



O LABIRINTO COMO METÁFORA DA MENTE EM DAVID CRONENBERG

Ana Bela Morais

Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário

35

Através da análise de alguns filmes do realizador David Cronenberg, com especial incidência em *Spider* (2002), pretendemos compreender o modo como, por vezes, o labirinto é utilizado como metáfora da complexidade da mente humana e inclusive da própria identidade pessoal, enquanto narrativa construída de modo reflexivo.

A história de *Spider* desenrola-se em Londres entre 1960/80. Um rapaz muito perturbado mentalmente, Spider, "vê" o seu pai, Bill Cleg, assassinar brutalmente a sua mãe e substituí-la por uma prostituta, Yvonne. Convencido de que planeiam assassiná-lo em seguida, Spider concebe um plano insano que leva a cabo, provocando trágicas consequências. Anos depois, Spider é internado numa casa de saúde em Londres, da qual pode sair livremente, mas onde recebe poucos cuidados e atenção por parte da assistente social, Mrs. Wilkinson. Sem ser vigiado, Spider deixa de tomar a sua medicação e começa a revisitar os seus fantasmas de infância. As tentativas para manter as suas ilusões sobre o passado começam a revelar-se frágeis e Spider entra de novo, e cada vez mais, num novo labirinto de loucura. Esta análise incidirá sobre este filme por nos parecer que condensa em si as temáticas mais importantes no que respeita às questões da complexidade da mente humana e às relações entre memória e esquecimento.

A metáfora do labirinto associa-se à identidade pessoal e a narrativa que cada um conta sobre si mesmo ajuda a estruturar a construção daquela. O trabalho centrado na narrativa pessoal tem de ser constante devido às contradições inerentes à vivência experiencial de cada um e ao equilíbrio, sempre precário, das suas pulsões. A construção narrativa, bem como a sua reelaboração permanente, são decisivas para fomentar o sentimento de continuidade pessoal num determinado tempo e espaço. A identidade pessoal está imbuída de incertezas e angústias existenciais, tendo de enfrentar a organização reflexiva coerente da sua autobiografia e o precário equilíbrio da sua estrutura pulsional. A produção constante de alteridades, de diferentes realidades, reifica e fixa a identidade pessoal estruturando-a como um instável entrecruzamento entre ficção e realidade histórica.

A procura do Eu no sentido de um auto-conhecimento mais profundo está relacionada com a ideia de tempo. Não viver o tempo é ausentarmo-nos de nós mesmos, esquecer a nossa identidade e a coerência da narrativa pessoal supõe sempre a permanência temporal e a auto-estima do Eu. David Cronenberg comenta a propósito de *Spider*:

É necessário ao ser humano uma vontade excepcional para manter uma constância através do tempo. Eu também li Schopenhauer e Heidegger segundo os quais o tempo é a resposta à questão do ser. Aquilo que nos diferencia de um pássaro ou de uma flor é a nossa consciência de existir no tempo. Eu pensava em tudo isto enquanto preparava o filme. (...) Ler filosofia faz nascer imagens em mim, ideias para as falas das personagens ou cenas. O que me parece normal pois o cinema é



filosofia. A imagem reenvia à ideia e, segundo Schopenhauer, o mundo é vontade e representação.¹

Na sua dimensão temporal, o ser humano só consegue construir identidade com constantes alusões ao seu próprio passado. No entanto, esta noção de tempo parece revelar uma descontinuidade, um fraco enquadramento sequencial, lógico do tempo vivido pelos protagonistas da maioria dos filmes de David Cronenberg. A coerência da dramaturgia do realizador canadiano é realçada pela relação das personagens com o espaço e acentua essa fragmentação do tempo. A acção dos seus filmes desenrola-se num espaço quase único e fechado que, no caso de *Spider* (2002), é a própria cidade sombria de Londres – também em *Eastern Promises* (2007) Londres é filmada como um espaço estranho, sujo e misterioso. A uma visão quase documental sobre a Inglaterra industrial, opõe-se um Spider dobrado sobre si próprio com gestos íntimos e confusos: é este contraste entre um mundo a pulsar de energia e um corpo frágil, o que ajuda a definir a personagem Spider. Em todos os filmes do realizador canadiano existe sempre um número reduzido de personagens, o que reforça a sensação de fechamento. A acção baseia-se num dado simples que vai ganhando progressivamente tonalidades hiperbólicas, desenvolvendo-se até às consequências mais extremas, segundo um movimento criado pelos sentimentos do protagonista. A acção concentra-se no herói, reduzindo os outros personagens à relação que estabelecem com ele, o que permite que o espectador se envolva com o protagonista e tente compreender a relação única que este estabelece com o mundo.

