

DOI: <https://doi.org/10.23925/1982-4807.2025ii38e73153>



Fonte: Clemente Susini no workshop, Vênus Anatômica, c. 1770-90, La Specola, Florence. Fotografia do próprio autor. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/CN6Z1FCU9QyzpeSZ8>. Acesso em: 20 de ago. 2025.

REFRAÇÕES DO CORPO NA PERFORMANCE CINEMATOGRAFICA DE DAVID CRONENBERG¹

Juan Droguett¹

Josenilde S Souza²

¹ Professor e pesquisador nas áreas de Cinema e Psicanálise, ministra aulas na graduação dos cursos de Publicidade, Jornalismo, Moda e Relações Públicas. Na Pós-graduação de Direção de Arte, Design Emocional e Comunicação e Retórica, e no curso de Semiótica Psicanalítica. Clínica da Cultura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Escreve sobre a experiência estética da arte no cinema. ID Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1004744192018018>. Email: juan.droguett@belasartes.br

² Professora e pesquisadora nas áreas de Moda, Imagem, Cinema e Semiótica. Coordenadora dos cursos de Graduação em Produção Cultural, Negócios da Moda, da Pós-graduação em Produção de Moda e *Styling* Criativo, da Pós em Moda e Mercado, da Pós em Consultoria de Imagem e Beleza e da Pós em Negócios da Moda do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6177-3854>. ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3802917769378305>. Email: josenilde.souza@belasartes.br

Resumo

Este artigo remete à interface do cinema com a psicanálise, a moda e a política sob a égide de procedimentos metodológicos multi e transdisciplinares. Considera a filmografia de David Cronenberg nas refrações do corpo imaginário, simbólico e real propostas por Lacan, enaltecendo o referente perceptivo em detrimento dos mal-estares da cultura pós-moderna. Tais categorias possibilitam a análise dos distintos tipos de fenômenos artísticos e culturais, entre eles os da Sétima Arte. Temática segundo a qual a «nova carne», expressão estética baseada na performance do corpo humano, ocorre normalmente pela fusão entre o orgânico e a matéria; a maioria das vezes graças à tecnologia que o situa no eixo sobre o qual giram as produções culturais do cineasta canadense. Projeção, identificação e transferência fruem aqui como categorias estéticas para o exame da subjetivação na formação de identidades na confluência do corpo, gênero, sexualidade e poder.

Palavras-chave: Interface cinema e psicanálise 1; Corpo imaginário, simbólico e real 2; Filmografia de David Cronenberg 3; Performance estético-artística 4; Refrações do Real 5.

Refractions of the Body in the Cinematic Performance of David Cronenberg

Abstract

This article explores the interface between cinema, psychoanalysis, fashion, and politics under the aegis of multi-, and transdisciplinary methodological procedures. It considers David Cronenberg's filmography through the refractions of the imaginary, symbolic, and real body proposed by Lacan, emphasizing the perceptive referent over the malaise of postmodern culture. These categories enable the analysis of distinct types of artistic and cultural phenomena, including those of Seventh Art. The theme of this work is that the "new flesh," an aesthetic expression based on the performance of the human body, typically occurs through the fusion of the organic and the material; most often thanks to technology that situates it at the axis on which the Canadian filmmaker's cultural productions revolve. Projection, identification, and transference thrive here as aesthetic categories for examining subjectivation in the formation of identities at the confluence of body, gender, sexuality, and power.

Keywords: Cinema and psychoanalysis interface 1; Imaginary, symbolic and real body 2; David Cronenberg's filmography 3; Aesthetic-artistic performance 4; Refractions of the Real 5.

Refracciones del Cuerpo en la Performance Cinematográfica de David Cronenberg

Resumen

Este artículo explora la interfaz del cine con el psicoanálisis, la moda y la política bajo la égide de procedimientos metodológicos multi y transdisciplinarios. Considera la filmografía de David Cronenberg a través de las refracciones del cuerpo imaginario, simbólico y real propuestas por Lacan, enfatizando el referente perceptivo por sobre la idea de los malestares de la cultura postmoderna. Estas categorías permiten el análisis de distintos tipos de fenómenos artísticos y culturales, incluyendo los del Séptimo Arte. El tema de este estudio es que la "nueva carne", una expresión estética basada en la performance del cuerpo humano, se produce mediante la fusión de lo orgánico y lo material; con frecuencia gracias a la tecnología que la sitúa en el eje sobre el que giran las producciones culturales del cineasta canadiense. Proyección, identificación y transferencia surgen aquí como categorías estéticas para examinar la subjetivación en la formación de identidades en la confluencia del cuerpo, género, sexualidad y poder.

Palabras-clave: Interfaz cine y psicoanálisis 1; Cuerpo imaginario, simbólico y real 2; Filmografía de David Cronenberg 3; Performance estético-artística 4; Refracciones de lo Real 5.

1. INTRODUÇÃO

O título deste trabalho sinaliza a interface cinema e psicanálise, sendo esta última expressão, a representação e comunicação eloquente da estética pós-moderna³. A partir do dispositivo cinematográfico que serve de modelo mental desta forma de gerenciar o conhecimento, possibilitam-se novas formas de sentir, pensar e agir, conforme o «Espírito do Tempo» e os avatares da Indústria Cultural. Num mundo globalizado no qual a realidade está configurada por constantes hibridizações, fluxos, contiguidade e intercessões, impõem-se o valor das refrações do corpo como estratégia narrativa que permite analisar a objetividade e subjetividade num contexto dependente da sua representação fenomenológica, segundo adverte Arthur Schopenhauer (2021) na sua obra *O mundo como vontade e representação*⁴.

Neste sentido, sustenta-se que não só a produção, mas também a sua imbricação nos contextos: histórico, econômico, político, social e cultural, permite desvelar ideologias e analisar influências nos mecanismos de representação, porque é no âmbito da recepção que se verificam eventuais mudanças, continuidades, visualizações e silêncios.

A escolha da performance fílmica de Cronenberg tece aqui uma teoria do sujeito pós-moderno atendendo ao conceito de corpo como superação psicofisiológica da ideia de subjetividade clássica, a estrutura dualista ou maniqueísta que distingue mente e corpo.

³ O modelo de interface acunhado por Josep M. Catalá (2010, p. 13) designa o espaço epistemológico do campo da comunicação. Plataforma que relaciona a maneira de pensar a relação do conhecimento com a realidade que se materializa num determinado espaço sonoro, visual ou verbal no universo tecnológico virtual com propriedades interativas, cujo alcance é por sua vez estético, ético e antropológico.

⁴ Esta obra de Schopenhauer contém a ideia de que o ser humano é eminentemente vontade, a coisa em si, escondida por trás do fenômeno, isto é, da representação, ilusão, aparência; existindo em todos os seres da natureza.

