

## Agência nos thrillers cinematográficos de conspiração<sup>1</sup>

## Agency in the cinematic conspiracy thrillers

*Temenuga Trifonova*<sup>2</sup>

---

1 Este artigo foi publicado originalmente na revista *SubStance*, v. 41, n. 3, 2012. Tradução do inglês: Sílvio Anaz. Agradecimentos [Acknowledgment] Trifonova, Temenuga. "Agency in the Cinematic Conspiracy Thriller." *SubStance* 41.3 (2012): 109-126. © by the Board of Regents of the University of Wisconsin System. Reprinted courtesy of the University of Wisconsin Press.

2 Professora de cinema e artes midiáticas na School of the Arts, Media, Performance & Design da York University. Foi professora na Universidade da Califórnia e na Universidade de New Brunswick. Doutora em teoria estética, filosofia e literatura pela State University of New York. Autora dos livros *Warped Minds: Cinema and Psychopathology* (Amsterdam University Press, 2014), *European Film Theory* (Routledge, 2008) e *The Image in French Philosophy* (Rodopi, 2007). E-mail: [temenuga@yorku.ca](mailto:temenuga@yorku.ca).

**Resumo**

Os thrillers de conspiração contribuem para a negação da agência na cultura contemporânea, deixando assim a paranoia como a “estrutura de sentimento” dominante? São esses filmes supersimplificações irracionais ou conseguem chamar atenção para as complexidades da nova ordem mundial? Este artigo examina as mudanças de representação da agência nos recentes thrillers de conspiração. O argumento aqui utilizado é que os thrillers de conspiração contemporâneos apontam para um crescimento da incerteza sobre questões de causalidade, responsabilidade e agência, e para a rotinização da conspiração.

**Palavras-chave**

Cinema, thrillers de conspiração, agência, paranoia.

**Abstract**

Do conspiracy thrillers contribute to the denial of agency in contemporary culture thereby rendering paranoia as its dominant ‘structure of feeling’? Are they irrational oversimplifications or do they call attention to the complexities of the new global order? This paper examines recent conspiracy thrillers in terms of changing representations of agency. I argue that contemporary conspiracy thrillers testify to a growing uncertainty about issues of causality, responsibility, and agency, and to the routinization of conspiracy.

**Keywords**

Cinema, thrillers of conspiracy, agency, paranoia.

Alimentados pelo escândalo de Watergate, pela desilusão pós-Vietnã e pelo ceticismo do público diante do relatório da Comissão Warren<sup>3</sup>, os thrillers de conspiração nos anos 1970 colocaram o complô dentro dos governos e das corporações, mudando o foco da paranoia individual para a das instituições. Filmes como *Sob o domínio do mal* (*The Manchurian candidate*), *Klute: o passado condena* (*Klute*), *A trama* (*The parallax view*), *Todos os homens do Presidente* (*All the President's men*) e *Três dias do Condor* (*Three days of the Condor*) forneceram “resoluções textuais para traumas sócio-históricos inadequadamente explicados” (BOYD; PALMER, 2006, p. 85), tematizando a impotência individual frente ao controle institucional onipresente. Os thrillers de sociedades de vigilância dos anos 1990 – *Mera coincidência* (*Wag the dog*), *Vidas em jogo* (*The game*), *O Show de Truman* (*The Truman Show*), *Matrix* (*The Matrix*), *13º andar* (*The thirteenth floor*), *A vida em preto e branco* (*Pleasantville*) – responderam com uma paranoia engendrada por uma realidade saturada de mídias. Thrillers de conspiração mais recentes – *Ponto de vista* (*Vantage point*), *O Código da Vinci* (*The Da Vinci Code*), *Anjos e Demônios* (*Angels and demons*), *Trama internacional* (*The international*), *A origem* (*Inception*), *Salt* (*Salt*), *Quebra de confiança* (*Breach*), *O informante* (*The insider*), *O jardineiro fiel* (*The constant gardener*), *Syriana: a indústria do petróleo* (*Syriana*) – apontam para uma crescente incerteza sobre questões de causalidade, responsabilidade e agência, assim como para a rotinização da conspiração.

Como Peter Knight tem discutido, a paranoia contemporânea é

menos uma reação isolada frente a um ocasional abuso de poder e mais uma questão de lógica – produto de uma rotina de processos corporativos aparentemente benignos, como o armazenamento de dados dos consumidores nas compras com cartão de crédito, visitas a websites etc. (KNIGHT, 2001, p. 35).

3 Nota do tradutor: comissão constituída pelo presidente Lyndon Johnson, em 1963, para investigar o assassinato do presidente John F. Kennedy, cujo relatório controverso concluiu que Lee Harvey Oswald agiu sozinho para matar Kennedy, assim como Jack Ruby agiu sozinho para matar Oswald.

A mudança cultural transformou o que previamente era considerado psicopatologia – por exemplo, múltiplas personalidades e paranoia – em um fenômeno cultural<sup>4</sup>. Como já argui em outro artigo (TRIFONOVA, 2010), personalidades duplas e múltiplas deixam o modelo de confinamento das doenças mentais do século XIX e gradualmente ganham um significado filosófico, cultural ou metafórico mais geral: nas últimas décadas, Hollywood tomou emprestada a linguagem sintomática da personalidade múltipla ou dupla – caracterizada por trauma, perda de memória e apagões – para criar o que aparenta ser um novo gênero de filme estruturado em torno de múltiplas – roubadas, assumidas ou equivocadas – realidades, identidades ou temporalidades.

Similarmente, enquanto a paranoia clínica costuma ser uma resposta irracional, a paranoia cultural é crescentemente vista como inerente à estrutura da nova economia global ou como uma resposta racional, uma *prática social* pela qual um sujeito *desempoderado* tenta se posicionar em relação ao mundo político e social (PRATT, 2001, p. 36). Assim, thrillers contemporâneos sobre conspiração geopolítica *tomam emprestada* a linguagem da paranoia clínica para dramatizar um novo tipo de conspiração, a *conspiração estrutural: uma conspiração sem conspiração*.

Há várias tentativas de explicar o domínio da conspiração na cultura contemporânea. Em *Paranoia and modernity*, John Farrell argumenta que o discurso crítico francês dominante no pós-guerra (Sartre, Althusser, Lacan, Foucault), que descreveu “formas de agência, teleologia ou intencionalidade – discurso, capital, poder – [como] simultaneamente incluídas e alienadas, totalmente íntimas ainda que totalmente diferentes”, naturalizou a paranoia e consolidou a visão de que somos “vítimas de relações sociais de um poder inescapavelmente manipulador

---

4 Em 1907, Emil Kraepelin abordou as doenças mentais como metáforas sociais: “L’étude de la folie ne nous dévoile pas seulement une quantité de lois générales; elle nous ouvre encore des aperçus profonds sur l’histoire du développement de l’esprit humain, que nous envisagions l’individu en soi ou la race tout entière; elle ne donne enfin la clef grâce à laquelle nous serons en état de comprendre les nombreuses manifestations intellectuelle, morales, religieuses et artistique de notre vie sociale” (KRAEPELIN, 1907).

e incomensurável” (FARRELL, 2006, p. 4). Intelectuais franceses do pós-guerra, seguindo as trilhas de Nietzsche, Marx e Freud,

aprofundaram a filosofia da suspeita: para Sartre, a contemplação do outro impõe uma experiência fundamental de alienação; para Althusser, o discurso de responsabilidade é uma instância primária da ideologia; para Lacan, a própria linguagem é a fonte de nossa submissão artificial ao Pai; e, para Foucault, um poder alheio e não localizável infiltra-se em cada partícula de nosso ser social (FARRELL, 2006, p. 4).

