aproximar-se do quase sucesso da experiência (sujeito do fazer), passa agora a renunciá-la (sujeito de estado). Instaura-se a renúncia, em um segundo momento, mas, em vista da impossibilidade de reverter o processo mutagênico, há, como um prêmio às avessas, uma *resignação*, no plano figurativo, pois o sujeito submete-se à vontade do destino (também um ator discursivo não-figurativo). A resignação representa um não-poder-fazer e, desse modo, a incompletude da renúncia. A privação, nesse caso, seria totalmente positiva, uma disjunção esperada por um sujeito de estado, incapacitado. Esse corpo aceita sem revolta os sofrimentos da existência a partir do momento em que, como uma válvula de escape, pretende “fertilizar” sua companheira para que juntos possam criar uma nova espécie. Um novo corpo por vir é aquilo que almeja a “mosca humana”, para que a própria existência sofrida possa realmente ter significado.

Conforme Fiorin (1996, 85-86), do ponto de vista da semiótica francesa, as relações entre corpo e sentido são de duas maneiras: em um primeiro momento, ela estuda o processo de constituição do sentido com vistas a verificar qual é o papel que tem, nesse processo, o corpo; em segundo, presta-se a analisar a representação do corpo projetada no texto. Neste segundo momento, a apreensão dos corpos no enunciado pode ser efetuada tanto no narrado (o enunciado enunciado), quanto nas marcas que deixa o enunciador em seu enunciado (a enunciação enunciada). Desse modo, no enunciado enunciado de um filme, o espectador percebe instantaneamente simulacros de corpos criados, cuja representação torna-se rapidamente acessível. Sob esse aspecto, no processo lento da transformação em algo abjeto, o sentido do corpo do monstro está relacionado ao sentido global do texto. No que diz respeito ao enunciador fílmico (aqui, Cronenberg), é na

enunciação enunciada que o enunciador de cada discurso fílmico irá construir-se mediante seus discursos-enunciados, adquirindo uma corporalidade específica, por um modo de dizer, seja um tom, seja um caráter. Portanto, a corporalidade do enunciado enunciado (grotesca, no caso da diegese fílmica) encontra-se exposta no dito; já a corporalidade da enunciação enunciada é subentendida por um modo de dizer (no enunciado fílmico, a escolha da mutação grotesca como um modo de metaforizar a instabilidade do corpo).

A imagem “corpórea” do enunciador cronenbergniano

O enunciador “cronenbergniano” é uma imagem corpórea de alguém que aponta para uma falibilidade dos corpos, sustentada pelas marcas deixadas na enunciação enunciada; também aposta na transfiguração hiperbólica, na metamorfose grotesca do corpo, no intuito de ressaltar a vulnerabilidade física a que estamos sujeitos, como corpos imperfeitos, vivendo uma ilusão sublime. Os enunciados fílmicos que vem à luz, sob o viés desse enunciador, são repletos dessa antítese corporal, cujo corpo sublime é uma utopia, e o corpo grotesco, uma realidade possível. A imagem desse enunciador é o seu *éthos*, uma imagem não do autor real, mas de um autor discursivo, implícito.

Quando falamos de *éthos*, é de fundamental importância expor alguns conceitos que giram em torno de sua definição. Na retórica antiga, *éthos* tinha a função de designar a imagem que o orador construía em seu discurso para exercer uma influência em seu público. Assim como o *logos* e o *páthos*, o *éthos* fazia parte da trilogia aristotélica dos meios de prova. É importante observar que, no caso do *éthos*, o orador projeta uma imagem de si no discurso e não sua imagem de pessoa real, como autor de carne e osso. Dominique Maingueneau, do ponto de vista da análise do discurso – a AD francesa –, retoma a essência do *éthos* retórico. Para Maingueneau (2005, 96), em termos gerais, o enunciador, além de legitimar seu dizer, marcando uma posição sua em relação a um saber, se deixa apreender também como uma voz e um corpo, traduzindo seu *éthos* no “tom”. Assim,

[...] O próprio “tom” se apoia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um *caráter* e a de uma *corporalidade*, estreitamente associadas. [...] Esse “caráter” é inseparável de uma “corporalidade”, isto é, de esquemas que definem uma certa maneira de “habitar” seu corpo de enunciador e, indiretamente, de enunciatário. [...] Cada discurso também tem o seu [...] corpo textual que não se dá jamais a ver, mas está presente por toda a parte, disseminado em todos os planos discursivos (Maingueneau 2005, 96-97, grifos do autor).