Deste modo, este artigo se divide em três partes: a primeira sustenta o corpo além do organismo, apresentando-se no suporte quântico dos registros lacanianos deste como imagem, desejo e gozo do impossível.

Na segunda, analisa-se a filmografia de Cronenberg no intuito de indagar sobre o somático na sua condição de linguagem audiovisual que oferece consistência aos processos de subjetivação.

E, na terceira e última parte, procura-se demonstrar que o eixo comum da interface cinema e psicanálise se constitui em fonte inesgotável da Palavra, tanto para o fenômeno artístico quanto para o fenômeno estético, nas performances conceituais da comunicação mediadas pelo poder simbólico da linguagem⁵.

2. O CORPO ALÉM DO ORGANISMO NAS REFRAÇÕES DO IMAGINÁRIO E DO SIMBÓLICO

O corpo na sua relação com o sujeito segue sendo objeto de estudo preferencial no campo do pensamento ocidental contemporâneo⁶. Sendo assim, o diálogo com a psicanálise se faz necessário, sobretudo na releitura pós-estruturalista da psicanálise freudiana levada a efeito por Jacques Lacan.

Na prática psicanalítica, sujeitos sofrem e tal sofrimento é abordado a partir da Palavra. Trata-se de corpos sofredores que falam por meio de mal-estares e sintomas que os afetam sendo este o objetivo do método da clínica psicanalítica — perigosa, temerária, arriscada —, conseguir que estes mal-estares sejam ditos a fim de neutralizar, assim, a carga de padecimentos do sujeito pós-moderno, converte-se no grande desafio de atualidade para a saúde física e mental.

⁵ Pierre Bourdieu (2021) afirma em *O Poder Simbólico* que o poder da Palavra reside na capacidade da linguagem reivindicar uma significação legítima, encobrindo as condições sociais nas quais se produz. É a forma de poder da informação e da comunicação que legitimam a dominação ao reproduzir as estruturas públicas existentes. Portanto, Palavra não é um veículo neutro, porém um meio fundamental para configurar a percepção do mundo e os valores dentro de uma sociedade. Deste modo, o que se chama de 'realidade' está articulado por meio da significação – o simbólico – e a esquematização característica das imagens – o imaginário. No sentido estrito, tanto o simbólico quanto o imaginário funcionam dentro da ordem da significação (Droguett, 2024, p. 57).

⁶ Merleau-Ponty (2018) situa o corpo fenomenológico como possibilidade de aparecer do mundo e se constituir no mundo. Um corpo fenômeno, potência consciente de seu existir no sentir. Em outras palavras, fenômeno de sensações, emoções e sentimentos que permitem fazer sentido ao sentir e se abrir para o mundo como possibilidade de entrar nele e ser parte dele.

Cronenberg (2011) ilustra estes procedimentos da «cura pela Palavra» no filme *Um método perigoso*⁷. Resulta curioso que o relato recorra à História, um livro de não ficção assinado por John Kerr e uma adaptação teatral de Christopher Hampton, até se converter no filme do diretor que o transforma em discurso e num drama apaixonante do subtexto psicanalítico, sustentado na *poiesis* do seu estilo. Nele converge tudo: a pulsão entre a razão e o desejo, a sistematização do irracional, o inconsciente como álibi da identidade, inclusive a performática mutação da ciência representada por Freud (Viggo Mortensen) num novo misticismo, representado por Jung (Michael Fassbender).

Entretanto, o verdadeiro protagonismo do longa-metragem de Cronenberg é a mulher. Coube a Sabrina Spielrein (Keira Knightley), uma das primeiras psicanalistas da história, russa de nascimento, convertida em amante de Jung e mais tarde na sua discípula, pivô da *The Talking Cure*, desatando paixões intensas e jogos de poder megalomaniacos.

Certamente, a psicanálise freudiana situa o corpo como o elemento nuclear da identidade do sujeito. Se bem que, o inconsciente é pensado num primeiro momento fazendo parte da psique na constelação do inconsciente, pré-consciente e consciente; a segunda tópica — id, ego e supereu — dá lugar a um inconsciente que opera desde o id e que é pensado por Freud como instinto, num impasse de tradução do termo em alemão *Trieb*, mais tarde corrigido e substituído por pulsão — escópica e invocante no caso da produção audiovisual —, abrindo-se para o que será a Clínica da Cultura, hoje na 'Era digital'.

Neste ponto, e a partir do discurso do sujeito que passa pela experiência psicanalítica, Lacan constrói uma teoria geral de uma subjetividade corporal⁸. «Onde era o Id, há de ser o Eu» (Freud [1933], 2010a, p. 124-354). Lacan leva ao limite esta ideia que o inconsciente do sujeito não é nenhuma entidade obscura, mas que justamente se trata de episódios que têm lugar no seu corpo. Jacques-Alain Miller

⁷ Ambientado em Zurich em princípios do século XX, a trama centra-se no triângulo formado pelo jovem psiquiatra Carl Gustav Jung, seu mentor Sigmund Freud e a jovem Sabina Spielrein.

⁸ Tanto o pensamento ocidental quanto a psicanálise propuseram em princípio a corporeidade da mente, isto é, uma explicação causal de certos comportamentos conscientes tomando como referência o corpo.

(2014), em *O último Lacan*, provoca certa ruptura a respeito das formulações psicossomáticas anteriores no contexto do esvaziamento teórico do corpus conceitual, no qual o corpo ocupa um lugar central.

Lacan ([1973-1974] 2023) repensa a psicanálise de Freud propondo três registros refratários: o Imaginário, o Simbólico e o Real que, sem deixar de coexistir no enlace borromeano, ocupam uma posição destacada dependendo da época do seu ensinamento. Durante os primeiros anos Lacan ([1937] 2008a, p. 30) pensa que a psicanálise consiste na localização e tomada de consciência dos complexos ou «imagos» do sujeito, tal como a fórmula no texto *Os complexos familiares na formação do indivíduo*⁹.

2.1 O Corpo Imaginário

Neste período é precisamente a imagem entendida como certa representação ou constructo do sujeito, ainda não sendo da ordem da ficção, porém, com claros efeitos na realidade, a que ocupa o epicentro da atenção. Partindo do experimento de 1931 do psicólogo francês Henri Wallon, Lacan lembra que o infante — sem fala — ganha uma vivência do seu corpo como algo unitário a partir da percepção da unidade que mostra a imagem do seu próprio corpo no espelho. A imagem lhe permite assim construir sua própria identidade, uma identidade que justamente antes não existia (Lacan [1966] 1998, p. 653-691). O eu ganha identidade graças à identificação com sua própria imagem. Esta categoria do imaginário não é algo líquido ou pouco consistente, muito pelo contrário, é aquilo que dá consistência ao corpo.

