

**MORTA POR DENTRO:
SUBJETIVIDADE E ALEGORIA EM *THE ADDICTION*
DEAD INSIDE:
SUBJECTIVITY AND ALLEGORY IN *THE ADDICTION***

SÉRGIO DIAS BRANCO
sdiasbranco@fl.uc.pt
Universidade de Coimbra/IFILNOVA
ORCID: 0000-0003-2444-9905

Texto recebido em / Text submitted on: 31/03/2017

Texto aprovado em / Text approved on: 03/07/2017

Secretly I'm dead inside
Nicole Blackman, «Metal Eye»

Resumo:

The Addiction (Os Viciosos, 1994), realizado por Abel Ferrara, é uma obra cinematográfica que questiona a fronteira entre modos indiretos e diretos de representação. A alegoria como modo indireto de representação surge neste filme através de uma ligação indissociável a um modo direto, quase cru, de representação do drama existencial da protagonista. Ela chama-se Kathleen e é uma doutoranda em filosofia na Universidade de Nova Iorque. A análise que este artigo desenvolve incide, primeiro, na forma como Kathleen se vai definindo face ao horror do mal e, depois, no caminho moral que ela percorre até ao fim do filme. A conclusão desta leitura inclui o enquadramento de *The Addiction* na filmografia de Ferrara, sem o qual este filme não pode ser apreciado em toda a sua riqueza artística.

Palavras-chave:

Alegoria, Cinema de Terror, Cristianismo, Existencialismo, Subjetividade.

Abstract:

The Addiction (1994), directed by Abel Ferrara, is a cinematic work that questions the boundary between indirect and direct modes of representation. Allegory as an indirect mode of representation appears in this film through an inseparable link with a direct, almost raw, mode of representation of the protagonist's existential drama. Her name is Kathleen and she is a doctoral candidate in philosophy at New York University. The analysis that this article develops focuses, first, on how Kathleen defines herself in the face of the horror of evil and then on the moral path that she walks to the end. The conclusion of this reading includes the framing of *The Addiction* in Ferrara's filmography, without which the artistic richness of this film cannot be fully appreciated.

Keywords:

Allegory, Horror Film, Christianity, Existentialism, Subjectivity.

Kathleen (Lili Taylor) é uma doutoranda em filosofia na Universidade de Nova Iorque. Certa noite, cruza-se com uma mulher, Casanova (Annabela Sciorra), que a agarra na rua e lhe morde o pescoço transformando-a numa criatura com sede de sangue. Para se saciar, ela retira o fluido vital das veias de pessoas sem abrigo e injeta-o. Noutra noite, Kathleen conhece Peina (Christopher Walken), um vampiro que não deixa que a sua vontade se submeta ao vício. Depois de terminar a sua tese, de a defender e de receber o diploma, ela oferece uma festa que se transforma numa carnificina. Numa breve sinopse como esta, há algo que se perde sobre os eventos narrativos de *The Addiction* (*Os Viciosos*, 1994): a sua densa estrutura alegórica que explora a subjetividade da protagonista. Ou seja, trata-se de uma obra cinematográfica que questiona a fronteira entre modos indiretos e diretos de representação. A alegoria como modo indireto de representação surge neste filme através de uma ligação indissociável a um modo direto, quase cru, de representação do drama existencial de

uma personagem. Nesta tensão, é também a fronteira entre a distância do planeado e a imediatez do inesperado que é interrogada no campo da arte do cinema. A análise que se segue incidirá, primeiro, na forma como Kathleen se vai definindo face ao horror do mal e, depois, no caminho moral que ela percorre até ao fim do filme. A conclusão desta leitura inclui o enquadramento de *The Addiction* na filmografia do realizador Abel Ferrara, sem o qual este filme não pode ser apreciado em toda a sua riqueza artística.

Abel Ferrara e os seus colaboradores rodaram o filme em apenas 20 dias. O sentido de urgência é certamente compreensível, dado que o guião esperou anos por uma concretização em filme. *The Addiction* tem uma estrutura alegórica na qual a subjetividade desempenha um papel essencial – uma ligação que relaciona a significação com a subjetivação, e não com a individuação. O filme está enraizado no poder do irrepetível, na força do evento, na vitalidade do literal, e, ao mesmo tempo, revela-se como um trabalho sobre o figurado, o alegórico. Seguimos a história de Kathleen numa Nova Iorque muito concreta, quase tangível, mas também acompanhamos uma discussão sobre a ética e a natureza do mal através dela. Kathleen é o centro do filme.

Kathleen e o Horror do Mal

A construção de Kathleen como sujeito-protagonista é fundamental no lugar que ela ocupa na alegoria que o filme constrói, por meio das densas referências, imagens e ideias. Isso significa que para progredir na análise de *The Addiction* pode ser necessário recuar e repensar, como a própria obra faz. Para analisar a progressão de Kathleen e a sua relação com o que o filme coloca em jogo é vital articular o modo como a expressão da sua subjetividade se entrelaça com um conteúdo alegórico que não rejeita a camada literal. Como Angus Fletcher resume de forma incisiva, a alegoria

não *precisa* de ser lida exegeticamente; tem muitas vezes um nível literal que faz pleno sentido por si próprio. Mas de alguma forma esta superfície literal sugere uma duplicidade de intenção peculiar e embora ela possa, por assim dizer, passar sem interpretação, torna-se

muito mais rica e mais interessante se lhe for dada uma interpretação (1964: 7)⁽¹⁾.

No esquema da ação, o sujeito ocupa um lugar central, interagindo com os objetos e com outras pessoas, assim definindo um programa narrativo. Segundo o modelo actancial de A. J. Greimas (ver 1986), o sujeito é caracterizado pelo que faz e pelo que é, ou melhor, pelo seu *agir*. Estes dois traços combinados com as modalidades do *saber*, do *querer*, e do *poder*, definem os atributos essenciais do sujeito. Kathleen dá corpo a estas características, refletindo sobre os seus efeitos e significados, e nesse processo torna-se o ponto focal de *investimento afetivo* do espetador. A força desta relação provém do facto de ser estabelecida entre nós, como seres humanos capazes de empatia com a procura e o tormento da protagonista, e Kathleen, não vagamente como sujeito humano, mas como sujeito humano do género feminino. Ela não corresponde ao signo «mulher» que, segundo Elizabeth Cowie, é convencionalmente

produzido dentro de um sistema de significação específico – estruturas de parentesco – e, portanto, enquanto a forma, ou melhor, o significante do signo [...] é a pessoa feminina física, o significado do signo, o seu significado, não é o conceito mulher, mas a «mulher-como-signo em troca» (daí as relações de parentesco de esposa, pai, etc.) (1997: 22)⁽²⁾.

De acordo com este argumento feminista, esta produção sígnica nega a subjetividade da mulher, porque a estrutura de troca posiciona e regula a definição dos seus elementos constitutivos, contestando a importância e impedindo a valorização das experiências subjetivas. *The*

(1) Trad. minha: «does not *need* to be read exegetically; it often has a literal level that makes good enough sense all by itself. But somehow this literal surface suggests a peculiar doubleness of intention, and while it can, as it were, get along without interpretation, it becomes much richer and more interesting if given interpretation».