Em suma, o *éthos* do enunciador não se explicita no enunciado, mas na enunciação; explicita-se na enunciação enunciada (nas marcas da enunciação deixadas no enunciado); e é uma imagem

do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito (Cf. Fiorin 2008, 139). Dessa forma, o *éthos* irá se desenvolver em relação à noção de cena de enunciação:

[...] Cada gênero de discurso comporta uma distribuição pré-estabelecida de papéis que determina em parte a imagem de si do locutor. Esse pode, entretanto, escolher mais ou menos livremente sua “cenografia” ou cenário familiar que lhe dita sua postura [...] A imagem discursiva de si é, assim, ancorada em estereótipos, um arsenal de representações coletivas que determinam, parcialmente, a apresentação de si e sua eficácia em uma determinada cultura. (Charaudeau e Maingueneau 2004, 220-221).

Depreende-se do cinema de horror propagado pelo enunciador cronenbergniano, um *éthos* questionador da “perfeição” somática, um *éthos* cujo corpo enunciante distribui a “encorpadura” actancial em seus enunciados pelo viés da metamorfose. Esse *éthos* é configurado por um corpo enunciante que instaura corpos discursivos que são falíveis à desfiguração e também ao aniquilamento por meio de quatro forças entendidas como categorias metamórficas, como bem mostrou Silva (2013): as “modificações”, como vemos em *Rabid: enraivecida na fúria do sexo* 1977; as “transformações”, que ocorrem em *A hora da zona morta* 1983 (*The dead zone* 1983); as “transmutações”, observadas em *Filhos do medo* 1979; e as “mutações” ocorridas em *Calafrios* 1975, e em *A mosca* 1986. Esses corpos falíveis ganham uma impressão carnal com a figurativização do grotesco que permeia os enunciados, tornando-os, além de objetos da repulsa, do abjeto, modelos de reflexão sobre as condições reais e palpáveis do corpo como vetor da oposição universal entre vida e morte. A falibilidade dos corpos ganha significados reais em sua metamorfose grotesca.

Voltemos aos sofrimentos do “homem-mosca”. O enunciado fílmico da degradação corporal de um homem que se torna, aos poucos, algo abjeto, repulsivo, proposto por Cronenberg, foi uma “refilmagem”, não literalmente, de *A mosca da cabeça branca* 1958 (*The fly* 1958), produzido e dirigido por Kurt Newman. O filme de Newman, assim como o de Cronenberg, foi baseado, por sua vez, em um conto de George Langelaan, *The fly*, publicado na edição de junho de 1957 da revista *Playboy*. Se no filme de Newman, a transformação acontece, sem, no entanto, provocar nenhuma reação além do medo, uma reação à surpresa de vermos um cientista com uma cabeça gigante e repulsiva de uma mosca doméstica, Cronenberg, por sua vez, instaura uma lentidão à transformação do cientista em um inseto, e simula uma doença incurável que vai destruindo, definhando, descaracterizando, e aniquilando o corpo lentamente, em um processo em que se misturam também as emoções (medo e comiseração).