Em *Crash* (1996), por exemplo, a sensação de claustrofobia no mundo dos carros e do sexo é acentuada pelas cores do filme: azuis, violetas, amarelos, malvas e negros – as cores dos hematomas e feridas que marcam todo o filme acentuando a sua dimensão clínica e metálica, à semelhança do que sucede em *Dead Ringers* (1988). Esta unidade é facilitada e reforçada no domínio estético pela manutenção fiel de uma equipa de colaboradores: Carol Spier nos *décors*, Howard Shore para a música, Mark Irwin na fotografia.

Neste sentido, pode afirmar-se que o imaginário da construção ficcional dessas personagens é um universo fechado: o Eu vai-se sempre percorrendo para voltar ao princípio. É a lógica do próprio sistema que obriga à constante procura da outra metade que unifique o Eu. Este sistema cíclico é eterno e, também por aí, se pode explicar a lógica circular e fechada das personagens. Podemos concluir que, no que respeita a estas, verifica-se a prisão no passado. Como no contexto em que a ele se refere S. Freud, o acto de agir (*agieren*), para as personagens, aparece intimamente relacionado com o recordar (*erinnern*), sendo que estes dois vocábulos se opõem como duas maneiras de provocar o retorno do passado ao presente.²

Já anteriormente D. W. Griffith, em filmes como *The Restoration* (1909) ou *A Drunkard's Reformation* (1909), perpetuara a ideia de purificação e progresso moral do herói, a linearidade da acção e a catarse do espectador. Os filmes de David Cronenberg baralham estas ideias, dispersam os fios – aludindo à teia de aranha de Spider – e impedem a acção de se regenerar e o herói de se arrepender ou curar. No caso de *Spider*, a redundância das cenas narrativas não ajudam no

¹ CRONENBERG, David - «Dossier David Cronenberg». *Positif*. 501 Novembro (2002), p. 83 (tradução nossa do francês).

² Cf. LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. - *Vocabulário de psicanálise*. 3ª ed. Lisboa: Moraes Editores, 1976, p. 36.



tratamento da loucura do protagonista, pelo contrário agravam-na e somos nós, os espectadores, quem tem de reorganizar a narrativa segundo o que parece ser uma fábula edipiana. Spider, como observamos numa cena do filme, não consegue completar o puzzle que, de uma maneira metafórica representa a sua vida e, por isso, o filme não termina com a morte do protagonista, ao contrário do que sucede em muitos outros filmes de David Cronenberg. Spider deve continuar a viver para poder continuar a trabalhar na reconstrução do puzzle, naquela peça que não consegue encaixar nas outras: a culpa que sente por ter morto a mãe e que baralha todos os fios da sua realidade.

De facto, Spider parece-nos constituir, neste contexto, o melhor exemplo do modo como o labirinto é utilizado como metáfora da complexidade da mente humana na obra fílmica do realizador canadiano. Segundo R. D. Laing,³ o indivíduo ontologicamente inseguro poderá não apresentar um sentimento consistente de continuidade biográfica. O caso de Spider confirma a ideia de que para os seres humanos a construção linguística, configurada através da construção da narrativa pessoal, é uma condição de base para a sobrevivência psicológica. Os seres humanos que dispõem de uma flexível rede de narrativas pessoais que lhes permitam uma adaptação a inúmeros contextos de sobrevivência psicológica, são os mais aptos a viver em sociedade: "no reino animal, a regra é come ou sê comido; no reino humano, define ou sê definido."⁴ Deste modo, a capacidade narrativa está relacionada com a própria sobrevivência física da espécie humana. Ao perder a condição de narrador, o ser humano é considerado como louco. A loucura, se for definida como perda da criatividade narrativa, acaba por consistir numa das formas mais ameaçadoras à sobrevivência, aquela que questiona com mais premência o ser humano na sua qualidade de pessoa.