(2) Trad. minha: «produced within a specific signifying system – kinship structures – and hence while the form or rather signifier of the sign [...] is the physical female person, the meaning of the sign, its signified, is not the concept woman, but ‘woman-as-sign in exchange’ (hence the kinship relations of wife, father etc.)».

Addiction evita este aprisionamento da protagonista; um encarceramento que, na verdade, pode ser perspectivado de forma irónica ou reflexiva pelo cinema. Kathleen é estranhamente independente deste processo de designação, da «mulher-como-signo em troca». O filme está mais interessado na sua história pessoal, sem a separar da história coletiva, e nos seus sentimentos subjetivos, sem os desligar do mundo onde eles emergem.

Há um momento em que a montagem sugere um vislumbre da sua infância. Kathleen está numa casa de banho a injetar sangue nas veias quando surgem imagens assombrosas de uma menina a correr, seguidas de um plano subjetivo que mostra o que ela viu quando foi atacada por Casanova. A relevância deste plano é sublinhada pela sua raridade, já que o filme raramente recorre a estas representações óticas do que uma personagem vê. A analogia entre plano e olhar é prolongada como uma ligação entre plano e sujeito. A mobilidade da câmara e as suas características de focalização tornam-na comparável a um olho que olha e fita. O *quadro* é o traço de uma intencionalidade que seleciona o que se vê e o que não se vê. Ao discutir *Ms. 45* (1981), outro filme dirigido por Ferrara, Barbara Creed observa como esse filme «evita o sensacionalismo; os ataques a Thana não são filmados a fim de incentivar a audiência a identificar-se com o violador; nem os seus actos de vingança são filmados a fim de convidar o prazer da audiência em cenas de sangue e gore» (1993: 123)⁽³⁾. Thana é uma jovem mulher muda que sofre duas violações na mesma noite. Incapaz de gritar para expressar a sua revolta, mata e desmembra o corpo do segundo violador e decide assassinar potenciais violadores. O próprio realizador chamou a atenção para as semelhanças entre *The Addiction* e *Ms. 45*: «É um filme de mulher, como *Ms. 45*» (Brenez 2007: 170)⁽⁴⁾, declarou. Esta semelhança narrativa acaba por destacar as diferenças formais entre os dois filmes: o plano subjetivo em *The Addiction* diz-nos que a violência da investida sobre Kathleen é diferente da explosão de brutalidade em *Ms. 45*. Torna também evidente que o ataque vampírico passa a existir como uma lembrança, como a montagem entrecortada expressa. O encontro de Kathleen com Casanova é tão violento como terno: a Casanova de Annabela Sciorra tem o poder de

(3) Trad. minha: «avoids the sensational; the attacks on Thana are not filmed in order to encourage the audience to identify with the rapist; nor are her acts of vengeance filmed so as to invite audience pleasure in scenes of blood and gore».

(4) Trad. minha: «It's a woman's film, like *Ms. 45*».

revelar o desejo da Kathleen de Lili Taylor. Casanova remete-nos para o nome do célebre aventureiro e sedutor veneziano que viveu no século XVIII, embora o apetite que Casanova revela em Kathleen tenha menos a ver com a pulsão sexual e mais a ver com a pulsão de (auto-)destruição.

A partir da década de 1970, as vampiras tornaram-se proeminentes no cinema de terror coincidindo com o fortalecimento do movimento de emancipação feminina. *Nadja* (1994) é outro exemplo, produzido quase ao mesmo tempo de *The Addiction*, no qual a vampira do título tem uma paixão pelo seu irmão gêmeo. As relações incestuosas estão ausentes de *The Addiction*, mas não a sugestão de uma relação, ou pelo menos uma atração, lésbica entre duas vampiras como em *The Hunger* (*Fome de Viver*, 1983). Ambas as obras atualizam o filme de vampiros, excluindo o uso da palavra *vampiro* e a maior parte das convenções associadas a este tipo de filmes. Não há «presas, morcegos, virgens pálidas, ou vampiros predadores que deslizam em capas de seda preta» (Creed 1993: 68)⁽⁵⁾, mas estes seres imortais ainda são agentes do mal sancionados pela fragilidade, submissão, e colaboração das vítimas. À exigência de Casanova, «Não peças, diz para me ir embora», Kathleen responde com um débil «Por favor»⁽⁶⁾. Este é o poder das criaturas vampíricas: expor a impotência, a falta de vontade das vítimas de «olhar o pecado na cara e dizer-lhe para se ir embora»⁽⁷⁾, como ouvimos da boca de Kathleen mais tarde. Neste sentido, os vampiros parecem expor a malevolência que está escondida, ou adormecida, nos seres humanos. Para muitos deles, a dependência do sangue e o vício da iniquidade torna-os fracos: satisfazem a sua fome, provam o seu poder, mas apenas escondem temporariamente a sua enfermidade. Pena é, como veremos, o antípoda de um dependente e viciado e é por isso que Kathleen aprende com ele o consolo de refletir e atuar sobre o que ela considera ser a sua própria natureza.

The Addiction, como *The Hunger*, expõe o modo como estas criaturas envolvem

a vítima num abraço erótico aparente ou real. Isto é verdade tanto para a vampira como para o vampiro. Ela abraça as suas vítimas femininas,

(5) Trad. minha: «fangs, bats, wan virgins, or gliding predatory vampires in black silk capes».

(6) Trad. minha: «Don't ask, tell me to go away» e «[p]lease».

(7) Trad. minha: «[L]ook sin in the face and tell it to go away».

utilizando todo o poder das suas artimanhas sedutoras para acalmar e aplacar ansiedades antes de atacar. Por necessidade, então, a sedução da vampira explora imagens de desejo lésbico. [...] A combinação de «lésbica» e «vampira» é feliz já que ambas as figuras são representadas na cultura popular como mulheres sexualmente agressivas (Creed 1993: 59)⁽⁸⁾.

Casanova desempenha este papel forte de oferecer uma nova existência a Kathleen; uma oferta que marca o início de uma caminhada de auto-descoberta e consciencialização histórica e social. Daí que esta seja também uma ligação com algo de maternal. A vampira é apresentada como mãe, como doadora de uma nova vida (do lado da morte), e é isso que motiva a sua associação às imagens da infância de Kathleen. Mas Creed recorda que o mito original do vampiro pode ser interpretado

como uma história sobre a defloração. O vampiro morde a mulher, os dentes penetram o seu pescoço, o sangue flui. Ela é transformada de uma inocente numa criatura da noite que, por ter sido despertada sexualmente, é agora uma figura feminina ameaçadora (1993: 66)⁽⁹⁾.

