

# DA DIALÉTICA DA INTOXICAÇÃO EM *NAKED LUNCH*

José Carlos Felix

Charles Ponte

Fabio Akcelrud Durão

Na sequência inicial de *Mistérios e paixões* [*Naked Lunch*] (1991) – filme de David Cronenberg, adaptação livre do livro de mesmo nome (1959), de William S. Burroughs –, chama a atenção o conteúdo do diálogo entre Hank e Martin (Nicholas Campbell e Michael Zelniker), em uma cena que pode ser descrita como trivial, se comparada à profusão de criaturas, personagens e alucinações bizarras que povoam o filme. Nessa cena, dois amigos aspirantes a escritor expõem, acaloradamente, suas visões distintas acerca do processo de escrita. Para o primeiro, a singularidade da experiência engendrada nos procedimentos de composição literária só pode ser alcançada caso o texto não sofra nenhum tipo alteração, ou qualquer sorte de edição que interfira na espontaneidade e no ritmo das palavras; já Martin, por sua vez, acredita que é somente através de um trabalho laborioso e contínuo de reescrita que um texto pode atingir um estado pleno de excelência, “de equilíbrio”, em suas palavras. De fato, não é necessário muito esforço para identificar nesse breve episódio uma reencenação do confronto de concepções antagônicas cravado no cerne das estéticas vanguardistas que marcaram as primeiras décadas do século passado: de um lado, o desejo pelo controle absoluto do processo de composição literária, fruto de um obstinado e diligente trabalho de depuração da escrita, alude ao estilo de escritores modernistas como James Joyce, Virginia Woolf e T. S. Eliot. Em contrapartida, a opção pelo acaso e a aleatoriedade como procedimentos centrais no processo de criação, além de remeter aos notórios movimentos dadaísta e surrealista, firma ao mesmo tempo uma patente sugestão acerca da demasiada ressonância e influência que tais experimentos estéticos exerceram sobre as gerações seguintes de escritores, como em John Cage, por exemplo. No caso de Burroughs,

a bricolagem, o método *cut-up*<sup>1</sup> representou um vigoroso meio de ruptura com uma sintaxe formal e coesa do texto. Esse procedimento, que consiste em uma compilação aleatória de uma série de frases e textos independentes, foi exaustivamente utilizado pelo escritor como principal experimento para coligar os fragmentos de escrita que conferem a *Naked Lunch*, e a outros textos posteriores, a insígnia de descontinuidade e obscuridade de sentido.

Já no que se refere especificamente ao filme de Cronenberg, a dissonância acontece por meio do choque entre traços estilísticos, como a fragmentação e a ruptura, e uma estruturação tradicional narrativa, que segue os códigos e convenções do cinema *mainstream*. Nossa hipótese de trabalho é a de que o filme põe em jogo uma dialética da intoxicação, que reverte as valências da oposição entre alucinação e sobriedade. Trata-se de uma possibilidade de compreensão do filme bastante distinta daquela crítica (Beard, 2006; Rosenbaum, 2000) que, por exemplo, vê na adaptação do livro feita pelo cineasta uma espécie de *roman à clef*, entendido fundamentalmente como uma representação do processo de inebriamento e dos efeitos delirantes experienciados por Burroughs e que, posteriormente, seriam convertidos em matéria literária em *Naked Lunch*. Haveria, assim, uma continuidade entre os três estágios, a experiência inicial com narcóticos, sua conversão em matéria literária e, posteriormente, a adaptação fílmica. Dessa forma, nota-se que a tensão contida no desacordo entre Hank e Martin já funciona com um prenúncio daquilo que pode ser descrito como o mote do filme, em particular, e um tema recorrente na filmografia de Cronenberg, em geral: a fragilidade da noção de realidade como uma categoria estável (potencialmente ordenada, organizada a partir de uma experiência coletiva e dotada, fundamentalmente, de coesão e sentido tangível), diante de uma arrebatadora configuração de existência forjada pelo consumo irrefreável de toda espécie de substâncias, plasmada na individualização da experiência perceptiva, na fragmentação e na ausência absoluta de ordenação factual. Essa última esfera remete à premissa de espontaneidade como princípio de composição literária advogada por Hank e adotada por Burroughs.

Contudo, a tensão entre o controle do processo de composição e a busca por uma instância criativa regida unicamente pelo gesto de recusa

a uma fácil estruturação de sentido não se restringe a um eixo temático da narrativa. Na filmografia do cineasta essa tensão se estabelece também como um princípio formal e um procedimento criativo. Cronenberg decide não limitar o filme a uma convencional adaptação circunscrita apenas a *Naked Lunch*; ele conjura uma infinidade de outras fontes relacionadas à obra de Burroughs, e recria alguns acontecimentos e dramas verídicos de sua tumultuada vida. Tal escolha composicional pode ser compreendida como um dos índices da dualidade abarcadora de forma e conteúdo do filme. Note-se bem, não se trata, por outro lado, de uma biografia alucinante e estilizada do escritor, como algumas leituras interpretativas propõem, mas de um mecanismo que pretende trazer para a feitura do filme algo da liberdade composicional da escrita do livro. Isso se justifica porque o próprio processo de leitura subjacente à adaptação já pressupõe a inteligibilidade do texto, gerando por princípio uma atividade ordenadora de sentido pouco autorizada por *Naked Lunch*. Como será discutido abaixo, em conjunção com a *mélange* biográfica, o estilo do gênero *noir* é outro componente de indeterminação introduzido por Cronenberg para essa dialética de estruturação e insubmissão, que por fim se cristalizará na oposição entre sobriedade e intoxicação.

