

**ROSÂNGELA FACHEL DE MEDEIROS**

**CINEMA E IDENTIDADE CULTURAL  
DAVID CRONENBERG QUESTIONANDO LIMITES**

**PORTO ALEGRE**

**2008**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA COMPARADA**

**CINEMA E IDENTIDADE CULTURAL  
DAVID CRONENBERG QUESTIONANDO LIMITES**

**ROSÂNGELA FACHEL DE MEDEIROS**

**ORIENTADOR: PROF. DR. UBIRATAN PAIVA DE OLIVEIRA**

**Tese de Doutorado em Literatura Comparada,  
apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutor pelo Programa de  
Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.**

**PORTO ALEGRE**

**2008**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira, meu querido orientador, companheiro incansável neste percurso por caminhos cronenberguianos, por toda a dedicação, amizade e, principalmente, pelo carinho.

À Professora Dr<sup>a</sup> Patrícia Lessa Flores da Cunha, sempre presente nos momentos decisivos de minha vida acadêmica, por suas leituras apuradas.

À Professora Dr<sup>a</sup> Zilá Bernd, pelas críticas e sugestões oferecidas durante o exame de qualificação.

À minha família, ao incentivo constante de minha mãe e à colaboração inestimável de minhas irmãs, Rosemere e Rosana.

A Santiago, por ter estado sempre perto, mesmo longe.

À CAPES, pela concessão da bolsa que colaborou com a realização desse trabalho.

## RESUMO

O presente trabalho investiga a marca anglo-canadense na obra do cineasta David Cronenberg a partir do diálogo que instaura com as tradições culturais e teóricas do país que dizem respeito, ao tecnicismo, centrado nos meios de comunicação, propagado pelos teóricos da comunicação da Escola de Toronto e, especialmente, por Marshall McLuhan e levando em consideração a tendência dos protagonistas canadenses a serem não-heróis, apontada por Margaret Atwood. E com o objetivo de contextualizar sua produção artística, mercadológica e culturalmente, no interior do sistema cinematográfico do Canadá, apresenta uma breve historiografia do cinema do país.

Em relação à notória recorrência na obra do cineasta em questionar os limites do corpo humano, este trabalho analisa sua confluência com tradições teóricas e artísticas, que centram-se nessa questão. E destaca as considerações referentes à abjeção e ao *disgust*, sentimentos diretamente associados ao temor frente ao rompimento dos limites corporais.

O objetivo central deste trabalho é então desvelar como essas heranças da tradição cultural canadense estão relacionadas às obsessões cronenberguianas, principalmente em relação ao corpo, e à forma como esses elementos se amalgamam na configuração de sua obra extrema e única.

## **ABSTRACT**

This dissertation investigates the Anglo-Canadian trademark in the work of cinematographer David Cronenberg through his dialogue with the cultural and theoretical traditions of the country which concern technicism, centred on the means of communication, disseminated by the theoreticians of communication from the School of Toronto, and specially by Marshall McLuhan and taking into consideration the tendency on the part of the Canadian protagonists to be non-heroes, pointed out by Margaret Atwood. Also aiming to contextualize his artistic production, commercially and culturally, in the Canadian cinematographic system, it presents a brief historiography of cinema in Canada.

As to the notorious recurrence of an investigation concerning the limits of the body, this dissertation analyses its confluence with theoretical and artistic traditions focused on this theme. It points out the consideration concerning abjection and disgust, feelings which are directly associated with the fear which the exceeding of the corporeal limits provokes.

The central aim of this dissertation is therefore to reveal how these heirlooms of the Canadian cultural tradition are related to Cronenberg's obsessions, notably these related to the human body, and to the way that such elements amalgamate to produce his extreme and unique work.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>1. Cinema canadense e identidade nacional</b> .....	19
1.1. Breve historiografia do cinema canadense.....	28
1.1.1. Cinema anglo-canadense.....	47
1.1.2. Cinema quebequense.....	58
<b>2. David Cronenberg: seu cinema e suas obsessões</b> .....	69
2.1. A ciência de fazer filmes não é tão difícil: nasce um cineasta.....	69
2.1.2. Adentrando o cinema de gênero: os filmes de horror do período Cinepix.....	73
2.1.3. Produzindo com mais dinheiro: as oportunidades do <i>tax-shelter</i> .....	79
2.1.4. Flertando com Hollywood: trabalhando com produtoras estadunidenses.....	89
2.1.5. O reconhecimento artístico: abandonando os filmes de gênero.....	96
2.1.6. Sublimando as obsessões.....	111
2.2. Um cineasta canadense?.....	122
2.3. Um cineasta autor.....	126
<b>3. O corpo na sociedade e na arte</b> .....	140
3.1. A percepção do corpo: do ideal clássico à descarnação virtual.....	141
3.2. A arte questiona os limites do corpo: do corpo grotesco ao corpo efervescente.....	154
3.3. Repulsa ao corpo: abjeção e <i>disgust</i> .....	176
<b>4. A câmera anatomista: a representação do corpo nos filmes de Cronenberg</b> .....	185
<b>5. A tecno-identidade canadense: Tecnologia versus Natureza</b> .....	216
5.1. Os meios de comunicação transformam a vida humana: as proposições da Escola de Toronto (Harold Innis, George Grant e Marshall McLuhan).....	223
5.2. A tecno-identidade dos protagonistas cronenberguianos.....	231
5.2.1. “Vida longa à nova carne”: a tecnologia como extensão do corpo humano.....	236

5.2.2. A televisão como extensão da vida.....	245
<b>6. A sobrevivência como um padrão do imaginário canadense: a visão temática de Margaret Atwood.....</b>	<b>253</b>
6.1. A angústia existencialista frente ao absurdo: o mito de Sísifo.....	263
6.1.1. O suicídio como solução para o absurdo.....	268
6.1.2. A arte como reposta ao absurdo.....	271
6.2. A melancolia original: breves notas psicanalíticas.....	273
<b>7. Lindos perdedores: os protagonistas canadenses.....</b>	<b>277</b>
7. 1. Os protagonistas canadenses no cinema.....	279
7.2. Revolta da carne: a melancolia visceral dos protagonistas cronenberguianos.....	284
7.2.1. Os suicidas: sucumbindo às identidades impossíveis.....	293
7.2.2. Os sobreviventes: a revolta frente ao absurdo.....	312
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>321</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>336</b>
<b>Filmografia.....</b>	<b>357</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>358</b>
<b>ANEXOS I.....</b>	<b>359</b>
<b>ANEXOS II.....</b>	<b>379</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho originou-se das inquietações surgidas durante a realização de minha dissertação de mestrado: “Crash, romance e filme, expressão máxima da representação artística do desastre automobilístico”. Ao centrar a investigação nas relações existentes entre o romance de James Ballard e o filme realizado por David Cronenberg a partir deste, muitos questionamentos referentes à obra fascinante e inquietante do cineasta canadense entrecruzaram minha pesquisa. E um dos principais foi justamente em relação a sua nacionalidade e o que significa identificar sua origem ao chamá-lo de “cineasta canadense”? Pergunta que se revelou cada vez mais complexa.

Ao optar por manter-se vivendo e produzindo no Canadá, Cronenberg faz do país seu lugar de enunciação e de afirmação, que ele mesmo reconhece como sendo um entre-lugar, tendo por um lado a imponente indústria cinematográfica dos Estados Unidos e, por outro, as utopias dos vários cinemas nacionais europeus. Para ele, tal condição lhe permite transitar entre os dois pólos e lhe garante a liberdade artística. E a vontade de conservar essa liberdade tem sido o argumento fundamental de suas sucessivas recusas aos convites hollywoodianos. No entanto, seus filmes têm sido classificados de muitas formas antes de serem apontados como obras canadenses, talvez em decorrência de suas peculiaridades, que levam o próprio cineasta a classificá-los como *sui generis*, as quais não se encaixam nos modelos dominantes de “canadianidade”.

A crítica cinematográfica parece se esquivar de todas as formas a investigar a presença de uma identidade canadense em seus trabalhos, sendo poucos os textos que analisam a relação que estabelecem com tradições teóricas e culturais nacionais. Em verdade, a crítica do Canadá fez por muito tempo ressalvas a seus filmes. Suas primeiras produções comerciais,



apesar do sucesso de público no país, ou justamente por isso, foram consideradas de mau gosto e classificadas como *exploitation films*. E quando seus filmes começaram a ser reconhecidos como obras interessantes e importantes foram avaliados apenas pelo diálogo que instauram em relação aos filmes de gênero. Foi assim em relação aos seus primeiros filmes com o gênero de horror e torna a ser assim em relação a seus recentes filmes com o gênero de filmes de *gangsters*. O que contribuir para a sua ausência das discussões acerca de uma identidade cinematográfica anglo-canadense, uma vez que um dos aspectos considerados por boa parte da crítica e do público do país como determinantes dessa identidade é justamente a diferença que as produções anglo-canadenses instauram em relação aos padrões hollywoodianos. Assim, a vertente anglófona do cinema canadense tende a ser definida e reconhecida como um “cinema de arte” que luta contra o poder colonizador e predador da indústria hollywoodiana.

Dentro dessa perspectiva nacionalista, os filmes de Cronenberg são percebidos como muito próximos às produções estadunidenses, principalmente por sua semelhança com os filmes de gênero que possuem uma forte inclinação comercial, advinda do padrão de Hollywood, e, por isso, foram mantidos muito tempo à margem de uma tradição cinematográfica canadense.

Contudo, em contrapartida ao pouco caso da crítica canadense, sua obra foi gradativamente galgando reconhecimento internacional, principalmente por reconhecerem-na como um trabalho autoral, o que fez com que o cineasta se tornasse um ícone cultural. Na França, por exemplo, seus filmes sempre receberam críticas entusiasmadas e favoráveis, sendo freqüentes as homenagens ao seu trabalho artístico e o interesse por suas obras e idéias. Assim, o prestígio internacional chegou antes do nacional, que se construiu paulatinamente à medida que sua obra se consolidou e se revelou como um caminho para a manutenção de uma produção cinematográfica no país ao inaugurar possibilidades para os cineastas anglo-canadenses que o sucedem. Ao conquistar espaços de exibição e de crítica, receber prêmios e ser reconhecido artisticamente, Cronenberg acaba fazendo recair sobre as produções de seus conterrâneos um olhar mais atento, dando-lhes maior visibilidade. Entretanto, o que parece estar em jogo não é o reconhecimento de uma identidade anglo-canadense em sua obra, mas sim, o seu potencial de exportação e a sua importância enquanto prova de que canadenses podem fazer filmes no Canadá, que não precisa ser apenas um território de mão-de-obra barata para as produções estadunidenses.

A consolidação da obra de Cronenberg tanto no exterior quanto no próprio país fez com que ela se tornasse objeto de análise e de pesquisa, sendo geralmente incluída em *a non-*

*or-supra-national paradigm of postmodern art dominant by a thematics of gender, the body and technology* (BEARD, 1994, p. 113) o que, conforme William Beard, negligencia a ligação do cineasta com tradições culturais canadenses. De fato, apenas recentemente os rastros de uma herança cultural nacional em sua obra começam a ser investigados, mas ainda de maneira muito tímida.

Este trabalho propõe-se então a investigar a marca anglo-canadense na obra de Cronenberg, a partir da forma como se engendram em sua produção fílmica repertórios referentes ao imaginário canadense e a tradições culturais do país. E a fim de examinar a maneira como essas questões são rearticuladas na obra do cineasta foram retomadas algumas considerações teórico-críticas que identificam e analisam a existência de uma identidade cultural canadense e a forma como esta se reflete nas manifestações artísticas e culturais do país.

Busca-se também desvelar e examinar os pontos de confluência e de distanciamento que os filmes do cineasta estabelecem com esse imaginário nacional. Pois é nesse processo de reconfiguração, que não apenas retoma essas tradições, mas que as coloca em interação com outros elementos de outras culturas e com outras manifestações artísticas, que a identidade cultural cinematográfica de Cronenberg se revela. É então desse amálgama entre fatores culturais globais e tradições culturais locais, mediados pela subjetividade do cineasta, que se origina sua obra única e extrema.

Assim, investiga-se ainda como se estabelecem no interior das obras do cineasta esses espaços de intersecção resultantes dos diálogos intertextuais e interdisciplinares envolvendo essa herança nacional e os elementos advindos de outros contextos culturais. Para tanto, realiza-se a revisão de aportes teóricos relativos a esses outros repertórios também agregados no processo de configuração de seus filmes.

Para começar a pensar sobre a obra de Cronenberg inserida no contexto cinematográfico canadense, tanto no mercadológico quanto cultural, condições que são interdependentes, considerou-se necessária realizar uma breve retomada da história do cinema do país para posteriormente situar a produção artística do cineasta no interior do seu sistema cinematográfico. Mas ao iniciar a falar a respeito de um cinema canadense, no capítulo intitulado “Cinema canadense e identidade nacional”, foi necessário ressaltar a complexidade de fatores movediços que se imbricam na configuração da idéia de cinema nacional. Uma vez que a noção de identidade nacional e a própria idéia de Nação, que estão em constante transformação e questionamento, encontram-se no cerne da tentativa quixotesca de rotular a multiplicidade de obras cinematográficas que podem ser produzidas no contexto de um país

como pertencentes a um cinema nacional comum. E no caso do Canadá, que se auto-intitula uma nação multicultural, essa questão torna-se ainda mais nebulosa.

Após essas considerações e no intento de contextualizar a obra de Cronenberg na produção cinematográfica do país é apresentado, no subcapítulo “Breve historiografia do cinema canadense”, um plano geral da indústria cinematográfica nacional desde seus primórdios até a contemporaneidade, destacando produções que foram importantes e significativas no trajeto do cinema do país. Faz-se ainda uma revisão dos vários incentivos públicos oferecidos através de instituições governamentais idealizadas para incentivar, defender e propagar um cinema nacional canadense. A idéia de utilizar as produções cinematográficas nacionais como espaços para a propaganda da identidade nacional advém dos primeiros documentários realizados para divulgar o país e tem-se mantido por todos esses anos.

Ainda nesse capítulo, é apontada a divisão existente entre as duas vertentes do cinema nacional do Canadá: uma anglófona e outra, francófona, as quais mais que diferenças idiomáticas apresentam diferenças culturais, não apenas em relação ao que produzem, mas à forma como essas obras são recebidas por suas respectivas platéias locais. Enquanto o cinema quebequense alcança sucesso junto ao público nacional na porção franco-canadense, o anglo-canadense tem dificuldade em conquistar espectadores, vivendo em constante tensão com a indústria cinematográfica estadunidense com a qual compartilha mais que o idioma e para a qual perde espaço nas salas de exibição do próprio país.

No capítulo seguinte, “David Cronenberg: seu cinema e suas obsessões”, delinea-se uma retrospectiva da obra do cineasta desde seus primeiros curtas-metragens até sua obra mais recente. Nesse percurso são apresentados seus filmes, seus temas recorrentes, sua maneira de produzir, bem como seus percalços e se dá visibilidade aos programas governamentais de fomento à produção cinematográfica utilizados pelo cineasta. A intenção do capítulo é criar um panorama geral da sua obra e, a fim de identificar as etapas transcorridas no desenvolvimento de sua cinematografia, são demarcados períodos que comportam filmes com características comuns e que são apresentados nos subcapítulos: “Adentrando o cinema de gênero: os filmes de horror do período Cinepix”; “Produzindo com mais dinheiro: as oportunidades do tax-shelter”; “Flertando com Hollywood: trabalhando com produtoras estadunidenses”; “O reconhecimento artístico: abandonando os filmes de gênero” e “Sublimando as obsessões”. Além disso, são apresentadas duas condições importantes em relação à obra do cineasta: a discussão acerca de sua identidade enquanto cineasta canadense

em “Um cineasta canadense?” e a idéia de sua condição enquanto autor em “Um cineasta autor”.

No subcapítulo “Um cineasta autor” articula-se então o estilo do cineasta às idéias referentes a uma *política de autor* cinematográfico, a qual está diretamente ligada ao universo literário, sendo a atividade do cineasta considerada semelhante à do escritor e seu filme, a um romance. Além disso, a idéia de filme de autor associa-se à multiplicidade de funções assumidas pelo diretor, mas dá destaque à função de realizador, partindo do pressuposto de que é no momento da invenção das imagens que o filme nasce. Ou seja, de que a atividade do autor revela-se mais notoriamente através de sua *mise-en-scène*. A essência autoral expressa-se então principalmente através da matriz, uma espécie de “viga-mestra”, de “idéia-mãe” recorrente que é reconhecível no conjunto da obra de um cineasta.

Uma matriz evidente na produção artística de Cronenberg é a forma única e visceral como ele trata o corpo humano e como investiga seu potencial de transformação, do qual decorre a maneira extrema como ele aborda a sexualidade e a violência. E muito da controvérsia em torno de sua obra advém justamente dessas questões.

No intuito de analisar a representação do corpo em sua obra realiza-se uma breve revisão das transformações ocorridas com o passar do tempo na maneira como o ser humano se relaciona com o próprio corpo, uma vez que decorre desta relação o modo como ele o representa nas artes. Disso resultou a redação do capítulo “O corpo na sociedade e na arte”, no qual são retomadas as formas como o corpo tem sido percebido pela sociedade e pelos indivíduos e como isso repercute na maneira como ele é representado e tratado pelas artes. No primeiro momento, em “A percepção do corpo: do ideal clássico à descarnação virtual”, é recuperado o percurso histórico e teórico referente à relação dos indivíduos com seus corpos em diferentes épocas e culturas até chegar à obsessão contemporânea pela busca de um corpo perfeito, magro e belo, e às implicações da tecnologia na configuração do mesmo. Nessa trajetória são retomadas reflexões de vários teóricos, dentre as quais se destacam as do antropólogo francês David Le Breton.

Em seguida, no subcapítulo “A arte questiona os limites do corpo: do corpo grotesco ao corpo efervescente” discute-se a forma como a integridade do corpo tem sido contestada pelas artes, apresentando teorias que tentam dar conta dessas manifestações e norteiam suas análises: a noção do corpo grotesco, que é discutido e examinado por Mikhail Bakhtin e as considerações de Julia Kristeva acerca da abjeção. São apresentados também os trabalhos de artistas performáticos que fazem do próprio corpo campo de atuação e de constante reflexão, como os representantes da *Body Art*: Chris Burden, Marina Abramovic, Gina Pane, Sterlac,

bem como o trabalho visceral de Orlan, que a artista denomina *Art Charnel*. E além destes, é apresentada também a obra pictórica de Francis Bacon, que confronta a representação clássica do corpo, transformando-o em figura sem uma organização anatômica. São apresentadas ainda outras obras que causam estranhamento em relação ao corpo: as fotografias de cadáveres realizadas por Joel-Peter Witkin e Andres Serrano. Cadáveres também são a matéria prima da controversa exposição *Bodies*, de Gunther von Hagens, que os transforma em esculturas. Além disso, os inquietantes auto-retratos de David Nebreda, que são ao mesmo tempo performance e representação, dão uma nova perspectiva ao corpo nas artes. Todas essas manifestações artísticas revelam a crescente fixação dos artistas pelo corpo.

Ponto em comum das obras desses artistas é o fato de todas gerarem sensações de abjeção e *disgust* no espectador, que através delas confronta a imagem de um corpo que rompe com os padrões de integridade constituídos pela sociedade, apresentando elementos que estão associados ao rompimento dos limites corporais, ao que entra (comida, bebida) e sai (humores, dejetos, esperma, sangue) do corpo, bem como aos seus orifícios (boca, ânus, vagina) espaços de transição entre o dentro e o fora do corpo. A fim de compreender as instâncias relacionadas às sensações que tais manifestações artísticas parecem cada vez mais almejar provocar, são retomadas reflexões teóricas referentes à abjeção e ao *disgust* no subcapítulo “Repulsa ao corpo: abjeção e *disgust*”.

Partindo desses pressupostos, passa-se a uma análise da forma como Cronenberg percebe e representa o corpo em seus filmes, no capítulo “A câmera anatomista: a representação do corpo nos filmes de Cronenberg”. Assim como os artistas apresentados no capítulo anterior, o cineasta confronta a representação clássica do corpo: um corpo fechado, acabado, delimitado, exibido do exterior – mostrando um corpo sempre em transformação: um corpo híbrido (*The Fly*, *Videodrome*, *Crash*, *eXistenZ*), corpo mutilado (*Crash*), corpo mutante (*Rabid*, *The Brood* e *Dead Ringers*), corpo eviscerado (*Scanners*, *Videodrome*, *Marcas da violência*) além de tornar difusos os limites de gênero (homem-mulher) no próprio corpo (*M. Butterfly* e *Naked Lunch*). O *devir*-corpo cronenberguiano reconfigura então as noções de grotesco, de abjeto e de ciborgue.

Investiga-se então as inter-relações da obra do cineasta com as tradições artísticas que contestam a representação clássica do corpo. Também são destacadas as confluências que sua obra estabelece com as obras de alguns dos artistas apresentados, não apenas na afinidade entre as imagens que são construídas, mas em relação à maneira como percebem a coesão existente entre corpo e identidade. Pois, para os personagens cronenberguianos o corpo é em si a própria identidade, que através dele se configura e se desfigura. Além disso, discute-se

também a forma como o cineasta representa o corpo em sua relação com outros corpos através da violência e do sexo e como, para ele, a sexualidade pode ser transformada através das possibilidades instauradas pela ciência. Outro aspecto investigado diz respeito à forma como o cineasta trata o corpo feminino e de como tal tratamento dialoga com o imaginário do gênero de horror que tem nos mistérios do corpo feminino e de seus poderes de procriação o local original de seus temores. Avalia-se também a relação existente entre seus filmes e o cinema de horror justamente em decorrência da representação do corpo que é atacado em sua integridade.

Além de confluir com uma tendência artística contemporânea, a forma singular como o cineasta trata o corpo humano tem outras implicações, estando relacionada a questões recorrentes na cultura e no imaginário canadense. Assim, investiga-se a forma como se dá esse imbricamento, analisando as múltiplas memórias que se entrelaçam e se desdobram na configuração da representação do corpo dos personagens cronenberguiano.

Para verificar a forma singular como o cineasta trata o corpo no contexto cinematográfico, a pesquisa centra-se em duas questões recorrentes e marcantes em seus filmes, as quais engendram também aspectos importantes do imaginário cultural canadense: a forma como ele vislumbra as possibilidades de interação e de fusão de corpo e tecnologia; e a tendência de seus protagonistas a uma melancolia visceral diretamente ligada aos seus corpos e que muitas vezes os leva ao auto-aniquilamento.

Se o interesse de Cronenberg pelas relações entre o corpo e a tecnologia se enquadra em uma vertente recorrente nas artes contemporâneas, por outro lado, ele está também intimamente conectado ao imaginário canadense, como será analisado no capítulo “A tecnoidentidade canadense: Tecnologia *versus* Natureza”. Para elucidar a ligação dessa questão recorrente nas obras do cineasta a uma tradição cultural canadense são retomadas considerações de alguns teóricos do país, os quais crêem que a origem da relação íntima dos canadenses com a tecnologia advém da forma como estes se relacionam com a natureza, pois vencer as longas distâncias do território nacional sempre implicou a utilização de aparatos tecnológicos, que agem então como extensões das capacidades corporais.

Realiza-se então uma retomada do pensamento teórico-crítico canadense acerca das relações dicotômicas estabelecidas no país entre os indivíduos e a natureza e, por conseguinte, entre a natureza e a tecnologia, as quais originam-se do temor à natureza que deve ser mantida à distância pela tecnologia, engendrando o que Northrop Frye denominou “pensamento de guarnição”. Tais condições, conforme Frye e Margaret Atwood, repercutem no imaginário

nacional canadense, estando no cerne das produções artísticas nacionais, como se vê, por exemplo, na obra pictórica do Grupo dos Sete, apresentada no capítulo como exemplo.

E decorrente dessa ligação especial dos canadenses com as tecnologias surgiu uma percepção mais acurada em relação às tecnologias dos meios de comunicação que foi propagada pela Escola de Toronto. O olhar diferenciado dos teóricos canadenses da comunicação, dentre os quais se destacam Harold Innis, George Grant e Marshall McLuhan é apresentado no subcapítulo “Os meios de comunicação transformam a vida humana: as proposições da Escola de Toronto (Harold Innis, George Grant e Marshall McLuhan)”. E mesmo havendo uma ligação intrínseca entre as propostas desses teóricos, McLuhan, por seu comportamento excêntrico e por suas frases de efeito, ganhou fama em todo o mundo e transformou-se em uma espécie de “guru” dos meios de comunicação, cujos axiomas “os meios de comunicação são extensões do homem” e “o meio é a mensagem” alcançaram notoriedade mundial.

Após apresentar as premissas teóricas referentes à presença de um imaginário nacional que contrapõe homem e natureza em um processo que resulta no amálgama de homem e tecnologia, é analisada, no subcapítulo “A tecno-identidade dos protagonistas cronenberguianos”, a releitura que o cineasta faz dessas teorias e, em especial, dos axiomas mcluhanianos. Examina-se ainda a forma como o cineasta transpõe essas questões para a linguagem cinematográfica nos filmes *Videodrome* e *eXistenZ*. E, no subcapítulo “Vida longa à nova carne: a tecnologia como extensão do corpo humano”, investiga-se ainda o modo como o cineasta recria e amplia a idéia mcluhaniana de que as tecnologias são extensões das capacidades do corpo. A seguir, no subcapítulo “A televisão como extensão da vida”, analisa-se a forma como o cineasta rearticula as teorias de McLuhan em relação à televisão, e também como ele questiona a influência do aparato sobre os canadenses.

No capítulo seguinte, “A sobrevivência como um padrão do imaginário canadense: a visão temática de Margaret Atwood”, retomam-se as proposições apresentadas por Atwood em seu livro *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* para através delas analisar o perfil dos personagens cronenberguianos quanto à inclinação dos protagonistas canadenses a não se configurarem como heróis, mas sim como meros sobreviventes. Conforme Atwood, os protagonistas canadenses são sobreviventes que não obtêm triunfo ou vitória, nada conseguem que não possuíssem antes de sua provação, exceto a gratidão por sobreviver. Através desta luta pela sobrevivência se desvela uma outra faceta do protagonista canadense: a tendência ao fracasso. Fracasso ao nada alcançar além da sobrevivência, ou o próprio fracasso em sobreviver. Para identificar as condições que contribuem na formação dessa característica

canadense, além da obra de Atwood, são retomados outros textos de vários autores canadenses.

Atwood reconhece, porém, que a disposição ao pessimismo que está no cerne da condição dos não-heróis canadenses, é também uma marca do século XX, a qual a condição de ser canadense dá cores mais intensas e drásticas. Assim, no subcapítulo “A angústia existencialista frente ao absurdo: o mito de Sísifo”, investiga-se a tendência marcante do século XX à angústia existencial, tomando como texto norteador *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus, ao qual são aproximados os escritos de Jean-Paul Sartre, sendo esses textos perpassados por conjecturas da filosofia existencialista. Partindo dessas considerações os subcapítulos seguintes analisam as duas possíveis opções frente ao absurdo da existência: o suicídio ou a arte.

Por outro lado, essas tendências ao fracasso e à opção pela morte revelam ao mesmo tempo uma condição melancólica original, cujas implicações psicanalíticas são retomadas no subcapítulo “A melancolia original: breves notas psicanalíticas”, no qual se coloca em diálogo algumas considerações de Sigmund Freud e Kristeva acerca do assunto.

No capítulo seguinte, “Lindos perdedores: os protagonistas canadenses”, investiga-se a forma como se dá o entrecruzamento de todas essas condições na formação dos protagonistas canadenses que se configuram então, usando as palavras de Leonard Cohen, como “lindos perdedores”. Com o propósito de elucidar como tal condição se manifesta na cultura e nas artes canadenses são apresentados exemplos retirados da literatura e do cinema. Em seguida, no subcapítulo “Revolta da carne: a melancolia visceral dos protagonistas cronenberguianos”, analisa-se a relação dos protagonistas cronenberguianos com essa tendência nacional e como essa característica se manifesta neles, buscando desvelar a forma como eles se compõem nas intersecções envolvendo uma tendência nacional, condições globais referentes à angústia contemporânea e o sentimento íntimo da melancolia. E como para os protagonistas cronenberguianos o seu corpo é sua própria identidade, todas essas inquietações se configuram através deste que passa a ser então o território do que denominei “melancolia visceral”. Investiga-se então como esses protagonistas resolvem seus conflitos e como o corpo, através de suas transformações, é decisivo nesses processos, investigando a forma como eles vivenciam e resolvem as angústias existências decorrentes do confronto com o absurdo da vida, que é dependente de um corpo fadado à degradação e à morte.

E se a certeza da morte está na origem da consciência do absurdo, muitas vezes é o suicídio a solução encontrada para resolver essa angústia pelos protagonistas cronenberguianos, mergulhados em uma melancolia original, como uma forma de abreviar a



agonia e chegar ao fim inevitável, como se vê em *Videodrome*, *A hora da zona morta*, *A mosca*, *Crash*, *Gêmeos: mórbida semelhança* e *M. Butterfly*. A partir desta constatação, examina-se, no subcapítulo “Os suicidas: sucumbindo às identidades impossíveis”, os percursos suicidas construídos por esses protagonistas, investigando como a tradição nacional ao não-herói e as características resultantes da consciência do absurdo se combinam a condições e acontecimentos específicos de cada narrativa. Por outro viés, também nos filmes de Cronenberg, e, em especial nos mais recentes, a resposta ao absurdo pode ser a revolta e assim, em contrapartida aos protagonistas suicidas, ele cria outros que optam por sobreviver, mesmo que sem grandes vitórias, além da própria sobrevivência. Os fatores que levam os protagonistas a lutarem pela própria vida são investigados no último subcapítulo, “Os sobreviventes: a revolta frente ao absurdo”.

Examinando como todas essas questões se inter-relacionam na configuração da obra de Cronenberg, buscou-se desvelar um pouco da identidade cultural artística do cineasta que se constrói no entrecruzamento do global com o local, entre o hollywoodiano e o anglo-canadense, entre o cinema de gênero e o cinema nacional, entre o corpo e a cultura.

Tendo como objeto central da pesquisa a obra cinematográfica de David Cronenberg em seus diálogos com outras artes e outras áreas do conhecimento, as análises aqui realizadas são norteadas pelo olhar comparatista que compreende as produções como resultado de vários diálogos, apropriações, transformações e interferências, processos que não se restringem ao interior de um único sistema, literário, cinematográfico, artístico, etc., mas que os imbrica em um contexto amplo e dinâmico. E ao colocar várias disciplinas em intersecção para estudar a obra do cineasta enquanto um objeto cultural contemporâneo, este trabalho se insere ainda na seara dos Estudos Culturais. Ao analisar a obra de um cineasta canadense pretende-se dar maior visibilidade às questões referentes à produção cultural canadense, e especialmente em relação ao cinema anglo-canadense, realizado no país que é freqüentemente suplantado pela hegemonia da indústria estadunidense. Desta forma, retomam-se questionamentos constantes e inesgotáveis em relação às identidades americanas e às relações interamericanas. Pois conhecer melhor a cultura canadense e suas manifestações artísticas pode levar a uma melhor compreensão das identidades americanas e ajudar, por conseguinte, na compreensão de situações culturais brasileiras.

Analisar a obra extrema e única de Cronenberg parece ser uma forma pujante de adentrar o universo heterogêneo do cinema canadense, uma vez que seu trabalho representa uma importante vertente da produção cultural do país em sua porção anglófona.

Além disso, investigar mais profundamente a obra de Cronenberg vai ao encontro do interesse crescente que seus filmes têm despertado e visa ajudar a preencher uma lacuna crítica, já que no Brasil ainda são poucos os trabalhos encontrados a seu respeito, principalmente em relação às implicações das tradições culturais canadenses na sua produção artística. Além do que, também colabora na divulgação da produção cinematográfica do Canadá e, em especial, de sua vertente anglófona.

## 1. Cinema canadense e identidade nacional

*Canada is the only country in the world that knows how to live without an identity.*  
Marshall McLuhan

Falar em cinema nacional implica colocar em debate uma série de questões movediças e controversas, como as referentes à identidade cultural e à idéia de Nação. Conforme Stuart Hall, existem no mínimo dois caminhos diferentes para se pensar a respeito da “identidade cultural”. O primeiro define “identidade cultural” como sendo uma cultura compartilhada, uma espécie de verdade única coletiva, escondida entre muitas outras, que está mais superficial ou que é artificialmente imposta, e cujas pessoas que compartilham uma mesma história e ascendência abraçam em comum. Já o segundo reconhece que, assim como mantêm muitos pontos de similaridade, as culturas possuem também aspectos de significante e profunda diferença que constituem o que realmente nós somos, ou melhor, o que nós nos tornamos. Este segundo caminho parece ser o mais sincero para se considerar atualmente as questões de identidade cultural. Desta forma, a “identidade cultural” está em constante transformação, sendo um processo de devir, uma questão de “tornar-se” e não de “ser”, pertencendo ao futuro assim como ao passado (HALL, 1996, p. 69).

Assim, afirma Hall: “As identidades culturais são os pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento” (HALL, 1996, p. 70).

Da mesma forma, o conceito de “Nação” vem sendo questionado. E a pergunta recorrente é: o que é Nação? No texto: “A nação em questão: uma leitura comparada”, Tania Franco Carvalhal delinea um breve apanhado a respeito da teorização acerca do nacional. Iniciando pelo emblemático texto de Ernest Renan, *Qu’est-ce qu’une nation?*, da qual retoma a metáfora de que a existência de uma nação seria um plebiscito diário, pontua a atualidade do pensamento do autor, que coloca em xeque a noção de “eternidade” da nação, prevendo: as nações começaram, elas acabarão. Ao texto de Renan, Carvalhal entrecruza o de Homi K. Bhabha, “*Disseminação: O tempo, A narrativa e as Margens da Nação Moderna*”, o qual questiona a utilização da metáfora do “muitos-como-um” para representar uma comunidade nacional, uma vez que essa imagem constrói a idéia de nação como sendo algo uniforme e homogêneo, deixando de considerar suas divergências internas e aquelas existentes na relação com o exterior (BHABHA, 1998, p. 199), uma vez que o teórico vê a nação como um espaço “marcado internamente pela diferença cultural, pelo heterogêneo, por autoridades antagônicas e tensões culturais” (CARVALHAL, 1997, p. 291). Conforme Carvalhal, se antes a questão era “perseguir um conceito dado por existente, procurando identificar suas diversas

formulações literárias, agora, trata-se de questionar o próprio conceito” (CARVALHAL, 1997, p. 296). Contudo, mantém-se um problema crítico, a definição de uma especificidade nacional.

O Canadá vive essa dificuldade, definir uma identidade nacional: o que é ser canadense? A multiplicidade de culturas e de etnias unidas na sua configuração híbrida enquanto nação origina uma diversidade que é intrínseca a suas identidades culturais. A diversidade que constitui a identidade canadense já é notória, sendo freqüentes as referências ao país como sendo um “caleidoscópio cultural” ou um “mosaico multicultural”. Conforme o cineasta canadense Guy Maddin: *So many of us not only want to be American, we actually migrate and completely become American. Equally common is people embracing their ancestors from two or three generations ago and becoming fiercely ethnic. America is called the melting pot and Canada refers to itself as a cultural mosaic* (in: O’KASICK, 2004).

Em recente reunião da Organização dos Estados Americanos (OEA) realizada em Montreal, Albert R. Ramdin abriu o evento referindo-se ao país:

Reveste importância particular o fato de esta reunião se realizar no Canadá e especialmente em Montreal, uma das cidades mais diversificadas do mundo. A identidade canadense foi construída sobre a diversidade, abertura para o mundo, princípios de respeito mútuo, civilidade e diálogo intercultural.<sup>1</sup>

Se, por um lado, o Canadá vivencia a marcante experiência das “duas solidões”,<sup>2</sup> em decorrência da convivência entre anglo-canadenses e franco-canadenses, configurando-se como uma nação bilíngüe, sua principal diferença em relação a outras nações, por outro, também ali se encontra a crescente presença de indivíduos de outras origens nacionais e culturais que passam igualmente a compor o panorama de sua população. Tal fato originou o surgimento da marca hifenizada das identidades canadenses, cuja primeira parte refere-se ao país ou continente de origem (italo-canadense, afro-canadense), bem como à religião (judeu-canadense), encorajada pela política do multiculturalismo. Contudo, conforme Anna M. Kindler, tal política deixou os “híbridos culturais com dúvidas a respeito do lugar que legitimamente ocupam”, não reconhecendo o “pluralismo na sua forma mais íntegra, o pluralismo centrado no indivíduo” (KINDLER, 1997, p. 14). Para Nathalie Brillon:

<sup>1</sup> Discurso do embaixador Albert R. Ramdin, secretário-geral adjunto da Organização dos Estados Americanos (OEA), pronunciado na sessão de abertura da Terceira Reunião de Ministros da Cultura e Máximas Autoridades, realizada em 14 de novembro de 2006. Disponível em: [http://www.oas.org/udse/documentos/3min\\_cultura/Referencia/INF%204%20CIDI01737P04%20Albert%20Ramdin.doc](http://www.oas.org/udse/documentos/3min_cultura/Referencia/INF%204%20CIDI01737P04%20Albert%20Ramdin.doc)

<sup>2</sup> Duas solidões foi uma expressão usada por Hugh MacLennan para se referir ao isolamento mútuo das culturas inglesa e francesa em Montreal.

"Canadianness" as a cultural landscape can be better understood as an aggregation of local identities rather than a national consciousness. This is partly due to the porous borders between Canada and the US, but also due to its history as dual (French and British) ex-settler colonies and its cultural development linked to its geographical colonisation such as the split between the East, West and the Maritimes. From the beginning these internal forces worked against a unifying mythology. In Canada, this fragmented cultural landscape evolved into the situation where some of the "locals" maintained more cultural links to foreign entities – such as Quebec with France, or the Prairies with Mid-West American states – than the rest of the country (BRILLON, 2006).

Assim, além da dificuldade imanente à própria essência da idéia de uma identidade nacional existem outros aspectos que também interferem nessa questão. No caso da porção anglófona do Canadá, a proximidade geográfica aos Estados Unidos e o fato de compartilhar com esse um mesmo idioma, tornaram a fronteira entre os dois países muito permeável, fazendo com que a cultura e o capital estadunidense não tivessem e nem tenham dificuldades em adentrar o território canadense. Assim, os anglo-canadenses são frequentemente, em um âmbito internacional, confundidos com os estadunidenses. Isso se acentua devido ao fato de que não parecem estar fortemente ligados a repertórios simbólicos de significados e valores suficientemente fortes para serem reconhecidos internacionalmente.

E essa dificuldade encontrada na busca por definir uma identidade nacional e cultural acaba por questionar o próprio conceito de nação. E se a idéia de nação é posta em xeque, pode-se vislumbrar a amplitude de questões que se imbricam na configuração da noção de uma cultura, bem como de um cinema nacional.

Conforme Vânia Falcão, através de sua leitura intertextual das propostas de Antonio Candido e do canadense Donald Sutherland, “o estudo de uma literatura nacional é a chave para a compreensão do caráter de uma nação, de suas forças condicionantes, de seus mitos formadores, de seus sonhos e pesadelos, de seus sucessos e de seus fracassos” (FALCÃO, 1995, p. 112). Seguindo essa proposição, pode-se dizer que estudar o cinema nacional representa igualmente um caminho eficiente para o melhor entendimento da identidade cultural de um país. Desta forma, analisar a produção cinematográfica canadense é uma das maneiras de desvelar a identidade cultural e nacional deste grande desconhecido, o Canadá.<sup>3</sup>

A constante crise em definir uma identidade nacional torna ainda mais difícil definir uma cultura canadense. E discutir o que constitui um cinema canadense tem sido uma preocupação tanto dos estudiosos da cultura quanto dos críticos cinematográficos. Por outro

---

<sup>3</sup> Em meu texto “Brasil e Canadá, tão longe, tão perto: cinema e identidade nacional,” publicado na revista *Interfaces: Brasil/Canadá* nº 4, analiso as relações entre cinema e identidade nacional e a forma como as experiências brasileiras e canadenses em relação à questão se assemelham.

viés, a idéia de que o cinema do país deveria estar a serviço da consolidação e da divulgação de uma identidade nacional advém dos primórdios da produção cinematográfica no país, estando presente em toda a história de sua indústria filmica e persistindo até os dias de hoje. Se Margareth Atwood questiona a responsabilidade do leitor canadense em relação a sua literatura nacional, o que dizer então dos espectadores canadenses que, de maneira geral, têm predileção pelas produções hollywoodianas?

Instaura-se então a questão: o que define a “canadianidade” (*Canadianness*) de um filme?

Peter Harcourt,<sup>4</sup> a propósito da idéia de um cinema nacional, aponta alguns aspectos que, na sua opinião, definem a idéia de um país como nação. Para ele, um país é uma nação quando seus cidadãos podem compartilhar entre si uma coleção de histórias, músicas e imagens (HARCOURT, 2007).

Partindo desse pressuposto, Harcourt busca traçar algumas imagens que, desde os primórdios cinematográficos do país até os dias de hoje, são recorrentes na iconografia dos filmes canadenses tanto nas produções francófonas como anglófonas e tanto nos documentários quanto nas obras ficcionais. Ele destaca os muitos “planos” cinematográficos encontrados nos filmes canadenses que apresentam a imagem de uma paisagem vasta e intimidante, bem como a recorrente presença do inverno e de ruas obstruídas pela neve. Ele destaca também a presença de rios e lagos, montanhas e vales, apresentados em *travellings* intermináveis, realizados com a utilização de carros ou trens, através do vazio congelado do norte do Quebec. Conforme o autor, apesar de o Canadá ser estatisticamente um país urbano, a imagem que os canadenses fazem de seu próprio país é uma imagem rural, revelando assim que eles permanecem ainda ligados ao imaginário criado pela vasta extensão territorial do país.

Já Gene Valz questiona a idéia recorrente de que os filmes canadenses são obcecados por retratar vítimas e perdedores: segundo ele, os cineastas canadenses estão mais interessados na vitalidade e nobreza do não-herói do que na inevitabilidade da vitimização. E afirma que a busca por uma identidade nos filmes nacionais não é algo inexorável nem inerentemente canadense.

Pontuando questões diferentes a respeito de uma possível identidade canadense representada no cinema nacional, tanto Harcourt quanto Valz mantêm a discussão no âmbito

---

<sup>4</sup> Peter Harcourt é autor de *Six European Directors* (1974) e *A Canadian Journey: Conversations with Time* (1994).

da constatação de repertórios como os temas e o estilo de filmagem, que sendo recorrentes nas produções cinematográficas do país representariam uma identidade nacional.

Ambos rearticulam questões advindas das análises literárias. Harcourt retoma a questão da relação dos canadenses com a vasta e inóspita paisagem do país recorrente nas análises do crítico literário Northrop Frye. Já Valz vai questionar a idéia do personagem canadense enquanto “perdedor”, também uma questão levantada primeiro nos estudos literários e investigada de forma contundente pela escritora Margareth Atwood. Ambas essas questões serão tratadas em outro momento deste trabalho. Pois a tradição teórico-crítica literária canadense, bem como a própria produção literária nacional, influenciam não apenas a crítica e a análise fílmica do país, mas também a sua produção cinematográfica. Além disso, a busca por uma possível identidade cinematográfica canadense deve levar em consideração a tradição fílmica do Canadá, bem como as relações que essa tradição instaura com outras e em especial com a hegemônica indústria hollywoodiana. A respeito da tradição cinematográfica canadense existem duas vertentes muito fortes que são freqüentemente referidas: a tradição realista dos documentários instaurada pelo *National Film Board* (NFB), que influencia também as produções de fora do NFB, bem como as produções ficcionais; e a tradição do cinema *avant-garde* e experimental, igualmente fomentada pelo NFB e que modificou diferentes modos de representação tanto do cinema canadense quanto do cinema popular em geral. Contudo, esse estabelecimento de um estilo nacional representado por essas duas tradições exclui outros tantos aspectos da produção cinematográfica do país.

Assim sendo, a questão poderia ser reformulada: como identificar um filme canadense?

Na tentativa de incentivar e implementar o desenvolvimento de um cinema nacional que representasse uma identidade canadense o *Canadian Content* (CanCon) do *Canadian Audio-Visual Certification Office* (CAVCO) – 1974,<sup>5</sup> instituiu um sistema de pontos para avaliar quantitativamente os projetos. Através dessa avaliação se busca julgar se o filme a ser realizado pode ser considerado ou não um “filme canadense”, pois só os projetos que recebem tal classificação estão aptos a receber incentivos e utilizar os fundos governamentais destinados a produções cinematográficas.<sup>6</sup> Por este método de avaliação, os projetos ganham

---

<sup>5</sup> O CAVCO administra dois programas: *Canadian Film or Video Production Tax Credit* (CPTC) e *Film or Video Production Services Tax Credit* (PSTC)

Site oficial: [http://www.pch.gc.ca/progs/ac-ca/progs/bcpac-cavco/index\\_e.cfm](http://www.pch.gc.ca/progs/ac-ca/progs/bcpac-cavco/index_e.cfm)

<sup>6</sup> A respeito das intenções do *Canadian Content* indico o texto: “*Canadian Content in the 21st Century*” disponível em: <http://www.ccarts.ca/en/advocacy/publications/policy/documents/CanCon.pdf>

Já as regras do *Canadian Content* estão disponíveis no site:

[http://www.pch.gc.ca/progs/ac-ca/pubs/can-con/can\\_con.html](http://www.pch.gc.ca/progs/ac-ca/pubs/can-con/can_con.html)

pontos baseados na quantidade de canadenses que ocupam cargos “criativos” decisivos (diretor, roteirista, ator, etc...) na realização das produções. Dois critérios devem ser respeitados sempre: o diretor ou o roteirista deve ser canadense; assim como o primeiro ou o segundo ator melhor remunerados da produção também.<sup>7</sup> Conforme as normas do CanCon a produção deve alcançar um mínimo de seis pontos para ter direito aos fundos. Além disso, o produtor deve ser canadense e setenta e cinco por cento de todos os custos da produção devem ser pagos para canadenses e igualmente setenta e cinco por cento dos custos de pós-produção devem ser pagos por serviços realizados no Canadá. Valorizando a presença de canadenses em posições “criativas” importantes na realização dos filmes, o CanCon tenta estabelecer critérios concretos para validar a identidade canadense do filme. O que se alega é que a avaliação de critérios subjetivos como “temas ou conteúdos canadenses” seria uma tarefa complexa e polêmica em decorrência da multiplicidade de culturas e comunidades que compõem a identidade e a iconografia nacional do país.

Assim, essa avaliação objetiva que busca realizar uma definição oficial do que torna um filme canadense é vítima da acusação de não focar a pluralidade do cinema feito no Canadá, cujos paradigmas culturais, temáticos e formais estão em constante transformação. Apesar da consciência de que o sistema não é perfeito, o CanCon alega que ele teria sido essencial no desenvolvimento de uma indústria cinematográfica canadense.

Os programas administrados pela *Telefilm Canada* utilizam o mesmo sistema de pontos da CanCon para a concessão de fundos, contudo requerem que o filme obtenha um mínimo de oito pontos. Além disso, combinam a aparente objetividade do sistema de pontos a uma avaliação qualitativa para assim determinar a “identidade canadense”. Além da necessidade de alcançar o mínimo de oito pontos, os projetos devem apresentar elementos criativos canadenses, como histórias e temas, e quando possível dar prioridade a projetos que apresentem um ponto de vista distintamente canadense. Tentam assim realizar uma avaliação que combine o exame de elementos objetivos e subjetivos na busca por determinar a identidade canadense de uma produção cinematográfica.

Apesar da tentativa dos órgãos governamentais de incentivar o desenvolvimento de uma produção cinematográfica canadense que leve em consideração uma identidade nacional, outros aspectos interagiram e interagem na consolidação de uma indústria cinematográfica no Canadá.

---

<sup>7</sup> A pontuação atual do sistema funciona da seguinte forma em relação à presença de canadenses nas produções: diretor – dois pontos, roteirista – dois pontos, primeiro ator melhor remunerado – um ponto, segundo ator melhor remunerado – um ponto, diretor de arte – um ponto, diretor de fotografia – um ponto, compositor – um ponto, editor – um ponto.



Uma questão importante em relação à identidade dos filmes canadenses diz respeito à produção cinematográfica anglófona do país. A proximidade geográfica aos Estados Unidos e o fato de compartilhar com esse poderoso vizinho o mesmo idioma têm-se refletido na dificuldade em estabelecer um espaço próprio para o cinema anglo-canadense e conseqüentemente em identificar uma identidade nacional nessas produções. O cinema anglo-canadense vivencia assim uma crise de identidade que não é vivida na porção quebequense, cuja população, ao contrário de seus conterrâneos de fala inglesa, tem uma relação muito mais estreita com os filmes que seus cineastas produzem.

Pensando, por exemplo, em um grande sucesso de David Cronenberg, o filme *A mosca* (*The Fly* – 1986), constata-se como essa questão é complexa. O filme foi realizado no Canadá, por um diretor canadense, com uma equipe de maioria canadense, contudo, os atores principais, os produtores e grande parte do dinheiro de financiamento vieram dos Estados Unidos. E a cidade onde a trama acontece nunca é nomeada e não são mostrados indícios que poderiam levar à identificação de Toronto. Cronenberg teve de lidar com essa questão ao realizar uma cena de bar em que surge a questão de que dinheiro deveria usar Jeff Goldblum? Dólar americano ou canadense? A opção acabou sendo pelo dinheiro estadunidense, uma vez que a presença da cédula canadense poderia causar um estranhamento perturbador nas platéias dos Estados Unidos. Contudo, isso não faz com que essa obra seja um filme estadunidense.

Além disso, deve-se levar em consideração que na indústria cinematográfica canadense, assim como em todas as indústrias cinematográficas fora dos grandes núcleos de produção, cada vez mais os filmes são o resultado de um conjunto de esforços e investimentos internacionais, imperando assim a realização de co-produções. Como se pode definir o que é um cinema nacional? Essa situação tem feito com que atualmente se fale muito em um cinema transnacional, um cinema que existe graças ao esforço ou trabalho conjunto de vários países ou de mão-de-obra e artistas de várias nacionalidades.

Um bom exemplo desse tipo de produção é *O violino vermelho* (*Le Violon Rouge* – 1998), do quebequense François Girard (1963-). Filmado em cinco países diferentes, o filme é falado em cinco idiomas e tem em seu elenco atores de várias nacionalidades, mas é oficialmente uma co-produção realizada por produtoras do Canadá, Itália e Inglaterra, sendo o mais caro filme da história canadense até então.

Como então classificar essas co-produções internacionais? Já que quando são qualificadas como co-produções oficiais, passando igualmente por uma avaliação através de

um outro sistema de pontos, elas também podem receber financiamento.<sup>8</sup> A idéia é de que a porção de dinheiro aplicada nessas co-produções seja equivalente à porção de participação criativa canadense. Ou seja, se a co-produção receber um financiamento de vinte por cento de sua produção, espera-se que o produtor canadense tenha controle sobre vinte por cento dos elementos criativos da produção, bem como que vinte por cento dos custos da produção sejam gastos no Canadá.

Outra forma das indústrias cinematográficas estrangeiras interferirem na produção nacional, sem ser através de um acordo de co-produção, é através da presença de elementos de outras nacionalidades na realização dos filmes. Esses elementos podem ser tanto em nível econômico através de fundos para a produção, quanto cultural, através da história, do roteiro, da presença de atores e diretores de outra nacionalidade, etc. Então, como definir a identidade nacional dessas produções? No caso do Canadá, a *Telefilm Canada* segue um critério que expressa claramente: *Under no circumstances may the copyright for a Canadian production that benefits from assistance from Telefilm Canada be assigned in whole or part to a non-Canadian or to a company controlled by non-Canadians* (Telefilm Canada).

O que dizer ainda das produções estadunidenses realizadas em território canadense (*runaway productions*)<sup>9</sup> com mão-de-obra nacional e da influência que exercem sobre a produção cinematográfica nacional? A começar pela influência em relação à tecnologia e ao *know how* (*savoir-faire*), uma vez que trabalhadores e artistas canadenses, fazendo parte dessas produções, realizam um intercâmbio de conhecimento, além de uma interação cultural. Além disso, deve ser levada em consideração a produção de divisas para o Canadá e a geração de empregos diretos e indiretos.<sup>10</sup>

Como consequência dessa dificuldade em definir o que é um filme canadense surge outra questão: como falar em uma tradição cinematográfica canadense? Existiria um cânone cinematográfico canadense?

Em 1984, o Festival Internacional de Toronto (*Toronto International Film Festival – TIFF*) decidiu descobrir quais eram considerados os dez melhores filmes canadenses de todos

---

<sup>8</sup> A idéia de co-produção diz respeito à utilização conjunta de recursos de indústrias cinematográficas de diferentes países na realização de um filme. Normalmente há algumas regras estipuladas por cada país que controlam a realização das co-produções. Geralmente utiliza-se um sistema de pontos de classificação para decidir se o filme é uma co-produção oficial, que poderá então ter acesso às vantagens oferecidas pelas políticas nacionais de incentivo a produções cinematográficas.

<sup>9</sup> O primeiro filme estrangeiro produzido no Canadá foi *A tortura do silêncio (I Confess)*, 1952, de Alfred Hitchcock, no Quebec.

<sup>10</sup> Para uma leitura mais profunda acerca das *runaway productions* e de suas implicações tanto na indústria cinematográfica canadense quanto estadunidense, recomendo o texto: *International Film and Television Production in Canada: Setting the record straight about U.S. “runaway” production*.

[http://www.cftpa.ca/newsroom/pdf\\_studies/2004.10.IntlProductionInCanada.pdf](http://www.cftpa.ca/newsroom/pdf_studies/2004.10.IntlProductionInCanada.pdf)

os tempos. Participaram da escolha críticos e aficionados de cinema, intelectuais, e os organizadores do evento.<sup>11</sup> Outra votação foi realizada em 1993 e, quase dez anos depois, *Meu tio Antoine* (*Mon Oncle Antoine* – 1971), de Claude Jutra, manteve-se no primeiro lugar, enquanto muitos filmes mudaram de posição e novos filmes foram adicionados.<sup>12</sup> Passaram a figurar na lista filmes de dois cineastas da chamada “*new wave*” de Toronto: Atom Egoyan e Patricia Rozema, e há uma proeminência do cineasta quebequense Denys Arcand, que tem dois de seus filmes citados.

Essas mudanças forçaram as pessoas a repensarem seus estereótipos a respeito do cinema canadense. Se a princípio sempre foi claro para crítica que os filmes canadenses seriam bem entendidos a partir de sua inserção na tradição dos documentários do NFB, percebe-se que na verdade esse contexto não deve ser tomado isoladamente. Conforme Gene Walz, Claude Jutra, diretor de *Meu tio Antoine*, que trabalhou para o NFB e produziu o filme sob os auspícios da instituição, foi mais intensamente influenciado pela obra de François Truffaut e pela “*Nouvelle Vague*” francesa. Assim também Don Shebib, que realizou *Goin’ Down the Road*, uma perfeita representação da vida em Toronto no início da década de 1970, teve como sua escola o cinema do estadunidense John Ford. E Denys Arcand, por sua vez, encontrou seu caminho a partir das duas experiências: os filmes de arte europeus e o cinema de gênero hollywoodiano.

Em 2004 foi realizada uma nova votação para eleger os filmes mais significativos da cinematografia do país.<sup>13</sup> Essa nova lista parece apontar a emergência de um cânone cinematográfico canadense. Novamente *Meu tio Antoine* permanece encabeçando-a e os seis primeiros filmes da seleção anterior continuam sendo apontados entre os dez melhores. Denys Arcand passa a ter três filmes dentre os dez primeiros. E *Gêmeos: mórbida semelhança* marca a primeira presença de um filme de David Cronenberg. Outro ponto a ser destacado nessa

---

<sup>11</sup> Lista de 1984: 1. *Mon Oncle Antoine* (1971), 2. *Goin’ down the Road* (1970), 3. *Les Bons Debarras* (1980), 4. *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (1974), 5. *The Grey Fox* (1983), 6. *Les Ordres* (1974), 7. *J..A. Martin Photographe* (1977), 8. *Pour la suite du monde* (1963), 9. *Nobody Waved Good Bye* (1964), 10. *La Vraie nature de Bernadette* (1972).

<sup>12</sup> Lista de 1993: 1. *Mon Oncle Antoine* (1971), 2. *Jésus de Montréal* (1988), 3. *Goin’ down the Road* (1970), 4. *Le Déclin de l’empire américain* (1986), 5. *Les Bons Debarras* (1980), 6. *Les Ordres* (1974), 7. *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (1974), 8. *The Grey Fox* (1983), 9. *I’ve Heard the Mermaids Singing* (1987), 10. *The Adjuster* (1991).

<sup>13</sup> Lista de 2004: 1. *Mon oncle Antoine* (1971), 2. *Jésus de Montréal* (1988), 3. *The Sweet Hereafter* (1997), 4. *Goin’ down the Road* (1970), 5. *Atanarjuat* (2002), 6. *Dead Ringers* (1988), 7. *Les Ordres* (1974), 8. *Les Bons Debarras* (1980), 9. *Le Déclin de l’empire américain* (1986), 10. *Les Invasions barbares* (2003), 11. *The Grey Fox* (1983), 12. *Leolo* (1992), 13. *The Heart of the World* (2000), 14. *Wavelength* (1967), 15. *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (1974), 16. *Calendar* (1993), 17. *Spider* (2003), 18. *Pour la suite du monde* (1963), 19. *Thirty-Two Short Films about Glenn Gould* (1994), 20. *The Saddest Music in the World* (2004), 21. *Crash* (1996), 22. *Exotica* (1994).

nova lista é a inclusão de *O corredor mais veloz* (*Atanarjuat: The Fast Runner* – 2000), de Zacharias Kunuk, o primeiro filme escrito, dirigido, produzido e atuado por inuítes. Por outro lado, Patrícia Rozema que figurava na lista anterior com *Ouvi as sereias cantando* (*I've Heard the Mermaids Singing* – 1987), não tem filme seu apontado, não havendo assim a presença de uma cineasta nessa lista. E apenas um documentário, *Pour la suite du monde* – 1963, dirigido por Pierre Perrault e Michel Brault, do NFB, faz parte da lista.

É evidente que cada uma das listas representa o perfil de uma época. Por outro lado, o Canadá não possui filmes clássicos e emblemáticos como se encontra na história da indústria hollywoodiana e nenhum dos filmes eleitos aqui como os melhores na cinematografia do país costuma figurar nas listas dos melhores filmes do mundo. Contudo, o surgimento de novos talentos, a expansão da audiência e as transformações sócio-culturais fazem com que a lista dos melhores filmes canadenses esteja em constante e saudável revisão. Assim, também a idéia do que seria um filme canadense passa por constantes questionamentos e apresenta muitas nuances.

Apesar dessa constante incerteza quanto ao que define a identidade nacional de um filme canadense, o que se constata é que, desde meados da década de 1980, a reputação dos filmes canadenses vem crescendo no meio cinematográfico. Cineastas como os anglófonos David Cronenberg, Atom Egoyan e o francófono Denys Arcand se tornaram conhecidos e respeitados internacionalmente através dos grandes festivais de cinema e em destaque especial graças às suas participações no festival de Cannes.

### 1.1. Breve historiografia do cinema canadense

*The simple fact of wanting to make films in this country is a political act.  
It is only here that I feel myself...I couldn't create elsewhere*  
Claude Jutra<sup>14</sup>

A história do cinema canadense inicia com os documentários realizados por James Freer (1855-1933) sobre as pradarias do país, especialmente sobre as fazendas e as estradas de ferro. Freer produziu seu primeiro documentário em 1897, apenas dois anos após os irmãos Lumière realizarem a primeira exibição pública de um filme. O sucesso foi tanto que a *Canadian Pacific Railway Company* (CPR) resolveu financiar diretamente a produção desse tipo de filme, utilizando-os para promover a imigração para o Canadá. Com esse intuito, a

---

<sup>14</sup> Claude Jutra (1930-1986) foi um artista multi-talento (diretor, ator, editor, roteirista), ele dirigiu o filme *Meu tio Antoine* (*Mon Oncle Antoine*), 1971, considerado um dos melhores filmes canadenses de todos os tempos.

companhia contratou uma empresa britânica que enviou um grupo de cineastas<sup>15</sup> para realizarem uma série de trinta e cinco filmes retratando a vida canadense. E, em 1910, contratou a *Edison Company* para produzir treze filmes que apresentassem as vantagens especiais de estar no Oeste. Os documentários encomendados pela CPR eram financiados por canadenses, mas realizados por estrangeiros para vender o Canadá e os produtos do país no exterior.

O primeiro longa-metragem canadense de ficção, *Evangeline*,<sup>16</sup> foi produzido pela *Canadian Bioscope Company* em 1913. Nessa época, o crescente sentimento de nacionalismo resultante da Primeira Guerra Mundial acarretou na promoção e expansão das produções cinematográficas canadenses. Outros fatores importantes foram o surgimento de uma rede de salas de exibição, a *Allen Theatres* (1911) e de companhias de distribuição, bem como o estabelecimento do *Ontario Motion Picture Bureau* (1917) e do *Canadian Government Motion Picture Bureau* (CGMPB) – 1921. Contudo, esse período de otimismo para a indústria cinematográfica canadense não se manteve por muito tempo e, em 1923, apenas dois filmes foram produzidos.

Na década de 1920, uma das primeiras inovações das grandes empresas hollywoodianas foi combinar produção e distribuição, associando-se e, em alguns casos, comprando cadeias de exibição e assim garantindo o escoamento de sua produção. A entrada no mercado canadense foi tão bem sucedida que o país começou a ser visto como um prolongamento das bilheterias estadunidenses e as distribuidoras e as salas de exibição passaram ao domínio direto de Hollywood. Esse mesmo domínio hollywoodiano foi enfrentado pelas indústrias cinematográficas européias, tendo a maioria dos governos reagido rapidamente a isso, assumindo o controle das companhias de exibição e de distribuição ou reforçando o incentivo à produção do cinema nacional.

No Canadá, contudo, não houve uma reação semelhante, a produção no país estava restrita a curtas-metragens e a documentários produzidos com o financiamento do governo e por um punhado de companhias privadas. E companhias legalmente canadenses, mas financiadas com recursos de Hollywood, estabeleciam-se pelo país. O que ocorreu também com as redes de exibição: em 1923, a *Famous Players Canadian Corporation*, uma subsidiária da *Paramount Pictures*, adquire a *Allen Theatres*, passando a controlar o mercado de exibição canadense.

---

<sup>15</sup> Esse grupo ficou conhecido como *Bioscope Company of Canada*.

<sup>16</sup> Adaptação do poema homônimo *Evangeline: A Tale of Acadie* (Boston, 1847), do poeta estadunidense Henry Wadsworth Longfellow.

Por outro lado, o intuito de utilizar o cinema para vender o Canadá para o mundo, encorajando a imigração, bem como os investimentos estrangeiros e também, mesmo que em menores proporções, promover o turismo, acarretou a criação, em 1921, do *Canadian Government Motion Picture Bureau* (CGMPB), que foi até a década de 1930 o maior produtor canadense de filmes quando então se iniciou uma derrocada da produção cinematográfica no país. A indústria cinematográfica comercial quase desapareceu, o *Ontario Motion Pictures Bureau* foi fechado e o federal CGMPB entrou em um período de infertilidade.

O único filme canadense marcante desse período foi *The Viking* (1931),<sup>17</sup> produzido pelo estadunidense Varick Frissell. É considerado um exemplo emblemático do que viria a se tornar uma característica marcante do cinema canadense: docudramas que combinam ficção e não-ficção, freqüentemente apresentando a questão da relação entre o indivíduo e seu ambiente, em decorrência de um forte sentimento em relação ao território (MORRIS, 2007).

Em 1938, o governo do Canadá decidiu analisar a condição da produção cinematográfica no país, convidando o documentarista inglês John Grierson para realizar essa tarefa. O resultado dessa análise foi incluído no *National Film Act* de 1939 e, conjuntamente com as mudanças significativas ocorridas no país decorrentes da Segunda Guerra Mundial, resultou na criação do *National Film Board of Canada*, conhecido como *National Film Board* (NFB),<sup>18</sup> denominado na porção francófona do país *Office national du film du Canada* (ONF).

O NFB foi estabelecido com o propósito de produzir e distribuir filmes para informar e promover o Canadá para os canadenses e para as outras nações. O NFB buscava iluminar e alentar um povo para crer em seu país e participar de seu desenvolvimento na tentativa de consolidar uma identidade nacional. Grierson foi o primeiro dirigente da instituição e incentivou a produção de filmes que tratassem de questões referentes a grupos étnicos, ao povo nativo, a problemas sociais e à arte canadense.

Assim, como se pode ver até agora, o apoio de órgãos governamentais para a instituição e a consolidação de uma produção cinematográfica no Canadá está arraigado à busca por representar uma identidade canadense, estando seu surgimento interligado ao desejo de consolidar uma nação e de implementar seu desenvolvimento.

Conforme observa Graciela Martinez-Zalce Sánchez, os produtores do NFB partiram do pressuposto de que não existia um imaginário comum a todo o Canadá. Por um lado,

---

<sup>17</sup> Em muitos aspectos *The Viking* poderia ser considerado um filme mais estadunidense do que canadense, uma vez que foi produzido pela *Paramount Pictures* e tendo o trabalho de uma equipe hollywoodiana, a começar pelo próprio Varick Frissell, nascido em Nova Iorque.

<sup>18</sup> Site oficial: <http://www.nfb.ca/>

buscaram características em comum de regiões distintas. Por outro, fizeram retratos de cada lugar e os exibiram em um âmbito completamente diferente. *La conclusión fue que el único modo de expresar lo canadiense era celebrar la diferencia* (SÁNCHEZ, 2000).

Durante muito tempo o NFB incentivou apenas a produção de documentários, filmes de animação e produções cinematográficas experimentais (curtas), alcançando a notoriedade pela qualidade destas produções. Em 1941, o NFB iniciou a produção de filmes de animação, quando Norman McLaren se juntou à organização. Este apoio aos produtos de relevância cultural, excluindo a ficção, deixou o campo livre para as produções estadunidenses.

Além disso, em 1941 é fundada *Odeon*, uma nova cadeia de exibição que se junta à *Famous Players*, formando uma espécie de cartel para garantir a exibição de filmes hollywoodianos. As conseqüências desse arranjo na indústria cinematográfica canadense foram: deixar as produções independentes nacionais fora das salas de cinema canadenses, e mandar a renda das exibições para o exterior, indo em grande parte para as companhias distribuidoras estrangeiras, na maioria hollywoodianas, que freqüentemente ficavam com oitenta por cento do total da arrecadação do mercado cinematográfico do país. Assim, o dinheiro que poderia ficar no Canadá e ser usado para apoiar a produção cinematográfica nacional cruzava a fronteira sul do país, indo para os Estados Unidos.

Conseqüentemente, durante muito tempo os filmes hollywoodianos foram a regra e os filmes canadenses, a exceção. Enquanto Hollywood produzia filmes comerciais de entretenimento, o Canadá realizava documentários com o intuito de mostrar aos canadenses imagens reais de si mesmo. Entre 1900 e 1960, apenas cem filmes foram realizados no Canadá.

Após a Segunda Guerra Mundial, o dinheiro gerado pelo cinema, assim como outros interesses financeiros comerciais existentes entre os Estados Unidos e o Canadá, entrou em discussão. Surgiram até rumores acerca de um possível sistema de cotas concebido para forçar Hollywood a investir parte dos lucros das bilheterias no Canadá, coisa que nunca aconteceu. Ao invés disso, foi realizado um arranjo no *Canadian Cooperation Project*: em troca do ininterrupto fluxo de dólares do Canadá para os Estados Unidos, o cinema hollywoodiano se propunha a incentivar o turismo para o Canadá através da apresentação de referências ao país em seus filmes.

No entanto, os filmes hollywoodianos acabaram gerando a estigmatização da identidade canadense. No artigo "*Hollywood's Canada: The Americanization of Our National Image*", Pierre Berton analisa a maneira como o cinema hollywoodiano construiu imagens canadenses que ficaram arraigadas à identidade do país. Conforme o autor, a persistência

ainda hoje da impressão de que todo canadense fala francês é uma herança dos filmes hollywoodianos:

In Hollywood's Canada the forest people were almost always French-Canadians, although they weren't confined to Quebec. [...] As we'll see, Hollywood made several pictures set in Quebec which are remarkable for the absence of French-Canadians. But elsewhere, [...] they turned up in picture after picture, speaking a kind of pidgin tongue, sporting their colorful tuques and sashes, smoking their clay pipes, indulging in broad gesture, grimacing and capering, seducing willing women, raping unwilling ones, filching deeds for lost gold mines or simply sitting around in the virgin wilderness scraping away on fiddles. [...] There were only four classes of forest dwellers who were *not* French-Canadians: prospectors, mounted policemen, lumbermen, and Hudson's Bay Company factors (BERTON, 1997, p. 41-2).

O cinema hollywoodiano foi o responsável pela criação dos tão conhecidos estereótipos acerca do Canadá, muitos dos quais ainda em vigor no imaginário coletivo mundial: um habitat selvagem, montanhoso, recoberto por florestas, pouco povoado por lenhadores, traficantes de peles, índios e pela polícia montada; um lugar onde sempre está nevando. Assim, essa tentativa de um *lobby* nacionalista foi um fracasso e perdeu-se a chance de taxar os dólares estadunidenses resultantes do mercado cinematográfico canadense, o que havia sido uma luta do NFB, a restrição fiscal ao dinheiro hollywoodiano.

Instaurou-se então um período de preeminência do cinema estadunidense, o que ajuda a entender os vinte anos de quase inexistente produção cinematográfica no Canadá após a Segunda Guerra Mundial. Será apenas na década de 1960 que o cinema canadense começará a recuperar seu ânimo com o surgimento de uma nova geração de jovens cineastas.

Nesse período, o NFB funcionou como uma espécie de escola de cinema, treinando e desenvolvendo o talento dos cineastas canadenses. Com o passar do tempo, contudo, foi natural que esses cineastas optassem por trabalhos mais complexos, partindo para a realização de obras ficcionais, as quais dominam o interesse e atenção popular.

Em 1951, a publicação do *Massey Commission Report* recomendou a criação do *Canada Council for the Arts*. Assim, em 1957, o *Canada Council Act* passa pelo parlamento: *The objects of the Council are to foster and promote the study and enjoyment of, and the production of works in the arts, humanities and social sciences.*<sup>19</sup>

O *Canada Council for the Arts*, comumente chamado de *Canada Council*, permanece em atuação até os dias de hoje e sua função é fomentar e promover a produção, o estudo e a apreciação de trabalhos artísticos através do apoio financeiro para artistas e organizações artísticas na realização de seus trabalhos. O *Canada Council* faz parte do *Department of*

---

<sup>19</sup> Disponível no *site* oficial do *Canada Council*: Site: <http://www.canadacouncil.ca>



*Canadian Heritage*, entidade governamental canadense responsável pelos programas referentes às artes, cultura, meios de comunicação, esportes e multiculturalismo.

Outro lugar que também funcionou para o aprimoramento e a manutenção dos talentos canadenses no país foi a *Canadian Broadcasting Corporation (CBC)*<sup>20</sup>. Criada em 1936, a CBC iniciou suas transmissões televisivas em 1952 com a abertura de emissoras em Montreal (CBFT) e em Toronto (CBLT). Em 1954, foi instaurado 60% de *Capital Cost Allowance*<sup>21</sup> para encorajar os investimentos privados na produção de filmes sem fazer distinção em relação a sua origem. A partir da década de 1970, a CBC começou a perder o domínio das emissões, mas manteve um lugar de importância. Contudo, a concorrência com as redes privadas de exibição fez com que a audiência da CBC diminuísse, uma vez que as emissoras privadas retransmitiam programas estadunidenses, muito populares entre os espectadores anglófonos, atraindo uma maior audiência que os programas produzidos no Canadá, especialidade da CBC. Foi trabalhando nas produções desses programas que muitos diretores canadenses conseguiram se manter durante os períodos de baixa produção cinematográfica. A partir de 1975, o NFB começou também a produzir filmes para serem exibidos na CBC.