Antes desse processo acontecer o sujeito vive num corpo fragmentado, uma confusão de órgãos sem uma ordem, desorganizado de uns em relação a outros, tal como se apresenta nos sonhos ou em algumas patologias esquizofrênicas, nas quais os órgãos funcionam sozinhos ou onde aparecem órgãos fantásticos que vivem como partes totalmente alheias ao próprio corpo. É a percepção de sua imagem no espelho a que permite ao sujeito sair dessa situação de caos.

Esta unidade, percebida num primeiro instante na imagem exterior, age ao modo de uma antecipação da unidade com a qual o sujeito poderia se sentir num

⁹Os efeitos atribuídos à formação do indivíduo apresentam caracteres tão diversos e contingentes que obrigam a considerar como elemento fundamental do complexo esta entidade paradoxal: uma representação inconsciente, designada com o nome de imago.

corpo unificado. Provocando deste modo seu próprio processo de maturidade por meio de uma espécie de miragem na qual a «ficção» da unidade fora acaba por ter efeitos de configuração real sobre como se vive a si mesmo aí dentro.

O Estádio do Espelho, fase que estaria na história de todo sujeito, consiste numa transformação — performance — produzida quando este assume sua imagem, que lhe permite, assim, a conquista da unidade de si mesmo. Por outro lado, nos diálogos de Lacan com a teoria da Gestalt, o corpo se converte em unidade, forma e figura primeira que, aplicada à multiplicidade de sensações do mundo exterior, permite que este corpo seja estruturado e ordenado em relação aos objetos.

Cabe salientar que o Estágio do Espelho é uma metáfora psicanalítica do desenvolvimento humano acerca do reconhecimento do corpo como imagem unitária, não no sentido de mera representação, porém pensada como princípio ordenador e estruturante.

2.2 O Corpo Simbólico

A adaptação do conceito de signo de Ferdinand de Saussure (2015) feita por Lacan consiste basicamente em negar a primazia do significado — representação ou conceito mental — sobre o significante — representante material — para sustentar que o significado ou está ausente ou sempre, adiado¹⁰. A grande revolução operada consiste em substituir o termo signo pelo significante, referindo-se ao conjunto de significantes como um referente capital ou como o Outro simbólico.

O registro do simbólico pertence a tudo aquilo que é capaz de produzir efeitos de significação. Não só a linguagem e a Palavra, mas qualquer coisa capaz de significar pode ser considerada significante. Para Lacan ([1968-1969] 2008b, p. 60), isto tem estatuto de dogma: a crença de que os fatos para serem tais precisam ser ditos e de que não há absolutamente nada naquilo que condiz à realidade que não seja sustentado pelo fato de poder ser expresso por significantes. Tudo o que existe

¹⁰ Saussure define o signo linguístico como a relação arbitrária de um conceito — ou significado — e uma imagem acústica — ou significante — em virtude das convenções estabelecidas pelo sistema da língua.

no mundo só se converte propriamente num fato quando se articula com um significante¹¹.

Portanto, a matéria da qual está feita a realidade para a psicanálise são os significantes que a ordenam. A realidade no senso comum não é outra coisa a não ser aquilo que os significantes conseguem articular por meio dos direcionamentos de uns a outros. A descoberta deste Outro não é exclusivamente teórica, mas tem a ver com a experiência psicanalítica. Com o passar do tempo, Lacan descobre que a suposta relação intersubjetiva entre o paciente e o psicanalista, ou entre o paciente e aquelas pessoas das quais fala, consiste numa relação entre o paciente e o conjunto de dizeres, isto é, o conjunto de enunciados emitidos.

A este conjunto Lacan ([1952] 2008c) denomina Outro, inaugurando o predomínio do registro simbólico na sua teoria. Esta relação entre o sujeito e o Grande Outro é o conhecido esquema no qual ao eixo especular/imaginário se superpõe: o eixo da Palavra/do Simbólico, sendo este a partir do qual se passará a situar o inconsciente.

Se a psicanálise nasceu com Freud na tentativa de curar as paralisias histéricas para as quais não se encontrava nenhuma explicação fisiológica, era porque a histeria permitiu ao precursor da psicanálise descobrir que existem mal-estares que se situam no corpo, mas que não tem uma origem fisiológico-orgânica, e que a estrutura anatômica neuronal e muscular é diferente da estrutura do corpo, de suas zonas, órgãos ou funções.

Dito de outra forma, a histeria tem a ver com um corpo que já passou pelo filtro da linguagem, haja vista que, segundo Lacan ([1970] 2003, p. 407), é a linguagem que atribui os órgãos, a que organiza o corpo¹². O corpo para a psicanálise já não era o corpo da anatomia e tampouco o corpo da imagem, porém o resultado da organização que sobre o organismo coloca em marcha a linguagem.

¹¹ A noção de significante pode ser entendida, a partir de sua natureza articulada, a que representa o sujeito para outro significante e que não apresenta a priori um significado preestabelecido. O significante se localiza desta forma na estrutura., na qual se estabelecem relações diacrônicas e sincrônicas. Além do mais, o significante não só se caracteriza por estas singularidades, já que sua leitura não se restringe unicamente à ordem do simbólico. O significante é também, para a psicanálise lacaniana: imagem e gozo, constituída assim, por meio da dimensão imaginária e real, aparência e corpo.

¹² O corpo ao ser levado a sério, afirma Lacan, é, para início de conversa, aquilo que carrega a marca adequada para ser situado numa sequência de significantes. Da marca, ele é suporte da relação, não eventual, porém necessária e eximir-se dela continua a ser sustentá-la.

Este processo progressivo de significado do corpo faz com que aconteça o que uma imagem ao ser performada numa totalidade de elementos discretos, estes sejam articulados graças à linguagem. O corpo habitualmente pensado como uma coisa sólida, de carne e osso, é aqui um corpo falado, um corpo do qual se dizem coisas, um corpo atravessado por dizeres e os desejos das pessoas próximas que impactam sobre ele e o recortam, o esculpem como traços de um cinzel, um corpo conversado cuja estrutura pode ser recuperada só a partir dos relatos do sujeito sobre ele.

A não ser pelos significantes que se inscrevem sobre o corpo, este não seria em realidade mais do que uma espécie de vazio intangível. Deste modo, a frase de Freud ([1924] 2011, p. 204-213): «a anatomia é o destino» será aceita por Lacan quando se lembre que a anatomia deve ser pensada como operação, que a linguagem leva a cabo sobre o corpo, consequência de este ser organizado em objetos singulares que já não coincidem com o orgânico e que Lacan designa com o nome de: objetos causa do desejo ou objetos 'pequenos as'.

