



CORPO, VIOLÊNCIA E TRANSGRESSÃO: OS AFETOS DEGENERADOS NO CINEMA DE TERROR CONTEMPORÂNEO

Gabriel Cid de Garcia ¹

O início do século XXI viu surgir, nos cinemas e no vídeo, diferentes filmes onde o atrativo principal parecia localizar-se no espetáculo da ruína do corpo. Esta característica particular, comum a diversas produções, é um atrativo que marca a produção internacional recente do gênero, fruto de uma retomada de sua popularidade. A partir de 2004, ano em que se destaca o fenômeno “Jogos Mortais” (dirigido por James Wan), o sucesso de alguns filmes com elementos de terror extremo levou os estúdios a investirem nesta proposta. O resultado foi mais que satisfatório, de modo que um filme como “O Albergue” (dirigido por Eli Roth e lançado em 2005), orçado em US\$ 5 milhões, foi capaz de arrecadar US\$ 50 milhões apenas nos E.U.A.

Foi em 2006 que o crítico David Edelstein, da New York Magazine, utilizou o termo *torture porn* para nomear uma certa tendência de filmes de terror da época, englobando longas cenas envolvendo tortura e mutilação. Desde então, o termo tem sido associado, de forma não indiscriminada, às mais diversas produções do gênero que estréiam em cartaz, como também – e principalmente – àquelas produções que passam ao largo do circuito e são lançadas diretamente em vídeo, arrebatando as prateleiras das locadoras. No artigo em que cunhou o termo, Edelstein, ao se referir a uma provável conexão entre o surgimento destes filmes e a geração pós-11/09, chega a afirmar que o medo suplanta a empatia e faz de nós todos torturadores em potencial.

Por envolver imagens extremas e a transgressão do espaço que delimita atos e afetos moralmente aceitáveis e privilegiados, a cena do terror contemporâneo parece dialogar, de forma anacrônica, com o período no qual se propagam as vanguardas no início do século, época em que o próprio cinema florescia como uma invenção do diabo, nos termos de Jean Epstein. Artistas-pensadores como André Breton e Georges Bataille, empenhados em pensar e expressar meios de se combater o antropomorfismo, atuavam no sentido de desestabilizar a idealização do corpo mediado e codificado pelo prisma do humano, quando ainda se manteria fixado em uma forma, uma identidade, que prescreveria uma certa funcionalidade com vias a participar do mundo organizado. Com a atenção voltada à materialidade, ao dado sensível do corpo, uma tal intensificação de sensações foi operada, de forma semelhante, pelo advento do cinema, que potencializava sua

¹ Doutorando em Literatura Comparada pela UERJ.



capacidade de atingir diretamente as sensações por meio da evidência concreta da imagem em movimento e seu efeito ilusório no espectador.

É por oferecer questões que desdobram, de forma diferencial, as preocupações em torno da experiência sensível do espectador, que o fenômeno contemporâneo associado aos filmes de terror é passível de ser analisado segundo inflexões teórico-filosóficas. Para pensá-lo, é preciso fazer uma incursão por alguns elementos que caracterizaram o cinema de terror ao longo de sua história.

De acordo com a feminista Isabel Cristina Pinedo (1997), grande parte dos filmes de terror contemporâneos expressa aspectos do mundo bastante particulares, correspondentes às marcas que caracterizam a época contemporânea, como a perda de referenciais universais para balizar a experiência e a própria dissolução de um núcleo de interioridade no sujeito, capaz de afastá-lo da materialidade de seu corpo. Enquanto filmes de terror clássicos, compreendidos em torno da década de 30 até a de 50 do século XX, apresentavam binarismos que permitiam a distinção dos limites entre bem e mal, normal e patológico, humano e inumano, racional e irracional, os filmes contemporâneos passam a atenuá-los, senão dissolvê-los por completo.

Um subgênero do terror se apresenta como crucial para entendermos a tensão entre o binarismo entre o masculino e o feminino: o *slasher*, cujas características movimentam os debates feministas, pode ser considerado um dos mais terríveis formatos de filmes de terror. Normalmente de baixo orçamento, os filmes em geral apresentam um psicopata masculino que persegue e mata um número considerável de jovens, com requintes de violência. A ênfase é dada para aquelas mortes em que as mulheres são perseguidas. Após uma luta final, uma mulher consegue reagir e matar o agressor.

Este formato permite que elementos antifeministas, como a crueldade perpetrada às mulheres, e os elementos feministas, como a heróica sobrevivente feminina, possam coexistir. De acordo com Pinedo, este subgênero pode ser capaz de encarnar uma potência feminista, dada sua capacidade de usurpar as prerrogativas masculinas de agressão: a heroína final é a possibilidade, para a mulher, de se afastar do estado no qual fora apresentada ao longo do filme, deslocando seu lugar de objeto para agente da ação que retalia.