Com o passar do tempo o NFB expandiu sua produção para novas áreas: explorando novas técnicas na área da animação, começando a produzir filmes informativos e produções para televisão e, no início da década de 1960, realizou seus primeiros longas-metragens ficcionais.<sup>22</sup> Os realizadores passaram a preocupar-se mais com o estilo e com o refinamento da técnica, e as produções começaram a apresentar um tom mais intimista que a abordagem didática dominante nos anos de guerra. Em 1963, o governo do Canadá firma o primeiro tratado de co-produção com um governo estrangeiro, a França e essas obras passam a ser consideradas de conteúdo canadense para fins de exibição e posteriormente para terem direito aos programas de financiamento.

Durante esse período ocorreu também o florescer de um outro estilo de produção cinematográfica. Sob a influência dos avanços estéticos resultantes da “*Nouvelle Vague*” francesa, que ansiava por um cinema autoral, e com as facilidades propiciadas pela tecnologia mais barata das câmeras de 16 milímetros, que tornaram o meio cinematográfico mais acessível, surge no Canadá uma leva de produções cinematográficas de baixo custo. A maioria desses filmes foi realizada por estudantes, alguns dos quais no que seria sua única

---

<sup>20</sup> A CBC é uma corporação nacional de radiodifusão (rádio, desde 1936, e televisão, desde 1952) pública, sendo então sujeita ao *Department of Canadian Heritage*. Atualmente, a CBC é regida pelo *Broadcasting Act*, 1991. Site oficial: <http://www.cbc.radio-canada.ca/index.asp>

<sup>21</sup> O *Capital Cost Allowance* permite a dedução no imposto de renda de valores referentes a investimentos em negócios ou na aquisição de materiais e equipamentos.

<sup>22</sup> *Drylanders* (1963) e *Nobody Waved Good-bye* (1964)

experiência cinematográfica e outros no início de uma carreira no cinema. A década de 1960 sinalizou o surgimento de um movimento cinematográfico de relevância no Canadá. Claude Jutra com o *À tout prendre* (1964), do Quebec, e Don Owen, com *Nobody Waved Good-bye* (1964), de Ontário, ganharam reconhecimento internacional pela originalidade de seus trabalhos e Alan King, com *Warrendale* (1967), por seu pioneirismo no cinema direto (*cinéma vérité*).<sup>23</sup> É também nessa época que Cronenberg realiza suas primeiras investidas no universo cinematográfico, com dois curtas-metragens experimentais.

A emergência de cineastas independentes implicou diretamente na consolidação de cooperativas cinematográficas, uma vez que o alto custo das produções só poderia ser vencido através do compartilhamento dos equipamentos. Assim, na década de 1960, o *Canada Council of the Art* representava um papel importante na manutenção das cooperativas de filme e de vídeo, pois mesmo com o auxílio de outras instituições governamentais, ele era o principal fundo para as cooperativas, criado em resposta à *Massey Commission* de 1951 como um fundo para apoiar as artes e a cultura canadense.

No final da década de 1960 e início da de 1970, um grande número de realizadores de filmes e vídeos utilizou fundos do *Canada Council of the Art*. O modelo das cooperativas para produção de filmes e vídeos proliferou pelo território do país. As primeiras cooperativas surgiram das experiências culturais propiciadas pelo NFB, que criou o programa *Challenge for Change*.<sup>24</sup> Direcionado a funções sociais e políticas, ele visava encorajar o diálogo e promover mudanças sociais, propiciando a grupos marginalizados os meios para realizar produções midiáticas. O programa visava dar voz àqueles emudecidos pela sociedade e pela cultura: crianças de áreas carentes, índios, negros, mulheres, etc. O programa produziu alguns dos melhores documentários canadenses, revitalizando a ação do NFB e teve como um de seus frutos importantes a criação, em 1974, do *Studio D*. Este foi o primeiro estúdio cinematográfico do mundo com fundos governamentais a incentivar a produção

---

<sup>23</sup> O cinema direto é assim denominado por realizar a gravação direta e simultânea de som e imagem. A idéia do cinema direto nasceu nos Estados Unidos na década de 1950 quando alguns jornalistas buscaram renovar o estilo de realização de documentários através do desenvolvimento de novas tecnologias que permitissem uma maior mobilidade para produzir e para editar o material filmado. Para tanto foram criados novos equipamentos, como as câmeras portáteis, os gravadores, que substituíram as válvulas pelos transistores e por isso ficaram mais leves, oferecendo a possibilidade de sincronizar som e imagem e console de edição portátil que permitia edição imediata do material.

<sup>24</sup> O *Challenger for Change* esteve em atividade até 1980, mas seu período de maior atividade foi entre os anos 1967-1975. Em 1968, Bill Reid realizou o documentário *Challenger for Change* para expor algumas das ações do programa e suas reações na sociedade.

Sobre o filme: <http://www.nfb.ca/trouverunfilm/fichefilm.php?v=h&lg=en&id=11410>

cinematográfica de mulheres. Criado no influxo do sucesso e do impacto das séries *En tant que femmes* e *Working Mothers*,<sup>25</sup> ele funcionou até 1996.

As cooperativas propiciaram aos seus membros alugar, mais barato que nas lojas comerciais, equipamentos de produção e pós-produção como câmeras, microfones e aparelhagem de edição. A única restrição era de que esse equipamento fosse utilizado apenas por produtores independentes para projetos com orientação artística. Nas pequenas cidades, as cooperativas foram muitas vezes a única instituição capaz de possibilitar treinamento para as artes midiáticas. Como consequência disso a educação se tornou um dos papéis dessas cooperativas na comunidade, mesmo sem ter sido um dos objetivos primeiros do *Canada Council of Arts* ao incentivar sua criação.

Muitos dos mais influentes artistas midiáticos tiveram sua origem nas cooperativas e muitos ainda continuam produzindo e/ou distribuindo seus trabalhos através delas. Esses cineastas emergentes, tanto os anglófonos quanto os francófonos, puderam contar com o apoio do governo para proteger seus interesses.

Em 1967, o governo canadense deu um significativo passo para promover o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no país criando a *Canadian Film Development Corporation* (CFDC), que marcou uma mudança importante na política governamental, promovendo o apoio necessário para um setor privado em desenvolvimento. Para tanto, disponibilizava apoio financeiro para que o setor cinematográfico privado criasse produções canadenses capazes de atraírem não apenas espectadores nacionais, mas também internacionais. Coube ao CFDC a responsabilidade de administrar as co-produções e determinar quais filmes poderiam ser reconhecidos como canadenses e, conseqüentemente, estar qualificados a receberem os benefícios do *Canada Council of Arts*.

Também em 1967, foi fundado por um grupo de cineastas o *Canadian Filmmakers Distribution Centre*<sup>26</sup> com o objetivo de aumentar as oportunidades de distribuição, a audiência e a visibilidade para artistas e filmes independentes, uma vez que a distribuição da produção cinematográfica canadense sempre representou uma dificuldade para o cinema do país, notadamente em relação às produções independentes e experimentais.

Em seus primeiros dez anos, a CFDC financiou filmes que foram aclamados pela crítica, mas que foram vistos por poucos canadenses. Conforme Ted Magder,<sup>27</sup> o problema não é a falta de interesse dos canadenses em filmes sobre seu próprio estilo de vida, mas sim o

---

<sup>25</sup> A série *Working Mothers* foi dirigida por Kathleen Shannon, que viria a ser a primeira diretora do *Studio D*.

<sup>26</sup> Site: <http://www.cfmddc.org/>

<sup>27</sup> Ted Magder trabalha no departamento de jornalismo da *New York University* e é autor do livro *Canada's Hollywood: The Canadian State and Feature Films*.

fato de que apenas alguns desses filmes conseguiram uma boa temporada nas salas de exibição. Enquanto a CFDC fazia o que podia para apoiar a produção dos filmes, ela foi impotente frente aos setores de distribuição e exibição da indústria cinematográfica, setores cruciais para determinar o sucesso comercial dos filmes. Isso porque o envolvimento da CFDC centrava-se apenas na produção, sem comprometer-se com a distribuição comercial ou com a exibição. Assim, os filmes produzidos pela CFDC sempre sofreram uma pressão comercial crescente, decorrente da falta de platéia nacional, intensificada a partir de 1973 em decorrência do favorecimento às co-produções internacionais (MAGDER, 2007).

Contudo, essa dificuldade para conquistar o público tornou-se também uma preocupação do CFDC, mas apesar de seus esforços contra o domínio das distribuidoras estadunidenses, poucos filmes feitos no Canadá eram assistidos por canadenses. O governo tentou alterar essa situação, primeiro, em 1973 e, novamente, em 1975, negociando junto às duas maiores cadeias de salas de cinema (*Famous Player* e *Odeon*) cotas de exibição para os filmes canadenses, garantindo quatro semanas por ano para a exibição da produção cinematográfica nacional. Contudo, o sistema de cotas não gerou grandes resultados e foi diminuindo com o passar dos anos. Enquanto isso, foram constantes as tentativas de negociações com as distribuidoras estadunidenses.

Em 1974, foi criado o *Canadian Content* do *Canadian Audio-Visual Certification Office* (CAVCO)<sup>28</sup>, uma divisão do *Department of Canadian Heritage*,<sup>29</sup> ao mesmo tempo em que foi estabelecido pelo CFDC, o *Capital Cost Allowance* criou um *tax shelter*<sup>30</sup> que permitia aos investidores em filmes classificados como produções canadenses<sup>31</sup> cem por cento de dedução dos gastos em seus impostos, visando dar suporte e impulsionar o desenvolvimento da indústria cinematográfica privada do país. O governo canadense promoveu assim o investimento no cinema nacional através da criação de um lucrativo sistema de incentivo fiscal aos investidores na área durante o que ficou conhecido como o período do *tax shelter*.

---

<sup>28</sup> Os dois principais programas administrados pelo CAVCO são: *Canadian Film or Video Production Tax Credit* (CPTC) e o *Film or Video Production Services Tax Credit* (PSTC), um terceiro programa, *Canadian Content Certification Audit Program*, foi criado em 2001.

Site oficial: [http://www.pch.gc.ca/progs/ac-ca/progs/bcpac-cavco/index\\_e.cfm](http://www.pch.gc.ca/progs/ac-ca/progs/bcpac-cavco/index_e.cfm)

<sup>29</sup> O *Department of Canadian Heritage* é responsável pelas políticas e programas que promovem conteúdos e a cultura canadense, incentivando a participação dos cidadãos em atividades que da vida civil canadense e promovendo o fortalecimento das ligações entre os canadenses.

Site oficial: [http://www.pch.gc.ca/index\\_e.cfm](http://www.pch.gc.ca/index_e.cfm)

<sup>30</sup> O *tax-shelter* é um arranjo financeiro que permite o uso de descontos especiais, reduzindo os impostos sobre os lucros correntes.

<sup>31</sup> Conforme a *Canadian Film Encyclopedia: To be eligible, films had to be at least seventy-five minutes long, have a producer and two-thirds of the creative personnel who were Canadian, and have at least seventy-five per cent of the technical services performed in Canada.*

Tal política resultou em um crescimento massivo na quantidade dos investimentos em produções canadenses, marcando uma mudança no mercado cinematográfico do país. Os filmes culturais e experimentais deixaram de ser a prioridade e passou-se a privilegiar projetos mais comerciais. A maioria dos filmes realizados sob os auspícios do *tax shelter* visava atingir um mercado massivo, usando como modelo a indústria cinematográfica hollywoodiana e que tivessem apelo internacional, sendo capazes de concorrer no mercado estadunidense. Como resultado dessa nova orientação, houve uma mudança administrativa que se concentrou na idéia do cinema como indústria e não como arte. Produtores, não diretores, tornaram-se a prioridade.

A época do *tax shelter* foi um marco na história da indústria cinematográfica canadense. Até então não havia uma preocupação em distinguir os filmes que possuíam um significativo nível de conteúdo canadense daqueles que não o tinham, não havia uma distinção entre os investimentos em filmes feitos no Canadá em oposição aos outros realizados em outros lugares. Tais distinções passaram a fazer parte dos requisitos estabelecidos pelo CAVCO para um filme ter acesso às vantagens fiscais propiciadas pelo governo. Foram muitos os fatores que colaboraram para estabelecer um crescimento sem precedentes na indústria cinematográfica canadense que, contudo, foi seguido por um declínio igualmente sem precedentes.

O crescimento da indústria cinematográfica nesse período, em decorrência da grande quantia de dinheiro investida nas produções, impulsionou a geração de empregos para as equipes de filmagens e para os técnicos de produção e pós-produção. Esses fatores eram utilizados pelos produtores como justificativas principais a favor da política do *tax shelter*. Além disso, o aumento do número de produções possibilitou aos próprios produtores adquirirem uma maior experiência no ramo.

Conforme a *Canadian Film Encyclopedia*:

The term “tax shelter films” refers to feature films made explicitly to take advantage of the provisions of the one-hundred-per-cent Capital Cost Allowance (CCA) for feature films introduced in 1974. (...) Most of the films made (including a considerable number that were never released) were thus designed solely as commercial projects, and usually involved Canadian cities masquerading as American cities or generic stories set in anonymous locales. Leading roles were usually played by second-rate American stars, while Canadian talent in both cast and crew tended to be used in subordinate positions. (...) The tax shelter also attracted promoters and professionals more interested in earning high fees for their contributions than in actually making films. Production budgets skyrocketed, bloated in part by salaries paid to Hollywood stars but primarily by the large fees paid to investment brokers, lawyers and accountants, who were needed to interpret the complex federal regulations and restrictions required to comply with the Capital Cost Allowance (*Capital Cost Allowance In: CFE*).

Em termos comerciais, essas produções ficaram longe de tornar-se sucessos. Muitos dos filmes produzidos nesse período nem chegaram a ser lançados, sendo mais raros ainda aqueles que alcançaram um sucesso comercial internacional, como: *Parceiro do silêncio* (*The Silent Partner* – 1978), *Almôndegas* (*Meatballs* – 1979), *Atlantic City* – 1980, *A morte convida para dançar* (*Prom Night* – 1980), *Porky's* (1981) e *A guerra do fogo* (*La Guerre du feu* – 1982).

O sucesso de *Parceiro do silêncio*, de Daryl Duke, com seu elenco internacional formado pelo americano Elliott Gould, o canadense Christopher Plummer, e a inglesa Susannah York foi um caso peculiar, pois alcançou tanto sucesso comercial quanto de crítica, o que era à época ainda mais difícil de obter do que atualmente.

Foi, no entanto, o sucesso comercial da comédia sobre um acampamento de férias, *Almôndegas*, de Ivan Reitman, o fator determinante para o *boom* cinematográfico da época. O filme, uma produção modesta, demonstrou que o investimento no cinema realizado no país era viável e podia ser lucrativo. Ele fez com que a comunidade financeira do Canadá tomasse conhecimento da indústria cinematográfica e se interessasse pelas possibilidades de obter incentivos fiscais, um atrativo para indivíduos e corporações abastadas. O ano de 1979 foi um ano especial para os produtores cinematográficos, que tiveram então grande facilidade para conseguir investidores. Conforme o *Annual Report 1979-80* da CFDC:

The 1979-80 year witnessed a spectacular jump in the production of Canadian feature films. Some 70 Canadian motion pictures, with budgets totaling more than \$ 150 million, were produced in 1979, compared to 40 films with budgets amounting to over \$ 60 million in 1978... The increase in production reflects the significant impact of the tax incentive offered by the 100 per cent CCA provide to investors in certified films (*Annual Report apud WISE, 1998*).

Vários bancos, companhias, investidores privados e individuais se envolveram no financiamento de produções cinematográficas nessa época. O filme a obter o maior retorno de bilheteria doméstica nesse período e que se estabeleceu como o maior sucesso de bilheteria do cinema canadense foi *Porky's*, uma comédia juvenil sobre as aventuras de um grupo de adolescentes que buscavam perder a virgindade na Miami de 1954. Apesar de haver sido escrito e dirigido por um estadunidense, Bob Clark, e de possuir parte da equipe e dos atores desta mesma nacionalidade, e haver sido filmado na Flórida (EUA), *Porky's* foi produzido

por um canadense, Harold Greenberg,<sup>32</sup> e contou também com a participação de atores canadenses, o que lhe propiciou o certificado de filme canadense e assim o acesso aos incentivos do *tax shelter*.

A busca por realizar um cinema comercial fez com que se tendesse a produções de filmes de gêneros mais populares, como as comédias picantes e os filmes de horror com apelo sexual, e também os *thrillers*. É interessante destacar que os filmes de horror são uma tendência muito maior nas produções anglo-canadenses que nas quebequenses. A presença desses repertórios considerados apelativos, como as cenas eróticas e/ou as cenas de violência, representa um dos pontos mais atacados pela crítica a respeito das produções do período.

Contudo, esse posicionamento mais comercial da CFDC sofreu duras críticas. Um grupo a posicionar-se contra essa postura foi a *Association des Réalisateur de Film du Québec* (ARFQ): *This strictly commercial orientation which Ottawa propose for its film policy is, in fact, confirmed by the permissive and quasi-fraudulent “tax-shelter” which is just as American as it is Canadian* (ARFQ *apud* WISE, 1998). Michael McCabe, um dos líderes da instituição durante o período, foi acusado de estar destruindo um dos cinemas mais distintos do mundo. Porém tal crítica era rebatida com a afirmação de que os produtores não tinham de ser os guardiães da cultura e da identidade cultural canadense, não sendo responsabilidade destes se comprometerem com a causa de uma identidade cultural do cinema nacional do país. Assim, os produtores se tornaram, com o apoio do CFDC, as figuras mais importantes dentro da indústria cinematográfica canadense, mas muitos deles tiveram de enfrentar a falta de conhecimento a respeito da indústria que estavam tentando criar. Na competição com a indústria cinematográfica estadunidense, à qual eles foram encorajados pelo CFDC a acreditar que podiam enfrentar, tiveram de encarar a árdua tarefa de competir com uma das mais vorazes e culturalmente dominantes indústrias imperialistas do mundo.

Conforme Piers Handling,<sup>33</sup> a maioria dos filmes canadenses do final da década de 1970 sofriam de uma crise de identidade e poucos filmes de valor emergiram desse período. Ted Magder salienta a respeito das produções da era do *tax-shelter*: *Very few were worth remembering, even though they boasted big budgets and foreign stars.*

Esse período é visto como o fundador da indústria cinematográfica canadense que, ao mesmo tempo, representa sua maior invisibilidade enquanto um cinema nacional, apesar desses filmes contarem com o incentivo financeiro do governo, com a participação de canadenses na equipe técnica e no elenco e serem realizados em locações canadenses.

---

<sup>32</sup> Harold Greenberg fundou a produtora *Astral Communications*, atualmente conhecida como Astral Media.

<sup>33</sup> Piers Handling é diretor do *Toronto International Film Festival Group* desde 1994.

A despeito do desmerecimento quase unânime desse período por parte da crítica é inegável a sua importância na constituição do cinema canadense das últimas décadas. E foi nesse período e sob sua influência que muitos dos grandes cineastas canadenses iniciaram suas carreiras. É o caso, por exemplo, de David Cronenberg e de Ivan Reitman, dois expoentes da indústria cinematográfica dessa geração que conseguiram construir carreiras cinematográficas de relevância. Cronenberg conseguiu aproveitar as facilidades do período para desenvolver seu talento e Ivan Reitman se projetou para uma carreira promissora como diretor e produtor em Hollywood.

Wyndhan Wise, em seu texto “*Canadian Cinema from Boom to Bust: The Tax-shelter Years*”, destaca alguns filmes do período para apontar prós e contras do *tax-shelter*. Conforme o autor, a qualidade e o sucesso das co-produções internacionais, como *Atlantic City* (1980), de Louis Malle, e *The Grey Fox* (1983), de Phillip Borsos, são a exceção para provar que as regras estabelecidas pelo *tax-shelter* entre 1978 e 1982 eram horríveis e nunca deveriam ser usadas novamente. Já *A Ilha dos ursos* (*Bear Island* – 1979), de Don Sharp, considerado um dos maiores fiascos da indústria cinematográfica canadense, foi igualmente produzido sob os auspícios do tratado de co-produção e foi aprovado pelo certificado do CFDC. O filme teve distinção duvidosa de haver sido o mais caro produzido no período, uma vez que obteve grandes investimentos financeiros, mas não teve retorno em bilheteria. Conforme o produtor Peter Snell, um canadense expatriado que obteve algum sucesso na indústria cinematográfica inglesa, o objetivo era vender o filme no mercado estadunidense. Mas, apesar de possuir astros estrangeiros no elenco, foi um fracasso de vendas tanto no mercado canadense quanto no estrangeiro. A questão mais relevante a respeito desse filme é que os bancos envolvidos em seu financiamento propagaram entre a comunidade financiadora a idéia de que investir no cinema nacional era um mau negócio. O que acabou repercutindo para além do período dos incentivos fiscais e fechou muitas portas para outros cineastas e projetos.

No festival de Cannes de 1980 o CFDC apresentou o slogan “*Canada Can and Does*” e realmente os filmes canadenses podiam e fizeram. Contudo, após dezoito meses de intensa atividade, o encanto se desfez. E foi justamente em Cannes que a derrocada teve início, com as críticas negativas a filmes como *Fantastica*, de Gilles Carle, *Anos de rebeldia* (*Out Of The Blue*), de Dennis Hopper, e *Mr. Patman*, de John Guillermin. A visão geral era de que a indústria cinematográfica canadense crescera muito rapidamente, mas em uma escala mundial seus produtos continuavam inferiores aos filmes baratos de Hollywood. O diretor cultural do departamento de comunicações, Ian McLaren, declarou em 1981:



What the film industry has gone through in the last two years has been disastrous and the state of the industry now is unbelievable, just unbelievable. There is no investment out there. It's really a bad scene, and I feel the producers brought it on themselves. I also think that government did not have the capacity to administer the CCA as tightly as it should have been administered (MCLAREN *apud* WISE, 1998).

Contudo, não se pode aceitar a simples justificativa da inexperiência dos produtores como a causa de suas falhas, uma vez que eles contavam com o auxílio da CFDC. Muitos produtores partiam para seus filmes com uma grande quantia de dinheiro e pareciam pouco interessados quanto ao fracasso ou não de suas produções nas bilheteiras. Eles não demonstravam muita preocupação acerca dos danos que estavam causando ao futuro da indústria cinematográfica do país, ao invés disso abriam mão dos valores culturais de sua nação em troca da possibilidade de conseguir dinheiro fácil.

A maioria dos produtores do período do *tax shelter* não estava preparada para lidar com diretores canadenses de mérito comprovado. Pois não desejavam trabalhar com diretores que pudessem causar problemas ou que desejassem impor uma visão pessoal às suas produções. Conseqüentemente, cineastas talentosos como Allan King, Robin Spry, Don Shebib, Don Owen, Peter Pearson e Zale Dalen foram ignorados em favor de diretores com menos experiência. Diretores como Don Owen e Claude Jutra, cujo talento havia sido a razão da criação do CFDC, tornaram-se as principais vítimas da má administração da política cinematográfica do país nesse período. Também sofreram as conseqüências dessa política roteiristas e atores: conforme o ACTRA (*Alliance of Canadian Cinema, Television and Radio Artists*), menos de um por cento dos \$150 milhões investidos em filmes canadenses em 1979 foi para roteiristas canadenses, enquanto aos atores era destinada a função de coadjuvantes para atuarem ao lado de astros estrangeiros (na maioria estadunidenses).

O CFDC, que iniciara suas atividades financiando as produções de estudantes cujos filmes, produzidos com orçamentos modestos, foram em sua maioria fracassos tanto artística quanto comercialmente, partiu em duas direções na tentativa de dar maior visibilidade para os filmes que financiava: uma legislação que garantisse a distribuição e exibição dos filmes, e a contratação de talentos estrangeiros para trabalharem em conjunto com os profissionais canadenses. Assim, atores e diretores estrangeiros passaram a integrar com freqüência a equipe das produções canadenses.

A princípio o trabalho de atores estrangeiros era fortuito e gerou dois filmes de alta qualidade que obtiveram sucesso comercial: *O grande vigarista* (*The Apprenticeship of Duddy Kravitz* – 1974), de Ted Kotcheff, e *Lies My Father Told Me* (1975), de Ján Kadár. Mas essas obras foram outra vez a exceção e não a regra, uma vez que as co-produções e os

filmes que contratavam astros internacionais resultaram quase sempre em fracassos completos. Contudo, os produtores acreditavam que a presença de atores estadunidenses no elenco dos filmes poderia garantir-lhes uma melhor aceitação no mercado dos Estados Unidos.

Apesar de o incentivo fiscal desse período haver sido aclamado por alguns produtores canadenses, durante essa época a indústria cinematográfica do país permaneceu instável, mantendo-se quase completamente dependente dos incentivos governamentais e incapaz de aumentar o tempo destinado aos filmes canadenses nas salas de cinema do país.

Além disso, a política do *tax shelter* acabou encorajando a realização de filmes apenas como uma maneira de obter uma redução significativa nos impostos. Advogados, produtores e contadores rapidamente descobriram maneiras de manipular o sistema, sendo muitos filmes produzidos meramente por causa dos incentivos fiscais e ficando a qualidade das produções em segundo plano. Ao contrário do que se desejava com os incentivos fiscais, muitos dos filmes canadenses produzidos nesse período eram de péssima qualidade. Conforme Wise:

A handful of unscrupulous tax-shelter producer/entrepreneurs, with the assistance from short-sighted policy-makers and indifferent politicians took a distinctive, yet fragile national cinema, and in less than a year-and-a-half turned it into a full-blow branch-plant<sup>34</sup> industry (WISE, 1998).

No período do outono de 1978 à primavera de 1981 (trinta meses) foram realizados mais filmes do que em qualquer outra época da história do cinema canadense (WISE, 1998). O escritor e roteirista Mordecai Richler comentou a respeito desse período:

I think they squandered a grand opportunity and it's largely the fault of producers who were shameless and greedy, people of dismal taste, who were interested in making deals than films and who made a lot of money for themselves. And so Canadian films do not enjoy a large reputation anywhere and it's a pity... a lot of damage has been done (RICHLER *apud* WISE, 1998)

Caelum Vatnsdal, no livro *They Came From Within*, defende as produções realizadas no período, pois segundo ele: *A debacle the tax shelter era might have been, but it was our debacle. As such, no matter how many bad films it produced, the era's product is something to which it's legitimate, as a Canadian, to be irrationally attached.* (VATNSDAL, 2004, p. 166). Para Vatnsdal, os filmes de terror realizados nesse período devem ser considerados em

---

<sup>34</sup> *Branch-plant*: termo utilizado para descrever o fenômeno das fábricas, denominadas *branch plant*, construídas pelas companhias estadunidenses em território canadense com a intenção primeira de vender seus produtos no mercado do país.

função de sua identidade canadense seja pelo sucesso local que alguns alcançaram ou por suas origens.

A era do *tax shelter* chegou ao fim no início dos anos oitenta. Em 1983, o percentual de dedução de impostos em relação ao financiamento de produções cinematográficas foi reduzido para cinquenta por cento.

Recentemente, o produtor Peter O'Brian, que realizou filmes durante o período do *tax shelter*, resolveu se aventurar atrás das câmeras, dirigindo *Hollywood North* (2003). O filme é uma comédia que conta justamente as aventuras e desventuras de produzir um filme no período do *tax shelter*.<sup>35</sup> Assim, ele resgata um período obscurecido na história da indústria cinematográfica do Canadá. Perguntado sobre as razões que o levaram a fazer o filme, O'Brian disse:

It's a celebration and affectionate look at where we've come from [...] We are an established cinema, mature enough that we can laugh at ourselves and not be upset. Before it was too precarious, too fragile. The era could have produced all kinds of great things, but we screwed it up, exploited it and destroyed and pillaged and desecrated it. The capital cost allowance was great; it was a great opportunity. It was out of anger and frustration over that loss that I wanted to make *Hollywood North* (O'BRIAN *apud* KAYE, 2003).

O intuito metanarrativo de O'Brian acerca da indústria cinematográfica do Canadá parece buscar purgar antigos traumas remanescentes do período, realizando uma obra que dialoga constantemente com as produções e as tradições cinematográficas do país. Um exemplo emblemático é o personagem Sandy Ryan (vivida pela atriz canadense Deborah Kara Unger), uma cineasta experimental que por motivos financeiros deixa de lado seu projeto, um filme *avant-garde* anglo-quebequense, para realizar um documentário sobre o filme *Escape from Bogotá*. Desta forma, assim como foi feito em outros filmes que também tratam dos bastidores da indústria cinematográfica, como *O jogador* (*The Player* – 1992), de Robert Altman, e *O nome do jogo* (*Get Shorty* – 1995), de Barry Sonnenfeld, *Hollywood North* aborda essas questões em um tom de comédia.

Os anos do *tax shelter* ficaram para trás e os canais fechados de televisão se tornaram a grande questão do momento. Francis Fox, então ministro das comunicações canadense, iniciou uma nova política que dava ênfase às produções para a televisão e quase completamente ignorava a indústria cinematográfica.

---

<sup>35</sup> *Hollywood North* conta a história de um jovem e entusiasta advogado canadense que compra os direitos do clássico canadense *Lanterna mágica* (*Lantern Moon*) para realizar uma adaptação cinematográfica. Para produzir seu filme ele precisa lidar com um ator hollywoodiano de filmes de ação, um diretor canadense senil e com uma estrela canadense ninfomaníaca. Além disso, ele precisa repensar seu filme como um filme de ação intitulado *Escape from Bogotá*.

Com o intuito de promover, reconhecer e celebrar o trabalho dos profissionais do cinema e da televisão do Canadá, foi criada em 1977 a *Academy of Canadian Film and Television (ACF&F)*.<sup>36</sup> Anualmente a academia realiza três premiações: *Genie Awards*, *Gemini Awards* e o *Prix Gémeaux*.

E, em 1983, foi criado o *Canadian Broadcast Program Development Fund* para financiar filmes que eram principalmente co-financiados por redes de televisão e pela CFDC. Esse arranjo garantia a esses filmes a exibição na televisão, evitando assim os problemas de distribuição que atormentavam a indústria cinematográfica do país. Os investimentos em programas televisivos comprovaram-se muito bem sucedidos e resultaram em várias séries de televisão de sucesso. Já os filmes para cinema constituem uma área mais problemática na qual o sucesso é mais esporádico. Como reflexo desta crescente ênfase no investimento maior em produções direcionadas à televisão do que às direcionadas às salas de cinema, a CFDC foi redenominada *Telefilm Canada* em 1984.<sup>37</sup>

Contudo, esse novo posicionamento não foi capaz de suprimir os esforços individuais de alguns bravos realizadores que insistiam em continuar realizando seus filmes para serem exibidos nos cinemas. Desse esforço resultaram algumas obras emblemáticas que se destacaram em festivais de renome, recebendo prêmios da crítica, mas sem alcançar um grande sucesso no mercado cinematográfico doméstico.

E o problema da exibição dos filmes canadenses persistia. Assim, em 1987, após inúmeras tentativas frustradas de chegar a um acordo, o governo canadense anunciou que iria introduzir uma legislação para limitar a enxurrada de filmes realizada pelas grandes empresas, permitindo-lhes apenas que distribuíssem os filmes que produziam ou aqueles sobre os quais possuíam os direitos internacionais. A idéia era de que filmes estrangeiros, bem como filmes estadunidenses independentes até então distribuídos pelas grandes empresas, passassem às mãos das companhias canadenses. Contudo, essa legislação foi vítima do intenso *lobby* dos estúdios hollywoodianos e das negociações do *Free Trade Agreement (FTA)*<sup>38</sup> entre o Canadá e os Estados Unidos.

---

<sup>36</sup> Site oficial: <http://www.academy.ca/>

<sup>37</sup> Site oficial: <http://www.telefilm.gc.ca/accueil.asp?LANG=EN&>

<sup>38</sup> O Tratado de Livre Comércio (*Free Trade Agreement – FTA*) foi assinado em 1987, tendo como objetivo: promover condições para uma competição justa dentro da área de livre comércio; aumentar as oportunidades de investimentos dos países participantes, bem como eliminar as barreiras alfandegárias e facilitar o movimento de produtos e serviços entre os territórios dos países participantes. Muitas personalidades, assim como grupos identificados com a vida cultural ou com setores nacionalistas canadenses se opuseram ao projeto. Tal oposição à idéia de livre comércio entre o Canadá e os Estados Unidos é decorrente do receio ao domínio estadunidense nos níveis econômico, social, político e cultural. A questão é saber se em um contexto de abertura de mercado e integração social, os bens e serviços culturais devem ser considerados como um tipo diferente de criação e de

Em 1987, foi criada a *Ontario Film Development Corporation* (OEDC), uma agência regional que acabou servindo de modelo para que outras agências fossem criadas, dando origem a uma nova leva de produções independentes de baixo-orçamento advindas de várias regiões do país. Isso representou um desenvolvimento significativo, uma vez que as produções anteriores ficavam geralmente limitadas aos centros metropolitanos de Montreal e Toronto com algumas notáveis exceções.

Algumas produtoras diversificaram suas ações, passando a produzir tanto para o cinema quanto para a televisão e buscando meios próprios para o lançamento de seus filmes. E ainda persistiram as produções independentes realizadas graças aos esforços de produtores que se mantinham de projeto em projeto.

Em 1988, foi criado o *Feature Film Distribution Fund* (FFDF) visando disponibilizar linhas de crédito para distribuidoras canadenses e assim assegurar a maior possibilidade de distribuição de filmes nacionais em vários mercados.

Por outro lado, o Canadá se tornou um lugar vantajoso para as produtoras estadunidenses realizarem seus filmes (*runaway productions*)<sup>39</sup> e séries de televisão. As companhias dos Estados Unidos passaram a ir para o Canadá em busca do dólar mais barato e do trabalho de profissionais muito bem treinados e qualificados. Na década de 1990, *Canada captured 63% of all U.S. economic runaways; by 1998, Canada captured 81%. The number of U.S. economic runaway productions captured by Canada grew phenomenally from 63 in 1990 to 232 in 1998, a 268.3% increase* (in: *Monitor Company*).

A indústria cinematográfica canadense está tão ligada ao mercado estadunidense que já foi chamada de Hollywood do Norte, principalmente em relação ao cinema produzido em Toronto e Vancouver e ao *boom* das produções do período do *tax shelter*.

Atualmente a *Telefilm* continua desempenhando um papel muito importante no desenvolvimento das indústrias de cinema e de televisão do Canadá. Contudo, ainda há uma certa confusão a respeito de suas prioridades enquanto instituição se seriam as questões culturais ou as intenções comerciais. Enquanto agência cultural a *Telefilm* luta para conservar uma coerência em seus mandatos, mantendo um debate interminável em relação às suas prioridades. No Canadá, assim como na maioria dos países, com as grandes exceções de Hollywood, Bollywood, Hong Kong e Nigéria, a indústria cinematográfica não pode sobreviver sem o financiamento governamental. Ainda mais quando a maioria das salas de

---

produto. Em 1994, após o México passar a fazer parte desse tratado livre de comércio, ele é redenominado como Tratado Norte Americano de Livre Comércio (*North American Free Trade Agreement – NAFTA*).

<sup>39</sup> Na indústria cinematográfica estadunidense, as produções que partem de Hollywood para serem realizadas em locações estrangeiras são conhecidas como “*runaway productions*.”

cinema do Canadá é ocupada por filmes estadunidenses que são preferidos pelos espectadores às produções nacionais.

Considerando que a indústria cinematográfica canadense iniciou na década de 1970, ela vem traçando um longo caminho. Diferentemente da gigantesca indústria hollywoodiana, o cinema canadense não possui o *glamour* dos grandes astros (*star system*), pelo contrário, os mais eminentes atores e atrizes de origem anglo-canadense continuam rumando para Hollywood, construindo assim um “*star system in exile*”.<sup>40</sup> Desta forma, a indústria cinematográfica do Canadá carece da fantasia e do atrativo que um *star system* estabelecido proporciona. Recentemente a *Telefilm* decidiu que atores canadenses, que não têm o Canadá como residência principal, não podem ser considerados na contagem de pontos para a obtenção de fundos da instituição.

A importância da *Telefilm* desde os tempos de CFDC até os dias atuais no desenvolvimento da indústria cinematográfica e televisiva é inegável, mas, ao mesmo tempo, conforme Piers Handling: *its effectiveness as an institution has been undermined by unaddressed structural problems in this sector. Furthermore, there is still confusion as to whether Telefilm's priority as an institution is as a cultural or commercial agency. This remains its central issue* (HANDLING, 2007).

Contudo, ao falar-se da construção e/ou do estabelecimento de um cinema nacional canadense e principalmente ao pensar-se na porção anglófona do país, deve-se sempre ter em mente a hegemonia do cinema hollywoodiano (estadunidense), uma vez que as poderosas corporações estadunidenses distribuem sua produção através do Canadá, dominando as salas de exibição do país e se instalando com tal eficácia que as considera parte de seu mercado nacional. O que não se sabe é se isso é causa ou consequência do fato dos espectadores canadenses preferirem os filmes hollywoodianos às produções nacionais.

A indústria hollywoodiana produz e distribui em grande escala, em contraste com problemas encontrados pelas produções de outras nações e as dificuldades que tais produções enfrentam para entrar em outros mercados e principalmente para concorrer no mercado estadunidense. Contudo, o sucesso do cinema estadunidense não significa o fracasso dos outros, que continuam produzindo. E apesar de o cinema canadense ainda continuar periférico em relação ao cinema *mainstream* comercial de Hollywood, ele conseguiu tornar-se um cinema internacional. Mais diversificado, o cinema canadense tem sido objeto de grande interesse para outras nações.

---

<sup>40</sup> A primeira atriz canadense a ganhar notoriedade no cinema hollywoodiano foi Mary Pickford (1892 – 1979), que ficou conhecida como a "Queridinha da América" ou a "Namoradinha da América".

E mesmo que agora seja possível falar em uma indústria canadense de vídeo e filmes, o cinema produzido no país permanece comercialmente fraco enquanto indústria em relação a Hollywood. Contudo, ainda com muitas dificuldades, os cineastas canadenses têm conseguido participar do mercado cinematográfico global, mesmo que ainda dependendo do auxílio financeiro governamental ou de financiamentos internacionais na realização de suas produções.

Seria possível pensar na existência de uma identidade cinematográfica nacional que fosse capaz de abarcar toda a diversidade que o cinema canadense apresenta? A própria metáfora nacional da identidade canadense como um mosaico deixa clara a dificuldade em abarcar ao mesmo tempo toda a incomensurabilidade das diferentes obras realizadas no país. É no mínimo estritamente necessário considerar a existência de dois cinemas canadenses: o anglo-canadense e o quebequense.

### **1.1.1. Cinema anglo-canadense**

O cinema anglo-canadense encontra-se em uma posição delicada: o idioma o aproxima das produções hollywoodianas, mas as dificuldades de produção e a falta de público o restituem a sua origem, norte-americano, mas não estadunidense, não hollywoodiano. Os filmes anglo-canadenses não atingem grandes bilheterias nos cinemas nacionais e no mercado internacional, ficam normalmente confinados às salas para cinema de arte, igualmente atingindo um público restrito.

A história do cinema anglófono no Canadá tem sido a história da luta contra o monopólio hollywoodiano e da busca por audiência em um mercado controlado por empresas estrangeiras, uma vez que as maiores distribuidoras e exibidoras pertencem e são controladas por estadunidenses. Mas mesmo com as dificuldades em relação ao capital para a realização das produções, bem como em relação ao mercado de distribuição e de exibição, o cinema anglo-canadense insiste em existir.

No artigo “Public Policy, Public Opinion”, Peter Morris identifica um paradoxo quanto à opinião dos canadenses em relação ao seu cinema nacional: a suposta relação de incompatibilidade entre as especificidades culturais e o retorno financeiro. Tal percepção encontra como paralelo a relação binária entre a narrativa do cinema de arte (especificidades culturais e risco econômico) e a narrativa clássica do cinema de Hollywood (apelo global e sucesso econômico). Conforme o autor, o discurso popular presume que as especificidades culturais do cinema anglo-canadense e a narrativa clássica do cinema hollywoodiano sejam

intrinsecamente divergentes. E o resultado de tal percepção é a opinião geral de que o cinema anglo-canadense seria inerentemente não-comercial. Assim sendo, quando são realizados filmes com grandes orçamentos, com estilo narrativo hollywoodiano e que alcançam sucesso comercial, estes não são reconhecidos como canadenses. A percepção dominante é de que o cinema anglo-canadense seria marginal tanto na forma como no conteúdo. Tal marginalidade pode advir de uma escolha artística dos cineastas ou da inabilidade para produzir obras competentes nos moldes das narrativas clássicas do *mainstream*. Contudo, a impressão dominante é de que o cinema anglo-canadense seria considerado necessariamente a partir de sua oposição intrínseca ao *mainstream* hollywoodiano. Se essa percepção, baseada em uma relação binária, resulta de uma predisposição cultural ou das condições da indústria cinematográfica canadense, é um tema que tem gerado consideráveis debates nos meios de comunicação do país. Mas reconhecer o cinema canadense somente a partir de sua oposição ao cinema hollywoodiano significa não levar em consideração a sua pluralidade.

Outro fator importante para demarcar a diferença entre os filmes anglo-canadenses e os filmes hollywoodianos é o fato de os primeiros muito dificilmente atraírem grandes platéias, sendo então sua recepção associada às práticas de recepção do cinema de arte. Tal fato reforça a idéia repetida por grande parte da crítica e inculcada nos espectadores anglo-canadenses de que o cinema canadense não é um entretenimento, adjetivo que por outro lado é imanente à imagem do cinema feito em Hollywood.

Tal situação talvez seja o resultado do desejo de proteger a economia e a cultura do Canadá das influências de seu vizinho poderoso, os Estados Unidos. Conforme Seymour Martin Lipset, a opção do estado para definir e regular os repertórios de uma identidade cultural canadense, resguardada da penetração cultural estadunidense, tendeu a assumir modelos estéticos elitistas europeus e ingleses, que ajudariam a manter a diferença entre os produtos culturais canadenses e os estadunidenses (LIPSET, 1993). Assim, quando da criação de políticas culturais de incentivo à indústria cinematográfica, esse elitismo se refletiu no estabelecimento de um cânone cinematográfico canadense que passou a definir e avaliar a identidade nacional dos projetos em busca de financiamento. Um elemento a fazer parte desse cânone e tornar-se um dos critérios para definição da identidade canadense dos projetos é a presença de uma estética realista resultante da tradição dos documentários produzidos pela NFB. Assim, essa estética realista seria o elemento de diferenciação a comprovar a identidade canadense do filme que pode então fazer parte do cânone cinematográfico, sendo uma obra que difere da orientação comercial do cinema de Hollywood.



No artigo “Ghostbusted! Popular Perception of English-Canadian Cinema”, Jennifer Vanderburgh discute justamente a diferenciação entre o cinema anglo-canadense e o hollywoodiano através de uma análise comparada de dois filmes realizados aproximadamente na mesma época por cineastas canadenses: *Videodrome: a síndrome do vídeo* (*Videodrome* – 1983), de David Cronenberg, e *Os caça-fantasmas* (*Ghostbuster* – 1984), de Ivan Reitman.

*Videodrome* foi escrito e dirigido por David Cronenberg; seus produtores eram canadenses, bem como o diretor de fotografia, Mark Irwin, o editor, Ronald Sanders, e o compositor da trilha sonora, Howard Shore. *Os caça-fantasmas* teve em sua realização o trabalho de três canadenses: o diretor, Ivan Reitman, o co-roteirista e ator, Dan Aykroyd, e outro ator, Rick Moranis. Contudo, ambas as produções também contêm elementos estadunidenses. *Os caça-fantasmas* foi exclusivamente financiado pela *Columbia Pictures*. E *Videodrome*, apesar de haver sido produzido com recursos advindos da CFDC e da divisão canadense da *Famous Players Ltda*, foi distribuído e parcialmente financiado pela *Universal Studios*. Além disso, o filme teve como atores principais James Woods e Deborah Harry, dois estadunidenses.

Fato interessante é que os dois cineastas, que realizaram obras tão divergentes entre si, trabalharam juntos no Canadá quando iniciavam suas carreiras. Reitman produziu o primeiro longa-metragem de Cronenberg, *Calafrios* (*Shivers* – 1975), e foi produtor executivo do seguinte, *Enraivecida na fúria do sexo* (*Rabid* – 1976). Contudo, cada um deles traçou uma trajetória diferente para sua carreira. Enquanto Cronenberg optou por manter-se produzindo no Canadá, Reitman escolheu seguir para Hollywood.

Com o sucesso de *Almôndegas* (*Meatballs* – 1979), Reitman abriu caminho para iniciar uma carreira na indústria hollywoodiana. Conforme o cineasta, o que o levou a optar por trabalhar em Hollywood, além da maior disponibilidade de dinheiro para as produções, foi o fato de seus filmes anteriores a sua ida para os Estados Unidos serem taxados de “não-canadenses”. Questão que sempre causou insatisfação em Reitman, pois segundo ele, todos esses filmes foram realizados com o envolvimento de canadenses no elenco, na equipe e nos roteiros. No texto “*Ghostbusters as a Canadian film*”, Wydnham Wise afirma que Reitman jamais será aceito pela elite cultural canadense, uma vez que ele é demasiadamente “hollywoodiano” e tem muito sucesso para ser realmente canadense. Reitman tem consciência de que seu sucesso comercial funciona contra si no contexto de sua identidade canadense, o que ele considera um contra-senso, pois acredita que o melhor caminho para o Canadá implementar uma indústria cinematográfica de sucesso e que possa concorrer com Hollywood é fazer filmes que as pessoas queiram assistir. Outro aspecto tomado pejorativamente em sua

obra é o fato de seus filmes serem considerados de um humor muito hollywoodiano, o que ele rebate afirmando que o humor canadense não é muito diferente do humor estadunidense, pois para ele as diferenças culturais entre os Estados Unidos e o Canadá não são muitas (VANDERBURGH, 2003).

Perguntado se *Os caça-fantasmas* era ou não um filme canadense, Reitman respondeu que segundo as normas da CFDC o filme seria classificado como tal. Mas para Robert Lantos (1949-),<sup>41</sup> o mais poderoso produtor cinematográfico do Canadá, o filme não pode ser considerado canadense por dois fatores: o dinheiro para a produção não foi oriundo do Canadá e o filme não foi realizado por uma companhia canadense (WISE, 1997). Mas, enfim, o que definiria a identidade cultural do filme? O talento procedente do Canadá: produtor, diretor, co-roteirista, ator principal e ator coadjuvante canadenses; ou o dinheiro originário dos Estados Unidos?

Cronenberg, por sua vez, optou por manter-se filmando no Canadá, recusando ofertas para realizar filmes, como: *Flashdance* – 1983, *A testemunha (Witness)* – 1985, *Top Gun* – 1986 e *O vingador do futuro (Total Recall)* – 1999). Segundo ele, há uma grande diferença formal entre o estilo do cinema hollywoodiano e o tipo de filmes que ele realiza. Para ele sua obra está mais relacionada com o cinema europeu, em suas preocupações e estilo, do que com o estadunidense, mesmo reconhecendo as influências do último em sua obra. E manter-se no Canadá ao invés de seguir rumo a Hollywood foi, segundo ele, uma maneira de seguir e desenvolver seus interesses cinematográficos.

Vanderburgh mostra em seu texto que, apesar de ambos os filmes apresentarem elementos tanto canadenses quanto estadunidenses, a percepção formada a respeito do que seriam filmes hollywoodianos e filmes canadenses fez com que *Os caça-fantasmas* fosse considerado um filme de Hollywood e *Videodrome*, um filme canadense. A teoria desenvolvida pela autora é de que os filmes anglo-canadenses são identificados pelo público a partir da diferença instaurada em relação ao cinema de Hollywood, o que leva a uma idéia de marginalização. E que tal marginalização acabou tornando-se um elemento determinante na hora de considerar se um filme é verdadeiramente canadense. Um dos alicerces de suas

---

<sup>41</sup> Robert Lantos iniciou sua carreira como produtor independente em 1976. Construiu a *Alliance Communications Corporation*, que se tornou uma importante produtora de cinema e televisão, da qual vendeu o controle administrativo em 1998 para dedicar-se ao processo criativo. Atualmente, produz filmes em sua nova produtora a *Serendipity Point Films*. Lantos é com certeza um dos produtores anglo-canadenses que mais utilizou dinheiro da *Telefilm*, sendo uma espécie de patrono para Cronenberg, Egoyan e Jeremy Podeswa (1962). O trabalho de Lantos foi fundamental para a divulgação do cinema anglo-canadense no mundo e a presença de seu nome em uma produção garante uma chance inicial de distribuição para o filme.

afirmações advêm das críticas que os canadenses fazem a seus filmes, geralmente apontando e salientando os aspectos que os tornam marginais tanto na forma como no conteúdo.

Freqüentemente o cinema anglo-canadense é apontado como um cinema que opta pelo perverso, pelo obscuro, por uma sexualidade transgressiva, pelo anti-herói e tem obsessão pela morte. Filmes como *Kissed* (1996), de Lynne Stopkewich, *Crash: estranhos prazeres* (*Crash* – 1996), de David Cronenberg, bem como *O doce amanhã* (*Sweet Hereafter* – 1997), de Atom Egoyan são exemplos que ajudaram a consolidar essa idéia ao tratarem de temas como pedofilia, necrofilia, incesto e prazer sexual associado a acidentes de trânsito.

Ponto culminante dessa tendência crítica é o livro *Weird Sex and Snowshoes, and Other Canadian Film Phenomena*, de Katherine Monk, que apresenta através de artigos organizados por temas alguns aspectos que a autora considera marcantes da identidade cinematográfica canadense. Entre os temas tratados no livro estão: sobrevivência, linguagem, identidade, multiculturalismo, sexualidade, etc.

Inspirado no livro de Monk, Jill Sharpe realizou o documentário *Weird Sex and Snowshoes: A Trek Through the Canadian Cinematic Psyche*, 2004, que apresenta entrevistas com vários cineastas canadenses, como: Atom Egoyan, Robert Lepage, Patricia Rozema, Denys Arcand, Zacharias Kunuk, Denis Villeneuve, Lynne Stopkewich, Clément Virgo e outros, intercalando-as com cenas de filmes. Com isso a diretora busca descobrir os elementos que definiriam um cinema canadense.

Para a crítica que considera o cinema anglo-canadense a partir de um paradigma de cinema marginal, referir-se a um “cinema popular canadense” parece ser uma falácia, uma vez que o sucesso popular de um filme anglo-canadense costuma desqualificá-lo para o cânone cinematográfico do país. Já o reconhecimento da crítica indica geralmente a falta de popularidade.

Conforme a autora, outro fator de distinção entre as duas obras quanto a sua recepção é a forma como é percebida a ação dos diretores. Enquanto Cronenberg é visto como um autor e *Videodrome* como um filme autoral, Reitman é visto como um funcionário da indústria cinematográfica hollywoodiana, responsável por seus mecanismos de produção. Assim, *Os caça-fantasmas* e Reitman são vistos como engrenagens do amplo contexto da tradição da narrativa clássica hollywoodiana e da indústria cinematográfica.

Vanderburgh conclui seu texto constatando que para grande parte da crítica canadense um *blockbuster* canadense (ou realizado por canadenses) na maioria das vezes não é considerado um filme nacional. Ou seja, os discursos que informam a percepção acerca do cinema anglo-canadense retomam essa idéia de marginalidade como algo inevitável.

Por outro viés, para Nat Taylor (1929-1999)<sup>42</sup> os produtores canadenses têm uma vantagem significativa em comparação aos europeus: eles podem produzir filmes “praticamente indistinguíveis” dos filmes hollywoodianos. Tal característica, para Taylor, constituiria uma vantagem mercadológica para as produções canadenses.

É comum então que produções canadenses disfarcem suas locações e cenários em busca de uma identidade estadunidenses, buscando tornar o filme mais vendável no enorme mercado cinematográfico dos Estados Unidos. E, por outro lado, as *runaway productions* hollywoodianas realizadas em Toronto e Vancouver travestem as características locais para se passarem por locações estadunidenses e assim economizar mais dinheiro com os custos de produção que se tornam mais baixos do que se fossem realmente realizados em território dos EUA. O resultado disso parece ser o apagamento da identidade visual cinematográfica canadense, cujas locações sofrem a imposição de não poderem parecer canadenses. Os espaços canadenses são então apagados das produções cinematográficas em busca da apresentação do que poderia ser qualquer lugar ou especificamente um espaço estadunidense.

Além disso, o fato de o cinema anglo-canadense e o estadunidense compartilharem um mesmo idioma, e muitas vezes também os mesmos atores e atrizes, instaura uma imprecisão que torna difícil ao espectador comum, principalmente aquele fora do eixo Canadá/Estados Unidos, distinguir entre um e outro. Contudo, ao referirem-se ao cinema produzido nos Estados Unidos, os canadenses, bem como a maioria das pessoas de outras nacionalidades, costumam denominá-lo “cinema americano”, excluindo-se automaticamente da idéia de americano. Isso decorre do fato de as palavras “América” e “americano” terem sido monopolizadas pelos estadunidenses, que se denominam americanos, eliminando assim desse domínio geográfico imaginário não apenas os outros americanos (da América Central e do Sul) como também os canadenses e mexicanos, igualmente norte-americanos. A força dessa apropriação é tal que quando se fala em “América” ou “americano” logo se associa à imagem dos Estados Unidos e dos estadunidenses. Conforme Zilá Bernd, a idéia de americanização representa o desejo de tornar-se “americano”, a vontade de assemelhar-se aos cidadãos dos Estados Unidos da América, assimilando seus valores e seu modo de vida. (BERND, 2002, p. 2-3)<sup>43</sup> O que se vê é que o termo “americanização” é muitas vezes utilizado de forma

---

<sup>42</sup> Nat Taylor foi uma figura importante na indústria cinematográfica canadense, sendo o idealizador dos *cineplex* (um local que concentra várias salas de exibição). Ele também escrevia uma coluna regular no *Canadian Film Weekly*.

<sup>43</sup> Esses questionamentos acerca do monopólio estadunidense em relação à idéia de “América”, bem como em relação ao conceito de “americano”, colocam em discussão a noção de “americanidade”. E revelam a necessidade de levar em consideração a heterogeneidade do continente e as dificuldades existentes para se pensar sobre uma identidade continental americana, o que obrigaria a romper com os tradicionais pontos de referência

pejorativa para designar uma condição de detrimento dos valores nacionais motivado pelo anseio de assumir valores e comportamentos estadunidenses, considerando-os superiores seja em um contexto cultural, comercial, social, etc.

Partindo desse pressuposto, muitos filmes anglo-canadenses são criticados por seus conterrâneos justamente pela semelhança que apresentam em relação aos filmes estadunidenses (intencionalmente ou não), o que leva ao questionamento quanto à identidade nacional dessas produções.

Para muitos anglo-canadenses ser canadense significa não ser estadunidense. Ou, nas palavras do ator Mike Myers: *Canada is the essence of not being. Not English, not American. It is the mathematic of not being* (MYERS apud PILKE, 2007).

Outro aspecto que deve ser levado em consideração é a participação canadense nas produções estadunidenses, uma vez que desde o início da formação de uma indústria cinematográfica na América do Norte é comum a migração de talentos canadenses para a indústria hollywoodiana. Assim, ao analisar a lista dos cinquenta filmes de maior sucesso de bilheteria de Hollywood se encontra a presença de vários talentos canadenses. A começar pelo filme que a encabeça, *Titanic* (1997), que foi dirigido por James Cameron.<sup>44</sup> Outro diretor canadense a aparecer na lista é Ivan Reitman com *Os caça-fantasmas*, que conta ainda com a presença dos atores canadenses Dan Ackroyd e Rick Moranis. Jim Carrey<sup>45</sup> está em dois filmes: *O Grinch (How the Grinch Stole Christmas – 2000)*, e *O todo poderoso (Bruce Almighty – 2003)*. Mike Myers<sup>46</sup> faz a voz de *Shrek* nos três filmes da série, todos presentes à lista. Nia Vardalos,<sup>47</sup> além ser a roteirista de *Casamento grego (My Big Fat Greek Wedding – 2002)*, é também a atriz principal do filme. Outro talento canadense a participar de produções presentes à lista é o compositor e diretor musical Howard Shore,<sup>48</sup> responsável pela trilha sonora dos filmes da trilogia *Senhor dos anéis (Lord of The Rings)* e cada um desses trabalhos lhe rendeu um Oscar.

---

étnicos, lingüísticos, nacionais e até mesmo de gênero. Pois, conforme Zilá Bernd, a noção de “americanidade” obriga a introdução da dimensão da auteridade dentro da reflexão sobre a identidade e pode se constituir como uma espécie de não-lugar identitário para as populações migrantes. (BERND, 2002, p. 1-2)

<sup>44</sup> James Cameron (1954) nasceu em Kapuskasing, em Ontário, no Canadá, e mudou-se para os Estados Unidos em 1971.

<sup>45</sup> Jim Carrey (1962) nasceu em Newmarket, em Ontário, e foi para Hollywood em busca do sucesso como comediante aos 19 anos de idade.

<sup>46</sup> Mike Myers (1963) nasceu em Scarborough, em Ontário, e mudou-se para os Estados Unidos em 1989, quando foi convidado a integrar o elenco fixo da série de televisão humorística *Saturday Night Live*.

<sup>47</sup> Nia Vardalos (1962) é natural de Winnipeg, em Manitoba, no Canadá e naturalizou-se estadunidense em 1999.

<sup>48</sup> Howard Shore (1946) é natural de Toronto, Ontário, Canadá. Ele trabalha com frequência em produções hollywoodianas entre seus trabalhos estão filmes como: a trilogia de *O senhor dos anéis (The Lord of The Rings)* 2001, 2002, 2004, *O aviador (The Aviator)* 2004, *Gangs de Nova Iorque (Gangs of New York)* 2002, *Quarto do pânico (Panic Room)* 2002; Filadélfia (Philadelphia) 1993, *O silêncio dos inocentes (The Silence of The Lambs)* 1991.

Seguindo o sistema de pontos estipulado pela CAVCO, esses filmes poderiam ser considerados em algum nível produções canadenses. Mas, apenas *Casamento grego* costuma ser visto como canadense. Mas apesar de o filme haver sido todo rodado em Toronto, mais uma vez a cidade assume a identidade de uma cidade estadunidense, Chicago. Pois, conforme Vardalos, se o filme se passasse em Winnipeg, como no texto original da peça, isso o tornaria muito específico e transpor a narrativa para Chicago o torna mais universal e genérico (LAMONT, 2003).

No entanto, essa presença canadense em Hollywood é invisível e parece que os verdadeiros “canadenses hollywoodianos” têm sua identidade nacional afirmada justamente por sua invisibilidade. E assim, como observa David Pike:

The ability to recognize Canadian locations, Canadian faces, and Canadian dollars masquerading within American hit television series itself provides a common, oppositional, subversive identity that is uniquely Canadian because unavailable to any other national culture. (PIKE, 2007).

Mas em que nível a presença desses talentos canadenses (diretores, atores, compositor) nas produções hollywoodianas qualifica o trabalho deles como canadense? O que se percebe é a existência de um imbricamento entre a indústria cinematográfica anglo-canadense e a hollywoodiana em que a força e o poder de Hollywood parecem suplantar não apenas a identidade anglo-canadense das produções como também a identidade daqueles (atores, diretores, compositores, etc) que se arriscam a cruzar a fronteira não apenas geográfica que separa os dois países. O cinema anglo-canadense vivencia assim uma condição dúbia de ser ao mesmo tempo cauteloso e fascinado pelo imaginário hollywoodiano que invade o território do país.

No texto “English Canadian Films: Why No One Sees Them”, Brian D. Johnson propõe algumas questões a respeito da falta de público para as produções anglófonas. Para pontuar um dos aspectos que lhe parece mais pertinente, ele utiliza a opinião de Paul Gross (1959-),<sup>49</sup> que vê o cinema anglo-canadense ligado a um modelo de cinema autoral legitimado pelo avanço de alguns cineastas extraordinários, como Atom Egoyan, nos festivais de cinema, mas ele ressalva, fazendo questão de lembrar que esses festivais são compostos por platéias que nunca se repetem em salas de exibição normal. Seria então essa condição que geraria o dilema freqüente das produções canadenses: filmes de grande integridade intelectual, sucessos de crítica, mas que são fracassos em termos de público.

---

<sup>49</sup> Paul Gross é ator, produtor, diretor, cantor e escritor.

Para Robert Lantos a *Telefilm* precisa estabelecer mudanças em sua política, reconhecendo a realidade do mercado cinematográfico, pois, conforme ele, milhões de dólares têm sido gastos na realização de filmes que não chegam às salas de cinema. Lantos, assim como outros de seus colegas, considera ainda que o sistema de financiamento ao cinema canadense está em risco devido a alguns produtores de Hollywood haverem encontrado uma forma de acessarem os fundos da *Telefilm*. Esse ponto é uma questão importante na consolidação de um cinema canadense e é retomado por vários críticos:

Canadian production is split in two: either pointy – headed artistic excellence with a relative – small audience, or generic television schlock in the form of countless movies-of-the-week or low-rent series. The split is a result of government incentives. On the one hand, a cultural policy of grooming art-house directors like Atom Egoyan and Guy Maddin, and on the other, tax breaks and subsidies for industrial "Canadian" productions with no cultural worth. The result is that while Egoyan, Maddin and Cronenberg make brilliant but idiosyncratic films that please those among us with a taste for cinematic art, huge amounts of money go to making "generic" garbage that is very often an American production with a shell-Canadian production company and a local producer hired on as a means to soak up Canadian tax subsidies (LAMONT, 2003).

Por este ponto de vista, o problema do cinema canadense é de que as instituições nacionais de fomento à área dão prioridade a duas vertentes: o cinema de arte, que não atinge o grande público canadense, ou as produções holywoodianas disfarçadas de canadenses, que nada teriam a ver com a cultura nacional ou com os interesses de um cinema nacional.

As recentes co-produções Canadá/Estados Unidos, os filmes de horror *Vozes do Além* (*White Noise* – 2005), de Geoffrey Sax, e *Resident Evil: Apocalypse* (2004), de Alexander Witt, alcançaram a condição necessária para receberem da *Telefilm* a quantia de 3,5 milhões de dólares durante três anos em um esquema denominado “envelope”, que visa recompensar as produções que conseguirem um retorno de bilheteria doméstica superior a 1 milhão de dólares. Mas tal recompensa foi questionada por Lantos, pois, para ele, mesmo que esses filmes possam ser legalmente classificados como co-produções, eles são na verdade controlados pelas organizações estrangeiras às quais pertencem. Contudo, os produtores de ambos os filmes sustentam a idéia de que suas obras possuem o direito legal de serem considerados canadenses.

Don Carmody, produtor de *Resident Evil*, rebate as críticas e questiona o fato de Lantos utilizar o dinheiro público da *Telefilm* para realizar grande parte de suas produções fora do Canadá, contrapondo isso à situação de seu próprio filme, totalmente filmado no Canadá e que gerou à economia do país mais de 30 milhões de dólares. E Carmody pergunta ainda como pode um filme realizado fora do Canadá, quase sem canadenses em sua equipe

(referindo-se a *Adorável Julia – Being Julia* – 2004, produzido por Lantos), ser considerado mais canadense que *Resident Evil*?

Mesmo assombrado por todas essas questões o cinema anglo-canadense persiste em sua dura tarefa de produzir e lutar para ser visto. O centro da produção cinematográfica anglófona continua sendo Toronto e atualmente seus maiores expoentes são David Cronenberg (1943-) e Atom Egoyan (1960-). Cronenberg tem sido ao mesmo tempo um exemplo e um mentor para a geração que o precede, uma vez que suas opções profissionais e artísticas comprovaram que é possível a um cineasta canadense permanecer no Canadá, fazer os filmes que deseja e alcançar um reconhecimento internacional. E o mais importante é que Cronenberg fez tudo isso sem comprometer sua visão artística. De fato, seu trabalho se aprofundou na investigação de questões mais pessoais à medida que sua reputação no mundo cinematográfico foi crescendo, mantendo sempre uma coerência artística. E a obra de Egoyan<sup>50</sup>, que tem no cinema de Cronenberg uma influência evidente, também se desenvolveu por um caminho particular sem ter de trabalhar no “sistema” hollywoodiano. *O fio da inocência (Felicia’s Journey* – 1999) foi seu primeiro filme realizado fora do Canadá. Mas, assim como Cronenberg, sua obra mantém uma coerência artística e apresenta questões recorrentes que revelam o universo de preocupações criativas do artista.

Conjuntamente à emergência de Egoyan, nos anos oitenta, houve uma leva de novos cineastas em Toronto: Patricia Rozema (1958-), Bruce McDonald (1959-), Peter Mettler (1958-) e Jeremy Podeswa (1962-), cujos trabalhos têm alcançando alguma notoriedade internacional.<sup>51</sup>

Na década de 1990, surgiu uma nova geração de cineastas, cujos filmes refletem a diversidade étnica que existe no Canadá: a cultura indiana, que aparece nos filmes de Deepa Mehta (1950-)<sup>52</sup>, e em *Masala* (1991), de Srinivas Krishna; a realidade dos negros no país, apresentada nos filmes de Clément Virgo (1966-); a herança das tradições chinesas, presente nos filmes de Mina Shum (1965-) e Keith Lock. Esses cineastas resgatam e trabalham em suas obras questões referentes às suas respectivas heranças culturais. E Atom Egoyan, antes

<sup>50</sup> Atom Egoyan já teve duas indicações ao Oscar: melhor diretor e melhor roteiro adaptado, pelo filme *O doce amanhã (The Sweet Hereafter* – 1997).

<sup>51</sup> No Brasil tivemos acesso a algumas obras desses cineastas: Patrícia Rozema: *Ouvi as sereias cantar (I’ve Heard the Mermaids Singing)* – 1987, *Quando a noite cai (When Night is Falling)* – 1995, *Palácio das ilusões (Mansfield Park)* – 1999. Bruce McDonald: *Identidade Trocada (Picture Claire)* – 2001. Peter Mettler: *Jogos, Deuses e LSD (Gambling, Gods and LSD)* – 2002. Jeremy Podeswa: *Eclipse* – 1994, *Os cinco sentidos (Five Senses)* – 1999.

<sup>52</sup> Os filmes da indo-canadense Deepa Mehta colocam em foco as tradições culturais da Índia. Muitos de seus filmes chegaram ao Brasil, como a trilogia *Fogo (Fire)* – 1996, *Terra (Earth)* – 1998 e *Água (Water)* – 2005, e *Bollywood/Hollywood* – 2002.



considerado apenas por sua identidade “canadense”, também partiu em busca do resgate de seu local original étnico e cultural, retomando questões pertinentes a sua ascendência armênia nos filmes *Calendar* (1993) e *Ararat* (2001). E acompanhando o desabrochar desse “cinema étnico” também o “cinema *queer*” começou a buscar seu espaço, tendo como figura emblemática o cineasta John Greyson (1960-).<sup>53</sup>

Essa diversidade cultural dos filmes produzidos na porção anglófona do país revela o caráter multicultural do cinema anglo-canadense que, pela própria indefinição de sua identidade, é capaz de abarcar uma diversidade de manifestações culturais em suas produções. Ou, como afirma MacKenzie: *Canadian cinema can also be seen as de facto multicultural in nature precisely because there's no Canadian identity to set at the center of these films* (MACKENZIE, 2005).

Por outro lado, além desse cinema multicultural, além dos filmes autorais, além das produções *avant-garde*, além dos filmes *cult*, também as produções populares fazem parte da cartografia do cinema anglo-canadense. Basta lembrar o sucesso dos filmes produzidos durante o período do *tax shelter*. Seguindo essa tendência, inaugurada pelo sucesso de filmes como *Almôndegas* e *Porky's*, os mais recentes sucessos de bilheteria anglo-canadenses são duas comédias: *Homens com vassouras* (*Men with Brooms*), de Paul Gross (1959-), e *Duct Tape Forever*, de Eric Till (1929-), ambos de 2002.

Dentro dessa diversidade de obras e da diversidade cultural e estilística que elas comportam, como definir a identidade canadense de um filme? Ou melhor: o que define a identidade de um filme anglo-canadense?

A difícil tarefa de identificar o que há em um filme que o torna canadense, ou melhor, o que há no projeto de um filme para que ele seja considerado canadense e assim seja merecedor dos programas de financiamento às produções cinematográficas nacionais é uma situação que deve persistir. E tentar classificar a identidade canadense das produções tanto a partir de elementos objetivos (a presença de canadenses na produção: diretores, roteiristas, atores, etc), quanto de elementos subjetivos (temas, conteúdos), é uma maneira de tentar superar um problema muito mais complexo. Mas essa foi a forma encontrada pelas instituições financiadoras governamentais para incentivar e fomentar a existência de uma indústria cinematográfica canadense.

---

<sup>53</sup> O filme de maior notoriedade de John Greyson é *Paciente Zero* (*Zero Patient*) – 1993, sobre um comissário de bordo franco-canadense que teria sido a primeira vítima da AIDS na América, responsável por disseminar a doença pelas saunas de São Francisco. Também chegaram ao Brasil seus filmes: *Lilies* – 1996, *Sem corte* (*Uncut*) – 1997, *Proteus* – 2003.

A possível definição de uma identidade cinematográfica anglo-canadense parece pairar entre a relação conturbada de sua invisibilidade frente ao cinema hollywoodiano, instaurada pela semelhança entre eles, que é desejada por uns e criticada por outros; e a diferença atávica ao cinema quebequense. Uma vez que essa diferença vai muito além do idioma, passando pelo apelo popular que o cinema quebequense possui junto à audiência doméstica, diferentemente do cinema anglo-canadense, que carece de espectadores.

O cinema anglófono vive esse conflito de identidade, dividido entre a instituição de um cinema nacional cultural e o sonho de ser uma indústria global. E parece ser a consciência de estar nesse entre-lugar o que impulsiona os cineastas e os artistas anglo-canadenses.

### 1.1.2. Cinema quebequense

No Quebec, a indústria cinematográfica enfrenta os mesmos problemas de distribuição que a porção anglófona, sendo também suplantada pelo domínio hollywoodiano nas salas de exibição. Mas compartilha com os conterrâneos anglófonos os programas de incentivo governamentais, que quase sempre possuem duas versões (uma, anglófona e outra, francófona) para contemplar assim as duas identidades lingüísticas oficiais do país. Além disso, o governo quebequense também implementa programas especificamente direcionados à área da produção cinematográfica.

Ao contrário dos anglo-canadenses, os filmes franco-canadenses têm êxito nas bilheterias domésticas, o que talvez resulte da própria posição dos quebequenses dentro do Canadá, constantemente necessitando reafirmar sua identidade em contraposição aos anglo-canadenses, ou, como questiona Sánchez: *¿Será acaso porque la identidad cultural quebequense es más fuerte y, por tanto, se consumen más productos locales?* (SÁNCHEZ, 2000). Conforme Eloína Prati dos Santos, “o Quebec tenta construir e manter uma identidade canadense-francesa de resistência à emergente cultura canadense-inglesa” (SANTOS, 1995, p. 127).