Assim, nada mais natural que, por se tratar de um filme adaptado diretamente de um livro de Burroughs, *Naked Lunch* abarque uma série de elementos que favoreçam uma interpretação como um esforço, ao mesmo tempo extremo e virtuoso, de emular o livro. A diligência do filme em forjar uma narrativa pautada na ruptura com qualquer tipo de objetividade, por meio da imersão em um império de desordem psíquica e da transmutação abjeta (advindos primeiramente da intoxicação do protagonista, William Lee), dramatiza certamente os procedimentos de composição de Burroughs, representando, como já mencionado, um tema recorrente na filmografia de Cronenberg. Todavia, a intoxicação nunca é concebida como algo que, ao invés de levar o indivíduo para uma outra dimensão, de pretensa liberdade, funciona, em sentido inverso, como instrumento de estruturação da percepção em um mundo administrado. Isso acontece especialmente quando os ditos espaços de ruptura – igualmente constituídos de formas, sons e imagens – são

tematizados pelo próprio cinema, um meio cuja própria natureza encontra-se historicamente vinculada ao potencial de transformação da percepção. É exatamente sobre essa questão, tão presente no universo fílmico do cineasta, que pretendemos discorrer a seguir.

I

O livro *Naked Lunch*, publicado em 1959, tornou-se, em poucos anos, uma referência para toda uma geração de leitores, que viam nele a expressão de uma escrita modernista transgressiva (Rosenbaum, 2000), cunhada, sobretudo, a partir do procedimento de colagem fragmentada e aleatória de frases e trechos de textos; tratava-se, assim, de um procedimento que, ao mesmo tempo em que obstruía a instauração de um sentido unívoco, abria a possibilidade para um sem-número de interpretações. Em sua organização, o livro é totalmente destituído de uma linha narrativa coesa e, contrário ao filme de Cronenberg, nem mesmo possui uma personagem central. Sua estruturação consiste fundamentalmente em uma sequência de esquetes, denominada por Burroughs, em sua extensa correspondência com Ginsberg e Kerouac, de “rotinas” (Burroughs, 1994). Dada a brevidade quase episódica de cada esquete, as poucas personagens com algum delineamento, como Dr. Benway e Joselito, por exemplo, não entram em nenhuma espécie de conflito e assim são desprovidas de qualquer densidade psicológica; outras são denominadas exclusivamente pela função que ocupam, como “o líder do partido”, “o técnico”, “o paciente”, “o tenente” e assim por diante; todas são estilizadas, beirando, por vezes, a caricatura: enquanto Dr. Benway é descrito como maquiavélico e manipulador, Hassan personifica a perversão e a lascívia. Tudo isso é entrecortado por um humor satírico e cruel, quase *nonsense*, e ainda por uma modulação de descontinuidade característica do Modernismo e que se tornará o *tour de force* da literatura pós-moderna.

Destoando da noção tradicional do romance, concebido como o contar organizado de uma história, e destituído de uma sequência lógica de fatos acessível, *Naked Lunch* pode ser facilmente enquadrado

como uma seleta de fragmentos distintos, cuja forma varia consideravelmente em cada esquete. Seu conteúdo é composto de situações distintas e obscuras, e, quase sempre, sem nenhuma relação direta entre si, embora contenham algumas personagens recorrentes, porém nem sempre tão evidentes. Em uma carta a seu editor, Burroughs adverte para a impossibilidade de se lidar com o livro como um romance no sentido tradicional do termo. Para ele, *Naked Lunch* deveria refletir a forma fragmentada de seu processo de composição, posto que os esquetes que o compõem foram produzidos individualmente, sendo, mais tarde, compilados sequencialmente, porém de maneira aleatória e no formato de bricolagem.

Além de sua forma experimental, a natureza essencialmente obscena e pornográfica do livro provou ser um contundente obstáculo para uma adaptação aos códigos e convenções do cinema *mainstream*. Em certo sentido, o apelo de seu conteúdo está muito mais próximo de uma estética do cinema *underground*, por tratar sem apelo moral de temas ainda considerados inapropriados para o cinema nas décadas de 1950 e 1960, como intoxicação pelo uso irrefreado de qualquer espécie de substância entorpecente, tráfico de drogas, contravenções e uma infinidade de orgias, principalmente de orientação homossexual. Assim, foi possível que *Naked Lunch* tenha sido prontamente alçado, juntamente com o *Ulisses* de James Joyce, àquele grupo de textos comumente classificados na estética do chamado Alto Modernismo, cuja lógica de estruturação traduz-se no conceito de um objeto com autonomia suficiente para resistir deliberadamente a qualquer forma de redução que escapasse de si mesmo.

Diante da parca estruturação narrativa do livro, o que mais claramente fica do romance no filme são certos elementos pontuais: a) alguns eventos: a fuga de William Lee (interpretado por Peter Weller) dos Estados Unidos por encontrar-se foragido e procurado pela polícia após o assassinato da esposa Joan Lee (Judy Davis); uma sugestiva menção às festas e às orgias frequentadas pelo protagonista; b) lugares: Estados Unidos, *Interzone* ou *Tanger*, *Annexia*, o mercado (*market place*); c) substâncias exóticas: a carne preta (*the black meat*), o sumo extraído dos *Mugwumps* – tudo isso em um contexto narrativo consideravelmente

distinto daquele que o livro oferece, notadamente devido ao uso do estilo do filme *noir* ou de suspense. Alguns nomes de personagens são mantidos, como Dr. Benway e os *Mugwumps*, tendo, contudo, suas características e funções originalmente descritas no livro alteradas. Todavia, a mudança mais evidente refere-se à condensação de muitas das personagens e vozes indeterminadas do livro na figura de um único personagem, o protagonista do filme, William Lee (também pseudônimo de Burroughs).