Pensando no desejo, Lacan ([1962-1963] 2005) chega à conclusão de que o verdadeiro objeto do desejo não está aí diante ou na frente, sendo apontado intencionalmente, mas sim detrás enquanto objeto causa do desejo. O objeto não deve se situar em nada que seja análogo à intencionalidade imediata do desejo, o objeto está atrás do desejo. Na relação com seu corpo, o sujeito termina se relacionando com objetos singulares. Além de se mostrar como objetos encarnados em determinado objeto exterior particular, o corpo e os objetos nos quais se organiza não pertencem ao registro imaginário — não podem ser refletidos num espelho, pois carecem de imagem —, mas ao registro simbólico da Palavra.

Desta forma, no corpo imaginário estabelecem-se as bases do cinema pós-moderno de Cronenberg, com a ênfase no retorcimento invisível e imanente desta esfera imaginária. Entretanto, é aí onde o ser humano se choca com a imagem particular do horror-excesso, num marcador imanente do Real. O corpo simbólico por sua vez, refere-se às estruturas e códigos anônimos — pontos evanescentes da curvatura do espaço ou fórmulas científicas — que em si mesmo não têm significado e simplesmente funcionam como textura básica abstrata para e sobre ela construir a realidade, assinalando o mal-estar da cultura contemporânea na qual o capital para o

consumo é o corpo, estabelecendo assim o pano de fundo essencial do tempo que se vive.

O imaginário cinematográfico tende a domesticar a abertura por meio da paisagem fantasmagórica, individual para cada personagem ou protagonista: o seu duplo já estava prescrito na obra de Edgar Morin (2014, p. 40), quando traz à tona a noção de pensamento complexo remetendo às categorias da projeção, identificação e transferência no cinema.

3. A MOSCA DO SUÁRIO: O REAL DO CORPO NA FILMOGRAFIA DE CRONENBERG ¹³

Prematuramente, aparece em Lacan ([1953-1954] 1985) a ideia de que ao Outro simbólico, isto é, à linguagem, lhe falta algo, fato que o leva a representar a esse Outro atravessado diagonalmente, barrado. Significa que o Outro não é perfeito, todavia carece de algo. Isto do qual carece não pode ser dito nem simbolizado — nem representado —, é o que denomina de Real¹⁴. A questão que sugere o impossível de simbolizar não é «o nada» sartriano, neste lugar Lacan coloca algo, inferido do seu «retorno a Freud»¹⁵.

Freud ([1920] 2010b, p. 162) vinha pensando a psique como uma luta entre os princípios de prazer e o princípio de realidade: em virtude de se adaptar ao mundo real o sujeito renuncia à satisfação imediata do seu anseio de prazer, conseguindo assim acesso a prazeres mais duradouros. Mais tarde, em *Além do princípio do prazer*, renuncia definitivamente a explicar a conduta humana na base deste princípio, afirmando que ainda que este princípio pudesse conservar a sua validade no âmbito da consciência, a conduta dos sujeitos está condicionada a partir do inconsciente por uma compulsão à repetição contrária ao prazer.

¹³A saga de Cronenberg *A Mosca* representa a doença como criada pelo ser humano e degenerativa; cada variação da história joga com a ansiedade de finais do século 20 sobre os estados limiares, pesquisando as fronteiras entre o humano e não-humano ou o humano-maquínico, sanidade e insanidade, saúde e doença, sexualidade e sofrimento, realidade e pesadelo.

¹⁴ Esse Real singular é ao mesmo tempo impossível. De uma fórmula quase algébrica: demasiado transparente e concreta, o Real ou o que é percebido como tal é o que resiste absolutamente à simbolização.

¹⁵Jean-Paul Sartre (2015) desde uma perspectiva ética faz uso do conceito de 'o nada', localizando-o logo após o ser, vindo da liberdade que se encarrega de constituir um tratado de princípios morais para a realidade humana.

Entre as diferentes objeções ao princípio de prazer destaca a existência da compulsão à repetição de cenas penosas nas neuroses traumáticas, sobretudo a resistência à cura e a numerosas regressões do sujeito. Por isso, se bem conscientemente este sujeito persegue o prazer, no nível inconsciente rege certa «pulsão de morte», que consiste na tendência inata à morte e a uma situação de quietude prévia à vida.

Qual é a função desta estranha compulsão à repetição? Assim termina a obra citada de Freud e, a partir disto, Lacan ([1953-1980] 1988) desenvolve seu conceito de gozo procurando responder ao enigma. No *Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise* introduz a ideia de que cada sujeito está sempre numa peculiar relação com uma certa coisa que o transcende. «A coisa [*das Ding*] é uma noção fiduciária do 'númeno' de Kant, da vontade de Schopenhauer e, sobretudo do texto de Heidegger ([1950] 2018): *O que é uma coisa?* Que não se deve confundir com o objeto, cuja essência fica além do aparecer, e que a ideia do domínio da técnica havia feito desaparecer¹⁶.

Lacan afirma que na realidade o sujeito coloca em marcha uma série de defesas para manter a Coisa inquietante a certa distância de maneira que não o invada: a beleza, a lei moral e o desejo, entre outros, seriam modos de dar voltas entorno de um objeto impossível de suportar para o sujeito e com o qual se sustenta um jogo de atração-repulsão.

A representação do corpo no cinema contemporâneo tem-se padronizado, entronizando-se cada vez mais a perfeição de determinadas formas significantes, silenciando-se progressivamente a fragilidade e, em última instância, a mortalidade — não a morte, é representada uma e outra vez de modo desinibido e banal na tela — dos corpos.

Determinados cineastas optam por criar estratégias individuais para não serem absorvidos pela indústria cinematográfica, sem ter por isso que renunciar a manter

¹⁶ O postulado de Heidegger diz que algo autônomo pode se converter em objeto, seja por meio da percepção sensível imediata, seja pela lembrança que o faz presente. A coisificação da coisa não descansa nem no fato de que seja um objeto representado — escolhido de antemão —, nem o fato de que se possa determinar desde a objetividade do próprio objeto.

certo status no interior dela. É o caso do cinema de David Cronenberg (Toronto, 14 de março de 1943) que ao longo de quase meio século tem cultivado esta linguagem simbólica, traçando um arco pulsional tão estranho quanto seu mundo imaginário. Atravessando gêneros e oferecendo indiscutíveis marcas autorais, sendo a sua experiência um desafio às vontades classificatórias da Indústria Cultural.

Adverte-se na sua filmografia três grandes ciclos de sua produção. O primeiro na nação de origem, localizando-o no horror filme, desde *Calafrios* (Shivers, 1975) ou *Enraivecida na fúria do sexo* (Rabid, 1977) até Hollywood e as portas do cinema mainstream *Na zona da hora morta* (The Dead Zone, 1983) ou *A Mosca* (The Fly, 1986)¹⁷. Nestes primeiros trabalhos proliferam cientistas loucos, contágios de doenças insólitas, revoltas várias do corpo e da mente, deslocando-se para a evolução ou autodestruição. Caracterizando a estética cinematográfica de Cronenberg como visualidade da «nova carne» ou do «terror corporal», que explora as metamorfoses sofridas por alguns personagens implicados. Estas mutações transitam estágios que vão do humano ao monstruoso ou mecânico, ativando determinadas percepções no espectador que incluem tanto a rejeição ou o assombro, quanto a atração pelo baixo, desprezível, vergonhoso, vil, indigno e infame.