O sangue, como imagem da menstruação, é um fluido corporal que representa a fertilidade da mulher e a sua capacidade de albergar uma vida que se desenvolve no seu útero até ao nascimento. O sangue, o líquido vermelho de cuja circulação nas artérias e nas veias depende a vida do corpo, é também visto como algo diferente quando escapa do corpo e passa para o seu exterior: é um sinal de violação ou de transformação. Quando Kathleen arranca um dos seus dentes podres nas instalações sanitárias de um restaurante e o mostra a Jean (Edie Falco), a sua colega fica enojada – tal como

(8) Trad. minha: «the victim in an apparent or real erotic embrace. This is true for the female vampire as the male. She embraces her female victims, using all the power of her seductive wiles to soothe and placate anxieties before striking. Of necessity, then, the female vampire's seduction exploits images of lesbian desire. [...] The combination of 'lesbian' and 'vampire' is a happy one since both figures are represented in popular culture as sexually aggressive women».

(9) Trad. minha: «as a story about defloration. The vampire bites the woman, the teeth penetrate her neck, blood flows. She is transformed from an innocent into a creature of the night who, because she has been sexually awakened, is now a threatening female figure».

o hambúrguer que Jean comeu na cena anterior deixou Kathleen enjoada. O filme traça um paralelo entre a repulsa dos vampiros (em Kathleen) e a repulsa dos não-vampiros (em Jean) porque as suas perspectivas não são exatamente opostas, mas simplesmente distintas. A desintegração somática de Kathleen frente a Jean num local onde os seres humanos se desfazem das matérias fecais, onde higienizam o seu corpo, aponta para o tipo de impureza e de natureza não-humana que Noël Carroll entende como causa da repulsa que é central nas ficções de terror (ver 1990). Carroll concede que os conceitos psicanalíticos podem ser apropriados para estudar *algumas* obras de terror. Porém, ele opta por uma abordagem cognitivista que explica como duas emoções básicas são atizadas por estas ficções: o *medo* pelo que provoca dano e o *nojo* pelo que tem um caráter impuro.

Na verdade, a metamorfose de Kathleen é menos externa e mais interna – é por isso que as pessoas à sua volta quase não notam a transformação. O corpo dela abre-se em convulsão e vômito. Ela sente-se enjoada com ela própria, busca refúgio da luz, esconde-se na escuridão. É um ser dividido, cindido, entre a vida e a morte, o humano e o não-humano. Tais dicotomias, que podem ser vistas como desdobramentos, são frequentemente encontradas na Bíblia, um conjunto de livros fundacional para muitas mitologias e alegorias. As divisões em dois termos formam um vocabulário que foi, e continua a ser, usado para representar comportamentos e dilemas humanos. Como Edwin Honig lembra: «As polaridades originais de escuridão e luz, noite e dia, morte e vida, definem a extensão do cosmos, a arena da ação e do pensamento humanos» (1996: 62)⁽¹⁰⁾. Kathleen não quer deixar de ser humana para se tornar *outra coisa*, por isso tapa os espelhos do seu apartamento para evitar o confronto com essa outra que ela sente já não ser ela. Sem força para resistir, cede a um quotidiano de abjeção e dependência. O sentido do mundo, e de si, entra em colapso devido à instabilidade introduzida pela cisão. A subjetividade dela tem de ser redefinida através da introspeção, enfrentando a imagem no espelho, entendendo a facticidade do seu corpo e a transcendência do seu espírito como integrados, e conduzindo ao reconhecimento do ser que ela é; do *ser-em-si mesma*, como diria Jean-Paul Sartre.

The Addiction tem outras formas subtis de transmitir e explorar a subjetividade da protagonista. A subjetividade é tomada no filme, não como sinónimo de identidade, mas mais precisamente como «as nossas construções

(10) Trad minha: «The original polarities of darkness and light, night and day, death and life, define the extent of the cosmos, the arena of human action and thought».

sociais e a nossa consciência da identidade» (Hall 2004: 134)⁽¹¹⁾. Kathleen não é apenas um sujeito cartesiano racional, ela é verdadeiramente *sujeita*, isto é, ela existe no interior de relações sociais, discursos, interdições, e repressões que a *sujeitam*, tal como foram estudadas por Karl Marx, Michel Foucault, e Sigmund Freud. A alegoria é, neste contexto, um dispositivo que reflete a consciência ideológica do filme usando meios auto-reflexivos. O uso da voz de Kathleen como narradora, em particular, cria um estrato que não é estritamente dependente da imagem, não sendo um comentário sobre as cenas nem uma maneira de transmitir mais informação narrativa. Trata-se de uma expressão da sua busca pelo conhecimento e pela sabedoria que gera outro nível de significado e fratura a literalidade do mundo ficcional. Este é um uso alegórico frequente que serve «para dilatar ou condensar significados exactamente como os tropos fazem em poesia» (Honig 1966: 4)⁽¹²⁾.



Fig. 1: *The Addiction*.

Honig explica que a alegoria «se opõe a uma maneira de pensar sobre a natureza da realidade como sendo algo diferente de – isto é, essencialmente contra – aquilo que os sentidos ou a razão afirmam

(11) Trad. minha: «our social constructs and consciousness of identity». Vale a pena citar algumas das suas palavras seguintes na mesma página, dada a importância desta distinção entre identidade e subjectividade: «We commonly speak of identity as a flat, one-dimensional concept, but subjectivity is much broader and more multifaceted; it is social and personal being that exists in negotiation with broad cultural definitions and our own ideals. We may have numerous discrete identities, of race, class, gender, sexual orientation, etc., and a subjectivity that is comprised of all those facets, as well as our own imperfect awareness of our selves».

(12) Trad. minha: «to dilate or condense meanings exactly as tropes do in poetry».

como prova» (1966: 6)⁽¹³⁾. *The Addiction* diz-nos desde o início que olhar e ouvir não é o mesmo que *ver* e *escutar*. Em sintonia com esta ideia, o realismo do filme gera formas e significados que não são evidentes. As primeiras imagens são *slides* projetados de fotografias que documentam o Massacre de My Lai, perpetrado por soldados do Exército dos Estados Unidos no Vietname. A luz difusa da projeção ilumina o rosto de Kathleen (fig. 1). O plano inscreve desta forma os registos fotográficos na sua pele e convida-nos a pensar nessas imagens horríveis como algo que está impresso nela própria pela avassaladora violência que documentam e pela exigência de reflexão que motivam. À saída da palestra, ela discute este incidente com Jean e alega que é errado destacar e culpar um único homem por ter assassinado brutalmente em vez de quem «lhe pôs a arma na mão»⁽¹⁴⁾. As imagens pediam uma resposta, um pensamento, algo que a libertasse a ela, como espetadora, da passividade. Mas, nesta fase, Kathleen ignora de modo flagrante a importância decisiva do livre arbítrio, embora esteja já persuadida da importância das estruturas de poder.

A narração de Kathleen é estruturante da forma alegórica e simbólica do filme, mais precisamente, é mítica na sua essência. As alegorias usam mitos e arquétipos como substância: «alegoria» vem do grego *allegoria*, *allos* + *agoria*, *outro* + *falar*, *fala do outro*, *fala outra*. De acordo com Honig,

Mythos é originalmente a *palavra*, o primeiro *conto*, que o pensamento grego posteriormente distinguiu dos sinónimos *epos* e *logos*. *Mythos* implica assim a atividade da *allegoria* – «falar-do-outro» ou «falar de outra maneira da que alguém parece falar» – bem como a do *symbolon*, o «jogar conjunto» de palavra e coisa (1966: 24)⁽¹⁵⁾.