Vejamos isso no filme segmentado. Ao segmentar o enunciado fílmico em três atos, uma sucessão de encadeamentos lógicos, estabeleceu-se um critério de divisão a partir de disjunções

actanciais no percurso do corpo do sujeito. Desse modo, a separação, a mistura, e a fusão dos actantes narrativos sujeito (no plano discursivo, o cientista Seth Brundle) e do antissujeito (no plano discursivo, a “mosca”) são também uma referência aos três estágios de desenvolvimento de um inseto (o sentido da transformação é o sentido global do enunciado fílmico). Fazendo essa correlação, podemos depreender o enunciado fílmico em três fases: ato I – Larva (estágio imaturo entre o ovo e a pupa); ato II – Pupa (estágio intermediário entre a larva e o imago); ato III – Metamorfose (representada pelo imago, fase adulta e reprodutiva de um inseto). Sucintamente, vejamos como se organiza cada ato:

- Ato I – Larva (separação): na abertura do filme, vemos pessoas confundidas com larvas; o encontro do casal, o cientista (Seth Brundle) e a jornalista (Verônica); a máquina de teletransporte (o babuíno virado do avesso); Verônica, apaixonada, reflete: “Nada sei sobre a carne” (...) / “É a carne, enlouquece a gente”.

- Ato II – Pupa (mistura): o teletransporte do segundo babuíno obtém sucesso; um romance e a possibilidade de um “triângulo amoroso” surgem quando Sthatis (antigo amante e chefe de Verônica) sente ciúmes dela com Seth; após o acesso de ciúmes que também modifica o comportamento do cientista, ocorre o teletransporte dele juntamente com uma mosca doméstica, em que ocorre uma fusão em nível genético molecular; a partir desse instante, ocorre uma mudança de comportamento em Seth: ele tem com frequência acessos de mau humor; come açúcar em excesso, pratica atividades físicas exageradas, e torna-se um corpo absurdamente insaciável sexualmente; uma ferida nas costas indica algo de anormal acontecendo, uma amostra visível do processo da transformação lenta; os pelos não humanos que saem através da ferida também antecipam a destruição lenta do corpo em mutação: partes do corpo começam a cair, ele torna-se debilitado e, agora sem dentes, come igual a uma mosca, pois vomita e suga o alimento dissolvido; no sonho da gravidez em forma de pesadelo de Verônica, ela dá à luz uma larva; o corpo de Brundle se decompõe para dar lugar ao que está em seu interior.

- Ato III – Metamorfose (fusão): não há mais voz reconhecível, e os pedaços do corpo, que caem, são guardados no armário; Brundle desabafa: “Sou um inseto que sonhou ser homem e adorou o sonho. Agora, o sonho acabou e o inseto acordou”; Brundle impede o aborto de Verônica; no laboratório, Brundle tenta fundir Verônica, grávida, com seu corpo já adiantado no processo da mutação: “seremos três em um só”; a transformação está completa e Brundle se torna, finalmente, um monstro disforme; um acidente no teletransportador mistura carne e engrenagem; em um gesto de compaixão, Verônica atira na cabeça da “coisa-mosca-máquina”, matando-a.

Desse modo, podemos observar que o enunciador apresenta um tom em que o pessimismo é latente, e a esperança do retorno à normalidade não surge como catarse. A estrutura “corpo-mosca-máquina” é a transformação imperfeita que poderia ter realmente suscitado a perfeição em detrimento do simples corpo fragilizado do cientista. Com isso, a ironia da mutação, da fusão entre carne, inseto e engrenagens como sintoma de um novo corpo em vias de perfeição, embora acidental, é uma das marcas da “corporalidade” crítica do enunciador cronenbergiano.