Um segundo período indagou os efeitos mutantes da tecnologia e a midiatização, desde *Videodrome*, *A síndrome do Vídeo* (1983) até *eXistenZ* (1999), alternando-se com a exploração implacável de alguns abismos psíquicos em *Gêmeos*. *Mórbida semelhança* (Dead Ringers, 1988), *Mistérios e paixões* (Naked Lunch, 1991) ou *Madame Butterfly* (1993). Em certo sentido, trata-se de ficções complementares: a dissolução das almas em Cronenberg é outra face da revolução violenta da carne, e as interações tecnológicas são correlatos às dramáticas mudanças do corpo, como clinicamente o demonstra *Crash*. *Estranhos prazeres* (1996)¹⁸.

Numa terceira etapa, Cronenberg indaga a articulação entre seus protagonistas, a sua psique e o mundo social. Sob a superfície de aparente calma ferve um obscuro motor de violência que é por sua vez pessoal e coletivo. Uma força pulsional inominável determina os acontecimentos, por mais controle consciente que

¹⁷ Em 1979, Cronenberg estreia *Os filhos do Medo* (The Brood), filme que relata as performances corporais, psíquicas e comportamentais, este caso no marco de um romance familiar complexo, com rupturas e conflitos emocionais.

¹⁸ O próprio Cronenberg afirma em *eXistenZ* que se trata de ensaios existencialistas disfarçados de relato de ficção especulativa.

pretendam impor suas criaturas, por exemplo, em *Spider* - Desafie a sua mente (2002), *Marcas da violência* (*A Violent Story*, 2005) ou *Senhores do crime* (*Eastern Promises*, 2007).

Este horizonte completa-se com o período experimental de seus curtas-metragens iniciais e suas intervenções cinematográficas multimídia dos anos mais recentes, que conectam o cinema com a arte contemporânea e os meios de comunicação digital¹⁹.

Em *Um método perigoso* (*A Dangerous Method*, 2011), além da sinuosa e inquietante presença de Sabina Spielrein, os objetos tensionam o enfrentamento entre Freud e Jung. Se o veleiro deste último condensa a conquista de uma irrisória épica náutica à medida do lago suíço, a célebre poltrona de escritório de Freud, de formato bizarramente orgânico, assume um protagonismo que une o mundo freudiano ao de Cronenberg. Algo similar ocorre nos micromundos enfrentados em *Cosmópolis* (2012): o da limusine autossuficiente e o do esconderijo marginal da última parte da encenação com seus respectivos objetos de desejo e mortais.

Mapas para as Estrelas (*Maps to the Stars*, 2014) assina uma comédia negra que satiriza *Hollywood* em perfeita sintonia com o presente desta indústria: um momento de confusão propiciado por uma mudança de paradigma, por uma nova forma de se expor diante do mundo. A icônica «sociedade do espetáculo» é escavada com afiado humor negro a candidez envenenada das celebridades num lodaçal os egos e psicopatologias da meca do cinema²⁰. Sem piedade nenhuma, Cronenberg diseca o épico show business com a mesma precisão e de forma evasiva com a qual sempre abraçou corpo e mente dos seus personagens.

¹⁹O Festival de Cinema de Toronto (2013-2014) criou no TIFF Bell Lighthouse: *The Cronenberg Project*, uma produção multimídia que reúne materiais online, e-books e livros impressos que permitem revisitar a filmografia do diretor numa série de exposições multiplataforma.

²⁰Segundo Guy Debord (2007), o espetáculo assinala o momento no qual os bens de consumo têm alcançado a ocupação total da vida em sociedade. Esta relação com a materialidade dos objetos não só é visível, porém o único visível na contemporaneidade. A produção econômica no marco do capitalismo global se faz extensiva de forma intensa, a ponto de Zygmunt Bauman denunciar a transformação das pessoas em mercadorias, descrevendo a conduta consumista em diversos aspectos da vida social.

Crimes do Futuro (Crimes of the Future, 2022) devolve a Cronenberg a essência de suas obsessões com a «nova carne», tentando postular a ideia de que a cirurgia é «o novo sexo». Sugerindo que num futuro, não muito distante, a dor não existe, o corpo humano tem aprendido a se adaptar ao seu entorno a ponto de evoluir para lugares inesperados, gerando novos órgãos. Nesta alteração biológica, conhecida como Síndrome de Evolução Acelerada, chega a ser tão grave que se cria um departamento governamental, o Registro Nacional de Órgãos, cuja missão consiste na escrituração de todas estas novidades corporais, que poderiam mudar o próprio entendimento da humanidade.

Neste contexto, Saul Tenser (Vigo Mortensen), um artista performático que sofre dessa síndrome, é capaz de gerar novos órgãos a um ritmo vertiginoso dentro do seu corpo. A forma de lidar com este fenômeno é por meio de uma performance pública que deixa atônitos seus espectadores. Quiçá uma maneira, além do mais, de mostrar sua desconformidade com as mudanças do mundo, um choque entre o passado e o futuro, tema central do filme. Com a ajuda de sua companheira de vida e de cenário, Caprice (Léa Seydoux), Tenser surpreende os espectadores que se aproximam de seus espetáculos clandestinos enquanto se abre uma guerra entre a visão tradicionalista do governo e uma misteriosa subcultura que abraça esta evolução humana.

Destaca-se neste tempo intermédio da arte, o curta-metragem *Quatro mulheres não amadas, à deriva em um mar sem propósito, experimentam o êxtase da dissecação* (*Four Unloved Women, Adrift on a Purposeless Sea, Experience the Ecstasy of Dissection*, 2023), abrindo com uma visão parcial e interior do rosto de uma mulher. Esta parece estar em repouso, recostada em uma cama de seda, mas seu olho está semiaberto e a pupila olha fixamente para um ponto fora da tela. Os sons de uma maré ondulante e gaivotas grasnando a cercam, o brilho educado de sua bochecha sugere que está tomando sol na praia. Então, uma lasca de água cintilante aparece perto de sua mão estendida, que repousa sobre um travesseiro franjado.

Outra tomada expõe seu seio nu logo abaixo de um colar de pérolas e uma longa mecha de cabelo trançado. A câmera gira lentamente ao longo de um par de pés e pernas brilhantes até a bifurcação de suas coxas nuas — uma contagem erótica, quiçá voyeurística, da anatomia mais íntima da mulher imóvel. No entanto, um tufo de pelos pubianos é subitamente obstruído por espirais de intestinos e um plexo de vasos sanguíneos e terminações nervosas. A câmera treina para cima ao longo do torso

..... Artigo

*rompido da mulher, suas entranhas expostas da pélvis à garganta. Quando, finalmente, a câmera paira sobre o rosto da mulher novamente, ela é revelada como um manequim de cera, usando uma expressão de prazer inescrutável*²¹.