Diferentemente da obscuridade e imprecisão que assinalam já as páginas iniciais do livro, há no filme uma preocupação latente em situar o espectador de imediato acerca de elementos como tempo, espaço e ação – a despeito do inevitável estranhamento diante daquele universo. A primeira cena indica que a ação transcorre em 1953, na cidade de Nova Iorque, onde William Lee trabalha como exterminador de insetos. É também nessa sequência de abertura que o espectador é informado de que Lee está com um problema, pois alguém, misteriosamente, vem roubando seu inseticida em pó para baratas. Não tarda, porém, até ele descobrir que sua esposa está por trás do desaparecimento, pois ela, assim como os demais colegas, vêm usando o veneno como droga. É também nas primeiras cenas que se constata o que foi dito acima – ou seja, a maneira pela qual, em seu processo de recriação da narrativa a partir de fragmentos da obra de Burroughs, Cronenberg compõe *Naked Lunch*: uma bricolagem do universo ficcional do escritor que, de certa forma, emula seus procedimentos de composição. Contudo, diferentemente do efeito produzido pelo método *cut-up*, a junção de linhas narrativas distintas engendra na totalidade da narrativa do filme uma sintaxe coesa e dotada de um sentido, e não um gesto de ruptura com aquele proposto pelo livro.

Ainda na exposição das personagens e da trama, o filme já estabelece uma dissonância interessante que se acentuará ao longo da narrativa. Embora tanto a figura de Lee quanto sua vida sejam de fato destituídas de qualquer perturbação ou mistério característicos de um *thriller*, todo o seu entorno, por mais ordinário que pareça, sugere um tom de mistério análogo às narrativas de filme *noir*. Como se pode observar na figura 1, durante todo o filme, Lee veste-se a caráter, usando sempre

casaco e chapéu que o fazem parecer com um típico investigador; além disso, sua postura grave e circunspeta, muito ao estilo das personagens interpretados por Humphrey Bogart (figura 2), em filmes como *Relíquia macabra* (1941) e *À beira do abismo* (1946), adensa ainda mais a aura de um personagem potencialmente envolto em alguma história de investigação policial.



Figura 1. William Lee (Peter Weller) ao lado de um *Mugwump*.



Figura 2. O famoso detetive Sam Spade, de *O falcão maltês*, interpretado por Humphrey Bogart.

Tudo isso, não obstante, se revela o inverso daquilo que seria um típico delineamento de personagem em uma trama de filme *noir*, já que ele leva uma vida monótona e desprovida de qualquer excitação ou segredo.

Sua relação com a polícia se dá por uma via contrária, ligada ao seu passado como usuário de drogas. Não tarda até que seja levado por dois policiais a uma sala de interrogatório de uma delegacia com ar bastante decadente. Trancado na sala, experiencia a primeira de uma série de alucinações ao deparar-se com um icônico besouro gigante, dotado de um volumoso ânus dorsal falante, que se apresenta como agente secreto e o incumbe de matar sua esposa, Joan, alegando que ela é na verdade uma agente disfarçada e a serviço de uma corporação. As alusões, um tanto caricatas, ao universo literário de Kafka permeiam também toda a atmosfera inicial do filme. Dentre elas seria possível mencionar: o estilo de vida monótono, enfadonho e até certo ponto burocrático tanto do trabalho quanto da vida pessoal de Lee (a própria esposa de Lee, Joan, refere-se às alucinações provocadas pelo veneno de baratas como uma

“viagem kafkiana”); a forma abrupta e desorientada como ele é levado pela polícia, desconhecendo as causas de sua prisão, sugere o mesmo tipo de situação vivida pela personagem Joseph K. de *O processo*; a presença do besouro falante com o qual ele se depara, a mais kafkiana de todas, para não mencionar as várias metamorfoses que o inseto sofre ao longo do filme.

O curioso dessa cena ainda é que, ao longo do enigmático diálogo com o inseto, Lee descobre que a estranha criatura se alimenta justamente do inseticida que deveria exterminá-la; em um apelo explicitamente sexual, o inseto implora para que Lee esfregue um pouco do pó ao redor dos seus lábios (anais). Mais tarde, ciente de que a visão do besouro falante é fruto de alucinação resultante de sua dependência do pó de baratas, ele procura ajuda médica, consultando-se com o misterioso Dr. Benway, o qual o receita uma droga chamada *Black Meat*. As alusões ao caráter dúbio tanto das personagens quanto dos elementos do filme se intensificam nessa cena, pois, de acordo com as instruções do Dr. Benway, a droga/antídoto, misturada ao próprio pó para baratas agirá de modo imperceptível, “como um agente infiltrado”. Uma evidente sugestão que aumenta ainda mais a desconfiança de Lee, tanto em relação à trama conspiratória quanto ao real papel da esposa, que acaba sendo morta por ele.

Essa cena marca também o momento a partir do qual a até então patente oscilação entre estado de vigília e delírio do protagonista converte-se exclusivamente em alucinação e desencadeia uma série de eventos surreais. Não tarda até que Lee se encontre com uma outra figura bizarra, um *Mugwump*, que lhe entrega um bilhete de viagem, sugerindo-lhe fugir para *Interzone* – uma versão muito particular da cidade de Tânger, localizada no norte da África, onde Burroughs de fato viveu por algum tempo. Antes de viajar, no entanto, Lee é aconselhado pela criatura a comprar uma máquina de escrever, uma *Clark-Nova*, a fim de que possa enviar “relatórios” sobre suas atividades em *Interzone*. Tais relatórios incluiriam detalhes sobre o assassinato de Joan, posto que com a execução da ação Lee tornou-se efetivamente um agente dotado de uma missão secreta, envolta em uma conspiração da qual ele próprio, assim como o público, dispõe de poucas

informações. Há alguns detalhes curiosos na sequência na qual Lee compra a máquina de escrever em uma loja de artefatos diversos e de antiguidades. Primeiro, sem dinheiro, ele a adquire permutando a arma com a qual matou a esposa: uma sugestiva aproximação entre a belicosidade da arma e a da escrita – o próprio Lee, no início do filme, confessara aos amigos que desistiu de escrever quando ainda tinha dez anos de idade, por perceber o alto grau de periculosidade da escrita. O segundo elemento, também dotado de uma forte carga simbólica, é o objeto com o qual o vendedor preenche o espaço deixado pela máquina de escrever que Lee comprou: uma espécie de objeto decorativo talhado na madeira na forma de um patíbulo onde se encontra pendurado um boneco na figura de um homem nu que está sendo enforcado, ao mesmo tempo em que, em suas costas, um *Mugwump* pendurado potencializa ainda mais seu sofrimento. A imagem apresenta-se como um tipo de símbolo e um recurso fílmico-narrativo *clichê* que prenuncia uma sequência de tormentos e incertezas que se interporão no caminho do protagonista, assim como sua posição de joguete na trama conspiratória.