Em *The geopolitical aesthetic*, Jameson examina “a figuração da conspiração como uma tentativa [inconsciente] [...] para pensar um sistema tão vasto que não pode ser incluído nas categorias da percepção desenvolvidas natural e historicamente, com as quais os seres humanos normalmente se orientam” (JAMESON, 1995, p. 1-2). Na medida em que o texto conspiratório representa um esforço coletivo e inconsciente para nos orientar cognitivamente no capitalismo tardio, ele indica nossa falha em pensar a totalidade (social/coletiva e epistemológica). “Na paralisia ampla do imaginário coletivo e social”, escreve Jameson, a conspiração tem adquirido nova significância, “como uma estrutura narrativa capaz de reunir os componentes mínimos básicos: uma rede potencialmente infinita [o coletivo] junto com uma explicação plausível de sua invisibilidade [o epistemológico]” (JAMESON, 1995, p. 9). Ele lê a centralidade da conspiração na cultura do capitalismo tardio como uma resposta a (assim como um sintoma de) nossa crescente inabilidade para compreender a totalidade, para reconciliar nossa experiência de um mundo globalizado, no qual tudo parece conectado, com nossa inabilidade de entender o mundo via nossas tradicionais e agora obsoletas noções de causalidade e agência, isto é, nossa incapacidade em mapear cognitivamente o mundo<sup>5</sup>. É na tentativa de preencher a dupla função de expressar o coletivo e o epistemológico que a estrutura alegórica da conspiração cria novos *dilemas representacionais*. Teorias da conspiração fornecem “um senso compensatório da localização histórica” –

5 Jameson empresta o termo “mapa cognitivo” da obra *The Image of the City*, do geógrafo Kevin Lynch, para descrever o fenômeno no qual as pessoas dão sentido aos arredores urbanos.

*mapa cognitivo* – que está ausente da vida cotidiana (JAMESON, 1995, p. 20). Isso contribui para o aumentado senso de espaço – e a importância da arquitetura – nos filmes sobre conspiração: a incapacidade do sujeito para se posicionar no sistema econômico do capitalismo contemporâneo torna-se deslocada ou revelada na espacialidade aumentada dos textos conspiratórios<sup>6</sup>.

Os thrillers sobre conspiração mais recentes continuam a trazer a espacialidade aumentada dos filmes dos anos 1970, embora o conteúdo hermenêutico esteja diferentemente espacializado: compare a cavernosa central telefônica em *Três dias do Condor* (*Three days of Condor*), que fornece uma confirmação visual de “que linhas e cabos telefônicos e suas interconexões seguem-nos em todos os lugares, duplicando as ruas e prédios do mundo social visível com um secundário mundo secreto subterrâneo” (JAMESON, 1995, p. 15), ou os sombrios caminhos elevados sobre a sala de convenções na famosa sequência final de *A trama* (*The parallax view*), com os tipos de espaço que se proliferam nos roteiros de conspiração recentes: em *Trama internacional*, a sede transparente do banco ou o museu Guggenheim, uma estrutura circular que nega a invisibilidade tanto para os agentes da conspiração como para o herói ao expô-los; em *A intérprete* (*The interpreter*), a sede da ONU, na qual o assassinato político pode ser forjado de qualquer uma das cabines dos intérpretes localizadas no entorno da tribuna principal. A simultânea expansão e encolhimento do mundo no qual vivemos não é mais visualizada em termos espaciais claros (como acima e abaixo), ou em termos do visível/invisível (por exemplo, expondo a conspiração secreta). O visual e a *visibilidade* narrativa da conspiração nos filmes recentes, os quais indicam uma negação ou um deslocamento da agência, têm feito crescer um novo tipo de conspiração, a *conspiração sem conspiração*. Expor a conspiração não envolve apenas *entender*, mas sim *decodificar* a verdade: o entendimento ético e político se submete à expertise técnica, seja para decifrar códigos (*O Código Da Vinci*;

---

6 Peter Knight (2001) critica a teoria de Jameson por ser *muito determinista* ou *muito veemente*: no mapa cognitivo pobre de cada um, Jameson sempre encontra uma razão econômica reprimida, isto é, ele parece insinuar que há de fato um plano – no senso narrativo – que está sendo acobertado (como, por exemplo, uma conspiração do sistema financeiro no filme *Trama Internacional*).

*Anjos e Demônios*), traduzir palavras (*A intérprete*), isolar inconsistências nos elementos visuais de um sonho (*A origem*), identificar os usos de diferentes tipos de tecnologia de vigilância (*Inimigo de Estado*) ou identificar diferenças entre registros do mesmo evento (*Ponto de vista*).

Como a conspiração foi construída em termos de invisibilidade e dissimulação, sua exposição permaneceu uma possibilidade; embora, visibilidade/transparência resulte na velha noção de conspiração obsoleta. Se *Trama internacional* incorpora o princípio da visibilidade/transparência na imagem proeminente da sede transparente do Banco Internacional de Negócios e Crédito (IBBC, na sigla em inglês), *A origem* nos oferece seu equivalente mental na vida mental transparente do protagonista: não apenas ele usufrui de acesso total a sua vida consciente e subconsciente, mas outros podem fazer um *tour* por seu consciente, assim como ele o pode fazer pelos dos outros. A visibilidade/transparência da conspiração nos filmes recentes manifesta-se de três formas: (1) promiscuidade actancial; (2) multiplicação de conspirações dentro das conspirações e (3) promiscuidade estrutural (conspiração sem conspiração).

### **Promiscuidade actancial**

Segundo Jameson, nossa falha em expressar o novo relacionamento do indivíduo com o mundo social sob as condições do capitalismo tardio é refletida na persistência de tecnologias anacrônicas, obviamente incomensuráveis, com a nova paisagem pós-industrial, da qual os thrillers dos anos 1970 já eram uma parte: a regressão para uma tecnologia relativamente arcaica e fora de moda em *Todos os homens do Presidente* – representada pelo telefone – sugere que não encontramos formas apropriadas de representação para expressar o novo relacionamento do indivíduo com o mundo social. Encontramos regressão similar para uma tecnologia anacrônica – refletindo talvez uma inabilidade similar para imaginar os relacionamentos do sujeito no mundo social – no thriller ultra escorregadio *Trama internacional*. Arquitetonicamente, o filme move-se do ultramoderno (Berlim), através do ultramoderno combinado com a elegância do fim do século (Milão),

para o clássico moderno e dilapidado (Nova York: Guggenheim, ruas da cidade e distrito policial) e chega até o antigo (Istambul: Grande Bazar). O moderno clássico (Guggenheim) e outros prédios modernos (sede do banco etc.) enfatizam o contraste visual entre o conglomerado multinacional dominador e o *desempoderamento* individual<sup>7</sup>. Nas palavras do diretor, esse é um mundo claustrofóbico, limpo, distinto, perfeitamente em foco, aparentemente indestrutível, projetado para atender aos interesses daqueles que planejaram esse mundo, não para as pessoas que vivem nele. O filme termina mostrando os telhados do Grande Bazar, historicamente o maior mercado do mundo, sem um único administrador, e o seu oposto equivalente atual, o banco privado que domina todo o mundo. A sede do IBBC (filmada no prédio da Autostadt Volkswagen) é representada por um edifício imponente feito inteiramente de vidro, transparente, mas ao mesmo tempo invisível, uma vez que reflete tudo ao seu redor: ele recusa-se precisamente a expor-se a nós. Parece com um espaço ilimitado, mas é limitado: o banco é transparente, mas sua transparência é falsa. Ele cria a ilusão de que suas maquinações são legais, de que suas conspirações são autorizadas precisamente porque elas não são escondidas. Dentro do velho modelo de paranoia segura, o fato de que algo está escondido, de que há um segredo, pressupõe um ponto de vista a partir do qual o segredo possa ser exposto. No novo modelo de conspiração de Tykwer, no entanto, a distinção entre visível e invisível desaparece, e com isso a possibilidade de um lugar a partir do qual alguém possa opor-se ao sistema. Se tudo é visível, transparente, não deve haver segredos, nem conspiração, nem nada a ser exposto.