As primeiras investidas cinematográficas em território quebequense foram realizadas pela iniciativa individual de dois padres católicos: Albert Tessier e Maurice Proulx. A influência da igreja católica na vida cultural do Quebec foi marcante até a década de 1960, o que se refletiu em sua produção fílmica.

Na década de 1930, filmes falados em francês, importados da França, começaram a ser exibidos na porção francófona do Canadá, o que ajudou a construir e a ressaltar o caráter francês no Quebec.

Em 1939, quando o NFB, denominado no Quebec *Office National du Film du Canada* (ONF), foi criado, o cinema do Quebec se resumia ao trabalho de poucos e entusiastas amadores. Estes primeiros realizadores encontraram apoio no *Service de Ciné-photographie*, fundado em 1943 pelo governo do Quebec, mas diferentemente do ONF, que até então atuava apenas em território anglófono, era mal equipado, tinha um mínimo de pessoal e trabalhava apenas com câmeras 16mm. Versões dubladas de filmes anglófonos eram feitas para o Quebec e pouca atenção era dada para as suas próprias produções. Contudo, alguns cineastas francófonos lideraram e encorajaram a emergência de produções quebequenses dentro da ONF.

No Quebec, o ONF foi visto durante anos como uma agência federalista que negava as aspirações culturais quebequenses, sendo mínimo o número de produções franco-canadenses até a década de 1950. Tal situação fez com que muitos cineastas quebequenses se recusassem a aceitar o domínio anglófono da administração do ONF. Após séries de protestos, a indicação de Guy Roberge, primeiro franco-canadense a administrar a organização, gerou uma série de mudanças que culminaram em 1964 com a total separação das linhas de produção francófonas e anglófonas (MORRIS, 2007).

Após a Segunda Guerra Mundial, houve um período de ativa produção cinematográfica no Quebec. Com a guerra houve uma escassez de filmes falados em francês e muitos cineastas europeus buscaram exílio no Quebec. Como resultado disso, o filme que marca o despertar da indústria cinematográfica quebequense em 1944 é *Le Père Chopin*, realizado pelo imigrante russo anteriormente radicado na França, Fedor Ozep. Essa produção sinalizou a criação de uma nova e integrada indústria de produção e exibição, com contatos internacionais e suporte religioso (financeiro e ideológico). Outros quebequenses estavam ávidos por produzir filmes, esperando recuperar seus gastos no mercado nacional e conseguir distribuição internacional.

Entre as décadas de 1940 e 1950, os primeiros empenhos para a realização de um cinema comercial começaram a surgir e duas produtoras foram responsáveis pela realização de todos os filmes do Quebec: a *Québec Productions* e a *Renaissance Films*. Em 1947, a *Québec-Productions* lança com versões em inglês e francês o filme: *Whispering City/La Forteresse*, de Fedor Ozep. Contudo, o filme não alcançou o sucesso comercial internacional esperado por seus produtores e a QP teve de mudar suas aspirações e contentar-se com o mercado local. A *Renaissance*, que desejava fazer filmes católicos, foi a produtora de *Le Père Chopin*. A influência católica resultou em filmes que quase sempre retratavam a importância da Igreja Católica na vida das pessoas, além disso, era frequente a presença de um

personagem central (um padre ou a figura de um líder) responsável por consolar e aconselhar os outros personagens, sempre necessitados dessa liderança.

As duas companhias tentaram expandir seu mercado para além das fronteiras do Quebec, buscando sem êxito realizar arranjos de co-produção com companhias francesas e acabaram retornando aos temas quebequenses. O relativo sucesso dessas produções inspirou outras pequenas produtoras a produzirem um total de sete filmes, sendo dois destes em inglês. Um grande sucesso dessa época foi o filme *La petite Aurore, l'enfant martyre* (1952), de Jean-Yves Bigras.

Contudo, em 1954, após dezenove filmes, a indústria cinematográfica entra em colapso. A mediocridade dos filmes produzidos nessa época fez com que eles sofressem um golpe fatal com o advento da televisão. Conforme Pierre Véronneau, hoje em dia o que importa não é a qualidade destes filmes, mas sim seu grande valor enquanto documento social. Entre as décadas de 1940 e 1950, o Quebec se transformou de uma sociedade agrícola em uma sociedade urbana. Estes filmes parecem defender essa ordem social tradicional, especialmente o lugar do clérigo, mas um olhar mais apurado revela o contrário. Os personagens e temas destes filmes, apesar da impressão negativa que evocam da sociedade quebequense, retratam uma sociedade em transição, na qual os valores católicos são questionados, contradizendo assim a mensagem superficial do enredo (VÉRONNEAU, 2007).

Na década de 1950, a produção cinematográfica quase inexistiu, embora alguns poucos produtores semiprofissionais trabalhassem para o governo do Quebec, uma vez que o único lugar onde os filmes quebequenses conseguiam ser realizados era o OFN. Desta forma, brilhantes realizadores como Louis Portugais, Michel Brault, Gilles Groulx, Claude Jutra se juntaram a antigos colaboradores do OFN e finalmente tiveram oportunidade para desenvolver seu talento graças à conjunção de três fatores. Primeiro, a mudança do OFN de Ottawa para Montreal, que fez com que os cineastas quebequenses pudessem trabalhar e viver no Quebec. Segundo, a atenção pública focada nos cineastas quebequenses, que até então não recebiam as mesmas oportunidades oferecidas a seus colegas anglófonos, sendo as produções francófonas e anglófonas separadas administrativa e financeiramente, o que levou à criação de um serviço distinto francófono. Terceiro, a necessidade que a televisão apresentava de uma grande quantidade de material para exibir que fez com que os entretenimentos populares e as inovações artísticas recebessem tanto suporte dos departamentos governamentais e instituições educacionais quanto os filmes.

Contudo, os cineastas tinham ainda de ir além de suas limitações tecnológicas, tentando melhorar seus equipamentos e a capacidade destes em capturar sons e imagens

naturais enquanto eram movimentados pelas locações de filmagem. Assim, *Les Raquetteurs* (1958), de Gille Groulx, foi importante tecnologicamente como um passo chave em direção ao desenvolvimento do “cinema direto”, mas também teve uma importância social enquanto declaração do despertar de uma nação.

Profundas mudanças sociais estavam acontecendo no Quebec, os Liberais chegaram ao poder em 1960 e iniciou-se a Revolução Tranqüila.<sup>54</sup> Os franco-canadenses transformavam-se em quebequenses e o cinema precisava dar expressão a essas mudanças. Conforme Philip Reines:

It was during this time of discontent that Québec francophone cinema became Québécois and, while searching for cultural reality, began to exercise greater influence as a central icon in the search for ethnic identification. Using Joul, the contemporary francophone films reinforced the fact that tile bonding of realistic images to an authentic common language was central to their society's cultural identity. Both the images presented, and the language spoken confirmed this cultural reality and gave substance to it. In this way, the use of cinéma direct in Québec films not only served as a reflection, but also as a stimulus to an emerging Québécois society (REINES, 1991).

Assim, no início da década de 1960 houve uma aceleração no desenvolvimento do cinema quebequense tanto sob os auspícios do OFN quanto fora. Iniciou-se então uma nova fase que dividia a produção cinematográfica em duas categorias: documentários (curta e longas metragens e também docudramas) e ficção. Dois filmes são emblemáticos desse período: *Pour la suite du monde* (1963), de Pierre Perrault e Michel Brault, que representa mais um passo tecnológico no desenvolvimento do cinema direto; e *A tout prendre* (1963), de Claude Jutra, que representa um posicionamento pessoal do cineasta e de suas aspirações nacionalistas.

---

<sup>54</sup> Revolução Tranqüila (*Quiet Revolution/Révolution Tranquille*) é nome dado ao período da história do Quebec entre 1960 e 1966 que teve início com a eleição provincial de Jean Lesage do Partido Liberal do Quebec que elaborou um programa reformista e utilizou como tema central da campanha eleitoral o slogan liberal: “*C'est le temps que ça change*”. A maior mudança durante o período foi a rejeição dos valores tradicionais do passado, conforme o historiador franco-canadense Michel Brunet: “*les trois dominantes de la pensée canadienne-française: l'agriculturisme, le messianisme et l'anti-étatisme*”. Assim, instaurou-se uma tendência a atitudes liberais em contraposição aos antigos valores tradicionais, bem como uma oposição aos valores religiosos e aos valores associados ao estilo de vida rural. Apenas o pensamento nacionalista se manteve e o processo de questionamento da ordem social inevitavelmente levou à redefinição do papel e do lugar dos franco-canadenses no Canadá. Decorrente desse desejo de autonomia do Quebec instaurou-se então um clamor social por mudanças em relação ao seu *status* no país exigindo o reconhecimento do bilingüismo e biliculturalismo do Canadá. Em decorrência disso, o conceito de franco-canadense foi substituído pela noção de quebequense. A Revolução Tranqüila representa o momento de modernização do Quebec, que assumiu uma posição política mais afirmativa no âmbito da federação, tanto no que concerne a valorização da identidade quebequense como no tocante à ampliação da autonomia político-administrativa da província. (Textos fonte: René Durocher: “*Révolution Tranquille*” e Claude Belanger: “*Quite Revolution*”)

Perrault dominou o “cinema direto” desse período. Ele não apenas queria observar e gravar o surgimento de uma nação quebequense, mas também fazer parte desse despertar. No entanto, o cinema direto não ficou restrito às questões nacionalistas. Alguns produtores tentaram usar essa tecnologia para filmes de ação social, muitos dos quais trabalhando no programa *Société nouvelle*, equivalente francófono ao *Challenge for Change* do NFB.

Mas o movimento do cinema direto começou a vacilar no início da década de 1970, em parte por que alguns de seus praticantes começaram a ser atraídos pelas possibilidades dos filmes de ficção. Outro fator importante para a mudança do cinema direto para o cinema de ficção foi o surgimento, em 1967, do CFDC, intitulado na porção franco-canadense *Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne* (SDICC), que trouxe novas possibilidades de financiamento. Igualmente à porção anglófona, o domínio estrangeiro dos setores chaves de distribuição prejudicou o desenvolvimento comercial do cinema quebequense. E, assim como na indústria anglófona, surge no Quebec um cinema mais comercial que visava competir com as produções estadunidenses.

Por outro lado, em decorrência da Revolução Tranqüila o Quebec emergiu de uma severa moralidade católica no universo do amor livre e da permissividade sexual dos anos sessenta e início dos setenta. Livre do controle da Igreja Católica representado pelo *Bureau de Censure* que dominara a indústria fílmica quebequense, filmes que até então eram rejeitados passaram a ser aceitos. Assim, uma pequena distribuidora de Montreal, a *Cinepix*, administrada por Andre Link e John Dunning, importava filmes europeus de gênero e baratos: *soft* pornôs e filmes de terror, que de outra forma não chegariam aos cinemas canadenses. Conforme Dunning: *We were buying all kinds of films from Italy, Germany – drug-ridden, horrible things. We would bring them in and promote them with all kinds of garish advertising, as much as we could get by with* (DUNNING *apud* CORUPE, 2005).

A maior tolerância do sistema de classificação de filmes da censura no Quebec foi, com certeza, um dos fatores que impulsionou a distribuidora *Cinepix* a começar também a produzir. Além disso a experiência em distribuir esses filmes de baixo orçamento também influenciou na decisão de expandir as atividades à produção de filmes baratos semelhantes aos que distribuía. Conforme Link, ao observarem os filmes que importava, ele e seu sócio pensaram: *We can make one of these. We certainly couldn't do any worse!* (LINK *apud* CORUPE, 2005). A *Cinepix* estabeleceu-se então como o centro das produções cinematográficas comerciais canadenses de baixos custos.<sup>55</sup> Conforme Robert Lantos, a

---

<sup>55</sup> Em 1989, a *Cinepix* uniu-se à *Famous Players* dando origem à *C/FP*, que em 1997 adquire a *Lions Gate Entertainment*.

respeito da *Cinepix*: *They were among the first to prove that it is possible to make movies for international markets and be Canadians* (LANTOS *apud* VANTSDAL, 2004, p. 44).

Nesse período, também como na indústria anglófona, surge no Quebec um cinema mais comercial que tenta competir com as produções estrangeiras. Duas comédias alcançam grande sucesso de bilheteria: a comédia erótica *Valérie* (1969), de Denis Héroux, primeiro filme produzido pela *Cinepix*, e *Deux femmes en or* (1970), de Claude Fournier, produzido pela *France Film*. Esses dois filmes atingem uma popularidade que não se via no Quebec desde o sucesso do melodrama *La Petite Aurore, l'enfant martyre*. Enquanto alguns cineastas quebequenses buscavam na França e no cinema de Jean-Luc Godard e François Truffaut inspiração para suas obras, Héroux e Fournier aproveitaram a oportunidade criada pelos incentivos governamentais para criar o que viria a ser o *boom* popular dos filmes eróticos em um período crítico para a história do cinema quebequense.

Em 1971, Claude Jutra lança *Meu tio Antoine*, que viria a ser um dos filmes canadenses mais aclamados pela crítica nacional e internacional, sendo considerado o melhor filme canadense de todos os tempos.

A partir de 1972, com o lançamento de *Le Diable est parmi nous*, de Jean Beaudin, a *Cinepix* passou a centrar suas produções em *thrillers* e filmes de horror. Logo a produtora começou a atrair jovens entusiastas de outras regiões interessados em fazer cinema, entre os quais: Ivan Reitman e David Cronenberg. A habilidade de Reitman em lidar tanto com a parte criativa quanto com a parte comercial da produção cinematográfica impressionou aos diretores da *Cinepix* que o convidaram a formar uma sociedade.<sup>56</sup>

Outra voz que começou a ter visibilidade no Quebec através do cinema, na década de 1970, foi a voz das mulheres. Com o apoio do ONF, um grupo de mulheres produziu uma série de filmes intitulada *En tant que femmes* (1973-74), que abordou questões pertinentes ao universo feminino. E o sucesso da série encorajou a produção cinematográfica feminina.

Em 1975, foi sancionada a *Loi sur le cinéma*, que criou o *Institut québécois du cinéma* (IQC) a fim de estimular e subsidiar financeiramente a criação, a produção, a distribuição e a difusão de filmes quebequenses de qualidade. O IQC foi desativado em 1994, tendo suas funções delegadas à *Société de développement des entreprises culturelles* (SODEC), antiga *Société générale des industries culturelles* (SOGIC), criada em 1988 e renomeada em 1995, e que se mantém em atividade até os dias de hoje.

---

<sup>56</sup> Ivan Reitman dirigiu dois filmes produzidos pela *Cinepix*: *Foxy Lady* – 1971 e *Cannibals Girls* – 1973, além de trabalhar como produtor dos seus e de filmes de outros diretores, entre os quais os dois primeiros de Cronenberg.

Apesar de todos os esforços, no início dos anos oitenta, o cinema quebequense viveu outra crise. Houve uma redução preocupante no número de produções privadas e nas produções do ONF. Poucas produções, problemas financeiros, altos custos, a falta de trabalho para produtores, técnicos e artistas competentes, bem como o imenso número de produções hollywoodianas que inundavam as salas de exibição do Quebec eram problemas do cinema quebequense no início da década de 1980. As grandes esperanças dos anos setenta se dissiparam, o sonho do amálgama entre o cinema de criação e o cinema de produção não se concretizou.

Contudo, a crise no cinema quebequense não estava na criatividade de seus artistas nem na qualidade de suas obras, mas sim na produção. E na busca por ajudar a indústria cinematográfica a superar suas dificuldades de produção, o governo do Quebec implementou várias ações de incentivo, criando órgãos para fomentar a produção fílmica: *Société générale du cinéma du Québec* (SGCQ) – 1983, *Société générale des industries culturelles* (SOGIC) – 1988. Assim o governo quebequense pôde prover os meios necessários para que a indústria continuasse produzindo. Havendo ainda uma emergência de novos cineastas que ajudou a revigorar o cinema quebequense.

E justamente quando a produção cinematográfica do Quebec parecia estar em baixa surgiu uma obra emblemática que revigorou os ânimos da indústria, *O declínio do império americano* (*Le Déclin de l'Empire Américain* – 1986), de Denys Arcand (1941-). O filme superou o problema da qualidade versus a viabilidade comercial, combinando qualidade e sucesso comercial e foi bem sucedido tanto no mercado interno quanto externo. Sendo o primeiro filme franco-canadense a conseguir um verdadeiro sucesso internacional, colecionou diversos prêmios e deu ao Quebec sua primeira indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro. O estrondoso sucesso do filme empolgou as agências governamentais a buscarem repetir a façanha investindo nas co-produções internacionais.

Assim, órgãos como a SDICC e a *Société générale du cinéma du Québec* (SGCQ) passaram a se mostrar mais interessados em uma indústria cinematográfica comercial e lucrativa nas bases do mercado internacional, o que não era compatível com os interesses de um cinema nacional como era almejado por alguns cineastas. O gênero que mais claramente representava esse conflito entre os interesses comerciais da indústria cinematográfica e os interesses artísticos e políticos dos cineastas era o documentário. Mas em decorrência dessa nova crise, houve uma redução na produção de documentários até mesmo no ONF, fazendo com que o posicionamento mais comercial das instituições governamentais, representado pelo



sucesso do filme de Arcand, não fosse bem visto por alguns. Jean Pierre Lefebvre (1941),<sup>57</sup> por exemplo, considera que *O declínio do império americano* representou mais um prego no caixão do cinema autoral quebequense ao tornar-se um modelo de viabilidade comercial.

No entanto, essa viabilidade comercial não impediu Arcand de fazer de seu filme uma obra de crítica social. O personagem Dominique St. Arnaud (vivida por Dominique Michel), diretora do Departamento de História da Universidade de Montreal, começa o filme respondendo a uma das perguntas de sua entrevistadora, por ocasião do lançamento de seu primeiro livro: “O desejo individual da felicidade é responsável pelo declínio do império americano”. O filme é mordaz e sarcástico e vai pontuando, através dos diálogos dos personagens, os múltiplos fatores que tornam esse declínio evidente: a queda da natalidade; a dívida nacional incontornável; a diminuição constante das horas de trabalho; a degeneração das elites. Para David Pike, *Rather than playing to the locals, Déclin is supremely conscious of its place in the rest of the world, not merely through the thematic thread captured in its title, but also in realizing characters whose accents and desires are comprehensible beyond the borders of Québec* (PIKE, 2007).

O filme faz uma crítica ao estilo de vida estadunidense. E apesar de Arcand não se considerar nem pro nem antiestadunidense, para ele é evidente que os Estados Unidos dominam o mundo e que todos somos súditos desse império que irá decidir nossa cultura. E, conforme o cineasta, a cultura continua sendo uma arma de dominação (FOLHA DE SÃO PAULO, 2003). Mas há também no filme uma reflexão acerca das conseqüências sociais e políticas do resultado negativo do referendo de 1980 que propunha a independência do Quebec.<sup>58</sup> A autocrítica social de Arcand é feita em tom de comédia e às discussões sociais são entrecruzados diálogos picantes sobre sexo, relacionamentos e traições. Assim, o filme insere-se em uma tradição cinematográfica quebequense que aprecia a comédia, gênero que dominou as bilheterias franco-canadenses nas últimas décadas.

Na década de 1990 o cinema do Quebec viveu um momento de transformação decorrente de um conjunto de mudanças, entre as quais as que atingiram o ONF em conseqüência da saída dos antigos cineastas que fizeram o renome da instituição. A *Telefilm* passou a conceder grandes quantias financeiras para as produções televisivas. A SODEC (*Société développement des entreprises culturelles*)<sup>59</sup> passou a confiar mais na indústria

---

<sup>57</sup> Jean Pierre Lefebvre é uma figura emblemática do cinema quebequense, realizou vinte e quatro longa metragens e mais um número de curtas, além de um ciclo de vídeo intitulado *L'âge des images*.

<sup>58</sup> Em 1981, Arcand realizou o documentário *Le Confort et l'indifférence*, que apresenta o seu ponto de vista acerca do Quebec e da questão do rechaço dos quebequenses ao referendo de 1980.

<sup>59</sup> Site: <http://www.sodec.gouv.qc.ca/>

cinematográfica e a preocupar-se com a distribuição internacional. Mencione-se também a tentativa dos cineastas independentes de sobreviverem em um mundo onde o vídeo (em detrimento da película) parece frequentemente ser a única solução praticável. Conforme Jean Pierre Lefebvre, na década de 1990 o cinema independente quebequense reconstruiu um cinema forte, diferente do outro, quase destruído pelo sonho vazio de que o Quebec se tornasse a Hollywood do Canadá.

É nesse período que o renomado dramaturgo e ator Robert Lepage (1957-)<sup>60</sup> estréia como diretor de cinema. Seu primeiro filme, *Le Confessional* (1995), foi exibido em *première* no Festival Internacional de Toronto de 1995 e deu a Lepage o Genie de melhor filme e melhor diretor, além do prêmio Claude Jutra de melhor primeiro filme. O cinema *avan-garde* e autoral de Lepage, que escreveu os roteiros de todos seus filmes, representa o contraponto ao cinema comercial do Quebec e insere-se na tradição de um cinema mais experimental e engajado politicamente. Em contrapartida, em 1997, a comédia sobre um time de jogadores de hóquei, *Les Boys*, de Louis Saïa (1950-), alcançou um grande sucesso local, resultando na realização de três seqüências: *Les Boys II* (1998), *III* (2001) e *IV* (2005).

Saindo de um período de crise, graças ao talento de seus realizadores e dos incentivos governamentais, o cinema quebequense parece viver um período de desenvolvimento e de notoriedade. O Oscar de melhor filme estrangeiro em 2004 para *As invasões bárbaras* (*Les Invasions Barbares* – 2003), de Denys Arcand, marca o renascimento do cinema do Quebec e sua maior visibilidade no mercado internacional.

Quase vinte anos depois, Arcand retomou os personagens de *O declínio do império americano* e os colocou frente ao dilema da morte eminente de um deles. Rémy (interpretado por Rémy Girard), historiador e professor universitário em Montreal, agora com mais de cinquenta anos, está em fase terminal em decorrência de um câncer. A doença de Rémy é o ponto de confluência que vai reunir os amigos e reaproximar a família. Assim como no filme anterior, em *As invasões bárbaras* são levantadas várias questões polêmicas acerca da sociedade contemporânea através dos diálogos dos personagens que discutem entre outros temas: o antiamericanismo, o holocausto indígena, a eutanásia, a globalização, a discriminação das drogas, etc... Mas, acima de tudo, o filme trata da amizade e da relação entre pai e filho. É através da relação existente entre o pai, “um socialista voluptuoso”, e o

---

<sup>60</sup> Robert Lepage dirigiu até agora cinco filmes: *Le Confessional* – 1995, *Le Polygraphe* – 1996, *Nô* – 1998, *Mondes possibles* (*Possible Worlds*) – 2000, *A face oculta da lua* (*La face cachée de la lune*) – 2003.

filho, “um capitalista puritano”, que Arcand coloca em debate as mudanças sociais e políticas decorridas na passagem de tempo entre um filme e outro.

O cinema do Quebec explora mais explicitamente a discussão de questões relacionadas à identidade nacional e multicultural do Canadá, bem como às questões sociais, políticas, econômicas e culturais vividas pelos quebequenses. Assim, ele parece ter uma maior preocupação e consciência acerca da diversidade cultural vivida no país, cuja vertente mais óbvia é o fato de possuir dois idiomas oficiais, e do lugar que os quebequenses ocupam nesse contexto. Pensando ainda no recente reconhecimento do Quebec pelo Parlamento canadense como uma nação dentro do Canadá, a idéia de um cinema quebequense ganha uma nova perspectiva passando a ser visto então como o representante de uma nação reconhecida.

Contudo, não se deve considerar a identidade cinematográfica quebequense em termos apenas de uma maior reflexão a respeito de questões culturais, sociais e políticas que são intrínsecas ao debate de uma idéia de identidade nacional. Não se pode deixar de lado a existência também de uma tradição de cinema popular de entretenimento que é igualmente importante na construção da idéia de um cinema quebequense.

Dois recentes sucessos de bilheteria no Quebec comprovam essa tradição. O filme *C.R.A.Z.Y: Loucos de amor* (C.R.A.Z.Y. – 2005), de Jean-Marc Vallée (1963-), e *Bon Cop, Bad Cop* – 2006, de Eric Canuel (1964-). Duas obras bem distintas de *As invasões bárbaras*, elas revelam a habilidade de fazer o verdadeiro cinema popular quebequense.

*C.R.A.Z.Y: Loucos de amor*<sup>61</sup> foi escolhido o melhor filme canadense de 2005, e além de obter um grande sucesso no mercado cinematográfico quebequenses, obteve muito êxito em outros países. Contudo, o gasto com o pagamento dos direitos de execução da trilha sonora musical do filme fez com que o diretor optasse por deixar de fora do plano de distribuição o caro mercado estadunidense. O filme aponta assim uma possibilidade para o desenvolvimento do cinema quebequense que, ao contrário do sonho do cinema anglo-canadense, pode passar por fora das fronteiras dos Estados Unidos.

Contudo, existe um diálogo do cinema do Quebec com o cinema hollywoodiano, mas que se estabelece diferentemente do que acontece na instância inglesa. Conforme Michael Spencer e Susan Ayscough: *Anglophones tend to see Hollywood as the Mecca of film. Francophones, for their part, prefer to challenge Hollywood without at the same time having*

---

<sup>61</sup> *C.R.A.Z.Y: Loucos de amor* retrata as dificuldades de Zachary, quarto de cinco filhos, que luta para definir sua identidade, tentando reprimir sua homossexualidade para não desapontar o pai, intransigente e homofóbico, que ele adora. Tudo se passa no Quebec durante o período da Revolução Tranqüila.

*to uproot themselves from the cultural map: they want first to succeed at home* (SPENCER; AYSCOUGH *apud* PIKE, 2007).

Um bom exemplo da relação entre o cinema hollywoodiano e o quebequense é a comédia/policial *Bon Cop, Bad Cop*,<sup>62</sup> um filme franco-canadense que consegue articular com total domínio os repertórios do cinema de gênero hollywoodiano. O filme mescla os gêneros de comédia e policial para contar a história de dois policiais, um, anglófono e outro, francófono, obrigados a trabalharem juntos e conviverem com as diferenças culturais e lingüísticas. Cada um dos protagonistas fala um idioma diferente, um, francês e o outro, inglês, do que resultam diálogos bilíngües que remetem ao significativo *slogan* do filme: “atire primeiro, traduza depois”. Maior sucesso comercial da indústria cinematográfica quebequense, *Bon Cop, Bad Cop* arrecadou 11,3 milhões de dólares nas bilheterias do país.<sup>63</sup>

Parece que a principal diferença existente entre o cinema produzido pelos anglo-canadenses e o produzido pelos franco-canadenses, além do idioma, é a quantidade de espectadores domésticos que cada um consegue atrair, uma vez que as produções quebequenses conseguem algo quase impossível para as anglo-canadenses: sucesso de crítica e de público.

---

<sup>62</sup> O título é uma tradução/adaptação da expressão *Good Cop/Bad Cop*. O filme foi realizado utilizando dois roteiros, um, em inglês e o outro, em francês, e foi lançado em duas versões: uma para espectadores francófonos com legendas para as partes faladas em inglês e outra, para os anglófonos, com legendas para as partes faladas em francês. Por essas razões os produtores do filme reivindicam para ele o título de primeiro filme canadense bilíngüe.

<sup>63</sup> O que fez com que seus produtores reivindicassem o título de filme de maior sucesso comercial no mercado doméstico, uma vez que superou os 11,2 milhões alcançados por *Porky's* vinte e cinco anos antes. Contudo, eles não levaram em consideração a inflação desse período e não realizaram uma atualização dos valores, o que certamente manteria *Porky's* no topo da lista.

## 2. David Cronenberg: seu cinema e suas obsessões

*I want to show the unshowable, speak the unspeakable.*  
David Cronenberg

David Cronenberg (1943) nasceu em Toronto, em uma família de classe média e de origem judia. Filho de um jornalista, Milton Cronenberg, e de uma pianista, Esther Cronenberg, ele cresceu em uma casa de paredes recobertas por livros e constantemente inundada pela música clássica. Cronenberg ingressou na Universidade de Toronto em 1963 para estudar ciência (bioquímica e biologia), mas acabou abandonando o curso no ano seguinte, optando então pelo curso de língua e literatura inglesa. Seu interesse pela literatura sempre fora evidente, principalmente em relação ao que ele denomina literatura *underground*, como os textos de William Burroughs e Henry Miller. E o desejo de tornar-se um escritor, motivo que o levou a mudar de curso, não era novidade, tendo manifestado-se muito cedo em sua vida:

I aspired to write very early. I was interested in underground novels – William Burroughs, Henry Miller and some of the people that T. S. Eliot introduced to North America. I always wrote. I can't remember not writing. I can't remember not expressing myself. I wrote my first novel when I was ten years old. It was three pages long. As far as I was concerned, that was a novel. So that was very natural to me (in: RODLEY, 1997, p. 4).

Na adolescência, Cronenberg escrevia contos e os enviava para revistas na tentativa de que fossem publicados. Esse ímpeto literário o acompanhou até a faculdade e ainda quando era aluno do curso de ciência teve um de seus contos agraciado com o prêmio Epstein em um concurso literário da Universidade. Em 1965, ele trancou a matrícula na faculdade para viajar pela Europa, retornando um ano mais tarde e retomando sua carreira acadêmica, graduando-se em 1967.

### 2.1. A ciência de fazer filmes não é tão difícil – nasce um cineasta

*You're seeing me develop, not only as a filmmaker if you've seen my earlier films, but you're seeing me kind of learn how to be a human, how my philosophy has evolved.*  
David Cronenberg

O interesse de Cronenberg pelo cinema iniciou durante seu período universitário quando ele ficou fascinado pela possibilidade de realizar um filme. Assistir a *Winter Kept Us Warm*, realizado por outro aluno da Universidade de Toronto, foi o marco fundador da sua carreira cinematográfica. Pois, como observa o cineasta, até então não havia uma indústria cinematográfica no Canadá e o fato de os filmes virem de fora, de Hollywood (em sua

maioria) ou da Europa, geravam a idéia errada de que fazer cinema era algo inacessível às pessoas do país. Contudo, assistir ao filme realizado em sua universidade e conhecer o movimento do cinema *underground* estadunidense lhe mostrou um caminho acessível, afinal lhe parecia possível pegar uma câmera, comprar um filme, carregar o equipamento ele próprio e limpar as lentes. Desta forma, os cineastas *underground* de Nova Iorque (Kenneth Anger, Ed Eschwiller e Jonas Mekas) foram uma inspiração para o cineasta principiante e seus colegas.

Ao tomar contato com essas obras, Cronenberg percebeu que poderia usar uma outra linguagem artística distinta da literária, sua primeira tendência artística, para contar uma história com novas possibilidades narrativas que o texto literário não lhe permitia. O cinema surgiu então como uma nova maneira de expressar sua criatividade artística, sendo, como ele próprio declarou, uma maneira de integrar as duas partes primordiais de sua identidade, seus interesses pela ciência e pela literatura.

Conforme Cronenberg, a linguagem cinematográfica tinha algo que lhe serviu como uma luva, o fato de sentir-se livre de influências fílmicas, pois em todas as suas tentativas de escrever um romance, ele sentia que não conseguia encontrar sua própria voz, sendo possuído por Nabokov e Burroughs. Ao escrever para o cinema, ele sentiu-se totalmente livre: *I didn't feel the hand of someone on my shoulder, like Hitchcock's on Brian de Palma. There was not one film-maker who was so almost me that I couldn't get to the real me* (in: RODLEY, 1997, p. 23).

Ele descreve sua primeira aproximação ao fazer cinematográfico como uma experiência muito física. Aficionado de artefatos tecnológicos, ele buscou compreender o processo de produção cinematográfica a partir de seus aspectos físicos. Desta forma, seus primeiros interesses e inquietações em relação à linguagem cinematográfica foram mais práticos e técnicos do que teóricos. Na busca por compreender a tecnologia utilizada pelo cinema, ele obteve suas primeiras informações através das definições dos aparatos: “Lente”, “Película”, “Câmara”, “Diafragma”, apresentadas na Enciclopédia Britânica. Outra importante fonte de aprendizagem foi a revista *American Cinematographer*, cujos artigos tratavam de aspectos técnicos da produção cinematográfica.

Em 1966, juntamente com outros estudantes, entre os quais Ivan Reitman, Cronenberg criou a *Toronto Film Co-op* para produzir e distribuir os filmes que realizavam com o intuito de torná-los acessíveis e fazer com que fossem vistos. Segundo o cineasta, ele e seus colegas não conheciam as pessoas que distribuíam os filmes e tampouco estavam acostumados a assistir filmes canadenses nos cinemas. Neste mesmo ano, ele escreve, dirige, fotografa e

edita o seu primeiro curta-metragem, *Transfer*,<sup>64</sup> que faz referência ao conceito freudiano de transferência. E no ano seguinte, produz seu segundo curta-metragem, *From the Drain*, que, igualmente ao anterior, foi totalmente realizado pelo cineasta.

Nessa época Cronenberg freqüentava o *Cinecity*, uma sala de cinema criada para exibir filmes que normalmente não entravam no circuito dos cinemas canadenses. Foi ali que ele assistiu, entre outros, filmes de Jean-Luc Godard e de Luis Buñuel, além de muitos filmes “*underground*”. O idealizador e provedor do *Cinecity*, Wilhelm Poolman, foi também o responsável pela criação da *Film Canada*, companhia que financiou o primeiro média-metragem de Cronenberg, *Stereo* (1969), em branco e preto, com a ajuda do *Canada Council for the Arts*. Contudo, como nessa época o *Canada Council* ainda não possuía uma categoria para produção de obras cinematográficas (que viria a ser inaugurada no ano seguinte), Cronenberg se inscreveu com um projeto para escrever um romance.

*Stereo* já trazia alguns temas que seriam recorrentes nos trabalhos posteriores do cineasta: a omnissexualidade e em geral a noção de que a sexualidade humana não é fixada biologicamente, mas socialmente construída e existencialmente maleável; as experiências científicas médicas radicais e quase sempre com algum componente sexual; as drogas e a drogadição. O filme foi recebido com grande entusiasmo pela crítica devido a sua originalidade.

O seu segundo média-metragem, *Crimes of the future* (1970), teve o suporte financeiro da *Canadian Film Development Corporation* (CFDC) e é muito semelhante ao filme anterior quanto à estrutura narrativa e à *mise-en-scène*, mas já utiliza a cor. Além disso, retoma o tema da omnissexualidade e de uma nova sexualidade e revela mais explicitamente a questão do corpo e, em particular, idéias em relação à mutação corporal e à doença, assuntos que viriam a ser recorrentes nas obras subseqüentes do cineasta.

Esses dois filmes estão ligados pelas semelhanças temáticas, como destaca William Beard:

In *Stereo* and *Crimes of the Future* sexuality is extensively played with as a concept; and it is the distance at which it is held, the curious detachment accompanying it, that prevents it from becoming the truly explosive and boundary-destroying force it is in the later films (BEARD, 2006, p. 22).

---

<sup>64</sup> Sinopses e fichas técnicas dos filmes de David Cronenberg apresentadas em Anexo I.

Ou ainda, pela *mise-en-scène* que em ambos apresenta locações desoladas com construções de concreto e vidro que criam uma sensação de esvaziamento que será recorrente em sua obra.

Uma idiossincrasia formal e estilística desses dois média-metragens em relação ao restante da filmografia de Cronenberg é a utilização de um artifício cinematográfico que não agrada ao cineasta: a *voice-over*. Com certeza, a opção por esse subterfúgio narrativo resulta em parte das limitações técnicas quanto à captação de som. Além das semelhanças formais e temáticas entre os dois filmes, em ambos o personagem central é interpretado por Ronald Mlodzik, que atuaria ainda em *Calafrios* e *Enraivecida na fúria do sexo*.

Se ambas as obras ainda são artisticamente imaturas, elas apresentam, contudo, originalidade e consistência tanto em relação à temática, que o cineasta viria a desenvolver em caminhos totalmente inusitados, quanto em relação aos anseios estéticos. Os dois filmes rejeitam uma narrativa convencional e têm um tom *underground*, revelando o anseio do iniciante cineasta em ser um artista.

Esses primeiros filmes se inserem em uma tradição canadense do cinema experimental, sendo, em alguns aspectos formais, distintos das futuras produções do cineasta, mas representam uma espécie de prefácio de sua obra. Perguntado a respeito do experimentalismo de seus primeiros trabalhos, Cronenberg respondeu: *I am not thinking "I am now going to build a scene with stylistic, experimental elements or vérité moments, or whatever"* (in: MENDIK, 2000, p. 179). Conforme Bart Testa, assim como outros cineastas que principiaram suas carreiras produzindo obras experimentais, Cronenberg abandonou esse caminho.

A principal opção para Cronenberg, assim como para outros aspirantes a cineasta no Canadá, de conseguir se manter era trabalhar para a *Canadian Broadcasting Corporation* (CBC). Assim, em 1971, enquanto vivia na França em Tourettes-sur-Loup, Cronenberg escreveu, filmou e dirigiu três *fillers* para a CBC: *Jim Ritchie Sculptor*; *Letter from Michelangelo*, *Tourettes*. E ao voltar para Toronto, em 1972, ele realizou mais seis: *Don Valley*, *Fort York*, *Lakeshore*, *Winter Garden*, *Scarborough Bluffs*, *In the Dirt*; e dirigiu um episódio da série de televisão *Progamme X* intitulado *Secret Weapons*.

Enquanto vivia na França, Cronenberg visitou o festival de Cannes e ficou fascinado pelo espetáculo, experiência que foi decisiva em sua decisão de abandonar definitivamente o cinema *underground* e assumir seu desejo de alcançar grandes audiências. Ao voltar para Toronto, ele escreveu o roteiro de *Shivers*. E, decidido a investir em sua carreira como cineasta, pôs-se a investigar que espécie de indústria cinematográfica havia no Canadá,



constatando que na verdade não havia. Um dos poucos espaços para a realização de filmes era o NFB, entretanto, conforme Cronenberg, a pressão da instituição em favor da realização de documentários acabava por cercear os cineastas. Assim, muitos diretores se viam obrigados a fingir que estavam fazendo um documentário para então realizarem quase que furtivamente um filme de ficção. Conforme o cineasta, esse posicionamento era decorrente da “mão pesada” de John Grierson:

whose influence I began to realize was as suffocating to me as it was liberating for people who wanted to make documentaries – the Idea that a real movie is a document of real people (meaning normal people), who work the land, who are fishermen; the Eskimos, the Arctic. That was film-making. Even when features got made, like *The Drylanders*, they were basically fictionalized documentaries about how hard it is to work the prairies and all that stuff (in: RODLEY, 1997, p. 35-6).

Cronenberg tem consciência da importância e da influência do NFB na produção cinematográfica canadense e revela que muitas vezes essa influência não era uma opção do cineasta, mas sim a imposição de um estilo, no caso o documentário, eleito como preponderante na construção de uma identidade canadense. Desta forma, ao optar pelo cinema de ficção o cineasta estava rechaçando uma tradição e indo contra um paradigma estabelecido em relação ao cinema canadense, sua tendência ao docudrama, resultante da política de incentivo do NFB e da experiência marcante do *cinema vérité*.

## 2.2. Adentrando o cinema de gênero – os filmes de horror do período Cinepix

Conforme Cronenberg, o que havia no Canadá de mais próximo a uma indústria cinematográfica era a *Cinepix*, que para ele podia ser comparada nessa época à produtora estadunidenses de filmes classe B dirigida por Roger Corman. Ao trabalhar com a *Cinepix*, ele conheceu o intenso nacionalismo quebequense e pôde perceber o quanto isso interferia em termos de como uma cultura fechada pode empolgar a si mesma. Ao que ele compara a condição da cultura anglo-canadense que, segundo ele, não empolga os anglo-canadenses, que são em verdade empolgados pela cultura estadunidense. Para o cineasta, conviver com os cineastas quebequenses foi uma experiência muito interessante.

Cronenberg apresentou o roteiro de *Calafrios (Shivers/The Parasite Murders/Frissons/They Came from Within – 1975)*, para John Dunning, que ficou muito entusiasmado com o material e o apresentou ao CFDC. Contudo, passaram-se três anos desde a escrita do roteiro até o filme ser finalmente produzido. Durante esse tempo, Cronenberg

chegou a pensar que o Canadá não seria o local apropriado para desenvolver sua carreira e cogitou transferir-se para os Estados Unidos, percorrendo todas as produtoras de Los Angeles envolvidas na realização de filmes de terror de baixo custo. Mas quando estava decidido a mudar-se para os EUA, ele foi surpreendido pela notícia de que o CFDC concordara em financiar a produção do filme. E quando iniciam-se as reuniões com os produtores, Cronenberg se depara com as imposições que teria ao ingressar na indústria cinematográfica. De repente, viu-se forçado a aprender como fazer um filme e qual a função de cada um da equipe, experiência muito diferente das de seus filmes anteriores, realizados completamente sob seu controle.

O tema central de *Calafrios*, uma entidade estranha que invade o corpo humano e o domina, desumanizando-o, é um tema recorrente do gênero de horror.<sup>65</sup> É fácil reconhecer no filme o eco de George Romero e de seu emblemático *Noite dos mortos vivos* (*Night of the Living Dead* – 1969). Analisando posteriormente, Cronenberg teve consciência de que para um jovem cineasta com pouca experiência realizar um filme de gênero era encorajador e ao mesmo tempo uma proteção. O filme apresenta o primeiro dos muitos personagens cientistas cronenberguianos, Dr. Emil Hobbes.

Com o lançamento do filme, as preocupações do CFDC em relação a sua repercussão se revelaram verdadeiras. O crítico Robert Fulford, da revista *Saturday Night*, que havia sido um entusiasta da obra de Cronenberg quando do lançamento de *Stereo*, escreveu uma crítica veemente contra *Calafrios* intitulada: “*You Should Know How Bad This Film Is. After All, You Paid For it*”. Para Fulford, o filme era o mais perverso, desagradável e repulsivo que já assistira e ele acreditava ser necessário que os leitores soubessem disso, uma vez que haviam pago sua produção através do financiamento governamental que a subsidiou. O crítico concluiu afirmando que se era necessário que filmes como *Calafrios* fossem produzidos utilizando dinheiro público para implementar a existência de uma indústria cinematográfica anglo-canadense então talvez fosse melhor não tê-la. Fulford lamentava ainda que um projeto tão importante quanto o CFDC fosse traído e destruído por filmes como os de Cronenberg. Para ele, nenhum outro projeto do cineasta deveria receber dinheiro público para ser produzido. Mais do que rechaçar *Calafrios* por ser um filme de terror, o que lhe incomoda é o fato dele apresentar uma imagem inaceitável do cinema nacional canadense. Sua reação de

---

<sup>65</sup> A respeito da influência de *Calafrios* em relação às obras de gênero que o sucederam é interessante destacar que o roteirista de *Alien, o oitavo passageiro* (*Alien*), dirigido por Ridley Scott, 1979, conforme declara Cronenberg, havia assistido às suas películas. Ou seja, a idéia de um parasita aterrador que se desenvolve dentro corpo humano e posteriormente se revela já estava presente em *Calafrios*. Contudo, o filme de Scott obteve muito mais notoriedade que o de Cronenberg.

repulsa ao filme convergia com a reação da maioria da crítica canadense ao considerar que Cronenberg, um promissor cineasta de filmes *avant-garde*, rumara para as produções *trash*.

Cronenberg rebateu o ataque de Fulford em uma carta à revista na qual não criticou sua percepção pessoal em relação à obra, mas sim o fato dele questionar a ação do CFDC e tentar determinar que tipo de filme seria ou não legítimo merecedor do financiamento da instituição e, além disso, tentar definir o que seria ou não um filme canadense. Questão que repercute sobre a obra de Cronenberg e sobre a qual ele tem um posicionamento bem definido:

Surely it's obvious that there should be room for every kind of film from every possible country – I mean anything that disturbs you is not Canadian. It should be nice and somewhat serious if it's Canadian; that's the same old bullshit which has produced so many deadly films (CRONENBERG *apud* VATNSDAL, 2004, p. 101).

A declaração do cineasta revela a percepção do peso que paira sobre sua obra, bem como sobre todas as produções cinematográficas anglo-canadenses, quanto à preocupação em definir e reconhecer no cinema do país elementos que representem uma identidade nacional. Contudo, ele denuncia a existência de um padrão pré-estabelecido que atende aos anseios de uma parte da indústria cinematográfica que parece não estar buscando reconhecer uma identidade, mas sim configurá-la e controlá-la.

*Calafrios* foi apresentado no festival de Edinburgh, onde foi assistido por Martin Scorsese. Anos depois, ao escrever o comentário para o programa de uma retrospectiva sobre a obra de Cronenberg, realizada em 1983 em Toronto, Scorsese contou que não gostara do filme:

But a year later, I found myself thinking about it and talking about it to anyone who would listen. To be blunt, there were a lot of people who wouldn't listen. Cronenberg was a strange name, and my friends were dubious about Canadian cinema anyway. Still, I kept talking, maybe as a way of exorcising Cronenberg's images. Well, I've never exorcised any of them. The last scene of *The Parasite Murders*, with the cast going out to infect the entire world with sexual dementia, is something I've never been able to shake. It's an ending that is genuinely shocking, subversive, surrealistic and probably something we all deserve (in: JOHNSON, 2000).

O comentário de Scorsese é revelador do impacto causado pelo filme e da condição dúbia do cinema canadense perante o mercado cinematográfico estrangeiro.

Apesar das fortes críticas, *Calafrios* foi distribuído em quarenta países, tornando-se o maior sucesso financiado pelo CFDC e resultando em um grande retorno financeiro. O filme não apenas recuperou o dinheiro que fora investido, como trouxe ao CFDC dinheiro para

financiar outras produções cinematográficas. A *Cinepix* ficou tão satisfeita com o resultado que propôs a Cronenberg a produção de outro filme. O cineasta apresentou então um roteiro ainda em andamento então intitulado *Mosquito*, que depois se tornaria *Rabid*, e logo ele e a *Cinepix* iniciaram o desenvolvimento do projeto.

Mas, em decorrência das críticas sofridas por financiar *Calafrios*, o CFDC não se mostrava muito interessado em colocar dinheiro nesse novo projeto. Assim, durante o tempo em que aguardavam uma resposta da CFDC, Cronenberg voltou a produzir para a CBC, dirigindo dois episódios da série *Peep Show: The Victim* e *The Lie Chair*; e escreveu e dirigiu *The Italian Machine*, um episódio para a série *Teleplay*.

O excelente retorno financeiro obtido por *Calafrios* acabou por justificar a produção de *Enraivecida na fúria do sexo* (*Rabid* – 1976). Para burlar a crítica ao financiamento de outro filme de Cronenberg, o CFDC financiou um grupo de filmes ao mesmo tempo, entre os quais *Enraivecida*.

Com o intuito de chamar atenção para o filme, Ivan Reitman, um dos produtores da *Cinepix*, sugeriu o nome da ex-estrela pornô Marilyn Chambers para o papel principal, fato que, com certeza, repercutiu na divulgação da película.<sup>66</sup>

Apesar da apreensão da CFDC quanto ao filme, ele recebeu críticas boas e más, mas não o mesmo ataque dedicado contra *Calafrios*, que chegou até ao clamor pela extinção da instituição.

Com *Enraivecida na fúria do sexo*, Cronenberg obteve outro grande êxito de mercado, transformando-se no mais lucrativo diretor no Canadá após realizar apenas dois filmes, os quais figuraram conjuntamente na lista das maiores bilheterias dentre as produções nacionais, algo que nenhum outro cineasta havia conseguido antes. Nos Estados Unidos, o filme foi comprado para distribuição pela *New World Pictures*, de Roger Corman, e foram feitos alguns cortes para que a *Motion Pictures Association of América* (MPAA)<sup>67</sup> não o classificasse com um X, o que corresponde à atual classificação R, indicando conteúdo violento e erótico, fazendo-o exclusivo para adultos, o que faria que muitos cinemas não o exibissem. *The Film*

---

<sup>66</sup> Cronenberg pensara a princípio em convidar para o papel a atriz Sissy Spacek, que ele vira em *Badlands*, de Terence Malick, 1973. Contudo, a escolha não foi considerada apropriada e alguns meses depois Spacek estava filmando *Carrie: a estranha* (*Carrie*), de Brian de Palma, 1976, adaptação do romance homônimo de Stephen King, filme do gênero de terror que acabou tendo grande sucesso.

<sup>67</sup> A MPAA é uma associação sem fins lucrativos formada pelos maiores estúdios de Hollywood: *Walt Disney Company*, *Sony Pictures*, *Paramount Pictures*, *20<sup>th</sup> Century Fox*, *Universal Studios* e *Warner Bros*, que visa classificar as produções cinematográficas.

*Reference Library* diz a respeito do filme: *This film is not for all tastes, but is essential viewing for Cronenberg enthusiasts.*<sup>68</sup>

As semelhanças entre os dois filmes são evidentes. A começar pelo tema central, uma praga de origem médica que transforma pessoas normais em maníacos vorazes. Em *Enraivecida na fúria do sexo*, assim como em *Calafrios*, o campo de ação da contaminação se expande do interior de uma instituição confinada para a comunidade em geral. Para Beard, *One might even say that Rabid's narrative is a continuation of that of Shivers: here is what happens when the plague gets to Montreal* (BEARD, 2006, p. 49).

Os pontos de confluência entre as duas obras explicitam mais questões que viriam a ser recorrentes na obra do cineasta: a obsessão pelo corpo e pela doença, bem como a presença de corporações misteriosas, de cientistas obcecados por suas pesquisas e de arquiteturas e ambientes desumanizados. Questões estas que já haviam sido esboçadas em *Stereo* e *Crimes of The Future*.

Além disso, esses primeiros filmes têm uma estrutura que se repete: um cientista (médico/pesquisador) que na busca por fazer algo bom (descobrir a cura para uma doença, fazer uma pesquisa científica) acaba criando algo (medicação, terapia, etc) que lhe foge ao controle, terminando por vitimar outras pessoas. O cineasta se preocupa então mais em mostrar esse processo do que em aprofundar-se nos personagens.

A figura do cientista-criador, já presente nesses filmes, tornará a aparecer nos seguintes, transformando-se em personagem emblemático na filmografia de Cronenberg. A ação desses cientistas/inventores está centrada no corpo e acaba sempre representando sua reconfiguração, sua transformação e sua destruição. Para o cineasta, a figura do cientista louco é uma metáfora da condição humana, na qual a vida é o laboratório e todos estão tentando descobrir um caminho para viver, resolver os problemas e escapar da loucura e do caos. Ele é uma figura marcante na obra do cineasta: *I feel a lot of empathy for doctors and scientists. I often feel that they are my persona in my films* (in: RODLEY, 1997, p. 5). O paralelo instaurado pelo cineasta, que vê nesses personagens seu duplo ficcional, reforça sua percepção de que os cientistas são tão criativos e excêntricos quanto os escritores e os artistas de qualquer tipo. Percebe-se então que para o cineasta a característica que aproxima e dá paridade a esses indivíduos é o fato de serem criadores, tanto nas ciências quanto nas artes.

O sucesso de *Calafrios* e de *Enraivecida na fúria do sexo* fez com que Cronenberg se estabelecesse como um diretor de filmes de horror. O horror presente em seus filmes centra-se

---

<sup>68</sup> Disponível no site: <http://www.filmreferencelibrary.ca/index.asp?layid=44&csid1=308&navid=46>

no corpo humano e nas suas possibilidades de transformação e evisceração, que rompem com a imagem clássica do corpo como algo fechado. Devido às imagens, desagradáveis para muitos, que apresenta em seus filmes, o cineasta recebeu muitos epítetos: “Rei do horror venéreo”, “Barão do sangue” ou ainda “Dave Depravado Cronenberg”. Conforme o cineasta, esses filmes de gênero sempre foram desmerecidos, sendo considerados de segunda linha. Mas, apesar de reconhecer que seus filmes estão inseridos em uma tradição do cinema de horror, Cronenberg faz questão de afirmar:

My films are *sui generis*. It would be nice if they could form their own genre, or subgenre. It's the need to sell films that causes this kind of categorization. And, of course, there's always a critical impulse to categorize and label. But people seem to think that it's necessary to categorize before they can understand. My films really do exist on their own. There is no need to do that to experience them properly (in: RODLEY, 1997, p. 59).

Tanto *Calafrios* quanto *Enraivecida na fúria do sexo* foram vítimas dos comentários negativos da crítica. Principalmente por serem, assim como muitos outros filmes do período (década de 1970), produções baratas e até grosseiras e por apresentarem conteúdos eróticos. Esse tipo de obra ficou conhecida como *Exploitation film*, que são, segundo Ephraim Katz em *The International Film Encyclopedia: Films made with little or no attention to quality or artistic merit but with an eye to a quick profit, usually via high-pressure sales and promotion techniques emphasizing some sensational aspect of the product* (KATZ, 1979, p. 396). O sucesso dessas produções era tanto que havia salas designadas exclusivamente a sua exibição, as *Grindhouses*.<sup>69</sup> Contudo, essa designação, *Exploitation film*, tem uma conotação pejorativa que atormentou Cronenberg ainda algum tempo após o período de alta produtividade da *Cinepix*.

Mas já nesses primeiros filmes se revela o caráter autoral do cineasta, uma vez que ao trabalhar com o gênero de horror que comporta muitos clichês, ele consegue inovar e surpreender, criando algumas das imagens mais chocantes e perversas vistas até então.

Apesar de tudo, o cineasta adentrava uma nova fase graças às possibilidades fornecidas pela política do *tax-shelter*, que lhe possibilitou realizar seus quatro filmes seguintes contando com orçamentos maiores.

### 2.3. Produzindo com mais dinheiro – as oportunidades do *tax-shelter*

---

<sup>69</sup> *Grindhouse* (2007) é o título da recente obra realizada por Quentin Tarantino e Robert Rodriguez composta por dois filmes, cada um dirigido por um dos cineastas, *Planeta terror* (*Planet Terror*), de Rodriguez, e *À prova de morte* (*Death Proof*), de Tarantino, uma homenagem aos filmes de horror apresentados nessas salas, que sempre apresentavam dois filmes em seqüência.

Ainda durante as filmagens de *Enraivecida na fúria do sexo*, Cronenberg já pensava em um novo projeto, *Filhos do medo* (*The Brood* – 1979). Sua empolgação era tanta que ele chegou a propor que as filmagens de *Enraivecida* fossem abandonadas e se passasse à produção deste novo projeto. Contudo, passariam três anos até que *Filhos do medo* fosse finalmente concretizado. Assim, enquanto não encontrava um produtor, Cronenberg aceitou dirigir *Fast Company* (1979), obra sobre carros de corrida que quase passou despercebido pela crítica e foi um fracasso comercial. O cineasta confessa que o fez pelo dinheiro, mas revela que seu interesse pelas corridas de automóvel, bem como a idéia de fazer um filme B autêntico também o atraíram a aceitar o projeto. *Fast Company* foi o primeiro filme realizado por Cronenberg no período do *tax shelter*.

Além disso, o filme foi importante por colocar Cronenberg em contato, pela primeira vez, com pessoas que se tornariam grandes colaboradores em sua produção cinematográfica posterior: Mark Irwin, diretor de fotografia que trabalhou com o cineasta até *A mosca*, assim como Bryan Day, técnico de som que acompanhou-o até *M. Butterfly*, Ronald Sandres (editor) e Carol Spier<sup>70</sup> (diretora de arte), que integram sua equipe até hoje. Contudo, em decorrência da diferença que instaura em relação ao restante de sua obra, o filme é muitas vezes apagado de sua filmografia, por exemplo, no importante livro *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*, William Beard o exclui da detalhada e excelente análise que faz da obra do cineasta.

Enquanto escrevia o roteiro de *Filhos do medo*, Cronenberg vivia os problemas de um divórcio complicado e da disputa pela custódia da filha, Cassandra. Todas estas questões pessoais acabaram refletindo-se em seu projeto que se tornou, nas palavras do próprio cineasta, sua obra mais biográfica, sua versão de *Kramer versus Kramer* (1979), de Robert Benton. Conforme Cronenberg, o filme de Benton não apresenta com verdade os conflitos familiares, ou melhor, os conflitos de desmembramento da família:

There are unbelievable, ridiculous moments in it [*Kramer vs Kramer*] that to me are emotionally completely false, if you've ever gone through anything like that. *The Brood* got to the real nightmare, horrific, unbelievable inner life of that situation. I'm not being facetious when I say think it is more realistic, even more naturalistic, than *Kramer*. I felt that bad. It was that horrible, that damaging. That's why it had to be made then; it wanted to be made full blast. [...] *Kramer vs Kramer* also had a kind of happy ending. Not my version of that situation (in: RODLEY, 1997, p. 76).

---

<sup>70</sup> Carol Spier só não trabalhou com Cronenberg em *Spider*.

Para Beard, *Filhos do medo* é uma combinação de dois gêneros: um clássico filme de horror e um “melodrama familiar”,<sup>71</sup> pois: *The 'modern' horror movie has very often taken family trauma as a source, making the always-fertile connections between horror and a freudian perspective on human fears and compulsion more articulate and freer-flowing* (BEARD, 2006, p. 91). Cronenberg considera *Filhos do medo* seu filme mais melodramático, mais novelístico (*soap-operatic*), mais óbvio (in: RODLEY, 1997, p. 78). Contudo, ele inova ao realizar um “melodrama de horror”.

Como resultado do conflito que vivia o cineasta, o filme é mais sério, mais sombrio e mais angustiante que os anteriores. Assim, a narrativa está menos centrada nas questões fantásticas do gênero de horror e mais concentrada na parte realista. As histórias e os motivos dos personagens, bem como seus pensamentos e sentimentos, são examinados mais detalhadamente. Os personagens têm mais consistência psicológica e suas inter-relações são mais complexas. Essa profundidade psicológica exigiu desempenhos mais contundentes dos atores e por isso esse foi o primeiro filme do cineasta a contar com atuações de maior qualidade.

Realizado graças aos incentivos fiscais da era do *tax shelter*, esse foi o primeiro filme no qual o diretor trabalhou com astros internacionais: Oliver Reed e Samantha Eggar. Preocupados com a distribuição, os produtores acreditavam que a presença de atores de renome internacional tornaria o filme mais comercializável. A partir de então, com a exceção de *Scanners*, os filmes de Cronenberg foram sempre protagonizados por atores não-canadenses.

O drama familiar de *Filhos do medo* é contado através de uma narrativa de horror e, para o cineasta, esse foi o mais clássico filme de horror que ele já fez. E toda a tensão dessa relação familiar se manifesta através do corpo feminino, através dos mistérios e temores quanto ao seu poder de reprodução. As imagens abjetas apresentadas no filme fizeram com que o cineasta tivesse de enfrentar a Junta de Censura de Toronto, que, além de fazer cortes no filme, confiscou os planos cortados, e essa experiência foi extremamente desagradável

---

<sup>71</sup> O melodrama é um gênero estabelecido no cinema que, genericamente falando, apela para as emoções fáceis, utilizando a linguagem cinematográfica – música, “planos detalhe”, etc. – para intensificar o diálogo entre o público e a trama e desta forma alcançar grandes platéias e levá-las às lágrimas. A palavra “melodrama” tem sua origem na combinação entre música (melodia) e drama. Originalmente o melodrama podia ser de ação, de aventura, etc., e por essência distinguia-se da tragédia, uma vez que, devido a sua fórmula narrativa, um vilão que ameaçava o herói que escapava à ameaça, sempre alcançava um final feliz. A partir da década de 1950, surge o que se pode denominar de “melodrama clássico”, uma transformação do gênero que se caracteriza então por um sentimentalismo exacerbado e pela existência de uma moral oculta, normalmente lidando com questões como: separação de pais e filhos, revelações de paternidade, revelações póstumas de injustiças, amores impossíveis, etc. Exemplos clássicos do melodrama cinematográfico podem ser encontrados nas obras cinematográficas de Vincent Minnelli e de Douglas Sirk.



para o cineasta. Para ele, os censores tendem a fazer o que apenas psicóticos fazem, confundir a realidade com a ficção: *When I had to deal with the Toronto Censor Board over The Brood, the experience was so unexpectedly personal and intimate, it really shocked me; pain, anguish, the sense of humiliation, degradation, violation* (in: RODLEY, 1997, p. 105).

Conforme Robertson Davies, *Los canadienses tienden a ser grandes censuradores, especialmente de ellos mismo* (DAVIES *apud* LIPSET, 1993, p. 19). A idéia da censura ameaçadora sobre a produção cultural canadense repercutiu de forma marcante na obra de Cronenberg, que possui uma posição bem definida a respeito:

I resist, in the small way I can, any attempts in Canada to increase censorship. I've had responses here, like one from Margaret Atwood, who said she felt that literature should be uncensored but that films should be. Given that she's a writer and not a film-maker, that did upset me. Of course, the reason is that film is more potent and more accessible. I find that very Canadian: what's regarded as impotent can be allowed freedom; what's potent must be harnessed mutilated (in: RODLEY, 1997, p. 106).

A discussão instaurada pelas palavras de Cronenberg corrobora o horror da censura, mas reafirma a idéia de que a censura no Canadá possui uma marca própria, ser mais dura em relação a si mesmo, ou seja, aos produtos nacionais, como foi postulado por Davies.

Por outro lado, a recepção da crítica canadense a *Filhos do medo* foi mais favorável que aos filmes anteriores. Contou com uma grande distribuição, chegando a quase quatrocentas salas de cinema nos Estados Unidos. Apesar disso, o filme não obteve o sucesso esperado, o que, segundo o diretor, teria sido o resultado de um erro de *marketing* na divulgação, pois a publicidade o anunciava simplesmente como um filme de monstros, desconsiderando toda a carga psicológica relacionada ao drama familiar presente na trama. Para Cronenberg, isso teria atraído o público errado. Por outro lado, o filme revelou que fazer cinema de horror não significava ter de abrir mão de uma identidade nacional em favor do cinema de gênero, sendo possível na reconfiguração do gênero manifestar uma identidade própria. Para Don McKellar:

*The Brood* was a revelation to me – the first time I saw that Canadian-ness can be used to advantage, that self-loathing can be exploited, that ugliness has horrific cinematic potential. (...) *The Brood* was a precursor to the Toronto scene that erupted later with such film-makers as Atom Egoyan, Patricia Rozema and Bruce McDonald, all who portrayed a creepy Canadian-ness with austerity and elegance (McKELLAR *apud* LOWESTEIN, 2004).

Outro aspecto importante em relação ao filme foi a associação entre Cronenberg e o compositor Howard Shore (1946-). Por causa das exigências do sistema de pontos utilizado no período do *tax shelter*, Cronenberg procurou um artista canadense para produzir a música.

Além disso, o cineasta queria alguém que estivesse, como ele, começando uma carreira cinematográfica e cujo trabalho não custasse caro. Ele já conhecia Shore e sabia da seriedade de seu trabalho e de seu interesse em compor trilhas sonoras para cinema. E assim iniciou-se uma parceria que perdura até hoje, a única exceção até agora sendo *A hora da zona morta*. *Filhos do medo* foi o primeiro filme em que o cineasta utilizou música original. Foi também o segundo para o qual Shore compôs uma trilha sonora.

Conforme o cineasta, ele e Shore possuem a mesma opinião em relação à função da trilha sonora em um filme, que deve ser muito mais do que simplesmente uma música de fundo: *It's not just there to stress what is already onscreen. (...) I always feel that the music can support a whole other layer of discourse beyond what is obvious on the screen* (BOND, 2006).

Assim sendo, quando Cronenberg se decide por um projeto, Shore é uma das quatro pessoas a quem ele envia uma cópia do roteiro. As outras são: Carol Spier - diretora de arte, Peter Suschitzky (1941-) - diretor de fotografia, e Ronald Sanders - editor, que juntamente com ele compõem a equipe fixa do cineasta. Conforme Cronenberg, Shore sempre se envolve muito nos projetos. Após ler o roteiro, o compositor inicia seu processo criativo, começando a pensar na música para o filme e para tanto ele também realiza visitas aos *sets* de filmagem e conversa sobre o elenco. Depois de escrever alguns temas, ele os envia ao cineasta e instaura-se então um diálogo entre eles acerca da orquestração e do tom que a trilha sonora deverá apresentar.

Um dos produtores de *Filhos do medo*, Claude Héroux, viria a integrar a produtora *Filmplan*, responsável pela produção dos dois filmes seguintes de Cronenberg: *Scanners: sua mente pode destruir* (*Scanners* – 1980) e *Videodrome: síndrome do vídeo* (*Videodrome* – 1982).

E foi com seu filme seguinte, *Scanners: sua mente pode destruir*, que Cronenberg obteve o reconhecimento da indústria cinematográfica internacional. O filme foi produzido pela *Filmplan*, com financiamento advindo do *tax shelter*, o que propiciou uma condição excitante e incomum, uma vez que já havia dinheiro para realizar o filme antes mesmo de haver um roteiro. Contudo, a idéia original acompanhava o cineasta desde o início da década de setenta (ele havia escrito um roteiro intitulado *Telepathy 2000* sobre o assunto), mas quando se iniciaram as filmagens, após apenas duas semanas de pré-produção, o roteiro ainda não estava pronto e tudo começou a ser realizado com improvisações que partiam dos personagens e da idéia do enredo. O resultado foi um longo período de pós-produção, meses de edição, sendo às vezes necessário filmar uma cena nova para completar a narrativa. Para

Cronenberg, esse foi seu melhor trabalho como editor, uma vez que ele conseguiu construir a integridade narrativa do filme totalmente através da edição.

Em sua estréia o filme chegou a ser o número um da lista da revista *Variety*. O sucesso do filme talvez decorra do fato dele ser o filme do cineasta que mais se assemelha ao estilo do cinema de entretenimento, semelhante a um filme de espionagem. Além disso, Cameron Vale é um dos protagonistas cronenberguianos que mais se assemelha ao herói hollywoodiano dos filmes de ação.

A idéia central do filme poderia ser resumida na frase: “pensamentos podem matar”. Desta vez a monstruosidade não está no corpo feminino, mas sim nos poderes telepáticos, retomando um tema anterior, a telepatia. Contudo, a telepatia apresentada pelo cineasta não fica contida no âmbito cerebral, tendo uma repercussão direta no corpo. Conforme Beard: *The film indulges a fascination with transgressive mental (or mental/physical) invasion: the appetite to invade and the fear of being invaded* (BEARD, 2006, p. 99).

O filme representa um novo passo no desenvolvimento artístico do cineasta, sendo sua primeira investida em um filme de ação. Outro aspecto a ser destacado em relação a *Scanners* é a falta de alguma alusão sexual em relação à síndrome telepática, o que cria um diferencial em relação aos outros filmes do cineasta.

*Scanners* representa um ponto de transição na obra do cineasta por apresentar personagens masculinos que deixam o estágio de passividade de filmes anteriores frente aos personagens femininos para assumirem uma posição mais central.

O filme não teve uma recepção muito boa por parte da crítica, o que segundo o cineasta se deve ao fato de ser uma obra de “ficção científica de horror”, gênero que na época sempre era visto com um certo desdém. Conforme o cineasta, tanto *Filhos do medo* quanto *Scanners* foram considerados filmes de segunda classe. A crítica voltou a questionar as cenas sangrentas e viscerais apresentadas por Cronenberg, em especial a cena em que uma cabeça explode, lançando pedaços ensangüentados de massa encefálica pelos ares.

Por outro lado, o sucesso do filme nos Estados Unidos poderia ter facilitado o caminho de Cronenberg, caso ele optasse, como muitos outros cineastas canadenses, por tentar uma carreira em Hollywood, mas ele preferiu permanecer no Canadá.

Já nesses primeiros longas-metragens Cronenberg apresenta a essência autoral de seu trabalho. Contudo, a marca autoral que ele impunha a sua obra não era exatamente do tipo que agradava a maioria da crítica canadense. Uma vez que seus quatro primeiros filmes, *Shivers*, *Rabid*, *The Brood* e *Scanners* podem ser considerados filmes de gênero uma combinação entre o gênero de horror e o de ficção científica, sendo assim filmes populares muito

diferentes do estilo realista e documentarista fomentado como a mais desejável tradição cinematográfica canadense. Esses filmes transgrediram ao mesmo tempo os modelos canônicos em relação ao cinema clássico e às expectativas de um cinema nacional, e, além disso, utilizavam repertórios do cinema de horror estadunidense. Assim, não se enquadravam no padrão idealizado para serem considerados filmes canadenses, representantes de uma identidade nacional, pois para tanto deveriam combinar a estética do cinema de arte (herança de uma tradição do cinema experimental) à negação do modelo hollywoodiano.

Esses filmes renderam a Cronenberg além da desaprovação por parte daqueles que clamavam por um cinema nacional condizente com paradigmas determinados, também a acusação de ser misógino e de ir contra valores morais e religiosos. Até mesmo o crítico canadense Robin Wood, conhecido por sua defesa dos filmes de terror baratos e por seu desinteresse quanto às questões de identidade nacional do cinema canadense, partiu contra a obra de Cronenberg por razões morais e por considerar seus filmes politicamente retrógrados e protomisóginos.

Ser o autor desses filmes fez com que o Cronenberg fosse menosprezado ou desconsiderado por parte da crítica cultural que visava contemplar obras “sérias” principalmente no Canadá, onde conforme comenta Beard:

Cronenberg got caught and temporally shredded in the concentrated fire of general high-low cultural snobbery and the more specific passions of cultural nationalism, with its polarities of bad American cinema (trashy commercial genre-movies) and good Canadian cinema (worthy uncommercial ‘stories of our own’) (BEARD, 2006, p. 286).

Contudo, após finalizar *Scanners*, Cronenberg começou a trabalhar com seu primeiro agente, Mike Marcus, cujo escritório ficava em Los Angeles. E o sucesso do filme foi decisivo para uma mudança em relação à percepção e à atenção dedicada no Canadá à obra de Cronenberg. O interesse dedicado a ele pelo Festival de Toronto e pela Academia de Cinema Canadense coincidiu com o lançamento de *Videodrome: síndrome do vídeo* (*Videodrome* – 1982),<sup>72</sup> último filme realizado sob os auspícios do *tax shelter*. Pierre David, um dos produtores da *Filmplan*, procurou Cronenberg em busca de um roteiro para aproveitar o dinheiro advindo do *tax shelter*. Mais uma vez o cineasta chegou aos produtores apenas com uma idéia, advinda de uma história que ele escrevera algum tempo antes, *Network of Blood*. A

---

<sup>72</sup> No Brasil, o título original foi mantido, mas com um subtítulo explicativo: *Videodrome: síndrome do vídeo*. Quando for referido o filme de Cronenberg, o nome aparecerá em itálico: *Videodrome*; quando for referido o programa dentro do filme, o nome aparecerá em caracteres normais: Videodrome

trama agradou aos produtores e Cronenberg começou a trabalhar no roteiro e o filme foi rodado entre outubro e dezembro de 1981.

A trama do filme pode ser em alguns aspectos classificada como uma obra de ficção científica, contudo, difere muito de *Scanners*. Enquanto *Scanners* apresenta uma trama clássica de filme de ação de ficção científica, *Videodrome* rompe com essa estrutura e apresenta uma trama mais complexa em que é difícil estabelecer, por exemplo, uma dicotomia bem/mal entre os personagens. E apesar de apresentar também elementos relacionáveis ao gênero de horror, ele igualmente difere dos filmes de horror que lhe são contemporâneos. Conforme Beard: *Videodrome is David Cronenberg's epistemological break film: the film that decisively reconfigures the basic dramatic structure of his films* (BEARD, 2006, p. 121).

E o fato de *Videodrome* romper e transcender as categorizações de gênero cinematográfico foi um dos fatores que contribuiu para o seu fracasso no mercado internacional.