Este questionamento do binarismo de gênero nos envia à idéia de ‘terror recreacional’, trazida por Pinedo. Na busca de entender a atração e o prazer desencadeados por estas cenas, especialmente em mulheres, os filmes promoveriam, no limite, a transgressão do espaço que delimita atos e afetos moralmente aceitáveis, tornando possível a desarticulação do modo pelo qual nos relacionamos com o corpo e suas representações.



O enredo clássico apresenta a ordem normativa do humano como estado original do mundo, que vem a ser perturbado por um elemento externo, um monstro, que instaura o conflito disparador da resistência, por parte dos detentores da ordem prévia. O sistema de significações inteligível na qual a ordem está disposta é dissolvido. A conclusão se dá com a derrota do monstro, por intermédio militar ou científico, ou seja, ou por meio da violência reativa ou pelo conhecimento, restabelecendo os pilares da racionalidade, a ordem – e os binarismos – iniciais. A destruição do monstro é, aqui, a garantia de um mundo sem contradições.

Já o enredo característico dos filmes modernos e contemporâneos, da década de 60 em diante, trazem finais que não concluem, de forma clássica, o conflito instaurado, restando a incerteza com relação à restituição da ordem. Desta forma, o terror nos faz confrontar o irracional, na medida em que põe em questão a validade da racionalidade. À previsibilidade da ordem substitui-se o imprevisível do caos, procurando expressar a assertiva de que sempre ao menos algum elemento escapa à análise e controle racionais, tornando ineficazes a ciência e as figuras de autoridade. Até mesmo a linguagem colapsa, ao evitar explicações fechadas para as situações terríveis que se acumulam

Este movimento se relaciona com a associação estabelecida, pela tradição metafísica ocidental, entre o inteligível a ordem. Foi o filósofo contemporâneo Clément Rosset quem escreveu que “a história da filosofia ocidental abre-se por uma constatação de luto: a desaparecimento das noções de acaso, de desordem, de caos.” (ROSSET, 1989, p. 13). Luto de que, anacronicamente, as palavras de Anaxágoras seriam testemunhas: “No começo era o caos; depois vem a inteligência, que arruma tudo”. (apud ROSSET, 1989, p. 13). Estaria inaugurada, com Sócrates, Platão e todos os pensadores posteriores tidos como sérios e reputáveis, a história da metafísica ocidental, com a associação da atividade do pensamento à revelação de uma certa ordem, ao desvelamento de uma inteligibilidade presente nas relações que se pode destacar e nomear a partir da desordem, do aspectos casuais da realidade.

O mundo exterior, tal como se percebe, em suas partes que se oferecem à sensibilidade, estaria de início condenado a ser percebido à luz de um conjunto, ignorando estas mesmas partes ao integrá-las em uma unidade inteligível, ilusória, destacada de sua realidade imediata, possibilitando ao homem se acreditar independente dos processos que o constituem, ao levar em conta como instância primária uma abstração construída sobre o caos. A consciência, o mundo interior do sujeito, é tomada como ponto de partida do conhecimento, no momento exato em que marca sua diferença em relação ao objeto – exterior –, a ser conhecido. Nas palavras de Rosset,



Segundo esta estrutura metafísica, o real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado a expressão de um outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade. Este mundo aqui, que em si mesmo não tem nenhum sentido, recebe a sua significação e o seu ser de um outro mundo que o duplica, ou melhor, do qual este mundo aqui é apenas um sucedâneo enganador.²

A dimensão sensível, tida aqui como um duplo do real, seria considerada insatisfatória justamente por não poder jamais ser considerada superior, já que seus elementos se apresentam como incapazes de reproduzir a dimensão interior, inteligível, metafísica ou supra-sensível, que os ordena e subjuga. Este movimento pode ser entendido como a passagem da percepção das multiplicidades presentes no mundo para a nomeação de uma unidade que as engloba e que, passa a ter, na hierarquia ontológica, um estatuto de superioridade.

Este mundo superior, reino da ordem, coaduna-se com aquilo que Gilles Deleuze denominou, em seus livros sobre cinema, o meio determinado, ou seja, o lugar onde o tempo se desenrola e onde se desenvolvem os afetos e comportamentos organizados, entendidos como naturais pelas pessoas que os encarna. Porém, Deleuze admite a possibilidade de uma degeneração destes afetos, operada por certas linhas invisíveis traçadas desde um mundo originário, e que se ocupariam de sua desarticulação e desnaturalização.