Para Jameson, o problema fundamental das “novas representações globalizantes” é a incomensurabilidade entre o sujeito individual e a “rede coletiva da ordem social escondida” (JAMESON, 1995, p. 33): o problema do thriller de conspiração está em representar essas duas incomensurabilidades, a individual e a social. Se o thriller procura convencer-nos de que no capitalismo tardio os

---

7 Os edifícios sedes do IBBC e do District Attorney são visualmente contrastados com os ambientes anacrônicos, acolhedores e encardidos, no estilo anos 1970, da polícia de Nova York, onde os detetives continuam a trabalhar do jeito antigo: em seus desgastados escritórios, cercados por arquivos de papel e sem nenhum computador por perto.



estados conspiratórios já estão entre nós, de que eles são reais, o problema da agência torna-se preeminente. Jameson recorre à semiótica da narrativa de Greimas, especificamente à noção de uma função actancial, que não corresponde a um personagem individual na narrativa:

Vários personagens nomeados ou "reais" podem possivelmente compartilhar uma agência actancial singular (tal qual a do vilão, por exemplo), enquanto, por outro lado, um dado personagem oficial na superfície do texto narrativo pode, sob certas circunstâncias, mover-se de uma posição actancial para uma totalmente diferente (JAMESON, 1995, p. 33).

O thriller de conspiração empresta "os padrões actanciais usualmente convencionais de subgêneros, tais como as histórias de detetive, girando em torno do triângulo formado por detetive, vítima e assassino", enquanto os planos conspiratórios devem encontrar um jeito de colocar juntas as duas ordens incomensuráveis: o detetive individual e o social/coletivo (o detetive é um indivíduo e o assassino é o coletivo), um tipo de "joint venture entre a vítima e o perpetrador" (JAMESON, 1995, p. 33). O plano conspiratório traz esses dois polos opostos por meio de espelhos, velocidade e rotação (JAMESON, 1995, p. 33), isto é, criando efeitos especulares (por exemplo, os agentes duplos) e *rodando* o personagem, que permanece *o mesmo* enquanto suas funções actanciais mudam (de detetive para vítima, de vítima para assassino e de assassino de volta às anteriores). Por meio do método de rotação, o indivíduo não é mais um indivíduo e torna-se socializado:

Pretende-se uma coletivização do indivíduo tanto quanto seja possível: não mais uma vítima individual, mas um grupo de vítimas; não mais um único vilão, mas uma rede onipresente de vilania; não mais um detetive com um perfil específico, mas alguém que deslize por dentro de tudo isso apenas como qualquer outro possa fazer (JAMESON, 1995, p. 34).

A rotação das funções actanciais entre os mesmos personagens torna a atribuição da agência difícil (logo, *conspiração sem conspiração*), entretanto, impossível de negar (logo, *conspiração sem vítima*):

Talvez, na verdade, seja essa estrutura narrativa profunda – mais do que qualquer realidade clínica de *estado da consciência* – que define o ideograma que atualmente carrega o nome de paranoia na mente popular. Tal estrutura não elimina a categoria do personagem individual. [...] Mais do que isso, ela transcende aquela categoria guardando-a e ainda subjetivando-a em um momento de deslocamento estrutural por meio do qual os atores fisicamente permanecem de algum modo os mesmos enquanto suas funções actanciais mudam incessantemente por debaixo deles (JAMESON, 1995, p. 34).

Personagens supostamente representando forças opostas na narrativa têm a chance de preencher as mesmas funções actanciais: o conspirador é também a vítima da conspiração, e o herói buscando expor a conspiração é inevitavelmente implicado nela. Por exemplo, em *A trama*, o personagem patológico de Frady “é funcional e é sistematicamente retornado à narrativa [...] tudo que o equipa para penetrar na organização também o torna vulnerável a manipulações posteriores” (JAMESON, 1995, p. 59). A motivação de Frady é “superdeterminada pelo crime [que ele está investigando]. Em algum imenso hegelianismo pós-moderno, as estruturas contaminam os campos do sujeito e do objeto da mesma forma, fazendo-os infinitamente substituíveis por transformações infinitas um no outro” (JAMESON, 1995, p. 60-61).

Vamos olhar alguns exemplos recentes de promiscuidade actancial, começando com *Salt*. A história pessoal da personagem Salt é um jogo sem fim de assumir diferentes identidades. O treinamento para fazer dela uma espiã é tão bem-sucedido que, em vez de torná-la uma russa que finge ser uma americana, ela torna-se uma americana que finge ser uma russa tentando passar-se por americana. A incessante troca de identidades de Salt ao longo do filme não é apenas um efeito de gênero para nos manter tentando adivinhar até o final: ela mesma não sabe quem é e onde sua lealdade encontra-se. Nem mesmo sua última troca – de uma espiã russa (de volta?) a uma americana – tem um sentido de finalização. Nenhuma explicação clara é dada sobre por que ela repentinamente muda de lado; na verdade, sua prolongada e determinada luta para agarrar o presidente americano pode ser lida, simultaneamente, de duas maneiras opostas:

ela realmente quer matá-lo, mas, no último momento, quando percebe que a outra agente da Agência Central de Inteligência (CIA, na sigla em inglês) lançará mísseis nucleares contra a Rússia, ela subitamente muda de lado; ou ela muda de lado bem antes (quando vê Orlov matar seu marido) e, então, segue com o plano de fingir ainda estar trabalhando para os russos, mas, na verdade, infiltra-se na Casa Branca para evitar o assassinato do presidente americano.

Ao longo do filme, ela alterna entre funções actanciais política e eticamente opostas: dependendo de quando ela se identifica ou não como espiã russa ou americana, ela alterna entre os papéis de vítima e assassina, e algumas vezes parece ocupar ambas as posições ao mesmo tempo. Uma vez que sua identidade é reversível e intercambiável, é impossível julgar suas ações a partir de uma perspectiva ética ou política; o significado de suas ações não é inerente a elas mesmas, mas depende de a percebermos ou não, a qualquer momento, como uma vítima ou como uma assassina. Uma vez que ela está sempre no modo de fingir ser, fingir fingir, fingir não fingir ou não fingir fingir, suas ações tornam-se significativas apenas em retrospecto, mas, quando ela atualiza a explanação retrospectiva de suas ações no passado, ela já havia seguido em frente e assumido outra identidade, de forma que a explicação não permanece mais como verdadeira. As ações de *Salt* não podem ser atribuídas a ela: ela é nada, a não ser uma infinita oscilação entre funções actanciais mutuamente exclusivas. Esse constante salto para trás e para a frente entre *ser* ou *não ser* (russa/americana) é *resolvido* com a reviravolta externa final: acreditamos que ela não pode ser uma espiã russa simplesmente porque sua colega, outra agente da CIA, é revelada como a *verdadeira* espiã russa. O final esclarece a irrelevância ética e política de suas mudanças de funções actanciais e, conseqüentemente, da conspiração sobre a qual todo o filme foi construído.

*Inimigo de Estado* (1998) começa com o assassinato de um congressista norte-americano que se opunha ao Ato de Privacidade e Segurança nas Telecomunicações, que um certo membro da Agência Nacional de Segurança dos Estados Unidos (NSA, na sigla em inglês) quer ver aprovado no Congresso.

Will Smith interpreta Dean, um advogado correto e com um casamento feliz, que acaba virando alvo, sendo perseguido e espionado por agentes impiedosos da NSA graças a uma inadvertida testemunha do assassinato que jogou dentro da mala dele a única peça de evidência do crime. *Inimigo de Estado* pergunta se o preço a se pagar pela segurança nacional é o de sacrificar os direitos de liberdade civil dos cidadãos. Enquanto o filme parece criticar a sociedade de vigilância, o *cidadão inocente*, que acidentalmente torna-se um *inimigo do Estado*, descobre a conspiração da NSA com a ajuda de um ex-perito em vigilância da própria NSA, usando a mesma tecnologia de vigilância que Dean condena como violadora dos direitos civis. As investigações não requerem um ato de entendimento ou reflexão, mas sim encontrar um *expert* que use o mesmo código no qual a conspiração se baseia. O mesmo acontece em *Quebra de confiança* (2007), no qual a descoberta de quem é o conspirador depende de usar os mesmos métodos dele: o protagonista é forçado a tornar-se um agente duplo com o objetivo de expor um espião infiltrado no Departamento Federal de Investigação (FBI, na sigla em inglês).