A alegoria permite que *The Addiction* sustente uma visão crítica da violência e da aniquilação, na realidade histórica, através da análise

(13) Trad. minha: «is opposed to a way of thinking about the nature of reality as being something other than – that is, essentially against – what the senses or the reason affirms as evidence».

(14) Trad. minha: «put the gun in his hand».

(15) Trad. minha: «*Mythos* is originally the word, the first tale, which Greek thought subsequently distinguished from the synonyms *epos* and *logos*. *Mythos* thus entails the activity of *allegoria* – ‘other-speaking’ or ‘speaking otherwise than one seems to speak’ – as well as *symbolon*, the ‘throwing together’ of word and thing».

do mal e da culpa em Kathleen. A realidade é refeita por meio de mecanismos ficcionais e ganha força expressiva e argumentativa como realidade da ficção. A narração da protagonista tem tons proféticos, mas a unidade do filme é alcançada momento a momento, situação a situação, vagueando em vez de se mover conforme esperado. É a isto que John MacQueen chama *alegoria situacional*: o significado pleno só pode ser apreendido no fim por causa da composição fragmentária da alegoria. Nesse sentido, esta obra cinematográfica é mais uma alegoria profética e situacional do que uma alegoria narrativa. MacQueen elucida que esta diferença «assemelha-se à do monólogo dramático em relação ao drama» (1970: 23)⁽¹⁶⁾. A narração reflexiva e provisória de Kathleen tem, precisamente, a qualidade e a intimidade de um monólogo dramático.

The Addiction, como todas as alegorias, é um compósito. Recria, refaz, e relaciona elementos alegóricos gerais que transcendem o filme ligando-os conceptualmente para criar «uma nova estrutura e, inevitavelmente, um novo significado» (Honig 1966: 13)⁽¹⁷⁾. Estes elementos exteriores não nos empurram para fora do filme, tornam-se interiores e convidam-nos antes a permanecer no filme, com o nosso conhecimento e a nossa memória. Cada elemento exige ser lido em contexto, mas a partir da nova contextualização que o filme produz. Kathleen enfrenta acontecimentos horríveis da história humana, mas é um dos méritos do filme que ela nunca seja reduzida a um símbolo abstrato ou a um arquétipo com o intuito de representar a humanidade como um todo. Ela é uma pessoa irreduzível que medita, e através da qual o filme reflete, sobre a totalidade das relações histórico-sociais que a moldam. Os seus gestos e as suas palavras, que o filme capta atentamente e de perto, não simbolizam alguém ou alguma coisa. Podemos dizer que é o seu caminho que é alegórico, não ela.

Um Caminho Moral

A alusão é um dos procedimentos mais comuns na alegoria, como referência (ou analogia) a eventos, estórias, ou símbolos extraída de

(16) Trad. minha: «resembles that of dramatic monologue to drama».

(17) Trad. minha: «a new structure and, inevitably, a new meaning».

diferentes contextos. Em *The Addiction*, a alusão é integrada no mundo diegético. Kathleen vê as imagens sobre a matança no Vietname durante uma aula. Mais tarde, visita uma exposição sobre o Holocausto. As fotografias do Massacre de My Lai e dos campos de extermínio nazis são registros de chacinas, provas de atos malignos, que a confrontam com a culpa e a consciência. Ela percorre a exposição pensativa e ouvimo-la dizer:

Sei claramente metade da verdade e isso é uma metade a mais do que eles reconhecem. O velho adágio de Santayana – quem não aprende com a história está condenado a repeti-la – é uma mentira. Não há história. Tudo o que somos está eternamente connosco. A nossa questão é portanto: o que nos pode salvar da nossa insistência demente em espalhar o flagelo em círculos cada vez maiores?⁽¹⁸⁾.

O filme estabelece a filosofia como uma forma de responder, de pensar, e de alcançar a sabedoria que tem atravessado os séculos humanos – «Tudo o que somos está eternamente connosco». Para Kathleen, escrever a tese é parte de um processo pessoal de procura por uma resposta para uma pergunta – «O que nos pode salvar da nossa insistência demente em espalhar o flagelo em círculos cada vez maiores?». Os filósofos citados, mencionados, ou evocados em *The Addiction* são, portanto, cruciais para a sua reflexão e a sua conversão. Numa cena, Kathleen afronta Jean dizendo que «[o] appetite [pela destruição] é insaciável»⁽¹⁹⁾. Jean, então, pergunta: «Queres um pedido de desculpas pelo relativismo ético?»⁽²⁰⁾. O relativismo ético teoriza que não há princípios morais universalmente válidos, os princípios morais são válidos apenas em relação a culturas específicas e escolhas individuais. Kathleen responde exigindo uma demonstração: «Prova que o mal não existe e podes ir embora!»⁽²¹⁾. Nesse momento, ela ainda está a tentar entender o mal como uma compulsão

(18) Trad. minha: «I know clearly one half of the truth and that is one half more than they recognize. The old adage of Santayana – those who don't learn from history are doomed to repeat it – is a lie. There is no history. Everything we are is eternally with us. Our question is therefore: what can save us from our crazy insistence of spreading the blight in ever widening circles?»

(19) Trad. minha: «The appetite [for destruction] is insatiable».

(20) Trad. minha: «You want an apology for ethical relativism?»

(21) Trad. minha: «Prove there's no evil and you can go!»

inata que exclui opções, uma força que existe fora das nossas ações, comandando-as. Todavia, refutar a existência do mal não desmente a existência de atos malignos. Na medida em que o problema do mal que ela está a considerar abrange somente o mal causado pela ação humana (em vez de catástrofes naturais, por exemplo), a dimensão da escolha e responsabilidade humanas emerge como essencial.