Para Fredric Jameson, *Videodrome* não somente é um exemplo de um texto pós-moderno que desenha o poder da narrativa popular no vácuo deixado pela morte da alta modernidade, mas também incorpora um regime periférico cultura em meio a um sistema global no qual as categorias centralizadoras de significado são dissolvidas. Para Jameson: *corporeal revulsion of this kind probably has the primary function of expressing fears about activity and passivity in the complexities of late capitalism* (JAMESON, 1992, p. 28). O teórico privilegia o subtexto político do filme, lendo esse horror primário como sendo completamente determinado por forças sócio-políticas ou, de fato, sócio-geopolíticas.

Já Scott Bukatman, em seu livro *Terminal Identity*, faz uma leitura do filme a partir da ligação deste como a tradição das teorias da comunicação e com as teorias propostas por Marshall McLuhan, Guy Debord e Jean Baudrillard. Além disso, Bukatman evoca os textos de William Burroughs, articulando em sua análise a idéia da imagem como vírus e de um mundo paranóico no qual esses vírus são deliberadamente usados por poderes predatórios para exercer o controle da mente sobre os indivíduos infectados ou adictos.

A idéia de que o sinal do *Videodrome* agiria como um vírus infectando o corpo hospedeiro e assim exercendo controle é certamente um conceito que deriva da obra de Burroughs. Ele foi, com certeza, um escritor da paranóia, elaborando teorias a respeito do controle maligno da mente que emana das mais diversas fontes: alienígenas, o governo dos EUA, traficantes de drogas, publicidade, mas não há uma distinção entre as fontes do controle, todos fazem parte da mesma conspiração. Na verdade o caminho para a contaminação está na necessidade ou no apetite do indivíduo por drogas ou sexo que se

corporifica em imagens de violência e abjeção. Mesmo padrão repetido em *Videodrome*, a contaminação do cérebro e do corpo dos indivíduos pelo sinal de Videodrome se dá em decorrência do desejo sexual transgressivo.

Cronenberg define *Videodrome* como um “filme na primeira pessoa”, revelando a idéia central da narrativa que se centra na figura de um protagonista masculino, Max Renn, interpretado pelo ator estadunidense James Woods. Max está presente em quase todas as cenas, o espectador não recebe qualquer informação além das que o próprio protagonista consegue. A idéia de uma narrativa em primeira pessoa faz com que os delírios, bem como os momentos de oscilação entre realidade e ficção não sejam apenas do protagonista, mas do próprio filme.

Nos seus primeiros longa-metragens, *Calafrios e Enraivecida na fúria do sexo*, *Fast Company* e *Filhos do medo* e até mesmo em *Scanners*, Cronenberg ainda não apresenta personagens que se configurem como protagonistas e mesmo que alguns se destaquem na trama, ainda não podem ser reconhecidos como protagonistas na maneira como se verá posteriormente em seus demais filmes. Mas já nesses filmes, com exceção de *Fast Company* (uma obra *sui generis* na filmografia do cineasta), seus personagens tendem ao fracasso, à perda e à morte. Na análise que realiza da obra do cineasta, Beard aponta a diferença existente entre seus primeiros filmes e o restante de sua obra:

What in the earliest Cronenberg features took the form of panic in the face of contagion and mutated-monster-female-other is re-presented as a panic in the face of those same forces now understood as fears inside the self. The ego-self – sanity and identity – now stands threatened by a frightening, self-dissolving power that lurks perpetually (perhaps dormant, but away there) in the shadows of its own psychic environment. And yet the artificial stabilization of the emotional waters, only possible in the frozen isolation of encapsulated life, makes existence flat and empty (BEARD, 2006, p. 247).

A mudança apontada por Beard pode ser compreendida a partir do momento em que Cronenberg começa a centralizar suas narrativas nos protagonistas que passam então a apresentar uma maior complexidade psicológica.

Max se tornou um personagem emblemático na filmografia do cineasta. E esse protagonista cuja psique e o corpo se transformam no território incontrolável de uma sexualidade transgressiva, no qual as fronteiras são apagadas em favor da abjeção, sendo movido por uma violência assassina, se torna ao final da narrativa o inaugurador da tradição cronenberguiana de protagonistas melancólicos e suicidas. Uma figura que será muitas vezes vista no filmes do cineasta. Conforme Beard, será apenas através de uma análise retrospectiva que a posição pioneira de Max enquanto artista-mártir será percebida:

The melancholy and martyrdom of Cronenberg heroes becomes *their* sacrifice to the consequences of transgressive art: Max, and the protagonists who follow him, must suffer and die because the *artist* ('Cronenberg') follows his deepest instincts to their ends and is appalled by what he sees (BEARD, 2006, p. 164).

*Videodrome* é o filme mais cultuado da carreira do cineasta, levando ao extremo questões que perturbam e inquietam a imaginação do artista: a sexualidade e o corpo. Novamente o corpo está no centro da narrativa, é nele e através dele que o poder de *Videodrome* se revela.

Além disso, o filme apresenta a dissolução das fronteiras entre realidade e ficção, uma questão que se tornaria fundamental na cinematografia do cineasta: o que é a realidade? Para Cronenberg: *Our own personal perception of reality is the only one we'll accept. Even if you're going mad, it's still your reality* (in: RODLEY, 1997, p. 94).

Por outro lado, para o cineasta, também o cinema é uma outra realidade, uma vez que em um sentido geral e filosófico, mas sobretudo no sentido artístico, todo diretor cinematográfico está criando uma realidade virtual.

*Videodrome* é também um filme auto-reflexivo ao abordar questões referentes ao universo televisivo e ao universo das imagens em movimento – produção, exibição, recepção – que podem claramente ser expandidos ao fazer cinematográfico.

Além disso, muitas críticas sofridas por Max em relação às imagens de violência e sexo que apresenta em seu canal de televisão são as mesmas lançadas sobre a obra do cineasta e estão no cerne da própria idealização do filme:

If you're going to do art, you have to explore certain aspects of your life without regard to a political position or stance. With *Videodrome* I wanted to posit the possibility that a man exposed to violent imagery would begin to hallucinate. I wanted to see what it would be like, in fact, if what the censors were saying would happen, did happen (in: RODLEY, 1997, p. 94).

A presença no filme de conteúdos que transgrediram paradigmas sociais em relação à sexualidade, tais como cenas de sexo-masquismo, de violência, de tortura, de autoflagelação, bem como a presença de imagens perturbadoras centradas no esventramento do corpo humano, causaram desconforto e desagradaram a muitos. Um aspecto muito criticado, principalmente por parte das feministas, foi a forma como são representados os personagens femininos, sempre vítimas do sadismo masculino.

Uma coisa é certa, *Videodrome* não é um filme fácil de assistir. Após sua primeira montagem Cronenberg realizou uma exibição-teste em Boston, submetendo pela primeira vez

um de seus filmes a esse procedimento e sendo assim introduzido ao estilo de produzir da indústria hollywoodiana. As reações foram em sua maioria negativas. Conforme o cineasta, o motivo para essa reação foi o fato de que a versão apresentada ao público sofrera muitos cortes, muitas cenas haviam sido retiradas nessa primeira edição, o que tornou o filme completamente incompreensível, por mais incompreensível que ainda possa parecer a alguns hoje em dia (in: RODLEY, 1997, p. 101). Após essa experiência, que o cineasta definiu como desastrosa, ele e seu editor fizeram uma nova e definitiva versão. Contudo, Cronenberg já pressentia que aquele seria um filme difícil. A MPAA pediu que fossem realizados cortes para que ele recebesse a classificação R. Contudo, quando foi lançado em vídeo, foi na versão integral.<sup>73</sup>

Com *Videodrome*, Cronenberg recebeu seus primeiros *Genies*, de melhor diretor e de melhor roteiro, pela Academia de Cinema e Televisão Canadense. E apesar de não haver sido um sucesso de bilheteria a obra teve muito êxito quando lançada em vídeo, tornando-se um filme *cult*.

Conforme Cronenberg, realizar esse filme foi uma experiência muito difícil: *Videodrome was a turning-point* (in: RODLEY, 1997, p. 109). Para o cineasta, ele havia conseguido fazer quase tudo o que queria e não acreditava que pudesse avançar muito mais. Assim, após finalizá-lo, ele não se sentia preparado para escrever outro roteiro. E para descansar, decidiu realizar um filme baseado em um roteiro alheio.

---

<sup>73</sup> O sistema de classificação do MPAA se divide atualmente em cinco categorias:

G – *General Audiences* – filme para todas as idades: identifica os filmes que, na concepção dos responsáveis pela classificação, não contêm algum tema, linguagem ou imagem de nudismo, sexo e violência, etc. que possa ser considerado ofensivo pelos pais cujos filhos assistam ao filme. Contudo, isso não classifica um filme como sendo infantil.

PG – *Parental Guidance Suggested* – algum material do filme pode não ser apropriado para crianças: é um filme cujos pais ou responsáveis precisam examinar ou buscar informações a respeito antes de permitirem que crianças assistam, podem apresentar alguma violência e/ou nudismo, mas nunca o uso de drogas. Cabe aos pais decidirem se os seus filhos devem ou não assistir ao filme.

PG-13 – *Parents Strongly Cautioned* – algum material do filme pode ser inapropriado para crianças menores de 13 anos: essa categoria comporta os filmes que, segundo o conselho de classificação, ultrapassam os limites estabelecidos pela categoria anterior (em relação a sexo, violência, nudismo, erotismo e já pode apresentar algum conteúdo relacionado ao uso de drogas), mas não chega a enquadrar-se na categoria R. A categoria PG-13 coloca novamente a responsabilidade nos pais em relação ao que seus filhos irão assistir ou não.

R – *Restricted* – menores de 17 necessitam a companhia dos pais ou de um adulto responsável: na opinião do conselho de classificação, esses filmes apresentam algum conteúdo adulto, normalmente apresentam uma linguagem vulgar ou agressiva, ou nudismo e cenas de sexo, ou abuso de drogas, ou a combinação desses elementos. Assim, cabe novamente aos pais decidirem se seus filhos adolescentes devem ou não assistir a tais filmes.

NC-17 – menores de 17 anos não são permitidos: Essa classificação não significa necessariamente que o filme seja “obsceno” ou “pornográfico”, pois esses são termos legais, e o conselho da MPAA não pode marcar o filme com essas palavras. As razões para a aplicação da categoria NC podem ser a presença de cenas de sexo, violência, comportamento aberrante, abuso de drogas ou outros elementos que muitos pais poderiam considerar muito fortes e além dos limites quanto ao que deve ser assistido por seus filhos.



Além disso, *Videodrome* foi o último filme que Cronenberg produziu sob os auspícios do programa de incentivo fiscal (*tax-shelter*) que foi encerrado nessa época, pondo fim às facilidades econômicas para produzir filmes tão frequentemente. Iniciava uma nova fase para o cineasta que, sem o programa de incentivo que lhe permitia produzir projetos ousados com orçamentos razoáveis, parte rumo à incerta arena do cinema mais comercial financiado pelas produtoras estadunidenses.

#### 2.4. Flertando com Hollywood – trabalhando com produtoras estadunidenses

Graças ao sucesso comercial de *Scanners* no mercado estadunidense as produtoras de cinema de Hollywood se interessaram pelo trabalho de Cronenberg. Como resultado desse interesse, ele realizou dois filmes: *A hora da zona morta* (*The Dead Zone* – 1983), produzido por Dino De Laurentiis e *Lorimar*, e *A mosca* (*The Fly* – 1986), produzido por Mel Brooks e *20<sup>th</sup> Century Fox*. Se por um lado esses filmes marcaram a passagem do cineasta de produções modestas para produções com orçamentos maiores, também representam uma maior aproximação ao estilo do cinema *mainstream* de Hollywood. Contudo, o mesmo sucesso que levou essas produções às grandes salas de cinema pelo mundo, ao invés de às salas de cinema de arte, como a maioria dos filmes canadenses, também serviu para reforçar a idéia de que os filmes de Cronenberg não representavam uma identidade nacional.

*A hora da zona morta* (*The Dead Zone* – 1983), é uma adaptação do romance homônimo de Stephen King com roteiro escrito por Jeffrey Boam, uma vez que o roteiro escrito pelo próprio autor foi recusado por Cronenberg: *Stephen King's own script was terrible* (in: RODLEY, 1997, p. 113). Até então, como confessa o cineasta, ele era muito arrogante em relação à idéia de cinema de autor, estando muito ligado à idéia de que um *auteur* cinematográfico deveria ser o responsável pelo roteiro, partindo de uma concepção de diretor/escritor, arraigada à idéia francesa de *auteur*. Para ele, o cinema era um meio de expressão artístico e ele queria ser um artista, assim, era intolerante com os diretores que não escreviam seus próprios roteiros. No entanto, aceitou o projeto, acreditando que poderia encontrar um roteiro que o satisfizesse completamente e assim pudesse criar uma obra que fosse tão sua quanto as anteriores. E após realizar o filme, sentiu que ele era realmente seu e que conseguira mesclar sua identidade artística à obra. *I had to assume that through the accumulation of the thousands and thousands of details that go into making a film, I would be there* (in: RODLEY, 1997, p. 113).

Primeiro filme do cineasta a ser realizado sem o apoio financeiro da CFDC, ele representa a sua incursão no universo da indústria cinematográfica hollywoodiana ao trabalhar com produtoras estadunidenses, a *Dino De Laurentiis Corporation* e *Lorimar Film Entertainment*.

It was also my first movie which did not have Canadian content. It was a totally American production, although I used a lot of Canadian crew, but I had no restrictions in terms of actors, for example. That's why there are so many American actors in *The Dead Zone*, because it had no Canadian financing at all. [...] Usually I had to restrict myself to primarily Canadian actors, so it was very interesting in that respect (in: GRÜNBERG, 2006, p. 75).

Além disso, foi a primeira experiência de Cronenberg em um cinema mais comercial, sendo, para ele, o mais perto que já chegou do estilo hollywoodiano. Contudo, assim como em outras realizações posteriores que partiram de roteiros alheios, ele imprimiu sua marca ao filme. Seja através das alterações propostas ao roteiro ou de sua *mise-en-scène*. O que revela uma outra percepção da ação autoral do cineasta que vai muito além da autoria do roteiro. E, sobretudo, revela que ele perdeu o medo de que realizar um roteiro alheio pudesse apagar sua marca autoral. *I love The Dead Zone. [...] It's probably been a mistake for me to avoid this kind of film-making exclusively just because it's not perfectly auterist* (in: RODLEY, 1997, p. 171).

Assim como em *Videodrome*, o foco narrativo do filme é o protagonista, Johnny Smith, interpretado pelo ator estadunidense Christopher Walken. Johnny sofre um acidente de automóvel que o deixa em coma por cinco anos, após o qual ele descobre possuir uma nova habilidade psíquica paranormal: ter visões do futuro ou passado das pessoas simplesmente ao tocá-la. As exhibições-teste do filme tiveram uma resposta positiva, contudo o filme não obteve o êxito comercial que se esperava, sendo considerado por muitos como a vitória da indústria cinematográfica sobre a obra independente do cineasta, que ter-se-ia rendido ao *mainstream*.

Após realizar *A hora da zona morta*, Dino De Laurentiis ofereceu vários projetos a Cronenberg, entre os quais o roteiro de *O vingador do futuro (Total Recall)*,<sup>74</sup> escrito por Ronald Shuset. Contudo, o produtor não conseguiu fazer com que Cronenberg e Shuset chegassem a um consenso quanto ao estilo de filme que queriam realizar e, após um ano de trabalho, o cineasta abandonou o projeto. Entre os roteiros oferecidos ao cineasta estão filmes dos mais variados estilos, como *A testemunha (Witness – 1985)*, *Flashdance – 1983*, *Top Gun – 1986*, *Alien 4 – 1997*, e *Show de Truman (The Truman Show – 1998)*.

---

<sup>74</sup> *O vingador do futuro (Total Recall)* acabou sendo dirigido por Paul Verhoeven e foi lançado em 1990.

Perguntado sobre a razão de nunca haver ido para Hollywood, o cineasta respondeu:

Es cierto que siempre me atrajo la idea de trabajar para Hollywood, porque habría podido filmar con grandes estrellas que siempre me interesaron, habría contado con enormes presupuestos y todos los efectos especiales que se me hubieran ocurrido para mis películas. [...] Sé muy bien que si me van a dar cien millones de dólares van a esperar determinado tipo de producto a cambio, porque si me proponen jugar al juego de Hollywood voy a tener que jugar según las reglas que ellos me impongan y no según las mías (In: LERMAN, 2005).

Manter-se produzindo no Canadá, mais que uma opção do cineasta é uma decisão política contra a hegemonia da indústria dos *blockbusters* estadunidenses. Ele critica os cineastas que abandonam sua identidade cinematográfica pelas facilidades de trabalhar na indústria hollywoodiana, o que segundo ele, é o caminho seguido pela maioria: “Alguns dos cineastas atuais são interessantes, como o Michael Haneke, da Áustria, mas a maioria tende a fazer um filme interessante e depois vão filmar *Batman 4*. Quando eles fazem isso, se tornam desinteressantes para mim”<sup>75</sup> (REVISTA ÉPOCA, 2005).

Em entrevista concedida à BBC Brasil.com, Cronenberg fez comentários similares em relação aos cineastas brasileiros Walter Salles (diretor de *Central do Brasil* – 1998) e Fernando Meireles (diretor de *Cidade de Deus* – 2002). Para tanto, apontou o fato recorrente de que os cineastas não estadunidenses cujas obras conseguem adentrar e se destacar no universo cinematográfico do país, acabam por se render à indústria hollywoodiana. Segundo o cineasta, a primeira coisa que esses diretores abandonam é o próprio idioma, optando pelo inglês que se tornou a língua universal do cinema por causa de Hollywood. E foi justamente essa a trajetória de ambos os cineastas brasileiros. Após a notoriedade de *Central do Brasil*, Walter Salles realizou *Água Negra* (*Dark Water* – 2005) e após o sucesso de *Cidade de Deus*, Fernando Meireles<sup>76</sup> realizou *O jardineiro fiel* (*The Constant Gardener* – 2005). Cronenberg revela sua preocupação acerca da conservação dos cinemas nacionais: “Vamos ver o que acontece com Walter Salles e Fernando Meireles, se eles vão voltar a fazer filmes brasileiros ou não” (in: WALLIN, 2005).

Além disso, Cronenberg que sempre foi um fã do cinema *underground* dos Estados Unidos, também critica os jovens cineastas estadunidenses por trocarem o caminho alternativo pelo *mainstream*:

<sup>75</sup> O que o cineasta não sabia é que também Haneke rumaria para Hollywood para dirigir a versão hollywoodiana de seu filme *Funny Games* (1997), dez anos depois de seu lançamento. E exatamente como diagnosticou Cronenberg, Haneke abandonou o alemão e o francês em troca do hegemônico inglês de Hollywood.

<sup>76</sup> Coincidentemente, Fernando Meireles está dirigindo a adaptação do livro *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, que está sendo realizado no Canadá sob o título *Blindness*. A autoria do roteiro foi dividida por Saramago e o roteirista, ator e diretor canadense Don McKellar, com quem Cronenberg já trabalhou em várias ocasiões.

Parece uma coisa sintomática, principalmente nos EUA, que vários jovens cineastas fazem um filme interessante para Hollywood notar o talento deles, assim poderão fazer um *blockbuster* e se tornar famosos. Não existem muitos cineastas nos EUA que tenham aspiração de se tornar o novo Fellini, alguém com uma voz real, que faça filmes interessantes e complexos. Eles preferem ser o novo Michael Bay,<sup>77</sup> alguém que faça grandes e ruidosos *blockbusters*, e acho que isso está danificando a indústria (in: BERNARDES, 2005).

A posição de Cronenberg é claramente avessa à hegemonia de Hollywood e à forma como esse padrão cinematográfico pode cercear a criatividade dos cineastas e apagar os traços de identidade nacional em suas obras. E, para ele, a primeira forma de apagar a identidade dos cineastas estrangeiros é tirando-lhes o território familiar que o idioma representa. Como se vê, o cineasta é contra a homogeneidade que o padrão hollywoodiano impõe, defendendo a importância dos cinemas nacionais e a forma como esses manifestam as várias culturas e identidades.

Em 1983, o Festival de Toronto dá um passo importante em direção ao reconhecimento do trabalho de Cronenberg, realizando uma mostra de sua obra e convidando-o a programar uma retrospectiva cinematográfica do gênero de ficção científica que, como era de se esperar, fugiu completamente ao senso comum em relação ao gênero. Além disso, a Academia de Cinema do Canadá lançou uma coletânea de ensaios críticos sobre a obra do cineasta intitulada *The Shape of The Rage: The films of David Cronenberg*. Aos poucos se concretiza a misteriosa metamorfose de Cronenberg *from a national embarrassment into 'Canada's great film artist'* (BEARD, 2006, p. 287).

E mesmo tornando-se um nome reconhecido no universo cinematográfico, o cineasta não temeu arriscar-se em novas aventuras, como, por exemplo, passar para a frente das câmeras, com uma participação especial em um pequeno papel no filme *Um romance muito perigoso* (*Into The Night* – 1985), de John Landis.<sup>78</sup> O diretor apreciou a experiência e tem recorrentemente assumido sua *persona* ator tanto em seus próprios quanto em filmes de outros diretores.<sup>79</sup> Durante as filmagens de *Um romance muito perigoso*, Cronenberg

<sup>77</sup> Michael Bay dirigiu entre outros: *Os Bad Boys* (*Bad Boys* – 1995), *Armageddon* – 1998, *Pearl Harbor* – 2001, e *A ilha* (*The Island* – 2005).

<sup>78</sup> John Landis dirigiu entre outros o filme *Um lobisomem americano em Londres* (*An American Werewolf in London* – 1981). Em 1982, Landis participou de um programa para debater a respeito dos filmes de horror produzido pela *Take One* intitulado *Take One: Fear on Film* juntamente com David Cronenberg e John Carpenter.

<sup>79</sup> Cronenberg participou como ator nos filmes: *Um romance muito perigoso* (*Into The Night* – 1985), *A mosca* (*The Fly* – 1986), *Gêmeos: mórbida semelhança* (*Dead Ringers* – 1988), *Raças da noite* (*Nightbreed* – 1990), *Blue* – 1992, *Boozecan* – 1994, *Henry & Verlin* – 1994, *Tribunal Sob Suspeita* (*Trial by Jury* – 1994), *Um sonho sem limites* (*To Die For* – 1995), *Vem morder comigo* (*Blood & Donuts* – 1995), *Crash: estranhos prazeres* (*Crash* – 1996), *Os babacas* (*The Stupids* – 1996), *Medidas extremas* (*Extreme Measures* – 1996), *The Grace of God* – 1997, *A última noite* (*Last Night* – 1998), *Ressurreição - Retalhos de um crime* (*Resurrection* – 1999),

conheceu o ator estadunidense Jeff Goldblum, a quem convidaria para estrelar seu próximo filme em um papel que se tornou simbólico na carreira do ator.

Seu filme seguinte foi *A mosca* (*The Fly* – 1986), um *remake* de *A mosca da cabeça branca* (*The Fly* – 1958), dirigido por Kurt Neumann, que por sua vez é a adaptação de um conto de Georges Langelaan. O convite para dirigir o filme partiu de Mel Brooks (diretor, roteirista e ator), cuja produtora *Brooksfilm*<sup>80</sup> possuía os direitos para realizá-lo. Essa foi a segunda vez que Cronenberg trabalhou com uma produtora estadunidense e sem contar com o financiamento da CFDC.<sup>81</sup>

Cronenberg volta a trabalhar com um roteiro alheio, mas desta vez foi justamente o roteiro, escrito por Charles Edward Pogue, que o fez aceitar o projeto e por fim co-assiná-lo. Segundo ele, não se tratava de um *remake* direto, mas sim uma reformulação da premissa básica da história. Outro elemento que o agradou foram os detalhes da transformação do personagem em homem-mosca, extremamente cronenberguianos, que poderiam ter sido escritos por ele próprio, uma vez que novamente o corpo está no centro da narrativa, como se observa quanto à metamorfose do protagonista, que acontece através da decomposição do corpo humano em favor de um outro, híbrido: homem/mosca.

Contudo, enquanto se transforma Seth, anseia por manter algo de humano, algo que seja capaz de mediar sua condição híbrida, impedindo-o de ser totalmente controlado pela porção inseto de sua identidade. Ele deseja ser um inseto político, mas isso não é possível, pois os insetos são, na percepção humana, criaturas intratáveis e aterradoras. Assim, aos poucos, as sombras de humanidade de Seth vão se diluindo no interior desse corpo mutante, no qual a identidade da mosca suplanta a identidade do homem.

Cronenberg retorna então à investigação da identidade humana e das forças que a ameaçam, questões que abordara profundamente em *Videodrome*. A alteridade monstruosa que ocupa uma posição crucial na obra do cineasta desde o princípio na forma das mutações, das doenças e da abjeção, instiga a uma análise mais profunda que questiona: O que constitui a identidade humana e o que constitui o monstro? Qual a origem dessa monstruosidade?

*Jason X* – 2001, *Cada um com seu cinema* (*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*) seu episódio: *No Suicídio do Último Judeu do Mundo no Último Cinema do Mundo* (*At the suicide of the last Jew in the world in the last cinema in the world*) – 2007. Além disso, ele também atuou em séries de televisão: *Moonshine Highway* – 1996, *The Judge* – 2001 e *Alias* – 2003.

<sup>80</sup> A *Brooksfilm* produziu, entre outros tantos filmes, *O homem elefante* (*The Elephant Man* – 1980), de David Lynch.

<sup>81</sup> A edição especial do filme lançada em 2005 traz dois documentários: *Fear of the Flesh: The Making of The Fly* (2005), dirigido por David Prior, com entrevistas dos atores e da equipe, e *The Brundle Museum of Natural History* (2005), sobre os efeitos especiais utilizados para realizar o filme.

O filme se destaca ainda pela figura do personagem Seth Brundle, que é outro fascinante exemplo na galeria dos notórios protagonistas masculinos cronenberguianos inaugurada em *Videodrome*. A princípio vulnerável e inocente, Brundle passa a possuir uma personalidade mais forte à medida que tem consciência dos poderes desenvolvidos em seu processo de transformação monstruosa: força, virilidade, sexualidade. Contudo, assim como em *Videodrome*, essa transformação resultará na sua desorientação e no apagamento de sua condição humana até a sua completa abjeção.

Brundle, assim como outros protagonistas masculinos de Cronenberg, é tirado de sua vida de clausura através de seu relacionamento com uma mulher. Repetindo-se um padrão, a princípio o relacionamento floresce, mas acaba sendo destruído por algo que foi perdido durante o processo de rompimento dessa barreira de solidão. A instauração desse relacionamento representa então uma fratura na vida do protagonista que possibilita sua futura transformação. Em *A mosca*, é o ciúme que leva Brundle a descuidar-se durante sua experiência e cometer a falha que o levará a sua transformação monstruosa.

Conforme Beard:

Once more it is asserted that there is no real alternative to solitude and rational sublimation, as unsatisfactory as the latter condition may be. Human closeness, romantic attachment, sexual intimacy are all seen as leading inexorably to visceral horror – a combination of sexual alienation, fear of the sexual other (...), sexual guilt resulting from these feelings, fear of loss of control and loss of self, terror of the spirit's subjugation to and foundation in the body, and its inevitable dissolution in bodily decay, disease, and death (BEARD, 2006, p. 207).

Em sua análise sobre o protagonista de *A mosca*, Beard aponta a essência da transformação de outros protagonistas cronenberguianos, como em *Videodrome*, *Gêmeos: mórbida semelhança* e *M. Butterfly*.

O filme marca ainda a presença de Cronenberg enquanto ator. Na cena em que Ronnie sonha que está dando à luz uma larva, o cineasta interpreta o médico posicionado entre as pernas do personagem e segura em suas mãos a pupa saída das entranhas feminina. Como se a ação do diretor que dá vida ao filme se duplicasse ficcionalmente na ação do obstetra que traz ao mundo o filho monstruoso de Ronnie.

*A mosca* foi distribuído nos EUA pela *20th Century Fox* e obteve um excelente resultado de bilheteria, sendo um dos maiores êxitos comerciais do cineasta, tendo-lhe rendido mais dinheiro que todos os seus filmes anteriores juntos. Além de receber boas críticas, o filme ganhou o Oscar de melhor maquiagem, sendo, até hoje, o único do diretor a receber tal prêmio. Seu sucesso fez com que a *Brooksfilms* idealizasse a produção de uma

seqüência, contudo Cronenberg não quis participar desse projeto e *A mosca II* foi dirigida por Chris Walas.

Apesar do sucesso de bilheteria, Cronenberg não considera *A mosca* um filme comercial. Para o cineasta, uma produção comercial é incapaz de inquietar consciências ou de agitar e intrigar as pessoas, ou de deprimi-las, reações que, segundo ele, o filme teria provocado em seus espectadores. Como se percebe, a discussão sobre se um filme é ou não é comercial aos moldes do *mainstream* hollywoodianos, questão recorrente quando se discute a identidade canadense de um filme, é também algo que perturba Cronenberg. *When people say, "Great, another Cronenberg movie! Let's take everybody and have popcorn" – then I'll know I'm mainstream* (in: RODLEY, 1997, p. 122). Para o cineasta, *mainstream* é um termo subjetivo que não tem a ver com o orçamento do filme ou com o dinheiro que arrecada nas bilheterias, mas sim com a forma como a produção pode ser previsível e pouco instigante.

E mais uma vez a relação do cineasta com a crítica cinematográfica canadense é colocada em xeque, pois apesar do sucesso ou em decorrência dele, o filme não obteve grande consideração em seu país. Conforme Cronenberg: *Even when The Fly was Number One, it was not [a big deal] in Canada anyway. And I think it was because of the vehicle, because it was a horror film* (in: GRÜNBERG, 2006, p. 63).

Tanto *A hora da zona morta* quanto *A mosca* sofreram a acusação por parte da crítica canadense de serem obras hollywoodianas, pois foram produzidas com dinheiro e por empresas estadunidenses, contando ainda com a atuação de artistas de Hollywood. Contudo, essas obras manifestam uma essência anti-hollywoodiana à medida que apresentam temas tão desagradáveis que inevitavelmente levam a um fim deprimente.

Após *A mosca*, Cronenberg decide que deveria deixar de realizar filmes de gênero. Contudo, quando perguntado se *A mosca* era um filme de terror ou de ficção científica, o cineasta preferiu utilizar um adjetivo tomado emprestado de Jorge Luis Borges: "irreal". Em seus próximos projetos já não serão tão presentes as imagens exuberantes e chocantes de violência e de sangrentas eviscerações facilmente associáveis ao gênero de horror. Mas o cineasta faz questão de ressaltar que ao decidir-se por um projeto, ele não pensa no gênero cinematográfico: *I absolutely don't think in terms of genre. I could imagine thinking, "That's a great film I'd like to do," and recognize that it's a horror film. But I don't think in those terms at all. It's another way of putting your mind in a box* (in: PHIPPS, 2003).

## 2.5. O reconhecimento artístico – abandonando os filmes de gênero

Seu filme seguinte foi *Gêmeos: mórbida semelhança* (*Dead Ringers* – 1988).<sup>82</sup> A origem do projeto vinha de sete anos antes, quando Cronenberg tentara conseguir os direitos para levar às telas o romance *Twins*, 1977, de Bari Wood e Jack Geasland.<sup>83</sup> Em 1981, o cineasta já possuía um esboço do que viria a ser o roteiro, co-escrito por ele e Norman Snider. Mas apenas após a estréia de *A mosca*, em 1986, o projeto foi retomado e ele voltou a trabalhar no roteiro.

A produtora de Dino De Laurentiis ficou interessada no projeto, contudo não pôde levar a produção até o final, pois passava por problemas financeiros.<sup>84</sup> Por outro lado, já fora gasto muito dinheiro com a construção dos estúdios e o ator Jeremy Irons já aceitara participar do projeto. Com o intuito de angariar fundos, Cronenberg ofereceu o filme à *20th Century Fox*, que havia participado da produção de *A mosca*, mas não houve interesse e ele propôs então que a produtora apenas ficasse responsável pela distribuição do filme nos EUA, antecipando-lhe algum dinheiro para que pudesse rodá-lo. Sem conseguir uma produtora para o projeto, Cronenberg tornou-se, pela primeira vez desde o início de sua carreira, um dos coprodutores do projeto. O acordo com a produtora e mais uma vez o apoio financeiro da agora denominada *Telefilm Canada* (antiga CFDC), permitiram o início das filmagens. E mais uma vez o cineasta voltou a trabalhar com sua equipe habitual, a única exceção sendo Mark Irwin que estava envolvido em outro trabalho e foi substituído por Peter Suschitzky, que a partir de então passou a ser o diretor de fotografia em todos os filmes do cineasta. Com certeza, trabalhar sempre com a mesma equipe é um fator importante para manter a marca autoral do cineasta.

Em *Gêmeos*, novamente o corpo e os mistérios de suas profundezas, de suas entranhas e do poder feminino da reprodução estão no centro na narrativa. Contudo, diferentemente da abordagem de *Filhos do medo*, em que esses questionamentos eram encobertos pelos repertórios de um filme de horror, em *Gêmeos* Cronenberg faz uma nova abordagem desses elementos sem usar as metáforas do horror, nada de efeitos especiais, nem monstros ou cenas de alucinação. O filme representa um momento de passagem na carreira do cineasta, quando

<sup>82</sup> O título original do filme era *Twins*, mas precisou ser alterado, pois a *Universal Pictures* havia registrado *Twins* (no Brasil, *Irmãos gêmeos*) para uma comédia estrelada por Dani DeVito e Arnold Schwarzenegger, coincidentemente dirigida pelo canadense e antigo companheiro de produção de Cronenberg, Ivan Reitman.

<sup>83</sup> O livro conta a história real de dois famosos ginecologistas, Cyril e Steward Marcus, gêmeos idênticos que foram encontrados mortos em seu luxuoso apartamento em Nova Iorque. A causa de suas mortes nunca foi oficialmente determinada.

<sup>84</sup> A *De Laurentiis DEG Company* havia tido prejuízo com o filme *Veludo Azul* (*Blue Velvet* – 1986), de David Lynch.



ele parte do cinema que poderia ser classificado como de gênero (especialmente levando-se em consideração que seus dois projetos anteriores estavam fortemente ligados ao gênero de horror) para um cinema mais intelectual. Para Beard, *Gêmeos* talvez seja o filme mais maduro do cineasta – *arguably is it his masterpiece – but this maturity has nothing to do with a forsaking of the louder forms of horror* (BEARD, 2006, p. 235).

No entanto, alguns elementos do gênero de horror estão presentes em *Gêmeos*: o imaginário dos cientistas malucos que se configura nos gêmeos ginecologistas e em suas teorias a respeito do corpo feminino e da forma como operá-lo, que revela a idéia recorrente no repertório do gênero de horror do corpo feminino como sendo algo monstruoso representado na figura da “mulher mutante” evocada pelos irmãos. Na verdade, o filme é tão perturbador quanto qualquer outro do cineasta, contudo, suas qualidades transgressivas são agora mais conceituais do que visuais. Novamente se vê a figura do cientista/inventor masculino que busca reinventar o corpo, bem como a própria percepção da sexualidade e do corpo feminino como algo monstruoso ou mutante.

Interessado na recepção do filme, Cronenberg optou por realizar algumas exposições teste. Mas, como diz o cineasta, conhecer antecipadamente a opinião do público não significa necessariamente ter de acatá-la. E como o próprio cineasta era também o produtor do filme, ele não sofreria pressões para ter de ceder aos apelos do público. Contudo, a cena em que um dos gêmeos sonha que cresce em seu abdômen uma espécie de parasita com as feições de seu irmão, como se fosse uma má formação de gêmeos siameses, acabou sendo eliminada do filme após uma dessas projeções.

O filme apresenta dois protagonistas masculinos, os gêmeos Mantle, interpretados impecavelmente pelo ator inglês Jeremy Irons. Se nos três filmes anteriores, *Videodrome*, *A hora da zona morta* e *A mosca*, os protagonistas masculinos se tornam espécies de monstros, em *Gêmeos*, os irmãos já possuem uma condição monstruosa decorrente da relação doentamente simbiótica que vivenciam. E é justamente a tentativa de realizar a separação de sua condição monstruosa psicologicamente siamesa que os levará à morte.

*Gêmeos* foi escolhido para abrir o Festival de Cinema de Toronto e deu a Cronenberg seu segundo Genie pela Academia de Cinema e Televisão Canadense de melhor diretor, além de de melhor filme e melhor roteiro. Com esse filme o cineasta atingiu um novo nível de reconhecimento, saindo do universo fantástico e surpreendendo aqueles que o viam apenas como um diretor de filmes de terror. Por outro lado, decepcionou aqueles que o consideravam um mestre do cinema fantástico visceral. Talvez por isso, esse foi seu primeiro filme a conseguir uma boa recepção por parte da maioria da crítica canadense.

O seu próximo projeto foi uma das suas mais ousadas e arriscadas experiências, levar às telas do cinema o romance *Almoço nu (Naked Lunch)*, de William S. Burroughs. O cineasta envereda-se assim por um novo caminho autoral, escrever um roteiro a partir de um material literário alheio.

O primeiro passo para o projeto aconteceu em Cannes em 1983, quando o cineasta se encontrou com o produtor Jeremy Thomas, que lhe propôs a adaptação do romance de Burroughs. O projeto se estendeu por vários anos devido à dificuldade do cineasta em decidir como abordar o livro. Talvez pelo fato de a obra de Burroughs ter sido uma das mais fortes influências sobre Cronenberg, na época em que ainda pretendia ser um escritor. Enquanto escrevia o roteiro, ele foi várias vezes encontrar-se com Burroughs e, além disso, mantinha sobre a mesa alguns livros do escritor que, de tempos em tempos, abria ao acaso e lia alguma passagem para captar o ritmo do autor. Mas, conforme confessa o cineasta, a vida de Burroughs o inspirou mais que os seus escritos. Assim, seu roteiro é resultado da mescla de elementos da biografia do escritor à sua obra e às suas opiniões, resultando assim, em um material bem distinto do romance. Conforme Cronenberg:

What I do is very different from Burroughs. There are influences and there are connections. (...) Well, there it was in Burroughs. Not all of it. Not all of it in Burroughs, and not all of it in me. But so much of it, right there, stuff I could have written, except Burroughs had been doing it so much better and for so much longer (in: RODLEY, 1997, p. 162).

Cronenberg serve-se do material de Burroughs, vida e obra, para compor o seu próprio *Naked Lunch* e muitas de suas obsessões retornam e se fundem com o universo do escritor. As duas identidades criativas (do escritor e do cineasta) se misturam, dando origem a uma terceira e nova entidade responsável pelo material surpreendente do filme. Para o cineasta, o processo criativo de *Mistérios e Paixões (Naked Lunch)* funcionou como o teletransportador de *A mosca*, fazendo com que ele e Burroughs fossem como que amalgamados. Cronenberg finalizou o roteiro em 1989, mas o filme só foi lançado em 1991.<sup>85</sup>

Durante os dois anos em que buscou financiamento para sua realização, 1989 e 1990, Cronenberg se dedicou à publicidade e à televisão, realizando quatro comerciais institucionais para a *Ontario Hydro* sobre conservação de energia, dois anúncios para a William Neilson Ltda (uma empresa de laticínios e derivados) e cinco anúncios para a Nike intitulados *Transformation*. Além disso, ele filmou para a CBC dois episódios da série *Scales of Justice*,

---

<sup>85</sup> Em 1992, Chris Rodley lançou o documentário *Naked Making Lunch* sobre a realização de *Mistérios e paixões*, combinando a história do romance e a realização do filme em entrevistas com Burroughs, Cronenberg e Peter Welles. Além disso, nesse mesmo ano, lançou também a primeira edição do livro com as entrevistas que realizou com o cineasta: *Cronenberg on Cronenberg*.

que apresenta a dramatização de casos criminais reais julgados pela justiça canadense. Também durante esse período, atuou pela primeira vez no cinema como protagonista, representando o psiquiatra Philip K. Decker, no filme de horror *Raça da noite* (*Nightbreed* – 1990), de Clive Barker.

*Mistérios e paixões* foi realizado com a participação na produção da *Telefilm Canada* e da *The Ontario Film Development Corporation*. Este deveria ser o primeiro filme de Cronenberg a ser rodado fora do Canadá, no Tanger, mas a Guerra do Golfo fez com que as companhias de seguro se negassem a cobrir a produção, sendo então rodado em Toronto. A trama da narrativa se passa em dois lugares construídos cenograficamente, uma cidade estadunidense, Nova Iorque e outra cidade marroquina e exótica, Tanger, transformada na fictícia Interzone. Como explica o cineasta: *In fact, Interzone is, of course, a state of mind. That concept would have been damaged by splitting it between a real place that Bill Lee flees to and his strange state of mind* (in: RODLEY, 1997, p. 168).

Interpretado pelo ator estadunidense Peter Weller,<sup>86</sup> o protagonista da película é Bill Lee, personagem que possui características biográficas de Burroughs combinadas às características de suas próprias criaturas fictícias. Lee é um exterminador de insetos que se transforma em escritor após matar sua esposa, Joan. A figura do exterminador vem de um texto de Burroughs e a história do assassinato advém do acidente real em que o escritor matou a esposa com um tiro na cabeça. Mesmo assim, Lee revela-se um reconhecível protagonista cronenberguiano, em particular por sua melancolia, que o assemelha muito a Max em *Videodrome*. O que o diferencia dos protagonistas masculinos dos filmes anteriores do cineasta é que, apesar de toda sua melancolia, Lee não ruma ao suicídio.

Contudo, a adaptação de *Almoço Nu* foi criticada por muitos por não abordar com a mesma intensidade do livro as questões homossexuais, não apresentando a homossexualidade predadora do texto de Burroughs. Sendo essa uma das principais diferenças entre a essência do texto de Burroughs e o filme, ao transpor o texto para a tela, o cineasta amenizou o conteúdo homossexual, assim como fizera em *Gêmeos: mórbida semelhança*, no qual a relação homossexual e incestuosa entre os irmãos, que aparecia no livro, não é apresentada.

Cronenberg não pretendia fazer um filme de efeitos especiais, contudo, para recriar o universo de ficção científica e o horror conspiratório presente na obra de Burroughs, ele precisou voltar a utilizá-los. Mas desta vez não para criar mutações e transformações no corpo do protagonista, mas sim, para gerar criaturas fantásticas, como os Mugwumps, gigantescos

---

<sup>86</sup> A atuação de Weller em *Mistérios e paixões* é surpreendente, uma vez que o personagem interpretado por ele conseguiu maior notoriedade até então fora o policial-robô de *RobCop* (I e II) – 1987 e 1990.

seres com características que lembram répteis; as centopéias gigantes que apresentam sempre algo de viscoso e repulsivo; ou ainda, os insetos gigantes cujo corpo orgânico possui também porções mecânicas de uma máquina de escrever.

O filme possibilitou ao cineasta retornar ao universo dos insetos que tanto o fascina e que abordara em *A mosca*. No discurso cronenberguiano acerca dos insetos ecoam a obra do próprio Burroughs, assombrado pelos insetos, e o conto emblemático de Franz Kafka, “A metamorfose”, memórias literárias que se entrecruzam no decorrer de seu processo de criação. O conto de Kafka é evocado em *Mistérios e paixões*, mas ao invés de se referir à experiência vivida pelo personagem, ele se refere ao próprio autor, amalgamando a vida do escritor à sua obra. A figura biográfica do escritor e as condições que o levaram a escrever são para o cineasta tão ou mais importante do que sua obra literária:

Kafka could write his stories in the context that he was in his time. He couldn't have made films. To die unpublished is something you can't do in film-making. Perhaps Kafka would have been destroyed by being successful; his sensibility was driven by paranoia, loneliness and despair. [...] I don't know if Kafka had any social skills; he was an alien, alien, alien. He was a Jew and a German-speaker in a Czech city. He was just wrong (in: RODLEY, 1997, p. 16).

Kafka faz parte da galeria de escritores *outsiders* cultuado por Cronenberg, sendo uma de suas referências literárias. Ao referir o escritor em *Mistérios e paixões*, o cineasta faz questão de desvelar essa intertextualidade, que está presente também em *A mosca*.

A trama de *Mistérios e paixões* ocorre em um mundo de alucinação, Interzone, povoado por estranhas e fantásticas criaturas. E, assim como em *Videodrome*, também nesse filme não há uma distinção entre o que é “real” e o que é alucinação. Em ambos os filmes, Cronenberg não utiliza subterfúgios narrativos para demarcar os momentos de passagem de uma instância à outra. A representação das alucinações é feita com o mesmo aparato realista do *mainstream* sem a criação de imagens oníricas ou subjetivas que demarcariam seu território, sendo impossível tanto ao protagonista quanto ao espectador definir o que é fantasia e o que é realidade. Como observa Beard, *Videodrome's systematic representation of hallucinations within the realist apparatus of mainstream cinema and not as carefully marked-off subjective 'visions' is once more adopted in Naked Lunch* (BEARD, 2006, p. 280). Nesse jogo torna-se impossível definir exatamente o que seja alucinação ou realidade.

Enquanto as alucinações de Max em *Videodrome* resultam do poder de domínio do sinal de Videodrome que parece infectar os espectadores como um vírus, em *Mistérios e paixões* as alucinações resultam das variadas drogas que Lee utiliza. Em ambos os casos, os protagonistas se tornam cada vez mais adictos do que lhes está causando as alucinações e

caem sob o domínio daqueles que controlam o Videodrome, em *Videodrome*, e as substâncias alucinógenas, em *Mistérios e paixões*.

*Mistérios e paixões* é uma obra muito significativa na carreira de Cronenberg, pois é o resultado da união entre o seu universo criativo e o de Burroughs, escritor que sempre foi uma influência reconhecida pelo cineasta. O hibridismo da obra se reflete também em sua trilha sonora, que combina o imaginário musical dos dois artistas. As afinidades culturais entre a cultura *beat* de Burroughs e o jazz são representadas pelos improvisos jazzísticos do saxofonista Ornette Coleman sobre os temas musicais de Shore, que corporificam a tradição musical dos filmes de Cronenberg. Além de sua ligação original com o universo literário, sendo uma investigação do processo criativo literário, o filme instaura ainda um diálogo com o cinema *noir*,<sup>87</sup> inserindo-se em um estilo de filme classificado como *new-noir*. As cores escuras e os lugares pouco iluminados remetem à estética *noir*. E a iluminação expressionista, como a definiu o diretor de fotografia Peter Suschitzky, acentua a diferença entre luz e sombra nos rostos dos atores, ajudando a compor a natureza dupla dos personagens.

Os longos intervalos de tempo entre a realização de seus filmes anteriores, três anos entre *A mosca* e *Gêmeos* e mais três entre esse e *Mistérios e paixões*, fizeram com que Cronenberg desejasse se envolver em um projeto já em andamento. Assim, ele chegou a David Geffen, que produzira *M. Butterfly* no teatro e obtivera os direitos para transpor a obra para o cinema e logo chegaram a um acordo. Novamente o cineasta trabalhou com uma produtora estadunidense e sem contar com financiamento de órgãos públicos.

---

<sup>87</sup> O termo filme *noir* foi utilizado pela primeira vez pelo crítico francês Nino Frank em 1946, criando-o como uma derivação da expressão romance *noir*, para designar filmes que apresentavam características recorrentes nesses romances. Os romances *noir* (nome que recebiam na França) eram textos policiais e de suspense que se tornaram populares na época da Grande Depressão, que iniciou com a Crise de 1929 e só terminou com o advento da Segunda Grande Guerra. A partir da década de 1940 muitos desses livros foram adaptados para o cinema em Hollywood e quando chegaram à Europa foi natural que recebessem a mesma denominação dos romances. Contudo, esses filmes não estavam apenas associados aos romances policiais estadunidenses, mas também sofreram influência do “realismo” do cinema francês da década de 1930 e da estética do cinema expressionista alemão, uma vez que muitos cineastas alemães foram para os Estados Unidos fugindo do nazismo. Visualmente os filmes *noir* podem ser reconhecidos pela recorrência da utilização do efeito de *chiaroscuro* (contraste entre claro e escuro). Mas apesar de possuir um código visual bem específico é difícil definir um conceito geral para esses filmes, contudo, geralmente há crime no da centro trama. Outro elemento recorrente nos filmes *noir* é a presença da *femme-fatale*. Conforme Chris Routledge, o filme *noir* se preocupa em apresentar a instabilidade da psique humana, explorando as ambigüidades de perspectiva (utilizando para isso os recursos cinematográficos do *voice-over* e do *flashback*) e os limites da visão subjetiva (através do uso das sombras e de ângulos incomuns de câmera). (ROUTLEDGE, 2002) A designação, filme *noir*, surgiu posteriormente à realização dos grandes clássicos do estilo, assim, os diretores e atores dessas obras desconheciam tal denominação, fazendo filmes *noir* sem saber. São exemplos de clássicos do cinema *noir*: *O falcão maltês* (*The Maltese Falcon* – 1941), *A dama de Xangai* (*The Lady from Shanghai* – 1947), *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard* – 1950). O cinema *noir* influenciou muitos cineastas. A releitura de suas características originou os chamados filmes *new-noir* como *Chinatown* – 1974, de Roman Polanski.

O roteiro do filme ficou ao encargo do próprio autor da peça, David Henry Hwang, e agradou ao cineasta que reconhecia nele muito dos assuntos sobre os quais já havia revelado seu interesse em outros filmes. Contudo, ele desaprovava o fato de considerar o roteiro muito politicamente correto (in: GRÜNBERG, 2006, p. 248).

A um primeiro olhar, *M. Butterfly* (1993) pode ser considerado uma obra singular no contexto da obra de Cronenberg. Contudo, não é preciso muita procura para descobrir a marca do cineasta e de suas obsessões referentes à identidade, às transformações e à fantasia que se torna realidade, elas estão apenas em outro contexto. Além disso, assim como em outros filmes dos quais não foi o autor do roteiro, Cronenberg inseriu novos episódios à trama. Como o episódio em que Gallimard se fascina por uma libélula, a presença do inseto que nasce de uma transformação é, como explica o cineasta, um símbolo do processo de transformação pelo qual está passando o protagonista.

Em *A mosca*, bem como em *Mistérios e paixões*, os insetos representam uma possibilidade à monstruosidade e o seu território se configura como espaço da abjeção, do grotesco e do horror, estando associadas a um processo de transformação. Essa idéia de transformação se evidencia em *M. Butterfly*, pois tanto a borboleta do título do filme quanto a libélula que fascina Gallimard, apesar de não apontarem com os insetos anteriores a um imaginário monstruoso, trazem em si a essência da metamorfose. Como afirma o cineasta: *M. Butterfly for me is about a transformation; that's what attracted me to do it* (in: RODLEY, 1997, p. 180).

É esse processo de transformação que insere Gallimard na tradição dos protagonistas mutantes de Cronenberg, aproximando-o de Brundle em *A mosca*, pois ambos são os responsáveis pela transformação que sofrem e que termina por fazê-los escolherem a morte como fim.

Novamente o protagonista é um homem, René Gallimard, e para interpretá-lo, o cineasta convidou Jeremy Irons, com quem trabalhara em *Gêmeos*. E a experiência anterior de haver interpretado dois papéis foi utilizada pelo cineasta e pelo ator para compor o novo personagem. Conforme o diretor: *Jeremy's a combination of Beverly and Elliot in this movie. He's Beverly aspiring more to be Elliot. We joked about it* (in: RODLEY, 1997, p. 176). Gallimard, assim como seus predecessores, é a princípio um homem cauteloso, introspectivo e emocionalmente isolado. Contudo, através de seu envolvimento com Song, ele se torna mais seguro, tornando-se mais extrovertido e autoconfiante, trajetória de transformação que o levará ao final catastrófico e suicida. Igualmente a outros protagonistas cronenberguianos, seu processo de transformação é acompanhado por um processo de maior atividade sexual.

Assim, Gallimard reafirma a tradição dos protagonistas masculinos de Cronenberg de saírem de sua condição de solidão e clausura ao envolverem-se com um Outro excitante representado especificamente pela sexualidade e pela feminilidade.

A questão da sexualidade está no centro da narrativa. O cineasta atribui a uma frase do roteiro sua decisão de realizar o projeto: *Only a man knows how a woman is supposed to act*. Ela contém a idéia de que a sexualidade feminina é inventada pelo homem, questão que o fascinou, pois conflui a sua compreensão de que a sexualidade de cada um é uma combinação das fantasias que ambos os parceiros criam para si mesmo. O que, conforme Cronenberg, é encantador por um lado, mas assustador por outro: *because it means in a way there's no reality of sexuality; there's no such thing as absolute maleness or absolute femaleness* (in: RODLEY, 1997, p. 184). O que conflui com o pensamento de Le Breton: *Féminité et masculinité, loin d'être l'evidence du rapport au monde, sont l'objet d'une production permanente par un usage approprié des signes, d'une redefinition de soi, conformément au design corporel; ils deviennent un vaste champ d'expérimentation* (LE BRETON, 2003, p. 270).

O ponto crucial da trama é a metamorfose de Gallimard em Butterfly, desenvolvida através de sua fantasia da mulher perfeita, que chega ao apogeu no fim do filme quando, ao som da ária “Un bel di” da *Madame Butterfly* da ópera de Puccini, ele se traveste e comete suicídio. A ópera de Puccini e o filme de Cronenberg se encontram construindo outro espaço, no qual Gallimard assume a posição da mulher ingênua enganada por um homem cruel. Gallimard repete assim a tendência dos protagonistas masculinos cronenberguianos à efeminação.<sup>88</sup> Mas, por outro lado, o personagem feminino, Song Liling, interpretado por John Lone, inventado pelo imaginário masculino em vários níveis (por Gallimard, por Hwang e por Cronenberg) empreende o processo inverso: do feminino ao masculino.

Assim como em *Gêmeos*, não há em *M. Butterfly* efeitos especiais, nem monstros. O relacionamento de Gallimard e Song se constrói no nível da fantasia, assim, apesar de não haver no filme momentos de alucinação como em obras anteriores do cineasta, outra vez o espectador se depara com duas realidades que se fundem: o cotidiano de Gallimard e a fantasia que ele vive ao lado da amante oriental. Gallimard não quer a realidade, ele deseja a fantasia. Quando é confrontado pela imagem do corpo masculino nu de Song, ele lamenta: *How could you, who understood me so well, make such a mistake? You've shown me your*

---

<sup>88</sup> Essa cena é justamente a inversão da cena em que Gallimard vê Song pela primeira vez quando ela sobe ao palco para interpretar o papel de Butterfly. A primeira cena se dá em uma festa requintada, Song sobe ao palco lindamente ornamentada e vestida, com uma maquiagem impecavelmente bela. Sua platéia é formada por ricos e aristocratas. Em contrapartida, a encenação rudimentar e grotesca de Gallimard tem como platéia os presidiários.

*true self, when what I loved was the lie. The perfect lie, which has been destroyed* (Transcrito do filme). Gallimard é o artista que está compondo sua própria realidade, uma ópera que satisfaz sua fantasia e é a força dessa “visão” que transforma sua vida.

A ignorância acerca do corpo masculino de Song criada através de um invólucro sedutor de mistério condizente com referências culturais exóticas de uma feminilidade oriental ancestral inventada, possibilitou o engano de Gallimard em relação ao corpo de sua amada. O corpo para o qual o seu próprio direcionou todo o seu instinto sexual. Ele foi atraído pelo mistério desse desconhecido território exótico que o corpo velado de Song representava. Mais importante do que o que ele podia ver eram as possibilidades geradas pela fantasia desse mistério.

Mais uma vez o que está em jogo é o processo criativo realizado pelo protagonista e como isso age sobre ele. E é essa imaginação compulsiva dos protagonistas cronenberguianos que acabará por levá-los à destruição, devastados pela própria visão. Max levado ao suicídio por sua obsessão por Videodrome, Brundle transmutado por seu próprio invento, o teletransportador, e os gêmeos Mantle se auto-eviscerando com os instrumentos criados por eles próprios. Gallimard se insere nessa linhagem, é a força de sua fantasia, a força de sua crença que torna possível transformar o corpo masculino em corpo de mulher. Contudo, enquanto os outros protagonistas anteriores – Max Renn, Beverly Mantle e Bill Lee – vão mergulhando cada vez mais em suas alucinações até o fim trágico, Gallimard é o único a ser confrontado com a destruição de sua fantasia. Ao ser confrontado pela verdadeira identidade de Song, Gallimard parte rumo à construção de uma nova realidade, transformando a si próprio, realizando a sua própria metamorfose em Butterfly. E sua desilusão melancólica o transforma em uma figura tragicômica.

*M. Butterfly* foi o primeiro filme de Cronenberg realizado fora do Canadá, tendo cenas gravadas em Pequim, Paris e Budapeste, mas com algumas cenas internas feitas em estúdios de Toronto. Para o cineasta, a China era um lugar tão fantástico quanto a Interzone, a diferença é que já estava pronto. Contudo, nem as impecáveis atuações dos protagonistas ou as locações estrangeiras e grandiosas fizeram do filme um sucesso de público.

Conforme o cineasta, após a primeira semana de exibição, já se sabia que o filme estava fadado ao fracasso comercial o que, para ele, se devia em grande parte à falta de suporte da crítica. Além disso, o lançamento quase concomitante de dois outros filmes que abordavam questões semelhantes foi também um fator percebido como prejudicial à carreira de *M. Butterfly* nos cinemas: *Traídos pelo desejo* (*The Crying Game* – 1992), de Neil Jordan, sobre um homem que se apaixona por um travesti pensando tratar-se de uma mulher, e *Adeus*



*minha concubina* (*Farewell My Concubine* – 1993), de Kaige Chen, sobre um casal homossexual masculino na Ópera de Pequim. Os três filmes foram frequentemente relacionados entre si pela crítica, o que não agradou muito a Cronenberg:

So those two or three films were often reviewed together, with *M. Butterfly* being considered the least of the films. It's just odd, because the level I was attacking the subject on was quite different from those other ones. But people couldn't see it, because the strength of these other two films was very strictly about gay, deceptive females, in drag, all that stuff (in: GRÜNBERG, 2006, p. 133).

Cronenberg não acredita que haja uma relação entre os filmes, mas compreende que *M. Butterfly* e *Traídos pelo desejo* “infelizmente” estão ligados. Assim, para ele, nunca se saberá qual seria a trajetória de seu filme caso não houvesse o de Jordan (in: RODLEY, 1997, p. 180). Realmente há muitos pontos de confluência entre as duas obras, além da questão do travestismo e da transexualidade, pois em ambas abordam-se questões referentes às relações transraciais e transculturais e as duas narrativas ocorrem em momentos de transformações políticas.

Após o fracasso comercial de *Mistérios e paixões* e de *M. Butterfly*, Cronenberg não podia contar mais com boas oportunidades de financiamento para seus filmes. Assim, *Crash: estranhos prazeres* (*Crash* – 1996) foi um retorno de Cronenberg à produção sem grande orçamento e fora das grandes produtoras, sendo realizado pela produtora canadense de Robert Lantos então denominada *Alliance Communications Corporation* e com a participação da *Telefilm Canada*. E assim, mesmo com limitações financeiras, o cineasta não hesitou em ousar um novo desafio: adaptar para o cinema o livro *Crash* (1973), de James G. Ballard. A idéia de realizar essa adaptação já vinha de alguns anos. Toby Goldberg, um jornalista, enviara-lhe o romance, sugerindo-lhe que o adaptasse para o cinema. O cineasta leu-o, mas apenas dois anos depois, quando ainda estava filmando *Mistérios e paixões* e Jeremy Thomas (produtor executivo do filme) lhe propôs trabalharem juntos novamente. Cronenberg escreveu o roteiro e as filmagens foram novamente realizadas totalmente em Toronto.

Sua segunda experiência em escrever um roteiro partindo de material alheio, *Crash*, assim como *Mistérios e paixões*, resultou em uma obra extrema na qual a marca do diretor/roteirista se fez presente. Novamente o cineasta acredita que houve uma combinação entre os dois universos criativos: *I think this is a lovely fusion of me and Ballard. We're so amazingly in sync. We completely understand what we're both doing* (in: RODLEY, 1997, p. 190). Mas, diferentemente de sua adaptação de *Naked Lunch*, o roteiro de *Crash* é bem mais

fiel ao romance. O cineasta manteve muito dos diálogos, que, conforme ele, são artificiais e por isso mesmo perfeitos para o filme, que não é naturalista.

A idéia de um grupo de pessoas isoladas e alienadas do restante da sociedade devido a uma característica que os aproxima, lembra muito outras obras anteriores do cineasta, como *Calafrios*, *Enraivecida na fúria do sexo* e *Scanners*. Nesse filmes o que mantinha os personagens unidos em um grupo era algum tipo de contaminação ou mutação que os transformava em um bando motivado por um mesmo impulso. Em *Crash*, esse impulso advém não de algo biológico, mas de uma motivação psicológica, como define Ballard: “uma psicopatologia benevolente” (BALLARD, 1997, p. 127).

Seguindo uma tradição que advém desde *Videodrome*, a transformação e a monstrosidade dos protagonistas decorre de seus atos e falhas. Foi a desatenção de James Ballard que propiciou o acidente primordial que o levou a juntar-se ao grupo de aficionados por acidentes automobilísticos liderado por Vaughan. A figura de Vaughan combina a retórica de uma espécie de profeta com a imagem de seu rosto coberto de cicatrizes como o monstro de Frankenstein. No romance, Vaughan é descrito como um cientista, o que corrobora a sua afiliação à linhagem dos cientistas cronenberguianos: um cientista que aplica técnicas radicais para reconfigurar a vida humana, agindo sobre o corpo humano e terminando por criar monstros e abjeção. E, assim como os protagonistas de *A mosca* e *Gêmeos*, ele é o próprio monstro resultante de suas experiências e termina também por optar pela morte como único fim possível para sua monstrosidade. Vaughan, assim como Max Renn, os gêmeos Mantle, Bill Lee e René Gallimard, ruma para sua liberação através de uma sexualidade transgressiva e particularmente de uma violência sádica direcionada às mulheres.

Se nos filmes anteriores já se percebe como a ação criativa dos protagonistas pode ser comparada ao processo de criação artística, em *Crash*, Vaughan assume explicitamente essa função ao dirigir a performance da recriação do acidente fatal de James Dean. Vaughan assume o papel de diretor, tornando-se o duplo cinematográfico de Cronenberg.

A temática da película, desastres automobilísticos associados à sexualidade, gerou muita controvérsia, sendo acusada por muitos de ser pornográfica. Por outro lado, esse foi o primeiro filme de Cronenberg a fazer parte da competição em Cannes e, além disso, terminou por receber o prêmio especial do júri por sua audácia e originalidade. Para o cineasta, *Crash* marca o final de um ciclo, um ciclo interno, através do qual ele acredita haver alcançado uma zona inexplorada (in: GRÜNBERG, 1996).

Ao atingir o mercado internacional, o cinema de Cronenberg começou a obter reconhecimento. Apesar de não alcançar o grande público, seus filmes atraíram a atenção de

cinéfilos e críticos, inicialmente na França, mas rapidamente atingindo os apreciadores de um cinema menos comercial e mais engajado à produção artística autoral.

Com *Mistérios e paixões*, *M. Butterfly* e *Crash*, Cronenberg iniciou uma nova fase em sua carreira, partindo para um estilo de cinema diferente de suas primeiras produções de horror ou de seus filmes seguintes mais comercialmente hollywoodianos. Esses filmes representaram seu ingresso em um cinema mais artístico que fugia aos padrões dos gêneros cinematográficos.

Seu reconhecimento internacional enquanto autor cinematográfico fez com que ele passasse a figurar como um artista de renome e respeito, sendo convidado, em 1997, a presidir o júri do festival de Cannes e, em 1990, sendo nomeado na França *Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres*. Em uma entrevista concedida em 1999, o cineasta falou a respeito dessa ascensão:

It's only recently that I felt that I had any access to structures of power, both in terms of studio stuff and in terms of politics. I've become kind of a respected figure in Toronto somehow, now appointed President of the jury in Cannes. It's happened very naturally, but suddenly people want me to be on various boards, which I don't really understand, and they want my input into the reorganization of this or that. I still feel rather separated from all that. I feel that I'm definitely leftist, but have the Canadian curse of seeing the validity of all points of view, which supposedly makes us good negotiators (in: PORTON, 1999).

Logo após terminar de escrever o roteiro de *Crash* e antes de iniciar a filmagem, Cronenberg começou a escrever o roteiro de *eXistenZ* (1999),<sup>89</sup> seu primeiro roteiro original desde *Videodrome*. O filme só foi realizado em 1998, sendo, assim como *Crash*, produzido por Robert Lantos com a participação da *Telefilm Canada*<sup>90</sup> e só foi realizado graças a uma combinação de financiadores do Canadá, Estados Unidos e Reino Unido. A inspiração inicial para o argumento do filme surgiu da entrevista do cineasta com o escritor Salman Rushdie, autor do livro *Versos Satânicos*, que foi considerado uma blasfêmia contra o islamismo.<sup>91</sup> E que em consequência disso fez com que fosse lançado sobre o escritor um *fatwa*, um decreto religioso islâmico que o condenou à morte, gerando uma perseguição fanática. A idéia de um

---

<sup>89</sup> Quando for referido o filme de Cronenberg será escrito em itálico, *eXistenZ*, quando for o jogo dentro do filme, *eXistenZ*.

<sup>90</sup> Em 1998, Robert Lantos coordenou a união entre *Alliance Communications Corporation* e a *Atlantis Communications* que originou a *Alliance Atlantis Communications Corporation*. Após realizada a transação Lantos deixou a corporação para estabelecer a *Serendipity Point Films* que associou-se à anterior na produção de *eXistenZ*.

<sup>91</sup> A entrevista do escritor Salman Rushdie a Cronenberg foi publicada pela revista *Shift* (jun-jul/1995): *Cronenberg meets Rushdie – David Cronenberg and Salman Rushdie talk about the vicious media, the internet, crashing cars and more*. A entrevista pode ser lida na íntegra no site: [http://www.davidcronenberg.de/cr\\_rushd.htm](http://www.davidcronenberg.de/cr_rushd.htm)

artista sendo perseguido por fanáticos por causa de sua obra foi o ponto de partida do roteiro de *eXistenZ*.

Novamente se pode ver em sua obra reflexões acerca da posição criativa do artista que desta vez se configura na protagonista Allegra Geller, interpretada pela atriz estadunidense Jennifer Jason Leigh,<sup>92</sup> uma *designer* de jogos de realidade virtual. Em Allegra se fundem duas funções que o cineasta retoma seguidamente em seus protagonistas, sendo ao mesmo tempo cientista/inventor e artista/criador. Para Cronenberg: *the best scientists are as mad, creative and eccentric as writers and artists of any kind* (in: RODLEY, 1997, p. 5). Enquanto em outros filmes a relação entre o fazer do cientista e o fazer do artista era realizada comparativamente, em *eXistenZ* essa relação se instaura diretamente na ação da *designer* que combina a criação científica tecnológica que constrói o jogo à criação artística que o idealiza.

Um fato sem precedente na cinematografia do cineasta é que o personagem principal é uma mulher, Allegra Geller. Mesmo que os personagens femininos desempenhem papéis importantes em outros de seus filmes, eles normalmente estão em função dos protagonistas masculinos mais importantes. Acontece então uma inversão na função dos personagens femininos cronenberguianos. Se antes a mulher era a instigadora do desejo masculino, levando o protagonista masculino à criação transgressiva, agora, com Allegra, é a mulher quem possui o poder transgressivo da invenção criadora. Como explica Cronenberg: *C'est l'homme – Pikul – qui est vierge. Il est timide, apeuré. La femme possède l'expérience de plugs et lui fait subir son premier 'brachement', son dépuceage nécessaire au passage dans le monde virtuel du jeu* (in: JOYARD; TESSON, 1999, p. 68).

A princípio, o fato de uma mulher ser o personagem principal preocupou os produtores, pois acreditavam que filmes de ficção científica sobre jogos virtuais atrairiam mais a rapazes e que eles não iriam gostar de ter uma mulher como protagonista. Cronenberg explica sua decisão:

lo que esta en juego es una inversión de los roles sexuales habituales. Es la mujer quien enchufa el módulo al hombre, no al revés; y es ella siempre quien se conecta a sí misma. Él es virgen mientras que ella es más experimentada y agresiva, es ella quien le inicia en los secretos del juego. Podía haberlo hecho al revés pero entonces la metáfora sexual habría resultado mucho más obvia; es más interesante esta inversión de los roles (*apud* GOROSTIZA; PÉREZ, 2003, p. 289).

---

<sup>92</sup> Quando Cronenberg convidou Jennifer Jason Leigh para interpretar a protagonista de *eXistenZ*, a atriz já havia terminado sua participação naquele que seria o último filme de Stanley Kubrick, *De olhos bem fechados* (*Eyes Wide Shut* – 1999). Contudo, enquanto ela trabalhava no Canadá, Kubrick desejou re-filmar algumas cenas e como a atriz estava indisponível no momento, ele optou por refazer todas cenas com outra atriz.

Por outro viés, a comparação entre o trabalho de Allegra e o de Cronenberg é explícita: ambos estão criando outras realidades, ela, através do jogo virtual e ele, através do cinema. Essa aproximação fica reforçada em um determinado momento em que Allegra postula: *You have to play the game to find out why you're playing the game*, parafraseando algo que o cineasta várias vezes disse a respeito de seus filmes: *I have to make the film to find out why I'm making the movie* (CRONENBERG *apud* BEARD, 2006, p. 437).

Conforme Cronenberg, Allegra representa a sua própria ação enquanto cineasta: *Allegra Geller [...] is a filmmaker, an artist, in a new medium that I'm creating for the film. But she does represent the artist, although the film does go through several spirals* (in: GRÜNBERG, 2006, p. 152). O cineasta cria então um duplo cinematográfico do sexo oposto para si mesmo.

Além desse paralelo entre a protagonista e o cineasta, muitos outros momentos do filme revelam a sua condição de reflexão acerca do fazer cinematográfico e especificamente sobre o trabalho do próprio cineasta, que confessou em uma entrevista à revista *Cahiers du cinéma* seu desejo de que esse filme se referisse claramente ao cinema.

Enquanto escrevia o roteiro Cronenberg estava lendo *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello, que, para ele, discute questões como: o que é arte?, o que são os personagens enquanto criaturas?, o que é a atuação? e qual o papel dos atores? Questões que Cronenberg aborda no filme, mas em um contexto diferente, os jogos de realidade virtual e a extinção do limite entre os personagens e os personagens no jogo.

A lacuna de mais de dez anos entre *Videodrome* e *eXistenZ*, roteiros originais do escritor, não amenizou as obsessões do cineasta, que retornaram com a mesma intensidade, principalmente no que diz respeito à relação dos seres humanos com a tecnologia e a forma como essa tecnologia pode alterar a percepção da realidade. Além disso, a tecnologia que iniciara a tornar-se orgânica em *Videodrome* chega a seu apogeu em *eXistenZ*, quando Cronenberg transmuta finalmente a tecnologia em algo orgânico. Conforme aponta o cineasta: *We must remember that it's the first completely original script I've written since Videodrome, so maybe that has something to do with it* (CRONENBERG *apud* BEARD, 2006, p. 424).