O fechamento da narrativa é um dos problemas fundamentais que emergem do texto conspiratório: uma das formas a que os filmes recorrem para assegurar um *efeito-fechamento* são o espaço e a espacialidade (JAMESON, 1995, p. 31). A análise de Jameson sobre *Videodrome* (1983) demonstra como o enredo nos conduz através de diferentes espaços urbanos, esperando cobrir paisagens urbanas inteiras e tocando em todos os pontos: esse "fechamento espacial é formalmente necessário precisamente porque a própria narrativa não pode conhecer nenhum fechamento ou conclusão desse tipo" (JAMESON, 1995, p. 32). Ao cobrir todos os pontos da paisagem urbana, cria-se a impressão que todas as conexões intangíveis (a conspiração, a totalidade) se fazem visíveis/tangíveis. Quanto mais exaustiva ou aumentada é a espacialidade de um filme – como ocorre, por exemplo, nas narrativas que mesclam *thriller* de conspiração e relatos de viagem (*travelogue*) –, mais desesperada é a necessidade de criar uma impressão de que o fechamento foi realizado mais no nível espacial do que no narrativo. Em *Trama internacional*, o enredo segue os passos de Salinger, um agente da Interpol, e de um promotor

público americano para mostrar como eles investigam a corrupção dentro do IBBC, um banco comercial fictício que atende ao crime organizado, a governantes corruptos, a banqueiros e a comerciantes de armas. Embora Salinger trabalhe para a Interpol, ele é representado como um guerreiro solitário insatisfeito com a burocratização dos serviços de inteligência. A investigação de Salinger o leva até um funcionário do IBBC, um ex-comunista radical que trabalhou para a Stasi<sup>8</sup>. Salinger tenta compreender por que um homem que lutou contra os demônios do capitalismo por trinta anos decidiu passar seus últimos dias trabalhando para a IBBC, que representa tudo contra o que lutou. O homem explica que a própria instituição para a qual Salinger trabalha garante a segurança do banco, porque todo mundo está envolvido: CIA, cartel colombiano de tráfico de drogas, crime organizado russo, governos da China, Alemanha, Estados Unidos etc. – todos necessitam de um banco como o IBBC para atender a seus interesses. O filme deixa claro que a conspiração torna operacionais todas as outras instituições, incluindo aquela para a qual o herói trabalha. Diferentes organizações – banco, Interpol e outras instituições de inteligência e de cumprimento da lei – compartilham a mesma estrutura, isto é, são todas corporações. Mesmo os prédios que as abrigam são estruturalmente similares, imponentes e impessoais; o edifício sede do IBBC é visualmente indistinguível de todos os prédios de vidro que abrigam os escritórios da Promotoria Pública em Nova York. Se Salinger quer desmascarar o banco, ele não pode fazê-lo de dentro dos limites de seu sistema de justiça: ele tem que agir como um vigilante e fazer justiça com as próprias mãos, sem depender da ajuda da Promotoria. Apenas quando está prestes a assassinar o presidente do banco ele é *salvo* desse difícil dilema ético por outro assassino, que mata o executivo em seu lugar. A crítica de Salinger ao sistema, assim como a de Frady, em *A trama*, é cooptada pelo sistema: ele está à beira de se tornar um assassino semelhante aos assassinos empregados pelo poder conspirador que ele quer expor<sup>9</sup>.

8 Nota do tradutor: polícia secreta e agência de inteligência da antiga República Democrática Alemã (Alemanha Oriental).

9 Os próprios conspiradores (funcionários e dirigentes do IBBC) não são representados como criminosos, mas simplesmente como pragmáticos homens de negócios fazendo seu trabalho.

### **A multiplicação das conspirações dentro das conspirações**

O enredo de *Ponto de vista* (2008) centra-se no plano de assassinato do presidente dos Estados Unidos durante um encontro internacional sobre terrorismo global em Salamanca. O filme segue o mesmo evento – a tentativa de assassinato – a partir de vários pontos de vista diferentes. As primeiras partes são consistentemente filmadas a partir de distintos pontos de vista, sendo o último decididamente onisciente. A premissa do filme é que a única razão que faz com que não entendamos o que está acontecendo é que temos um ponto de vista parcial, mas, assim que conhecermos todo o quadro – o qual o filme fornece por meio de diferentes estruturas de ponto de vista –, entenderemos tudo. O primeiro ponto de vista a partir do qual a história é contada é o da mídia (uma estação de TV que cobre o evento); o segundo é o do guarda-costas leal ao presidente; o terceiro é o de um agente da polícia local; o quarto é o de um turista americano que está filmando o evento; e o quinto é o do próprio presidente. A história real permanece de certa forma vaga, apesar da acumulação de múltiplos pontos de vista. Várias semanas antes, os americanos haviam sido informados sobre uma brigada local que pretendia fazer um atentado usando uma bomba contrabandeada do Marrocos. Quando os americanos capturam os homens, o grupo busca vingança. Os conselheiros do presidente tentam persuadi-lo a atacar um dos campos *terroristas* da brigada no Marrocos, mas ele se recusa a ordenar o ataque. Nossa primeira impressão é que o governo está conspirando contra o presidente para forçá-lo a voltar atrás em seus planos antiterroristas e a atacar o Marrocos. No entanto, descobrimos gradualmente que o assassinato foi forjado, isto é, que a conspiração de que suspeitávamos era falsa, meramente uma cobertura para a *real conspiração*. O deslocamento da agência, o eclipse da responsabilidade política e a impossibilidade de atribuir uma ação a um executor são dramatizados no falso assassinato do presidente, o qual é impressionantemente executado por ninguém: o líder da operação terrorista ativa com um controle remoto a arma, *matando* o duplo do presidente e criando assim a *ilusão* de um atirador solitário. Apesar da multiplicação de pontos de vista, que criam a ilusão de múltiplas conspirações

dentro da conspiração, o filme é em última instância estruturado em torno de uma ausência: uma conspiração sem uma vítima e sem um perpetrador.

Muitos thrillers recentes seguem o mesmo modelo: em *A intérprete*, uma conspiração revela-se ser de mentira; em *Salt*, a espiã americana apenas aparenta ser soviética (ou vice-versa); em *A origem*, seus sonhos apenas parecem ser seus, mas, na verdade, foram planejados por alguém; em *O Código Da Vinci*, a Opus Dei apenas parece uma conspiração de assassinos, mas os reais assassinos pertencem a um outro grupo secreto dentro da Opus Dei; em *Quebra de confiança*, Eric O'Neil parece ser um espião, que, na verdade, é um espião (Eric finge ser um espião como Hansen, mas, na realidade, ele é um agente que se torna um espião, pois é contratado para espionar Hansen). O velho estilo de paranoia projeta intencionalidade e agência onde não há nada: o paranoico acredita que eventos fortuitos são, na verdade, propositalmente relacionados e permeados com uma intenção. Ele se considera enfraquecido e projeta todo o poder fora dele. No entanto, a proliferação de conspirações dentro de conspirações serve para defletir o poder de forma que, transparente ou intencionalmente, não possa ser atribuído a nenhum indivíduo ou agente coletivo. A multiplicação de conspirações distorce as hermenêuticas da suspeita: mais do que distinguir a verdade da mentira, o protagonista deve agora distinguir a *vida real* (a conspiração interna, a conspiração dentro da conspiração) da *falsa mentira* (a conspiração externa), que é paradoxalmente redimida, retroativamente, como *verdade*.