Immanuel Kant distingue entre dois imperativos que fundamentam a agência moral (2008: liv. 1.º, cap. I): (1) o *imperativo hipotético* é uma declaração condicional com um fim pessoal, por exemplo, «Ajuda os necessitados para te sentires útil»; (2) o *imperativo categórico* é um comando incondicional que não contempla os nossos fins ou as nossas circunstâncias, por exemplo, «Tens de ajudar os oprimidos». O segundo imperativo aponta para uma lei moral universal e para o dever de a cumprir, ordenando também que respeitemos o valor absoluto de cada ser racional para que nunca seja reduzido à condição de meio para um fim útil para mim. De acordo com o filósofo alemão, agimos livremente ao aceitarmos este princípio essencial para nós enquanto seres humanos e para a nossa razão prática, não para mim como indivíduo e para as minhas inclinações; temos, assim, *autonomia* nesta aceitação. A filosofia idealista de Kant não é mencionada no filme, embora seja incontornável para qualquer estudioso de ética. O imperativo categórico poderia ter resolvido alguns dos problemas filosóficos de Kathleen, mas não a angústia existencial que acompanha a sua investigação sobre o mal. Este tormento pode ser colocado nos termos de Sartre: o problema da liberdade não é separável do problema do ser. *O Ser e o Nada* (1993) é um dos livros diretamente mencionados em *The Addiction*. Mesmo que o conteúdo religioso do filme vá contra ideias do filósofo existencialista francês, não se deve esquecer que o existencialismo de Sartre não é fundamentalmente uma filosofia da negação, mas da afirmação – o livre arbítrio, que também é um conceito básico na convicção religiosa, afirma a responsabilidade pessoal. De um lado, há a nossa consciência, o *ser-para-si*. Do outro lado, há a existência das coisas, o *ser-em-si*. A consciência só é consciente de si mesma através da ação e da experiência das coisas. Kathleen anseia por essa consciência e é por esta razão que ela segue a máxima herdada da Grécia Antiga, com raízes no Antigo Egito, «Conhece-te a ti mesma!».

O conceito de Heidegger, outro filósofo cuja obra é referida no filme, de *Dasein*, *Ser-aí*, *Ser-aí-no-mundo* (2005), e as três propriedades que

definem a existência humana a partir deste conceito são igualmente operativas: (1) está no mundo onde tem de viver; (2) toma posição ao agir no mundo; (3) discute e articula as coisas do mundo. As palavras-chave para Kathleen são também *viver e agir, discutir e articular*, como verbos que descrevem o que ela faz e quem ela é. A sua subjetividade depende de um contexto de formas e práticas sociais comuns, incluindo nelas as representações do passado e a vivência do presente, das aulas de filosofia a que assiste às ruas de Nova Iorque que percorre.

Søren Kierkegaard é o penúltimo pensador mencionado em *The Addiction* (o último é o teólogo calvinista R. C. Sproul) e é talvez o mais importante para fazer sentido do filme. Os escritos deste filósofo existencialista são a base da tese de Kathleen, que defende a eliminação do discurso pela prática, o abandono da linguagem pela ação. Ela aplica o que aprendeu e aceita, não (estaticamente) o que é, mas (dinamicamente) o seu ser. O seu caminho coincide, ponto por ponto, com as posições sobre a existência humana propostas por Kierkegaard que podem ser interpretadas como etapas de desenvolvimento. Ao fazer esse percurso, o sofrimento dela é inevitável porque ela deseja uma *existência autêntica*. Vemo-la sozinha, carregando uma dor intensa, no seu apartamento, em casa de Peina, na rua. O professor esclarece-a que, seguindo o pensamento do filósofo e teólogo dinamarquês, o sofrimento pode ser considerado benéfico, uma vez que implica a culpa, obrigando à procura do perdão e, depois, da liberdade. Kathleen redescobre o significado de *existir*. Para Kierkegaard, Deus não existe no sentido em que nós existimos, uma vez que é completo. Pelo contrário, a existência humana é um processo inacabado. A sua autenticidade depende da sua aptidão para assumir a responsabilidade pela constituição da sua subjetividade através de escolhas livres. Peina vê-a como *nada*, um ser por existir, quando comparada com ele que controla a sua sede de sangue através da vontade e passa despercebido, porque como ele comenta num tom algo jocoso, «a [e]ternidade é muito tempo»⁽²²⁾. Inspirado por Friedrich Nietzsche, outro filósofo aludido no filme, ele diz a Kathleen que ela é uma escrava de quem julga ser – o que significa que ela tem que aprender sobre o ser como devir. A reação dela é tentar o suicídio, concluindo depois que não pode matar o que já está morto. Abandonando a pura racionalidade, ela recomeça o trabalho na sua investigação filosófica,

(22) Trad. minha: «Eternity is a long time».

considerando que a reflexão intelectual, por si só, nunca motiva a ação. O descarte da reflexão pela ação é estimulado por paixões como o amor ou a fé, que formam a subjetividade e a interioridade de uma pessoa e modelam o seu ser. Em *Duas Idades*, Kierkegaard escreve que

a era actual é basicamente sensata, talvez saiba mais em média do que qualquer geração anterior, mas é desprovida de paixão. Toda a gente é bem informada. Todos nós sabemos tudo, cada rumo a tomar e os rumos alternativos, mas ninguém está disposto a tomá-lo. Se uma pessoa, eventualmente, viesse a superar a sua própria reflexão e a agir, mil reflexões vindas de fora criariam imediatamente oposição a ela, porque só uma proposta para voltar a considerar o assunto é recebida com crescente entusiasmo e uma proposta de ação é recebida com indolência (Kierkegaard 1978: 104)⁽²³⁾.

Kierkegaard escrevia a meio do século XIX, em plena revolução industrial, mas a sua crítica à modernidade marcada pela permanente indecisão nas deliberações e pela contemplação impotente da decadência tem semelhança com a perspetiva de Kathleen. Uma pessoa torna-se um ser completo ao passar por três esferas de desenvolvimento. Este progresso não é automático e a pessoa pode ficar retida no estágio estético ou no ético sem atingir o religioso, tal como Kierkegaard descreve em *Ou/Ou e Estádios no Caminho da Vida* (2013 e 1988)⁽²⁴⁾. A vida estética é governada por desejos e necessidades momentâneas. Uma pessoa estética pode refletir sobre a existência através da apreciação artística e da participação religiosa, mas não tem o compromisso com os princípios perenes e persuasivos do ser humano ético. A vida religiosa desdobra-se a partir da ética e é o corolário da compreensão

(23) Trad. minha: «the present age is basically sensible, perhaps knows more on the average than any previous generation, but it is devoid of passion. Everyone is well informed; we all know everything, every course to take and the alternative courses, but no one is willing to take it. If one person eventually were to surmount his own reflection and act, a thousand reflections from outside would immediately create opposition to him, because only a proposal to consider the matter further is received with rising enthusiasm, and a proposal for action is met with indolence».

(24) A primeira parte do segundo livro foi publicada em Portugal como Kierkegaard 2005.