Novamente o espectador é inserido em uma narrativa em que é difícil definir o que é real.<sup>93</sup> Contudo, ao invés de alucinações, desta vez o que substitui e se sobrepõe à realidade é a realidade virtual, que já se prenunciava em *Videodrome*, uma vez que as vídeo-alucinações

---

<sup>93</sup> Coincidentemente outros filmes que também abordam a questão da realidade virtual foram lançados na mesma época: *Cidade das sombras* (*Dark City* – 1998), de Alex Proyas; *Matrix* (*The Matrix* – 1999), de Andy e Larry Wachowski; *O 13º andar* (*The Thirteenth Floor* – 1999), de Josef Rusnak. Contudo, o filme de Cronenberg é o que vai mais fundo no apagamento da diferença entre realidade e realidade virtual.

de Max podem ser vistas como experiências de realidade virtual criadas pelo Videodrome. É impossível tanto aos personagens quanto ao espectador perceber quando se está no jogo virtual ou fora dele.

Deve-se ressaltar, porém, que o cineasta tem restrições ao termo “realidade virtual”, pois considera que toda a realidade é virtual: *There is no absolute reality, therefore virtual reality becomes a meaningless term. [...] in the greater philosophical sense, and in the artistic sense, every filmmaker is creating a virtual reality* (in: GRÜNBERG, 2006, p. 166). Mas o que realmente desagrada ao cineasta é a associação de seu filme ao termo “realidade virtual”.

A trama da narrativa vai além do questionamento acerca da realidade, transitando pelas questões filosóficas do existencialismo. O título, a palavra alemã *existenz*, que significa “existência”, já aponta para esse intertexto. Conforme o próprio cineasta, o filme faz muitas referências às idéias existencialistas do filósofo alemão Martin Heidegger, sendo que um dos diálogos faz uma descrição totalmente existencialista da vida:

Pikul: I don't like it here. I don't know what's going on. We're both stumbling around together in this unformed world, whose rules and objectives are largely unknown, seemingly indecipherable or even possibly non-existent, always on the verge of being killed by forces that we don't understand.

Geller: That sounds like my game, all right.

Pikul: That sounds like a game that's not going to be easy to market.

Geller: But it's a game everybody is already playing. (Transcrito do filme).

Assim o jogo de realidade virtual serve como metáfora da própria existência humana. Desde *A mosca*, o cineasta não produzia um filme que pudesse ser considerado um filme de gênero. Com *eXistenZ*, ele retoma vários repertórios referentes ao gênero de ficção científica, instaurando igualmente diálogos com sua própria obra. Contudo, mesmo apresentando obsessões cronenberguianas, o filme tem diferenças marcantes em relação ao restante da obra do cineasta quanto à cenografia. Pois, apesar de tratar de altas questões tecnológicas, o cineasta abandona a alta modernidade dos cenários e locações apresentados em filmes como *Gêmeos*, *A mosca* e *Crash*, e a trama da narrativa se desenrola em cenários extremamente simples e campesinos e as cenas externas são em locações rurais. O cineasta opta por negar o padrão cinematográfico dos filmes de ficção científica futuristas: *I wanted to deliberately set the film in the countryside, where you could not have the props of the desolate city of the future and so on. So I was not being so innocent and so naïve, because I was defining myself against the films which have been done about the new techno-future* (in: GRÜNBERG, 2006, p. 165).

*ExistenZ* não alcançou grande sucesso comercial. No Brasil o filme não foi lançado nos cinemas nem tampouco selado para locação, só chegando algum tempo depois diretamente para a transmissão televisiva. Contudo, para os fãs de Cronenberg assistir ao filme é uma experiência particularmente excitante, uma vez que nele o cineasta retoma a autoria do roteiro e reconfigura questões apresentadas em sua obra mais cultuada, *Videodrome*.

No mesmo ano do lançamento de *eXistenZ*, 1999, Cronenberg foi convidado a presidir o Júri do Festival de Cannes. E ele, que anos antes ficara fascinado com o festival, vê seu trabalho ser reconhecido pelos organizadores do evento. Nesse mesmo ano, André S. Labarthe realizou para a série de televisão “Cinéma de notre temps” o documentário *David Cronenberg: I Have to Make the Word Be Flesh*, que consiste em uma entrevista concedida pelo cineasta a Serge Grünberg. Labarte descreveu o processo de realização do documentário:

Chaque jour, durant une semaine, Cronenberg a répondu aux questions de Serge Grünberg. Le tournage avait lieu dans une pièce aménagée selon un dispositif en triangle dont les trois sommets étaient occupés par Cronenberg, Serge Grünberg, et deux moniteurs TV où étaient programmés, en continu, les films de Cronenberg. Ainsi, à chaque instant, la caméra - montée sur un travelling - pouvait passer d'un visage à l'autre et aller chercher sur l'un ou l'autre des moniteurs la citation de film la plus appropriée aux propos qui s'échangeaient. Le film porte en sous-titre une phrase prononcée par Cronenberg dans le courant du film qui peut être tenue pour sa profession de foi: “I have to make the word be flesh”.<sup>94</sup>

Grünberg é um pesquisador e um analista entusiasta da obra de Cronenberg, além de ter-se tornado amigo pessoal do cineasta e publicado dois livros sobre ele editados pela *Cahiers du Cinéma: David Cronenberg* (1992) e *David Cronenberg: Entretien avec Serge Grünberg* (2000).

## 2.6. Sublimando as obsessões

No ano seguinte, 2000, Cronenberg retornou a sua origem cinematográfica, o curta-metragem, com a realização de *Câmera (Camera)*. O curta foi realizado em comemoração ao 25º aniversário do Festival Internacional de Cinema de Toronto. Uma câmera cinematográfica Panavision é empurrada por crianças pelo interior de uma casa. Enquanto isso, na cozinha um homem idoso e sozinho, olhando diretamente ao espectador, em planos fixos e próximos, fala sobre velhice e doença. Na verdade, as crianças estão-se preparando para uma filmagem que terá como protagonista esse homem. E enquanto elas preparam o equipamento, entrando e

<sup>94</sup> Acessado em 22/05/2005. Disponível em: <http://www.pardo.ch/1999/htm/prog/CAT/f161.html>.

saindo da cozinha, ele não pára de falar. Quando finalmente vão começar a filmagem, o diretor é um menino que usa óculos, assim como os pequenos irmãos Mantle em *Gêmeos*, em ambos os casos, o fato dos personagens utilizarem óculos remete à figura do próprio Cronenberg, que os utiliza desde criança. Instaure-se então uma identificação entre os personagens e o diretor que vê nos gêmeos a sua própria curiosidade infantil em relação à biologia e no pequeno diretor resgata sua sagacidade artística juvenil.

Com uma estética completamente diferente de seus primeiros trabalhos viscerais, Cronenberg retoma a mesma questão, a transformação do corpo e a repercussão disso na identidade do indivíduo, mas desta vez através do envelhecimento.

Além disso, o curta faz uma reflexão acerca das relações entre cinema e tempo nas quais ele está inserido. Como aponta Camus: “O ator está em toda parte, sem dúvida, porém o tempo também o arrasta e exerce sobre ele seu efeito” (CAMUS, 2005, p. 97). O filme ao qual o personagem se refere, não apenas representa a passagem do tempo, mas interfere nessa passagem. Assim, o tempo passado e o tempo presente estão contidos dentro do filme, mas também são afetados pela imagem cinematográfica que acaba repercutindo diretamente no espectador. E essa idéia de que a imagem pode agir sobre o espectador, atuando diretamente sobre seu corpo, vem na obra do cineasta desde *Videodrome*.

Em junho de 2001, Cronenberg recebeu o título de Doutor *honoris causa* pela Universidade de Toronto. No mesmo mês, teve lugar em São Paulo o primeiro evento multimídia *Carlton Arts*, apresentando uma retrospectiva da obra do cineasta, que era o tema central do evento.

Neste mesmo ano, ele inicia as filmagens de *Spider: desafio sua mente* (*Spider* – 2002), adaptação do romance homônimo de Patrick McGrath, que foi também o autor do roteiro. Contudo, o cineasta propôs algumas alterações ao roteiro entre as quais eliminar a voz em *off* do protagonista. O filme foi produzido por uma combinação de produtoras inglesas com a produtora canadense *Odeon Films* e com a participação da *Telefilm Canada*. Foi o segundo que o cineasta rodou fora do Canadá, desde *M. Butterfly*, um pouco filmado em Londres e as cenas de interiores, utilizando objetos e móveis trazidos da Inglaterra, em um estúdio em Toronto. Nessa mesma época, Cronenberg foi sondado para dirigir *Instinto Selvagem 2*. *Spider* não foi um sucesso de público, nem de crítica e muitos dos críticos que haviam elogiado outros de seus filmes não foram receptivos a este, com certeza pela distinção que instaurou em relação aos anteriores. Muitos podem ter-se desiludido com o filme ao relacioná-lo às obras anteriores e não reconhecerem nele os repertórios recorrentes em sua obra. Contudo, ao olhar atento a marca do autor se revela, não apenas ao descobrir a presença



de suas obsessões, mas também ao perceber a maneira como o cineasta as reconfigura. Conforme Patricia MacCormack:

*Spider* is not a film about schizophrenia as a clinical pathology. It is a film about the creative possibilities – both positive and negative – film offers us in thinking our relationship with our own deterritorialisation of fact through memory. Despite its lack of gore or visceral mutation *Spider* shares more in common with *Videodrome* (1983) and *The Fly* (1986) than films about mental illness (MACCORMACK, 2003).

Um ponto crucial diz respeito a obsessão do cineasta pelo corpo. Se para muitos o filme faz crer que ele tenha abandonado o tema, o próprio cineasta explica que para ele a doença mental do protagonista, Spider, está associada ao corpo: *creo que la locura es física. La primera huella de la existencia humana es el cuerpo humano. Incluso la mente, su parte más abstracta, es física. En el sentido, la locura podría ser la mutación final* (in: SÁNCHEZ, 2002, p. 49).

Após experimentar uma protagonista feminina em *eXistenZ*, o cineasta retorna ao protagonista masculino, que mesmo sendo fruto de um texto literário alheio se enquadra perfeitamente na família dos protagonistas cronenberguianos, homens solitários e delirantes, mergulhados em seu próprio mundo condição que lhes impele uma sensibilidade incomum e que se desvela através da criatividade.

A arte de Spider se revela na escritura do diário no qual ele recria suas memórias, contudo, no filme, essa escritura ilegível se transforma em imagens. Não é possível ler o que ele escreve, mas é possível assistir às cenas que ele recria. Assim, a ação do protagonista se assemelha à ação de um diretor que cria, escolhe e edita as imagens que serão apresentadas ao espectador. Desta forma, é possível aproximar a ação de Spider à ação de Allegra, em *eXistenZ*.

Para compor o personagem, Cronenberg e o ator inglês Ralph Fiennes, que deu vida a Spider, escolheram como modelo a figura do dramaturgo Samuel Beckett. A interpretação de Fiennes, além de invocar a imagem física do dramaturgo através da utilização do mesmo corte de cabelo deste, dialoga ainda com a imagem de suas personagens: o sobretudo e as roupas surradas utilizadas por Spider evocam a imagem dos vagabundos de *Esperando Godot*. Para o cineasta, um admirador da obra de Beckett, há uma relação muito estreita entre Spider e os personagens do escritor: “Porque quando penso em Krapp, um personagem de Beckett, eu penso em Spider: Krapp vive vagando em um hotel, brincando com sua memória. Mas também penso nos livros de Beckett que têm personagens parecidos com Spider.” (in: Zeta filmes).

E para aqueles que ainda insistiam em não reconhecer Spider como um protagonista cronenberguiano, o cineasta reafirmou, provocativamente, em vários momentos: *Spider c'est moi*, parafraseando a famosa frase de Gustave Flaubert em relação a seu personagem: *Madame Bovary, c'est moi*.

Com certeza um dos pontos que levaram o cineasta a se identificar com Spider, é o fato deste surgir como mais um dos artrópodes<sup>95</sup> apresentados na zoologia de sua obra. Animais esses que, assim como seus respectivos duplos cinematográficos cronenberguianos, são todos seres que vivem solitários. A relação de seus personagens com esses pequenos animais vai além da metáfora e parece servir para realizar o desejo do cineasta de integrar a ciência, e em especial a biologia, com a sua arte, tornando-se um artista científico:

Para mí, la ciencia siempre ha sido muy interesante, y una fuente de inspiración. Empezando por la entomología: me encantan los insectos y siempre me he visto como un Nabokov junior, que era especialista en lepidópteros y trabajaba sobre mariposas y polillas. Así que, en efecto, durante muchos años pensé en ser un artista científico (in: PUNSET, 2002).

Assim, em *Spider*, Cronenberg mais uma vez faz do cinema seu laboratório, fazendo da câmera o microscópio através do qual tanto ele quanto os espectadores investigam a essência do protagonista.

Outro elemento de afinidade entre Spider e os outros protagonistas do cineasta é o fato dele também experimentar o apagamento do limiar entre realidade e alucinação, causado pela enfermidade de sua mente que constrói uma nova realidade na qual ele se perde. Assim, o cineasta retoma o questionamento da realidade e os modos de ver essa realidade, bem como as elucubrações que a mente pode realizar sobre a verdade daquilo que se vê. Questão central em seus filmes *Videodrome*, *Mistérios e paixões* e *eXistenZ*, nos quais nem os protagonistas nem os espectadores conseguem distinguir o que é realidade e o que é alucinação.

As alucinações de Spider não se revelam a princípio como tal, mas se configuram através de suas memórias, que ele está constantemente re-vendo e re-escrevendo em seu diário. Essas cenas de *flashback*, que apresentam as memórias de Spider, não possuem diferenças cinematográficas em relação às outras, são na verdade construções mentais em tempo presente, o que as revela é a presença do atual e adulto Spider que as observa como um *voyeur*. Assim, em muitos momentos os espectadores e protagonista ocupam o mesmo espaço, o que revela que esses *flashbacks* são dirigidos através do foco narrativo do protagonista.

---

<sup>95</sup> Os artrópodes são animais invertebrados caracterizados por possuírem membros rígidos e articulados (exoesqueleto): mosca, borboleta, libélula, baratas, centopéias, aranhas.

Igualmente a outros de seus filmes, *Spider* é difícil de classificar em um gênero específico. Conforme Cronenberg, ele representa “o choque entre os universos de Samuel Beckett e de Sigmund Freud” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2002).

Seu filme seguinte foi *Marcas da violência* (*A History of Violence* – 2005)<sup>96</sup> produzido pela *New Line Productions* e pela *BenderSpink*, ambas estadunidenses. Uma nova surpresa na carreira do cineasta, que desta vez levou para as telas do cinema a adaptação de uma *grafic novel*. Contudo, ao envolver-se no projeto ele não sabia que se tratava de uma adaptação, tendo-se interessado pelo roteiro de Josh Olson. Apesar de não haver escrito o roteiro, Cronenberg fez algumas modificações, inserindo duas cenas de sexo (o roteiro original não possuía cenas de sexo) e transformando os dois antagonistas da trama em irmãos. A trama situa-se em Millbrook, Indiana, uma típica cidade pequena dos Estados Unidos, reconstruída cenograficamente em Toronto. E, além disso, ao abordar temas e repertórios frequentemente apresentados nos filmes de gênero estadunidenses, mesclando elementos de vários gêneros ao óbvio interesse pela violência, Cronenberg fez uma combinação do gênero policial com o *thriller* psicológico. O filme traz à memória outras obras, como *Sob o domínio do medo* (*Straw Dogs* – 1971), de Sam Peckinpah, no qual um homem é encurralado em sua casa e tem de lutar violentamente pela sua sobrevivência e a de sua família, bem como *O homem errado* (*The Wrong Man* – 1956), de Alfred Hitchcock, no qual o protagonista é confundido com um criminoso e precisa lutar para provar sua inocência. Além disso, o acontecimento violento que serve de estopim para a trama recorda o conto *Os Assassinos* (*The Killers*), duas vezes adaptado para o cinema, de Ernest Hemingway. Assim, o diálogo do filme com a tradição cultural (literária e cinematográfica) estadunidense é muito forte.

Coincidentemente também em 2005, Atom Egoyan lançou *A verdade nua* (*Where The Truth Lies*), no qual igualmente dialoga com o cinema de gênero estadunidense trabalhando com os repertórios do cinema *noir*, mas, diferentemente do de Cronenberg, seu filme não obteve uma boa recepção. Ao trabalhar com um repertório temático e cinematográfico constituído por Hollywood, o cineasta causou desconforto para parte de seus fãs e da crítica que o viram como sua sucumbência à indústria cinematográfica estadunidense.

Um ponto a ser destacado na diferença entre *Marcas da violência* e filmes do *mainstream* são as duas cenas de sexo criadas pelo cineasta, uma vez que ambas apresentam imagens que não são comuns em obras hollywoodianas.

---

<sup>96</sup> O título original, “uma história de violência”, seria o equivalente a nossa expressão “um histórico de violência” para designar a existência de eventos anteriores na biografia de algum indivíduo e a crença de que existe uma tendência à reincidência de atos violentos.

Se muitos críticos consideraram o filme como a configuração de uma nova fase na obra de Cronenberg, para ele, não se trata de um território novo, mas de uma nova maneira de abordá-lo. Ao invés de partir de personagens excêntricos, extremos e obcecados, marginalizados da sociedade, desta vez ele fez justamente o inverso, diz Cronenberg: "Estamos partindo de personagens muito familiares. Eu levo você para dentro do filme e então o conduzo para um lugar estranho e escuro para onde você não imaginava ir" (in: FRENCH, 2005).

E, realmente, apesar da diferença que instaura em relação ao restante da obra do cineasta, *Marcas da violência* apresenta como tema principal uma questão que permeia todo seu trabalho, a inconsistência da identidade. Seja através da configuração de uma outra identidade monstruosa, revelada através da transformação física: *Enraivecida na fúria do sexo*, *Filhos do medo*, *A mosca*. Ou ainda, através de uma nova identidade resultante da imersão do personagem em outra realidade, como em *Videodrome*, *Mistérios e paixões* e *eXistenZ*. Em *Marcas da violência* é o próprio Tom/Joey quem instaura a incerteza em relação a sua identidade, criando para si mesmo uma nova vida, que se configura ao assumir um outro nome e uma nova história de vida.

Apesar de abordar o fascínio pela violência evidente na cultura estadunidense, o cineasta não considera seu filme como uma crítica à mesma:

Mucha gente me ha preguntado si esta película es una crítica a Estados Unidos. Y mi respuesta es que está ambientada en Estados Unidos porque la única manera de ser universal es ser específico. Uno tiene que ubicar su arte en algún lugar y el actor no puede interpretar un concepto abstracto. El personaje tiene que tener un nombre y un pasado, pero todos estos elementos locales sirven para hacerse preguntas universales. Aun cuando lo que se pregunta *Una historia de violencia* es válido para Estados Unidos, también lo es para la condición humana en general. No hay una sola nación sobre la tierra que no haya sido fundada tras un acto de violencia. Cada nación del mundo fue creada aplastando a la gente que originariamente vivía allí... (in: LERMAN, 2005).

Contudo, essa explicação de Cronenberg apesar de bem urdida não dá conta da amplitude da questão. Situar o filme em uma típica cidade interiorana dos Estados Unidos não é uma escolha tão aleatória já que o filme lida ainda com outros repertórios que reforçam esse contexto estadunidense: os conflitos adolescentes da *high school*<sup>97</sup> e a idéia do herói americano, tudo isso envolvido por uma boa dose de violência. Para o cineasta o fascínio do cinema estadunidense pela violência advém do fato de que o conflito físico, ou seja, a

<sup>97</sup> Cronenberg declarou em entrevista a respeito dessa fixação dos estadunidenses: "A América tem uma obsessão pelo ginásio (*high school*), que é tido aqui como um período muito potente na formação das pessoas, de que tudo mais forte que eles viveram foi no ginásio. Isso não acontece com nós canadenses." (BERNARDES, 2005)

violência é uma das formas mais simples e básicas de conflito. Assim, conseqüentemente, no nível simplista dos filmes de Hollywood é mais fácil optar pelo conflito físico do que pelos conflitos internos, psicológicos, emocionais (in: BERNARDES, 2005).

Entretanto, mesmo que o cineasta diga que não quer fazer uma crítica aos Estados Unidos, a relação da trama com aspectos fortes da cultura estadunidense foi um dos motivos que o levou a interessar-se pelo projeto: *It has very strong American mythology attached to every aspect of it. Obviously, I embraced it; I wasn't trying to fight it* (CRONENEKBERG *apud* ALIOFF, 2005). Além disso, ele próprio afirma que a trama do filme tem muitas semelhanças com os *westerns* estadunidenses. O que pode ser compreendido na construção da relação dicotômica entre os antagonistas, a qual reconfigura o conflito clássico entre os rivais dos *westerns*.

Outro elemento crucial à narrativa é a instantânea e passageira notoriedade do protagonista Tom/Joey após seu ato “heróico”, resultante da ação dos meios de comunicação, situação que rearticula a famosa máxima de Andy Warhol de que um dia todos terão direito a quinze minutos de fama. Constrói-se então uma combinação extremamente ao estilo de Warhol: uma figura heróica e famosa, graças à violência.

Como se percebe, em *Marcas da violência* o cineasta trabalhou com vários repertórios estadunidenses, mas imprimindo-lhes a sua marca autoral. Cinematograficamente ele desconstrói padrões hollywoodianos em relação às cenas de violência que não são mostrados em câmera lenta ou com muitos efeitos especiais. Assim como em *Crash*, ele optou por cenas que tendem a representar o tempo real, mais realistas.

*Marcas da violência* foi apresentado em *avant-première* em *La Cinémathèque Française*, com a presença do diretor e do ator Viggo Mortensen, na abertura da *Rétrospective Intégrale de David Cronenberg* realizada em novembro de 2005.

Ainda em 2005, durante o Festival de Veneza, o cineasta lançou o livro *Carros Vermelhos (Red Cars)*. Conforme o autor, o livro é uma coisa estranha, híbrida e mutante, não sendo um filme e nem tão pouco um romance ou um conto, mas sim uma fusão de argumento e imagem, já que inclui o argumento do filme inédito com o mesmo título, roteiro que ele iniciara a escrever depois de realizar *Crash*, uma coleção de quase duzentas imagens, fotografias e esquemas de motores tirados dos arquivos da Ferrari e de coleções particulares, e um modelo em miniatura do *Ferrari 156 F1*. A tiragem foi de apenas mil exemplares e o livro está ligado a uma exposição itinerante, intitulada *24 Frames*, e a um *site* na internet.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Site oficial: <http://www.redcars.it/>

Apaixonado por carros de corrida e especialmente pelos Ferrari, que ele chama de carro perfeito, carro dos sonhos, Cronenberg revela nessa obra seu fascínio pelos motores e por corridas automobilísticas.<sup>99</sup>

A multiplicidade de talentos e de interesses do cineasta fez com que, em 2006, ele aceitasse ser o curador da exposição intitulada *Andy Warhol/Supernova: Stars, Deaths and Disasters, 1962-1964*, que reuniu pela primeira vez as pinturas e os filmes experimentais do artista.<sup>100</sup> A exposição se concentra no período em que Warhol estava obcecado por acidentes automobilísticos sangrentos e pelas estrelas de Hollywood. Além de ser o curador da exposição, Cronenberg também foi o guia dos visitantes através de uma trilha sonora pré-gravada que foi concebida e narrada por ele, comentando e analisando as obras. Coincidentemente Warhol e Cronenberg realizavam seus filmes experimentais na mesma época. Infelizmente os dois artistas nunca se conheceram, mas os caminhos de suas obras confluíram para a realização dessa exposição.

Em 2007, Cronenberg participou do filme coletivo *Cada um com seu cinema ou Aquele calafrio de quando as luzes se apagam e o filme começa (Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence)*, realizado em comemoração aos 60 anos do festival de Cannes, que reúne curtas-metragens de trinta e três cineastas de todo o mundo a respeito de seus sentimentos em relação ao cinema. Seu episódio se intitula *No suicídio do último judeu do mundo no último cinema do mundo (At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World)*.<sup>101</sup> No banheiro do último cinema que existe no mundo, um judeu, interpretado pelo próprio diretor, está prestes a cometer suicídio. Como em um reality show, os espectadores assistem ao drama do judeu, enquanto as vozes de dois âncoras de televisão anunciam que irão mostrar tudo até o momento derradeiro em que o último judeu vai matar-se no interior do último cinema do mundo. Satirizando e colocando em questão o sensacionalismo das emissões televisivas que

---

<sup>99</sup> A história de *Carros Vermelhos* se passa em 1961 e centra-se em dois pilotos de Fórmula 1 muito diferentes um do outro, o americano Phil Hill e o alemão Wolfgang von Trips, ambos da Ferrari. Von Trips morreria em Monza e Hill chegaria a campeão do mundo nesse ano. Guiavam ambos *Ferraris 156 F1 Shark Nose*.

<sup>100</sup> A exposição foi realizada na Galeria de Arte de Ontário (AGO) de 8 de julho a 22 de outubro de 2006. Em minha dissertação *Crash, romance e filme: expressão máxima da representação do desastre automobilístico* (2002) apresentei uma análise comparada do filme de Cronenberg à obra de Warhol.

<sup>101</sup> Os outros diretores envolvidos no projeto são: Theo Angelopoulos, Olivier Assayas, Bille August, Jane Campion, Chen Kaige, Youssef Chahine, Michael Cimino, Joel et Ethan Coen, Jean-Pierre et Luc Dardenne, Manoel de Oliveira, Raymond Depardon, Atom Egoyan, Amos Gitai, Hou Hsiao Hsien, Alejandro Gonzalez Inarritu, Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami, Takeshi Kitano, Andreï Konchalovski, Claude Lelouch, Ken Loach, Nanni Moretti, Roman Polanski, Raul Ruiz, Walter Salles, Elia Suleiman, Tsai Ming Liang, Gus Van Sant, Lars Von Trier, Wim Wenders, Wong Kar Wai, Zhang Yimou.

acompanham e apresentam as tragédias em tempo real, mais preocupadas com a audiência do que com as reais questões envolvidas nessas tragédias.

Ao interpretar o personagem título do curta-metragem, Cronenberg resgata sua identidade judia que sempre quisera fazer crer ser irrelevante. *I feel mildly but definitely like an outsider in any Jewish function or celebration. I don't know what's going on. And yet if you say "Are you Jewish?" I'd say "Yes". [...] But I never grew up with a disdain or hatred of any particular religion, or Judaism itself. I just don't feel part of it* (in: RODLEY, 1997, p. 3). Mesmo negando a importância da herança judaica em sua identidade, ela já se manifestara também de forma oblíqua em *eXistenZ*, em que o cineasta inseriu algumas palavras em iídiche<sup>102</sup> às falas dos personagens. Perguntado se isso poderia ser visto como uma referência autobiográfica, respondeu: *It's true that my mother did teach me some Yiddish, although I don't speak it fluently. I like Yiddish - to me it's Jewish, while Israel is not Jewish. European Jewry is the culture that I relate to* (in: PORTON, 1999). Se o cineasta acredita que a identidade cultural está relacionada ao idioma, como disse em relação à identidade nacional e cultural dos cineastas, ao inserir o iídiche em seu filme, ele dá voz a uma instância de sua própria identidade. E no curta-metragem, ao propor a morte do último judeu do mundo, o cineasta parece resgatar a história de perseguição aos judeus, principalmente em relação ao holocausto e à ânsia nazista por exterminá-los, imaginando, através do cinema, qual seria a reação do mundo a tal fato. Além disso, seu episódio apresenta também certa ironia, uma vez que o império cinematográfico hollywoodiano foi em grande parte instituído por imigrantes judeus, nada mais apropriado que o último judeu do mundo cometer suicídio justamente na última sala de cinema do mundo.

Além de participar dessa produção coletiva, o cineasta lançou seu mais recente filme: *Senhores do crime (Eastern Promises – 2007)*, primeiro a ser rodado completamente fora do Canadá, em Londres, novamente tendo Robert Lantos, com a *Serendipity Point Films*, como um dos produtores. E apesar de não ser o autor do roteiro, escrito por Steven Knight, autor de *Coisas belas e sujas (Dirty, Pretty Things – 2002)*, o cineasta, como em outras vezes, fez sugestões para modificações. Graças a elas, a questão das tatuagens, a princípio um elemento superficial, ganhou novo tratamento e passou a ser decisiva na narrativa.

---

<sup>102</sup> Conforme o Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, o “Ídiche era, até às vésperas da 2ª Guerra Mundial, a língua mais falada pelos judeus. [...] Formada há mais de mil anos, ela foi sendo amalgamada por gerações e gerações de judeus que foram forçados a migrar por inúmeras regiões da Europa Central e Oriental, e finalmente chegaram à América. [...] Acabou acontecendo na prática, uma experiência *sui generis*, da qual não há precedente em nenhum país e em nenhuma época. Um povo sem território próprio e espalhado por uma extensa área, moldou um idioma homogêneo, fácil de apreender e articular, saboroso e coloquial.”

Disponível em: [http://www.ahjb.com.br/ahjb\\_pagina.php?mpg=02.06.03.00](http://www.ahjb.com.br/ahjb_pagina.php?mpg=02.06.03.00)

E assim como aconteceu com o ator Jeremy Irons, em *Gêmeos* e *M. Butterfly*, o cineasta escolheu o mesmo ator, Viggo Mortensen, que estrelara *Marcas da Violência*, para protagonizar *Senhores do crime*. Nos dois filmes Mortensen interpreta personagens cuja identidade está em questão: seja pela sua dualidade, Joey, em *Marcas da violência*, ou pelo mistério em relação a ela, Nikolai, em *Senhores do crime*.

Ambos os filmes marcam uma nova virada na obra do cineasta, que neles dialoga com a tradição dos gêneros policial e de suspense e podem ser considerados até então as obras mais naturalistas de sua filmografia, mas nem por isso menos aterradoras. Os dois filmes continuam o ciclo do drama de famílias homicidas inaugurado por *Spider*.

Para o cineasta, *Senhores do crime* aborda uma questão muito importante:

It's a multicultural study. London is a multicultural city, and so within it you have these Eastern European criminal groups who maintain their own culture within the English culture. And there's a very uneasy alliance [among them] because they have enmities that go back a thousand years from their home country. You have Russians, Albanians, Turks — it's like criminal globalization (in: LODER, 2007).

O interesse do cineasta em realizar esse “estudo multicultural” resgata sua própria origem, pois ele cresceu na multicultural Toronto, convivendo com comunidades de imigrantes de diversas origens. No filme, a organização da máfia russa no interior da sociedade inglesa reverte o poderio do império britânico. Os imigrantes se estabelecem e invertem a lógica imperialista ao explorarem os recursos do império: dinheiro, educação, saúde, mas constroem uma guarnição em torno de sua comunidade transplantando sua cultura e seus valores para o solo inglês.<sup>103</sup> Talvez não seja simples coincidência o cineasta trabalhar nesse filme com atores de várias nacionalidades: estadunidense, inglesa, francês, polonês, alemão.

As semelhanças entre *Marcas da violência* e *Senhores do crime* vão além do fato de contarem com o mesmo ator no papel de protagonista. Ambas as obras confluem em relação à temática e à forma como o cineasta as tratou: as questões de identidades, os laços familiares, pessoas tendo de lidar com situações perigosas e dilemas morais, inquietações sempre permeadas pela violência. Aspectos esses que sempre estiveram presentes na obra do cineasta em maior ou menor nível, mas que foram recebendo tratamento diferenciado.

---

<sup>103</sup> Knight, autor do roteiro, reflete sobre a questão dos imigrantes em Londres: "I wrote 'Dirty Pretty Things' because I was interested in the stories of the 'other London' beneath the surface, the London of newly arrived immigrants. I felt it was an area that could be explored in more than one feature. 'Dirty Pretty Things' was about an African and a Turk, and 'Eastern Promises' is about another community and another experience." (LEVY, 2007)



Com *Spider*, *Marcas da violência* e *Senhores do crime*, Cronenberg dá outra volta no parafuso de sua carreira cinematográfica. Conforme o cineasta, nesses filmes as questões que eram expostas abertamente em suas obras, como a obsessão com o corpo e suas mutações e como isso afeta a identidade estão sublimadas e, através disso, ele acredita ter dado mais força a essas questões do que apresentando-as abertamente (in: GRÜNBERG, 2006, p. 177).

Se a princípio a obra de Cronenberg era cultuada pela presença recorrente de alguns elementos, agora alguns o acusam de haver perdido a própria marca autoral enquanto outros reconhecem a transformação de seus interesses e de suas inquietações. Mas o cineasta acredita que seus filmes sejam *almost like chapters in an ongoing book* (BLACKWELDER, 1999).

Além disso, Cronenberg investiu em um novo universo artístico, aceitando dirigir a transformação de seu filme *A mosca* em uma ópera. A idéia dessa transformação advém da época da realização do filme, considerado pelo cineasta uma espécie de ópera, o que levou o compositor Harold Shore a criar uma trilha sonora operística para a película. O projeto, idealizado por Shore, foi co-produzido pela *Los Angeles Opera* e pelo *Théâtre du Chatelet*, de Paris. A ópera tem libreto escrito por David Henry Hwang (autor da peça *M. Butterfly* e de sua posterior roteirização para o cinema), música composta por Shore, a direção é de Cronenberg e é regida por Plácido Domingo. O diretor já tivera um contato com o gênero no filme *M. Butterfly* e acredita que dirigir uma ópera será uma experiência nova e cheia de possibilidades. Para ele, estar envolvido nessa produção é mais que uma viagem de volta no tempo, é também uma viagem para outra dimensão: *It's a magical reliving of a part of my life, this time playing a completely different role in the creation of a very different animal. I can't wait to see what happens* (in: THE GUARDIAN, 2007).<sup>104</sup>

Para sua próxima produção existem duas possibilidades. A adaptação da peça teatral *The Talking Cure* (2002), de Christopher Hampton<sup>105</sup>, que aborda as trajetórias de Karl Jung e Sigmund Freud e o relacionamento dos psicanalistas com a bela e brilhante paciente Sabina Spielrein. Ou, a refilmagem de *Los Cronocrímenes* – 2007, do diretor espanhol Nacho Vigalondo, sobre um homem que acidentalmente viaja no tempo.

Cronenberg aceitou ainda ser, em 2008, o produtor executivo honorário da quarta edição do programa canadense *Make It Short Film Project*<sup>106</sup> que realizará o filme *The Plan*.

<sup>104</sup> Mais detalhes sobre o espetáculo podem ser conferidos no site: <http://www.theflytheopera.com/>

<sup>105</sup> Christopher Hampton recebeu o Oscar pelo roteiro de *Ligações perigosas* em 1998 e sua peça *The Talking Cure* estreou em 2002 com Ralph Fiennes no papel de Jung

<sup>106</sup> O programa *Make It Short Film Project* é dirigido por Lee Chambers, que para cada edição convida uma figura eminente do cinema canadense a fazer parte do projeto participando como produtor executivo honorário. Já participaram da iniciativa: Denys Arcand, na primeira edição em 2005, produção do filme *Lost & Profound*;

O projeto de produção cinematográfica educacional visa oferecer às pessoas a possibilidade de trabalhar e estrear um curta-metragem que será apresentado no cinema. Para o cineasta, essa é uma oportunidade única para aqueles que desejam seguir a carreira cinematográfica:

Getting a chance to take on one of the top creative positions on a film takes time. Films spend considerable time in development and a lot of money is usually at stake. The powers that be holding the purse strings don't normally take chances on untested talent. You have to prove yourself. *Make It Short* is unique in that the opportunities are handed to film students on a plate. Serious students would be foolish not to go after it (in: GNERRE, 2008).

E, muitos anos após trocar a escrita literária pela fílmica, Cronenberg retorna à sua arte original dedicando-se finalmente a escrever um romance. O título provisório do romance, com lançamento previsto para 2010, é *Consumed*. A trama é protagonizada por um casal de jornalistas investigativos que trabalham em histórias distintas. Ela está em Paris, apurando informações sobre o assassinato de uma mulher cujo corpo teria sido comido. Ele está em algum outro ponto da Europa, fazendo uma reportagem sobre um médico renegado que desenvolveu um tratamento não ortodoxo para o câncer. Quando do anúncio oficial do projeto, em novembro de 2007, Cronenberg afirmou: “Esperei 50 anos por isso, estou excitado”.<sup>107</sup>

## 2.7. Cronenberg: um cineasta canadense?

*I don't have a moral plan. I'm a Canadian.*  
David Cronenberg

Alguns pontos criticados na obra de Cronenberg em relação à carência de uma identidade canadense dizem respeito a dois fatores referentes diretamente à produção: as locações de seus filmes e a escolha dos atores para seus protagonistas.

Os filmes de Cronenberg não fugiram a uma questão extremamente recorrente nas produções canadenses, o apagamento da identidade nas locações que podem representar qualquer cidade. Enquanto os dois primeiros, *Calafrios* e *Enraivecida na fúria do sexo*, são explicitamente situados em Montreal e *Filhos do medo* e *Videodrome*, em Toronto, com o passar do tempo e o interesse em uma distribuição internacional, seus filmes passaram a transformar as cidades canadenses em “genéricas metrópoles norte-americanas”, o que

---

Paul Haggis, edição 2006, filme *Chasing Mascots*; Andrew Currie, edição 2007, filme *G8*; e na edição de 2008, David Cronenberg.

<sup>107</sup> A editora Nicole Winstanley, da *Penguin* canadense, foi a responsável por convencer o cineasta a escrever um romance. No Brasil, a editora Objetiva, por meio do selo Alfaguara, já comprou os direitos de publicação do romance.

também pode ter representado um obstáculo para algumas facções da crítica canadense reconhecerem-nos como legitimamente canadenses.

Por outro lado, alguns de seus filmes necessitavam apresentar locações específicas, contudo, na grande maioria das vezes as produções não saíam do Canadá. E assim a Nova Inglaterra onde se passa a trama de *A hora da zona morta*, bem como o Tanger de *Naked Lunch* foram filmados no Canadá. A primeira produção a levar Cronenberg e sua equipe a filmar fora do Canadá foi *M. Butterfly*, com locações na China e em Paris.

Em *Gêmeos: mórbida semelhança* há no início do filme uma identificação quanto à época e ao local, sendo apresentada uma inscrição: “Toronto, Canadá, 1954”. Contudo, a história poderia passar-se em qualquer local e sua identificação em nada altera a narrativa.

Outro ponto criticado em relação à obra do cineasta é sua freqüente opção por atores estrangeiros. Essa opção, como já foi visto, surgiu a principio no período do *tax shelter* como uma tentativa dos produtores de conseguirem uma melhor distribuição para os filmes e também como uma forma de atrair mais espectadores para essas produções. O primeiro filme do cineasta a contar com astros estrangeiros foi *Filhos do medo*. Até então ele havia trabalhado apenas com atores canadenses, como foi o caso de *Scanners*, que mesmo sem a presença de atores estadunidenses conseguiu alcançar grandes bilheteria tanto no Canadá quanto nos Estados Unidos. O que os críticos questionam é a opção do cineasta por astros estrangeiros antes de buscar atores canadenses, fato que pode ser um indício do desejo do cineasta de construir uma obra internacional.

Todos esses fatores somados ao fato de que grande parte de sua obra pode ser associada ao cinema de gênero, de horror e de ficção científica, contaram negativamente para que sua produção fosse reconhecida como representante de uma identidade nacional anglo-canadense.

Conforme William Beard, crítico canadense interessado na análise e na divulgação acadêmica da obra de Cronenberg: *the very interesting topic of Cronenberg's place in Canadian cinematic culture remaining largely yet to be written* (BEARD, 2006, p. 7).

No entanto, se uma vertente nacionalista do cinema canadense em todas as suas instâncias (críticos, cineastas, atores) clamava pela emergência de um cineasta canadense de sucesso cujo trabalho fosse consistente o bastante para sustentar o interesse da crítica doméstica e o respeito da crítica internacional, se desejava um cineasta que fosse capaz de realizar mais de dois filmes sem depois cair no esquecimento, que tivesse habilidade de conseguir dinheiro para suas produções também fora do Canadá e que não partisse para os Estados Unidos assim que surgisse uma oportunidade, o que parece que não se percebeu é que

esse cineasta já existia, era David Cronenberg. Uma vez que o cineasta se mantém produzindo, desde 1975, com pequenos intervalos de tempo entre um filme e outro e mesmo que não possuam um padrão comercial *mainstream*, eles atingem salas de cinema ao redor do mundo. Tal fato já é um mérito para qualquer cineasta fora do contexto hollywoodiano e ainda mais para um cineasta anglo-canadense.

Optar por realizar seus filmes quase totalmente no território do Canadá e se recusar em sucumbir aos freqüentes convites da indústria cinematográfica hollywoodiana impõem a sua obra uma perspectiva diferenciada e única. Pois apesar de ser internacionalmente conhecido e cultuado por seus filmes de terror e ficção científica, Cronenberg é um cineasta canadense: *I think it is very important that I am a Canadian director, and, in fact, I think we have some real filmmaking talent here, among the best in the world* (in: MEDIK, 2000, 182). O diretor reconhece que a posição de onde enuncia, o Canadá, é fundamental na consolidação de sua obra e que se estivesse em outro lugar sua obra seria diferente. Para ele, o fato de ser canadense está direta e estreitamente ligado a sua produção artística, *in the same way that Marshall McLuhan felt that being Canadian allowed him to have a perspective on the United States, its society, media and culture, that he wouldn't have had if had been writing from the American backwaters* (in: MEDIK, 2000, 182).

Apesar de sua obra não corresponder aos paradigmas estabelecidos por uma crítica que busca no cinema anglo-canadense a distinção em relação ao cinema de Hollywood e a visibilidade para conteúdos e questões nacionais, Cronenberg se estabeleceu como um exemplo e uma espécie de mentor para os cineastas que o sucederam, como Atom Egoyan, Patricia Rozema, Guy Maddin, Mike Holboom, Bruce McDonald e Don McKellar. Novos cineastas que vêm instaurando um cinema canadense multicultural mais preocupado em celebrar a diversidade que compõe a identidade canadense do que em buscar uma identidade essencial. Assim, há atualmente a recorrência no cinema canadense de manifestações das diversas identidades culturais e políticas que compõem as múltiplas identidades canadenses, bem como das políticas de representação que as consolidam. E mais uma vez é difícil integrar os filmes de Cronenberg em uma tendência cinematográfica canadense e reconhecer neste a representação de uma identidade nacional.

Para Cronenberg, *An identity is not something that is given to us, it is something that takes a lot of will, a lot of creative human effort, and is created over an entire human life* (CRONENBERG *apud* BEARD, 2006, p. 436). Ou seja, ele considera a identidade como um processo contínuo que dura toda a vida e que diz respeito à “performance” do indivíduo na sociedade e na vida. Em *eXistenZ*, Cronenberg abordou essa questão abertamente ao fazer do

jogo de realidade virtual e da atuação das pessoas nesse jogo uma metáfora da existência humana. Estamos todos atuando, todo tempo em relação à sociedade e ao lugar que ocupamos e que queremos ocupar nela. Assim, a questão principal não é definir essa identidade em si, mas sim ter consciência do processo de busca por ela que permeia uma vida inteira.

Em entrevista concedida ao escritor e divulgador científico Eduard Punset, o cineasta define que, para ele, o que constitui o ser humano é a organização dos átomos em moléculas, em tecidos, em órgãos e a identidade é a acumulação de percepções, memórias e sensibilidades. E neste questionamento em relação à identidade, Cronenberg retorna ao cerne de toda sua obra artística – o temor da morte:

Así que la cuestión de la identidad es muy extraña. Todo esto es para decir que la muerte es para mí el final de lo que más queremos, que es la identidad, y hay que aceptarla. No hay ninguna forma de esquivarla. Este es el extraño contrato que firmamos cuando nacemos, sin saber qué es lo que estamos firmando y gran parte de la cultura humana es un intento de aceptar esto. El arte, en su mayor parte, creo que realmente trata de la mortalidad, y también casi toda la religión se ocupa de la mortalidad, y por eso inventamos la inmortalidad. La religión, desde mi punto de vista, es la invención de la inmortalidad para no tener que enfrentarnos a la realidad de la muerte; para mí se es más valiente aceptando el contrato tal como es, claramente (in: PUNSET, 2002).

Para o cineasta, a morte representa, mais que o fim do corpo, o fim da identidade tão almejada, que conforme ele se constrói com esforço, através de uma busca diária em que cada indivíduo despende uma vida inteira, pode-se dizer que uma das procuras identitárias realizadas pelo cineasta é a de sua identidade enquanto cineasta canadense:

Somos, en Canadá, una especie de sueño extraño de EU. Una suerte de sueño extraño y perturbador que los americanos preferirían olvidar cuando se despiertan. Yo estoy consciente de eso y cuando recibo bastantes guiones que me envían los productores de Hollywood, tengo que responderles que no podría filmarlos porque son muy americanos. No los comprendo muy bien. [...] Ellos no entienden la diferencia. Tengo la impresión de que para filmarlos debería simular. [...] Mis filmes, por esto, son extremadamente canadienses. No podría ser de otra forma. Pero no me gustaría pasar demasiado tiempo pensando en lo que se esconde debajo, pues ya es el pasatiempo nacional, una verdadera obsesión (CRONENBERG *apud* MARTÍNEZ-ZALCE, 2004).

O aparente desinteresse de Cronenberg pelo que ele considera uma obsessão nacional, a definição de uma identidade canadense, revela a sua própria preocupação em afirmar a identidade nacional de sua obra, seja lá o que isso represente. O cineasta faz questão de evidenciar que não se atém a idéias fixas acerca do que subjaz à noção de ser canadense, tentando se eximir desse jogo de tradições e repertórios através do qual se busca definir uma identidade nacional capaz de abarcar a diversidade do país. Isso não significa, porém, que sua produção artística esteja livre da influência dessas tradições ou que não dialogue com elas,

pelo contrário, muitas vezes, como se verá, essa herança é evidente. O que por sua vez também não avaliza esses repertórios como depositários absolutos de uma possível identidade nacional canadense. Mas aponta condições sócio-culturais compartilhadas que acabam convergindo na configuração desses elementos. Contudo, a forma como essas tradições e seus repertórios repercutem em cada indivíduo e interagem com seu arcabouço sócio-cultural na construção diária de sua identidade é uma experiência individual. E é nesse intercuro constante que se compõe a idéia amorfa e transitória de uma possível identidade que é porém permanente transformação, sendo configurada de diversas formas a cada momento e para cada um.

E mesmo que Cronenberg diga que não gostaria de passar muito tempo pensando a respeito dessa obsessão nacional, o cineasta repete uma idéia comum aos canadenses: afirmar a identidade nacional de sua obra a partir da diferença que instaura em relação à cultura estadunidense. Ou seja, afirmar que seus filmes são canadenses, porque não são estadunidenses.

Por outro lado, em *Marcas da violência*, o cineasta trabalhou justamente com repertórios recorrentes no imaginário cultural dos Estados Unidos, articulando-os no interior de uma narrativa de gênero hollywoodiano. Assim, a identidade canadense de seu filme não está apenas na diferença que instaura em relação ao cinema e à cultura estadunidense, mas na maneira como trabalha com essa presença em seu próprio imaginário artístico.

## 2.8. Um cineasta autor

*A obra inteira de um cineasta está contida no primeiro rolo de seu primeiro filme.*  
François Truffaut

Um ponto a ser destacado na carreira cinematográfica de David Cronenberg é a sua condição de autor, não simplesmente em relação a repertórios que são recorrentes em sua obra, ou em ser muitas vezes o autor dos roteiros que realiza, mas sim na forma como ele articula esses elementos em sua *mise-en-scène* e compõe a sua identidade enquanto cineasta, uma marca forte e indelével que nunca passa despercebida pelo espectador. Sua produção cinematográfica tem sido freqüentemente associada pela crítica à idéia de um cinema autoral. Para Chris Rodley, *In practice he is, of course, a classic auteur, a writer/director who, it seems from the very first films, had concerns and obsessions that he has continued to worry away at* (in: RODLEY, 1997, p. 18). Para Mark Irwin, diretor de fotografia que trabalhou com ele durante muito tempo, *Probably the sum total of his works will be more impressive than any single film* (IRWIN apud RODLEY, 1997, p. 18).

Para o cineasta existe uma diferença a ser considerada entre aquele diretor que é uma simples peça na indústria hollywoodiana, mão-obra na linha da produção cinematográfica, e aquele outro que imprime uma marca artística e própria sobre o que produz. Em vários momentos ele já declarou sua aversão ao estilo de produção hollywoodiana, pois acredita que “O sonho de Hollywood é trabalhar com artistas que se esqueçam que são artistas [...] Cujas popularidade possa ser contabilizada. Para os grandes estúdios, a medida do sucesso é o dinheiro. E quem não fizer sucesso vai ser marginalizado” (in: DUPONT, 2000). Ele vê Hollywood como responsável pela homogeneização das produções e pelo apagamento da identidade dos cineastas, uma vez que ao serem absorvidos pela indústria hollywoodiana os cineastas estrangeiros, bem como os cineastas independentes estadunidenses, acabam perdendo sua marca pessoal e suas obsessões.

Eu resisto em não ir para Hollywood, quero permanecer próximo à produção européia. Meus filmes estão no meio do caminho entre esses dois locais, assim como Toronto, a cidade onde vivo. Por isso ela é o lugar ideal para mim (CRONENBERG, 2001).

Mas toda sua consciência crítica em relação à indústria cinematográfica estadunidense não o impediu de flertar com Hollywood, trabalhando com produtoras estadunidenses, mas sem, até hoje, haver abandonado seu lugar de enunciação, o Canadá. Essa obsessão pelo território nacional não se mantém apenas em sua idéia de lar, mas também no contexto de sua produção, em sua maioria realizada em locações canadenses. A primeira exceção foi *Senhores do crime*, totalmente filmado em Londres.

Desde o início de sua carreira, ele sempre teve plena consciência de suas aspirações enquanto artista, almejando ser mais que apenas um diretor, queria usar o cinema assim como os escritores usam a literatura, consciente das possibilidades diferentes oferecidas por cada uma das linguagens. Apesar de perceber que a linguagem cinematográfica lhe propiciava contar coisas que não poderia através da literatura, sempre declarou-se um admirador do processo de criação literária até mesmo em detrimento do cinema:

Isso pode parecer chocante, mas de algum modo creio que continuo a considerar a literatura como uma arte superior ao cinema. É provavelmente por esnobismo, ou porque [...] sempre pensei que minha carreira “séria” seria escrever romances, e que o cinema seria apenas um *hobby*, algo que eu faria paralelamente (CRONENBERG *apud* TIRARD, 2006, p. 194).

Suas notórias aspirações ao mundo literário, o prazer da leitura e o desejo de tornar-se um escritor, foram aspectos marcantes na consolidação de sua identidade artística e são muito anteriores ao seu interesse pelo cinema. Contudo, ele sempre sentiu que suas tentativas

literárias acabavam sendo possuídas pela influência de suas obsessões literárias: Vladimir Nabokov e William Burroughs, mas também as obras dos escritores Franz Kafka, Samuel Beckett e Henry Miller são mencionados pelo cineasta como importantes para a concepção de seu imaginário literário. Essa angústia da influência literária, foi um dos fatores que o levou a enveredar-se pela aventura cinematográfica, o desejo de se libertar das influências literárias que o atormentavam na realização de seus textos.

Não por acaso, ao discorrer acerca da condição de ser artista, Cronenberg sempre refere os mesmos nomes: Burroughs e Nabokov. E, além de suas obras, o que sempre o atraiu em relação a eles foi a condição artística de isolamento e de diferença em relação aos demais que fez desses escritores *outsiders* na sociedade. De fato, em uma entrevista para o documentário “The Making of *Naked Lunch*”, o cineasta identifica os dois escritores como *aliens*:

They were both aliens [...] Nabokov literally, because he was a Russian who got transplanted to America and had to write in a foreign language, namely English; and Burroughs, because he was born an alien who had to write in a foreign language, namely American (CRONENBERG *apud* BEARD, 2006, p. 527).

Assim, desde suas primeiras incursões na literatura até a opção pelo cinema, Cronenberg sempre teve a literatura e alguns escritores em especial como referência artística. Para explicar sua relação com esses escritores, ele cita o texto “Kafka e seus precursores”, de Jorge Luis Borges: *a phenomenon like Kafka actually creates his own precursors, linking together strings of writers not seen to be connected before...* (CRONENBERG *apud* BROWNING, 2007, p. 27). Nesse texto, Borges trilha uma linhagem de precursores para Kafka, mas que só pode existir em decorrência do advento da própria obra desse autor, invertendo a cronologia na análise em relação a uma tradição literária. Assim, é a obra desse autor que instaura seus precursores. Como explica Borges no conto: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p. 98).

Através da referência ao texto, Cronenberg revela o desejo de criar seus próprios precursores. O interessante é que em seu caso, ao contrário do que seria de se esperar de um cineasta, seus precursores advêm da literatura e não do cinema: Vladimir Nabokov, William Burroughs, Henry Miller, Franz Kafka.

Assim, não é de se estranhar que a idéia construída por Cronenberg acerca do que seja um artista esteja arraigada à imagem de um escritor. O que se reflete em sua concepção da



idéia de um cineasta artista, confluindo com a corrente francesa do chamado *cinema de autor*. Ele mesmo confessa que sua concepção do fazer cinematográfico esteve por muito tempo arraigada a essa idéia: *I was aware of the whole concept of me as a writer/director – an auteur in the French sense* (RODLEY, 1997, p. 110).

A idéia de uma *política de autor* (*La politique des auteurs*) cinematográfico foi lançada pela revista francesa *Cahiers du Cinéma* na década de cinquenta<sup>108</sup> e está diretamente ligada ao universo literário, fazendo com que o cineasta seja considerado semelhante a um escritor e seu filme, a um romance:

O estilo individual dos cineastas (ou pelo menos de alguns deles), suas inovações deliberadas, influem sobremaneira e rapidamente na evolução da linguagem cinematográfica, um pouco como a contribuição pessoal de certos escritores modifica a história da escrita (METZ, 1980, p. 317).

A idéia de filme de autor está ligada também à multiplicidade de funções assumidas pelo diretor dentro da produção do filme, podendo ser (não necessariamente tudo ao mesmo tempo) argumentista, roteirista, encenador, montador e ainda responsável pela decupagem e por orientar a fotografia. Nos primeiros tempos da política de autor, houve uma propagação de vários traços que buscavam definir a ação exigida do cineasta enquanto autor: que acumulasse as funções de argumentista-roteirista e realizador, com predominância da última (o destaque à função de realizador parte do pressuposto de que seria no momento da invenção das imagens que o filme nasceria, destaque que já prenuncia o conceito de *mise-en-scène*, que se tornará um dos pilares da política de autor); ou ainda, que se adicionasse a essas funções (roteirista, realizador) uma terceira: a de produtor; que o filme de autor possuísse uma marca autoral, expressão pessoal do cineasta, que não implica, contudo, que o realizador tenha sido obrigatoriamente também roteirista e produtor do filme. A imagem do autor no cinema está arraigada à idéia de “um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele” (BERNARDET, 1994, p. 22).

Contudo, alguns anos após escrever o artigo que foi um dos pontos de partida da política de autor, “Uma certa tendência do cinema francês” – 1954, François Truffaut já não se sentia mais tão atrelado à idéia de um “autor total” como fundamental para demarcar a ação autoral de um cineasta:

---

<sup>108</sup> Entre os jovens críticos que idealizaram a proposta estavam: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, que logo se tornariam expoentes famosos da *Nouvelle Vague*.

Estou convencido de que um filme se parece com o homem que o fez, mesmo se ele não escolheu o assunto, nem os atores, mesmo que não o tenha dirigido sozinho ou que tenha deixado a montagem a cargo de seus assistentes. Em qualquer circunstância, o filme reflete profundamente – por meio de seu ritmo, cadência, por exemplo – o homem que o realizou, pois a soma global de todas essas etapas é inerente às contradições que necessariamente estarão presentes no filme, pois no cinema há, essencialmente, dois comandos: “Ação!” e “Corte!”, e é entre essas duas ordens que o filme se realiza (in: GILLAIN, 1990, p. 72).

Não foi preciso que se passasse muito tempo para que a percepção de Truffaut acerca da idéia de cinema de autor se desvinculasse da noção de onipresença que exigia do cineasta ser o responsável absoluto por todas as etapas da produção. O que o cineasta percebeu é que a idéia de um autor total “começou a causar estragos”, pois, por orgulho ou presunção, muita gente decidiu assumir todas as funções quando na verdade precisava de ajuda (in GILLAIN, 1990, p.71).<sup>109</sup> Apesar de ser um dos pais da noção de “autor total”, Truffaut percebeu que para realizar um filme, o cineasta necessariamente precisa contar com a ajuda de outros profissionais que, cada um em sua especificidade técnica, colaboram para a realização da obra. Jean-Luc Godard, outro dos idealizadores da “política de autor,” considera que houve uma perversão da noção do autor cinematográfico:

Acho que quando lançamos a política dos autores, nos enganamos ao privilegiar a palavra “autor” quando, na verdade, era a palavra “política” que deveria ter sido destacada. Pois o verdadeiro objetivo desse conceito não era demonstrar quem faz a direção, mas explicar o que faz a direção (GODARD *apud* TIRARD, 2006, p. 250).

Para Godard o termo se perverteu ao transformar-se em culto ao autor e não ao seu trabalho, fazendo com que o termo perdesse o sentido. Assim, ele acredita, que atualmente poucos filmes são feitos por seus autores e que “pessoas demais se ocupam de coisas de que não são capazes” (GODARD *apud* TIRARD, 2006, p. 250). Percebe-se que o cineasta mantém a idéia de que um autor deve controlar o maior número possível de atividades relacionadas à realização do filme. Como se delegar poderes a outros profissionais capazes de lidar tecnicamente com questões que nem sempre o cineasta domina ou que a multiplicidade de tarefas o impede de administrar tornasse sua ação menos autoral. Mas essa perspectiva é, com certeza, muito pessoal e tem estreita relação com o percurso artístico de Godard e com sua obra única.

Essa é pois uma das principais diferenças entre o ato do escritor e do diretor, a necessidade de contar com a colaboração de outros profissionais para realizar sua obra.

---

<sup>109</sup> Para ilustrar o perigo da idéia de “autor total”, Truffaut dá o exemplo do filme *Le panier de crabes* – 1960, de Joseph Lisbona: “Todo mundo tem direito de ser ajudado, do contrário acaba a carreira como Lisbona: ‘Produzido, escrito, concebido e realizado por Joseph Lisbona.’ E ele poderia ainda acrescentar: ‘E visto por Lisbona’, pois ele foi uma das únicas pessoas a assistir *Le Panier de crabes*”. (in: GILLAIN, 1990, p. 71)

Contudo, o fato de compartilhar a realização do filme não anula a marca autoral dos artistas. Oliver Stone, por exemplo, vê o cinema como uma arte da colaboração, mas faz questão de afirmar que o que impõe coerência ao filme é o ponto de vista do diretor (STONE *apud* TIRARD, 2006, p. 163). A questão é saber em que instâncias da produção cinematográfica o ponto de vista do diretor se revela, uma vez que durante todo o processo são muitos os profissionais envolvidos: produtor, roteirista, diretor de fotografia, atores, compositor musical, editor, etc. e cabe ao diretor interagir com sua equipe.

David Lynch, por exemplo, considera a montagem final como decisiva para o resultado final do filme, por isso, acha absurdo que um diretor “que acredita minimamente no que faz” não possa participar desse processo:

Há muitas decisões vitais a serem tomadas, e é o diretor que deve assumi-las, e não um grupo de pessoas que não têm nenhum investimento emocional no filme. Meu conselho final a todo futuro diretor seria portanto: é preciso permanecer senhor de seu filme, do início ao fim (LYNCH *apud* TIRARD, 2006, p. 148).<sup>110</sup>

Como se vê, muito do resultado do filme depende também da forma como o diretor e sua equipe tomam decisões conjuntas.

Outro aspecto que distancia o fazer literário do cinematográfico é a *mise-en-scène*, uma vez que quanto mais expressiva ela for, menos necessários serão os recursos advindos do texto literário. Partindo das análises de filmes publicadas pelos críticos em *Cahiers*, Jean-Claude Bernardet tenta definir o que seria essa *mise-en-scène*:

... mais que uma *colocação em cena*, uma encenação, trata-se de uma *colocação em imagem*; [...] ela envolve os elementos que contribuem para a elaboração dos planos (quadros, movimentos de câmera, iluminação, marcação e direção dos atores, aproveitamento cenográfico e dos objetos de cena, etc.), mais do que, embora sem excluir, a montagem, a música, ruídos e diálogos (BERNARDET, 1994, p. 57).

A *mise-en-scène* se realiza assim a partir da interação do cineasta com sua equipe, através da qual o espaço diegético é construído.

A proposta de um cinema de autor almejava conceder ao cineasta enquanto artista o mesmo *status* do escritor. Comparar o ato de dirigir um filme ao ato de escrever (romances, contos, etc.) tem sido uma forma recorrente de avaliar sua condição de ato artístico. Woody

---

<sup>110</sup> David Lynch teve uma experiência que o desagradou muito quando realizou *Duna* (*Dune*- 1984): “Filmei *Duna* sem direito à montagem final, e essa experiência me traumatizou tanto que levei três anos para poder me lançar a um outro filme. Ainda hoje não me recuperei. É como uma ferida que se recusa a fechar-se.” (LYNCH *apud* TIRARD, 2006, p. 148)

Allen, que domina as duas linguagens, considera que “a direção, como a escrita, é um dom” (ALLEN *apud* TIRARD, 2006, p. 83).

Ao trocar os anseios de tornar-se um romancista pelo empenho em transformar-se um cineasta, Cronenberg percebeu o que considera ser a principal diferença entre as duas linguagens: a noção de espaço. Ele conta que ao adentrar pela primeira vez uma locação de filmagem ficou aterrorizado, pois enquanto a escrita é um universo bidimensional, o cinema é tridimensional. Assim, o cineasta se deparou com o problema concreto de gerir esse espaço, ou seja, conceber e arranjar a *mise-en-scène*. Assim, o *set* de filmagem se configura como um território que precisa ser administrado em múltiplos aspectos para que seja eficaz e tenha sentido. Para tanto, é preciso gerir as relações entre as pessoas e os objetos nesse espaço, não apenas no contexto de sua *mise-en-scène*, em relação ao que é mostrado no filme, mas também, em relação a questões extra-diegéticas como, por exemplo, o lugar da câmera.

Ele considera a câmera como sendo um outro ator que ocupa seu próprio lugar no espaço do *set* de filmagem. E acredita que a essência da arte cinematográfica está na capacidade de dançar com a câmera e de reger todos os elementos do *set* de filmagem, como em um grande balé. Em seus primeiros filmes, o cineasta confessa que não sabia onde colocar a câmera e assim não se sentia seguro de poder controlar a imagem, agindo pela intuição.

Tal consciência da ação e interação da câmera no espaço de filmagem pode ser bem compreendida em seu curta-metragem *Câmera*, no qual uma enorme câmera Panavision, manejada por crianças, transita pelo *set*. A movimentação da câmera e da equipe (as crianças), a posição do ator e do diretor, parecem resgatar essa angústia original do cineasta em relação ao domínio da *mise-en-scène*. O título do curta já coloca em evidência o artefato tecnológico que se destaca por sua presença imponente e que se agiganta no contraste às crianças que a manuseiam.

No curta, o cineasta revela a importância, que se faz apagar no espaço diegético, da presença da câmera no *set* de filmagem, transformando-a em um outro personagem que interage com os demais no espaço fílmico. Ele desvela assim a condição *sine qua non* que instaura o pacto cinematográfico entre o filme e o espectador, o esquecimento de que há uma câmera mediando essa relação, definindo o foco narrativo, mostrando e omitindo, estabelecendo o que está em campo (diegético) e o que está fora de campo (extra-diegético). Uma vez que a identificação entre o olhar do espectador e a câmera é imanente à própria natureza do primeiro, que “ao identificar-se consigo mesmo como olhar [...] não pode fazer outra coisa senão identificar-se também com a câmara, que antes dele olhou aquilo que ele agora olha, e cujo lugar (enquadramento) determina o ponto de fuga” (METZ, 1980, p. 59).

Essa identificação entre a câmera e o olhar é fundamental para o cinema, uma vez que sem a existência do desejo de ver (pulsão escópica, escoptofilia, voyeurismo) ele não seria possível. A natureza do cinema está então fortemente atrelada ao desejo voyeurístico. Contudo, enquanto o *voyeur* procura manter uma distância ideal que o separe do objeto, o espectador de cinema, não só está à distância do objeto, mas o que está a essa distância já não é o próprio objeto e sim sua ausência: “O que define o regime escópico propriamente cinematográfico não é tanto a distância mantida, própria “proteção” (primeira figura da carência, comum a todo voyeurismo) mas a ausência do objeto visto” (METZ, 1980, p. 73).

Ao revelar essa mediação tecnológica, o cineasta desvela igualmente a impossibilidade de uma criação cinematográfica autônoma e retoma uma questão emblemática na discussão artística: o imbricamento entre arte e tecnologia. Além disso, ele coloca em evidência a imagem do filme como resultado de uma ação coletiva. Entretanto, a presença de seu jovem alter-ego demarca a importância da ação do cineasta através daquilo que Truffaut designou como um dos dois principais comandos do cinema, o poder de dizer: Ação!

Em seus primeiros filmes, curta e média metragens, Cronenberg transpôs para o universo cinematográfico a sua experiência artística advinda da literatura, ser o mestre absoluto de sua obra. Assim, ele escreveu os roteiros, produziu, dirigiu, filmou e montou. Contudo, ao realizar seu primeiro filme comercial, o cineasta percebeu que se tratava de *a goodbye to a certain kind of filmmaking, where you do everything* (in: RODLEY, 1997, p. 44). E ao deparar-se com a equipe de produção, ele não sabia quais eram as ocupações correspondentes a cada um: o que deveria fazer um assistente de direção, um produtor, um diretor de arte.

A maneira de o cineasta lidar com essa necessidade de partilhar o processo de criação cinematográfico foi fazer de sua equipe uma família, estabelecendo um grupo de colaboradores permanentes. E, com certeza, esses muitos anos de cumplicidade criaram uma confiança mútua que facilita o trabalho entre eles. Pois, enquanto frequentemente os cineastas escolhem os profissionais com os quais vão trabalhar de acordo com o tipo de filme que querem realizar, Cronenberg acredita em uma outra forma de trabalhar:

Which is more the European way, or at least what I consider to be the artist's way, is that you form relationships with artists and cinematographers, and you collaborate on each project. You trust them, and you know that your sensibilities match, and that's how you do it. Once I've written them, I send my script to four or five people: Carol Spier, Peter Suschitzky, Ron Sanders, my editor, and Howard Shore. They are my first readers (in: GRÜMBERG, 2006, p. 99).

O próprio cineasta define sua atitude como um posicionamento artístico, que está associado ao estilo europeu de fazer cinema, em contraposição ao estilo hollywoodiano. Para o cineasta o processo cinematográfico é algo muito pessoal: *it really is a personal kind of communication. It's not as though its a study of fear or any of that stuff* (in: BLACKWELDER, 1999).

Outro fator marcante e digno de admiração na obra cinematográfica de Cronenberg é sua escolha dos atores para corporificarem seus protagonistas, revelando o talento de muitos deles ou apresentando seu potencial até então desconhecido, ao proporcionar-lhes os papéis mais importantes, ou mais inquietantes de suas respectivas carreiras. Jeremy Irons, que trabalhou por duas vezes com o cineasta, em *M. Butterfly* e *Gêmeos: mórbida semelhança*, fez questão de citar Cronenberg em seu discurso de agradecimento pelo Oscar de melhor ator por *O reverso da fortuna* (*Reversal of Fortune* – 1990), de Barbet Schroeder. Jeff Goldblum, com certeza, sempre será associado ao cientista Seth Brundle, que em *A mosca* é vítima de sua própria invenção e se transforma em monstro híbrido homem-mosca. E os recentes *Marcas da violência* e *Senhores do crime* indiscutivelmente representam uma virada na carreira de Viggo Mortensen.

A escolha dos atores é então um processo fundamental, já que Cronenberg freqüentemente apresenta seus protagonistas em longos *close-ups*, instaurando um jogo de intimidade entre eles e a câmera, que é também um jogo entre o personagem e o espectador. Um exemplo extremo desse exercício de cumplicidade entre o ator e a câmera acontece em *Câmera*, no qual à medida que o protagonista diz seu monólogo a câmera vai se aproximando, chegando mesmo a momentos de super *close-up* que mostram apenas um pedaço do rosto. Com certeza, a atuação de Leslie Carlson, que já havia trabalhado anteriormente com Cronenberg em *Videodrome*, *A hora da zona morta* e *A mosca*, foi fundamental para o sucesso do curta.

O desempenho dos atores é muito importante para o cineasta que gosta de ensaiar as cenas: “Prefiro primeiro trabalhar a cena com os atores, como uma peça de teatro, e depois escolho a maneira como vou filmar o que foi preparado. É um pouco como se eu filmasse um documentário da cena que acabo de coreografar” (CRONENBERG *apud* TIRARD, 2006, p. 198). Instauram-se então vários níveis de leitura de um mesmo texto, a leitura do roteirista, a leitura do ator, a leitura do diretor, a leitura do diretor sobre a leitura do ator, todas reconfigurações de um mesmo texto que interagem na construção de um outro texto que é o filme.

No entanto, mesmo compartilhando com outros profissionais as atividades que fazem parte da realização do filme, parece ter sido difícil para Cronenberg desvincular-se da ânsia de ser também autor do roteiro, talvez como resquício da época em que os roteiristas eram considerados os autores dos filmes. E a idéia de um cinema de autor ficou, para muitos, atrelada à noção de que o cineasta deveria ser também o autor do roteiro. Durante muito tempo, isso foi um ponto inquestionável para o cineasta que ainda hoje considera o ato de escrever importante e diferencial na ação dos cineastas:

Continuo a considerar que há uma verdadeira diferença entre o diretor que escreve e aquele que se contenta em filmar. Acredito firmemente que para ser um cineasta completo deve-se ser capaz de escrever o próprio roteiro. Em certa época, eu era ainda mais categórico: achava que se tinha obrigatoriamente que ser o autor da idéia original. Depois filmei *A hora da zona morta*, que era uma adaptação de um romance de Stephen King, e perdi um pouco dessa arrogância (CRONENBERG *apud* TIRARD, 2006, p 195).

De seus primeiros curtas-metragens até *Videodrome* (1982), Cronenberg, foi também o autor dos roteiros, a única exceção sendo *Fast Company*, cuja autoria ele dividiu com outros dois roteiristas. Seu filme seguinte a *Videodrome* foi *A hora da zona morta* (1983), em que pela primeira vez trabalhou com um roteiro alheio, sendo também sua primeira adaptação de uma obra literária. Nos dois filmes seguintes, *A mosca* (1986) e *Gêmeos: mórbida semelhança* (1988), novamente compartilhou a autoria do roteiro, optando a seguir por um novo desafio enquanto cineasta e roteirista: realizar a adaptação de *Mistérios e paixões* (1991), processo que retomaria em *Crash: estranhos prazeres* (1996). No período entre os dois filmes o cineasta realizou *M. Butterfly* (1992), cujo roteiro foi escrito pelo próprio autor da peça. Apenas em *eXistenZ* (1999), Cronenberg voltou a ser o autor do roteiro original, mas desde então tem trabalhado apenas com roteiros alheios: *Spider* (2001), *Marcas da violência* (2005) e *Senhores do crime* (2007).

Após *Videodrome*, muitos dos filmes que realizou originaram-se de obras literárias, realizando assim uma série de adaptações. Isso revela uma mudança na perspectiva do cineasta quanto à idéia de cinema de autor, que durante muito tempo esteve arraigada à necessidade de ser o criador da idéia original: *I could have driven myself crazy wondering what the French critics would think of me doing something that I hadn't written myself, and based on someone else's novel* (in: RODLEY, 1997, p. 110).