Em *O Código Da Vinci*, um assassinato dentro do Louvre e pistas nas obras de Leonardo Da Vinci levam à descoberta de um mistério religioso protegido por uma sociedade secreta de dois mil anos, um mistério que pode sacudir as fundações da cristandade. *O Código da Vinci* aparenta, na superfície, ter suas raízes na velha versão da paranoia entendida em termos de transparência e invisibilidade. Quando o simbologista dr. Langdon pergunta, durante uma palestra na universidade, "como nós penetramos séculos de distorção histórica para encontrar a verdade original?", o filme espera que pensemos a conspiração em termos de encobrimento da verdade. A conspiração no núcleo do filme é de uma natureza religiosa, embora suas implicações



políticas e sociais sejam fáceis de estimar. No entanto, a investigação do Dr. Langdon sobre a conspiração religiosa no centro da história em nada lembra as investigações dos primeiros thrillers de conspiração. Aqui, descobrir a conspiração não é uma questão de revelar as intenções ou planos de um grupo ou de uma organização secretos; ao contrário, a investigação assume a forma de uma reconstrução histórica através da interpretação das representações (obras de arte). Langdon engaja-se em uma questão duplamente mediada pela verdade: uma reinterpretação da história por meio da reinterpretação das obras de arte. Ele não está investigando a realidade; ele está investigando um código, uma linguagem simbólica (pintura), com a finalidade de reinterpretar outro código, outra linguagem simbólica (religião). O detetive assume o papel de um historiador; ele revisita os registros históricos com a perspectiva de relê-los. Diferentemente dos primeiros thrillers, nos quais o detetive estava engajado em ler os eventos como eles aconteceram, o relacionamento de Langdon com a conspiração que ele está tentando expor é mediado por obras de arte. Expor a conspiração agora inclui outra coisa: alcançar um metanível em que não é mais suficiente ler a realidade, mas sim relê-la, reinterpretá-la e corrigir leituras anteriores: o detetive está (re)lendo representações da história, porque ele perdeu o acesso imediato à história/realidade/experiência. Embora a busca pela correta interpretação dos signos tenha amplas implicações políticas – tendo a ver com as desigualdades de gêneros, a natureza da fé e a autoridade da Igreja –, o filme põe em primeiro plano o próprio ato de interpretação: o foco está em ler signos mais do que ler intenções e motivos. Conseqüentemente, os dois detetives sociais no filme não são jornalistas investigativos (como eram em *Três dias do Condor* ou em *Todos os homens do Presidente*) cuja primeira obrigação é para com o público, mas sim dois especialistas, um simbologista e uma criptógrafa, altamente especializados na interpretação de um mundo hermético de símbolos.

A conspiração é fundada em termos de uma luta entre ciência e superstição, entre secular e sagrado. Diferentemente daqueles que eles estão investigando – e daqueles que os perseguem –, os detetives sociais são cientistas e céticos: a criptógrafa explicitamente afirma que não acredita em Deus, enquanto Langdon



refere-se à história do Santo Graal e dos Cavaleiros Templários como *mitos*. No entanto, sua busca secular pela verdade, a qual inicialmente justifica-se como uma desmontagem crítica da grande narrativa da fé, termina reafirmando o que esperava rejeitar. Quando a verdade da conspiração é finalmente exposta, as fundações do cristianismo não são destruídas, mas, pelo contrário, são fortalecidas: o simbologista, supostamente a voz da razão e da ciência, expressa a esperança de que seus achados levem mais ao renascimento da fé do que à sua extinção. Assim, o herói, que pretendia revelar a conspiração sobre a qual o cristianismo foi erigido, acaba legitimando o cristianismo como uma grande narrativa em bases mais fortes ao criar a ilusão de que aquelas bases foram reexaminadas cientificamente. Langdon aposta na razão e no ceticismo secular para reinventar a fé: sua crítica é eventualmente cooptada pela grande narrativa – a conspiração – para prover a ilusão de uma fé com bases racionais e empíricas. Ao longo do filme, Langdon observa que “a mente vê o que escolhe ver”. Assim ele explica por que muitas pessoas fracassam ao não perceber a imagem de Maria Madalena na pintura *A Última Ceia*, de Leonardo Da Vinci. Essa é uma descrição mais ou menos acurada de como a mente paranoica funciona: ela projeta sentido e intenção onde não há. Esse tipo de entendimento projetivo descreve o ato de revelar a verdade da representação (ver Maria Madalena na pintura, transformando o que costuma ser invisível em visível) e o ato de má interpretação (a razão pela qual ninguém a viu na pintura é que fomos cegados por convenções duradouras e explicações autorizadas historicamente). Assim, ocultar a verdade e revelá-la são atos derivados do mesmo tipo de entendimento paranoico do mundo: ver conexões onde não existem, ver o que a mente escolhe (quer) ver. A demonstração última da derrota da razão secular diante da grande narrativa ressuscitada da cristandade é a imagem de Langdon, ajoelhado como um dos Cavaleiros Templários, sobre a tumba de Maria Madalena, localizada sob nada menos que o Museu do Louvre. Em vez de questionar a autoridade da Igreja na Terra, o detetive social meramente questiona a ficção sobre a qual tal autoridade se estabelece; é um problema de distinguir entre a ficção real/correta e a falsa/equivocada, entre a história real

(Cristo é humano) e a falsa (Cristo é divino), mais do que questionar a quais interesses tais ficções servem antes de tudo. A paranoia orientadora da história não é motivada pelo medo de que o que acreditamos possa ser uma mentira, mas sim pelo medo de que possa não haver nada no que acreditar. A investigação dos mistérios da doutrina religiosa não significa uma ameaça à fonte do poder da Igreja na Terra, mas precisamente evitar uma crise da fé. Após passar todo o filme buscando evidências empíricas da humanidade de Jesus, Langdon pergunta ao final: “por que ele tem de ser humano ou divino?”. O que importa é no que alguém acredita, mesmo na ausência de evidência empírica (evidência de que a criptógrafa é a última descendente viva de Jesus). A potencial *crise da fé* que a Igreja enfrenta, como resultado da descoberta da conspiração contra o Priorado de Sião, tem, no fim, consequência nenhuma. Não importa se o poder da Igreja na Terra é baseado em uma mentira ou em evidências empíricas. Em *O Código da Vinci*, assim como em *Salt* e *A origem*, a premissa da história – de que há uma distinção significativa a ser feita entre espões americanos e soviéticos (política), entre experiências reais e simuladas (ontologia), entre humano e divino (religião) – é no final dispensada como irrelevante.

Embora a história foque nas conspirações religiosas, ela sugere que outras instituições (polícia e instituições financeiras e artísticas) também estejam envolvidas: o detetive policial perseguindo os protagonistas é um membro da Opus Dei; os segredos do Priorado são mantidos em um cofre de um banco suíço; os restos mortais de Maria Madalena estão escondidos sob uma das instituições de arte mais importantes do mundo, o Museu do Louvre. A lei, o banco e o museu de arte estão todos implicados em esconder ou revelar a *verdade* sobre a mortalidade de Jesus: a lei esconde, instituições financeiras fornecem acesso, as obras de arte a revelam. É essa divisão do trabalho que torna possível para os detetives sociais assegurar suas agências no final: a lei suprime a verdade de forma que o agente individual parece não ter poder para revelá-la, no entanto, a verdade é localizada no campo das representações (é uma questão de interpretar corretamente as obras de arte), que servem, assim, para reinvestir o sujeito com a ilusão de poder.

A proliferação de conspirações dentro de conspirações serve para deslocar o poder de tal forma que ele não possa intencional e responsabilmente ser atribuído a nenhum agente individual ou coletivo em particular. Primeiro, a Igreja é a fonte única do poder conspiratório. No entanto, no curso da investigação, os detetives descobrem duas facções opostas dentro da Igreja: a Opus Dei e o Priorado de Sião. Agora a história desvia nossa atenção da Igreja conspirando (ou manipulando) contra todos para focar na conspiração da Opus Dei contra o Priorado de Sião. Somos distraídos uma segunda vez quando os detetives descobrem que os homens que são responsáveis pelo assassinato dos membros do Priorado não pertencem à Opus Dei, mas a um grupo secreto dentro da Opus Dei, o Conselho das Sombras. Assim, o filme muda a ênfase da investigação da instituição da Igreja para a investigação da conspiração interna nessa instituição. A Igreja é, dessa forma, mais uma vítima de conspirações internas do que a fonte da própria conspiração. A instituição oscila entre duas funções actanciais diferentes: é conspiradora e vítima da conspiração. O mesmo se aplica aos indivíduos: Langdon é o detetive descobrindo a conspiração, mas ele é também um conspirador, porquanto compartilha a linguagem da conspiração que está tentando desvendar. É unicamente por saber ler a linguagem simbólica da Igreja que ele está habilitado a descobrir a conspiração *escrita* na mesma linguagem. A fragmentação interna da conspiração (a Igreja) nas facções postas cria a impressão de que a Igreja não desfruta de um poder absoluto. A Igreja aparece agora querendo ocultar e querendo revelar seu segredo: a conspiração é (re) imaginada como que se prejudicando ou se desconstruindo, como ocultamento na revelação e revelação no ocultamento. Na verdade, o filme perniciosamente sugere que a conspiração automaticamente – inevitavelmente – revela-se.