No filme *Spider* apercebemo-nos que a narrativa dos acontecimentos que se vão desenrolando é uma construção ficcionada do protagonista. De modo quase imperceptível, vamos percebendo que existem incoerências que traduzem essa fractura na própria organização temporal e espacial da narrativa pessoal de Spider. De facto, apercebemo-nos que a personagem não tem *flash backs* reais, como se nada favorecesse o restabelecimento de uma recordação referente a um mundo anterior. Tudo o que pensa ter sido o seu passado, Spider vai anotando num caderno que esconde com um cuidado obsessivo sendo que, rapidamente nos apercebemos que a sua escrita é ilegível tanto para nós como para ele próprio.

Neste sentido também este é um filme sobre a memória, sobre o modo como forjamos uma identidade através das nossas lembranças e sobre a maneira como a memória, ao ser criativa, nos engana. Spider investiga o seu passado mas não descobre nada: os acontecimentos manifestam-se na sua presença, mas é essa presença que ele tem necessidade de dissimular. O dispositivo trágico do reconhecimento fica, deste modo, truncado pois Spider permanece invisível para as pessoas que o deviam ver e compreender. De certa forma Spider anula o tempo através da confusão, de desdobramentos e substituições. A possibilidade de narração da sua identidade pessoal, se ela pode, de facto, considerar-se como tal, está dependente da sua visão baralhada e alucinada da realidade. Ele existe simultaneamente como adulto e criança e para garantir a identidade destas duas

³ Cf. LAING, R. D. - *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*. Londres, Nova York, Victoria (...): Penguin Books, 1990, p. 17 e ss.

⁴ GONÇALVES, Oscar - *Viver narrativamente. A psicoterapia como adjetivação da experiência*. 2ª ed. Coimbra: Quarteto Editora, 2002, p. 60.



imagens de si mesmo inventa para elas um dispositivo comum: enredar-se em fios que prolonga em volta de si próprio como se de uma teia de aranha se tratasse e que lhe permitem proteger-se e refugiar-se do mundo exterior.

38

No caso de Spider percebemos ao longo do filme que, mais do que um indivíduo inseguro ontologicamente, o personagem sofre de esquizofrenia e é neste sentido que todos os aspectos referidos até aqui se agravam. De facto, se o ser individual como um todo não consegue ser defendido, este recolhe as suas armas de defesa até se refugiar por completo no interior de si mesmo. Spider está preparado para escrever sobre tudo o que ele é, menos sobre *ele mesmo*.

O isolamento do Eu tornar-se-ia, assim, o expoente máximo da necessidade de possuir um controlo absoluto. Spider prefere matar (metaforicamente ou não), a sentir que alguém o matou; ou seja, ele tem de sentir que possui o controlo sobre quem o afectou ou sobre o que lhe aconteceu e sobre o quê ou quem o abandonou – no seu caso sente que foi abandonado pela mãe. Este sistema defensivo seria elaborado, como sugere R. D. Laing, de forma a compensar a falha primordial de segurança ontológica. Spider experimenta, deste modo, o sentimento de “morte interior” referido por R. D. Laing que resulta de uma incapacidade de controlar os perigos que vão surgindo. Por oposição a estas características, como referimos anteriormente, a identidade pessoal define-se pela capacidade de manter a continuidade de uma narrativa que a pessoa relata sobre si mesma. Para conseguirmos ter uma ideia de quem somos, devemos ter consciência dos processos de como nos tornámos no que somos e de para onde queremos ir – tal não sucede com Spider, perdido como está no labirinto das suas memórias.

Mas, não será este jogo com o tempo uma característica de todos os escritores? Como afirma David Cronenberg,

Nós somos todos, mais ou menos, escritores da nossa própria identidade, não somos nada sem as nossas recordações. Basta apenas reflectir para saber como trabalhamos a nossa personalidade a partir da nossa memória. (...) Todos fazemos isso, sobretudo os artistas. E se, por essa razão, Spider é louco, então somo-lo todos nós!⁵