Entre as adaptações que ele realizou, *Mistérios e paixões*, de *Almoço nu* (*Naked Lunch* – 1959), de William Burroughs, e *Crash: estranhos prazeres*, de *Crash* (1973), de James G. Ballard, devem ser destacadas por terem ambas o roteiro escrito pelo próprio cineasta. Além

disso, ele compartilhou a autoria do roteiro de *A mosca* e *Gêmeos: mórbida semelhança*, ambas as obras também com origem em obras literárias. *A mosca*, apesar de ser considerado uma refilmagem do clássico *A mosca da cabeça branca* (1958), de Kurt Neumann, é na verdade uma adaptação do conto *A mosca* (1957), de George Langelaan, que foi também a origem do filme de Neumann. E *Gêmeos: mórbida semelhança*, deriva diretamente do romance *Twins* (1977), de Jack Geasland e Bari Woods. As demais adaptações filmadas pelo cineasta a partir de roteiros de outros autores são: *A hora da zona morta*, do romance de Stephen King; *M. Butterfly*, da peça de David H. Hwang; *Spider: desafie sua mente*, do romance de Patrick McGrath e *Marcas da violência*, da *graphic novel* de John Wagner e Vince Locke. Essa conexão com o universo literário se fez presente também em projetos de outras adaptações nas quais o cineasta esteve envolvido, mas que acabaram não sendo realizados: *Frankenstein*, de Mary Shelley, e o conto “We Can Remember It for You Wholesale” (1966), de Philip Dick.

Vale destacar que suas mais notórias e controversas adaptações, *Mistérios e paixões* e *Crash*, foram realizadas a partir de obras literárias que circulam mais no meio acadêmico ou entre grupos de adeptos iniciados na obra dos respectivos autores, completamente diferentes da idéia de obras populares (*best-sellers*). Para Beard, essa opção é também uma forma do cineasta reivindicar sua identidade enquanto artista:

The adaptation of *Naked Lunch* – an authentic masterpiece of modernist literature as taught in university English courses – with the approval of the author was the final unmistakable sign that Cronenberg really was an artist like Nabokov and Burroughs, his ultimate vindication and the proof that his image of himself was true (BEARD, 2006, p. 287).

Mark Browning também acredita que a escolha desses textos reflita uma opção do cineasta por um novo paradigma para a sua obra:

By drawing on literary texts that are by reputation infamous, unfilmable and experienced primarily on Higher Education courses, Cronenberg appears to be seeking cultural respectability after the generic labelling as the ‘Baron of Blood’ from his films of the late 1970s and the endorsement of the very cultural establishment from which he appears to rebel (BROWNING, 2007, p. 27).

Outra evidência da importância que dá ao texto literário do qual se originam suas adaptações é sua opção por manter o título original, sugerindo que a conexão entre as obras, o filme e o livro, é importante para ele.

Em decorrência de sua experiência com a adaptação de textos literários, o cineasta acredita que é possível se apropriar de material literário e reconfigurá-lo para então utilizá-lo



no cinema: *I realised there were these beautiful setpieces that would almost not need to be changed at all, but could be taken from the novels and worked so perfectly in a particular context, a different context in the movie than in the book* (in: GRÜNBERG, 2006, p. 112). Ele revela, assim, que sua concepção de uma tradução intersemiótica não está arraigada à ânsia pela fidelidade, mas sim à sua busca constante pela transformação, que se revela no processo de transcrição,<sup>111</sup> que ele denomina transformação:

In fact, there is no translation, it is a transformation. You really have to betray the novel in order to be faithful to it. I learnt this long ago when I did *The Dead Zone* based on Stephen King's novel. There's no translator who can go from one language (book) to the other (film) language (CRONENBERG, 2003).

Pois ao transpor o texto literário para a linguagem cinematográfica, ele realiza a sua leitura/interpretação da obra traduzida que se consolida através do ato de re-escritura, ou seria melhor dizer, de re-criação e, por que não dizer, transcrição.

E, apesar de acreditar que “Hoje as linguagens do cinema e da literatura se completam, e até mesmo se alimentam uma da outra. É impossível julgar uma em relação à outra” (CRONENBERG *apud* TIRARD, p. 195), Cronenberg tem consciência da diferença entre as linguagens: *There are things you can do in writing that you simply cannot do in cinema and vice versa. I don't think one supplants the other, ideally they enhance, reflect each other* (in: RODLEY, 1997, p. 98). A noção desse imbricamento das linguagens com suas confluências e divergências, além de ser decorrente da experiência do diretor com as duas artes, deve, sem dúvida, ser também resultado de seus trabalhos enquanto adaptador de textos literários.

Ao comentar a adaptação de *Crime e castigo*, de Dostoievski, realizada por Josef von Sternberg em 1935, Borges apresentou sua idéia a respeito de uma boa adaptação de um texto literário para o cinema:

De una intensíssima novela, Sternberg ha extraído un film nulo; de una novela de aventuras del todo lánguida – *Los treintainueve escalones* de John Buchan – Hitchcock<sup>112</sup> ha sacado un buen film. Ha inventado episodios. Ha puesto felicidades y travessuras donde el original sólo contenía heroísmo. Ha intercalado un buen *erotic relief* nada sentimental. Ha intercalado un personaje agradabilísimo – Mr. Memory (in: COZARINSKY, 1974, p. 39).

<sup>111</sup> Haroldo de Campos propõe a noção de tradução criadora, ou transcrição, pois acredita que a “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfiam tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele "que é de certa maneira similar àquilo que ele denota"). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois, no avesso da chamada tradução literal”. (CAMPOS, 1992, p. 35)

<sup>112</sup> *Os 39 degraus* (*The 39 Steps* – 1935), Alfred Hitchcock.

Borges revela sua preferência pela ação transcriativa que interage com o texto que adapta. Assim como em relação à literatura, o escritor argentino não defende a fidelidade como uma qualidade, para ele não há motivo para ater-se ao jogo de palavras *traduttore traditore*. Pois, como diz a respeito das versões da *Odisséia*, a fidelidade está em todas e em nenhuma.

A ação de Cronenberg enquanto transcriador se enquadra então nessa perspectiva borgeana do tradutor que enquanto leitor pratica uma infidelidade criadora. E enquanto leitura dos romances, seus filmes lançam sobre os textos toda a carga de sua própria obra cinematográfica. Da mesma forma, quando trabalha com roteiros de outros autores, ele imprime a essas obras sua marca autoral, seja por elementos que insere ao roteiro, ou pela confluência desses roteiros com seus repertórios e obsessões, ou ainda, pelo tratamento cinematográfico pessoal que ele impinge ao texto.

Conforme Bernardet em *O cinema de autor*, uma forma de reconhecer a essência autoral expressa em um filme é principalmente através da matriz, uma espécie de “viga-mestra”, de “idéia-mãe” recorrente que é reconhecível no conjunto da obra de um cineasta. Dessa forma, “são as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz. O autor é, nessa concepção, um cineasta que se repete” (BERNARDET, 1994, p. 31). Isso porém não obriga o cineasta a ser o autor dos roteiros, podendo trabalhar com um escrito por outrem, desde que esse roteiro dê margem à manifestação de sua matriz, ou lhe possibilite a realização de algumas alterações para que isso ocorra, reforçando novamente a idéia de que o realmente importante é a *mise-en-scène*. Através do reconhecimento dessa matriz<sup>113</sup> pode-se imaginar uma estrutura maior, como a de um *arquefilme*, um conjunto dos elementos fundamentais à produção de um determinado cineasta. Todas essas conjecturas acerca da unidade existente na obra de um cineasta levam a pensar que a existência dessa matriz (que posteriormente será reconhecida) já esteja latente desde o primeiro filme e que também a obra do autor já esteja embutida de forma virtual nessa primeira manifestação. Dessa forma, encontra-se nos filmes de autor uma coerência que faz com que cada filme se torne um capítulo de um único texto mais amplo reconhecido então como a obra do cineasta. Contudo, não se deve pensar que haja uma obrigatoriedade de que os filmes de autor construam-se de forma a consolidar uma obra

---

<sup>113</sup> O reconhecimento dessa matriz se dá normalmente através do trabalho da crítica, que pode ser algumas vezes ajudada por declarações dos próprios cineastas, as quais evidenciam aspectos que permitem aos críticos a descoberta de uma unidade do autor, bem como de sua matriz, da coerência interna de sua obra e de seu sistema de repetições.

homogênea, pois esse seria um pensamento redutor e simplista. Muitas vezes encontra-se na obra de autores filmes que apresentam uma ruptura ou uma contradição quanto à matriz reconhecida em sua produção. O autor não deve tornar-se um escravo de sua própria obra, tendo o direito legítimo de contradizer-se e de buscar novas possibilidades, mesmo que a própria contradição ainda seja, de certa forma, uma consolidação da matriz através de sua negação.

Uma “matriz” facilmente identificável na obra de Cronenberg é seu interesse marcante e recorrente pelo corpo humano, o qual ele leva ao extremo de suas possibilidades de transformação, desfiguração e reconfiguração.

### 3. O corpo na sociedade e na arte

Um dos aspectos marcantes na filmografia de Cronenberg é a maneira como ele apresenta e trata o corpo humano, que se configura como uma matriz recorrente em sua obra, território que ele transgride, reconfigura e recartografa. Contudo, mesmo sendo uma idiossincrasia na obra do cineasta, seu fascínio pelo corpo faz parte de uma tradição artística que o considera como objeto central de representação e de transformação. O corpo tem sido uma obsessão contemporânea, tornando-se talvez mais do que nunca objeto de estudo em diversos campos do saber, sendo analisado por ângulos diversos.<sup>114</sup> Mas é importante ter em mente que o corpo é a expressão do cruzamento entre cultura e natureza, uma vez que ele é o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca. Para o antropólogo David Le Breton, consagrado especialista na área de estudo do corpo,

La “nature” du corps est mouvante, contradictoire, infinie; ele est essentiellement d’ordre symbolique. Sa physiologie ne peut être que la somme de toutes las connaissances anciennes, presente et à venir qui visent à lui donner un sens dans l’ensemble des sociétés humaines. Il faut donc reformuler à l’égard du corps, la thèse magistrale d’Ernesto de Martino selon laquelle “la nature est conditionnée culturellement”. Réflexion brillante qui permet d’éviter les apories. Il n’y a pas plus de nature du corps que de nature humaine; le corps, aussi bien en tant que formes qu’en tant que contenus, est le produit de la socialité. Il est absurde de prétendre retrouver “le corps en soi” derrière la multitude des savoirs du corps épars das la nébuleuse des communautés humaines (LE BRETON, 1985, p. 200-201).

Cada sociedade constrói as particularidades de seu corpo, criando padrões próprios e constituindo modelos quanto à sua beleza e formas ideais, os quais dão segurança aos indivíduos para se afirmarem e interagirem. Tais modelos são construções mentais que preenchem o imaginário social e estão sujeitos a transformações no decorrer do tempo. Assim, em cada sociedade e época o corpo é dotado de sentidos diferentes:

Il n’y a que des contitions corporelles, vécues par des hommes singuliers au sein d’une trame sociale et historique donnée. Les hommes vivent dans des espaces et de temps différents. Les corps qu’ils habitent ne sont pas moins diversifiés que les espaces mentaux qui structurent leur expérience du monde (LE BRETON, 1985, p. 201).

---

<sup>114</sup> O corpo biológico, corpo da anatomia e dos estudos intervencionistas e invasivos da medicina; o corpo social que está em interação com outros corpos; o corpo estético da beleza corporal que ganha cada vez mais espaço nos meios de comunicação e no imaginário das pessoas; o corpo antropológico; o corpo objeto de arte e admiração; o corpo histórico; e o corpo da psicologia e psicanálise, corpo subjetivo, abordado pelo instrumental teórico/clínico da psicanálise.

A noção do corpo como uma estrutura em constante transformação é compartilhada por Cronenberg: *I think that the body of a person living now is substantially different from one which was alive even ten years ago* (CRONENBERG *apud* KERMONE, 1992).

Para situar a obra do cineasta no contexto dessa tradição e analisar diálogos e distanciamentos, apropriações e transformações, bem como a forma como ele a rearticula em relação às questões próprias das tradições culturais canadenses faz-se necessária uma breve retomada das formas como o corpo tem sido percebido pela sociedade e pelos indivíduos, o que repercute diretamente na maneira como ele é representado e tratado pelas artes.

### **3.1. A percepção do corpo: do ideal clássico à descarnação virtual**

Na antigüidade clássica, o corpo era valorizado por sua capacidade atlética, sua saúde e virilidade. A beleza era um atributo do corpo masculino (rico, grego, másculo), um ideal almejado pelos homens que se exercitavam para modelá-lo desde a adolescência. Assim, as deformidades físicas e as doenças eram vistas com nojo e aversão. Esse culto à forma perfeita, ao corpo íntegro e atlético originou uma arte centrada na representação de um corpo fechado, impermeável, que parece não possuir órgãos, sendo um perfeito recipiente para manter a ordem ideal enquanto todas as rupturas, espaços fronteiraços (orifícios corporais) e defeitos na superfície representam o perigo e a poluição. Imperando o padrão da beleza masculina, a representação dos corpos femininos tendia à androgenia, braços e pernas fortes, musculatura acentuada, o diferencial marcado apenas pelos seios (pequenos), as características femininas não eram destacadas, como se vê na escultura *Vênus de Milo*.

No início da Idade Média, se por um lado os controles do corpo ainda eram frouxos, já que a razão não imperava com tanta autoridade, por outro lado, os poderes da Igreja Católica e da Monarquia exerciam controle rígido sobre as formas de conduta do sujeito através da imposição de castigos físicos. A união entre Igreja e estado impôs uma rigidez de valores morais e uma nova percepção do corpo, instaurando, na verdade, sua não-percepção, decorrente da proibição religiosa do indivíduo preocupar-se com ele. O corpo tornou-se culpado e perverso, especialmente o feminino, por ser visto como lugar de tentações. Para o papa Gregório Magno (540-604) o corpo é a “abominável vestimenta da alma”. Para controlá-lo e purificá-lo a sociedade, e principalmente os religiosos, instauraram formas de domínio físico como o autoflagelo e as torturas que levavam à confissão. Inicia-se então o processo de separação entre corpo e alma, ficando o bem da alma acima dos desejos e prazeres da carne.

No entanto, conforme aponta Mikhail Bakhtin, ao lado do mundo oficial parecia haver sido construído um segundo mundo ou uma segunda vida aos quais o homem na Idade Média pertencia em menor ou maior grau e nos quais vivia em momentos determinados. Conforme Bakhtin, o mundo da cultura popular se opunha à cultura oficial e ao tom sério e religioso da época, através do riso e do carnavalesco que se manifesta em três categorias: os ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc); as obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas; as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, fanfarras populares, etc.). Essa cultura cômica popular, que Bakhtin analisa a partir da obra de François Rabelais, se manifesta através do realismo grotesco na preponderância do princípio material e corporal: imagens exageradas do corpo, da bebida e da comida (incorporadas através da boca que representava a potência do poder ao mastigar, moer, triturar, engolir o mundo que o homem conquistou através do trabalho), da satisfação de “necessidades naturais” e da vida sexual. E o corpo, embora associado à idéia de pecado e sendo mortificado para a purificação da alma, era tido como parte de um universo de criação divina, imerso no mistério da natureza, configurando-se como corpo grotesco. Assim o mundo era incorporado, misturando-se ao corpo e apagavam-se as fronteiras entre os dois.

Na Renascença surgiu uma nova forma de percepção do corpo graças à possibilidade de visibilidade pública de seu interior permitida pelos estudos anatômicos. E a valorização do trabalho artesanal e da realização terrena, bem como do pensamento científico articulam-se na representação mecânica do corpo, sobretudo pelo olhar objetivo do funcionamento do corpo humano e de suas partes. *O Homem Vitruviano* (1492), de Leonardo da Vinci, e as obras de Michelangelo, *David* (1504) e *A criação do homem* (Capela Sistina – 1508-1512), imortalizaram o equilíbrio e as proporções da figura masculina, revelando essa nova mirada mais científica sobre o corpo. Além disso, a arte renascentista retomou padrões da Antigüidade clássica, celebrando abertamente o corpo e a beleza física: a mulher, antes ligada ao pecado, reapareceu, seminua e deslumbrante, em *O Nascimento de Vênus* (1485), de Sandro Boticelli. E o pensamento teocentrista da Idade Média dá lugar ao antropocentrismo.

As reflexões filosóficas de René Descartes (1596-1650) marcaram a passagem do pensamento medieval para o pensamento moderno ao instaurarem a divisão entre corpo e mente. Mesmo se antes já se pensasse em termos da constituição do humano como uma parte física e outra subjetiva, a partir de Descartes o físico (corpo máquina) passou a estar a serviço da razão. O “eu” separou-se e tornou-se todo poderoso, enquanto o corpo com seus humores e excreções foi relegado a um plano inferior. E ao afirmar “*Cogito, ergo sum*” (Penso, logo

existir) Descartes coloca o sujeito individual, constituído por sua capacidade de raciocinar e pensar, no centro da “mente”. Um esquema dualista que privilegia a supremacia da mente, entendida como pensamento ou alma, como lugar da faculdade de conhecimento da verdade. Assim, a mente possuiria autonomia, não precisando do corpo, que é considerado apenas uma máquina que não faz parte da identidade humana. Assim, o “sujeito cartesiano” é um sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento. Conforme observa Le Breton, “Os anatomistas antes de Descartes e da filosofia mecanicista fundam um dualismo que é central na modernidade e não apenas na medicina; aquele que distingue, por um lado, o homem, por outro, seu corpo” (LE BRETON, 2003, p. 18).

A valorização da razão faz com que o corpo passe a ser cada vez mais estudado, gerando um discurso mais intenso em relação a ele e à sexualidade. A ascensão da ciência, rompendo com os valores religiosos, dessacraliza o corpo, que passa a poder ser manipulado, tornando-se objeto de estudo principalmente da medicina, que avança muito em seu conhecimento graças à ampliação dos estudos anatômicos. Essa dessacralização do corpo, que se converte em objeto passível de estudos e intervenções, dá início a um movimento para dentro dele que possibilita a produção, compilação e a posterior aplicação de um maior conhecimento a seu respeito.

Na Idade Moderna, a valorização do sujeito e da razão gera a idéia de que a mente deve controlar o corpo. A construção iluminista da idéia de sujeito centrado na razão faz com que o corpo seja visto como uma entidade física delimitada pela pele que representa a última fronteira do indivíduo. Assim, o corpo e o indivíduo estão circunscritos à pele. Para Le Breton, o individualismo inventa o corpo ao mesmo tempo que inventa o indivíduo. Além disso, o entendimento do sujeito como um ser independente e autônomo resulta em um processo de separação entre o ser humano e a natureza, bem como na separação, ainda que formal, entre todos os seres humanos que se tornam, desde então, indivíduos. Esse individualismo repercute nas próprias questões abordadas pelas filosofias do século XX que tendem então a concentrar-se nas questões que afetam o indivíduo isolado: a angústia, a dor, a solidão, a morte e, principalmente, os problemas existenciais.

Além disso, o racionalismo moderno institui um corpo sexual e produtor – masculino, pois é ao homem que cabe o trabalho e a razão, a inteligência e a força, limitando o corpo feminino ao espaço da sedução e criando a imagem da mulher como “belo sexo”. Ao conceber o belo como marca do feminino extrai-se da mulher a capacidade de raciocínio e pensamento, cabendo-lhe apenas a capacidade de sentir.

E a ascensão do capitalismo, cujas práticas e valores estão arraigados a um mundo totalmente racional, científico e moderno, no qual a figura da religião já não tem tanta legitimidade, torna o sujeito mais autônomo, a serviço da produção e da economia. Os adventos tecnológicos e de forma especial os meios de comunicação, que dão origem à comunicação de massa, reconfiguram as formas de representação do corpo da mesma forma que estabelecem uma nova relação entre os indivíduos (corpos) e as noções de tempo e espaço. E a industrialização leva ao atrelamento cada vez maior do indivíduo à técnica e à tecnologia. Buscando a produção, os indivíduos precisam se adaptar à nova realidade, o corpo do homem moderno precisa trabalhar e transformar-se em corpo produtor para assim concretizar a verdade capitalista. E nessa civilização material, que busca libertar o ser humano da tirania da natureza, o corpo entra em cena em toda a sua dualidade, com a força da sua materialidade, que é respeitada como nova instância de reconhecimento do humano e com o mistério de sua natureza que não se deixa apreender facilmente.

E essa nova percepção do corpo vem acompanhada de uma nova perspectiva de controle, como observa Michael Foucault:

... o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política (Foucault, 1979, p. 80).

Nesse processo, os mecanismos instituídos pelo poder para reprimir o corpo acabam reforçando a importância da sexualidade em relação a ele, seja pela repressão imposta na Idade Média ou mesmo pelo discurso psicanalítico que reforçou ainda mais a ligação entre corpo e sexualidade. Assim, o sexual passa a ser, em grande parte, a representação do corpo todo; e, da maneira como a sexualidade é constituída em modelo, ela o limita juntamente com seus sentidos. Para Foucault, invertendo a máxima platônica quanto ao binômio corpo/alma (para Platão, o corpo é a prisão da alma), a alma é a “prisão do corpo”. Para ele, o sujeito é constituído pelo corpo, mas controlado pela alma, que sustenta e uniformiza os dispositivos de poder, sendo “o correlativo atual de uma certa tecnologia do poder sobre o corpo” (FOUCAULT, 1997, p. 31), que é o ativador das forças impulsionadas pela alma. A alma moderna é uma ferramenta de sustentação do poder estabelecido.

Esta alma real e incorpórea não é absolutamente substância; é o elemento onde se articulam os efeitos de um certo tipo de poder e a referência de um saber, a engrenagem pela qual as relações de poder dão lugar a um saber possível, e o saber reconduz e reforça os efeitos de poder. Sobre essa realidade-referência, vários conceitos foram construídos e campos de análise



foram demarcados: psique, subjetividade, personalidade, consciência, etc.; sobre ela técnicas e discursos científicos foram edificados; a partir dela, valorizaram-se as reivindicações morais do humanismo (FOUCAULT, 1997, p. 31-2).

Ou seja, a alma é para o filósofo uma construção sócio-histórica-cultural produzida através do desenvolvimento de uma série de discursos e saberes que se materializam no corpo.

Em *Vigiar e punir* (*Surveiller et punir* – 1975) Foucault apresenta uma nova realidade social da Idade Moderna, que se manifesta através de uma nova forma de poder investida sobre o corpo, que modela e controla o indivíduo através da disciplina, cujo investimento é realizado maciçamente sobre o corpo. Sob essa perspectiva, ele demonstra que o corpo significa muito mais do que efeito biológico, sendo a superfície sobre a qual os poderes e saberes são exercidos, presente na constituição e na manutenção do próprio poder. Se por um lado o poder o detém, investe, manipula e exige dele formas e condutas, por outro esse investimento político sobre o corpo instala um sistema complexo e recíproco de sua utilização, visando sua força produtiva: “[...] o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso” (FOUCAULT, 1997, p. 25). Ou seja, se os poderes e saberes abatem-se sobre o corpo, o próprio corpo se apóia nesse resultado para realizar seus movimentos que redundam em sua composição e/ou transformação.

A divisão definitiva do sujeito em duas instâncias, corpo (físico) e alma (parte abstrata), que tinha uma identidade fixa e estável, é substituída pela identidade fragmentada e descentrada do sujeito pós-moderno. Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (*The Question of Cultural Identity* – 1992), apresenta cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas que seriam os responsáveis pelo descentramento do sujeito: o pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud, o trabalho do lingüista Ferdinand Saussure, a “genealogia do sujeito moderno” e de um novo tipo de “poder disciplinar” apresentados na obra de Michel Foucault e, por fim, o impacto do feminismo, tanto como crítica teórica quanto como um movimento social. Em decorrência desses descentramentos, o sujeito que antes era visto como tendo uma identidade unificada e estável, tornou-se “fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2005, p. 12). E, por conseguinte, era difícil seguir acreditando na estabilidade dos limites corporais e manter a percepção do corpo como uma propriedade imutável. Ele se transforma em “um território sem fronteiras, continuamente renovável, infinitamente interpretável e crescentemente presente, não mais como uma

totalidade homogênea, mas como um mosaico flexível e permeável, cujas formas e estruturas se tornaram voláteis” (SANTAELLA, 2007).

Santaella aponta cinco fatores determinantes para essa mudança de percepção em relação ao corpo. Primeiro, a mudança em relação ao eu que deixa de ser o lugar da verdade propagado pelo cartesianismo, revelando-se na teoria freudiana como lugar de ocultamento, constituído por suas desordens identificatórias, do qual a imagem corporal, sempre fragmentada, é inseparável. Outro fator é a proliferação de imagens dos corpos nos meios de comunicação, cujos modelos definem as expectativas e anseios do sujeito em relação ao próprio corpo. O terceiro fator é o avanço da biotecnologia, que está estreitamente ligado ao próximo fator apontado pela autora: a super tecnologia das máquinas exploratórias usadas para o diagnóstico médico. O último fator diz respeito à corporificação, descorporificação e recorporificação propiciados pelas tecnologias do virtual e pela emergente simbiose entre o corpo e as máquinas.

Os avanços científicos do século XX, principalmente em relação à biologia, à genética e à medicina repercutiram diretamente no redirecionamento da categoria do corpo e da estética. Na década de sessenta, os movimentos sociais pelos direitos das mulheres e pela igualdade racial e o advento da contracultura abriram espaço para uma nova percepção e representação do corpo como se vê na *Body Art* e nos “primitivos modernos”, manifestações nas quais os artistas utilizam os próprios corpos para denunciar coações sociais, sexuais e identitárias. Em 1989, a artista Bárbara Krueger declarou em *outdoors* espalhados por Nova Iorque: *O seu corpo é um campo de batalha*. A frase aparece sobreposta à imagem em branco e preto do rosto de uma modelo dividida ao meio com uma metade do rosto em negativo. Krueger coloca em questão a utilização do corpo como objeto mercadológico.

O corpo instaura-se como objeto de culto e essa corpolatria enseja a crescente produção de uma imensa diversidade de aparatos – máquinas, produtos, técnicas – ligados aos cuidados e à manutenção de uma aparência padronizada. No século XX, intensificou-se o papel individual do corpo na forma da busca pelo prazer corporal individual e da aprovação social que se reduzem, contudo, à dimensão do erotismo estreitamente ligada às demandas de beleza corporal do momento e de uma elegância que se restringe à esbeltez. Assim, o corpo é responsável por traduzir a identidade do sujeito e se transforma em fonte de preocupação e desassossego. Conforme Baudrillard: “o corpo transforma-se em objeto ameaçador que é preciso vigiar, reduzir e mortificar para fins estéticos” (BAUDRILLARD, 2005, p. 151). Nesse contexto, o corpo torna-se um acessório, um objeto imperfeito a ser corrigido, busca-se mudá-lo para mudar a vida, pois o corpo que se deseja para atender padrões sociais não é

aquele com o qual se vive. E a anatomia não é mais um destino, tornando-se uma matéria-prima a ser modelada e redefinida, submetendo-a ao *design* desejado no momento.

No terceiro volume de *História da sexualidade: o cuidado de si* (*Histoire de La sexualité, vol. 3: Le souci de soi* – 1984), Foucault trata dos cuidados que os indivíduos têm consigo. Segundo o filósofo, os textos dos primeiros séculos apontam a exatidão da atenção e vigilância para consigo mesmo, a apreensão com as perturbações do corpo e da alma e o respeito necessário para consigo mesmo. Esses cuidados representam os princípios que dominam e possibilitam a existência, fundamentando as necessidades dos indivíduos, comandando o seu desenvolvimento e organizando suas práticas. A cultura de si tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em prática social, em trocas e comunicações, proporcionou, enfim, um certo modo de conhecimento e elaboração de um saber. Conforme Foucault, essa tradição do cuidado de si sempre esteve em relação estreita com o pensamento e a prática médica. E como explica o filósofo, o ponto de chegada da elaboração desse cuidado de si “é ainda e sempre definido pela soberania do indivíduo sobre si mesmo; mas essa soberania amplia-se numa experiência onde a relação consigo assume a forma, não somente de uma dominação mas de um gozo sem desejo e sem perturbação” (FOUCAULT, 1985, p. 72).

A ascensão da Igreja Católica propagou a renúncia ao cuidado do corpo como pré-requisito para a salvação. Assim, o indivíduo deveria ocupar-se de si a fim de buscar a purificação e a salvação da alma, libertando-se das tentações, ilusões e seduções, utilizando para isso todas as formas de martírio e de privação do corpo. Paula Sibilia lembra que essas práticas ascéticas, que marcaram o comportamento cristão durante a Idade Média, estão presentes também no pensamento puritano e nas teorias eugênicas do pensamento nazista em manifestações que “nunca foram gentis com as potências dos corpos, e todas manifestaram uma genuína obsessão pela idéia de pureza” (SIBILIA, 2005).

Atualmente, como diz Baudrillard, tudo “testemunha que o corpo se tornou objeto de salvação. Substitui literalmente a alma, nesta função moral e ideológica” (BAUDRILLARD, 2005, p. 136). O corpo se transforma em novo templo da subjetividade, que cada vez mais parece estar no exterior. Contudo, apesar de assumir o valor e o *status* semelhante ao da alma, diferente dela, o corpo não possui vida eterna. Assim, conforme Denise Sant’Anna: “cuidar do corpo é aumentar o prazo de validade de suas várias partes, dilatá-los em direções diversas, para a seguir, reconfigurá-los; mesmo que para isso, seja preciso modificar radicalmente a natureza de cada elemento vivo, criando novas vias para a evolução” (SANT’ANNA, 2005, p.

103). Mas a preocupação em cuidar do corpo, mais do que buscar prolongar sua duração, parece estar intrinsecamente ligada à idéia de manter sua aparência jovem. E essa busca incessante por uma longevidade estética está arraigada ao temor crescente do processo de envelhecimento. Além disso, vivemos atualmente o apogeu da lipofobia: “um horror cada vez mais visceral aos tecidos adiposos que *naturalmente* conformam o corpo humano” (SIBILIA, 2004, p. 68). O valor das pessoas e de suas ações está então condicionado às características do corpo: força, rigidez, juventude, longevidade, saúde, beleza, elegância (magreza), etc. Assim, ao mesmo tempo em que o corpo é enaltecido e os indivíduos tentam de todas as formas esculpir o corpo ideal, instaura-se uma aversão total às instâncias das quais eles desejam se distanciar: a gordura e a velhice. O indivíduo tenta então de todas as formas dominar as carnes gordas e flácidas, assim como luta para controlar a degradação inevitável do corpo. Nesse processo, como bem ressalta Paula Sibilia, pureza e sacrifício são dois conceitos-chave (SIBILIA, 2004, p. 70), pois a busca contemporânea por essa pureza tem objetivos mais explícitos que “alcançar a excelência pública (como na polis grega) ou a comunhão com Deus (como nas experiências místicas)” (SIBILIA, 2005), pois já não se almeja “a libertação dos caprichos do corpo para dominar a si mesmo e aos outros, ou para transcender a vida mundana” (SIBILIA, 2005). Assim, para a autora, essas novas práticas corporais possuem objetivos muito mais banais que estão relacionados ao sucesso em um mercado das aparências, ou seja, valores mercadológicos. Para Le Breton, *Ces tyrannies de l'apparence exigent um travail sans relâche sur soi* (LE BRETON, 2005, p. 267).

Para alcançar os objetivos de cuidar de si e redefinir o próprio corpo, o indivíduo contemporâneo dispõe de uma infinidade de opções de práticas bio-ascéticas que vão das dietas alimentares aos suplementos, dos fármacos aos exercícios físicos e culminam com as cirurgias plásticas. A banalidade imposta pelo crescimento da indústria das cirurgias plásticas expande constantemente o limite de modificação e reconstrução do corpo. Contudo, mais que uma simples alteração em uma característica física, ela age em primeira instância sobre o imaginário e exerce influência na relação do indivíduo com o mundo. Para Le Breton, principalmente as mulheres são reféns do imperativo da sedução e da forma, utilizando todos os recursos de que dispõem para tornar o corpo mais sedutor e retardar as marcas do envelhecimento, pois, aponta o antropólogo: *La femme est jugée impitoyablement sur son apparence, sa séduction, sa jeunesse, et ne rencontre guère de salut au-delà. Elle vaut ce que vaut son corps sans le commerce de la séduction* (LE BRETON, 2005, p. 268). Em contrapartida, segue o autor, a sociedade julga o homem por suas obras, assim, seu envelhecimento não perturba seu charme. Mesmo assim, um número crescente de homens

vem-se preocupando com sua aparência, lutando contra o envelhecimento e a calvície, e buscando obter e expor uma boa forma.

Conforme Le Breton, o corpo é atualmente uma identidade provisória, um lugar de encenação, ou seja, não é mais a encarnação irreduzível ou a fatalidade ontológica que sustentava os processos identitários modernos, mas uma construção pessoal, disponível para múltiplas metamorfoses, um objeto transitório e manipulável (LE BRETON, 2004). Ou seja, cada vez mais o indivíduo se torna *bricoleur* de seu corpo, que está em constante mutação, uma vez que as possibilidades de transformá-lo, de aprimorá-lo, seja em relação à aparência ou à potencialização de suas funções. Convergem então para o corpo duas tendências marcantes de nosso tempo, uma estética e outra científica, que visam atender às regras de estetização da sociedade e torná-lo singular, seja na busca pela perfeição através da disciplina absoluta e do controle (*body building*, cosméticas, dietéticas); na paixão pelo esforço (maratonas, *joggings*) e pelo risco (esportes radicais) ou nas transformações extremas como *body modification* e *body art* que realizam a estetização na busca pelo singular. Diz Le Breton:

Proclamation personnelle, mise em évidence d'une esthétique et d'une morale de la présence, il n'est plus question de se contenter du corps que l'on a, mais d'en modifier les assises pour le compléter ou le rendre conforme à l'idée que l'on s'en fait. Le corps est aujourd'hui un *alter ego*, un double, un autre soi-même un peu décevant, mais disponible à toutes les modifications. Sans le supplément introduit par l'individu dans son style de vie ou ses actions délibérées de métamorphoses physique, son corps serait insuffisant à accueillir ses aspirations. Il faut y ajouter sa marque propre pour en prendre possession. Le corps devient la prothèse d'un moi éternellement en quête d'une incarnation provisoire pour assurer une trace significative de soi. Pour prendre enfin chair dans son existence, il importe de multiplier les signes corporels de manière visible, se mettre hors de soi pour devenir soi. L'intériorité se résout en un effort d'extériorité (LE BRETON, 2005, p. 267).

A realidade do corpo atual é a sua condição de estrutura reformável, transformável e reestruturável seja através dos implantes corporais, que visam prolongar a longevidade e a utilidade do corpo, na falta de material orgânico disponível, podendo ser orgânicos (transplantes de órgãos, membros ou tecidos) ou artificiais (marca-passos, válvulas, quadris de titânio, olhos eletrônicos, próteses de todo tipo, órgãos artificiais, interfaces cerebrais); das já banais e recorrentes cirurgias estéticas; das descobertas farmacologias que possibilitam alterar desde a química cerebral até o metabolismo, ou ainda em decorrência da engenharia

genética, que pode chegar à alteração de sua configuração primeira, visando corrigir e até mesmo eliminar as imperfeições do corpo.<sup>115</sup>

Para Pierre Levy, os transplantes de órgãos e a disponibilidade de material orgânico em bancos de esperma, óvulos, embriões e sangue instauram o que ele denomina hiper corpo, um corpo coletivo que acaba por modificar a carne primária individual (LEVY, 2005). E, na falta de material orgânico disponível, a medicina tem buscado materiais inorgânicos capazes de serem assimilados e integrados à estrutura e à dinâmica corporal para assim consertar, reconfigurar e dar novas potencialidades ao corpo. Em consequência disso, seus limites biológicos são rompidos e a diferença entre o humano e a máquina torna-se cada vez mais nebulosa. Desta forma, ao invés de um corpo íntegro, multiplicam-se os corpos híbridos entre orgânico e inorgânico, e a antiga estrutura unicamente biológica torna-se gradualmente obsoleta, dando lugar ao homem pós-orgânico. Assim, o imbricamento homem-máquina, que sempre habitou o imaginário humano<sup>116</sup>, tende a transformar-se em uma realidade cotidiana.

A partir de meados da década de 1960 surge a denominação “ciborgue” (união das palavras “organismo” e “cibernético”, abreviatura de *cybernetic organism*), termo que busca definir os híbridos gerados da união homem-máquina. A diferença fundamental do ciborgue de hoje em relação aos seus ancestrais mecânicos reside na informação. Conforme Donna

---

<sup>115</sup> A decodificação do genoma humano colocou em questão a idéia da manipulação genética como uma possibilidade de evitar doenças e defeitos congênitos. O filme *Gattaca* – 1997, de Andrew Niccol, apresenta uma sociedade, em um futuro nem tão distante, na qual a manipulação genética é algo usual, e através dela os casais podem combinar seus genes da melhor maneira possível e eliminar todas as prováveis imperfeições. Instaura-se então uma diferenciação social entre aqueles que são geneticamente modificados, aos quais são oferecidos os melhores empregos e condições de vida, e os “naturais”, tachados como menos capazes (inválidos), aos quais são delegados empregos mais simples e sem qualificação e uma condição de vida marginal. O filme de Niccol coloca em questão os perigos da crescente crença na sujeição do humano ao seu DNA que, conforme cita Le Breton, *revêt aujourd’hui les fonctions sociales et culturelles de l’amê*. (D. Nelkin e S. Lindee 1998 *apud* LE BRETON, 2005, p.273) Além disso, discute a ameaça subjacente ao desejo de criar indivíduos geneticamente perfeitos que tenderia a justificar a discriminação e a exclusão social.

<sup>116</sup> A idéia de homem-máquina nasceu no influxo dos avanços tecnológicos dos séculos XVII e XVIII, do sonho de que a ciência poderia vencer a morte, superando as vicissitudes da carne através da inserção de partes mecânicas ao corpo, mas conservando o espírito original do sujeito. À sombra deste sonho, a figura dos autômatos, artefatos cuja existência era projetada e controlada pelos desejos do homem, mas que não possuíam autonomia, pois eram seres inanimados (sem alma), fascinava e encantava. Ao final do século XVIII, as bonecas que andavam e falavam, acionadas por mecanismo similares ao relógio, fascinavam e inspiravam a imaginação das pessoas. A Mulher Musical e o Turco Enxadrista foram autômatos que ficaram muitos famosos nessa época, “os quais adicionaram os mistérios da raça e do sexo às seduções do mecanismo de relógio”. (PLANT, 1999, p.83) Essa manifestação da animação do inanimado, sem alma (do latim: anima), aparecem com frequência na literatura fantástica. Basta lembrar os autômatos de Hoffmann e de Ambrose Bierce que são, com certeza, os ancestrais dos já não mais utópicos robôs. E tanto os seres da era romântica quanto os da era futurista projetaram no homem a fantasia do surgimento de uma consciência artificial, idéia que alimentou e alimenta a criação artística. O cultuado filme *Blade Runner: o caçador de andróides* (*Blade Runner* – 1982), de Ridley Scott, baseado no conto de Philip Dirk, bem como os filmes *I.A. – inteligência artificial* (*A.I. Artificial Intelligence* – 2001), de Steven Spielberg, baseado no conto de Brian Aldriss, e *O homem bicentenário* (*Bicentennial Man* – 1999), de Chris Columbus, baseado num conto de Isaac Asimov, são exemplos emblemáticos do fascínio humano pela possibilidade de criar robôs humanóides capazes de desenvolver inteligência e sentimentos.

Haraway, os ciborgues “são máquinas de informação. Eles trazem dentro de si sistemas causais circulares, mecanismos autômatos de controle, processamento de informação – são autômatos com uma autonomia embutida” (HARAWAY, 2000, p. 58). No final do século XX a evolução tecnológica tornou:

completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é externamente criado, podendo dizer o mesmo de muitas outras distinções que se costumavam aplicar aos organismos e às máquinas. Nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes (HARAWAY, 2000, p. 46).

O ciborgue é justamente a figura que elimina as diferenças e as fronteiras entre o orgânico (ou carne, como denominam os *ciberpunks*)<sup>117</sup> e o tecnológico.

André Lemos divide a imagem do ciborgue em dois tipos ideais: o interpretativo e o protético.<sup>118</sup> O ciborgue protético corresponde à idéia mais generalizada de simbiose entre o orgânico e o inorgânico, podendo ser definido como uma pessoa cujas funções fisiológicas são ajudadas por, ou dependentes de, mecanismos ou aparelhos eletrônicos. Em seu famoso texto “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” Donna Haraway se concentra principalmente na idéia do ciborgue protético, em que há um contato íntimo com próteses artificiais e cuja subjetividade está associada a uma combinação física do biológico com o tecnológico. Conforme Gray, Mentor e Figueroa-Sarriera, as tecnologias do ciborgue protético podem ser: 1. restauradoras: permitem restaurar funções e substituir órgãos e membros perdidos; 2. normalizadoras: fazem com que as criaturas retornem a uma indiferente normalidade; 3. reconfiguradoras: criam criaturas pós-humanas que são iguais aos seres humanos e, ao mesmo tempo, diferentes deles; 4. melhoradoras: produzem criaturas melhoradas em relação ao ser humano (GRAY, MENTOR e FIGUEROA-SARRIERA, 1995, *apud* SILVA, 2000, 14).

Haraway também se refere ao estado de transe experimentado por muitos usuários de computadores, aludindo sem nomear a idéia dos ciborgues interpretativos. Os ciborgues interpretativos se constituem através da influência dos meios (cinema ou televisão), não estando em jogo a fusão corporal da máquina e da carne. Conforme André Lemos, não está

<sup>117</sup> O termo *ciberpunk* advém da junção da união do prefixo *cyber* (de cibernética, ciência do estudo do controle de processos de comunicação entre homens e máquinas, homens e homens, e máquinas e máquinas) à palavra *punk* (que desvela uma atitude, da força da rua). Os *cyberpunks* são *outsiders*, visionários da tecnologia que assumem na ficção e na vida atitudes de apropriação da tecnologia. Talvez não seja coincidência o fato de que o pai da cultura *ciberpunk*, William Gibson, autor de *Neuromancer*, tenha-se radicado no Canadá.

<sup>118</sup> LEMOS, André. A página dos ciborgues.

Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemos/cyborgs.html>.

mais em jogo a fusão corporal da máquina e da carne, o ciborgue interpretativo se constitui pela influência dos meios, coagido pelo poder da televisão ou do cinema. A cultura de massa e do espetáculo fez dos seres humanos ciborgues interpretativos em potencial, dominados e transformados em pura programação tecnológica.

Todas as transformações tecnológicas e suas repercussões na vida humana levam a uma nova concepção da identidade do sujeito, que já não pode continuar sendo considerado apenas na dualidade corpo-mente. Scott Bukatman aponta a emergência de uma identidade terminal:

There has arisen a cultural crisis of visibility and control over a new electronically defined reality. It has become increasingly difficult to separate the human from the technological, and this is true rhetorically and phenomenologically. Within the metaphors and fictions of postmodern discourse, much is at stake, as the electronic technology seems to rise, unbidden, to pose a set of crucial ontological questions regarding the status and power of the human. It has fallen to science fiction to repeatedly narrate a new subject that can somehow directly interface with -- and master -- the cybernetic technologies of the Information Age, an era in which, as Jean Baudrillard observes, the subject has become a "terminal of multiple network." This new subjectivity is at the center of Terminal Identity (BUKATMAN, 1994, p. 2).

A identidade terminal representa o imbricamento do ser humano à tecnologia eletrônica, ou seja, a possibilidade palpável do fim do sujeito e o surgimento de uma nova individualidade construída na tela do computador, da televisão ou do videogame.

Conforme Paula Sibília, autora do livro *O homem pós-orgânico* (2002), este novo homem poderia superar as limitações intrínsecas à organicidade tanto em nível espacial quanto temporal. O homem pós-orgânico estaria então livre das distâncias geográficas, das doenças e da própria morte:

Essas novas potências dos homens contemporâneos parecem estar marcando uma ruptura, que muitos começam a apontar como o fim da humanidade (seja celebrando-o ou condenando-o), e o início de uma nova era: a pós-humanidade. Pois somente agora a criatura humana passaria a dispor, de fato, das condições técnicas necessárias para se autocriar, tornando-se um gestor de si na administração do seu próprio capital privado e na escolha das opções disponíveis no mercado para modelar seu corpo e sua alma. Outro corte radical emerge da dissolução das velhas fronteiras entre o organismo natural – o corpo biológico – e os artifícios que a tecnociência coloca nas mãos do novo demiurgo humano para que ele conduza a pós-evolução, não apenas em nível individual como também quanto à espécie, hibridizando-se com as diversas próteses bioinformáticas que já estão à venda (SIBÍLIA, 2002, p. 15-6).

Sibília utiliza as reflexões do sociólogo português Hermínio Martins acerca das relações entre os indivíduos e as tecnociências para analisar a configuração do homem pós-orgânico. Martins aponta a existência de duas tradições: a prometéica e a fáustica. A tradição “prometéica” considera a tecnologia como a possibilidade de estender e potencializar



gradativamente as capacidades do corpo humano, enquanto a corrente “fáustica” enxerga a tecnociência como possibilidade de transcender a própria condição humana. A tradição prometética conflui com as postulações de Marshall McLuhan, que vê a tecnologia como extensão do corpo humano. Mas, seguindo as postulações de Martins, Sibilia acredita que os atuais processos de hibridização homem-tecnologia se associam à tradição fáustica ocidental através da qual se instaura um “pacto” entre o homem contemporâneo e a tecnociência buscando ultrapassar as limitações da organicidade, apontando para a construção de um ser híbrido “pós-biológico”, misto de corpo humano e artifício técnico. Desta forma, os constantes avanços da biotecnologia possibilitam e prometem caminhos nunca antes imaginados para a reconfiguração do corpo e se vislumbra a sua transformação em um objeto pós-orgânico. O desejo é o de superar as limitações biológicas referentes à materialidade do corpo, que restringem as suas potencialidades no eixo temporal da existência. A tendência fáustica representa então a ânsia das pesquisas biotecnológicas (transgênicos, clonagens, pesquisas do genoma, etc) para conseguir controlar e vencer o envelhecimento e a morte. Conforme afirma Sibilia, Martins reconhece nas biotecnologias mais que a mera busca por criar melhoramentos estéticos e mais próteses para os seres humanos, o desejo de criar novas formas de vida, uma vocação ontológica. Assim, não é objetivo dessas novas tecnologias estender ou ampliar as capacidades do corpo, mas sim ultrapassar as limitações inerentes à condição humana.

O futuro do corpo aponta para a total superação de todas suas limitações orgânicas, inclusive a mais aterradora, a mortalidade. E os avanços tecnocientíficos talvez levem o ser humano a romper a última fronteira, projetando a existência para além do próprio corpo, pois, como conclui Le Breton: *Pour lutter contre la mort, il faut travailler l’homme au corps, là où il est précaire et mortel. Le corps est une structure désormais défectueuse et encombrante aux yeux de nombre de nos contemporains* (LE BRETON, 2005, p. 278). Para os novos gnósticos, os entusiastas das novas tecnologias, o corpo é um obstáculo para a nova humanidade, uma pós-humanidade livre da carne, sendo um objeto obsoleto fadado a desaparecer em breve. Em certa medida essa já é uma realidade contemporânea, o cibernauta que navega pelo universo virtual está livre de seu corpo físico, movendo-se livremente por esse território imaterial, não importando qual seja sua idade, sexo ou suas aptidões, nem tampouco se está doente ou se possui alguma deficiência:

Le corps électronique atteint à ses yeux la perfection, loin de la maladie, de la mort, du handicap, libéré de la gravité. [...] Le Net est devenu la chair et le système nerveux de ceux qui

ne peuvent plus s'en passer et qui n'éprouvent que dépit face à leur ancien corps qui leur colle pourtant à la peau (LE BRETON, 2005, p. 277).

Martins considera perigoso esse gnosticismo tecnológico contemporâneo justamente por suas aspirações a transcender radicalmente a condição humana. Mas já Pierre Levy não vê na virtualização do corpo uma desencarnação, “mas uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênesse do humano” (LEVY, 1996, p. 33). Para Jean Baudrillard, “o destino do corpo é tornar-se prótese” (BAUDRILLARD, 1992, p. 27).

Os potenciais de transformação do corpo têm gerado fascínio e temor, e habitado as fantasias humanas em sonhos e pesadelos que tomam forma nas manifestações artísticas. Assim, através dos tempos a arte acompanhou as transformações do corpo e se adaptou às normas de representação impostas pelas sociedades tão frequentemente quanto as questionou.

### **3.2. A arte questiona os limites do corpo: do corpo grotesco ao corpo efervescente<sup>119</sup>**

A representação da figura humana é recorrente na história da humanidade desde que o ser humano começou a se manifestar através da configuração de imagens. Durante séculos a tradição clássica da arte buscou reproduzir a imagem de um corpo belo e coeso, representando a integridade e a beleza humana. Em realidade, a concepção clássica de arte remete sempre à idéia de fruição do belo. Contudo, no texto *O pintor da vida moderna (Le peintre de la vie moderne – 1863)*, Charles Baudelaire questiona a idéia do belo como algo único e absoluto, pois para ele o belo sempre possui uma dupla dimensão, apesar de causar uma impressão única:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como é invólucro apazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana (BAUDELAIRE, 1996, p. 10-1).

Cada época possui padrões de beleza diferentes condizentes com uma conjectura de fatores que se imbricam e interagem. Ou seja, o conceito de beleza não é algo estático e imagens consideradas feias ou aterradoras em algumas culturas podem ser belas em outras, da mesma forma que o que era considerado feio em algumas épocas pode ser considerado belo

---

<sup>119</sup> Imagens de algumas das manifestações artísticas tratadas neste subcapítulo podem ser vista no DVD em anexo.

em outras. Mesmo assim, existe um cânone constituído em relação à representação clássica do corpo que é recorrente e facilmente reconhecível, o qual diz respeito a:

um corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo. Tudo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia seus limites e põe em campo um outro corpo, destacam-se, eliminam-se, fecham-se, amolecem. Da mesma forma se fecham todos os orifícios que dão acesso ao fundo do corpo. Encontra-se na base da imagem a massa do corpo individual e rigorosamente delimitado: a sua fachada maciça e sem falha (BAKHTIN, 1999, p. 280).

O cânone clássico – ressalvadas todas as suas variações históricas e de gênero – é um corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo. Nesse contexto, o papel predominante pertence às partes do corpo que “assumem funções caracterológicas e expressivas”, como o rosto, os olhos, os lábios, o sistema muscular e a situação individual que ocupa o corpo no mundo exterior. Em contrapartida, outras partes, como os órgãos genitais, as nádegas, ventre, nariz e a boca escancarada são negadas. Trata-se de evidenciar um corpo completamente pronto em um mundo exterior totalmente acabado, “e em cuja função as fronteiras entre corpo e mundo não são de forma alguma enfraquecidas” (BAKHTIN, 2002, p. 281). Além disso, o ato sexual, bem como os atos de comer, beber e realizar as necessidades fisiológicas são relegados à vida privada e omitidos como se não existissem. Conforme David Le Breton:

Nas culturas ocidentais, o corpo humano está fundado num fechamento da carne sobre ela mesma e sobre a humanidade, intrínseca e única dessa matéria que traça para o homem seu rosto e sua forma. A separação que distingue o indivíduo de um outro é rigorosa; o corpo de um homem não poderia se misturar estruturalmente ao de um outro, pois o corpo é o vetor da individualização (LE BRETON, 1995, p. 64).

Ou seja, a representação clássica do corpo se alicerça na manutenção de seus limites, na delimitação de sua forma perfeitamente contida pela pele que deve ser perfeita

Contudo, as manifestações de fealdade, terror, dor e morte são tão clássicas na arte quanto a beleza. Edmund Burke, no livro, *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful – 1757)* analisa as origens do sublime, essa “paixão mista” na qual o prazer nasce da contemplação dos limites do ser humano, do sofrimento e da morte. Explica Burke:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao

terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (BURKE, 1993, p. 48).

Assim, o sublime nasce daquilo que desafia a compreensão racional invocando uma mistura de prazer e terror no espectador. E conforme Burke, nada causa maior efeito do que a idéia da morte, rainha dos temores. E o medo, sendo um pressentimento de dor ou de morte, despoja completamente o espírito de todas as suas faculdades de agir e de raciocinar. Assim todas as imagens que provocam a idéia de morte causam um certo deleite;

Observa-se comumente que objetos que causariam aversão na realidade são, nas ficções trágicas ou outras semelhantes, a fonte de um tipo de prazer imenso. [...] O contentamento tem sido atribuído, em primeiro lugar, ao alívio sentido ao considerar que uma história tão sombria é apenas uma ficção e, em seguida, ao supor que estamos ao abrigo dos males a cuja representação assistimos (BURKE, 1993, p. 53).

Através dessas representações é possível assistir às tragédias, aos sofrimentos, mas permanecer seguro. É possível confrontar a morte e voltar desse confronto. Esse temor à morte se configura sempre na ameaça ao corpo e a sua integridade. Assim, todas as imagens que apresentam o corpo humano maculado em sua integridade – ferido, mutilado, esviscerado – causam a sensação do sublime. “Tudo que é terrível à visão é igualmente sublime” (BURKE, 1993, p. 65). Essas tais representações permeiam a história da humanidade, sendo mais evidente e recorrente em algumas épocas e culturas.

Mesmo que na cultura grega tão aclamada pelo culto ao corpo já existisse a representação desse horror corporal, foi o cristianismo na Idade Média que instaurou um *status* positivo em relação à representação do corpo corrompido e levado até a morte, transformando o corpo divino em um corpo feio, mostrando-o em sofrimento e sob tortura. A iconografia católica está nos alicerces do imaginário ocidental, sendo repleta de imagens corporais aterradoras: dos mais violentos e viscerais martírios de santos, passando pelo culto aos corpos incorruptos de santos e às relíquias (pedaços de corpos de santos ou objetos diretamente ligados ao corpo ou ao contato com ele). O martírio e a paixão de Cristo são celebrados em toda a plenitude do sacrifício e maceração do corpo. Durante a Idade Média, período em que a Igreja Católica representava a instituição de maior poder social do ocidente, instaurou-se o culto ao corpo macerado de Cristo: sua imagem na cruz, suas chagas e stigmatas.<sup>120</sup> Mas, em contrapartida à vida oficial e à representação do corpo macerado da iconografia religiosa, instaura-se o corpo grotesco dos festejos carnavalescos populares.

<sup>120</sup> O imaginário e os rituais católicos estão intrinsecamente relacionados ao corpo. As estações da Via Crucis (Via Dolorosa) representando o trajeto de Jesus desde sua condenação até a crucificação podem ser vistas em

A representação do corpo grotesco é analisada por Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1941). Conforme Bakhtin, o corpo grotesco é um corpo aberto, irregular, protuberante e, sendo ao mesmo tempo múltiplo e mutável, ele é um processo contínuo, um corpo sem começo nem fim. Conforme o autor, essa representação grotesca do corpo e da vida corporal foi dominante por milhares de anos tanto na literatura escrita quanto na oral. E a representação do corpo íntegro, que era uma manifestação esporádica e isolada, passou a ter um papel dominante na literatura nos últimos quatro séculos, instaurando assim um novo cânone.

O cânone físico da estética clássica, o corpo clássico, é fechado, liso e está contido em si mesmo, enquanto o corpo grotesco é um corpo aberto, que se projeta. Desta forma, enquanto o corpo clássico é a consolidação estática dos anseios burgueses de individualismo, sendo associado à cultura “superior”, o corpo grotesco representa o processo e a mudança, sendo associado à cultura “inferior”: “Tudo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia os seus limites e põe em campo outro corpo, destacam-se, eliminam-se, fecham-se. [...] Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados” (BAKHTIN, 1999, p. 279).

O grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. A imagem grotesca também mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. Muitas vezes, ainda, as fisionomias internas e externas fundem-se numa única imagem. O apagamento dos limites e a ultrapassagem das configurações fazem com que formas grotescas ou imagens grotescas estejam em relação direta com outras em interação permanente.

Na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas. [...] O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele (BAKHTIN, 1999, p. 275-78).

---

quase todas as igrejas católicas e a figura do Cristo crucificado geralmente é apresentada no centro do altar. E a imagem de Jesus crucificado representa a idéia de salvação e de esperança na vida eterna através do sacrifício e da redenção e reforça a dualidade existente na natureza de Cristo, humana (corpo) e ao mesmo tempo divina, representando simultaneamente a morte humana e a ascensão divina. E em todas as missas, a eucaristia celebra a morte de Cristo, cujo sacrifício é representado pelo vinho (sangue) e pelo pão (corpo) que é compartilhado pelos presentes, após o sacerdote repetir as palavras de Cristo na última ceia tomando o pão (hóstia) em suas mãos e dizer: “Tomai, todos, e comei; isto é o meu corpo”; e em seguida tomando o cálice em suas mãos: “Tomai, todos, e bebei; este é o cálice do meu sangue, o sangue da nova e eterna aliança”.

Por exemplo, uma das tendências da imagem do corpo é justamente a exibição de dois corpos em um só, no momento de passagem de uma possibilidade para outra emergindo do processo um corpo novo no qual se mostra o instante da fusão no “umbral do sepulcro e do berço” (BAKHTIN, 1999, p. 23). Para Bakhtin, esse corpo aberto e incompleto, agonizante e nascente, prestes a morrer e a nascer está misturado ao mundo, confundindo-se com animais e coisas, um conjunto material e corporal em todos os seus elementos. O grotesco não é de forma alguma estático. Exibe o inacabamento e a transformação permanente de todas as coisas, razão pela qual dá em suas imagens os pólos do devir, um estado de germinação, “a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo, acabado precipita-se para o “inferior” corporal para aí ser refundido e nascer de novo” (BAKHTIN, 1999, p. 46).

Além dessa associação ao imaginário da gestação, domínio do feminino, o corpo grotesco é muitas vezes associado ao corpo feminino pelo caráter ambíguo e ambivalente da incompletude corporal que eles comungam entre si. O corpo feminino é encarado como incompleto, secretante, “sem começo nem fim” (CIXOUS *apud* RUSSO, 2000, p. 84), devido às suas constantes mudanças (a ação dos hormônios preparando o organismo próximo à chegada da menstruação, a gravidez, a menopausa). A associação entre feminino e grotesco vai além da relação corporal de imperfeição e se espalha também pelos papéis sociais que desempenham – ou que são obrigados a desempenhar. O corpo da mulher costuma ser marginalizado e escondido – assim como acontece com os corpos grotescos – por razões fundamentadas em uma lógica ultrapassada, que nega às mulheres alguns dos direitos que os homens possuem.

Foi a ânsia por conhecimento decorrente do avanço dos ideais iluministas, livre das amarras do pensamento cristão medieval, que resultou em uma crescente investigação do corpo pela ciência e pelas artes através dos estudos anatômicos. Os artistas conseguiram finalmente estudar as formas anatômicas além dos limites da pele, investindo para o interior do corpo. Leonardo Da Vinci e Michelangelo dissecaram cadáveres para melhor compreender e representar a anatomia humana. Além disso, muitos artistas registraram essas aulas de anatomia com os cadáveres abertos e expostos ao olhar atento dos médicos e estudantes, sendo *A aula de anatomia do médico Nicolaes Tulp – 1632*, de Rembrandt Van Rijn, um exemplo famoso desse período. Contudo, nessas representações ainda se mantém uma certa assepsia, não há sangue, não existem vísceras à mostra. Mas se inicia nas artes um percurso de investigação do corpo que perde o *status* de entidade intocável enquanto símbolo da integridade humana, sendo o espelho da beleza e da divindade. E o interior do corpo, suas

vísceras e entranhas, tornou-se também alvo do fascínio e curiosidade das pessoas comuns e a própria ciência se torna espetáculo com o surgimento do “teatro anatômico” renascentista, no qual era possível assistir à dissecação de cadáveres.

Além desse fascínio pelo interior misterioso do corpo, sempre existiu um fascínio pelo corpo humano aberrante e monstruoso que questiona os padrões de normalidade. A tradição da “aberração humana” como representação do maravilhoso poder divino tem uma longa história na cultura européia. Durante anos tais criaturas foram expostas em “*shows* de curiosidades” e em circos, quase sempre em jaulas e freqüentemente não lhes era permitido falar, sendo delegado a um apresentador narrar a história exótica de suas vidas. Na antigüidade esses “aleijões” eram considerados espécies de monstros divinos que mediavam o contato entre o mundo natural e o sobrenatural. Desde a Idade Média “monstros” e anomalias humanas eram expostos em festas religiosas e, após o Renascimento, passaram a ser expostos em feiras e especialmente na corte para os nobres. Com o passar do tempo esses espetáculos de aberrações passaram a ser organizados com fins financeiros, tornando-se espetáculos itinerantes, e assim nasceram os *freak shows*. A curiosidade e o fascínio em relação a essas anomalias e deformidades humanas foram responsáveis pelo sucesso desses espetáculos. Tais aberrações fisiológicas representam “os problemas entre o eu e o outro (gêmeos siameses), entre o masculino e o feminino (hermafrodita), entre o corpo e o mundo exterior (o monstro *par excès*) e entre o animal e o humano (os homens selvagens e ferozes)” (RUSSO, 2000, p. 93). Com o desenvolvimento da ciência e da medicina tais criaturas deixaram de ser vistas como aberrações monstruosas e passaram a ser reconhecidas como pessoas doentes, relegadas ao descaso e à negligência hipócrita da sociedade que adverte as crianças: “Não olhe”. A humanidade não existe sem a monstruosidade e o rosto humano sempre teve como contrapartida a carranca.

Contudo, deve ser ressaltada a diferença existente entre a aberração e o grotesco, pois ao contrário da aberração, onde existe um limite entre o que é mostrado e quem assiste, o corpo grotesco das festas de carnaval não é separado da platéia, pelo contrário, ambos são partes intercambiáveis de um todo incompleto.

Esse fascínio tem alimentado o mundo das fantasias e o mundo da criação artística. A literatura gótica, por exemplo, distinguia-se pelo seu fascínio pelo horrível, pelo repelente, pelo grotesco e sobrenatural, pelas atmosferas de mistério e suspense, pelo medieval. Através dessas imagens aterradoras, os textos literários articulavam os temores humanos e os tabus sociais. Imagem emblemática é o monstro criado pela mente de Mary Shelley (1797-1851), uma das mais aterradoras existentes na literatura:

Seus membros eram bem proporcionados, e eu havia escolhido e trabalhado suas feições para que fossem belas. Belas! Meu Deus! Sua pele amarela mal cobria o relevo dos músculos e as artérias que jaziam por baixo; seus cabelos eram corridos e de um negro lustroso; seus dentes eram alvos como pérolas. Todas essas exuberâncias, porém, não formavam senão um contraste horrível com seus olhos desmaiados, quase da mesma cor acinzentados das órbitas onde se cravavam, e com a pele encarquilhada e os lábios negros e retos (SHELLEY, 1985, p. 56).

Na obra de Mary Shelley institui-se um corpo recriado pela ação do homem a partir do encontro com a morte. Victor Frankenstein deseja que sua criatura tenha as feições belas, ele trabalhara para isso, mas é impossível, não pode haver beleza nesse corpo recriado, reinventado. O que leva ao repúdio e à negação total, o corpo alterado (recriado) é visto como uma aberração. Nem mesmo os cabelos corridos de um negro lustroso ou os dentes alvos como pérolas conseguem romper o repúdio a este corpo. Lugar no qual não pode haver beleza, e desejar essa beleza é uma heresia, pela qual Frankenstein terá uma dolorosa expiação: através da autopunição moral e do sacrifício de sua amada. Outro aspecto que deve ser destacado é que o monstro de Frankenstein foi criado graças à ciência e à tecnologia e não a forças sobrenaturais ou demoníacas. Além de revelar a realidade de sua época, a história de Shelley prenuncia todas as possibilidades e promessas atuais da ciência em relação ao corpo quando o transplante de membros retirados de cadáveres para serem implantados em pessoas amputadas já é uma realidade.

Contudo, a criatura de Frankenstein (de Shelley) tem exercido um grande fascínio sobre as pessoas desde sua publicação e através dos inúmeros filmes que retomaram sua história. O monstro ganhou vida de maneira tão absoluta que acabou por suplantar seu próprio criador e o nome Frankenstein passou a ser identificado como o nome da criatura. O que talvez seduza tanto no monstro “sonhado” por Shelley seja a dose de humanidade que ele apresenta, a ambigüidade que suscita no leitor/espectador entre os sentimentos de empatia e de aversão: “Frankenstein liga arte e ciência, a imagem cristalina e o cadáver repugnante, a violência e o sofrimento. Ele incorpora, no projeto monstruoso, uma ambigüidade humana, muito humana. Ele mostra as virtudes da imperfeição” (COLI, 2001).

Um marco em relação à representação do corpo foi o advento da fotografia, que possibilitou capturar a imagem humana de uma maneira tão perfeita como jamais fora possível.<sup>121</sup> A estética fotográfica influenciou a pintura<sup>122</sup> e por vezes fotografias eram

<sup>121</sup> O primeiro aparato capaz de captar imagens, o daguerreótipo, foi inventado por Louis Daguerre em 1839.

<sup>122</sup> Um exemplo emblemático é encontrado nas obras do pintor francês Edgar Degas (1834-1917), contemporâneo ao nascimento da fotografia. O artista foi um entusiasta da nova tecnologia e levou para a pintura o enquadramento fotográfico das cenas que parece captar um momento único e inesperado e impressões efêmeras, passando uma idéia de instantaneidade. Degas enfocava os temas a partir de ângulos incomuns e



utilizadas como modelos por alguns artistas. Além disso, a perfeição dos retratos fotográficos libertou a pintura da busca e da cobrança pela reprodução fiel do corpo e do rosto humano. Para Roland Barthes a relação entre corpo e fotografia é de mortificação. Expressando-se a respeito de ser fotografado, ele diz: “sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica” (BARTHES, 1984, p. 22). Para Barthes, a fotografia o condena a ter sempre uma cara e a fazer com que seu corpo jamais encontre o seu grau zero. Quando contemplava sua imagem registrada em uma fotografia, Barthes se via todo-Imagem, “a Morte em pessoa” (BARTHES, 1984, p. 29):

[...] aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo”, e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (BARTHES, 1984, p. 20).

Assim, o filósofo vê a pessoa retratada como um *Spectrum* que se mostra, mas que é ao mesmo tempo um fantasma. Para Susan Sontag, a fotografia é *memento mori*, pois perpetua para a eternidade algo que é perecível: “Tomar uma fotografia é como participar da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa (ou objeto). Precisamente por lapidar e cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo” (SONTAG, 1981, p. 25).

Na virada do século XIX para o século XX, o surgimento do cinema dá nova perspectiva à representação do corpo e à arte de forma geral.<sup>123</sup> Conforme João Luiz Vieira, no texto “Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção”:

O corpo como atração encontra-se assim presente desde os primórdios do cinema, constituindo-se em sua maior atração, conforme o termo empregado por Tom Gunning (1995). Desde os primeiros tempos, o cinema foi antropomórfico, materializando na tela imagens do corpo humano que agradavam os espectadores. A história do cinema demonstra quanto buscamos prazer ao ver o corpo humano projetado numa tela, quanto nos identificamos com esse duplo projetado (VIEIRA, 2003, p. 324).

E na mesma época em que os irmãos Lumière realizavam suas primeiras projeções, o físico alemão Wilhelm Conrad Roentgen descobriu o raio X. Conforme David Le Breton destaca acerca do aparato: *pour la première fois, l'entrée dans Le labyrinthe des tissus*

---

geralmente descentralizados e por vezes os objetos e até mesmo as pessoas eram cortados pelo limite da moldura, criando a ilusão de que a cena continua para além da moldura em um efeito semelhante ao da fotografia.

<sup>123</sup> A primeira projeção pública foi realizada em Paris, em 1895, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière. Seus filmes apresentavam cenas do cotidiano, como *A saída dos operários da fábrica Lumière* (*La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière*) e *A chegada do trem à estação de la Ciotat* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*).

*humains n'exige plus la condition nécessaire de la mort de l'homme* (LE BRETON, 2005, p. 211). Vieira sugere que a contemporaneidade entre o cinema e o raio X não deve ser tomada como uma mera casualidade. O fato é que se inaugurava uma nova percepção do corpo, cuja origem remete às práticas médicas do século XVIII. Advindo do contexto dos estudos anatômicos da medicina, que transgrediram os limites entre ciência e arte, constituiu-se um processo de espetacularização do corpo tanto na ciência quanto nas artes, como observa Vieira: “Tanto o espetáculo da lição de anatomia como o cinema possuem, como terreno comum, o discurso da investigação e da fragmentação do corpo” (VIEIRA, 2003, p. 322).

Com certeza, a primeira e principal característica da nova arte era apresentar o movimento, o corpo agora podia caminhar, sentar, levantar, virar-se, apresentar as mudanças de expressões faciais que podem ser exploradas ilimitadamente pelo *close-up*, etc. Reconhece-se nas origens do cinema uma fascinação pelo corpo, “por sua fragmentação e pela superexposição ampliada numa tela de cinema” (VIEIRA, 2003, p. 323). Além disso, o movimento das imagens possibilitou várias trucagens e, enquanto os irmãos Lumière mostravam o corpo em suas atividades diárias com um realismo nunca imaginado, o ilusionista Georges Méliès se interessou pela fantasia, realizando as primeiras obras ficcionais do cinema nas quais os personagens podem tirar a própria cabeça, levitar, se multiplicar em cena, etc. Os filmes de Méliès estão na gênese do cinema de fantasia (horror, ficção científica), que utiliza toda a tecnologia disponível para realizar efeitos especiais e trucagens, e que, através da história do cinema, apresenta aos espectadores, além de mundos e imagens impossíveis, corpos fantásticos, fascinantes e aterradores. Também se servindo dos subterfúgios de maquiagem e figurino.

Essas novas tecnologias que possibilitam a captação da imagem têm em sua origem o desejo de reproduzir o ser humano e a maneira como ele vive. Registrar e perpetuar a imagem pode ser visto como uma forma científica de fazer o corpo resistir à morte. Contudo, esse é um novo corpo, um corpo espectral, um duplo fantasmagórico descarnado que sobrevive para além da vida. Situação magistralmente abordada por Adolfo Bioy Casares (1914-1999) em *A invenção de Morel* (*La invención de Morel* – 1940),<sup>124</sup> na qual espectros tecnológicos habitam uma ilha deserta.

Na esteira das grandes mudanças advindas na perspectiva artística em decorrência desses adventos tecnológicos e de vários fatores sócio-culturais, os movimentos de arte moderna do início do século XX realizam uma grande ruptura em relação à representação da

---

<sup>124</sup> Alain Resnais inspirou-se no romance para realizar o filme *O ano passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad* - 1961).

figura humana nas artes plásticas que tem como marco a obra *Les Femmes d'Alger (O.J.)* (1907), de Pablo Picasso.<sup>125</sup> Nesse quadro são apresentadas cinco figuras femininas cujos rostos, sob a influência da arte africana (estátuas e máscaras), têm ângulos duros e não respeitam as proporções clássicas, com grandes olhos e narizes em contraste às pequenas bocas cujos lábios se resumem a simples traços. As formas são inconstantes como se cada parte de um dos corpos fosse observado e representado a partir de pontos de vistas distintos. O corpo se refrata sendo composto através da combinação das partes, que nem sempre se encaixam, e não de um inteiro composto por partes, indo de encontro à tradição clássica de representação do corpo idealizado, belo e coeso que sempre foi determinado por cânones que vinculam as partes ao corpo inteiro.