Para concluir

Como resultado desse corpo que enuncia, podemos postular que o enunciador projeta no enunciado corpos saudáveis, aparentemente (Ato I), para depois os desconstruir, como acontece com a mutação do cientista e com a gravidez da jornalista (Ato II). O enunciador Cronenberg figurativiza a fragilidade do corpo, pois este é suscetível de qualquer tipo de ameaça que o destruirá tragicamente. Nesse caso, a mutação pode ser interpretada como uma doença mortal, aniquiladora. O nojo, a abjeção que causa a repulsa, é a previsibilidade do comportamento de outros corpos, sejam eles atores discursivos, os personagens que acompanham o definhamento *in loco*, sejam os próprios espectadores. Atração e repulsão, em seu antagonismo, estabelecem uma oposição semântica que configurará a base englobante de todo o enunciado fílmico, em que *corpos sadios* irão se opor a *corpos doentes*, ou seja, em transformação. Em um jogo astucioso com os corpos das personagens, o enunciador postula a atração física como uma efemeridade, algo passageiro (Ato I), para logo depois acentuar a rejeição, por meio da repulsão, da visão aterradora dos corpos doentes (Ato II e III). Nesse sentido, os atores discursivos transitam por um verdadeiro percurso corporal “aceitável” para, no processo inverso, irem rumo a uma rota que os guia para uma esfera asquerosamente destrutiva. É isso o que acontece com a mutação grotesca do cientista Brundle, com a gravidez asquerosa de Verônica e o nascimento de seu bebê-larva, e com a deformidade de Sthatis, o chefe e outrora amante de Verônica. Tais situações conduzem os atores discursivos a um mundo grotesco, abismal e aterrador. Como uma das estratégias desse enunciador, que podemos depreender desse filme perturbador – e também de outros de David Cronenberg –, está o fato de que ele instala uma espécie de mascaramento inicial, que postula um corpo aparentemente livre de quaisquer problemas, para revelar um corpo que, de certo modo, irá mergulhar no horror grotesco e, assim, ser condenado ao fracasso. O sucesso e a perfeição corporais são possibilidades inexistentes nesse universo em que reina o grotesco, e que tem a imperfeição como mola propulsora. Um corpo perfeito é uma quimera para o enunciador cronebegniano.

No horror implantado no enunciado, a abjeção torna-se uma figura que representa o afastamento do enunciatário, a triagem feita pelas pessoas em relação aos corpos doentes (vômito; sangue; carne

leprosa; deformidade). Desse modo, por meio das representações grotescas do corpo em desconstrução, da metamorfose e deformidade somáticas, o enunciado coloca em pauta a efemeridade, a fragilidade e a falência do corpo humano, máquina imperfeita fadada ao aniquilamento: “sou um inseto que sonhou ser homem e adorou o sonho”, diz o cientista.

Voltando à corporalidade do enunciador, podemos depreender de seu *éthos* que ele demonstra a máxima expressão de seu horror ao corpo humano, e fundamenta um espaço narrativo em que predomina um isolamento científico que tende ao maligno, maculado pela promiscuidade da carne dos atores discursivos. A fantasia científica dá lugar ao horror grotesco com a metamorfose figurativizando, como já notamos, algo silencioso e sem volta.

O enunciador apregoa no discurso-enunciado, com a metamorfose do ator discursivo (o cientista Seth Brundle), uma metáfora da decrepitude da velhice, do câncer, da AIDS: durante o processo de mutação, somente os olhos e a boca do “doente” terminal permanecem intactos, na intenção do enunciatário ouvir o discurso do doente, proferido pelo cientista moribundo. A ferida exposta do cientista, com pelos anormais crescendo, sem cicatrização, direciona o olhar do espectador: ela é a fonte do medo, da angústia permanente, indício de que algo vai dar errado; localizada nas costas do cientista, a ferida, com pelos anormais saindo de sua abertura, é o sinal exterior de algo maligno que cresce no interior do protagonista.

Portanto, o tom do enunciador é um tom de pessimismo, da fragilidade inerente ao corpo humano; sua voz e seu caráter, que se revelam na enunciação enunciada, são um libelo contra a imperfeição do corpo humano, fadado às mutações e rejeições que um dia virá sofrer. O corpo do enunciador, munido pela crítica ao fracasso do corpo da raça humana, alimenta um horror além do normal, pois o ator discursivo marcha ruidosamente em um processo de mutação lenta: é a evolução de uma nova doença incurável, que resulta em algo mais horrendo do que a morte. A metáfora da doença incurável, do corpo falível, ganha contornos extraordinários com o pedido de autodestruição feito pelo cientista: a doença terminal é maior do que a sua vontade de viver, e ele purga-se de todo mal anterior.