Em *Anjos e Demônios* (2009), a investigação transcorre tendo como pano de fundo outra glamorosa atração turística: no lugar de Paris entra Roma. A investigação da conspiração é, mais uma vez, apresentada não como uma questão de revelar os motivos das várias partes envolvidas, mas como um tipo de jogo; os detetives sociais seguem as pistas e, graças aos seus conhecimentos

sobre os códigos secretos – os ambigramas dos Illuminati –, podem descobrir a verdade. Enquanto a paranoia nos thrillers dos anos 1970 é estruturada em torno da revelação gradual dos grupos ou organizações secretos, no filme que adapta a obra de Dan Brown, a existência de sociedades secretas é postulada desde o começo como parte da exposição: elas sempre existiram e continuam a existir atualmente, mesmo que acreditemos que elas tenham desaparecido. A conspiração é então usada para (re)encantar um mundo secular e desolado. A conspiração torna-se parte da trama: ela não é construída em termos de motivos, agendas ou poderes secretos e desconhecidos, mas meramente em termos da história. Assim, o que é secreto ou conspiratório sobre os Illuminati não é que não conhecemos sua existência ou o que querem (Langdon fornece um rápido relato histórico sobre essas questões no começo do filme); a única coisa secreta ou conspiratória sobre eles é sua repentina e anacrônica reaparição no contexto de um mundo racional e secular. Como vimos, *O Código Da Vinci* apaga as distinções entre fé e razão sobre as quais a história é presumivelmente embasada: um detetive secular investiga questões de fé apenas para provar-se o maior crente de todos. Similarmente, em *Anjos e Demônios*, a Igreja é supostamente a principal fonte de conspiração (ela conspira contra o público em geral para intencionalmente manter em segredo certos achados científicos), mas, no fim, os cientistas e ateístas (o simbologista e a física) trabalham juntos com a Igreja para revelar uma segunda conspiração dentro da própria Igreja (o camerlengo ressuscita os Illuminati com a esperança de forçar a Igreja a ser mais conservadora, endurecendo suas posições em relação à ciência). Essa estratégia de desvendar uma segunda conspiração dentro da instituição que supostamente é a principal conspiradora (igreja, banco etc.) oculta a culpabilidade da Igreja e, de forma perversa, legitima isso ao *apresentá-la como vítima da conspiração*.

Ambas as adaptações de Dan Brown postulam a existência de sociedades secretas – e, assim, conspirações – desde o começo da narrativa, o que contribui para sua falha em produzir qualquer tipo de inquietação epistemológica, política, ontológica ou ética na audiência. Uma vez que uma suposta conspiração secreta

é proposta como real, ela não tem de ser revelada: os filmes podem criar a ilusão de que a revelação dos segredos está em andamento enquanto, na realidade, os segredos expõem-se desde o início (e são verificados por um especialista), apenas para se ocultarem novamente. Desvendar a conspiração é apenas uma questão de aprender como ler os signos corretamente: a compreensão é reduzida a uma decifração de códigos, os quais estão visíveis a todos (em pinturas, catedrais, igrejas etc.), mas acessíveis apenas aos detetives sociais especializados.

Em *A origem*, Leonardo DiCaprio interpreta Dom Cobb, um espião corporativo cujo trabalho consiste em extrair secretamente informações de alto valor comercial das mentes inconscientes de seus alvos, enquanto eles estão adormecidos e sonhando. Após o suicídio de sua esposa, caso no qual ele é o principal suspeito, Cobb é forçado a deixar sua casa e filhos. Ele tem a chance de ter sua vida de volta se conseguir cumprir uma missão quase impossível: plantar uma ideia no subconsciente de um alvo. Gradualmente, recebemos as peças para montar o passado de Cobb: descobrimos que Moll, sua esposa, e ele trabalhavam juntos no planejamento do próprio mundo-sonho. Ele plantou na mente de Moll a ideia de que o mundo dela não era real, e ela permaneceu com isso mesmo após voltarem para a realidade: ela estava convencida de que seus sonhos eram a realidade e de que a realidade era um sonho. O que permaneceu constante nos dois mundos – realidade e sonho – foi a dúvida da personagem: quando a personagem duvida ontologicamente de ambos os mundos, a distinção entre eles é apagada. *A origem* termina com a mesma mensagem, propositadamente ambígua, que *Salt*: o incessante giro do pião de Cobb sugere que ele pode ainda estar sonhando, assim como a verdadeira natureza/lealdade de Salt permanece obscura. Aqui a teoria da conspiração desliza em direção a algo mais: a questão já não é se “há uma intenção por trás daquilo que parece ser um evento aleatório”, mas sim se “o evento é real ou sonhado”. Todavia, uma vez que a premissa do filme tem a ver com plantar ideias, a questão da agência é posta outra vez em destaque: como atribuímos um ato particular a um agente particular? Como sabemos a real origem da ação de alguém, sendo que novas tecnologias abrem um vão

entre pensamentos e ações? Se um pensamento não é meu, pode a ação que eu desempenhei em resposta a esse pensamento ser ainda considerada minha?

A equipe de Cobb conspira contra Robert Fischer, plantando uma ideia em sua mente; mais importante, no entanto, é que o *subconsciente de Cobb conspira contra si mesmo* quando recusa ser reprimido e assombrado por cada um de seus sonhos, incluindo os mundos sonhados que ele planejou para os outros. O típico paranoico imagina, equivocadamente, que tudo ao seu redor está relacionado consigo, ao passo que, no caso de Cobb, tudo – incluindo os sonhos de outras pessoas – é, na verdade, sobre si. Enquanto na paranoia convencional a questão é se pode haver um sentido secreto por detrás dos eventos, *A origem* parece ir um passo além: podem os significados serem algo que não segredos? Podem as coisas no mundo público, no mundo que compartilhamos com os outros, terem significados que não são coloridos pelos desejos e medos do mais privado e subconsciente *self*?

Uma das mais fascinantes passagens no filme é aquela na qual Cobb instrui Ariadne sobre como fazer o *design* de um sonho. O arquiteto é chamado de *o sonhador*: ele constrói o mundo e então equipa os sujeitos que o povoarão com suas projeções subconscientes. O sonhador também projeta um *cofre* especial, no qual as mentes dos sujeitos guardam automaticamente as informações mais secretas e privadas. A equipe de Cobb, então, quebra e rouba o conteúdo desse cofre. A premissa é que a equipe não pode acessar diretamente a mente do sujeito e descobrir seus segredos mais profundos: eles primeiro têm de criar um *lugar* (o cofre). Isso implica que haveria uma impossibilidade de acesso aos segredos, e talvez nem segredos haveria, se o sonhador/arquiteto não desenhasse primeiro um lugar para isso. A menos que eles estejam guardados em algum lugar, segredos não existem. O sonhador cria o subconsciente; se o sonhador não prever um cofre, presumivelmente a mente do indivíduo não sentirá a necessidade de esconder algo secreto lá. O ato de origem (*inception*) funciona assim como uma profecia autorrealizada: o sonhador (que o é significativamente, não o *sujeito* sonhador) cria o espaço do inconsciente, e a mente sonhadora do indivíduo automaticamente

divide-se em consciente e subconsciente. Paradoxalmente, o sonho não é mais posicionado como inconsciente em contraste com a realidade desperta; em vez disso, o sonho é realidade, uma realidade construída dentro do que há de mais profundamente secreto, o subconsciente, que se expõe precisamente quando quer se esconder (no cofre). Isso é possível apenas se o sujeito verdadeiramente souber que ele está sonhando, se estiver ciente de que tudo em seu sonho é visível e é motivado por essa consciência de criar outro lugar escondido, o *cofre*.