Já instalado no cenário exótico de *Interzone*, povoado por criaturas insectóides ainda mais bizarras, assim como outras formas orgânicas de máquina de escrever, Lee embarca em uma obscura trama de espionagem, na qual preenche “relatórios” para os indistintos controladores das atividades da corporação, enquanto, em outros momentos, enfrenta lapsos de pânico, desorientação e uma esmagadora solidão. É lá também que ele encontra outra versão de sua esposa, Joan Lee (também Judy Davis), porém, dessa vez, encarnando uma escritora, Joan Frost, e casada com outro escritor, Tom Frost (Iam Holme). Além de sua mulher, essa esfera de delírio contém um encadeamento de repetições de outras personagens oriundas do domínio de realidade de Lee, como Dr. Benway e o delicado homossexual Kiki. Contudo, enquanto na primeira esfera essas personagens não possuíam uma ligação direta entre si, pois estavam alocadas cada qual em um lugar distinto dentro do compartimentado cotidiano do protagonista – casa, trabalho e lazer –, no domínio de delírio, todas se encontram entrelaçadas por um único fio condutor e atuam conjuntamente na mesma trama.

De sua parte, Lee segue desempenhando progressivamente o papel de agente secreto em um universo conspiratório, onde a função exata das personagens parece importar pouco diante da pujança de eventos que impulsionam a trama de suspense e mistério do filme. O tom de mistério e conspiração configura-se como o motor dessa esfera, traduzida em um enredo de intrigas que obriga Lee a infiltrar-se na vida social da *Interzone*, assumindo uma identidade homossexual para ter acesso mais direto tanto ao excêntrico casal Frost quanto ao enigmático Yves Cloquet (Julian Sands). A trama então remete às fórmulas dos filmes de espionagem, nos quais o clima de mistério é adensado pela constante sugestão de que forças ocultas, manobradas por propósitos escusos de corporações, precisam ser investigadas por um íntegro agente secreto que não medirá forças para trazer, ao final da história, a verdade sobre os fatos. Com isso, Cronenberg volta novamente a abordar um tema recorrente em seus filmes: a impotência do indivíduo diante das grandes corporações – especialmente no que tange ao potencial destas em alterar a percepção de realidade daquele, como em *Videodrome*, por exemplo. Neste filme, porém, a transformação da percepção da realidade é produto de um esquema produzido por uma inescrupulosa corporação, personificada na figura de intelectuais dementes como Brian O’Blivion, cujos propósitos visavam alterar vicariamente as bases da percepção da realidade, enquanto em *Mistérios e paixões* a presença de uma corporação é apenas parte integrante do processo alucinatório, não sendo assim um elemento externo, controlador e, principalmente, desencadeador da alucinação.

Tal constatação reitera uma importante distinção em termos formais entre esses dois filmes, em relação à questão da manipulação da percepção do indivíduo por agentes externos. De modo geral, o traço mais marcante na estruturação narrativa de *Videodrome* consiste em conjurar uma orquestração de elementos fílmicos como edição, fotografia e trilha sonora, a fim de que o espectador tenha poucos subsídios para distinguir precisamente os momentos de delírio e vigília do protagonista. Embora não restem dúvidas de que, em *Videodrome*, Max Renn (James Woods) encontra-se imerso em um processo alucinatório, dado o grau de mutações ocorridas ao seu redor (sua TV e a fita de

videocassete tornam-se objetos orgânicos) e em seu próprio corpo (a famosa fenda vaginal em seu abdome), a disposição desses elementos filmicos, ao longo da narrativa, evita fornecer indicativos explícitos de distinção entre os dois estados. Por essa razão, é difícil precisar quando exatamente o delírio de Max inicia-se.

Uma vez que esse procedimento de indeterminação é uma característica no universo ficcional de Cronenberg, seja nos domínios da sexualidade, corporeidade e procedimentos de percepção da realidade, chama a atenção que em *Naked Lunch* ocorra uma inversão no tratamento dessa questão. Ou seja, aqui, um conjunto de dispositivos filmicos é acionado a fim de sinalizar as distinções entre uma perspectiva externa à alucinação de Lee em relação às demais personagens da trama. Interessantemente, as sequências mais notáveis são aquelas nas quais algum dispositivo periférico da cena contradiz e nega o fluxo de “veracidade” estabelecido pela ação. Em geral, essa auto-sabotagem da ordenação narrativa acontece de maneira mais contundente justamente quando a perspectiva de Lee estabelece o delírio como princípio estruturador da narrativa/realidade. O empenho mais notável dessa força contrária a essa estruturação consiste em *negar* que as imagens apresentadas ao espectador possuam um referente. Isso pode acontecer, por exemplo, na existência de *Interzone* como um lugar concreto, já que de fato Lee jamais deixa seu apartamento em Nova Iorque, ou ainda na impossibilidade de antropomorfização de objetos como máquinas de escrever ou mesmo insetos. A atuação dessa negação acontece de forma ascendente no filme, mas já pode ser notada logo nas primeiras manifestações de delírio do protagonista: como a seringa contendo a mistura de drogas preparada anteriormente pelo Dr. Benway apresentada por Lee como o bilhete de navio para *Interzone*. Mais adiante, em algumas passagens da *Interzone* pode-se ver claramente lugares que remetem a Nova Iorque ao fundo das janelas – como uma paisagem difusa, mas reconhecível, do Central Park (figura 3), na janela do restaurante onde Lee conversa com o afetado e extravagante Yves Cloquet; em outra cena, dentro do carro de Cloquet, a entrada do metrô da Oitava Avenida pode ser vista pela janela ao longo de uma estrada e em meio à multidão de transeuntes muçulmanos (figura 4).