Em suma, para Cronenberg o corpo é um invólucro imperfeito, é uma máquina que tende a produzir ilusões e, de certa forma, pregar uma grande peça. A rejeição de um corpo sublime, alheio às mazelas que o destruirão, adquire, com a mutação aniquiladora do homem que se tornará um inseto gigante, um tom apocalíptico. A imperfeição latente resulta na deformação do corpo, antes “perfeito”, agora grotesco. Com o corpo agora rejeitado, o que resta para o ator discursivo, Seth Brundle, gira em torna da aceitação de si próprio, como uma nova espécie, e da rejeição dos outros, que ao vê-lo repugnante, a única alternativa que realmente importa é a aniquilação do “sujeito-mosca”, em que se pretende reverter a transformação (a impossibilidade do retorno ao corpo ideal), ou exterminá-lo de vez, como a um inseto (a possibilidade de morte do corpo grotesco). A prevalência do disforme na diegese fílmica

mostra, por um lado, a efemeridade, e, por outro, a decadência da perfeição corporal dos indivíduos. Essa é a depreensão do tom característico do enunciator cronenbergiano, um corpo autoral que aposta no corpo do monstro para gerar efeitos de sentido na produção de seus enunciados fílmicos.

Referências

Bakhtin, Mikhail. 1999. *A cultura popular na idade média e no renascimento – o contexto de François Rabelais*. Traduzido do francês por Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec / Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Bertrand, Denis. 2003. *Caminhos da semiótica literária*. Traduzido do francês por Grupo Casa. Bauru: Edusc.

Charaudeau, Patrick; Dominique Maingueneau. 2004. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação da tradução do francês por Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto.

Fiorin, José Luiz. “O corpo nos estudos da semiótica francesa”. In *Corpo e sentido* 1996. Organizado por Ignácio Assis Silva, 85-90. São Paulo: Editora da Universidade Paulista (UNESP).

_____. 2008. *Em busca do sentido – estudos discursivos*. São Paulo: Contexto.

Hugo, Victor. 1988. *Do grotesco e do sublime – tradução do “Prefácio de Cromwell”*. Traduzido do francês por Célia Barretini. São Paulo: Perspectiva.

Kayser, Wolfgang. 1986. *O grotesco – configuração na pintura e na literatura*. Traduzido do alemão por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

Maingueneau, Dominique. 2008. *Gênese dos discursos*. Traduzido do francês por Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial.

Ramos, Fernão. 1987. *Cinema marginal (1968-1971) – a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense.

Rosenkranz, Karl. 1984. *Estetica del brutto*. Bologna: Società editrice il Mulino.

Silva, Odair José Moreira da. 2013. “Por um modelo actancial do corpo em metamorfose no cinema de horror” in *Estudos Semióticos* volume 9, número 1: 33-46. Disponível em http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/61244/64188. Acesso em 13 nov. 2013.

A mosca [The fly]. 1986. De David Cronenberg. Estados Unidos: 20th Century Fox. DVD.

Notas finais

[[]

- ↑ Este trabalho surgiu, com profundas modificações, a partir da comunicação *Corpo e sentido no cinema de horror: metamorfose, figurativização e a abjeção como estratégias discursivas*, proferida como parte das atividades no 4º. Colóquio Internacional de Semiótica – 4º. COLSEMI, UERJ, Rio de janeiro, 2012. Apoio: FAPESP (processo no. 2011/52105-5).



Odair José Moreira da Silva

Mestre e doutor em Semiótica e Linguística Geral pelo Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Na USP, defendeu a dissertação de mestrado “A manifestação de Cronos em 35 mm: o tempo no cinema” (2004), e a tese de doutorado “O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema” (2011). Atualmente, na Universidade de São Paulo, desenvolve a pesquisa de pós-doutorado “Prazeres visuais: a significação do corpo nos filmes eróticos *hard-core*”, com o apoio financeiro da FAPESP (processo 2011/52105-5).