As vanguardas artísticas do início do século XX, tais como Cubismo, Futurismo e Dadaísmo instauraram novas perspectivas para a representação do corpo humano, fragmentando-o e reconstituindo-o. A obra *Nu descendo a escada (Nu descendant un escalier – 1912)*, do dadaísta Marcel Duchamp, apresenta um corpo fragmentado que tem suas partes multiplicadas, representando o movimento que é recriado através da simultaneidade das partes sobrepostas. Mas foi em *Guernica* (1937), de Picasso, que a representação do corpo abandonou totalmente a busca por uma unidade. Nele o artista dilacera o corpo humano, apresentando-o em pedaços e com formas distorcidas. O fragmento do corpo assume então a importância enquanto fragmento em si, ele próprio um inteiro que não precisa ser restabelecido a uma integridade natural, representada pela imagem clássica e reconhecível de um corpo íntegro.

A relação mais radical entre arte e corpo ocorre na *Body Art*, que inaugura uma nova relação entre o artista e seu corpo, que passa a ser visto como suporte da obra de arte e como meio de expressão, deixando de ser apenas objeto de representação e se convertendo em material de trabalho. Os artistas submetem seus corpos a toda sorte de experimentações em frente aos espectadores: expõem-se nus, cobrem-se com tinta, cortam-se, masturbam-se, entregam-se ao público para serem manipulados, jogam-se de escadas e até levam tiros. Tatuagens, ferimentos, atos repetidos, deformações, *escarification*, travestimentos etc. são realizados em cenas e gestos que tomam por vezes a forma de rituais e sacrifícios. E os danos resultantes sobre o objeto artístico, os ferimentos, o sangue e posteriormente as cicatrizes

---

<sup>125</sup> São consideradas as principais influências para essa obra inovadora de Pablo Picasso: os precursores do Cubismo, as pesquisas de Paul Cézanne e as figuras da Arte Africana.

configuram-se como outra etapa do processo artístico. Pois, assim como os *ready-mades*<sup>126</sup>, de Marcel Duchamp, sobre os quais o acaso impõe uma possibilidade artística inesperada, os resultados das performances no corpo não podem ser totalmente previstos.

Além disso, também os fluidos corpóreos: sangue, suor, esperma, saliva, urina, etc., substâncias que normalmente causam repulsa aos outros, devendo portanto ser mantidas longe da visão, fazem parte dessas manifestações artísticas, interpelando a materialidade do corpo. Além disso, atos considerados do domínio da intimidade do indivíduo, como a masturbação, o defecar e o urinar, bem como o ato sexual ou até mesmo o de comer, que quando não respeita os padrões sociais torna-se repulsivo, estão freqüentemente presentes nessas performances. Tanto em relação à presença dos fluidos corporais quanto à apresentação de atos íntimos, chocantes ou repugnantes, as performances da *Body Art* inspiram no espectador os sentimentos de abjeção e nojo.

Essa arte do corpo, cujo fundador pode ser considerado Marcel Duchamp (1887-1968), que já nos anos vinte utilizou o próprio corpo como suporte artístico, surgiu na esteira dos *Happenings*<sup>127</sup> e das performances<sup>128</sup>, que apresentavam um corpo relaxado, erótico e desprezioso.<sup>129</sup> Essas ações tinham como denominador comum “desfetichizar o corpo

---

<sup>126</sup> O termo foi criado por Marcel Duchamp e designa um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais objetos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em museus e galerias. Seu primeiro *ready-made*, *Roda de bicicleta*, de 1912, constitui-se de uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho. Posteriormente, o artista expôs um escorredor de garrafas e, em seguida, um urinol invertido, assinado com o pseudônimo R. Mutt, a que deu o título de *Fonte*, 1917.

<sup>127</sup> O termo *Happening*, que em inglês significa “acontecimento”, designa uma apresentação teatral feita de improviso e de forma informal. Não possuindo um roteiro preestabelecido, o evento muitas vezes incita o espectador à participação ativa. Geralmente realizados em espaço comuns e informais e não em ambientes específicos de manifestações artísticas, como museus e galerias, os *happenings* podem utilizar todo tipo de artifício: música, dança, pintura, sons, etc. Nos Estados Unidos, onde esse tipo de representação alcançou notoriedade, algumas companhias tornaram-se célebres, como *The Living Theatre*, *Open Theatre*, *Bread and Puppet*.

<sup>128</sup> A performance é uma arte híbrida situada no limite entre as artes plásticas e as artes cênicas na qual interagem várias linguagens artísticas: dança, teatro, música, vídeo, cinema, poesia, literatura, etc. Os elementos que compõem a arte da performance são o tempo e o espaço, o corpo e o espectador. Conforme Renato Cohen: “É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a performance dos anos 70/80: a *action painting*. Jackson Pollock lança a idéia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico.” O *performer* utiliza o próprio corpo como matéria significativa, retirando-o das ações diárias e rotineiras nas quais ele passa despercebido, transformando-o em presença (no espaço e no tempo) e fazendo-o ser percebido pelo outro. Através de suas ações corporais, o *performer* re-significa comportamentos e gestos. Muitas performances, além do momento em que são realizadas para alguns espectadores, são divulgadas através de seus registros em vídeos e fotografias.

<sup>129</sup> Segundo Renato Cohen: “De uma forma estrutural *Happening* e Performance advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apóiam na *Live Art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonacidade para o signo visual em detrimento da palavra etc.” Conforme Cohen, o que caracteriza a passagem do *Happening* para a performance é o aumento da preparação em detrimento do improviso e da espontaneidade. Uma diferença notória entre as duas manifestações artísticas é que o *Happening* é uma realização grupal, enquanto a performance é uma obra individual.

humano, eliminando toda a exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez depende o homem” (GLUSBERG, 1987, p. 42). A movimentação do corpo do artista tornou-se o foco principal dentro de um espaço-tempo.

Fazendo do próprio corpo sua obra, o artista “é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como *performer*” (COHEN, 1989, p. 30). E sua obra pode ser entendida como uma pintura ou escultura “viva”, na qual ele utiliza também recursos da dimensionalidade e da temporalidade. Mas, apesar de o artista da *Body Art* ser um *performer*, as performances não se resumem à *Body Art*. Em ambas as manifestações artísticas, o artista é sujeito e objeto de sua obra. Contudo, a *Body Art* centra seu discurso exclusivamente no corpo e em suas capacidades, realizando apresentações que podem incluir sadomasoquismo, mutilação e violência, fazendo do corpo um instrumento do homem, estetizando-o como objeto. Já a performance desenvolve uma ação com o corpo que é a forma que o homem possui para se manifestar no mundo como indivíduo e também como sujeito coletivo, mas não necessariamente tendo o corpo como objeto e/ou suporte da performance.

Para Santaella a *Body Art* faz parte do processo de fragmentação e virtualização da imagem do corpo e, por conseguinte, das mudanças na relação do homem com o seu corpo:

[...] no momento mesmo em que, na trajetória da arte do século XX, a exploração do corpo do artista reduzido a si mesmo atingiu o seu limite, o seu ponto de saturação, no final dos anos 1970, uma outra grande transformação na relação do artista com o corpo, não apenas o seu próprio corpo, mas o corpo em geral, começou a se insinuar com o advento das tecnologias computacionais, da engenharia molecular, da explosão das tele-redes de informação e comunicação e das nanotecnologias (SANTAELLA, 2003, p. 66).

Podem ser destacados como os principais expoentes dessa época: Chris Burden (1946), Marina Abramovic (1946-), Gina Pane (1939-1990) e o grupo do Acionismo Vienense formado pelos artistas: Herman Nitsch (1938-), Otto Mühl (1925-), Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) e Günter Brus (1938-). Para alguns artistas a questão principal era chocar o espectador, objetivo que era muitas vezes alcançado com performances que submetiam o corpo a provações físicas e muitas vezes morais.

Entre as performances de Chris Burden destacam-se: *Shoot* (1971), que consistia no espetáculo de ter o braço baleado por um amigo dentro de uma galeria de arte; *Doorway to Heaven* (1973), na qual colocou dois fios elétricos sobre o peito, deixando a corrente elétrica

explodir sobre seu corpo; *Kunst Kick* (1974), quando foi chutado escada abaixo e *Beatle* ou *Trans-fixed* (1974), na qual fez-se crucificar sob o capô de um fusca.

Uma das performances mais notórias de Marina Abramovic, *Rhythm 0*, aconteceu em 1974 em uma galeria italiana. A artista posicionou-se ao lado de uma mesa sobre a qual estavam dispostas coisas tais como um revólver, uma bala, uma serra, um garfo, uma escova, um chicote, um batom, um vidro de perfume, tinta, facas, fósforos, uma pena, uma rosa, uma vela, água, correntes, pregos, agulhas, tesouras, mel, uvas, gesso, enxofre e azeite. Um texto escrito na parede dizia: “Há 72 objetos na mesa que podem ser usados em mim como desejados. Eu sou o objeto”. Espectadores a movimentaram, pintaram-na, coroaram-na com espinhos, cortaram e arrancaram suas roupas com lâminas de barbear. A performance foi encerrada seis horas após o seu início por alguns espectadores quando uma arma carregada foi apontada para a cabeça da artista.

Gina Pane tinha como objetivo provocar o máximo de desconforto nos espectadores. Sua estratégia era apresentar situações familiares nas quais inseria algum elemento de terror. Por exemplo, comeu carne moída estragada enquanto assistia televisão, fez gargarejos com leite até sua garganta sangrar, andou sobre fogo, mastigou vidro, subiu uma escada cravejada de pontas cortantes.

Artistas como Burden, Abramovic e Pane fazem de sua arte uma experimentação dos limites de seus corpos também em relação à capacidade de suportar a dor, à qual se submetem e confrontam. Assim, eles trazem para o plano do espetáculo algo que é inerente à existência, a dor, que enquanto tal dá a medida do ardor da existência. Conforme Le Breton:

Il y a en puissance, dans toute douleur, une dimension initiatique, une sollicitation à vivre plus intensément la conscience d'exister. Parce qu'elle est arrachement à soi, bouleversement de la quiétude où s'enracinait l'ancien sentiment d'identité, la douleur subie est anthropologiquement un principe radical de métamorphose, et d'accès à une identité restaurée. Elle est un outil de connaissance, une manière de penser à la limite de soi, et d'élargir sa connaissance des autres (LE BRETON, 1995, p. 218).

Esses artistas do corpo experimentam e fazem os espectadores experimentarem a consciência do corpo como condição da existência humana. E ao colocarem o próprio corpo em perigo, eles lidam com a questão mais assustadora para o ser humano: a idéia da morte. Através da *Body Art*, os artistas buscam chegar ao limite do corpo e assim restaurar a própria identidade, mas em um processo que acontece perante o olhar aflito do espectador.

Já as performances dos Acionistas de Viena, diferentemente das de Burden, Abramovic e Pane, tinham muito mais de *mise-en-scène* do que de real maceração dos corpos,

sendo os ferimentos e o sangue freqüentemente simulados. Os artistas não vivenciam uma dor real, mas através do ritual cênico fazem os espectadores experimentarem a mesma aflição daqueles que assistem ao martírio real do corpo. Eles não negam a dor, mas a atingem pela simulação. As ações do grupo incluíam, além das simulações de automutilação, a apresentação para o público de situações tabus, como defecar, ingerir fezes e urina, ou vomitar. Na série de performances intitulada *Teatro de Orgias e Mistérios*, Hermann Nitsch buscou reviver e recriar antigos mitos dionisíacos e cristãos.

A *Body Art* parece não possuir limites, as performances vêm acompanhando o desenvolvimento das biotecnologias, que tem propiciado aos artistas uma infinidade de recursos e de promessas do que ainda poderá ser feito. Os avanços tecnológicos propiciaram aos artistas novas possibilidades de manipular e reconfigurar o próprio corpo. Assim, as intervenções artísticas vêm adquirindo novos níveis de detalhamento e sofisticação, resultando na emergência de performances que ultrapassam as fronteiras da pele, adentrando o corpo, seus músculos, órgãos e fluidos.

O trabalho da artista Orlan (1947-) é, com certeza, um dos mais extremos. Ela submeteu-se até agora a sete cirurgias plásticas, através das quais busca reproduzir em seu próprio corpo aspectos que a história da arte consagrou. Sua inspiração vem do trabalho do pintor Zeuxis, que para retratar Vênus teria combinado os traços das mulheres mais bonitas de sua cidade. Dessa forma, ela apropria-se de imagens de mulheres idealizadas através de obras de arte, escolhendo as formas que deseja perpetuar em seu próprio rosto e corpo: o nariz da Diana de Fontainebleau, a boca da Europa de Boucher, o queixo da Vênus de Botticelli, os olhos da Psique de Gerome e a testa da Mona Lisa. Ela assim desconstrói a imagem da beleza feminina construída através da história da arte. E coloca também em questão a busca desesperada através das cirurgias plásticas por um ideal de beleza construído pela sociedade e pelos meios de comunicação, colocando em debate a demanda crescente desse tipo de intervenção. Além disso, a artista discute a condenação do corpo feminino às prescrições sociais, sendo a beleza feminina produzida com sacrifícios que se relacionam com adequações, modificações e montagens que visam criar um corpo, que deve personificar o belo, para as emoções e prazeres do desejo masculino.

Mais que interessar-se pelo resultado final, a artista centra-se nas cirurgias-preformances que são preparadas cuidadosamente: a sala cirúrgica é transformada na reconstrução da obra de arte a partir da qual a artista realiza sua apropriação/transformação. As cirurgias são documentadas em vídeo e fotografia que, conjuntamente com seu corpo,

compõem o todo da obra idealizada pela artista, sendo apresentadas em museus e galerias de arte.

O corpo em processo de Orlan através das transformações permanentes a que se submete manifesta o desejo de interrogar a natureza irredutível do corpo, questionando-a a partir de sua carne.

O ser humano está além da própria pele, da própria imagem? Orlan desprende-se de sua imagem original, de seu corpo original e cria novos habitats. Ser em pele estrangeira, ser com os olhos de Psique. Quer experimentar novas formas de ser? A artista atribui-se o direito de recortar seu corpo. Toca em território sagrado, faz uma profanação. A intervenção não é mais justificada pelo viés da saúde e da doença, pelas quais a medicina sempre justificou sua ação... Se a identidade se ancora no corpo e na imagem, Orlan levanta a âncora e vai navegar por mares desconhecidos. Mas o que possibilitaria um corpo mudar tanto sem enlouquecer? Nômade em seu próprio corpo, não haveria um ponto de ancoragem, mas muitos diferentes. Ela brinca com certezas sobre a identidade: até que ponto se é capaz de reinventar o corpo e sua imagem? (BREYTON; ARMÊNIO, 2002, p. 69).

Apesar das performances de Orlan parecerem continuações fiéis dos preceitos instituídos pela *Body Art*, a artista faz questão de demarcar diferenças, afirmando haver mais distância que aproximação entre a sua *Arte carnal* e as manifestações da *Body Art*. Um dos principais diferenciais entre as duas manifestações é que a *Arte carnal* não almeja a dor, como explica Orlan em *Le Manifeste de L'Art Charnel*:

Contrairement au "Body Art" dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption. L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public (ORLAN, 1992).

Eis a principal diferença entre a obra de Orlan e a *Body Art*: a artista não deseja sofrer, ela observa o próprio corpo aberto sendo manipulado e nada sente, ao contrário do espectador, que sofre ao assistir o corpo da artista ser aberto cirurgicamente, ter suas carnes expostas e manipuladas, e ver o sangue fluir. Durante uma das cirurgias Orlan se dirigiu aos espectadores: “Sinto fazê-los sofrer, mas lembrem-se, eu não sofro nada. Só sofro como vocês: quando vejo as imagens”. A *Arte carnal* evocada pela artista rompe com a tradição cristã do corpo mártir e *transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair faite verbe* (ORLAN, 1992).

Já o australiano Sterlac considera que o corpo humano é obsoleto e está em desuso, não funcionando de modo adequado às novas exigências dos tempos atuais:



It is time to question whether a bipedal, breathing body with binocular vision and a 1400cc brain is an adequate biological form. It cannot cope with the quantity, complexity and quality of information it has accumulated; it is intimidated by the precision, speed and power of technology and it is biologically ill-equipped to cope with its new extraterrestrial environment. The body is neither a very efficient nor very durable structure. It malfunctions often and fatigues quickly; its performance is determined by its age. It is susceptible to disease and is doomed to a certain and early death. Its survival parameters are very slim - it can survive only weeks without food, days without water and minutes without oxygen.

The body's LACK OF MODULAR DESIGN and its overactive immunological system make it difficult to replace malfunctioning organs. It might be the height of technological folly to consider the body obsolete in form and function, yet it might be the height of human realisations. For it is only when the body becomes aware of its present position that it can map its post-evolutionary strategies.

It is no longer a matter of perpetuating the human species by REPRODUCTION, but of enhancing male-female intercourse by human-machine interface. THE BODY IS OBSOLETE. We are at the end of philosophy and human physiology. Human thought recedes into the human past (STERLAC, 1994).

Sterlac defende que o corpo deve irromper e transgredir os seus limites biológicos, culturais e planetários. Ele deseja expandir as potencialidades do corpo através do uso de instrumentos médicos, protéticos, robótica, realidade virtual e Internet, chegando até a filmar o interior do próprio corpo. Ele leva ao extremo a fusão do corpo com a máquina e com as novas tecnologias, transformando-se em um verdadeiro ciborgue. Suas performances buscam redefinir o humano, reduzindo a oposição entre natural e artificial para tanto, ele utiliza diversas próteses, idealizadas por ele, que funcionam em perfeita sintonia com seu corpo, respondendo aos estímulos dos movimentos de seus músculos, sejam eles voluntários ou involuntários. Suas performances apresentam a ânsia pela modificação do corpo, na luta por uma nova configuração corporal que comporte o imbricamento inevitável de corpo e tecnologia, já que a configuração “natural” é incapaz de suprir a angústia da realidade.

Para Sterlac, a filosofia e a fisiologia humana estão chegando ao fim e o ser humano não é mais definido pelo natural, nem pelo animal, mas sim pela tecnologia que define o pós-humano pela fisiologia biotécnica. O artista define o corpo humano como psicocorpo, que não é nem resistente, nem confiável. Seu código genético produz um corpo que muitas vezes funciona mal e se cansa rapidamente, possibilitando apenas parâmetros tênues de sobrevivência e limitando sua longevidade. Sua química carbônica gera emoções superadas. Em contrapartida a esse corpo obsoleto, ele conclama o cibercorpo, que não é um sujeito, mas um objeto – um objeto para a engenharia, que fica eriçado com eletrodos e antenas, ampliando suas capacidades e projetando sua presença para locais remotos e para dentro de espaços virtuais. O cibercorpo torna-se um sistema estendido. Na performance intitulada *Terceira Mão* (realizada pela primeira vez em 1980), ele acopla ao seu braço direito natural um braço e uma mão protéticos, construídos à semelhança dos membros do artista. A mão protética pode

segurar, apertar, pegar, soltar e possui uma capacidade rudimentar de tato. Mas, diferente de uma prótese comum, o braço protético não substitui um membro ausente, configurando-se como um braço adicional, capaz de movimentos independentes, sendo ativado por sinais eletrônicos advindos dos músculos do abdômen e das pernas. Mas com o passar do tempo as extensões são incorporadas pelo corpo natural e assim a mão protética passa a responder à simples intenção do artista, e é esse processo que ele quer mostrar.

Essas novas manifestações artísticas estreitamente ligadas ao desenvolvimento da ciência e da tecnologia refletem a própria condição atual do corpo, cada vez mais dependente dos avanços da ciência para sua manutenção, embelezamento, aprimoramento e conservação. Assim, as performances de Orlan e de Sterlac questionam não apenas os limites do corpo e da influência da tecnologia sobre ele, mas também os próprios limites entre arte e ciência. E se ambos utilizam a ciência e a tecnologia para realizar seus projetos artísticos, o anatomista alemão Gunther von Hagens (1945-) faz o caminho inverso. Através da *plastination*, uma técnica que substitui os líquidos e os tecidos úmidos do organismo de um cadáver por matérias artificiais, como borracha de silicone, resina de epóxi e poliéster, em procedimento especial de vácuo, ele preserva quase que absolutamente as aparências dos tecidos do corpo humano deixando bem definidos os músculos, ossos e veias. Os cadáveres perpetuados por Hagens vêm sendo expostos em museus e galerias de arte através do mundo na exposição *Bodies*. Assim como Orlan fizera em suas performances cirúrgicas, Hagens também utiliza como referências imagens clássicas, mas no seu contexto de interesse, ele realiza releituras de famosos desenhos anatômicos da Renascença, dispondo suas “estátuas” nas mesmas poses apresentadas, como, por exemplo, em *Anatomia del Corpo Humano – 1559*, de Juan Valverde de Amusco. O espectador pode desvendar completamente a anatomia humana de uma forma jamais imaginada, pode ver a beleza interior do corpo humano, observar seus órgãos e sistemas. Apesar da crueza do espetáculo, as figuras apresentam a beleza de estátuas cuidadosamente lapidadas, algumas colocadas em posições que enfatizam e dramatizam sua condição. Mas afinal, o que Hagens apresenta: uma exposição artística ou um laboratório de anatomia?

A exposição de Hagens, além de todos os questionamentos em relação ao corpo, chega ao limite da sua dessacralização e dos limites do que é moralmente aceitável pela sociedade. Para Edvaldo Couto e Silvana Goellner:

Não se trata essencialmente de um mero prazer ou curiosidade pelo mórbido nem atração pela morte. Pela ciência ou pela arte, o que parece reivindicado é o direito de conhecer os corpos por dentro, de não se contentar com a pele, de revirar e revelar todos os segredos. Romper

fronteiras, superar limites, deixar o corpo transparente, sem zonas de sombras ou invisibilidade (COUTO; GOELLNER, 2006).

Chocando o espectador com as investidas violentas contra o corpo, com transgressões de normas sociais e de tabus, esses artistas do corpo (*Body Art*, *Art Charnel* e os corpos esculturas de Hagens) buscam retirar o espectador de um estado de indiferença e passividade, despertando-o frente à arte, ao corpo e à vida.

Em contrapartida à *Body Art*, que fez do corpo o suporte da realização artística, outros artistas se voltaram completamente para a arte figurativa no que é chamado de Nova Figuração.<sup>130</sup> Mas, apesar de retomarem uma linguagem artística clássica, a maneira como abordam a questão do corpo conflui com os questionamentos de seus contemporâneos, pois, como esses, eles se interessam pela representação do corpo fora dos padrões clássicos. A Nova Figuração não se resume ao caráter da representação da figura humana, não se preocupa com o reconhecimento ou não da figura do corpo, mas o investiga e questiona.

Um dos maiores expoentes dessa tendência foi Francis Bacon (1909-1992), que se apropriou da figura humana para deformá-la. A forma como ele desconstruiu a imagem do corpo causou certa polêmica acerca da Nova Figuração, como se constata no texto de Giulio Argan: “[...] é absurdo falar em 'nova figuração' para a deliberada e atroz desfiguração de Bacon” (ARGAN, 1992, p. 489).

Para realizar seus trabalhos Bacon usa pessoas de seu círculo de amizades, as quais ele fotografa para posteriormente reproduzi-las em suas telas. Concentrando-se nos traços mais marcantes, ele distorce o restante para assim dar mais força às imagens. Ele distorce o objeto para além da aparência, como esclarece o próprio pintor:

O que chamamos de aparência só se mantém momentaneamente como aparência. Num segundo, com um piscar de olhos ou uma ligeira inclinação da cabeça, a aparência já se terá transformado. O que quero dizer é que a aparência é como uma coisa continuamente flutuante. (SYLVESTER, 1995, p. 118).

Bacon faz do corpo humano e especialmente do masculino o tema dominante de suas pinturas, distorcendo-o ao extremo e transformando-o em um amontoado de carnes. Sua obra dialoga assim com as figuras biomórficas de Picasso:

---

<sup>130</sup> Essa nova perspectiva artística surge no início dos anos sessenta do século XX como uma reação à hegemonia de movimentos como o expressionismo abstrato, o informalismo, a Pop arte dos EUA e o Novo Realismo francês e se manifesta de forma complexa em tendências coletivas e em opções individuais, mas de maneira geral defendem uma pintura narrativa, mas através de uma nova figuração

A fragmentação do corpo, a fusão dos corpos no ardor do desejo, sua tensão no auge das sensações, corpos revelados pelos raios-X ou despidos para o sacrifício [...]. Como o eram para Picasso, o corpo, sua carne e seus orifícios são o grande tema de Bacon (ADES, 1998, p. 408).

O corpo em Bacon é carne, não é uma figura anatômica, não respeita as noções de proporção e rompe com a idealização do corpo como um conjunto perfeito, sendo mostrado em sua deformidade. Uma das obsessões do artista é a beleza do colorido da carne. E é a essa carne exposta nos açougues que o artista compara o ser humano: “Sempre fui muito tocado pelas imagens de abatedouros e de vianda, e para mim elas estão estreitamente ligadas a tudo o que é crucificação... É claro, nós somos vianda, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal”<sup>131</sup> (SYLVESTER, 1995, p. 46). Para Deleuze, Bacon é um açougueiro, mas que está no açougue como em uma igreja, “em que a vianda é o Crucificado” (DELEUZE, 2007, p. 31).

Bacon reapresenta o fascínio grotesco pela boca que se escancara no grito, como se vê na série de obras realizadas a partir de seus estudos sobre o retrato do Papa Inocêncio X, de Velásquez, que o fascinava por suas cores. Além disso, a boca o fascinava como

Outra coisa que me fazia pensar no grito humano [...] era um livro de sebo ilustrado com lindos desenhos coloridos a mão sobre doenças que dão na boca; os desenhos eram lindos e mostravam a boca aberta e o interior dela; as fotos me deixaram fascinado e acabei obcecado por elas (SYLVESTER, 1995, p. 35).

Em entrevista a respeito da obra de Bacon o psicanalista René Major relacionou-a à noção psicanalítica de “alucinação negativa”:

Sometimes a person looking at himself in a mirror does not manage to see himself. That phenomenon is called negative hallucination. I am thinking of a specific case of someone who retrieves his image from the mirror after having broken its surface by throwing a glass at it. The image first appears fractured before the fragments find their usual unity. The fracturing here turns out to be linked to the temporal impossibility of display – a fixed and repetitive definition of his image (MAJOR *apud* ALPHEN, 1998, p. 64).

Conforme explica Major, a alucinação negativa é uma experiência primordial que pode ser responsável pelo choro da criança no momento em que não percebe a presença da mãe mesmo ela estando ao seu lado.

---

<sup>131</sup> Na tradução para o português, a opção do tradutor foi utilizar a palavra “carne” como tradução de *viande*. Minha opção foi substituir a palavra carne por vianda para manter a diferença entre as duas palavras. No original: *J’ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu’est la Crucifixion. C’est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance.* (BACON *apud* DELEUZE, 1996, p.21)

Para Ernest van Alphen: *Bacon's bodies hinder any attempt to derive from them a sense of existence, identity, or solidity* (ALPHEN, 1998, p. 114). Para Alphen, a relação entre corpo e identidade não é algo simples, pelo contrário, é uma condição em que se instaura quase todo o conflito e a insegurança. E todo esse problema se origina na diferença entre a forma com que cada sujeito vivencia seu corpo e a forma como ele é percebido pelos outros. E tais opiniões nunca convergem, ninguém consegue ver a si mesmo da forma como é visto pelo outro. O corpo é aquilo que o outro vê e o sujeito, não. Assim, segue Alphen, o olhar do outro cria a percepção do corpo como um todo, criando uma forma externa para os sentimentos íntimos do eu. Partindo dessa análise da relação eu/outro, ele acredita que:

The subjects in Bacon's paintings are all represented as trapped in an entirely inner sensation of self. Again and again we see bodies as series of fragments, dangling on the string of the inner sensation of the self. Bacon's subjects seem to lack the wholeness that the self/other relationship would produce (ALPHEN, 1998, p. 115).

Os personagens (Figuras)<sup>132</sup> de Bacon, isoladas e solitárias que não contam com o suporte do olhar do outro, só podem ver o corpo como uma fronteira. Elas estão isoladas no espaço e freqüentemente parecem estar dentro de caixas ou celas ou ainda sobre plataformas que as alçam do chão. Assim, a figura humana de carnes vibrantes é contraposta à estrutura chapada. Esse isolamento pode ser interpretado como o confinamento do personagem em seus sentimentos ou ainda como a demarcação da posição do personagem sempre sozinho na margem do mundo.

Gilles Deleuze (1925-1995), em *Francis Bacon: lógica da sensação* (*Francis Bacon: Logique de la sensation* – 1981), reconhece três forças principais em Bacon: o isolamento, a deformação e a dissipação. As forças de isolamento aplicam-se à Figura como um corpo trancado; as de dissipação se escancaram no riso histérico da Figura que se vai apagando; e as de deformação se declaram na recusa do rosto e da pele orgânica. Para Deleuze, Bacon encontra Antonin Artaud em vários aspectos, pois o artista retrata o corpo sem órgãos, desfazendo o organismo em proveito do corpo e o rosto em proveito da cabeça. O corpo sem órgãos é carne e nervo.

Deleuze destaca ainda a diferença entre o “figurativo” e o “figural”. O figurativo (a representação) é o correlato da narrativa, buscando produzir uma significação através da

---

<sup>132</sup> Deleuze utiliza o termo Figura ao invés de personagem para designar os seres apresentados nas obras de Bacon: “o personagem, quer dizer, a Figura” (DELEUZE, 2007, p. 11). E ele explica: “O corpo é a Figura, ou melhor, o material da Figura. Não se deve, sobretudo, confundir o material da Figura com a estrutura material espacializante, situada do outro lado. O corpo é Figura, não estrutura. Inversamente, a Figura, sendo corpo, não é rosto e nem mesmo tem um rosto” (DELEUZE, 2007, p. 28).

figuração que gera sentido, pois implica “a relação entre uma imagem e um objeto que ela deve ilustrar, mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que dá a cada um o seu objeto” (DELEUZE, 2007, p. 12). Em contrapartida, o figural “extrair a Figura improvável do conjunto das probabilidades figurativas” (DELEUZE, 2007, p. 99). Deleuze explica o processo do figural que nasce da ação do acaso, pois como disse Bacon:

Quando se deixa o acaso agir, certos níveis mais profundos da personalidade vêm à tona [...] eles vêm à tona sem que o cérebro interfira na inevitabilidade de uma imagem. Isso parece provir diretamente daquilo que resolvemos chamar de inconsciente, com a espuma do inconsciente circundando a imagem. É isso que lhe dá vigor (in: SYLVESTER, 1995, p. 120).

A ação do acaso são as “marcas livres” que Bacon faz no interior da imagem pintada, as quais destroem a figuração nascente, dando uma chance à Figura, “que é o próprio improvável” (DELEUZE, 2007, p. 97). Assim, enquanto o figurativo imprime sua narrativa fechada na mente e no intelecto, que convergem para o cérebro, o figural toca diretamente no sistema nervoso, que faz parte da carne. Para Bacon, suas imagens são “uma tentativa de fazer a coisa figurativa atingir o sistema nervoso de uma maneira mais violenta, mais penetrante” (SYLVESTER, 1995, p. 12).

Deleuze destaca a forma como Bacon constitui uma “zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade entre o homem e o animal” (DELEUZE, 2007, p. 29). Mas, explica o filósofo, não se trata de uma combinação de formas, mas de um fato comum: “o fato comum do homem e do animal” (DELEUZE, 2007, p. 29). Para Deleuze, essa zona de indiscernibilidade é todo o corpo, o corpo como carne ou vianda. O filósofo demarca a diferença entre carne (*chair*) e vianda (*viande*)<sup>133</sup> a fim de diferenciar o que se apresenta na obra de Bacon: “A vianda é esse estado do corpo em que a carne e os ossos se confrontam localmente, em vez de se comporem estruturalmente. [...] Na vianda, é como se a carne descasse dos ossos, enquanto os ossos se erguem da carne” (DELEUZE, 2007, p. 30). Assim, a carne representa o corpo como estrutura orgânica organizada enquanto a vianda evoca a imagem das carnes expostas em um açougue que já não pertencem a um todo e cuja estrutura disforme não permite vislumbrar esse todo. O corpo disforme das figuras de Bacon é vianda, mas explica Deleuze: “A vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e

---

<sup>133</sup> O dicionário *Le Robert de Poche* define as palavras *chair* e *viande*: *Chair – substance molle du corps humain ou animal (muscles et tissu conjonctif); viande – chair des mammifères et des oiseaux en tant que nourriture. Viande de boucherie.*

assumiu todas as cores da carne viva. Um tanto de dor convulsiva e de vulnerabilidade, mas também de invenção charmosa, de cor e de acrobacia” (DELEUZE, 2007, p. 31).

A representação do corpo, seja na obra pictórica de artistas como Bacon ou nas performances da *Body Art*, tem sido objeto de inquietação e estudo. Apesar das diferenças evidentes entre os suportes utilizados por essas manifestações artísticas, o fato de serem as performances da *Body Art* registradas em fotografias e vídeo, transforma-as também em representação à medida que são registradas e rerepresentadas através de um outro meio tecnológico que passa a ser percebido também como uma nova fase da obra artística. É claro que na passagem da linguagem cênica corporal para a representação imagética a essência da obra se transforma. A *Body Art* deixa de ser algo efêmero, tornando-se disponível a outros espectadores e não apenas aos que estavam presente durante o evento. Como é muito diferente presenciar Burden levar um tiro no braço do que ver as fotos desse evento, o valor artístico dessas fotos estaria então mais na perpetuação e na reprodução de uma performance que ocorreu em um tempo e espaço passados, funcionando como uma espécie de documento. Contudo, em outros momentos o registro da performance já faz parte do planejamento da ação, estando inserido no contexto da própria realização, como nas cirurgias de Orlan transmitidas em tempo real para galerias e museus, ou ainda no registro fílmico de algumas performances de Abramovic transformados posteriormente em vídeos-instalações. Através desses registros se inaugura um novo *status* para a *Body Art* que consegue então perpetuar o momento da performance para além do tempo-espaço do evento. Nesse contexto, também são significativos os adventos tecnológicos que constantemente instauram novas possibilidades, desde as transmissões das performances em tempo real, que mantêm a instantaneidade do evento, mas ampliam infinitamente o espaço que se virtualiza; até as projeções holográficas. Através dessas tecnologias que registram e reapresentam as performances, as imagens desses corpos compõem novas obras que as apresentam agora enquanto imagem e re-apresentação e o corpo segue sendo o objeto artístico, mas já não de forma direta e sim, mediada. É a partir desses registros que a maioria das pessoas tem acesso a essas obras, que são então analisadas em relação à representação do corpo enquanto fotografias ou vídeos.

É notório que os adventos tecnológicos não apenas repercutiram nas performances da *Body Art* e nas maneiras de registrá-las e apresentá-las, mas também em todos os âmbitos da vida cotidiana. E o cinema enquanto uma arte por essência tecnológica não pára de surpreender os espectadores com os resultados dos constantes avanços da tecnologia cinematográfica. Os efeitos especiais e os artifícios criados pelas equipes de maquiagem são terrenos de permanente superação através dos quais o cinema tem criado as mais aterradoras

criaturas desde as primeiras adaptações de *Frankenstein* (1910) e *O Médico e o monstro* (1920), e do impressionante *Nosferatu* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau, chegando aos inesquecíveis efeitos especiais utilizados para realizar a transformação do protagonista de *Um lobisomem americano em Londres* (*An American Werewolf in London* – 1981), de John Landis, bem como à transformação do sedutor Vlad vivido por Gary Oldman no hediondo Drácula, em *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula* – 1992), de Francis Ford Coppola. Mas, além de dar corpo a figuras monstruosas e fantásticas, o cinema também tem-se encarregado de compor, decompor e recompor o corpo humano, a câmera como uma faca o esquarteja em planos e cortes. E os pudores vêm sendo gradativamente abolidos em direção a um total desvelamento do corpo em suas instâncias sexuais e viscerais. Os corpos eróticos e sexuais, antes delegados ao cinema pornográfico, vêm gradativamente sendo incorporados ao repertório de outros gêneros cinematográficos. Assim também os corpos macerados e dilacerados e as imagens sangrentas e viscerais que por muito tempo foram a especialidade dos filmes de horror e de ficção científica têm sido também apropriados por outros gêneros. Corpos mutilados, antes presentes apenas em filmes de horror considerados como filmes classe B, atualmente podem ser vistos em filmes de outros gêneros, um exemplo emblemático do percurso desse repertório no cinema sendo as imagens impressionantes do corpo martirizado de Jesus em *A paixão de Cristo* (*The Passion of The Christ* – 2004), de Mel Gibson. Os especialistas em efeitos especiais têm no corpo humano um constante desafio, submetendo-o a todo tipo de exploração e exibição na busca incessante por um realismo visceral cada vez mais convincente.

### **3.3. Repulsa ao corpo: abjeção e *disgust***

Outra questão importante em relação à representação do corpo nas artes diz respeito à repulsa ao corpo, na verdade, não uma repulsa direta, mas uma aversão a todos os elementos a ele relacionados que coloca em questão a permeabilidade de seus limites. Tal se manifesta em relação ao que entra (comida, bebida) e sai (humores, dejetos, esperma, sangue) do corpo, bem como aos seus orifícios (boca, ânus, vagina) espaços de transição entre o dentro e o fora. Conforme Julia Kristeva, no livro *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, esses elementos compõem o campo da abjeção:

L'intérieur du corps vient dans ce cas suppléer à l'effondrement de la frontière dedans/dehors. Comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du "propre", mais qu'écorchée ou transparent, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu.



Urine, sang, sperme, excrément viennent alors rassurer un sujet em manque de son “propre” (KRISTEVA, 1980, p. 65).

Kristeva parte de formulações psicanalíticas através das quais reconhece o abjeto como a manifestação do que há de mais primitivo na economia psíquica do indivíduo, cuja causa está em um recalque original, anterior mesmo ao surgimento do Eu, espécie de primeiro não-Eu. Uma presença repulsiva da qual o sujeito tenta se livrar, mas que está sempre presente:

Surgissement massif et abrupt d’une étrangeté qui, si elle a pu m’être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalmente séparée, repugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un “quelque chose” que je ne reconnais pas comme chose (KRISTEVA, 1980, p. 10).

O abjeto não decorre da falta de higiene ou de saúde, mas ele é aquilo que perturba o sistema, a identidade, a ordem, que não respeita fronteiras, posições ou regras. A abjeção é o que está no entre, no ambíguo. A repulsa e o horror ao confrontar imagens abjetas resultam da ambigüidade em saber se o outro é externo ou se é interno e, por conseguinte, faz parte do eu. O ser humano se define em oposição ao corpo repulsivo que lhe desagrada, e é esta área de deslize entre o eu e este outro corpo que ameaça lhe desumanizar, pois está muito perto dele.

Segundo Kristeva, a primeira experiência do ser humano em relação ao mundo é a plenitude, a conjunção total com o ambiente que o rodeia sem fronteira alguma. Entretanto o limite entre o indivíduo, os outros e o mundo precisa ser estabelecido. É aí que se instaura a abjeção, pois o indivíduo começa a tentar se livrar e rejeitar o que parece não fazer parte dele mesmo: comida, excrementos, urina, vômito, fluidos corporais. Conforme a autora: *Le dégoût alimentaire est peut-être la forme la plus élémentaire et la plus archaïque de l’abjection* (KRISTEVA, 1980, p. 10). A resposta do indivíduo à abjeção se dá no corpo que se protege com uma reação de repulsa física através de espasmos e vômitos. Essa repulsa o diferencia e o distancia da comida e das imundices.

Por outro lado, essa repulsa e essa náusea fazem o indivíduo expelir a si mesmo, cuspir-se, transformar-se em abjeto, ao mesmo tempo em que deseja estabelecer sua identidade. Essas mesmas sensações numa escala maior de intensidade são provocadas também pelo contato com um cadáver. Mas desta vez não é o eu que expelle, ele é expelido. O cadáver representa a ruptura da fronteira entre vida e morte, ele revela a fragilidade da própria existência, fazendo lembrar que um dia o sujeito deixará de existir: *Le cadavre – vu sans Dieu*

*et hors de la science – est le comble de l’abjection. Il est la mort infestant la vie* (KRISTEVA, 1980, p. 11-2).

Conforme Kristeva, a abjeção começa quando a criança ainda se encontra em um estágio de ligação imaginária com sua mãe, incapaz de se reconhecer como sujeito, é graças à abjeção que ela conseguirá realizar esse processo de separação. Ao nascer, o indivíduo é separado do ventre materno e esse lugar se perde para sempre, assim, a primeira “coisa” que sofre abjeção é justamente o corpo materno. Pois, para tornar-se um sujeito, a criança precisa separar-se da mãe e instaurar uma fronteira entre os dois corpos, mas tal separação não é fácil.

Por outro viés, o corpo feminino inspira temor ao outro sexo por seu mistério profundo, que é fonte de terrores, tabus e mitos, e que o transformou em espécie de ‘santuário do estranho’ e do singular, capaz de atrair e seduzir os homens, ao mesmo tempo, que os repele através de seu ciclo menstrual, seus cheiros, secreções e sucros, as expulsões do parto. Assim, o corpo feminino é um aspecto central da problematização do abjeto principalmente em relação à maternidade e ao fascínio pelo corpo materno no parto: “O parto: auge do derramamento de sangue e da vida, momento abrasador de hesitação (entre interior e exterior, ego e outro, vida e morte), horror e beleza, sexualidade e abrupta negação do sexual... Às portas do feminino, às portas da abjeção” (KRISTEVA *apud* RUSSO, 2000, p. 81). Kristeva categoriza também como território do abjeto: o corpo mutante ou mutilado e o corpo sexual.

Suas formulações partem das categorias de pureza e poluição, para chegar à abjeção. Dessa forma, o cadáver, enquanto poluição fundamental, é a manifestação privilegiada do abjeto. A experiência de ver um corpo humano morto (em especial de um amigo ou um familiar) faz o indivíduo confrontar a idéia da própria morte que se torna real.

Apesar do abjeto ser algo ignóbil, desprezível, baixo e repulsivo, ele provoca um estranho fascínio, gerando no sujeito uma combinação dicotômica de repulsa e atração. Assim, o abjeto inspira essa duplicidade de sentimentos à medida que mantém e ameaça as fronteiras do indivíduo entre: interior/exterior, vivo/morto, humano/animal, macho/fêmea, sagrado/profano, natural/sobrenatural. Estando tais fronteiras constantemente ameaçadas pelo abjeto que pode destruí-las a qualquer momento, o indivíduo vive com o medo permanente de que elas sejam rompidas: *Frontière sans doute, l’abjection est surtout ambigüité. Parce que, tout en détache pas radicalement le sujet de ce que le menace – au contraire, elle l’avoue en perpétuel danger* (KRISTEVA, 1980, p. 17).

A abjeção não é um estágio passageiro da consolidação do indivíduo, mas permanece como um fantasma por toda a vida. Durante toda a vida, o indivíduo está em contato com suas excrescências e com a morte. Assim, o abjeto representa a impossibilidade de manter os

limites entre o limpo e o sujo, o próprio e o impróprio, a ordem e a desordem. O abjeto é então fundamental no processo totalizador que ajuda a compor a imagem unificada, uma vez que demarca a fronteira entre a imagem corporal e o que não faz parte dela, pois o que foi perdido ou o que não é incorporado pela imagem corporal é justamente o que torna coerente a imagem corporal ao demarcar suas fronteiras. Através da abjeção o indivíduo tem consciência da fragilidade de suas próprias fronteiras, percebendo sua posição problemática e provisória. Kristeva explica que através do processo de purificação do abjeto, o indivíduo tem uma ação positiva em relação à sociedade: *Les diverses modalités de purification de l'abject – les diverses catharsis – constituent l'histoire des religions, et s'achèvent dans cette catharsis par excellence qu'est l'art, en deçà et au-delà de la religion* (KRISTEVA, 1980, p. 24).

A abjeção é uma resposta emocional complexa que inclui medo e desejo ao sentimento de nojo fazendo pairar uma sombra assustadora sobre a identidade. A sensação de nojo (*disgust*) é a representação física do abjeto, conforme Carolyn Korsmeyer e Barry Smith:

Disgust is a powerful, visceral emotion. It is rooted so deeply in the bodily responses that some theorists have hesitated even to classify it as an emotion in the fullest sense, considering it more akin to involuntary reactions such as nausea, retching, and the startle recoil. Like these it is an aversive response and belongs among the body's protective mechanism. Disgust helps to ensure the safety of organism by inhibiting contact with what is foul, toxic, and thereby dangerous. But for all of its engagement of bodily responses, disgust is also an emotion that is at work in creating and sustaining our social and cultural reality. So strong is the revulsion of disgust that the emotion of itself can appear to justify moral condemnation of its object - inasmuch as the tendency of an object to arouse disgust may seem adequate grounds to revile it (KORSMEYER; SMITH, 2003, p. 1).

Diferentemente de outras sensações de aversão, como o medo, o horror e o desprezo, sentimentos que nem sempre repelem, o nojo (*disgust*) sempre repele, caso contrário não é nojo. Ele representa uma aproximação indesejada, uma presença intrusiva, um gosto ou cheiro que invadem o indivíduo sem que ele queira. Por ser uma experiência sensorial diferente de outras sensações, o nojo gera aversão em relação a possíveis perigos, estando sempre relacionado aos sentidos humanos e a materiais orgânicos.

Conforme William Miller, no livro *The Anatomy of Disgust*, o nojo está principalmente relacionado ao corpo e seus orifícios, mas também à ordem política, social, moral e cultural. Para Miller, o nojo se constitui a partir de oposições cruciais a sua estruturação: vida/morte, saúde/doença, belo/feio, orgânico/inorgânico, humano/animal, interior/exterior do corpo, seco/molhado, fluido/pegajoso, duro/esponjoso, etc. Conforme o autor, o nojo envolve os cinco sentidos humanos. Assim, tocar em uma superfície viscosa, úmida, pegajosa; sentir cheiros nauseabundos, bem como os odores corporais e de suas

excrescências; ver coisas nojentas ou algo que remeta a outras situações abjetas (sugerindo um cheiro ruim, um gosto amargo ou um toque repugnante), bem como ouvir sons que remetam às situações abjetas (como escutar alguém vomitando) geram no indivíduo o nojo e a aversão. Quanto ao paladar, conforme o autor, comida e nojo estão intimamente ligados, uma vez que as questões de pureza e impureza e da pureza e perigo remetem ao que entra pela boca, que assim como os outros orifícios é altamente contaminável e contaminada.

Para o filósofo Aurel Kolnai, o olfato é o sentido mais iminente para despertar o nojo, pois os objetos que cheiram mal estão suficientemente próximos para ameaçar e revoltar, ao contrário do que se ouve ou se vê, que pode estar mais distante. Já o paladar está diretamente relacionado ao olfato e apesar de o tato também exigir a proximidade, segundo o filósofo, o tato de superfícies desagradáveis é mais tolerável que os cheiros desagradáveis. Kolnai divide os objetos que provocam o nojo em dois grupos: aqueles que são nojentos por natureza (excrementos e materiais putrefatos) e aqueles que se tornam nojentos por circunstâncias especiais (comidas, animais, etc.).

A sensação de nojo é instantânea, imediata, nunca vem aos poucos, toma conta do sujeito mexendo com todos os seus sentidos. O nojo é um sentimento em relação a alguma coisa, é uma resposta a algo, não simplesmente um sentimento isolado. Assim, parte da sensação de nojo é ter consciência de que se está enjoado, uma vez que a sensação de nojo sempre envolve pensamentos desagradáveis e repugnantes que sempre remetem à idéia de algum tipo de perigo: contaminação, poluição, sujeira. Conforme Miller, o nojo está relacionado a paradigmas sociais e culturais que estabelecem os limites entre o puro e o impuro, o limpo e o sujo. Assim, a noção de nojo varia de cultura para cultura e se modifica através do tempo. E mesmo quando ele se origina do próprio corpo do sujeito, a forma como cada um lida com suas excrescências, humores e secreções (fezes, catarro, saliva, pus, cabelos e odores) está diretamente relacionada aos sistemas sociais e culturais. Desta forma, o nojo ajuda a estruturar o mundo, pois ajuda a internalizar e organizar atitudes morais, sociais e políticas. O nojo, assim como a abjeção, é imanente ao ser humano. Contudo, da mesma forma como tudo que é bonito pode ser em alguma medida asqueroso, também o asqueroso e abjeto, por sua vez, podem ter algo de belo. Assim, o nojo não somente gera aversão, ainda que sempre provoque repulsa ou não seria nojo, mas também pode causar emoções como a curiosidade e a fascinação.

As manifestações da arte do corpo são por muitas vezes responsáveis por despertar tais sensações ao lidarem com seus limites. Além disso, muitos outros artistas também têm trabalhado com esses elementos e a fotografia tem sido um meio recorrente para tais

confrontos, principalmente quando o objeto a que o artista se dedica é o cadáver. Os fotógrafos Joel-Peter Witkin (1939-) e Andres Serrano (1950-) dão exemplos notórios de como a fotografia pode revelar a beleza dos cadáveres. Witkin transforma-os em personagens, inserindo-os em cenários, construindo assim uma narrativa. Suas fotografias muitas vezes dialogam com obras artísticas notórias que ele recria e reconfigura. Já Serrano, na série *The Morgue* (1992), não realiza interferências, não constrói cenas para seus cadáveres, apenas fotografa-os na mesa do necrotério, intitulado cada uma das obras com a causa da morte do retratado: asfixia, pneumonia, meningite, facadas, tiro, etc. A beleza de suas fotografias reside no enquadramento que dá às imagens e na escolha (recorte) do que deve ser mostrado: um detalhe do rosto, as mãos, os pés, etc., trabalhando em todas as obras sobre um fundo negro em contraste muitas vezes com o lençol branco usado para cobrir e desvelar os cadáveres. Igualmente retratista de cadáveres, Rudolf Schäfer (1952-), na série *Der Ewige Schlaf: visages de morts* (1988), fotografa em *close* o rosto de pessoas mortas sempre envoltos por um lençol branco que parece ter sido puxado para desvelar-lhes a face.

Já nas obras realizadas pela fotógrafa Cindy Sherman (1954-), na década de oitenta, foram retratados cenários plenos de dejetos (que evocam a imagem do vômito e do sangue menstrual) com a presença marcante do mofo, que parece adicionar a tais elementos a idéia da putrefação. Entre as “imundícies” orgânicas podem ser encontrados, por exemplo, pênis artificiais (de brinquedo) recobertos por substâncias viscosas. Nesses trabalhos a essência dos dejetos excretados pelo corpo parece ser a preocupação central da artista.

David Nebreda (1952-) centrou seu trabalho fotográfico na realização de auto-retratos. Diagnosticado esquizofrênico aos 19 anos, ele se enclausurou em sua casa por vinte anos sem manter contato com outra pessoa, fazendo das fotografias que tira de si mesmo sua única terapia. Os seus auto-retratos apresentam imagens reais de suas feridas, flagelos e mutilações, resultantes de seus rituais de autoflagelação, além de apresentarem também seus excrementos, urina e sangue. Suas fotografias apresentam um espetáculo masoquista em que ele combina dor e abjeção: o dorso várias vezes apresentado com cortes feitos com gilete e queimaduras de cigarro, o pênis atravessado por artefatos metálicos, vários *closes* do rosto coberto por dejetos e por suas próprias fezes, etc. Em uma de suas obras, Nebreda escreveu, provavelmente com fluidos do próprio corpo: *he conocido al enemigo de dentro y de fuera. Tengo miedo de seguir utilizando mi sangre, las quemaduras, los azotes, el agotamiento, los clavos. Sólo conservar de mi patrimonio el silencio (...), movimiento, excremento, ritos...* (NEBREDÁ *apud* MELLID, 2005) As frases desconexas, entrecortadas e incompletas do artista dão voz ao tormento de suas imagens e desvelam a origem de seu sofrimento e a forma como lida com

eles através da maceração do próprio corpo. A dor do corpo como anestesia para o sofrimento da esquizofrenia.

Em contrapartida às imagens cruéis e nojentas que apresenta, suas fotografias são bem feitas, bem iluminadas e bem enquadradas. Através da placidez formal, Nebreda translada seus tormentos esquizofrênicos para o plano estético. Para o crítico de arte Juan Antonio Ramírez, autor do livro *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*:

El trabajo de Nebreda no se asemeja a nada que hayamos conocido antes, y todas las piruetas interpretativas aparecen como máscaras, muletas conceptuales demasiado endeblés para soportar el peso abrumador de "esa" realidad. El sistema del arte contemporáneo, a pesar de que es muy correoso y omnívoro, no ha encontrado todavía la manera de digerir a este personaje (RAMÍREZ *apud* MELLID, 2005).

A arte contemporânea tem trabalhado de forma recorrente com representação de corpos mostrados às avessas, eviscerados, desmembrados, híbridos e mutilados, negando e confrontando os padrões canônicos clássicos, que parecem não ter mais significado. O desvelamento desse corpo que até então estava submetido à negação e à não-identidade, escondido sob medos e tabus, deve ser compreendido como muito mais do que um simples desejo de escandalizar. Para Ramírez, *Decir arte y cuerpo es casi un pleonismo, trazar el mapa del cuerpo en el arte contemporáneo es imposible: el 90% del arte tiene que ver con el cuerpo* (RAMÍREZ *apud* MOURA, 2003). Para Rosa Olivares, *la fealdad se ha adueñado del arte contemporáneo y todos se preguntan ante cada obra de cualquier exposición si esto es arte o no lo es. La respuesta está, como tantas otras cosas, en el viento* (OLIVARES, 1998, p. 81). Apesar de provocar tanto estranhamento, a representação anti-canônica do corpo tem sido um repertório recorrente em distintos períodos e áreas artísticas e tais representações vêm sendo gradativamente incorporadas ao imaginário humano. A representação da transformação do corpo humano em algo estranho e deformado normalmente provoca no leitor/espectador um amálgama de aversão e fascínio, uma vez que em tal representação ele não se reconhece. Para Ramírez, a arte apresenta duas vertentes corporais: *la afirmación de la corporalidad en todas sus dimensiones y la superación de todas las limitaciones del cuerpo* (RAMÍREZ *apud* MOURA, 2003).

Tais manifestações artísticas têm sido uma tendência da arte contemporânea e foram sensação na década de noventa, focando-se no corpo e na abjeção (pele, orifícios do corpo, bem como seus dejetos e fluidos), manifestando-se na escolha dos materiais utilizados: cabelos, sangue, excrementos, fluidos corporais, comida em decomposição, etc. Ou na forma como essas obras confrontam tabus (de gênero, sexo e raça), sempre representados a partir e

através do corpo. Assim, essas manifestações reconfiguram a noção de corpo grotesco: “corpo despedaçado, órgãos destacados do corpo, intestinos e tripas, bocas escancaradas [...] excrementos e urina, morte, parto [...]. Os corpos estão entrecruzados, misturados às coisas e ao mundo” (BAKTHIN, 1999, p. 282). Em função do questionamento que tais manifestações instauram na integridade canônica do corpo, Sally Banes propõe a noção de “corpo efervescente”, na qual articula os elementos do grotesco, um corpo aberto ao mundo e com limites permeáveis, atualizando-os ao contexto da década de sessenta:

Quando o corpo se torna efervescente, o corpo construído pelas regras da conduta polida é virado de dentro para fora – enfatizando a comida, a digestão, a excreção e a procriação – e de cima para baixo, acentuando o extrato mais baixo (o sexo e a excreção) acima do extrato superior (a cabeça e tudo o que ela implica). E, significativamente, o corpo efervescente e grotesco desafia o “novo cânone corporal” – o corpo singular, psicologizado, privado e fechado – do mundo moderno e pós – renascentista, de auto-suficiência individual, pois fala do corpo como uma entidade histórica, assim como coletiva. A concepção grotesca do corpo é entrelaçada não somente com o tema cósmico, mas também com o tema da mudança de épocas e a renovação da cultura (BANES, 1999, p. 257).

Assim, espectadores e leitores são constantemente confrontados por manifestações artísticas que lhes causam reações ambivalentes de admiração e repugnância. Talvez o principal fator do choque gerado por tais manifestações esteja na forma como nessas obras a representação do corpo grotesco invade o corpo contemporâneo. Pois, conforme Le Breton:

Le corps grotesque des réjouissances carnavalesques s’oppose de façon radicale au corps moderne. C’est un relais, Le relieur des hommes entre eux, le signe de l’alliance. Ce n’est pas un corps séparé, ainsi la notion de “corps grotesque” doit-elle éviter les equivoques. Le corps dans la société médiévale, et a *fortiori*, dans les traditions du Carnaval, n’est pas distingué de l’homme, comme le sera au contraire le corps de la modernité, envisagé comme facteur d’individuation. Ce que Refuse justement la culture populaire du Moyen Age, et de la renaissance, c’est le principe de l’individuation, la séparation avec le cosmos, la coupure de l’homme et de son corps. Le recul progressif du rire et des traditions de la place publique marque l’avènement du corps moderne comme instance séparée, comme marque de distinction d’un homme à un autre (LE BRETON, 2005, p. 31).

Quando a integridade do corpo é colocada em risco e quando esse risco se apresenta frente aos espectadores e leitores, isso lhes causa desconforto e temor, uma vez que o indivíduo (em uma estrutura social individualista) toma consciência de si mesmo como uma figura perfeita, bem delimitada por sua “carne” na qual está encerrado, seu corpo funcionando como uma fronteira. E quanto mais o sujeito centrou-se em si mesmo, maior tornou-se a importância de seu corpo, que passa a ser o centro de suas preocupações. *Le corps devient alors un double, un clone parfait, un alter ego* (LE BRETON, 2005, p. 163).

À medida que novas configurações corporais invadem o cenário urbano, o indivíduo é levado a questionar a idéia do corpo como algo fechado e inteiro, o que parece cada vez mais impossível no mundo contemporâneo, sendo instigado a novas formas de pensar o humano. Todas essas possibilidades e promessas de aperfeiçoamento, controle e transformação do corpo colocam em xeque a integridade corporal, questionando seus limites orgânicos, físicos e, por consequência, seu limite temporal.

Todas essas transmutações às quais o corpo tem sido submetido dizem respeito à própria definição do humano, uma vez que é o corpo que insere o indivíduo no mundo. Assim, as modificações do corpo implicam em uma nova definição de humanidade e identidade. Suprimir ou acoplar elementos ao corpo, interferindo diretamente sobre a carne que demarca as suas fronteiras, modifica a identidade pessoal inerente ao indivíduo e repercute diretamente na maneira como ele é percebido aos olhos dos outros. Pois, conforme Le Breton, toda modificação realizada sobre o corpo repercute simbolicamente no vínculo social: “Os limites do corpo desenham, em sua escala, a ordem moral e significativa do mundo. Pensar o corpo é uma outra maneira de pensar o mundo e o vínculo social” (LE BRETON, 2003a, p. 136). E na sociedade atual o corpo perfeito é espaço de desconfiguração e reconfiguração no qual não há reconhecimento, já que a identidade dos indivíduos é confusa, híbrida e fragmentada.

Assim, essas manifestações artísticas que investigam, esvisceram, decompõem e recompõem o corpo refletem questões contemporâneas e a partir dele levantam interrogações, investindo contra limites sociais, culturais e naturais, sendo então sintomáticas da fragilidade das certezas sobre as quais o indivíduo tentou por muito tempo se afirmar, obrigando-o a repensar a condição do próprio corpo e, por conseguinte, repensar a própria identidade.



#### 4. A câmera anatomista: a representação do corpo nos filmes de Cronenberg

*The body is the first fact of human existence*  
David Cronenberg

Desde o início de sua carreira, a obra de Cronenberg tem gerado controvérsia e fascínio em relação à forma como aborda o corpo humano, confrontando e negando sua representação clássica, como um corpo fechado, acabado, delimitado e mostrado do exterior. O cineasta apresenta e trabalha a imagem de um corpo em transformação, corpo efervescente – híbrido: homem-inseto apresentado em *A mosca*; homem-tecnologia/máquina, em *Videodrome* e *Crash*; homem-tecnologia/virtual, em *eXistenZ* – mutilado, em *Crash* – mutante, em *Enraivecida na fúria do sexo*, *Filhos do medo*, *Gêmeos: mórbida semelhança* – eviscerado, em *Scanners*, *Videodrome*, *Marcas da violência* – abjeto, em *Calafrios*, *A mosca*, *Videodrome*, *Marcas da violência*, *Senhores do crime* – esquizofrênico, em *Spider*; além de tornar difusos os limites de gênero (homem-mulher) no próprio corpo em *M. Butterfly* e *Mistérios e paixões*. Além disso, ele revela o potencial do corpo através do contato com outro corpo por meio da violência e do sexo. O potencial sexual sem preconceitos ou tabus é um fator recorrente nas transformações corporais cronenberguianas, que muitas vezes estão diretamente empenhadas na constituição de uma nova sexualidade e também de novos órgãos sexuais.

A câmera de Cronenberg não apenas investiga os mistérios do corpo, como fizeram os primeiros anatomistas, mas também o transforma em espetáculo. Assim procedendo ele aproxima-se do objetivo do “anatomista-artista” Gunther von Hagens que transformou o corpo dissecado em espetáculo, sendo ambos fascinados pela beleza interior do corpo e de seus órgãos.

A maneira como Cronenberg apresenta o corpo em seus filmes rearticula questões referentes às noções de grotesco e de abjeto, evidenciando as possibilidades contemporâneas do corpo, seja em relação aos adventos tecnológicos, aos seus potenciais de transformação, ou na interação com outros corpos através da violência ou da sexualidade. Para Steven Shaviro, *David Cronenberg's films focus insistently, obsessively, on the body. They relentlessly articulate a politics, a technology, and an aesthetics of the flesh. They are unsparingly visceral; this is what makes them so disturbing* (SHAVIRO, 1993, p. 126).

A investigação das possibilidades de transformação do corpo humano é, com certeza, dentre as questões recorrentes em sua obra, a que se tornou sua marca emblemática, sendo

freqüentemente apontada como viga mestra de sua produção. Ao ser questionado sobre a origem de seu fascínio por vísceras e órgãos, Cronenberg respondeu:

I think that the human body is the first fact of the human existence. And for me everything comes out of that: philosophy, religion. Everything comes out of the body and the fact of human mortality. It's natural that my film would focus on that. Even in my very first writings as a young kid, death, and dealing with it, was very strongly present. So it seemed natural to deal with the body and what happens to the body (in: GRÜNBERG, 2006, p. 39).

Essa obsessão pelo corpo humano e por investigar sua constituição e suas possibilidades em relação à transformação e à sexualidade permeia toda sua obra. Além disso, Cronenberg acredita que quase tudo no processo de filmagem esteja relacionado ao corpo, que, apesar de todas as outras imagens que podem ser apresentadas, é o cerne da narrativa cinematográfica, tendo como foco primordial o rosto. Assim, a maneira como são filmados os diálogos e os *closes* depende da forma como o diretor e os atores trabalham com a linguagem corporal. Para o cineasta, *any filmmaker, if he's honest about it, will realize that at the bottom of what he's doing is body orientation and body consciousness (...) It's all body language.* (in: WALLACE, 2007). Ou seja, ele evidencia que é importante para o cineasta saber mostrar o corpo, explorá-lo e reinventá-lo. A câmera precisa dialogar com a linguagem corporal do ator, escolhendo ângulos e distâncias.

Em seus filmes, corpo e identidade estão imbricados, seus personagens não têm um corpo, eles o são e a perda de sua integridade representa a desconfiguração da ciência de si mesmo. Desta forma, a consciência de que o corpo está em constante transformação e é passível de falência os angustia. E ao colocá-lo no centro da questão, o cineasta desvela a fragilidade e a inconstância da existência atrelada a um corpo finito em constante deterioração rumo à morte. Conforme Beard, *Cronenberg's films often occupy a terrain where the extremities meet, where the body's abjection in pleasure or in pain is the site of a new and transformed kind of identity and experience* (BEARD, 2006, p. 127).

Cronenberg sempre foi atormentado pela idéia de que o corpo domina e submete o eu, questão que o afligiu ao acompanhar a consumição do corpo do pai até a morte em decorrência de uma doença misteriosa enquanto a mente manteve-se lúcida, presa a um corpo em degradação: *Why should a healthy mind die, just because the body is not healthy? How can a man die a complete physical wreck, when his mind is absolutely sharp and clear?* (in: RODLEY, 1997, p. 79). Como resultado dessa inquietação o cineasta revela ter interesse por analisar em seus filmes questões referentes à desintegração, ao envelhecimento, à morte, à separação e, finalmente, ao próprio sentido da vida.

Através da forma como representa o corpo, o cineasta coloca em xeque antigas oposições binárias, como orgânico/inorgânico, humano/inumano, dentro/fora, homem/mulher, cultura/natureza, eu/outro. Mas, com certeza, o binarismo mais importante colocado em colapso por seus filmes é o existente entre mente e corpo, uma vez que ele desconstrói o binarismo cartesiano. Ele acredita que a impossível dualidade entre mente e corpo seja uma das questões recorrentes no pensamento filosófico e que enquanto a mente for expressa pela alma ou pelo espírito, a antiga divisão cartesiana será mantida. Em sua percepção, todas as culturas tentam encontrar alguma forma de colocar em acordo as duas partes, mas nenhuma realmente tem sucesso na dimensão de o ser humano ser completamente íntegro.

Exemplo emblemático da forma como o cineasta percebe o imbricamento de corpo e mente é apresentado em *Filhos do medo*. Dr. Hal Raglan, autor do livro *The Shape of Rage* e diretor do *Somafree Institute of Psychoplasmics*, realiza sessões de psicodrama nas quais induz seus pacientes a exporem seus piores sentimentos (de fúria e raiva), buscando fazê-los psicoplasmar seus sentimentos em manifestações físicas e assim curá-los. Como ele diz a um de seus pacientes: “obrigo seu corpo a rebelar-se contra ele.” (transcrito do filme) O nome *Somafree*, que se traduziria como “livre do soma”,<sup>134</sup> pode ser interpretado como a idéia de estar livre do corpo. Em psicanálise o corpo somático (corpo soma) e o psiquismo se encontram através da pulsão. Segundo Freud, a pulsão é um conceito limite entre o psíquico e o somático, sendo “o representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a psique, como uma medida da exigência de trabalho que é imposta ao psíquico em decorrência de sua conexão com o corpóreo” (FREUD, 1996, p. 85).

A relação entre o corpo soma e as questões psíquicas é uma questão recorrente desde os primórdios da psicanálise. Foi na prática clínica em casos de histeria que Freud começou a pensar sobre o estatuto do corpo na psicanálise. Ele compreendeu que o corpo da histérica (ou a própria histeria) só poderia ser definido se fossem consideradas não somente a anatomia (as paralisias, as afasias), mas a condição da representação corporal presente no imaginário social. O que a histérica mostra é algo de si, em seu corpo, pela via do sintoma. É o sintoma que faz o diálogo entre corpo e psique, e o que sobressai desse diálogo, desse discurso, é a idéia da presença de um conflito inconsciente que remete a um desejo de ordem sexual. O corpo da histérica tende a expressar o psíquico.

Em *Filhos do medo*, a imagem de Nola enraivecida e descontrolada evoca a imagem e o imaginário da mulher histérica. No caso dela a manifestação física do mal psíquico é uma

---

<sup>134</sup> “Soma”, palavra que em grego significa “corpo”, é utilizada para designar o conjunto das células do corpo; o organismo como expressão material, por oposição às funções psíquicas.

tentativa de purgar os sentimentos de raiva e fúria. A terapia de Raglan inverte a lógica da terapia freudiana, ao invés de partir do sintoma físico para desvelar a condição psíquica, ele parte dos traumas psicológicos resgatados no diálogo terapêutico para através deles desencadear manifestações físicas que ele acredita levarem à cura de seus pacientes. *Filhos do medo* pode ser visto então como uma metáfora do cinema cronenberguiano, uma vez que em seus filmes os estados de ânimo dos personagens acabam sempre se refletindo em seus corpos:

Oh, there's only a fleshy element. I am healing the Cartesian rift. I am an embodied person. I really understand the connection between body and mind. Even now, I'm reading some interesting scientific books about evolution and the development of consciousness and how it's embodied in our brains and how disembodied science and psychology is. When you're studying the human mind, you can't take the mind out of it; you have to put it back into the brain. For me, it's all body (in: KAUFMAN, 2003).

Para o cineasta, mente e corpo não podem ser apartados e isso fica evidente em *Scanners* e também em *Spider*. Em *Scanners*, os processos mentais (sentimentos de medo, fúria, desejos, etc.) e telepáticos têm repercussão direta sobre o corpo. O poder telepático está associado ao sangramento do nariz, a fortíssimas dores de cabeça, náuseas e cólicas estomacais, todos sintomas físicos. Além disso, o poder telepático age também sobre o corpo alheio, o domina e o destrói, como na cena emblemática em que um *scanner* faz explodir a cabeça de uma pessoa somente usando seu poder telepático. E quando Cameron tem seu corpo destruído, sua mente invade o corpo do irmão, não podendo existir descanarda. Em *Spider*, apesar do aparente distanciamento das questões cronenberguianas referentes ao corpo, elas também estão presentes. Configurando um quadro clássico de esquizofrenia, Spider rechaça o mundo exterior e se fecha em seu próprio. Seus atos estão ligados a esse mundo imaginário e por isto são difíceis de ser interpretados pelos outros, assim como sua linguagem e sua escrita são ininteligíveis. Seus atos são totalmente inadequados à situação externa, tendo como motivação seu próprio mundo fantástico e sua incapacidade de perceber a realidade. E sua condição mental se reflete sobre seu corpo, pois conforme Cronenberg, *The bodies of schizophrenics are not the same as the bodies of non-schizophrenics* (in: WILLIAMS, 2003). Spider tem uma postura encurvada e seus movimentos são curtos e tensos como se buscasse fechar-se sobre si mesmo, encerrando-se nesse pequeno espaço que comporta sua existência. O corpo é então o seu espaço, mesmo que dele sinta-se apartado pela dissociação causada por sua dupla existência, sendo ao mesmo tempo o menino das memórias e o adulto que o observa. Esquizofrênico, assim como o artista David Nebreda que se enclausurou em casa por

anos, Spider está encerrado dentro de si mesmo. Ambos vivenciam o corpo a partir da esquizofrenia, mas enquanto Nebreda tenta purgá-la através da maceração do corpo, Spider é limitado no próprio corpo por ela. E em *Spider*, assim como em outros de seus filmes o cineasta está interessado justamente em mostrar como as pessoas criam a sua realidade, o que para ele se dá através do corpo: “Nosso senso de realidade é uma experiência física, porque temos dois olhos, dois ouvidos e um sistema nervoso” (in: REZENDE, sd).

Nos filmes de Cronenberg, o corpo, assim como a identidade, está em constante processo de *devenir*. Desta forma, o devir-corpo cronenberguiano não busca atingir uma forma, mas, utilizando as palavras de Deleuze, “encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal, de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevisíveis” (DELEUZE, 1997, p. 11). Um corpo que surpreende por romper com os padrões e por estar em constante transformação. Pois, como afirma Deleuze, “O devir está ‘entre’ ou ‘no meio’” (DELEUZE, 1997, p. 11). O devir-corpo apresentado nos filmes de Cronenberg é extremo e quase sempre tem a morte como único fim possível. O que pode ser visto como uma metáfora da vida, que, atrelada a um corpo em permanente transformação (crescimento, maturidade, envelhecimento), ruma sem opção para a morte. Talvez o que tanto perturbe o espectador em relação a seus filmes, além das imagens abjetas, seja confrontar a verdade de que todo corpo é um devir-corpo.