da transcendência dos princípios éticos e da nossa incapacidade de os cumprir integralmente. Os passos do caminho de Kathleen coincidem com estas três respostas para a pergunta «Como viver?». Na sua vida estética, quando ainda é viciada em sangue, Kathleen anuncia que descobriu que o vício da humanidade é o mal. Ela ataca brutalmente um homem que a carregava nos braços depois de ele a ter encontrado no pavimento da rua, contraída e convulsa. Na cena seguinte, ouvimos o comentário de Kathleen sobre uma imagem de uma vala comum num campo de extermínio nazi: se Santayana estava errado, «Kierkegaard tinha razão: há um enorme precipício à nossa frente. Mas ele estava errado acerca do salto. Há uma diferença entre saltar e ser empurrado. Chegamos a um ponto em que somos forçados a enfrentar as nossas próprias necessidades»⁽²⁵⁾. As necessidades a que ela se refere não são as carências urgentes da dependência, do vício. É a partir deste momento que Kathleen retoma a escrita da tese de doutoramento como pensadora da sua própria condição, empenhada em encontrar valores vivenciais. Mas parece dar um passo atrás depois da defesa da tese. Um plano de um minuto mostra-a sozinha, fechada numa pequena sala do seu apartamento, muito perturbada: rasga a roupa, pergunta «Por que não?»⁽²⁶⁾ e diz que não se vai submeter. Depois da defesa, Kathleen tinha-se cruzado à porta de sua casa com um homem que distribuía um panfleto religioso onde se lia «Reza a via-sacra»⁽²⁷⁾ e esse encontro é encadeado com este momento de agitação. Logo a seguir, a celebração da conclusão do seu doutoramento torna-se numa carnificina. É uma *overdose* e um fracasso, o grande pecado final em que ela sucumbe ao peso de não realizar aquilo a que aspira, em que regressa a imagem do sangue como droga. Para Kierkegaard, a ansiedade é o estado psicológico que precede a queda no pecado, como se dele fosse uma antecipação. Já na cama de um hospital, em convalescença, Kathleen ouve de Casanova a mesma ideia, primeiro através de uma citação de Sproul («Não somos pecadores porque pecamos. Pecamos porque somos pecadores», que corresponde à doutrina calvinista da depravação total), depois através das suas próprias palavras («Não somos maldosos

(25) Trad. minha: «Kierkegaard was right: there is an awful precipice in front of us. But he was wrong about the leap. There's a difference between jumping and being pushed. You reach a point where you are forced to face your own needs».

(26) Trad. minha: «Why not?»

(27) Trad. minha: «Pray the way of the cross».

por causa do mal que fazemos. Mas fazemos o mal porque somos maldosos»⁽²⁸⁾. É o excesso que ela viveu que a conduz ao momento seguinte, quando diz a um sacerdote numa voz debilitada, tão fraca como ela, «Eu quero fazer uma confissão»⁽²⁹⁾. O rito realizado antes de ela fechar os olhos é um sinal de uma conversão ao cristianismo. *The Addiction* regressa assim às origens da alegoria, que MacQueen afirma que são «filosóficas e teológicas em vez de literárias. Acima de tudo elas são religiosas» (1970: 1)⁽³⁰⁾.

Na sua discussão sobre a abjeção e Julia Kristeva, Creed observa que para além das noções de fronteira, na relação mãe-criança e no corpo feminino, o abjeto está também relacionado com as «abominações» (a alteração corporal, a decadência, a morte, o homicídio, os resíduos corporais, entre outras presentes no filme) definidas a partir de um fundo religioso (1993: 8-9). Como esta leitura tem salientado, o cristianismo é fundamental para entender *The Addiction*, mas o filme basicamente ignora a Igreja como instituição, em consonância com o que Kierkegaard defendia. Seja como for, o aparecimento do sacerdote numa das cenas finais coloca esta religião como purificadora do abjeto e como um meio de refazer as fronteiras entre o humano e o não-humano. Isto demonstra a adequação do uso da alegoria como «um tipo particular de pensamento» (Honig 1966: 53)⁽³¹⁾ neste peculiar filme de terror interessado nos limites do humano e pela representação do não-humano (e do desumano) como via para a definição destes limites. É de notar que quem encarna o sacerdote é Robert W. Castle, um verdadeiro padre anglicano, conhecido ativista social pelos direitos civis dos negros nos EUA e contra a Guerra no Vietname. É a voz dele que ouvimos logo no início na palestra sobre o Massacre de My Lai.

A filosofia de Kierkegaard vê o cristianismo como uma prática de vida. Segundo ele, a religiosidade, o ponto culminante da existência humana, pode assumir duas formas: a natural e a cristã. Na primeira forma, o ser humano relaciona-se com o divino e resolve a culpa

(28) Trad. minha: «We are not sinners because we sin. We sin because we are sinners.» e «We're not evil because of the evil we do. But we do evil because we are evil».

(29) Trad. minha: «I want to make a confession».

(30) Trad. minha: «are philosophic and theological rather than literary. Most of all they are religious».

(31) Trad. minha: «a particular kind of thinking».

dependendo exclusivamente de uma ideia natural de Deus como imanente, não transcendente. Na segunda forma, Deus é encarnado em Jesus Cristo, o Deus-homem, o homem-Deus, modelo a ser seguido pelos seres humanos (ver 1991). A fé cristã é fundada no paradoxo da encarnação, algo que não pode ser racionalmente compreendido, e só pode ser aceite através de um salto de fé. Como vimos, Kathleen refere-se a este salto, mas acrescenta que Kierkegaard não deslinda o mecanismo do salto, a diferença entre saltar e ser empurrado. No final, ela dá esse salto com as suas derradeiras forças, aceitando a necessidade de admitir os seus pecados. O salto de fé é necessário porque o cristianismo não é uma religião da pura imanência, nem da pura transcendência, mas de uma transcendência *revelada* através da figura de Cristo. MacQueen observa que desde a Idade Média as alegorias «tendem a mover-se do mundo externo para o mundo interno» (1970: 59)⁽³²⁾ dando origem ao que ele chama de *alegoria psicológica*. *The Addiction* opta por este tipo de alegoria, na qual o itinerário da personagem principal é de iniciação. Neste caso, trata-se de uma iniciação como cristã. Por um lado, como vampira e como pagã, Kathleen entrega-se ao cristianismo. Por outro lado, as fortes emoções negativas que a consomem, como o desespero e a culpa, revelam como a vida estética é vazia e como a vida ética é insatisfatória.



(32) Trad. minha: «tended to move from the external to the internal world».



Figs. 2a-b: *The Addiction*.

A vida religiosa de Kathleen só é encontrada após a morte, numa cena final distintamente simbólica que suspende o realismo ambíguo do filme para representar o seu salto de fé. É o apogeu da estrutura alegórica de *The Addiction*. Ela recusa a visão de Casanova sobre a predisposição humana para o mal, que o vampirismo exporia por completo, e aceita com todas as forças que lhe restam a sua finitude, a sua fraqueza, o seu destino como *ser-para-a-morte*, na expressão de Heidegger. Fica quieta, de olhos fechados, acabando por esboçar um sorriso (fig. 2a). O seu «amén» é em *off*, o que o torna numa palavra de aceitação dita interiormente – «amén» significa *assim seja*, confirmando a crença naquilo que se acaba de ouvir ou de dizer e fortalecendo quem a proclama. O que é reavivado com a morte simbólica é um corpo que tinha morrido há algum tempo para se tornar num cadáver ambulante, espiritualmente árido. A última cena mostra uma sepultura onde se lê «Kathleen Conklin, 31 de Outubro de 1967 - 1 de Novembro de 1994», acompanhada de uma citação bíblica: «Eu sou a ressurreição»⁽³³⁾. Alguém pousa uma flor no solo (fig. 2b). É Kathleen, que depois se afasta calmamente, com as mãos nos bolsos, passando por uma grande escultura