Figura 3. Janela do restaurante da *Interzone* revela uma vista do Central Park de Nova Iorque.



Figura 4. Entrada do metrô da Oitava Avenida em meio a uma estrada da *Interzone*.

Contudo, a eficácia dessas “intromissões” no conjunto da narrativa do filme é praticamente nula. Primeiramente, por configurarem-se como dispositivos periféricos, não pertencentes à centralidade conferida à perspectiva do protagonista – que predomina em grande parte da narrativa –, atuam quase como falhas técnicas de montagem e continuidade, pequenas falhas que operam contra uma unidade de verossimilhança. Em segundo lugar, a sutileza desses detalhes é particularmente avessa à natureza do cinema *per se*, posto que, diante da velocidade com que a sucessão de imagens se apresenta diante do espectador, a apreensão desses pormenores requer um alto grau de concentração, contrária à

fugacidade endêmica tanto à experiência do cinema quanto à lógica de consumo de qualquer produto cultural.

Dessa forma, em *Mistérios e Paixões, é no domínio de delírio que podemos encontrar a potência e a matriz ordenadoras do sentido do filme*. Embora advindas da intoxicação, elas apontam para uma forma de modulação das bases da percepção intrinsecamente análoga à própria natureza histórica do cinema como meio poderoso, constituído de sons, formas e imagens capazes de alterar e criar um conjunto de outras chaves de percepção e compreensão do mundo. É por isso que o argumento aqui desenvolvido difere das hipóteses interpretativas comumente elaboradas por críticos e estudiosos dos filmes de Cronenberg (Beard, 2006; Rosenbaum, 2000). Tais autores estão sempre inclinados a validar a ideia de que, na oposição binária entre as esferas de realidade e alucinação, reproduz-se também a dicotomia entre controle *versus* liberdade: a primeira seria uma expressão direta da ordenação, coerência e logicidade, enquanto a segunda fundar-se-ia em toda matéria e movimento que escapa ao cognoscível. É evidente que o eixo temático da filmografia de Cronenberg centra-se em personagens e enredos envoltos em uma matriz de percepção vicária daquilo que parcamente denominamos “realidade”. Em parte, dada a maneira como o cineasta aborda a questão da percepção em seus filmes, a noção de realidade como uma instância estável e apreensível não existe de modo unívoco, mas apenas como um contraponto para seu próprio cancelamento.

Não obstante, outro equívoco muito comum à crítica desses filmes reside em tratá-los como instâncias que escapam a uma ordem e estruturação, figurando como espaços dotados de uma potência de indeterminação e resistência ao sentido, análogos aos procedimentos de escrita literária conferidos a Burroughs. É sem dúvida intrigante o fato de que espectadores, e particularmente a crítica, em uma notável projeção de seus desejos, vejam ruptura, fluidez e desordem onde evidentemente não há. Caso isso fosse verdade, *Naked Lunch* seria um filme tão inapreensível quanto o livro, coisa que ele definitivamente não é. Se há algum elemento verdadeiramente instigante na maneira como Cronenberg constrói o filme, ele não está exatamente na maestria com que orchestra as diferentes fontes (literárias e biográficas) de Burroughs, mas na maneira como abor-

da uma situação na qual alucinação e delírio encontram-se estruturados a partir de procedimentos narrativos do cinema *mainstream*.

## II

No caso de *Naked Lunch*, a aparente contradição que assinala a inversão de pólos resultando em uma assimilação da esfera alucinatória pelos moldes do cinema *mainstream* pode ser explicada através do exame de seguintes elementos:

A) *Personagem*. O estabelecimento de Lee como personagem passível de identificação e empatia com o espectador demanda uma *raison-d'être* realizável apenas no domínio da alucinação. A separação instaurada na dicotomia entre a percepção da realidade e o delírio produz um protagonista dotado de duas personalidades distintas. Na primeira, ele é um ninguém: é um mero exterminador de insetos, tem um emprego medíocre, é desrespeitado pelo patrão e demais funcionários, é um escritor frustrado e um usuário de drogas, além de ter pouca afinidade intelectual com amigos e sexual com a esposa. Na segunda, sua identidade se afirma pelo *telos* a ele conferido, elevando-o à categoria de protagonista: ele assume a função de um agente secreto, passa a trabalhar para uma grande empresa, a *Interzone Inc.*, recupera a escrita como parte central de suas atividades, empenha-se em investigar e desvendar as conexões secretas da trama conspiratória, revela a dupla identidade do Dr. Benway, escapa ileso da armadilha feita pelo agente *Mugwump* para eliminá-lo. Por fim, como um típico herói, após uma longa jornada, ele ainda resgata e salva a amada das garras de seus algozes, restabelecendo a sintonia sexual com a mesma.

Com efeito, a síntese da trama da alucinação descreve uma fórmula de estruturação de personagem, enredo e espaço que pouco se afasta do padrão do idioma estético do cinema *mainstream* com o qual o espectador encontra-se habituado. Diante do grau de adequação a essa estruturação, observa-se ainda que as intromissões que informam acerca da alucinação passam quase sempre incólumes à atenção do espectador.

Esse tipo de fórmula narrativa confirma ainda a máxima de que, para a plateia seduzida pelo jogo de imagens, importa pouco a relevância e o grau de densidade das questões abordadas pelo filme. O que vale de fato é a possibilidade de excitação propiciada pelo jogo de conspiração e a pela ação por ele engendrada, posto que a euforia provocada pela negação de um mistério não revelado possui mais efeito que seu desvelamento, principalmente quando o que se oculta for algo frívolo e inócuo.