A ideia da loucura associada ao trabalho do escritor é já representada no filme *Naked Lunch* (1991) do mesmo realizador, através das alucinações do protagonista que está a tentar escrever um livro. Tal como sucede com Spider, o acto de escrever serve como uma espécie de fuga ao real e, simultaneamente, prisão a um mundo alucinado. No caso de *Naked Lunch* (1991), o protagonista, William Lee, também se encontra prisioneiro de um passado que não consegue superar: o facto de ter morto a sua mulher com um tiro acidental e irresponsável.⁶

Todos os filmes de David Cronenberg sublinham esta complexidade da mente humana através do modo aparentemente “clássico” como filma. A linearidade das suas intrigas, a sua montagem invisível e fluida alimentam a credulidade do

⁵ APIOU, Virginie - “David Cronenberg: ‘Les écrivains se reconnaissent dans mes films’”. *Synopsis*. 22 Novembro / Dezembro (2002), p. 62 (tradução nossa do francês).

⁶ Quase todos os filmes realizados por David Cronenberg se centram em problemas relacionados com a identidade pessoal: *Stereo* (1969), *The Brood* (1979), *Scanners* (1981), *The Dead Zone* (1983), *Dead Ringers* (1988), *M. Butterfly* (1993), *A History of Violence* (2005), são alguns exemplos. Porém, *Naked Lunch* (1991) parece-nos ser aquele que mais se aproxima de *Spider* nas analogias estabelecidas entre loucura e escrita.



espectador naquilo que vê. Não existem efeitos de magia e a presença e comentários de especialistas e médicos nos seus filmes reforçam ainda mais a fé do espectador nas imagens que observa. No entanto, a alucinação ocupa um lugar central nos filmes do realizador canadiano, nos quais a câmara nunca representa para o espectador o papel de um Deus que acompanha constantemente um herói privilegiado. A estrutura narrativa e as imagens conduzem à inquietude do observador que já não sabe se o que está a acontecer é “verdadeiro”, num sentido quase documental, ou se o enredo não será produto da mente de uma qualquer personagem.

Neste sentido *Spider* pode ser entendido como um filme-súmula embora não funcione por enumeração ou acumulação de temas característicos do realizador mas, pelo contrário, resolve pela elisão, por uma espécie de silêncio visual, os problemas que propõe desenvolver e que noutros filmes eram representados através de mais aparato tecnológico. De facto, *Spider* baseia a sua narrativa em alucinações e realidades tão virtuais quanto as de *The Dead Zone* (1983), *Videodrome* (1983) ou *eXistenZ* (1999), a única diferença é que nesse filme as alucinações dispensam a utilização dos artefactos tecnológicos normalmente associados aos ambientes cronenberguianos, de forma a encontrar uma justificação proveniente de outra ordem do imaginário cultural: a tragédia grega e a psicanálise. Esta última já se sentia com intensidade em filmes como *Stereo* (1969), *The Brood* (1979), *Dead Ringers* (1988) ou em *A History of Violence* (2005), mas nunca com a intensidade representada em *Spider*. Como sucede nos jogos de *eXistenZ* (1999), um nível de realidade cobre o outro, ocupa-o e impõe-se sobre ele. Também *Spider* é um filme de projecções no qual o protagonista é simultaneamente o projector que multiplica visões mentais pelos ambientes que percorre, e écran no qual são projectadas imagens de um passado ao qual deseja fugir e, ao mesmo tempo, reencontrar. De facto, todos os acontecimentos vêm ao encontro de *Spider*, como se ele não passasse de um simples espectador encerrado no seu próprio filme mental.

Esta situação sucede de forma explícita em *Spider*, mas também é muito evidente em *The Dead Zone* (1983). Neste filme Johnny Smith, o protagonista, cai num longo coma após um acidente de automóvel. Quando acorda descobre que consegue ver as potencialidades da existência das pessoas através do toque. A certa altura, na época de uma eleição local, Johnny aperta a mão de Greg Stillson, um candidato demagogo, e descobre que este pode tornar-se, se ganhar as eleições, num presidente fascista e originar uma guerra nuclear. O que não deixa de ser interessante é que nós, enquanto espectadores, nunca duvidamos que as suas visões sejam “verdadeiras”. E quando Johnny - após ter conversado com o seu médico judeu que conheceu a guerra e que lhe diz que se soubesse antecipadamente as atrocidades cometidas por Hitler não hesitaria em assassiná-lo - decide matar o candidato apoiamo-lo totalmente na sua decisão. De facto, desejamos a morte do candidato demagogo sem sermos convencidos por mais nada do que aquilo que o filme nos mostra, persuadidos de que ele pode mesmo vir a ser uma encarnação de Hitler.