(33) A seguinte passagem do mesmo livro bíblico, o *Evangelho Segundo João*, tem uma ligação direta com o caminho moral e as últimas palavras de Kathleen no filme: «Assim amou Deus o mundo, a ponto de dar o seu filho unigénito, para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha vida eterna. Pois Deus não enviou o seu filho ao mundo para que condene o mundo, mas para que o mundo seja salvo por ele. Quem nele crê não é condenado. Mas quem não crê já está condenado, porque não creu no nome do filho unigénito de Deus. Esta é, pois, a condenação: a luz veio ao mundo; e os homens amaram mais as trevas do que a luz. Isto porque as suas obras eram más. Pois todo aquele que pratica o mal odeia a luz e não vem da luz, para que as suas ações não sejam denunciadas. Mas quem pratica a verdade vem da luz, para que fique claro que os seus atos são feitos crendo em Deus» (3,16-21; *Bíblia* 2016: 332-333).

vertical que termina num crucifixo. Este símbolo da salvação, central na fé cristã, aparece inúmeras vezes perto do final: no panfleto já mencionado, no hospital, e no cemitério. Esta recorrência antecipa o último plano no qual a câmara se inclina da base da escultura para o topo do crucifixo. A *voz-off* dela regressa. «Enfrentar finalmente o que somos. Estamos diante da luz e a nossa verdadeira natureza é revelada: a auto-revelação é a aniquilação do eu»⁽³⁴⁾, ouvimo-la dizer. Estas palavras desafiam-nos a lembrar o que vimos e ouvimos ao longo do filme, descrevendo um caminho e um ponto de chegada, o *esvaziamento do ser* que reflete a culminante auto-revelação de Deus em Cristo, comum no percurso de místicas cristãs como Juliana de Norwich, Teresa de Ávila, ou Catarina de Sena.

The Addiction retrata Nova Iorque realisticamente através da modulação dos seus sons e do movimento nos seus espaços, tornando claro que a câmara está à escuta. Ao mesmo tempo, a fotografia a preto e branco introduz uma promessa de irrealidade que só é concretizada no fim. Assim se comprova que é um equívoco considerar a representação realista e a representação alegórica como antitéticas. Como Honig explicita, «a [a]legoria, que é simbólica no método, é realista no objetivo e no conteúdo da sua percepção» (1966: 180)⁽³⁵⁾. Os momentos finais são os mais luminosos e brancos de um filme escuro e noturno. Criatura liminar, Kathleen está no mundo e fora dele, através da separação entre a sua presença muda na imagem e a sua voz ouvida sobre a imagem. Os elementos visuais confirmam a sua morte figurativa, enquanto as suas últimas palavras expressam a sua interioridade viva. Kierkegaard via Deus como o absolutamente singular. Kathleen está diante de si mesma iluminada por Deus («a luz»). A ressurreição é tão imaginária como real, uma ideia e um facto. A ressuscitada Kathleen que caminha apaziguada nos instantes que fecham *The Addiction* complementa a frase na sua lápide, um fragmento de uma pregação de Jesus do *Evangelho Segundo João*: «Eu sou a ressurreição e a vida. Quem crê em mim, mesmo que morra, viverá, e todo aquele que vive e crê em mim não morrerá até à eternidade» (11,25-26; *Bíblia* 2016: 374). A sua presença é um facto, mas ela também incorpora uma ideia que somente a alma pode encarnar.

(34) Trad. minha: «To face what we are in the end. We stand before the light and our true nature is revealed: self-revelation is annihilation of the self».

(35) Trad. minha: «Allegory, which is symbolic in method, is realistic in aim and in the content of its perception».

Na crença cristã, a ressurreição de cada pessoa segue-se à Ressurreição de Cristo, correspondendo à elevação dos mortos para o Juízo Final. Mas estes acontecimentos não são necessariamente sequenciais, como é notório na sobreposição de tempos (o tempo da morte e o tempo da vida, no que se vê) e de espaços (o espaço visível e o espaço invisível, no que se ouve) no desfecho. A aceitação da morte e a extrema-unção são uma preparação para a ressurreição e para o julgamento. Por isso, ela não representa uma figura de redenção, mas «de arrependimento» (Brenez 2007: 15)⁽³⁶⁾. Ela *morreu* para ser julgada. Ela *morreu* num julgamento de si mesma, como pecadora e penitente, daí a dissolução do (seu) eu que ela descreve como a (sua) verdadeira natureza revelada.

Conclusão: Uma Morte Interior

Ao longo desta apreciação e discussão de *The Addiction*, Abel Ferrara quase não foi mencionado. Em rigor, este estudo escolheu o filme como foco, em vez de o realizador ou o lugar do filme na sua obra. Esta abordagem serviu o objetivo de analisar as funções centrais desempenhadas pela representação da subjetividade e pela figura da alegoria no filme, evitando partir para a análise com uma ideia formada, e a ser confirmada, da obra de Ferrara. Por conseguinte, no contexto deste estudo e da sua abordagem metodológica, só é justificável evocar o realizador para reforçar o que já foi dito.

Na verdade, é abusivo creditar a profundidade e originalidade de *The Addiction* apenas a Abel Ferrara, esquecendo, por exemplo, a contribuição de Nicodemo Oliverio, o argumentista que assina com o pseudónimo Nicholas St. John. Os filmes escritos por St. John e realizados por Ferrara na década de 1990 aprofundaram a visão moral do realizador⁽³⁷⁾. Embora

(36) Trad. minha: «of repentance». Logo depois, a estudiosa francesa acrescenta: «Her spiritual experience consists not of conversion but atonement.» Isto pode parecer inconsistente com a interpretação desenvolvida neste ensaio. A conversão dela à fé cristã é mostrada no filme. Brenez parece estar referir-se ao sentido pleno da palavra na teologia cristã: a mudança radical que envolve não só o arrependimento, mas também escolha de uma vida diferente da anterior. A ausência deste tipo de conversão está de acordo com os argumentos aqui apresentados, porque os frutos da sua nova vida não são completamente mostrados.

(37) Tomo emprestada esta expressão do subtítulo do informativo livro de Stevens 2004.

eles tenham colaborado mais ou menos regularmente desde a curta-metragem *Nicky's Film* (1971), a sua associação tornou-se artisticamente mais fecunda em obras como *King of New York* (*O Rei de Nova Iorque*, 1990), *Body Snatchers* (*Os Invasores de Corpos – A Invasão Continua*, 1993), *Dangerous Game* (*Olhos de Serpente*, 1993), *The Addiction*, e *The Funeral* (*O Funeral*, 1996). Estes filmes atestam a independência de St. John e Ferrara como artistas – uma independência que não se encaixa numa simples noção geral de cinema *indie* norte-americano. São obras que nunca perdem de vista o valor humano da produção artística, nas suas dimensões ética e estética. St. John é um católico devoto e Ferrara um católico afastado, não praticante, portanto não é surpreendente que o cristianismo e a imagética cristã desempenhem um papel tão significativo nos filmes em que colaboraram – especialmente em *The Addiction*. As diferentes relações com a fé cristã do escritor e do realizador geram um caminho tortuoso e alegórico cujo centro é uma agência subjetiva que não se fecha em si mesma: Kathleen procura princípios morais para lidar com o mundo e nele agir conscientemente, sobretudo no âmbito das relações interpessoais que a vão definindo como pessoa. Esta interpretação contrasta com a análise de Justin Vicary que considera que o filme utiliza o vampirismo como uma metáfora para um composto de diversos tópicos. Vicary declara que

The Addiction faz com que o vampirismo represente toda uma série de questões, incluindo a desumanidade do homem para com o homem; o pensamento de grupo tipo rebanho das sociedades fascistas; a luta do livre arbítrio versus determinismo; a revolta do indivíduo livre-pensador contra as instituições burguesas como a religião e a moralidade; e, finalmente, a toxicodependência (2007: 2)⁽³⁸⁾.