Na mais recente obra, *Os Sudários* ou *As Mortalhas* (The Shrouds, 2024), Cronenberg continua a desdobrar altas doses de um imaginário sinistro sobre o corpo, decantando para um território meditativo, cujo impulso reflexivo se negocia na fronteira entre a Palavra e o gesto humano. Nesta tessitura expressiva, apresentada no Festival de Cannes, o diretor exorciza a dor pelo falecimento da sua esposa por meio do protagonismo de Karsh (Vincent Cassel), um homem de negócios inventor de uma tecnologia chamada GraveTech, que permite aos familiares das pessoas falecidas observarem através de dispositivos digitais, os corpos em decomposição dos seus seres queridos.

A partir desta inquietante premissa argumental, Cronenberg desdobra um relato que se situa no meio do caminho entre a ponderação aguda e a emoção pulsante, o que pode ser lido como um conjunto de referências ao cinema de Hitchcock²².

A arte supera tudo, até a morte. É a consigna com a qual David Cronenberg supera a fase mais delicada do luto na vida real pela perda de sua esposa, reclamando para si uma linguagem de maturidade próxima à escrita de Beckett²³. Na sua diversidade, as intervenções filmográficas postulam um cinema de autor como artista,

²¹ O filme serviu de inspiração para a Exposição Cere Anatomiche da Fondazione Prada, que exhibe uma coleção de esculturas de cera centenárias do Museo di Storia Naturale di Firenze, um dos museus científicos mais antigos da Europa. O curta-metragem de Cronenberg foi destaque, segundo Erik Morse (2023) da Revista Vogue, ao outro lado do Arno, onde fica a contraparte mais famosa das Belas Artes, a Galeria Uffizi.

²² O personagem de Karsh rende culto à esposa falecida, referência a *Rebecca*, a mulher inesquecível de Hitchcock (1940), além da sugestiva subtrama na qual o protagonista se relaciona de forma ambígua com a irmã de sua mulher, com clara semelhança com a morta, trazendo à memória o onipresente *Um corpo que cai* de 1938. Também o filme traz a inesquecível cena de sexo quando ambos os protagonistas não param de sussurrar elogios e tiradas irônicas enquanto se entregam ao prazer dos corpos; o episódio remete tanto a *Crash* do próprio Cronenberg quanto ao interminável beijo falado entre Ingrid Bergman e Cary Grant em *Interlúdio* de Hitchcock (1946).

²³ Samuel Beckett (1906-1989), no período de pós-guerra, parte da concepção de uma linguagem que fracassa diante de uma realidade absurda do mundo. Beckett ([1949] 2009) fundamenta o novo romance colocando-se diante de uma literatura que não busca desvendar a realidade, porém evidenciar o caráter impreciso da existência, aproximando-se assim à obra de Cronenberg.

estratega, pensador e sábio enlouquecido, indo atrás de sua maturidade com coerência exemplar, certas ideias e fantasmas que fundaram seu imaginário e sustentam no presente uma produção cinematográfica fiel ao seu estilo, explorando os limites da tecnologia e da humanidade, demonstrando que sua visão pós-moderna continua a provocar.

4.Cronenberg veste Prada: estética da «Nova Carne» aquém e além do corpo, gênero, sexualidade e poder

Este artigo exorta a interface cinema e psicanálise, ancorando-se no princípio enunciado por Maurice Merleau-Ponty (2018, p. 207), de que não existe realidade independente da relação corpo-mundo. Para o pensador francês, o corpo é aquilo a partir do qual se abrem possibilidades para o sujeito habitar o mundo: «eu não estou diante do meu corpo, estou no meu corpo, ou melhor, sou meu corpo». Sendo assim, o corpo encontra-se sempre em situação e o caráter relacional do corpóreo com o meio se dá de forma vital, convertendo a subjetividade em algo dependente do próprio corpo.

Incorporar o social representa para o sujeito, a capacidade de ganhar poder. Trata-se de uma visão protética da subjetivação que pode ampliar as possibilidades do corpo e dotá-lo de novas funções²⁴. Um corpo revestido de identidade tem sido sempre instrumento para a expressão subjetiva de valores ou ideologias, de inconformismo e protesto. Neste sentido, a integração fractal da tríade lacaniana serviu de suporte para a dialética do corpo nu — objetivo, biológico e orgânico do cinema do diretor canadense — e do corpo revestido socialmente — subjetivo, customizado e domesticado — com o fim de analisar a estrutura somática do sujeito, ligada a suas atividades técnicas, algo crucial na filmografia de David Cronenberg.

Nesta linha, o imaginário do corpo funda-se no pensar por meio de imagens, no modo mais primitivo de toda e qualquer representação²⁵. Na concepção freudiana,

²⁴ Subjetividade é o estado ou qualidade do ser subjetivo, isto é, de perceber e entender a realidade a partir de uma perspectiva pessoal, baseada nos próprios sentimentos, opiniões e ideias do sujeito. Já a subjetivação é o processo por meio do qual uma pessoa desenvolve tal subjetividade, construindo seu próprio Eu, refletindo seu lugar na sociedade e no mundo: o devir ou futuro do próprio sujeito.

²⁵ Recolhem-se a partir daqui algumas constatações do capítulo: «Cinema e psicanálise: suporte pulsional das refrações do Real», em particular do item: 'Refrações do Real e os efeitos sintomáticos
Revista Ponto e Vírgula, São Paulo, V. 2 n38e73153
DOI: <https://doi.org/10.23925/1982-4807.20>
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PUC-SP
<https://revistas.pucsp.br/pontoevirgula>

a percepção deixa vestígios ou marcas psíquicas indeléveis. Signos perceptivos configuram um espaço imagético proveniente dos sentidos e movimentos do outro ou do próprio corpo que, quando logram significarem-se como próprios, se integram ao sujeito, que passa a se compreender como um distinto do outro, singular.

O registro do simbólico do corpo é a dimensão linguística construída nas diferenças entre os significantes viscerais da filmografia de Cronenberg. Também é o espaço onde o sujeito se articula socialmente de forma customizada: a dobradiça sujeito-sociedade, na qual aparecem as regras para o convívio, valorações ideológicas, formações do desejo, identidades e identificações, entre outros fenômenos da interação na diversidade: presença de pessoas com distintas características físicas, pessoais e individuais. Tais características são, entre outras: raça, etnia, idade, sexo, religião, capacidade física e mental.