O que é que nos faz pensar que as visões de Johnny são verdadeiras? De alguma maneira este filme reflecte sobre a síndrome da desinformação porque, simplesmente, acreditamos nas imagens que nos são mostradas sem nos questionarmos sobre a sua validade. De certa maneira somos levados pelo esquema hollywoodiano em que a luta do bem contra o mal justifica e desculpa as piores reacções - de facto, *The Dead Zone* é um dos poucos filmes cujo argumento não foi completamente escrito por David Cronenberg e por isso pode ser



considerado, à primeira vista, um filme linear, com um fim relativamente positivo e moral tão ao gosto de Hollywood. Porém, após o que observámos, não deixa de ser moralmente ambíguo.

De qualquer modo, como refere o padre O'Blivion de *Videodrome* (1983), "the only reality is the one we perceive true our own senses" e a imagem acaba por revelar-se, de todas as formas de tradução do mundo real, a que se contamina com mais facilidade e, por isso, a menos digna de confiança. De certa forma, através de *The Dead Zone*, David Cronenberg conseguiu penetrar como um vírus nos mecanismos do cinema de Hollywood, contaminando-os no seu interior como se, na maioria dos seus filmes, a única "realidade verdadeira" fosse a degradação de um ser humano e a sua aspiração à morte. Também à semelhança de todo o romance moderno, David Cronenberg levanta o problema da origem da imagem ou do que seria, em última análise, o narrador.

O facto de David Cronenberg preferir como enquadramento o plano médio, que associa intimamente o ser humano ao ambiente envolvente, acentua, no seu caso específico, o carácter existencial presente em todos os seus filmes. Os grandes planos, que existem por exemplo quando Johnny, o protagonista de *The Dead Zone* (1983), ouve a explicação dos assassinios por parte do xerife ou quando Veronica descobre a fusão biológica homem-insecto de Seth Brundle em *The fly* (1986), são muito raros talvez porque parecem isolar demasiado o indivíduo em relação à causa da sua transformação mental ou física.

Por fim, podemos afirmar que os protagonistas dos filmes de David Cronenberg podem ser considerados vítimas de si próprios. Spider e os outros heróis não são completamente maldosos pois são frequentemente destruídos por aquilo que eles próprios criaram, e por aquilo mesmo que são. Neste sentido ganham um suporte mítico que os torna personagens trágicas. Podemos afirmar que após *The Dead Zone* (1983) David Cronenberg elaborou um imaginário de herói que estará presente em todos os seus filmes posteriores. Como Johnny Smith de *The Dead Zone*, também Spider apresenta traços fixos de juvialidade: o rosto surge quase sempre imóvel, como se nunca envelhecesse. Se o rosto exprime, por vezes, uma expressão dolorosa parece que o tempo e as circunstâncias não conseguem modificá-lo. Os protagonistas da maior parte dos seus filmes apresentam essa expressão e esse rosto. Todos estes heróis estabelecem uma relação peculiar, única com os outros e com a realidade exterior. Relação esta que ninguém pode compreender ou partilhar. David Cronenberg, a propósito de *Spider*, comenta:

Para mim o cinema é uma arte e a vida um caos. É uma construção apaixonante, obra de grupos de animais humanos frenéticos, talvez loucos, que eles projectam sobre um mundo exterior que é, por definição, associal e incompreensível.⁷

A maneira como David Cronenberg reflecte sobre a complexidade da mente aliada à representação literal de problemas relacionados com o corpo físico, sede da identidade pessoal, parece-nos, como tentámos demonstrar, um tema fundamental que pode ajudar a compreender a complexidade humana. Porém, por mais que nos esforcemos por tentar decifrar a mente humana esta será sempre um labirinto, semelhante àquele da Antiguidade Clássica: será que conseguiremos matar o Minotauro e retomar o caminho de volta? – Os filmes de David Cronenberg deixam-nos a pensar.

⁷ GRÜNBERG, Serge - "David Cronenberg. Spider c'est moi". *Cahiers du Cinéma*. 568 Maio (2002), p. 20 (tradução nossa do francês).