Assim, precisamente porque o subconsciente de Cobb conspira contra ele, retornando continuamente para assombrá-lo e recusando-se a ser reprimido, Cobb mantém total controle sobre toda sua vida mental, consciente, subconsciente e inconsciente. Não há nada em sua vida mental a que ele não tenha acesso ou de que ele não esteja ciente ou que tenha esquecido. Cobb é um especialista em implantar ideias nas mentes de outras pessoas – isto é, em mapear, monitorar e manipular suas vidas interiores –, especialmente porque ele é tão bom em explorar sua própria vida interior. É porque ele funciona como sua melhor câmera de vigilância que Cobb sabe que não pode confiar em si mesmo para projetar os sonhos de outras pessoas, com medo de contaminá-los com seu próprio subconsciente. Apesar de sua absoluta transparência consigo mesmo e de sua consciência dos diferentes níveis de sua vida mental, a única garantia de que ele não é vítima de uma conspiração – de que seus próprios desejos e medos subconscientes e inconscientes não conspiram contra si –, é um objeto externo, um pião, que ele mesmo escolheu, mas que presumivelmente estabelece a realidade ou a irreabilidade dos eventos independentemente dele.

A arquitetura paradoxal do sonho visualiza o colapso do privado dentro do público: a escada infinita (Escada de Penrose), fechada sobre si mesma em um loop infinito – um infinito circunscrito, que é infinito não por causa de sua extensão, mas precisamente por que colapsa sobre si mesma –, espaço sem distância (assim como a imagem de duas enormes portas de vidro na ponte de Paris, as quais, quando fechadas, produzem uma série de infinitas reflexões de qualquer coisa que apareça entre elas). A arquitetura do sonho revela a reversibilidade



do infinito e do finito no reino privado, o que se compara à reversibilidade do visível e do invisível no reino público: ambos apontam para o desaparecimento do segredo e, assim, da alta possibilidade do desvelamento.

### **Promiscuidade estrutural**

Paralela à alternância do personagem – que parece permanecer o mesmo, ainda que mude entre diferentes, frequentemente opostas, funções actanciais –, está uma rotação de várias estruturas sociais que parecem permanecer diferentes, mesmo que suas formas básicas permaneçam as mesmas: a corporação. O formato da corporação agora existe independentemente de sua especificidade organizacional: negócios, política, religião e companhias farmacêuticas são todos estruturados da mesma forma. Isso resulta na negação da agência e na negação da – ou inabilidade de localizar – responsabilidade. Exatamente como ações (políticas e éticas) mutuamente exclusivas podem ser ao mesmo tempo atribuídas para um personagem único (desde que o personagem alterne entre diferentes funções actanciais), o mesmo formato de corporação, que se tornou sinônimo de conspiração, descreve qualquer tipo de estrutura social.

Enquanto os thrillers de conspiração dos anos 1970 ainda pressupunham um poder secreto conspiratório dotado de agência – conspiração que o herói solitário pelo menos tentará expor, seja ele bem-sucedido ou fracassado nisso –, nos thrillers de conspiração como *Traffic* (2000) e *Syriana* (2005), a conspiração não é mais um poder secreto, mas parte da estrutura das políticas e das relações globais contemporâneas. A noção de segredo fornece um alto grau de certeza epistemológica: ele não impede a possibilidade de conhecer ou descobrir a verdade. Pelo contrário, desde que em um mundo globalizado nem todos os aspectos de um fenômeno são imediatamente avaliados ou visíveis, o que permanece escondido permanece tão somente porque uma visão total é impossível, não porque há algum poder secreto sinistro propositadamente tentando nos prejudicar. Assim, enquanto nos primeiros filmes de conspiração o problema que o protagonista enfrentava era a falta de acesso à informação, nos thrillers de conspiração contemporâneos, o protagonista



tem um problema oposto: uma superabundância de informações e uma proliferação de conexões. Paranoia não é mais uma projeção irracional de conexões entre coisas que não estão realmente conectadas, porque agora as conexões projetadas pelo paranoico tornaram-se reais: não há detalhes insignificantes ou irrelevantes aos quais ele atribui indevida significância, e a conexão entre coisas não é mais imaginária, porque todas as coisas estão realmente interconectadas. Quando tudo pode ser considerado, simultaneamente, uma causa e um efeito de algo mais, o resultado não é um grande entendimento do mundo, mas uma retração mais profunda do mundo em direção à obscuridade ética, política, psicológica e epistemológica. Como apontado por Peter Knight, “tudo está conectado” pode funcionar como um princípio operatório não apenas para teorias da conspiração, mas também para epidemiologia, ecologia, teoria do risco, teoria dos sistemas, teoria da complexidade, teorias da conspiração... e intertextualidades (KNIGHT, 2001, p. 205). A conspiração descreve atualmente as estruturas da economia global, as quais alguns economistas consideram como uma forma de sistema complexo de auto-organização que é imprevisível e incontrolável (KNIGHT, 2001, p. 213). Modelos tradicionais de causalidade não dão conta de explicar sistemas auto-organizados complexos:

Não há mais uma correlação óbvia entre causa e efeito: pequenas causas podem produzir grandes efeitos sobre o sistema como um todo... Precisamente porque tudo está conectado é impossível trabalhar na linha de pensamento que uma coisa leva a outra (KNIGHT, 2001, p. 214).

Sistemas complexos são incontroláveis: “a coisa mais marcante sobre sistemas distribuídos não é o fato de que ninguém é o responsável, mas sim o fato de que eles agem como se existisse um plano inteligente por detrás de seus comportamentos” (KNIGHT, 2001, p. 215) – *conspiração sem conspiração*.

Em um mundo onde tudo está conectado, torna-se mais difícil mapear as precisas direções das influências e das conexões ou isolar eventos e indicar suas causas e efeitos específicos. O thriller geopolítico *Syriana* é um desses casos: o filme tenta mapear as conexões complexas, que unem as companhias petrolíferas, os escritórios de advocacia e os regimes do Oriente Médio, para explorar os efeitos

políticos, econômicos, legais e sociais da indústria petrolífera, à medida que eles são experimentados por um agente da CIA, um analista de energia, um promotor em Washington e um jovem trabalhador paquistanês que emigrou para um país árabe do Golfo Pérsico. Similarmente, *O informante* (1999) e *O jardineiro fiel* (2005) dramatizam as imbricações da política, do jornalismo e dos cuidados da saúde com interesses dos negócios, isto é, com a *corporatização* (rotinização) da conspiração. Uma vez que diferentes tipos de corpos políticos, econômicos e sociais compartilham a mesma forma corporativa, a conspiração não se refere mais a uma intenção secreta para prejudicar; em vez disso, “o discurso contemporâneo da conspiração dá expressão narrativa à possibilidade de conspiração sem conspiração, com a congruência de interesses próprios que podem apenas ser descritos como conspiratórios, mesmo quando sabemos que não há um plano deliberado” (KNIGHT, 2001, p. 32).