Contudo, o inconsciente — o discurso do Outro — está estruturado como a linguagem, e é por sua vez o campo da lei que regula o desejo. E a entrada do sujeito na ordem do simbólico, isto é, da linguagem, supõe uma perda do gozo — *Jouissance* — que a fantasia tenta ocultar ou disfarçar. Segundo Slavoj Žižek (2005), a fantasia é uma forma que têm os sujeitos de organizar esse gozo perdido, de controlar ou domesticar a perda traumática que não pode ser simbolizada, inclusive na encenação.

Entretanto, o Real do corpo rejeita ou nega a ambos os registros anteriores. O registro no qual se situa a obra de Cronenberg faz isto porque esse Real tem presença e existência própria. Sem se confundir com a realidade que pertence à ordem da linguagem causal e não ficcional; portanto, este aparece na esfera do terror, do horror, da morte, da sexualidade, da loucura e do delírio. É o que não se pode pensar, nem sequer imaginar ou representar, o inefável constituindo o indeterminado, incontrolável e imprevisível.

Todavia, o Real de Cronenberg não se encontra distante da ordem simbólica de sua cinematografia, porém representa o não fundamento imanente dos significantes do corpo. Nisto reside o paradoxo deste não-conceito que na ficção opera

do cinema pós-moderno¹ (Droguett, 2024, p. 41-62) que justificam a análise da filmografia de Cronenberg.

como puro efeito. Por isso, o Real insiste, persiste e resiste como a dimensão eterna da falta — do Desejo — e, a construção simbólica e imaginária dos corpos representa apenas a resposta histórica a essa falta estrutural do ser humano, fundada numa topografia da mente traçada pelo diretor para questionar a identidade dos seus protagonistas.

Deste modo, o Real é inerente à significação: tanto como horizonte de sentido ou expectativa irreversível de negatividade do sistema quanto pela própria condição de possibilidades no universo da criação artística de Cronenberg. Além destas forças de negação do Real, existem outras dimensões mais sutis desse fenômeno que ameaçam a existência em detrimento absoluto da essência, intuição puramente sartriana. Exprime-se de forma invisível e imanente a realidade, dando a esta forma e textura. Na arte da representação dos gêneros cinematográficos, Cronenberg confere à imagem um poder evanescente, instável e passageiro.

Neste ponto nodal da interface: cinema e psicanálise, o Real não é exclusivamente identificado como uma força negativa, reconhecendo-se o papel implícito na fruição passageira do fantasma imaginário, na construção simbólica das formas mais rotineiras da realidade social nas encenações de Cronenberg. É um efeito complexo da lei do desejo que requer dos códigos distintivos do estilo para interpretar o estranho, sinistro e inquietante na sua filmografia.

Após analisar o acervo de sua obra, pode-se classificar Cronenberg no gênero do cinema fantástico, de terror ou gore, mas também nas tendências artísticas de transformação do corpo. Muito além da dívida formal com elas, o conteúdo de seus filmes remete a certa filosofia existencialista, sem dúvida colhida pela via da literatura niilista e da contracultura contemporânea. O interesse pela ciência vem dos seus estudos universitários e da literatura.

Interessado no cinema underground norte-americano dos anos sessenta, Cronenberg projeta esta influência numa maneira de dirigir que, desde o princípio, opta por estruturas narrativas disruptivas; neste sentido, não faz cinema fantástico como gênero. A rigor, nem sequer caberia dizer que o tom existencial e sombrio de sua obra faça parte de uma opção filosófica consciente, haja vista que se encontrava no ambiente cultural no qual se formou.

Os elementos estéticos próprios são inseparáveis da teoria do sujeito subjacente a sua cinematografia, veiculada através de sua concepção do corpo presente na «nova carne». Portanto, tentou-se demonstrar aqui que, tomando como

..... Artigo

referência o critério da normalidade burguesa — o indivíduo responsável e integrado —, há um duplo jogo à hora de entender a personalidade dos sujeitos criados por Cronenberg²⁶. Por um lado, tais sujeitos podem ser contemplados do ponto de vista interno à normalidade burguesa. Neste sentido, quase todos os protagonistas são, de cara à sociedade, bons cidadãos. Por outro lado, cabe analisar os personagens desde uma perspectiva crítica que contemple o fato do mal-estar na cultura. Referindo-se em palavras freudianas às assimetrias entre os sujeitos e sua organização coletiva.

Isto é, o fato de que nem as sociedades nem as classes sociais formam totalidades distributivas e hegemônicas. Desde esta perspectiva, os sujeitos são normais precisamente porque sofrem sempre certo grau de desadaptação ou denegação²⁷. A sociedade na qual vivem lhes proporciona uma série de alternativas vitais e tecnológicas cujo uso esconde sempre um lado escuro, consequências indesejáveis.

Não é por acaso que este segundo ponto de vista seja mais fácil de adotar diante dos filmes dos anos oitenta, cujos protagonistas são mais capazes de aprofundar no seu próprio sofrimento justamente por ter uma maior consistência psíquica. A «nova carne» é a forma com a qual de maneira mais extrema Cronenberg explora a superação do humano conhecido e sugere a ruptura da barreira sociocultural alçada pela sociedade, que mantém o sujeito contido diante do perigo de sua própria sobrevivência — a humanidade entendida como espécie, que nos primeiros filmes sucumbe — ou limita suas intenções de superação ou readaptação criativa, entendido agora como um ser humano ideal.

Contudo, tal concepção de sociedade encontra-se desprovida de critérios ideológicos, pelo menos explícitos. E não será por falta de oportunidades. *Madame Butterfly* transcorre durante a revolução cultural chinesa, em maio de sessenta e oito,

²⁶Da referência acima, infere-se o tema da inclusão social, processo que almeja melhorar a dignidade das pessoas que se encontram em desvantagem para que possam participar em sociedade. O conflito se cria quando a inclusão é pensada desde a equidade e igualdade que, segundo Cronenberg (2014), não existem em função do consumo e a competição no seu sentido mais pejorativo.

²⁷ Clara referência à interseccionalidade na reflexão que reconhece desigualdades sistemáticas configuradas a partir da superposição de diferentes fatores sociais, como gênero, etnia e classe social. Disto surge o apelo do corpo e suas performances no cinema de Cronenberg.

apesar de as reflexões políticas a respeito serem inexistentes. De fato, o filme fecha com uma afirmação bem significativa do protagonista: — sou um homem que se apaixonou por uma mulher criada por um homem. Tudo o demais é sobra. Muito menos *Na hora da zona morta* vai muito longe com a questão do candidato corrupto à presidência dos Estados Unidos. Não está claro se a crítica se dirige à sociedade ocidental atual ou à sociedade humana em abstrato.