B) *Música*. A trilha sonora corrobora o antagonismo entre os dois âmbitos da narrativa. Para sua composição, Howard Shore, que assinou muitas trilhas dos filmes de Cronenberg, juntou-se ao saxofonista precursor do *Free Jazz*, Ornette Coleman. Mais evidente que a dissonância na paleta da fotografia, a música adentra o filme já nos créditos de abertura, inicialmente, sob a forma de um jazz composto por duas partes. A primeira é uma música de fundo que segue uma linha tradicional de jazz orquestral (uma típica sequência de acordes com exposição do motivo, sem muita improvisação), frequentemente utilizado para criar um clima de mistério e com uma construção de tensão semelhante a outros filmes do *noir* pós-moderno, como *Blade Runner* (1982). A segunda resume-se a uma intromissão do saxofone estridente que entrecorta uma linha melódica violentamente improvisada, deslocada dos pequenos grupos associados ao *Free Jazz*. O evidente descompasso e insubmissão dessa última em relação à linha melódica central se configura como mais um elemento dissonante do primeiro universo de percepção de Lee, onde pessoas, objetos, situações e lugares não possuem relação direta entre si e operam independente de qualquer injunção harmônica.

Contudo, na medida em que o filme caminha para o predomínio da narrativa da alucinação, a dissonância produzida pela melodia do saxofone é abrandada por uma trilha sonora padronizada nas narrativas cinematográficas, acentuando o clima de mistério e em conformidade com as convenções dos gêneros fílmicos já descritos. Como tal, essa música mais tradicional indica certos tipos de emoções e reações que a plateia deve manifestar ao assistir determinada cena; no caso, o desconforto diante da intriga e conspiração que Lee precisa resolver, ou a intensificação do clima de mistério nas cenas de tensão e incerteza. Além disso, quando a

alucinação predomina, a linha de *Free Jazz* surge somente para pontuar um novo mistério alucinatório, como na conversão de Joan em escrava de Fadela (Monique Mercure), ou na surpresa quando a máquina de escrever no formato da cabeça de um *Mugwump* é mostrada.

C) *Fotografia*. A música é corroborada pela modulação da fotografia, na qual um contraste, sutil mas reconhecível, entre escuridão e clareza caracteriza a distinção entre os dois universos. Todavia, a típica convenção cinematográfica em que a primeira esfera encontra-se intrinsecamente associada à abundância de luminosidade, enquanto qualquer instância psíquica é tradicionalmente assinalada pelo escurecimento das imagens e, em geral, composta de quadros envoltos por sombras, tem aqui seus pólos invertidos. Já na imagem que abre o filme, a figura de Lee é notadamente imaterial, composta apenas pela silhueta da sombra de seu corpo que, juntamente com a voz, é projetada sobre uma porta de cor vermelha. Embora preto e vermelho sejam as cores predominantes em quase todo o filme, uma atenta observação indica que a intensidade de ambas varia na mesma proporção em que as esferas de suposta realidade e alucinação se alternam.

A tonalidade escura permeia particularmente a primeira parte de *Naked Lunch*, na parca iluminação de ambientes, como a empresa onde Lee trabalha, o restaurante onde encontra os amigos, seu apartamento. É, particularmente, nesse último lugar que a alternância de tons se destaca, pois é ali que os poucos “rompantes de consciência” do protagonista acontecem. Por vezes, ele chega a declarar que se encontra preso em uma cadeia de imagens abarcadora de sua percepção. A escuridão da cena em que, de seu apartamento e já imerso no universo alucinatório de *Interzone*, Lee escreve cartas pedindo socorro a Hank e Martin contrasta, pela discrepância de luminosidade na perspectiva, com uma outra sequência na qual, no mesmo apartamento, os dois amigos não contaminados pela alucinação estão presentes. Trata-se de uma indicação de que é somente através de uma alteração das vias da percepção que se pode acessar a realidade de forma mais clara e delineável, posto que o filme descreve na sua primeira parte uma noção de “realidade” anteposta como excessivamente obscura, imprecisa e de difícil apreensão.

D) *Enredo e Mise-en-scène*. A ação é adensada pelo procedimento de desfuncionalização e automatização alucinante de objetos e lugares. Assim como acontece com Lee, o encadeamento narrativo do delírio baseia-se em uma lógica na qual alguns objetos – exatamente os mesmos de seu universo ordinário – deslocam-se de sua função inicial para assumir um papel central no enredo da alucinação. Dessa forma, o pó/veneno para baratas transforma-se em narcótico alucinatório e parte central da trama de mistério; a barata converte-se em uma mutação, uma conjunção entre inseto e máquina que funciona como corpo dos agentes superiores a Lee; os escritos aleatórios produzidos pelo protagonista nos momentos de delírio são tratados como relatórios contendo informações de fundamental importância para seu trabalho como agente e para a resolução do mistério; Dr. Benway traveste-se de Fadela para, no fim, revelar-se como articulador de toda a trama conspiratória; a exótica máquina de escrever *Mujahaddin* projeta uma série de símbolos fálicos, tornando-se um dispositivo, ou melhor, uma espécie de inaudito artefato sexual por meio do qual Lee restabelece a conexão com a esposa; esta, por sua vez, morre para transformar-se em outra pessoa, desta vez a escritora Joan Frost; Nova Iorque passa a figurar como cenário distante e exótico da *Interzone*. Sexo, intoxicação e escrita tornam-se elementos altamente intercambiáveis.

A intensa mobilização de pessoas, objetos e lugares na esfera da alucinação procura conferir uma unidade àquele universo, contrária à lógica da aleatoriedade dos mesmos, disposta na primeira parte do filme. Ou seja, *Naked Lunch* opõe-se e frustra qualquer expectativa de que a desfuncionalização dos objetos resulte em um estranhamento por parte do espectador, já que eles desempenham funções alheias a sua natureza. Com efeito, posto que, dentro do espaço alucinatório, cada um dos elementos acima enumerados ocupa uma função que reforça a unidade de sentido construída pela trama, qualquer gesto de não suspensão de descrença é rapidamente suprimido por uma notável sensação de familiaridade com estilo e códigos do gênero “filme de conspiração” no qual o enredo alucinatório se estrutura. Por outro lado, quando encontrados em sua função originária, os mesmos acentuam ainda mais a impressão de fragmentação e descontinuidade que modula o princípio de per-

cepção inicial de realidade de Lee, além de nitidamente destoarem da unidade imprimida ao universo alucinatório.