St. John parece confirmar esta visão até certo ponto. Ele lembra que a história «começou com um conceito, que é o de que o vampirismo é uma metáfora para o mal que espreita em todos nós e só precisa de

(38) Trad. minha: «*The Addiction* makes vampirism stand in for a whole host of issues, including man's inhumanity to man; the sheep-like groupthink of fascist societies; the struggle of free will versus determinism; the revolt of the free-thinking individual against bourgeois institutions like religion and morality; and finally, drug addiction».

ser despertado» (*apud* Stevens 2004: 207)⁽³⁹⁾. No entanto, há diferenças entre o argumento e o filme, entre a intenção original e a obra acabada, tal como há divergências entre a posição do escritor e a do realizador sobre a religião. A sua combinação faz com que o mal apareça, em simultâneo, como simples inevitabilidade e como possibilidade incerta. Tendo isso em mente, e em nome da precisão teórica, convém esclarecer que a metáfora implica algo que não ocorre na alegoria: a *transferência*, ou seja, os elementos fictícios devem ser considerados como elementos que representam ou simbolizam outras coisas, *remetendo para elas*. Consequentemente, interpretar o vampirismo em *The Addiction* como uma metáfora estreita os significados do filme, localizando-os fora do mundo e dos eventos da ficção. Em última análise, pensar na metáfora como um aspecto estrutural de *The Addiction* nega a subjetividade da confrontação de Kathleen com o horror do mal e do caminho moral que ela percorre. Ao comparar o estilo transcendental de Bresson, tal como foi descrito por Paul Schrader (ver 1972: 59-108), com o estilo imanente de Ferrara, Brad Stevens afirma que no último «[a] superfície realista, longe de ser ‘apenas’ uma superfície, é ‘sobre’ o que esses filmes são, e se procurarmos vislumbrar uma visão religiosa, seremos obrigados a olhar por dentro, em vez de através, das imagens» (2004: 210)⁽⁴⁰⁾. *Olhar por dentro das imagens* é uma sùmula persuasiva daquilo que os elementos subjetivos e alegóricos de *The Addiction* nos pedem para fazer quando lhes damos sentido.

Nicole Brenez corrobora a ligação entre a subjetividade e a alegoria ao discutir a «dupla metamorfose» que ocorre na protagonista e no próprio filme. A primeira metamorfose é a «de uma estudante de filosofia que se transforma numa vampira e, portanto, de um problema moral (culpa histórica coletiva) na destruição corporal (somatização)». A segunda metamorfose é a «conversão da informação histórica (imagens da Guerra do Vietname, campos de extermínio nazis, e assim por diante) em eventos físicos (ataques vampíricos)» (Brenez 2007: 18)⁽⁴¹⁾. No seguimento desta

(39) Trad. minha: «started with a concept, which is that vampirism is a metaphor for the evil that lurks in all of us and only has to be awakened».

(40) Trad. minha: «The realistic surface, far from being ‘just’ a surface, is what these films are ‘about’, and if we are to glimpse a religious vision, we will be obliged to look within, rather than through, the images».

(41) Trad. minha: «double metamorphosis», «of a philosophy student who turns into a vampire, and thus of a moral problem (collective historical guilt) into bodily destruction

interpretação, Brenez sugere que estas transformações podem ser descritas como metamorfoseando o documental no alegórico. Como foi demonstrado, este processo não se limita a substituir o primeiro pelo segundo, dado que a parábola moral de Kathleen é construída sobre alguns elementos factuais. A estrutura subjetiva e alegórica de *The Addiction* evolui, considerando a morte como algo que se prolonga, que se distende, como uma sombra avassaladora sempre presente no mundo dos vivos através das imagens que persistem na memória, do facto da decomposição física, e, acima de tudo, do óbito espiritual que extingue a vida. Interiormente, Kathleen está, no princípio do filme, já morta na vida. É isso que a conduz a procurar a vida na morte de quem ela não quer ser⁽⁴²⁾.

Bibliografia

- Bíblia* (2016). Vol. 1: «Novo Testamento: Os Quatro Evangelhos», trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal.
- Brenez, Nicole (2007). *Abel Ferrara*, trad. Adrian Martin. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Carroll, Noël (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Londres: Routledge.
- Cowie, Elizabeth (1997). *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. Basingstoke: Macmillan.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- Fletcher, Angus (1964). *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Greimas, A. J. (1986). *Sémantique structurale*. Paris: PUF - Presse universitaires de France.
- Hall, Donald E. (2004). *Subjectivity*. Londres: Routledge.

(sommatization)», e «conversion of historical information (images of the Vietnam War, Nazi death camps, and so on) into physical events (vampiric attacks)».

(42) Estou profundamente agradecido a Elizabeth Cowie (Universidade de Kent) pelos seus perspicazes comentários à primeira versão deste texto.

- Heidegger, Martin (2005). *Ser e Tempo* [1927], trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback, 2 vols., 15.^a ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes / Universidade São Francisco.
- Honig, Edwin (1966). *Dark Conceit: The Making of Allegory*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Kant, Immanuel (2008). *Crítica da Razão Prática* [1788], trad. Artur Mourão, 9.^a ed. Lisboa: Edições 70.
- Kierkegaard, Søren (1978). *Two Ages* [1846], ed. e trad. Howard V. e Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press.
- « – » (1988). *Stages of Life's Way* [1845], ed. e trad. Howard V. e Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press.
- « – » (1991). *Practice in Christianity* [1850], ed. e trad. Howard V. e Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press.
- « – » (2005). *In Vino Veritas*, trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona.
- « – » (2013). *Ou-Ou: Um Fragmento de Vida* [1843], trad. Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio d'Água.
- MacQueen, John (1970). *Allegory*. Londres: Methuen.
- Sartre, Jean-Paul (1993). *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica* [1943], trad. Cascais Franco. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Schrader, Paul (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Nova Iorque: Da Capo.
- Stevens, Brad (2004). *Abel Ferrara: The Moral Vision*. Godalming: FAB Press.
- Vicari, Justin (2007). «Vampire as Metaphor: Revisiting Abel Ferrara's *The Addiction*», *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 49. Acedido a 23 de Junho de 2017 em: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/addiction/index.html>.

Página deixada propositadamente em branco