Em que medida o desajuste entre o indivíduo e a sociedade é inerente à natureza humana ou é produzido — ou exacerbado — por uma forma particular de sociedade no caso do capitalismo contemporâneo? O único claro é que a Cronenberg lhe importa o conflito da subjetivação no marco social, e nisto parece se revelar como um moderno às antigas, isto é, aqueles liberais que no século 19 se preocupavam mais com um ideal social harmônico que com os problemas e desajustes interclassistas concretos.

O que propõe Cronenberg é levar a vontade de poder e saber até as últimas consequências, desde uma perspectiva que procura se manter entre a fronteira inferior de pessimismo freudiano — para a qual os limites socioculturais constituem um mal necessário — e a superior do utopismo de Skinner — para o qual a cultura deve ser desenhada de maneira perfeita e definitiva com vistas a alcançar um mundo feliz. O próprio cineasta diz que o ser humano está condenado a ser livre. E que deve seguir lutando pelo controle do mundo, do universo, da realidade, ainda que seja inútil.

Cronenberg acredita que quanto mais inventivo o ser humano seja, melhor se dará na vida. Espinosa ([1662, Parte III, Proposição VII] 2015, p. 251) afirma que «a alma se esforça quando pode imaginar aquelas coisas que aumentam ou favorecem a potência de agir do corpo». Entretanto, as pitadas sartrianas, nietzschianas e foucaultianas permanecem, respectivamente, na ideia da «nova carne» como algo que supera o humano, na sua concepção de superfície de plasma — um magma originário do sujeito no exercício do poder por parte das instituições médicas e psiquiátricas — e na função perturbadora e psicologicamente desequilibrada que desempenha.

Trata-se, portanto, de liberar o ser humano da normalidade obtusa e medíocre, sem garantia de um final feliz. Para Cronenberg não há um Deus — nem uma Natureza — que o faça. Os desenlaces dos filmes tendem a exaltar as probabilidades incertas e inclusive trágicas. Em certo sentido, se a sociedade é o limite inferior, a morte, entendida como dissolução da subjetividade, é o superior. O diretor

parece não desejar nenhuma das duas coisas. Se em filmes como *Spider* — desafia a sua mente, *Scanners*, sua mente pode destruir, *Na hora da zona morta* ou *A Mosca*, os protagonistas sacrificam sua própria readaptação como sujeitos normais e íntegros, o fazem por preservar ou recuperar sua «humanidade».

Cronenberg, portanto, não é um cético nem um irônico. Aceita a ideia de que o ser humano não se esgota na subjetivação clássica que distingue mente e corpo. O ser humano é uma montagem funcional e orgânica de ambas as dimensões, e de todos os produtos, instrumentos e tecnologias que oferecem o mundo material e cultural. E, neste sentido, a tecnologia não está para ultrapassar ou anular o ser humano, porém para levar até as últimas consequências seu horizonte histórico e existencial.

Em Cronenberg não há final da história, mas possibilidade de progresso, ainda que nada nem ninguém o garanta. A «nova carne» faz parte da dialética irrefutável da experiência estética entre o cuidado e a destruição do corpo, entre o cuidado de si e o ascetismo mortificante. Sempre há reconstrução — um novo cuidado — ou a morte.

Neste percurso pela obra do diretor cinematográfico, artefatos igualmente devedores do barroco italiano e das tradições do Iluminismo, as *Vênus de Médici* também foram objeto de estudo do ideal estético de Cronenberg. A obra do cineasta que, frequentemente, se concentrava nas potencialidades mais sombrias do corpo humano, tanto as eróticas quanto as clínicas, a começar pelos chamados filmes B de terror corporal, como *Calafrios* e *Enraivecida na fúria do sexo*, por meio dos clássicos Tecno-Cult da era Reagan, como *Videodrome* e *Gêmeos*, mórbida semelhança até sua mais recente fantasia cirúrgica, *Crimes do Futuro*.

Estes filmes negociam com o tema da mortificação da carne, na qual os extremos da prática científica e do desejo religioso se unem em torno da veneração erótica do «corte», uma ação que expõe o corpo ao sacrifício e à morte. Em tais limites, as imagens de transgressão carnal de Cronenberg beiram um estranho gozo — *Jouissance*: prazer, diversão, fruição —, não muito diferente das representações barrocas de santos martirizados sofrendo um êxtase interior enquanto seus corpos são perfurados, queimados ou crucificados.

Vida longa à «nova carne». Cirurgia é o novo sexo. Estes epigramas de David Cronenberg unem-se num quadro que reimagina o êxtase e o erotismo da escultura renascentista para o futuro. Ou, já é presente?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para Consumo**. A transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

BECKETT, Samuel. **O Inominável** (1949). Biblioteca Azul/Globo Livros, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Edições 70, 2021.

CATALÁ, Domènech, Josep M. **La imagen interfaz**. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2010.

CRONENBERG, David. **Consumidos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DROGUETT, Juan. «Cinema e Psicanálise: suporte pulsional das refrações do Real». In: SANTAELLA, Lucia. **O mal-estar na cultura revisitado**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2024.

ESPINOSA, Benedictus de. **Ética** (1662). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FREUD, Sigmund. «Novas conferências introdutórias à Psicanálise». In: **Obras Completas**, vol. 18 (1933). São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. «Além do princípio do prazer». In: **Obras Completas**, vol. 14 (1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

FREUD, Sigmund. «A dissolução do complexo de Édipo». In: **Obras Completas**, vol. 16 (1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **O que é a Coisa?** (1950). Lisboa: Edições 70, 2018.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 20: Mais, ainda** (1972-1973). Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise** (1953-1980). Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.

LACAN, Jacques. **Escritos** (1933-1966). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. «Radiofonia» (1970). In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.



Artigo



LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 10: a Angústia (1962-1963)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **Os complexos familiares na formação do indivíduo (1937)**. Ensaio de análise de uma função em psicologia. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 16: de um Outro ao outro (1968-1969)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

LACAN, Jacques. **O mito individual do Neurótico (1952)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008c.

LACAN, Jacques. **O Seminário RSI, Livro 22 (1973-1974): figuras e formas do nó borromeano seminário RSI**. Limeira, SP: Edições Nosso Conhecimento, 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2018.

MILLER, Jacques-Allan. **El Últimísimo Lacan**. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2014.

MORSE, Erik. «At the Fondazione Prada, David Cronenberg Delves into the Bizarre World of Anatomical Waxworks» In: **Vogue**, Arts 31/03/2023. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/david-cronenberg-cere-anatomichefondazione-prada-interview>. Acesso em 20 de jun. 2024.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. São Paulo: É Realizações, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **Ser e o nada: ensaios de ontologia fenomenológica**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação (1819)**. Lisboa: Edições 70, 2021.

ŽIŽEK, Slavoj. **El acaso de las fantasías**. Madrid: Siglo XXI, 2005.

Recebido em: 2025-08-31

Aprovado em: 20025-12-22