Um exemplo dessa questão está na cena onde dois pontos de vista distintos sobre o mesmo objeto são contrapostos: de um lado a perspectiva contaminada pela alucinação de Lee mostra uma máquina de escrever que, após ter sido destruída, tem seus pedaços fundidos novamente. No entanto, em seu processo de restauração, ela adquire o formato da cabeça de um *Mugwump*, sendo inclusive rebatizada com o sugestivo nome de *Mugwriter* (figura 5). Mais adiante, ainda nesta cena, um outro ponto de vista da mesma máquina é mostrado; dessa vez, porém, um filtro não contaminado pela alucinação a revela como ela de fato teria ficado após o reparo (figura 6): uma simples máquina de escrever que teve seus pedaços fundidos. Embora aparentemente simples, essa revelação fornece uma dimensão interpretativa contrária à atmosfera de suspense e mistério até então criada pelo filme. Ou seja, ela nega a existência de qualquer dispositivo fantástico, inexplicável e conspiratório por trás da trama. Pelo contrário, tem-se aqui a certeza de que a vida de Lee segue seu curso normal, sendo este incidente facilmente explicado, pois, em um momento de delírio, julgando ser a máquina um agente metamorfoseado, Lee a destrói para depois tê-la consertada.



Figura 5. Lee escrevendo na *Mugwriter*.



Figura 6. Outra perspectiva revela o atual estado da máquina.

A intromissão de uma perspectiva externa ao fluxo da alucinação visa a chamar atenção do espectador para o pífio grau de confiabilidade em que a perspectiva de Lee se encontra, ao mesmo tempo em que busca desestabilizar a coesão de encadeamento narrativo de sua alucinação. O problema do insucesso desse esforço em revelar a “inverdade” das imagens que compõem a percepção do protagonista esbarra na sagaz estratégia na qual a narrativa alucinatória é articulada. Se, por um lado, a fugacidade e rapidez com que a máquina de escrever é mostrada fazem com que ela passe quase sempre despercebida para qualquer espectador já imerso naquele universo ficcional, por outro, justamente por encontrar-se envolvida em uma trama de mistério e conspiração, nesse estágio do filme, a percepção do espectador já se encontra alterada pela suspensão de descrença. Como Lee, o espectador também testemunhou a destruição da Martinelli, sua reconstrução e mutação de uma *typewriter* para uma *Mugwriter*. Logo, o surgimento da máquina de escrever reparada produz um efeito de descontinuidade e de estranhamento. Um “ruído” que poderia ser interpretado como uma falha nos mecanismos de montagem do filme, ou uma *goof* que interfere diretamente na lógica interna da narrativa.

Além disso, o modo como um evento simples e corriqueiro adquire contornos de um enredo de conspiração coloca em questão justamente o *modus operandi* do filme em relação à forma esquemática

como a percepção de tais eventos se estrutura. Tal estruturação assinala também uma distinção entre os procedimentos e posições, tanto estéticos quanto narrativos, de Burroughs e Cronenberg sobre essa questão. Como vimos, no livro, as alucinações provocadas pela intoxicação comportam-se como dispositivos fundamentais para a ruptura com qualquer forma preconcebida de estruturação narrativa. A própria natureza fundadora de *Naked Lunch* funda-se no propósito de rompimento com qualquer padrão, sendo as tônicas do livro o estranhamento produzido pela ruptura de sintaxe e o parco encadeamento narrativo. No filme, por sua vez, a intoxicação opera como um mecanismo que estrutura a percepção do protagonista, modulando-a através de procedimentos narrativos padronizados e convenções estilísticas do cinema *mainstream*. Não surpreende, assim, que a conformidade ao esquema característico da Indústria Cultural contida nessa proposição pareça demasiadamente inaudita por contradizer uma série de axiomas que, tradicionalmente, na história da criação artística e literária, concebeu a intoxicação como um potente canal de libertação das convenções e padrões sociais, ou ainda estéticos, capaz de romper com as formas de percepção homogeneizadas. Para Burroughs e a Geração *Beat*, ela apresentou-se como um vigoroso dispositivo de alteração dos sentidos, fundamental para a “elevação da consciência a um grau superior”. Ao contrário dessa lógica, no filme *Naked Lunch*, a intoxicação converte-se justamente em uma experiência cinematográfica na qual tanto percepção do protagonista quanto sua vida confundem-se com uma trama de filme de conspiração tradicional.

Note-se bem que o princípio ordenador da alucinação produz uma noção de “realidade” forjada a partir de uma naturalização coercitiva das imagens e do idioma estético do cinema, análoga aos procedimentos homogeneizantes da percepção engendrados pela Indústria Cultural, que, para Adorno (2008, pp. 61-79), usurpam do indivíduo sua autonomia para interpretar dados da realidade fornecidos pelos sentidos. Com efeito, a equivalência entre tais procedimentos, por sua vez, expõe uma série de questões para a compreensão dos imbricados meandros da estruturação narrativa sobre a qual a intoxicação se constrói no filme, o que poderia conferir-lhe de imediato o inegável status de produto

cultural. Ou seja, ironicamente, por encontrar-se também estruturada dentro de uma lógica da vida social moderna, a esfera da intoxicação adensa ainda mais uma configuração de existência do acachapante mundo administrado na forma da vida social (trabalho, esposa etc.) da qual o protagonista busca desenredar-se.