## Conclusão

Segundo Anthony Vidler, estados afetivos que se tornam dominantes em um ponto particular da história refletem a cultura de seu tempo: melancolia foi um estado afetivo privilegiado no período do Romantismo; múltiplas personalidades ou histeria (no começo, não se distinguia múltiplas personalidades de histeria), na segunda metade do século XIX; esquizofrenia e depressão, no século XX (VIDLER, 2002). Na verdade, o retrabalho do gênero thriller de conspiração em *A origem* parece apontar qualitativamente para um novo tipo de paranoia. Enquanto o antigo tipo de paranoia perguntava “o que é o real? Qual é o motivo secreto por trás dos eventos ou ações?” – isto é, não estava em questão a autonomia do executor, mas apenas sua habilidade para interpretar corretamente a significância dos eventos/ações –, a questão em torno da qual *A Origem* gira é: “são minhas ações/pensamentos realmente minhas/meus?” – isto é, o que está em questão é a autonomia ou a agência do sujeito, mais do que a interpretação correta ou incorreta dos significados de suas ações. *A origem* leva a cooptação do privado pelo público ao seu extremo paradoxal, a infinita expansão do reino privado de alguém: a ideia de que qualquer significado fora é deixado para ser

preenchido pelo próprio subconsciente de alguém significa a extinção última do privado. Se os sonhos de outros são coloridos por meu subconsciente, o *self* tornou-se absolutamente poroso. Todos partilhamos o mesmo sonho, o mesmo subconsciente<sup>10</sup>: a paranoia deslocou-se para muito perto da esquizofrenia.

Podemos talvez entender a transformação genérica dentro dos thrillers de conspiração – o deslizamento da paranoia para a esquizofrenia – através da noção de *efeito looping* inerente a cada discurso. Em *Rewriting the soul* (1995), Hacking sustenta que a primeira personalidade múltipla epidêmica foi precipitada pela emergência das novas ciências da memória (psicologia e psiquiatria), na segunda metade do século XIX. Particularmente, ele atribui o crescimento de uma epidemia do *efeito looping* inerente a todo discurso à resposta à evolução do próprio discurso. Por conta de o objeto do discurso ser colocado sob novas descrições que não estavam originalmente disponíveis, o objeto como tal é modificado, ainda que levemente. Por exemplo, no caso da personalidade múltipla, o *efeito looping* refere-se à forma como o discurso do múltiplo contribuiu para a produção (a criação) dos múltiplos, que, por sua vez, aprenderam a comportar-se de um jeito em conformidade com os discursos que os tinham produzido. O aumento da instabilidade e da obscuridade dos critérios de diagnóstico na segunda metade do século XIX eventualmente criou as condições sob as quais se tornou possível o aumento do número de pessoas diagnosticadas como múltiplas.

Ao olhar para pelo menos as últimas décadas, parece-me que, mais do que encorajar o distanciado, vigilante ou regulatório olhar teorizado por Lisa Cartwright, a cultura e a ciência pública contemporânea têm contribuído na contínua eliminação da distinção entre saúde e doenças mentais. Na verdade, inovações tecnológicas recentes fizeram o mal funcionamento mental estar disponível para quem tenha interesse em experimentar virtualmente como é ser um esquizofrênico, por exemplo. Em 2007, fabricantes de drogas, psicólogos e psiquiatras reuniram-se na sede da Janssen Pharmaceutica, em Titusville, Nova Jersey (EUA), para criar

---

10 O contínuo processo da globalização tem claramente contribuído para essa reconceituação do *self* e da comunidade: a noção da internet como um banco de memória global compartilhado por todos já se tornou um clichê.

um novo tipo de experiência em realidade virtual, o *Mindstorm*, um simulador de realidade virtual 3D que permite aos usuários experimentar um dia padrão na vida de um esquizofrênico. É difícil não notar a incomum confluência entre a recente epidemia cinemática do múltiplo – o crescimento no número de filmes abordando múltiplas realidades, identidades ou temporalidades – e o contínuo crescimento na pesquisa experimental sobre memória e amnésia, que aparece então no próximo *blockbuster sobre memória*. Por exemplo, pesquisadores das universidades de Harvard e McGill têm trabalhado em uma droga para amnésia que bloqueia ou deleta memórias ruins. Em estudo publicado no *The Journal of Psychiatric Research*, a droga propranolol foi usada junto com terapia para abafar memórias traumáticas em pacientes vítimas de algum trauma. Que essa tenha sido a mesma premissa para o filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (2004) não me parece ser mera coincidência.

Os thrillers de conspiração contribuem para a negação da agência na cultura contemporânea, deixando assim a paranoia como sua estrutura dominante de sentimento? São eles supersimplificações irracionais ou chamam a atenção para as complexidades da nova ordem global e oferecem caminhos alternativos para entendê-la? Mark Fenster critica teorias da conspiração, primeiro, por fracassarem como uma prática política, porque “elas não oferecem um plano político efetivo, uma vez que o plano tem de ser acobertado” e, segundo, por basearem-se “sobre uma ideologia americana de um individualismo resistente” (apud KNIGHT, 2001, p. 21). Por outro lado, Jodi Dean recebe o texto conspiratório e sua paranoia frequente “como um sinal de saudável dissidência populista” (KNIGHT, 2001, p. 22)<sup>11</sup>. Em *Intrigue: espionage and culture*, Allan Hepburn (2005) argumenta que é precisamente através do desestabilizar das noções tradicionais de causalidade, agência, responsabilidade e identidade que os textos conspiratórios engajam nosso imaginário político. Se “narrativas da

---

11 Baseando-se em suas leituras das análises de Habermas sobre a emergência da esfera pública, ela afirma que “o sigilo é o reverso necessário ao fato de existir um domínio público incontestado” e que, no momento, “a ideia de que o público tem o direito de saber, que a ordem pública depende do acesso completo à informação, coloca o secreto no coração do público” (KNIGHT, 2001, p. 29).

intriga são moldadas para satisfazer o desejo de saber como desejos relacionam ética e política” (HEPBURN, 2005, p. 23), então, Hepburn afirma, ignorância – e sua manifestação, a paranoia – funciona como uma resistência à ideologia. Precisamente através de sua ignorância, o detetive investigando a conspiração (e a audiência identificada com o detetive) resiste à ideologia, uma vez que ele não sabe o suficiente, mas é forçado, contudo, a agir. Ignorância e paranoia – agindo sem conhecer as consequências do ato de alguém<sup>12</sup> e agindo em resposta à crença do paranoico de que todo ato ou evento externo esconde um motivo ou intenção secreto – são, para Hepburn, “indispensáveis na fabricação de sujeitos políticos” (HEPBURN, 2005, p. 23). Imagino, no entanto, o que acontece quando as conexões que o sujeito paranoico projeta entre as coisas tornam-se reais, quando todas as coisas são, na verdade, interconectadas. Como atribuímos sentido a um mundo no qual não há mais espaço para conexões imaginadas ou projetadas, um mundo transparente que permanece opaco precisamente por conta de sua transparência? Se a conspiração costumava ser um mapa cognitivo pobre do homem em um mundo crescentemente complexo, o que acontece quando o mundo se torna indistinguível desse mapa?

## Referências

BOYD, D.; PALMER, R. B. (Ed.). *After Hitchcock: influence, imitation and intertextuality*. Austin: University of Texas Press, 2006.

FARRELL J. *Paranoia and modernity: Cervantes to Rousseau*. Ithaca; Londres: Cornell University Press, 2006.

---

12 Isso parece a mim personificar uma certa crença romântica em agir cegamente, mas de forma ética e correta: pense em Jason Bourne que, embora perca sua memória, encontra uma forma de agir eticamente e exonerar-se de seu passado.

HEPBURN, A. *Intrigue: espionage and culture*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2005.

JAMESON, F. *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system*. Londres: BFI Publishing, 1995.

KNIGHT, P. (Ed.). *Conspiracy culture: American paranoia from Kennedy to the X-files*. Nova York: Routledge, 2001.

KRAEPELIN, E. *Introduction à la psychiatrie clinique*. Paris: Vigot Frères, 1907.

LYNCH, K. *The image of the city*. Cambridge, MA: MIT Press, 1960.

PRATT, R. *Projecting paranoia: conspiratorial visions in American film*. Lawrence: University Press of Kansas, 2001.

TRIFONOVA, T. Multiple personality and the discourse of the multiple in Hollywood cinema. *European Journal of American Culture*, v. 29, n. 2, p. 145-171, 2010.

VIDLER, A. *Warped space: art, architecture and anxiety in modern culture*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

submetido em: 09 ago. 2017 | aprovado em: 30 ago. 2017