São as pulsões que povoam este mundo originário, associado ao caos, aquelas que possuem a propriedade de interferir nos comportamentos e afetos do meio determinado, levando-os ao esgotamento, arrastando-os ao limite de sua constituição e dando a ver seu caráter transitório e contingente. É importante ressaltar que não se trata de uma oposição de instâncias, mas de uma composição imanente na qual o mundo originário, com suas pulsões e afetos degenerados, se relaciona com o meio determinado e sua organização. Por apresentar a irrupção das pulsões e a perturbação da ordem do meio determinado, determinados filmes foram associados, por Deleuze, ao regime de imagens por ele denominado de *imagem-pulsão*, para o qual dedica um capítulo inteiro de seu primeiro livro sobre o cinema. (DELEUZE, 2004, p. 170-192). Este regime aponta para os afetos degenerados capazes de desarticular o modo pelo qual nos relacionamos com o corpo e suas representações. Mais importante que a mera desarticulação dos comportamentos e afetos, o que mais interessa é a intensidade com que a irrupção das pulsões no meio determinado pode sugerir a respeito da casualidade de sua própria constituição.

No terror contemporâneo, os filmes permitem uma intensificação da experiência somática do corpo, especialmente por meio da encenação da tortura. Os espectadores se mostram desejosos

² ROSSET, Clément. O real e seu duplo. Trad. José Thomaz Brum. São Paulo: L&PM Editores, 1988, p. 41.



por ter seu corpo intensificado pelas sensações proporcionadas pelo filme, sensações estas que fazem seu corpo presente em sua materialidade, o fato da carne, sem mediação, e de forma segura, contida, proporcionada pela lógica das exhibições. Esta ênfase na corporalidade remonta à própria etimologia de 'estética', referida à forma de cognição proporcionada pelos sentidos.

No lugar do resquício cartesiano que faria com que acreditássemos no espectador como um *voyeur* desconectado da experiência de assistir aos filmes, a experiência de assisti-los faz com que verdadeiramente nos incorporemos a eles, e não apenas nos projetemos ou nos identifiquemos. Ao apresentarem experiências para as quais não temos precedentes, justamente por se posicionarem no limite de nossa própria materialidade corpórea, podemos esquecer momentaneamente a interioridade subjetiva para nos liberarmos à experiência cinematográfica do excesso.

É neste ponto, portanto, que podemos perceber a própria subjetividade como um processo físico em movimento perpétuo, quando passamos a levar em conta o fluxo das sensações corporais na conexão maquínica entre o corpo do espectador e o filme. Nosso corpo se deixa corroer e nos tornamos parte da intensidade do filme. O ato de se assistir a este tipo de filme possui uma natureza visceral, justamente pelo fato de o espectador experimentar respostas corporais na medida que os sentidos estimulam diretamente o sistema nervoso, afetando o corpo de maneira diferencial, já que são os estados nervosos, e não os órgãos, que preenchem o corpo. As pulsões disparadas pelas forças do mundo originário produzem uma série aberta de elementos intensivos que caracterizam, a cada instante, etapas metaestáveis para a subjetividade.

Desta forma, os filmes podem ser considerados uma extensão sensória do nosso aparato perceptual, e as sensações induzidas pelos filmes são de um tipo extremo capaz de desafiar as fronteiras subjetivas. O corpo forma um continuum, do qual os filmes de terror são exemplo popular, e talvez dos mais acessíveis, a esta forma de captura material. Na corrosão que proporciona que o corpo se mescle ao movimento automático do aparato cinematográfico, a experiência é removida também de qualquer enfoque que leve em conta paradigmas e tendências humanistas, já que o cinema assalta os sentidos através de um contato não-representacional, impulsionando-nos à vida impessoal do corpo.

Se nossa própria experiência, enquanto espectadores, é visceral e sensória, os filmes, ao apresentarem explicitamente a visceralidade, a destruição do corpo, efetuam, por meio de sua profanação, um elogio ao sensível. Antes de ser tomado por alguma qualidade ou essência, o terror nos aparece antes como uma intensidade que permite com que o corpo deixe de ser tomado como veículo para a consciência, desnudando os fluxos que dão a ver, por meio das sensações extremas, a



proximidade do humano daquilo que o destrói, existindo não somente por aquilo que advoga, em termos explícitos ou narrativos, mas em prol do ultrapassamento dos antropomorfismos e das presunções humanas.

Bibliografia

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento – Cinema 1*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

PINEDO, Isabel Cristina. *Recreational terror*. New York: State University of New York Press, 1997.

ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Trad. Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

_____. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. São Paulo: L&PM Editores, 1988.

.