A inversão de pólos aqui se traduz em um salutar dispositivo para a compreensão de Cronenberg como um cineasta empenhado em propor um cinema pouco convencional. Nesse caso, no entanto, pode-se dizer que, ao tomar o entorpecimento dos sentidos como meio de ruptura com uma dimensão de existência e aproximá-lo a uma construção social subordinada aos ditames do capital, Cronenberg oferece ao espectador uma inusitada chave de leitura de *Naked Lunch* – como dissemos, muito distinta de sua abordagem crítica tradicional. Além disso, a mescla entre a descontinuidade do universo literário de Burroughs e os códigos do cinema *mainstream* feita pelo cineasta sugere que a relação entre literatura e cinema pode ir muito além dos padrões de transposição estabelecidos pela tradição cinematográfica, sempre tendente a projetar uma falsa ideia de unidade de sentido do livro adaptado – sentido este de vital importância tanto para a sobrevivência do cinema como indústria do entretenimento quanto para a livre circulação de qualquer produto cultural. Assim, ao construir uma estruturação meticulosamente controlada e dotada de sentido através da intoxicação em *Naked Lunch* e, ao mesmo tempo, contrária ao tipo de escrita livre perseguida por Burroughs, Cronenberg novamente propõe uma reflexão sobre a potência do cinema como um veículo naturalizador de imagens. Por fim, é na maneira exímia como emprega o idioma estético padrão do cinema *mainstream* que o cineasta chama a atenção para o quão opacos e enganosos são os parâmetros que, no sistema mediado pela proliferação incessante de signos e imagens, distinguem os produtos culturais de objetivos genuinamente radicais.

## Notas

<sup>1</sup> Cf. Letter to Rosenthal (1960). In: “Burroughs texts annexed by the editors”. (Burroughs, W. S., 2001).

## Referências bibliográficas

- ADORNO, T. The Schema of Mass Culture. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Ed. J. M. Berstein. London: Routledge, 2008. p. 61-97.
- BEARD, W. *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*. Toronto, Canada: University of Toronto Press, 2006.
- BORDWELL, D. STAIGER, J. THOMPSON, K. *The Classical Hollywood Cinema*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BURROUGHS, W. S. *Nova Express*. New York: Grove Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *The Letters of William S. Burroughs, 1945-1959*. Ed. Oliver Harris. New York: Penguin, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Naked Lunch*. Ed. J. Grauerholz; B. Miles. New York: Grove Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Interzone*. New York: Penguin, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Exterminator*. New York: Penguin, 2008.
- CONRICH, I. An aesthetic sense: Cronenberg and neo-horror film culture. In: GRANT, M. (ed.). *The modern fantastic*. London, UK: Praeger, 2000.
- GRÜNBERG, S. *David Cronenberg: interviews with Serge Grünberg*. London: Plexus, 2006.
- ROSENBAUM, J. Two forms of adaptation: *Housekeeping* and *Naked Lunch*. In: NAREMORE, J. (ed.). *Film Adaptation*. Rutgers University Press. 2000, p. 206-220.

*Resumo*

A fama de *Naked Lunch* (1959), de William Burroughs pode ser explicada tanto por seu conteúdo quanto forma: a) a descrição chocante de todo tipo de obscenidade e abjeção; b) seu experimentalismo, por meio de um uso extenso de uma técnica de ruptura, associada a uma escrita modernista transgressiva. O presente ensaio discute a adaptação de David Cronenberg, investigando recursos que favorecem um sentido mais simples, negado pelo livro, porém fundamental para garantir a circulação de um produto da indústria cultural. Procura-se demonstrar que, se a obra de Burroughs é regida pelo dito “nada é verdadeiro, tudo permitido”, a versão fílmica de Cronenberg usa a defesa da intoxicação, não para alcançar um processo verdadeiramente criativo, mas para desenvolver uma estrutura narrativa que inverte a oposição convencional entre alucinação e sobriedade. O resultado é uma tensão na qual os estados alucinatórios encontram-se plasmados por gêneros narrativos do cinema *mainstream*, como o *noir* e o filme de conspiração. É na alucinação que se forma um padrão narrativo coeso, que só é desestabilizado por pequenas interferências que podem ser vistas como erros técnicos. A estrutura narrativa alucinatória é construída com base em uma naturalização coerciva da estética cinematográfica análoga aos procedimentos de homogeneização da percepção da indústria cultural.

*Palavras-chave*

*Naked Lunch*; *Amores e paixões*; David Cronenberg; intoxicação; indústria cultural.

*Recebido para publicação em*

17/02/2011

*Abstract*

The notoriety of Burroughs' *Naked Lunch* (1959) can be accounted both on its content and form: a) the book's shocking depiction of all sorts of obscenity and abjection; b) its experimentalism by an extensively use of a vigorous technique of rupture, associated with modernist transgressive writing. This essay intends to discuss Cronenberg's *Naked Lunch* film version by investigating a series of cinematic devices that favors an attainable meaning, promptly denied by the book, but fundamental to guarantee the circulation of any mass cultural product. The argument seeks to demonstrate that whereas Burroughs' oeuvre is epitomized by the motto “nothing is true: everything is permitted”, Cronenberg's film version departs from the author's defense of intoxication as a means to achieve a truly creative literary process, in order to develop a narrative structure that inverts the conventional opposition valences between the categories of hallucination and soberness. The result then is a tension of two opposing realms in which the protagonist's hallucinative state is framed by a narrative procedure akin to mainstream film formulas such as *noir* and conspiracy genres. Following this, a detailed reading of the film's structural components evinces that the realm of hallucination strives to forge a cohesive narrative pattern, creating “a sense of reality” (both in the protagonist and viewers alike), only to be destabilized by minor interferences that can be taken as technical flaws. Finally, the article concludes that the film's hallucinative narrative structure is built upon a coercive naturalization of images and film aesthetics analogous to the procedures of homogenization of reality perception pointed out in the critique of culture industry.

*Keywords*

*Naked Lunch*; David Cronenberg; intoxication; Culture Industry.

*Aceito em*

21/05/2011