Esse devir-corpo remete à idéia de hibridismo tanto na conotação biológica quanto cultural do termo. Um exemplo emblemático dessa condição híbrida é transformação de Seth Brundle, em *A mosca*, que se origina do cruzamento de seres de espécies diferentes, não através de uma gestação, mas também decorrente de uma combinação genética entre o homem e uma mosca na qual os dois elementos se transformam em um único, diferente de ambos. E a representação desse corpo híbrido corrobora uma tradição presente nas artes americanas em que a metamorfose parece ser a forma mais adequada para definir a constante transformação no processo de formação cultural americana. O monstruoso, configurado na hibridação dos personagens recorrentes nestas manifestações artísticas, representa então o exílio experimentado por estes “no interior de si próprios e de seu país, em razão de uma natureza que os afasta dos demais” (BERND, 1998, p. 261).

No contexto cultural, o híbrido está associado à idéia de identidades em constante transformação, construídas, ambíguas, heterogêneas e deslocadas que resultam da justaposição e interação de diferentes modos culturais. Esse processo de hibridação cultural pode ser percebido em *M. Butterfly*, no qual o cineasta trata do entrecruzamento de duas culturas distintas, novamente usando o corpo como território. É através do corpo que o

processo de hibridação se desvela: para Cronenberg, sem se dar conta Gallimard passa por um processo de transformação no qual cria sua própria ópera para tornar-se a diva. Incapaz de suportar a perda de sua mulher ideal, ele busca reconstruí-la, metamorfoseando-se em uma versão grotesca da imagem de Madame Butterfly. No presídio, ele encena um espetáculo tragicômico, vestindo trajes orientais improvisados e com unhas pintadas de vermelho, maquia-se burlescamente, mirando-se em um pedaço de espelho. O processo de travestimento, através do qual Gallimard assume o papel de Butterfly, culmina com a constituição da imagem de uma gueixa burlesca.

As fantasias de Gallimard em relação à cultura oriental ajudam a compor sua tragicomédia de erros. Juntos, ele e Song criam uma outra cultura oriental cheia de mistérios, composta das fantasias do diplomata e das necessidades da amante/espia de enganá-lo. Sua metamorfose representa a tentativa de assimilar a outra cultura, cujo mediador é Puccini com sua ópera (também uma fantasia sobre a cultura oriental).

Cronenberg inseriu no roteiro do filme uma cena em que Gallimard acolhe em sua mão uma libélula e a observa. Para o cineasta, esse episódio é uma metáfora do próprio processo de metamorfose que está acontecendo com o protagonista. Assim como Seth em *A mosca*, ele se transforma em um monstro ao fusionar-se com o outro. Em *M. Butterfly*, o outro é representado pela Butterfly da ópera de Puccini, que é interpretada por Song no início do filme e por Gallimard no final. Assim, ambos são personagens em metamorfose, buscando conciliar os elementos distintos que compõem suas identidades transitórias.

Desde as mais extremas representações do devir-corpo apresentadas em *Enraivecida na fúria do sexo*, *Filhos do medo*, *Videodrome* e *A mosca*, até as manifestações mais realistas do corpo que se transforma no contato com o outro pela violência ou pelo sexo, como em *Marcas da violência* e *Senhores do crime*; o corpo é a essência da existência dos personagens cronenberguianos, que através dele buscam se reconhecer e construir suas identidades e nesse processo confrontam a incerteza das identidades e a inconstância do corpo. E tanto nos filmes classificados como de horror e/ou ficção científica quanto nos mais realistas, a forma como Cronenberg apresenta o corpo humano tem causado desconforto e nojo nos espectadores por expor aquilo que deveria ficar encerrado em seus limites, como o sangue, as vísceras, as carnes, os fluidos, feridas, cortes, etc. Contudo, suas imagens provocam simultaneamente repulsa e atração, o que configura uma tendência contemporânea, o fascínio pelo abjeto e pelo grotesco.

Em *Calafrios* os parasitas que infectam os personagens têm um formato semelhante ao de fezes humanas e entram e saem dos corpos por seus orifícios, criando cenas nada

agradáveis. O filme apresenta imagens “repugnantes” que remetem à abjeção relacionada ao corpo humano, ao seu interior, a seus humores e dejetos. No entanto, em contrapartida a seus filmes de terror e ficção científica, também nos mais realistas o limite do corpo em relação à abjeção é rompido. Em *Marcas da violência* há uma cabeça que explode em decorrência de um tiro, criando uma imagem muito semelhante às vistas em *Scanners* e *Videodrome*. Em *Senhores do crime* há um degolamento em *close-up* e, em outra cena, Tatiana, com sangue a escorrer entre suas pernas, adentra uma farmácia pedindo ajuda. Mas, com certeza, é no corpo coberto por tatuagens do protagonista, Nikolai, que o discurso sobre o corpo se torna mais pungente: *That was perfect for me because it was 'body modifications' but in a less sci-fi way* (CRONENBERG *apud* AYSCOUGH, 2007). O cineasta reconhece que está dando uma nova configuração a uma questão que lhe interessa e que já abordara muito por outras perspectivas, redigindo ele próprio a linha decisiva do roteiro: *In Russian prisons, if you don't have tattoos, you don't exist, because your life story is written on your body in tattoos* (CRONENBERG *apud* AYSCOUGH, 2007). As tatuagens que recobrem o corpo do protagonista contam sua história e o inserem em uma comunidade que através delas se reconhece e, além de um discurso pessoal, elas realizam uma comunicação entre iguais capazes de lerem seus códigos. Como explica Cronenberg:

It's like a secret society wherein your life story is literally tattooed on your body — you really don't have an identity unless you have those tattoos. People read you — they can tell what crimes you've committed, where you spent time in prison, what your sexual orientation is, how high up you are in the hierarchy of the mob. And woe to you if you have a false tattoo that you didn't earn, because if it means ripping off your skin [to get rid of it], you have to do that (in: LODER, 2007).

Assim, após submeter os corpos de seus personagens a tantas transformações fantásticas, Cronenberg utiliza a tatuagem, uma ação cada vez mais corriqueira através da qual se realiza uma alteração voluntária no próprio corpo. A tatuagem recartografa o corpo e sua imagem, lançando sobre ele novas significações. Também o processo de realização das tatuagens é apresentado em *Crash* e em *Senhores do crime*, sendo um momento importante das respectivas narrativas. Através da ação da escrita da tatuagem, o corpo transforma-se literalmente em lugar de autoria, no qual as marcas realizadas sobre ele contam uma história. Em ambos os filmes os episódios que apresentam a realização de tatuagens são engendrados pelo próprio cineasta: em *Crash*, o episódio não existe no romance do qual o filme foi adaptado e em *Senhores do crime*, o roteiro apenas se refere às tatuagens de Nicolai. Ambos os episódios evidenciam a questão do corpo alterado, dando visibilidade à opção intencional

pela transformação corporal, revelando que não apenas no universo artístico, mas também na vida cotidiana, o corpo tem sido um território que os indivíduos buscam dominar e reconstruir, instaurando-lhe novos significados. Desta forma, o corpo funciona como um arquivo, no qual o indivíduo registra sua história. A tatuagem e suas vertentes mais radicais, como a *scarification* e o *branding* são cicatrizes produzidas pela vontade. Assim, tanto a tatuagem quanto a cicatriz são duas possibilidades de narrativa realizadas sobre e através do corpo.

Em *Crash*, as tatuagens são literalmente cicatrizes construídas, através das quais os personagens evocam o presságio de um acidente automobilístico, simulando as marcas que seriam deixadas no corpo por partes de um automóvel em decorrência de um acidente. O episódio criado por Cronenberg reafirma a importância da cicatriz enquanto evidência do acidente, como memória palpável que se pode percorrer com dedos e lábios:

The wound is both the boundary between life and death, but refuses to be the boundary, and allows life and death to communicate in an alarming space. The wound marks the spot where death nearly realised itself in an accident. But the wound is not just a premature memorial; it also and ferociously aims at pure libido and immortality – to be achieved through the intensification of sexual energy released by car accidents, into the unbound beyond (ADAMS, 2000, p. 108).

A centralização da descrição do corpo em função de suas cicatrizes, em seu aspecto grotesco e abjeto, reforça a diferença desse em relação ao cânone corporal clássico. Não interessa a maciez da pele, sua delicadeza, ou a uniformidade do corpo, mas, pelo contrário, é o detalhe rugoso, áspero e sobressalente que está no centro da descrição. A cicatriz é um aspecto marcante também em *Marcas da violência*, no qual o rosto desfigurado do personagem Carl Fogarty, interpretado por Ed Harris, está estreitamente ligado ao passado violento de Tom.

As imagens abjetas e grotescas apresentadas nos filmes de Cronenberg colocam os espectadores frente a elementos que deveriam estar encerrados no interior do corpo, gerando-lhes repulsa e desconforto. Contudo, para o cineasta, tais imagens são admiráveis:

It's not disgust. It's fascination, but it's also a willingness to look at what is really there without flinching, and to say this is what we're made of, as strange and as disgusting as it might seem at times. I'm really saying that the inside of the body must have a completely different aesthetic... I could conceive of a beauty contest for the inside of the human body (CRONENBERG *apud* SMITH, 2000, p. 69).

A percepção do cineasta a respeito da beleza do interior do corpo se manifesta também na obsessão dos irmãos Mantle, em *Gêmeos: mórbida semelhança*, pelo interior do corpo



feminino e por sua beleza. Diz um dos irmãos a sua amante Claire Niveau: *Surely you've heard of inner beauty? I've often thought there should be beauty contests for the insides of bodies.* (Transcrito do filme) Os irmãos Mantle representam o fascínio extremo pelo corpo, por sua beleza interna e visceral, podendo estes ser vistos como alter-egos do cineasta em sua obsessão por investigar as possibilidades do corpo, principalmente do feminino. Vale lembrar que em *A mosca* o cineasta retorna para a frente das câmeras para interpretar justamente um ginecologista. Para ele, *Gynecology is such a beautiful metaphor for the mind/body split. Here it is: the mind of the men – or women – trying to understand sexual organs* (in: RODLEY, 1997, p. 145). Se as ciências médicas são um interesse freqüente nos seus filmes, em *Gêmeos* fica explícita a relação erótica que ele reconhece no ato médico em relação ao corpo.

É em *Videodrome* que o cineasta leva ao extremo seu fascínio pelas possibilidades de transformação do corpo, ou melhor, da carne, e pela perspectiva da criação da “nova carne”. Em entrevista a Serge Grunberg, Cronenberg disse: *I have to make the word be flesh, and then photograph the flesh, because I can't photograph the word.*<sup>135</sup> Conforme Cronenberg:

The most accessible version of the 'New Flesh' in *Videodrome* would be that you can actually change what it means to be a human being in a physical way. We've certainly changed in a psychological way since the beginning of mankind. In fact, we have changed in a physical way as well. We are physically different from our forefathers, partly because of what we take into our bodies, and partly because of things like glasses and surgery. But there is a further step that could happen, which would be that you could grow another arm, that you could actually physically change the way you look – mutate (in: RODLEY, 1997, p. 80-81).

Levando-se em consideração as manifestações artísticas apresentadas anteriormente é fácil perceber que a obra cinematográfica de Cronenberg dialoga com uma tendência contemporânea. A idiossincrasia de suas realizações está em trabalhar com a linguagem cinematográfica. Como o próprio cineasta reconhece, a forma como ele aborda o corpo tem sido recorrente na obra de artistas de outras linguagens e especialmente nas artes visuais:

My films are bodycentric. For me, the first fact of human existence is the body and the further we move away from the human body the less real things become and have to be invented by us. Maybe the body is the only fact of human existence that we can cling to. And yet it seems to be much ignored in movie making, although maybe not in art generally. One thinks of a lot of strange, interesting performance artists and painters like Francis Bacon. But in movie making there still seems to be this flight from the body in a weird way (in: PORTON, 1999).

Cronenberg reconhece uma tradição artística de representação e investigação do corpo na qual ele se insere, mesmo que não afirme isso, e dentre a qual destaca a obra de Bacon. Ele

<sup>135</sup> A entrevista foi filmada pelo francês André S. Labarthe e transformou-se no documentário: *Cinéma de notre temps – David Cronenberg: I have to make the word be flesh* (1999).

reconhece a existência de uma estreita ligação entre a forma como percebe e investiga o corpo e o trabalho dos artistas do corpo (*performers* ou pintores). A consciência da intrínseca relação entre sua obra e a desses artistas está na idéia original de *Painkillers*, um projeto ainda sem data para realização, mas em cujo roteiro o cineasta já trabalha desde 1999. Uma das inspirações para a trama foi *Le Manifeste de l'Art Charnel*, de Orlan, sendo a própria artista convidada pelo cineasta a interpretar a si mesma na película. O protagonista da narrativa é Saul Tenser, um artista performático radical que possui uma incomum capacidade de suportar a dor. Em sua busca por alcançar todos os tipos de prazer ele se aproxima de um grupo subversivo enigmático que lhe revela todos os seus segredos. O drama de Tenser é decidir se revela ou não esses segredos às autoridades. O projeto para a realização do filme ainda continua em suspenso, sem previsão de realização.

Quanto à relação com a obra de Francis Bacon, Cronenberg não a menciona como uma referência ou influência, mas reconhece a proximidade entre a forma como ele e o pintor representam e percebem o corpo.

Falando a respeito da impressão que sua obra causa a algumas pessoas de ser violenta, Bacon acredita que tal deve-se ao fato de vivermos uma existência velada e ele conclui: “E às vezes penso, quando as pessoas dizem que meus quadros parecem violentos, que eu consigo de vez em quando levantar algum véu ou afastar algum biombo” (in: SYLVESTER, 1995, p. 82). Cronenberg acredita que esse deve ser o papel do artista, *to lift a veil, to force us to look at things that are hidden or repressed; things we don't want to look at, or think we don't want to look at* (in: HATTENSTONE, 2007). E ambos fazem esse desvelamento através do corpo e da violência que o coloca em evidência. Na obra de Bacon, a violência é percebida na forma como ele desfigura o corpo, convertendo-o em carne exposta. Mesmo que o artista não declare uma intenção de representar a violência, sentindo-se até surpreso por pessoas perceberem seus quadros dessa forma, fica clara a relação inerente entre corpo e violência, tantas vezes afirmada por Cronenberg:

My understanding of violence is that it's all body, it's all physical. When we talk about violence, we're not talking really about a building blowing up, we're talking about bodies being destroyed. And I take that very seriously because, you know, I'm an atheist, and I think your body is you. That's the first fact of human existence, and, really, the only fact. So if you kill somebody, to me that's an absolute act of destruction (in: MUELLER, 2008).

Assim, ao centrar *Marcas da violência e Senhores do crime* em manifestações explícitas de violência, o cineasta reconfigura a questão do corpo. Em *Senhores do crime*, Cronenberg criou uma das mais impressionantes cenas de luta já vista no cinema, em que

Nikolai é atacado de surpresa por *gangsters* armados com facas em uma casa de banho. O episódio é visceral, seu corpo recoberto por tatuagens, másculo e ágil, é macerado pelos golpes e facadas desferidos por seus oponentes, sua nudez expondo explicitamente sua fragilidade. Por outro lado, a luta com facas exige o contato físico, criando um balé de movimentos de ataque e defesa que imprime ao episódio uma carga homoerótica brutal, semelhante à apresentada nas obras de Bacon. Conforme Deleuze e Gattari:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente (DELEUZE; GATTARI, 2004, p. 43).

É no contato com outro corpo que o corpo se revela. Assim, a violência e o sexo são duas potencialidades latentes do corpo e não necessariamente opostas. Em seus filmes Cronenberg leva o corpo ao extremo, colocando-o no limiar entre o prazer e o horror e por vezes rompendo esse limite, não apenas em suas obras de horror e/ou ficção científica. Como observa Shaviro: *To the extent that the flesh is unbearable, it is irrecoverable. The extremities of agony cannot finally be distinguished from those of pleasure* (SHAVIRO, 1993, p. 148).

Cronenberg acredita que haja uma ligação intrínseca entre sexo e violência:

Sex and violence have always got on very well together, like bacon and eggs. If you look at the history of cinematic violence, there is always a sexual component in violence and a violent component in sexuality. To me that's just a natural thing to explore. (...) You feel like you are dealing with some primordial basic truths about human nature when you are dealing with those things (in: ROZEMEYER, 2008).

*Marcas da violência* apresenta duas cenas de sexo, as quais foram muito comentadas. Na primeira, o casal de protagonistas inicia uma brincadeira sexual de sexo adolescente, na qual a esposa veste um uniforme de animadora de torcida e a cena culmina com um ato de sexo oral recíproco. Já a segunda cena inicia com uma discussão do casal: ao descobrir a verdade sobre o passado do marido, Edie fica furiosa e lhe dá um tapa no rosto. Tom parte para ela com um misto de paixão e violência, dominando-a sobre as escadas. Em um rápido momento de autocontrole resolve soltá-la, mas ela puxa-o novamente para si e ambos se entregam a um momento de sexo violento. Estas cenas não faziam parte do roteiro original, sendo criadas pelo cineasta. A primeira foge ao padrão das cenas de sexo do *mainstream* e, apresentando uma prática que não é corriqueira no cinema comercial, o ato pode ser visto como ofensivo e abjeto por alguns espectadores. Tais episódios, assim como as cenas de

intercursos sexuais apresentados em *Crash*, também apresentadas em um contexto realista, causaram estranhamento aos espectadores por sua crueza.

Desde o início de sua carreira seus filmes apresentam um componente sexual muito forte. A sexualidade e a busca por novas possibilidades para ela estão quase sempre envolvidas nas questões que regem o comportamento de seus personagens. É assim como ele apresenta imagens desconcertantes em relação ao corpo, transgredindo padrões estéticos, também sua abordagem das questões referentes ao sexo e à sexualidade transgridem padrões morais e sociais, uma vez que suas imagens ousadas e extremas confrontam tabus.

Para Cronenberg, a sexualidade de cada pessoa é, na verdade, uma criação compartilhada que tanto o homem quanto a mulher criam uns para os outros: *It's kind of sweet in some ways and kind of scary in others, because it means in a way there's no reality of sexuality; there's no such thing as absolute maleness or absolute femaleness* (in: RODLEY, 1997, p. 184). Em *Crimes of the Future*, Cronenberg aborda a questão da dualidade masculina e feminina existente nos seres humanos. No futuro, com a morte da população feminina em idade reprodutiva, os homens, para manter o equilíbrio, têm de descobrir neles mesmos a masculinidade e a feminilidade. Cronenberg imagina novas possibilidades para a sexualidade, além dos limites corporais centrados nos órgãos sexuais, o que refletiria sobre a polarização sexual homem/mulher:

Human beings could swap sexual organs, or do without sexual organs *per se*, for procreation. We're free to develop different kinds of organs that would give pleasure, and that have nothing to do with sex. The distinction between male and female would diminish, and perhaps we would become less polarized and more integrated creatures. I'm not talking about transsexual operations. I'm talking about the possibility that human beings would be able to physically mutate at will, even if it took five years to complete that mutation. Sheer force of will would allow you to change your physical self (in: RODLEY, 1997, p. 82).

As novas possibilidades vislumbradas por Cronenberg para a sexualidade, da telepatia à realidade virtual, passam pela transformação do corpo realizada tanto pela ciência quanto pela tecnologia que podem proporcionar-lhe novos órgãos sexuais. A busca pela reinvenção da sexualidade está em vários de seus filmes, sendo mostrada de diversas maneiras. Ele acredita que a relação entre os seres humanos e a sexualidade tenha sido modificada pelos adventos tecnológicos:

Acho que atingimos um ponto crítico na história da sexualidade humana. Nós não precisamos mais manter relações sexuais para a procriação. Se quisermos, podemos nos livrar do sexo, sem que isso signifique a extinção da raça humana. [...] Nós também temos acesso a cirurgias plásticas para alterar – ou mudar – anatomicamente tanto a genitália masculina como a feminina. Se existem os mais variados tipos de operações sexuais, por que não ir mais longe no

sentido da criação de novos órgãos sexuais que não resultem em gravidez? Esse momento de grande avanço tecnológico traz um novo entendimento sexual (in: BERNARDEZ, 1999).

Essa percepção da maleabilidade do corpo e de seus órgãos dialoga com a obra de Bacon, pois ambos partem do corpo que se desconfigura para a boca que centraliza. Mas enquanto Bacon pinta o grito silencioso da boca escancarada que centraliza a dor, Cronenberg apresenta em *Videodrome* uma boca feminina sensual em *close*, preenchendo a tela, como um órgão independente de um corpo, que concentra todo o prazer.

Conforme Deleuze, o corpo na obra de Bacon se esforça por escapar, “ou espera escapar”. Não é o indivíduo que busca libertar-se de seu corpo, mas o corpo que tenta escapar através de espasmos. O que, conforme o próprio pintor, seria uma aproximação do horror e da abjeção. E nesse aspecto novamente a obra de Bacon e a de Cronenberg se aproximam à medida que ambas as representações do corpo despertam sensações de horror e de abjeção. Como se vê, por exemplo, na obra *Tríptico* (*Tríptico* – maio/junho – 1973), na qual o pintor apresenta o corpo em relação com seus excrementos e seu vômito, mergulhando assim no território da abjeção que está estreitamente ligado ao corpo, reconfigurando a relação deste com sua falta original que centra-se na boca como local de entrada, mas também como local de saída. Através do grito, recorrente em sua obra, o corpo inteiro parece escapar pela boca. E essa boca escancarada é também a manifestação do grotesco, pois, conforme Bakhtin, para o grotesco a parte mais importante do rosto é a boca, ela domina. O rosto grotesco se reduz a uma boca escancarada (abismo corpóreo) para a qual todo o resto serve tão somente de moldura.

No entanto, os órgãos sem organismo se revelam como transitórios e passageiros, tornando-se polivalentes, fazendo o que é boca em um nível ser ânus em outro. Ânus e boca, elementos complementares num sistema orgânico “normal”, passam a equivaler-se quando a lógica corporal é rompida. Ao adaptar *Almoço nu*, uma das mais longas citações retiradas diretamente do romance pelo cineasta é justamente o episódio do “ânus falante” (“The Talking Asshole Routine”), que no filme é contado por Lee a seus amigos: um homem ensina seu ânus a falar e com o passar do tempo ele fala cada vez mais e o homem não consegue calá-lo. Pelo contrário, é a boca do homem que vai sendo emudecida pelo surgimento de uma substância gelatinosa que a obstrui. E finalmente seu cérebro é dominado e destruído:

Did I ever tell you about the man who taught his asshole to talk? (...) After a while, the ass started talking on its own. (...) Finally, it talked all the time, day and night. You could hear him for blocks, screaming at it to shut up, and beating it with his fist, and sticking candles up it. But nothing did any good, and the asshole said to him, “It’s you who will shut up in the end,

not me. Because, we don't need you around here any more. I can talk, and eat, AND shit". (...) For awhile, you could see the silent helpless suffering of the brain behind the eyes, then finally the brain must have died, because the eyes went out, and there was no more feeling in them than a crab's eye on the end of a stalk (BURROUGHS, 1959).

O texto apresenta o conflito entre o oral e o anal, no qual acaba ocorrendo a vitória do ânus, que termina por assimilar todas as funções da boca. Para Cronenberg:

El ano parlante es una imagen muy literal del tabú de los orificios humanos. Es una de las contribuciones más infames de Burroughs a la literatura, que toca algo sensible: encontrar a través de la organización de nuestros cuerpos y de nuestras vidas las formas de representación específicas y aceptables (CRONENBERG *apud* GOROSTIZA, 2003, p. 233).

A interpretação que o cineasta faz desse episódio remete às suas próprias inquietações em relação ao corpo e suas possíveis transformações, uma vez que ele também em muitos de seus filmes provoca o espectador com a imagem de novos orifícios que cria no corpo humano: fendas semelhantes à vagina, como se vê em *Videodrome* e em *Crash*; e orifícios semelhantes a um ânus apresentados em *Enraivecida na fúria do sexo* e *eXistenZ*. Cronenberg propaga assim a idéia de uma sexualidade projetada para além dos órgãos sexuais.

Além disso, o ânus representa um ponto de indistinção entre a anatomia masculina e a feminina, outra questão recorrente na obra de Cronenberg. O cineasta sempre apresentou interesse pelas noções de “perversidade polimorfa” e “omnissexualidade”, que tratam de uma sexualidade que transcende questões sociais, culturais e de gênero. Ele confessa que ficou fascinado por uma cena do filme *O amor não tem sexo* (*Prick Up Your Ears* – 1987), de Stephen Frears,<sup>136</sup>

where twenty guys would be fucking each other in a public toilet, with the lights out, not knowing who anybody was, or what anyone looked like. Part of me says, I'd love to try that. And if you're doing that, it doesn't matter if it's men or women or a combination of them (CRONENBERG *apud* BROWNING, 2007, p. 111).

Essa ambivalência sexual fica explícita em *eXistenZ*, uma vez que os orifícios criados no fim da espinha dos jogadores, os *bioports*, não diferenciam esses corpos em relação ao gênero sexual, pelo contrário, os equiparam. Através desse novo orifício corporal que é penetrado para que o indivíduo adentre o mundo do jogo virtual e assim usufrua o prazer desse processo, instaura-se uma nova forma de gozar as possibilidades do corpo. Assim, homens e mulheres podem penetrar ou ser penetrados. E ao inaugurar novos órgãos e

<sup>136</sup> O filme retrata a vida do famoso teatrólogo britânico Joe Orton, cujas peças *Loot* e *What the Butler Saw* se tornaram êxitos em Londres nos anos 60 e a quem foi encomendado um roteiro para um filme dos Beatles.

perverter a função de outros, Cronenberg, assim como Bacon, desconstrói a ordem corporal e a conformidade das partes, orifícios abertos que representam o limite de passagem entre dentro/fora: boca, ânus, *bioports*, revelando a equidade entre eles já que não estão mais submetidos a uma norma corporal. Para o cineasta:

An orifice is an orifice. The sexual aspects of it are pretty obvious and the psychology of orifices does involve sexuality of every kind. Every orifice has come to have its sexual use, including ears, noses and everything else. So why would this new orifice not have its sexual aspect? Of course it does. So, to me, I'm just revealing things that are there to be revealed (in: HATTENSTONE, 2007).

A idéia dos *bioports* como novas possibilidades de prazer associadas à idéia da penetração anal é reforçada pelas cenas em que se vê a criação desses orifícios, através da perfuração perpetrada por uma espécie de furadeira, bem como nas cenas em que se realiza a conexão do jogo ao corpo, através de sua penetração. A penetração anal, ou a incerteza em relação ao tipo de penetração realizada é freqüente nos filmes do cineasta, onde os intercursos sexuais são apresentados em sua maioria sendo realizados por trás.

Chris Rodley destaca a maneira como na maioria das cenas de sexo em *Crash* o diretor não coloca os personagens frente a frente, optando por penetrações realizadas por trás e pelo sexo anal. Cronenberg afirma ter uma preferência estética por essa posição, pois assim pode focalizar o rosto dos dois atores ao mesmo tempo. E, por outro lado, esse tipo de relação sexual representa um estado de desconexão entre os parceiros. Para Beard, essa posição sexual representa a dificuldade de conexão entre os personagens e uma condição de alienação. Além disso, ele vê nos atos sexuais de penetração por trás a configuração de uma estrutura sadomasoquista em que a mulher é subjugada ao desejo masculino. *Rear-entry sex is more sadomasochistic than 'normal' sex.* (BEARD, 2006, p. 408). Assim, Catherine Ballard em *Crash*, Nicki Brand<sup>137</sup> em *Videodrome* e Joan Lee em *Mistérios e paixões*, são objeto desse desejo sexual transgressivo, sofrendo os danos decorrentes disso.

A penetração realizada por trás sugere a realização de sexo anal, que implica quase sempre nas idéias de violência e de dominação. Conforme Pierre Bourdieu:

A penetração, sobretudo quando se exerce sobre um homem, é uma das afirmações da *libido dominandi*, que jamais está de todo ausente na libido masculina. Sabe-se que, em inúmeras sociedades, a posse homossexual é vista como uma manifestação de “potência”, um ato de dominação (BOURDIEU, 1999, p. 31).

<sup>137</sup> *Brand* sugestivamente significa em inglês: “marcar a ferro”; e atualmente denomina a prática de modificação corporal realizada desta forma.

A prática da sodomia foi por muito tempo (e talvez para alguns ainda seja) associada à noção de algo abjeto e a própria palavra já possui em si uma carga simbólica negativa muito forte.<sup>138</sup> A prática do sexo anal representa a separação total entre sexo e procriação, reforçando assim a idéia de uma sexualidade cujo objetivo único é o prazer. Tal conduta vai de encontro aos valores da moral sexual que, segundo Michel Foucault, apregoa “a pertinência do prazer ao campo perigoso do mal, a obrigação da fidelidade monogâmica, a exclusão de parceiros do mesmo sexo” (FOUCAULT, 1984, p. 218).

A idéia da penetração anal está intimamente ligada à idéia de dominação e à diferença de expectativas entre homens e mulheres no que diz respeito às relações sexuais. Pierre Bourdieu demarca tal diferença:

À diferença das mulheres, que estão socialmente preparadas para viver a sexualidade como uma experiência íntima e fortemente carregada de afetividade, que não inclui necessariamente a penetração, mas que pode incluir um amplo leque de atividades (falar, tocar, acariciar, abraçar etc.), os rapazes tendem a “compartimentar” a sexualidade, concebida como um ato agressivo, sobretudo físico, de conquista orientada para a penetração e o orgasmo (BOURDIEU, 1999, p. 30).

Contudo, o sexo anal só fica evidente em *Crash* na cena do encontro homossexual entre James e Vaughan. Nos outros intercursos é mantida a ambigüidade em relação ao lugar que é penetrado. Frente à curiosidade de Rodley em relação ao motivo de tal postura, Cronenberg responde:

It's a choice I made. I liked the way it looked. It felt right, getting both the actors looking towards the camera and not at each other. It helped that sort of 'disconnected' thing. It's been suggested that I'm obsessed with asses, but I like everything, you know. I don't think I'm too overly obsessed with asses. It's more, 'How do you have sex when you're not quite having sex with each other?' That kind of thing (in: RODLEY, 1997, p. 198).

Esse tipo de colocação em cena dos personagens nos episódios sexuais é recorrente nos filmes de Cronenberg. Em *M. Butterfly* é graças ao engano de reconhecimento, através do qual René Gallimard penetra o ânus como se fora a vagina, que esse personagem pode acreditar estar tendo relações sexuais com uma mulher.

Para Deleuze, a zona de indiscernabilidade presente nas obras de Bacon representa o devir-animal, momento em que o todo o corpo tende a escapar, dissipando-se: “o devir-animal é apenas uma etapa para um devir imperceptível mais profundo no qual a Figura desaparece” (DELEUZE, 2007, p. 35). Em outro texto Deleuze explica:

<sup>138</sup> A palavra sodomia vem do nome da antiga cidade palestina, Sodoma, a cujos moradores eram associadas práticas sexuais execráveis e condenadas pelas “leis divinas”.



Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou (DELEUZE; GUATARRI, 2004, p. 18).

Esse processo de devir-animal pode explicar a metamorfose de Seth em *A mosca*. Sua transformação é contínua e só termina com sua morte, mas ele nunca se torna completamente um animal. Nesse processo, ao romper os limites entre o humano e o animal (inseto), o corpo em mutação de Seth gera uma abjeção extrema decorrente dos pedaços tais como orelhas, unhas e dentes que dele se desprendem e das golfadas de uma saliva espessa e corrosiva expelidas como um vômito pela boca.

Além do devir-animal, os filmes de Cronenberg apresentam também o devir-máquina, que está entre a humanização da máquina e a desumanização do homem, o que se vê de forma emblemática em *Videodrome* e em *eXistenZ*. Os híbridos homem-tecnologia criados por Cronenberg extrapolam e entrecruzam as noções de ciborgues protéticos e interpretativos, mas, com certeza, configuram-se como bons exemplos da imagem de seres pós-humanos. Através deles Cronenberg questiona a própria forma do corpo humano em sua adequação às atuais necessidades do indivíduo, confluindo nesse ponto com as proposições de Sterlac.

Esse imbricamento de corpo e tecnologia se dá também de forma menos fantástica, mas não menos impressionante, em *Crash*. A interação do humano e do inumano através da ação da tecnologia sobre o corpo constrói-se devido à ocorrência do desastre automobilístico. Como resultado o corpo ressurgue das ferragens contorcidas do veículo com uma nova identidade, ele é recriado – surgem então as cicatrizes e são necessárias as próteses e os aparelhos ortopédicos. Contudo, não apenas o corpo sofre uma transformação, mas também a percepção dos personagens a respeito dele é alterada. Após o desastre, James passa a ter uma nova percepção do seu próprio e do corpo das outras pessoas. O corpo recebe uma nova significação. E este corpo que apresenta mutilações, cicatrizes e próteses, não é desagradável aos personagens, que, pelo contrário, cultuam tal diferença. A representação dessa imagem corporal (mutilada – transformada – híbrida) é, com certeza, um dos aspectos responsáveis pelo repúdio e estranhamento que o filme causou em muitos espectadores. Principalmente por esse novo corpo configurar-se como um objeto de desejo e de prazer. Como afirma Rosa Olivares: *Esa transgresión desbarata la mente de los espectadores, que salen aterrorizados*

*de que el deseo lo despierten prótesis y cicatrizas y no bellas y esterilizadas señoritas.* (OLIVARES, 1998, p. 83). Pois é horrível imaginar que tais corpos, tão estranhos ao padrão, possam ser desejados.

Outro aspecto marcante diz respeito à forma como Cronenberg aborda o corpo feminino, sempre se concentrando nos mistérios de sua abjeção, que são simultaneamente sedutores e assustadores, os quais tanto o cineasta quanto os seus personagens investigam.

Em *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Barbara Creed utiliza o conceito de abjeção proposto por Kristeva para analisar a representação da mulher e do corpo feminino no cinema do gênero de horror.

The horror film is populated by female monsters, many of which seem to have evolved from images that haunted the dreams, myths and artistic practices of our forebears many centuries ago. The female monster, or monstrous-feminine, wears many faces: the amoral primeval mother; vampire, witch, woman as monstrous womb, woman as bleeding wound, woman as possessed body, the castrating mother, woman as beautiful but deadly killer, aged psychopath, the monstrous girl-boy, woman as non-human animal, woman as life-in-death, woman as the deadly *femme castratrice* (CREED, 1994, p. 1).

A natureza estranha do feminino se caracteriza então pela abjeção em seu corpo através de sua sexualidade e de suas funções de reprodução cujas transgressões e desvios minam a ordem social. O corpo feminino é ameaçador por representar ao mesmo tempo a sexualidade tentadora e a repulsa física, assim como por fazer lembrar tanto do nascimento quanto da morte. E o fato de serem os órgãos sexuais femininos internos, e não expostos como os masculinos, intensifica ainda mais a curiosidade acerca deste universo biológico escondido nas entranhas. O ápice deste mistério se encontra justamente no poder feminino da reprodução:

The reason why woman's maternal function is constructed as abject is equally horrifying. Her ability to give birth links her directly to the animal world and to the great cycle of birth, decay and death. Awareness of his links to nature reminds man of his mortality and of the fragility of the symbolic order (CREED, 1994, p. 47).

Assim, o processo da geração de uma outra vida no ventre feminino, bem como suas representações simbólicas são recorrentemente investigados pelos personagens cronenberguianos, como em *Filhos do medo*, *Scanners*, *Videodrome*, *A mosca*, *Gêmeos: mórbida semelhança* e *M. Butterfly*. Conforme Bear, uma das posições ocupadas pelos personagens femininos do cineasta é justamente relacionada a sua condição enquanto *horrifically maternal*, *'monstrous feminine'*, *abject female body* (BEARD, 1997, p. 224). Tanto em *Os filhos do medo* quanto em *Gêmeos: mórbida semelhança*, Cronenberg exacerba

a representação da abjeção do corpo feminino, do “útero monstruoso”. Em ambos os filmes os órgãos reprodutivos femininos são associados à idéia da mulher monstruosa: Nola, com seus partos assustadores, gerando filhos abomináveis em *Os filhos do medo* e Claire Niveau, a mulher mutante que possui um útero trifurcado em *Gêmeos*:

The womb represents the utmost in abjection for it contains a new life form which will pass from inside to outside bringing with it traces of its contamination – blood, afterbirth, faeces. [...] The horror film exploits the abject nature of the womb by depicting the human, female and male, giving birth to the monstrous (CREED, 1994, p. 49).

Em *Filhos do medo*, o tratamento de Nola faz com que ela desenvolva uma capacidade de gerar criaturas nascidas da corporificação de sua raiva. Essa nova gravidez assexuada inaugura um processo gestacional grotesco e um parto assustador, que é assistido por seu marido e pelos espectadores. No fim do filme, fica claro que sua filha Candice desenvolve o mesmo poder (ou doença) da mãe, que representa na verdade a própria natureza da fêmea – *an abject creature not far removed from the animal world and one dominated totally by her feelings and reproductive functions* (CREED, 1994, p. 47).

Esse mistério em relação ao corpo da mulher e às suas funções configurando-se como algo assustador é recorrente na obra de Cronenberg. Em *Scanners*, por exemplo, a gestação é interferida pela administração de Efemerol,<sup>139</sup> que causa uma mutação nos fetos. Desta gravidez manipulada nascem os *scanners*, seres telepatas com poderes extraordinários. Ou seja, o útero que gera aberrações. Em *A mosca*, ao descobrir que está grávida do já mutante Brundlefly, Veronica sonha que está dando à luz uma larva gigante ao invés de um bebê. Ela tem medo de estar gerando um ser monstruoso e repete muitas vezes: *I don't want it inside me! I don't want it inside my body!* – novamente a gestação e o parto estão associados ao medo do desconhecido. Veronica teme o que está crescendo em seu ventre e o momento do parto assume proporções assustadoras, pois é o momento de confrontar o desconhecido. Detalhe interessante é que o papel do obstetra responsável por trazer ao mundo o bebê-mosca é interpretado pelo próprio Cronenberg. Coincidentemente, seu filme seguinte, *Gêmeos*, terá como protagonistas justamente dois ginecologistas, os irmãos Mantle, especialistas em fertilidade humana que optaram por apenas investigar e tratar os problemas femininos. Conforme Cronenberg:

---

<sup>139</sup> Conforme Cronenberg, a inspiração para escrever *Scanners* veio em parte do escândalo real da Talidomida, medicamento utilizado para tratar o enjôo em grávidas, mas que depois se descobriu causava má formação congênita.

Gynecology is such a beautiful metaphor for the mind/body split. Here it is: the mind men – or women – trying to understand sexual organs. I make my twins as kids extremely cerebral and analytical. They want to understand femaleness in a clinical way by dissection and analysis, not by experience, emotion or intuition. ‘Can we dissect out the essence of femaleness? We’re afraid of the emotional immediacy of womanness, but we’re drawn to it. How can we come to terms with it? Let’s dissect it’ (in: RODLEY, 1997, p. 145).

Os irmãos sentem-se desde a infância intrigados pelo corpo feminino, o que os leva a criarem o Retrator Mantle, um instrumento para garantir que as vísceras femininas fiquem expostas durante a cirurgia. O aparato lembra um instrumento de tortura e quando os irmãos o estão testando, durante uma dissecação, são chamados a atenção por um supervisor que lhes adverte que o instrumento funciona muito bem em cadáveres, mas não deve funcionar em uma paciente viva. O Retrator é, com certeza, o predecessor dos “Instrumentos para operar mulheres mutantes” construídos por Beverly com o auxílio de um escultor (que depois os expõe como obras de arte). O próprio Cronenberg revela também possuir um grande interesse pela arte da escultura, tendo chegado a produzir algumas, entre as quais uma intitulada justamente *Surgical Instrument for Operating on Mutants. Parte de la escultura era el órgano que debía ser operado, y otra parte era el propio instrumento* (GOROSTIZA; PEREZ, 2003, p. 212). Os instrumentos de Beverly, assim como a escultura do cineasta, possuem formas organicizadas que imitam a forma dos órgãos mutantes que deveriam operar, como se buscassem a interação perfeita com estes órgãos.

Já em *M. Butterfly*, não há cena de parto, na verdade não há parto algum, mas Gallimard acredita que a criança que Song lhe apresenta realmente seja seu filho. Contudo, Song na verdade é um homem. O desconhecimento do corpo feminino chega ao extremo neste filme, uma vez que o protagonista acredita manter relações sexuais com uma mulher que o introduz às antigas artes do amor oriental. Gallimard se deixa seduzir em um jogo no qual a cartografia do corpo feminino é alterada em decorrência da imprecisão resultante da proximidade entre ânus e vagina. No contexto desta fantasia masculina em relação ao território estrangeiro que o corpo feminino representa para os homens, os orifícios são confundidos e cria-se a idéia deste parto inexistente.

Em *Crash*, novamente o corpo feminino se apresenta como local misterioso para a experimentação e a exploração. Seja o corpo perfeito e imaculado de Catherine ou o corpo reinventado de Gabrielle, que desfigurado pelo acidente automobilístico é reconstruído pela tecnologia médica. Além disso, a cicatriz similar a uma vagina em sua perna que é penetrada por Ballard, retoma a máxima cronenberguiana de que podem ser inventados novos órgãos sexuais.

Por outro lado, conforme Grele McGregor,<sup>140</sup> o herói canadense parece ter um aspecto sexual feminino, enquanto o herói estadunidense é masculino. Para MacGregor, a literatura canadense apresenta uma inversão dos papéis sexuais; a protagonista canadense é forte e dominante na família, enquanto o protagonista é gentil e distante: *aunque la tendencia hacia la inversión de los sexos no es un elemento reconocido en nuestra [canadiense] percepción nacional de nosotros mismos, es suficientemente general para considerarla como una característica importante de lo que podríamos llamar el inconsciente canadiense* (McGREGOR *apud* LIPSET, 1993, p. 87). Segundo Seymour Lipset, os filmes anglófonos têm uma tendência a reiterar a síndrome do homem débil/mulher forte.

Os personagens femininos nos filmes de Cronenberg inserem-se nesta tradição canadense, uma vez que tendem a apresentar um perfil mais forte e dominante do que os protagonistas e personagens masculinos. Em *Enraivecida na fúria do sexo*, bem como em *Filhos do medo*, os personagens femininos representam uma força destrutiva monstruosa que aterroriza os homens. Rose (interpretada por Marilyn Chambers),<sup>141</sup> em *Enraivecida*, é submetida a um tratamento experimental que como efeito colateral faz surgir um orifício em sua axila, semelhante a uma vagina, do interior do qual sai uma protuberância fálica com a qual ela ataca suas vítimas e lhes suga o sangue. Rose, contudo, se configura na combinação das várias instâncias que compõem sua transformação da figura inicial de uma jovem inocente à vampira predadora. A essência original canadense da mulher dominante transforma-se em um poder assassino que se combina à imagem da *femme fatale* e ao fato de Marilyn Chambers advir do universo pornográfico. A figura da protagonista é tanto um monstro tradicional de filmes de horror quanto uma vítima inocente das circunstâncias. Contudo, sua representação como uma criatura predadora foi condenada pelas feministas, como relata o cineasta:

*Rabid* [...] got the usual complement of good and bad reviews, and also some feminist stirrings. There were the first glimmers of that as far as my pictures were concerned. I remember being totally bemused by the complaint that I was portraying female sexuality as predatory. With *Shivers* I had been attacked for showing women sexuality passive. So I was beginning to realize that this was a no-win situation. Unless all the women in your movie are absolutely done by the feminist book – and, of course, it depends which feminist book – you are not going to escape. [...] As horror films are so primal, and deal with such primal issues – particularly death and therefore also sexuality – they are automatically in the arena that has become the feminist arena. It's a natural genre for the discussion of those issues. It's fitting that a horror film should be attacked or defended by various feminist groups (in: RODLEY, 1997, p. 57).

<sup>140</sup> Gaile McGregor é diretora do *Social Research for Terraconnaissance Inc.* e professora adjunta nos departamentos de Antropologia e de Sociologia da *University of Western Ontario*. Em 1986 publicou *The Wacousta Syndrome: Explorations in the Canadian Landscape*.

<sup>141</sup> Marilyn Chambers é uma atriz advinda do cinema pornográfico que atuou no cultuado filme *Atrás da porta verde* (*Behind the Green Door* – 1972).

Também em *Videodrome*, Cronenberg se deparou com ataques feministas, tendo sido questionado a respeito da razão de serem as mulheres as principais vítimas apresentadas nos *shows* de Videodrome. Nick, por exemplo, é apresentada em várias cenas sadomasoquistas. Ele explica:

I'm male, and my fantasies and my unconscious are male. I think I give reasonable expression to the female part of me, but I still think that I'm basically a heterosexual male. If I let loose the social bonds to see what my sexuality is at its darkest and its most insane and its most amoral – not immoral – if I'm going to get into scenes of bondage and torture, I'll show a female instead of a male (in: RODLEY, 1997, p. 98-99).

Na condição de criador de personagens, o cineasta reivindica a liberdade para criá-los sem precisar que cada um deles represente a todos, podendo criar um personagem feminino sem necessariamente estar representando todas as mulheres. Para William Beard:

Women in Cronenberg were from the beginning associated with excitement, transgression, disease, violence, and catastrophe, and were in almost every single case magnetic for the narrative in exact proportion to their sexual or proto-sexual *power*. And while this attitude might perhaps be interpreted as implying a fear of strong sexual women, any corollary attraction to submissiveness and prostate devotion is entirely absent. What is menacing and destructive is also what is exciting – and indeed the recognition eventually arrives that it is the excitingness of, or rather the male excitedness at, sexualized female that constitutes their danger rather than any inherent destructiveness in the female object of desire. And so, although Cronenberg's heroines have become less and less plague-carrying or twisted in themselves, and more and more simply self-possessed and functional and in fact admirable, they have not lost any of their strength and assertiveness. Cronenberg the filmmaker *likes* strong women, and is attracted to them; what constitutes their scariness lies not in themselves but in the chaos of feelings they arouse (BEARD, 2006, p. 348).

As afirmações de Beard dão uma nova perspectiva aos ataques feministas sofridos pelos filmes de Cronenberg, uma vez que, apesar de reconhecer a associação dos personagens femininos cronenberguianos com aspectos pejorativos relacionados a sua sexualidade, consegue mostrar que tal representação salienta a força feminina e apresenta o caos de emoções que isso desperta. Assim, os personagens femininos do cineasta revelam sua própria condição em relação às mulheres consciente ou inconscientemente. Ele mesmo levanta essa questão que ecoa em sua obra:

It's very difficult to divine what's unconscious and what's conscious, but if you were to find by analysing my films, for example, that I'm afraid of women, unconsciously that is, I would say, 'OK, so what? What's wrong with that?' If I am an example of the North American male and my films are showing that I'm afraid of women, then that's something which could perhaps be discussed, perhaps even decried. But where do you really go from there? (in: RODLEY, 1997, 99).

Seus personagens femininos revelam mais que seu temor ou não à mulher, eles representam a forma como o cineasta rearticula a imagem da mulher sempre forte e poderosa, tanto para o bem quanto para o mal. Acompanha-se em sua obra a transformação dos personagens femininos que partem de uma força visceral monstruosa, endêmica e destruidora, em *Enraivecida na fúria do sexo*, até seu ápice na figura de Allegra (que em *eXistenZ* é o próprio alter-ego do cineasta) igualmente portadora de uma força visceral e monstruosa, porém, criativa e geradora. Assim também, Edie, em *Marcas da violência*, e Anna, em *Senhores do crime*, são mulheres fortes que enfrentam os conflitos juntamente com os personagens masculinos.

A força dos personagens femininos presentes no filmes de Cronenberg rearticula ainda a tendência canadense à inversão de papéis sexuais. Conforme Beard, os personagens masculinos do cineasta tendem à efeminação, seja simbolicamente ou através do travestimento. Na maioria das vezes o processo se dá através da configuração de personagens masculinos passivos, emocionalmente tímidos, isolados e fechados frente a personagens femininos fortes e impositivos, como ocorre em *Videodrome*, *A mosca*, *A hora da zona morta*, *Gêmeos: mórbida semelhança*, *eXistenZ* e *Spider*.

Em *Videodrome*, há dois personagens femininos fortes, Nick Brand e Blanca O'Blivion. Ambas exercem grande influência sobre Max Renn. A primeira o faz adentrar o universo sexual sadomasoquista e a segunda assume o controle sobre ele através do Videodrome: uma domina seu corpo e a outra, sua mente. Nick o domina sexualmente apresentando-lhe novas possibilidades sexuais, fazendo-o cruzar barreiras sociais de proibição e de inibição. Bianca o domina intelectualmente, apresentando-lhe a filosofia do Videodrome, reprogramando-o e transformando-o em um assassino suicida. *Max began as a sadistic phallic male and was transformed into and invaginated recipient* (BEARD, 2006, p. 149). Deve-se destacar ainda que a influência do Videodrome em Max faz com que surja em seu abdômen uma fenda enorme semelhante a uma vagina que é sucessivamente penetrada. O primeiro a penetrá-la é o próprio Max, que nela insere um revólver com o qual coçava o abdômen antes da fenda se abrir. Curioso e descobrindo as novas possibilidades de seu corpo, ele termina por perder o revólver em seu interior. Nas penetrações seguintes são-lhe inseridas fitas do Videodrome que o programam e reprogramam, estabelecendo a efetivação do domínio sobre ele. E quando por fim Max retira de seu ventre, como em uma cesariana, a arma com a qual irá assassinar várias pessoas e depois se matar, ele também torna-se uma versão da mãe monstruosa, cujo ventre gera destruição e um fruto monstruoso.

Seth Brundle, em *A mosca*, é um cientista introspectivo e pouco social que vive isolado em seu laboratório. Ele se apaixona pela extrovertida e sensual jornalista Veronica Quaiife. É justamente durante uma crise de ciúme que Brundle se embriaga e resolve tornar-se a própria cobaia de seu experimento, cometendo o erro que resultará em sua tragédia. Assim, como em *Videodrome*, *Gêmeos: mórbida semelhança* e *M. Butterfly*, é o surgimento da mulher na vida do protagonista que estabelece o início de seu processo de transformação, que inicia no interior do *teleport* (máquina de teletransporte) no qual ele entra nu, acomodando-se em uma posição fetal. Do interior do *teleport* nasce então um ser monstruoso e mutante, Brundlefly.

Em *Gêmeos*, cada um dos irmãos possui características bem distintas que podem ser divididas como características de gênero. Elliot é extrovertido, sedutor, líder e agressivo, enquanto Beverly é tímido, inseguro, delicado e obediente. Existe entre eles um equilíbrio delicado em que Beverly configura a parte delicada feminina da dupla enquanto Elliot representa a parte agressiva masculina, *status* que já se configura em seus nomes, um feminino – Beverly – e outro, masculino – Elliot. Para Cronenberg, *In Dead Ringers the truth, anticipated by Beverly's parents – or whoever named him – was that he was the female part of the yin/yang whole... The idea that Beverly is the wife of the couple is unacceptable to him* (in: RODLEY, 1997, p. 147).

A simbiose entre os irmãos é destruída com a chegada de Claire, que procura a clínica dos Mantle buscando a cura para sua infertilidade, mas acaba por ser envolvida em seus jogos de identidade. Os exames revelam que sua infertilidade resulta de uma alteração fisiológica, seu útero é trifucado, alteração que faz com que ela seja percebida como uma “mulher mutante”. Claire é forte, inteligente, atraente, mas também é promíscua, viciada em drogas e adepta de práticas sexuais masoquistas. Assim como Nick faz com Max em *Videodrome*, é Claire quem inspira o parceiro sexual à posição sádica. Ao manter o relacionamento com ela, Beverly se distancia do irmão e mergulha em um mundo de dependência química, que o levará à ruína e, conseqüentemente, à ruína do irmão. Os gêmeos terminam morrendo em uma espécie de duplo suicídio que inicia com o evisceramento de Elliot, realizado por Beverly com seus “instrumentos para operar mulheres mutantes”. A última cena do filme, em que se vê Beverly morto com o cadáver do irmão em seus braços refere à ligação extremamente visceral e maternal que há entre os irmãos desde o útero e foi muitas vezes referida como uma recriação masculina da *Pietà* (escultura de Michelangelo representando a imagem da Virgem Maria com o corpo morto de Jesus no colo). Além disso, o fascínio pelo misterioso poder feminino da reprodução é a força motriz do filme, pois ao investigarem a fertilidade e os



órgãos reprodutivos femininos, os gêmeos investigam a própria origem, buscando a essência de sua monstruosidade enquanto gêmeos idênticos. O que pode ser mais assustador do que o duplo?

Em *eXistenZ*, a inversão de papéis sexuais se dá claramente na cena em que Allegra insere o *umbicord* no orifício criado na espinha de Ted Pikul, invertendo o ato da penetração: é a mulher experiente quem penetra o jovem virgem. Essa inversão se reafirma no perfil dos personagens: Allegra é imperativa e Pikul é submisso. E novamente Cronenberg faz alusão ao processo reprodutivo, pois o *umbicord*, que liga o corpo do jogador ao jogo, é uma espécie de cordão umbilical.

Em *Spider*, a figura feminina é dividida em três entidades: mãe/prostituta/governanta da casa de reintegração. Todas são figuras que exercem poder sobre o inepto Spider: poder materno, poder sexual e poder de guardiã e tutora. Talvez Spider seja o protagonista cronenberguiano mais claramente afetado pelo poder feminino. Na disputa entre filho e pai pelo amor da mãe, Spider, ao contrário de Édipo, escolhe assassiná-la, acreditando que esta seja uma prostituta que tomara seu lugar. Ou seja, ele não consegue aceitar a sexualidade da mãe, cuja imagem idealizada não corresponde à figura da mulher vulgar que ele vê chegar em casa embriagada. Incapaz de lidar com o aflorar das tensões sexuais, ele joga sobre estas mulheres a culpa de todos seus males. A descoberta da sexualidade marcada pelo momento traumático em que Spider vê o seio da mãe-Yvonne faz com que ele mergulhe em sua própria fantasia. E essa figura materna, misto de poder e vulgaridade, é projetada por ele sobre a Sr<sup>a</sup> Wilkinson. Não por acaso os três personagens são interpretados pela mesma atriz, Miranda Richardson. Conforme Beard: *This is the foundation on which the film is built: a base of deep and powerful maternal love, and of child love. And the essence of the film's emotional potency is the dreadful contrast between this beautiful love and its unthinkable terrible outcome* (BEARD, 2006, p. 489).

Alguns dos personagens masculinos de Cronenberg apresentam sua efeminação através da configuração de um híbrido masculino-feminino construído graças ao apagamento dos limites de gênero sexual, realizado através do travestimento, como em *Mistérios e paixões*, ou em *M. Butterfly*. Em outros casos, simbolicamente, a efeminação do corpo masculino é realizada através das transformações corporais, como em *Videodrome* e em *eXistenZ*.

Em *Mistérios e paixões*, Fadela é uma mulher forte e autoritária que mantém os Mugwumps escravizados para retirar de seus corpos a secreção entorpecente utilizada como uma droga. Contudo, Fadela é na verdade o Dr. Benway escondido sob um falso corpo de

mulher, do qual ele termina por desfazer-se como se tirasse uma vestimenta, ou melhor, como se estivesse saindo de um casulo. *Literally stripping off Fadela's female body, a macho, cigar-chewing Benway emerges, only to metamorphose further into a simpering effeminate mode of speech and misogynistic bile as he conducts the last, lethal destruction of Lee's network of self-deceptions* (BEARD, 2006, p. 329).

Em *M.Butterfly* Song Liling representa a mulher perfeita, configurando o ideal feminino fantasiado pelo francês René Gallimard. Song incorpora todas as fantasias dele, portando-se como a oriental submissa dominada pelo homem branco (ocidental) da mesma forma que a protagonista da ópera *Madame Butterfly*. O sucesso dessa “atuação” pode ser compreendido graças a uma fala da própria Song em relação ao fato de que na Ópera de Beijing os papéis femininos eram interpretados por homens, pois segundo ela: *only a man knows how a woman is supposed to act*. Para Cronenberg, esta frase contém a essência do filme, a idéia de que a sexualidade feminina é inventada pelo homem. Song é forjada da combinação da imaginação de dois homens, de Gallimard e do próprio espião chinês que a interpreta. Corporificação do ideal masculino da mulher submissa, à primeira vista ela se distancia da maioria das protagonistas de Cronenberg. Mas, posteriormente, é revelado que mais uma vez a máxima cronenberguiana se repete, pois Song é na verdade uma forte manipuladora de Gallimard. Como aponta o próprio cineasta, através de sua interpretação de Song, John Lone torna-se o seu monstro: *John is the creature, [...] John was my one big special effect* (BEARD, 2006, p. 361). Assim, Song faz parte da estirpe de personagens femininas monstruosas do cineasta. Mulher criada da performance de um homem, a monstruosidade de Song está, como as demais personagens femininas do cineasta, associada aos mistérios do corpo feminino e às fantasias que esse mistério origina.

Por outro lado, a idéia da mulher perfeita idealiza por Gallimard é também uma monstruosidade:

I, Rene Gallimard, have known, and been loved by... the perfect woman. There is a vision of the Orient that I have. Slender women, in jiamsangs and kimonos, who die for the love of unworthy foreign devils. Who are born, and raised, to be perfect women, and take whatever punishment we give them, and spring back, strengthened by love, unconditionally. It is a vision which has become my life. (...) I have a vision. Of the Orient. That deep within her almond eyes, there are still women. Women willing to sacrifice themselves for the love of a man (*apud* BEARD, 2006, p. 365).

Gallimard deseja uma mulher submissa pronta a tudo para agradar o homem, exatamente o tipo de comportamento criticado por Orlan em suas performances. Além disso, o próprio Gallimard em sua *performance* de transformação em *Butterfly* compõe uma figura

grotesca, que com a voz forte, porém embargada, encerra sua apresentação anunciando: *My name is René Gallimard – also known as Madame Butterfly* (apud BEARD, 2006, p. 365). E cujo derradeiro ato é cortar o próprio pescoço com um pedaço de espelho. O rosto mal pintado e o sangue que verte da ferida compõem uma imagem grotesca e abjeta, bem ao estilo cronenberguiano: Gallimard-Butterfly insere-se também na linhagem das mulheres monstruosas do cineasta.

Cronenberg investiga a essência assustadora do corpo feminino que permeia o imaginário humano, pois, conforme Creed: *All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject* (CREED, 1994, p. 1). Para o cineasta, esse potencial assustador não é algo pejorativo, pois a natureza transformadora do corpo feminino, na qual reside sua monstruosidade, é também a origem de sua força e pode ser vista como uma potência criativa. Assim, ele questiona a concepção clássica de que à mulher só podem ser associadas imagens limpas, íntegras e suaves, colocando em xeque os conceitos de beleza. A forma como ele percebe e investiga o corpo feminino dialoga com as performances extremas de Orlan, que busca justamente revelar a perversidade dos padrões de beleza artísticos, publicitários, midiáticos e sociais de beleza feminina. É nas imagens grotescas e abjetas das instâncias femininas que a artista busca elementos para recompor a imagem da mulher, revelando que subjaz em cada um dos ícones artísticos de beleza feminina um elemento assustador, o qual é revelado em suas performances. E através da transformação do corpo submisso (a padrões de beleza e de comportamento) em um corpo efervescente, o potencial feminino, transformador e criativo revela uma outra identidade. Se a sociedade busca controlar o feminino através da exigência de um corpo que corresponda a padrões pré-estabelecidos, é também através do corpo de seu potencial grotesco e abjeto que a mulher pode confrontar esses padrões, como faz Orlan.

Além disso, como enfatiza Creed, o temor ao corpo feminino está na gênese do gênero de horror, seja literal ou simbolicamente e, por conseguinte, também na origem das implicações sexuais recorrentes nos filmes desse gênero.<sup>142</sup> *Enraivecida na fúria do sexo* e *Filhos do medo* se enquadram perfeitamente nesse padrão. O primeiro, ao apresentar uma mulher mutante predadora, misto de zumbi e vampira, e o segundo, ao mostrar a mãe monstruosa, que gera suas crias assassinas em espécies de sacos gestacionais extracorpóreos e cujos partos são animais.

---

<sup>142</sup> Exemplos emblemáticos de como o gênero de horror articula os temores referentes ao corpo feminino e a seus mistérios relacionados à sexualidade e à procriação são apresentados nos filmes: *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby* – 1968), de Roman Polanski; *O exorcista* (*The Exorcist* – 1973), de William Friedkin; *Carrie, a estranha* (*Carrie* – 1976), de Brian de Palma.

Desde o início de sua carreira até *A mosca*, com exceção de *Fast Company*, os filmes de Cronenberg foram enquadrados no gênero horror ou de horror associado à ficção científica. E mesmo seus filmes posteriores são freqüentemente relacionados a esses gêneros por apresentarem recorrentemente um interesse pelo corpo. O aspecto mais relevante para tal classificação é justamente o fato de seus filmes apresentarem um corpo humano que se transforma, que é aberto e invadido, que tem seu interior exposto, que é esviscerado, desintegrado ou que explode, tendo assim seus limites transgredidos. Por mostrarem tais imagens, seus filmes são enquadrados na linhagem do “*body horror*”, que tem como centro do espetáculo o corpo humano, vertente do cinema de horror iniciada pelo filme *A noite dos mortos vivos* (*Night of the Living Dead* – 1968), de George Romero, que se fundamenta na destruição e na violação do corpo. Essas imagens viscerais e ensangüentadas introduzem uma nova categoria no gênero de horror, revitalizando-o e instaurando um horror visceral, que centra-se na dilaceração do corpo.

Esse estilo de filme exacerba o próprio gênero de horror e coloca o corpo humano no centro da narrativa. O que advém da própria gênese do gênero que está na idéia da morte e que conduz ao enfrentamento da consciência da finitude do corpo. Essa reconfiguração do gênero se deu através do trabalho de diretores como George Romero, do agora *cult* *Noite dos mortos vivos*; Tobe Hooper, do recentemente refilmado *Massacre da serra elétrica* (*Texas Chain Saw Massacre* – 1974); John Carpenter, de *Halloween* (1978), obra com inúmeras continuações; Wes Craven, do também recentemente refilmado *Quadrilha de sádicos* (*The Hills Have Eyes* – 1978); e o italiano Dario Argento, de *Prelúdio para matar* (*Profondo Rosso* – 1976) e *Suspíria* (1977). Todos esses diretores e, de forma emblemática nesses filmes apontados, trazem o terror para os espectadores através da possibilidade de destruição do corpo, que não significa a sua simples eliminação, mas sim a exposição mais sangrenta possível de sua agonia. Esse “novo horror” está diretamente ligado à abjeção, apresentando ao espectador as mais variadas formas de violação da integridade do corpo: mutilações sádicas, desmembramentos, esviciações, degolamentos, amputações, empalamentos, etc. Buscando sempre apresentar o melhor *show* carnal com as mais perfeitas imagens dos ataques ao corpo e da maneira mais impactante possível, esses filmes utilizaram e desenvolveram os mais fantásticos efeitos especiais, especializando-se em tornar visível o interior do corpo, puxando o espetáculo interno para fora até o limite, como se ansiassem por descobrir qual é este limite. O filme que deu início a esse novo gênero de horror corporal foi *O exorcista* (*The Exorcist* – 1973), de William Friedkin, que chocou os espectadores com as horríveis transformações do corpo da garotinha possuída que se converte em uma abominação.

The contemporary horror film tends to play not so much on the broad fear of Death, but more precisely on the fear of one's own body, of how one controls and relates to it... [The horror film accomplishes this] by conveying to the viewer a graphic sense of physicality, accentuating the very presence of the body on the screen (Brophy, 2000).

Para David Le Breton, a evolução do cinema fantástico cada vez mais grotesco que busca mostrar de todos os ângulos possíveis golfadas de sangue, corpos mutilados, cabeças e ventres explodindo, membros decepados com serras elétricas, etc. revela a paixão moderna pelo real em detrimento da metáfora:

Indice d'ailleurs de l'éclatement schizophrène du corps occidental et manière de conjuration sociale d'un morcellement auquel nul n'échappe. L'angoisse étant déjà grande dans le champ social, Le cinéma d'horreur livre une homéopathie fondée sur l'imposition d'un réel possible de l'angoisse. Canalisation des signifiants flottants de la peur sociale en images du grand guignol (LE BRETON, 2005, p. 205).

A evidência desta matriz fundamental na produção de Cronenberg possibilitou à crítica delimitar sua obra em um espaço fechado e culturalmente subjacente no sistema cinematográfico, denominado cinema de terror ou de horror. Não por acaso, a abordagem de sua produção em estudos acadêmicos iniciou-se com análises de sua relação com este gênero cinematográfico cujos modelos e repertórios convencionalmente absorvem as imagens extremas, tão frequentes em sua produção cinematográfica. Contudo, o cineasta não aceita o rótulo de filmes de “horror corporal” para suas obras:

Of course, ‘body horror’ was not my term. It was a term someone used to describe what I was doing, so it is not a category in my head that I use to make films. And I think, without trying to sound egomaniacal, that my movies have been picked apart piece by piece, and recycled quite a bit (CRONENBERG *apud* THILL, 2007).

E, com certeza, suas obras às quais o termo é aplicado são mais extremas e instigantes que a maioria das obras de seus contemporâneos. Em artigo publicado acerca da produção cinematográfica do gênero de horror, Jorge Coli pergunta-se: “Quais as fontes novas para os filmes de terror?” (COLI, 2001). Ao que ele mesmo abre uma exceção: “É preciso tirar fora o caso muito particular da obra de David Cronenberg, original e poderosa, com sua mistura de sexualidade visceral e de desventramentos abomináveis”. A importância de sua produção, bem como seu diferencial em relação às demais obras do gênero é destacada por John Carpenter: *Cronenberg is better than the rest of us combined* (CARPENTER *apud* RODLEY, 1997, p. xvii).

A obra de Cronenberg é considerada por muitos como um marco, sendo responsável pela renovação da tradição do gênero horror. Mas apesar desta aparente facilidade em enquadrar as produções de Cronenberg no gênero horror, Bart Testa contesta essa classificação, demonstrando que a origem dos modelos (repertórios) presentes em seus filmes vem realmente da ficção científica, encontrando-se no limiar do gênero de horror por utilizar o corpo humano como cenário de seu espetáculo.

Por outro viés, restringir esses filmes de sua filmografia tanto ao gênero de horror quanto ao de ficção científica, ambos espaços fechados e culturalmente subjacentes no sistema cinematográfico, pode ser visto como uma forma de delimitar sua obra e de afastá-la dos debates referentes às questões de um cinema nacional canadense. Não por acaso, a abordagem de sua produção em estudos acadêmicos iniciou-se com análises de sua relação com este gênero cinematográfico. Contudo, essas obras, apesar de a princípio parecerem tão alheias ao contexto canadense, foram a maneira encontrada pelo cineasta para articular tais questões, como percebe Adam Lowenstein em seu artigo “David Cronenberg and the ‘Face’ of National Authorship”:

Canadian-ness of Cronenberg’s films: that the moments of embodied, visceral excess are the markers of an American, horror genre semantics that is ultimately subordinate to the moments of disembodied, philosophical bleakness that are the markers of a Canadian national semantics. Disembodiment, with its connotations of paralysis and alienation, mirrors the definition of Canadian-ness submitted by Atwood, especially when juxtaposed with an American-ness of bold embodiment and spectacular action (LOWENSTEIN, 2004).

É evidente o diálogo existente entre os filmes de Cronenberg e os gêneros de horror e de ficção científica e alguns deles podem legitimamente ser enquadrados dentro desses gêneros. Para o cineasta, a origem do gênero de horror está no medo da morte, o qual, por conseguinte, está relacionado ao temor do envelhecimento, da decadência do corpo e da separação das pessoas amadas. Cronenberg é agora mais velho do que era seu pai quando faleceu e o tempo transcorrido entre a realização de seu primeiro curta e seu mais recente longa-metragem já superou quarenta anos. E em relação à aparente mudança de perspectiva ocorrida em sua obra nesse período, diz o cineasta:

In actual aging, as opposed to anticipated aging, many interesting arabesques on the theme have revealed themselves. But the basic feeling is the same. The reality of it just comes closer. What’s different is that between then and now a lot of people that I know have died. But loss is inevitable, especially when you’re speaking about the loss of people. You’ve got to find a way to come to terms with it. Part of my project, consciously or not, has always been to alter my own sense of aesthetics so that the things that some people find horrible, I don’t find horrible. I think they’re beautiful (CRONENBERG *apud* DEE, 2005).

Mesmo com a transformação ocorrida na forma como o cineasta aborda a questão, o corpo ainda é a própria identidade de seus personagens. E apesar de ter colocado a representação do corpo em um contexto mais realista, a maneira como o trata ainda causa desconforto a muitos espectadores por aproximar de seus cotidianos a discussão acerca de quão permeáveis são as fronteiras deste corpo, questionando os limites entre o eu e o outro, bem como entre o eu e a natureza. E é através do corpo de seus personagens que o cineasta articula duas questões marcantes em sua filmografia: a relação entre os seres humanos e a tecnologia, e a tendência de seus protagonistas a serem criaturas melancólicas que tendem ao suicídio ou a meramente sobreviver. E é justamente através da maneira como ele desenvolve esses temas que se revela a sua identidade autoral.

## 5. A tecno-identidade canadense: tecnologia *versus* natureza

A relação existente entre homem e tecnologia, especialmente as tecnologias da comunicação, é uma questão recorrente no imaginário e na cultura canadense. Contudo, se os canadenses possuem uma relação diferenciada com a tecnologia, tal é decorrente de uma relação igualmente diferenciada com a Natureza. Assim, para entender a história e a cultura do Canadá parece ser essencial compreender a forma como os canadenses se relacionam com a Natureza e com a tecnologia, questões recorrentes na obra cinematográfica de David Cronenberg.

Conforme Margareth Atwood, não é surpreendente que no Canadá, um país com tão grande porção de árvores, lagos e rochas, as imagens da Natureza estejam por todo lugar. Mas, salienta a escritora, tais imagens apresentam com frequência uma Natureza morta ou hostil ao ser humano. E tal perspectiva está presente também na literatura canadense, onde os escritores sempre olham a natureza com desconfiança e estão sempre à espera de alguma trapaça suja. Por outro lado, existe o sentimento de que a Natureza traiu expectativas. Esta desconfiança e este senso de traição são decorrentes das frustrações geradas por expectativas que têm como origem a literatura trazida para o Canadá pelos ingleses na primeira metade do século XIX, que apresentava a Natureza como o “bem” e a cidade como o “mal”. A tensão existente entre o que oficialmente dever-se-ia sentir e o que se encontra quando se chega ao Canadá fica muito evidente. Atwood apresenta um trecho de *Roughing It in The Bush*, de Susanna Moodie, como exemplo deste acentuado pensamento-duplo em relação à natureza do país:

The aspect of Nature ever did, and I hope ever will, continue: “*To shoot marvellous strength into my heart.*” As long as we remain true to the Divine Mother, so long will she remain faithful to her suffering children.

At that period my love for Canada was a feeling very nearly allied to that which the condemned criminal entertains for his cell – his only hope of escape being through the portals of the grave (MOODIE *apud* ATWOOD, 2004, p. 61).

O texto apresenta duas emoções conflitantes – a fé na Mãe Divina e o sentimento de aprisionamento irremediável – que são apresentados um após o outro sem intervalo ou explicação. A Natureza é apresentada então dividida em duas, uma parte apreciada e outra, temida.

Assim revela-se uma Natureza que não é a Mãe Divina que se espera, que para alguns parece estar morta ou ser indiferente e para outros que a consideram viva parece ser



ativamente hostil aos seres humanos. E, conforme Atwood, resulta desse imaginário um indivíduo isolado ou “alienado” que frente à Natureza hostil tem frequentemente a morte como fim.

Analisando tais percepções, Atwood conclui que elas podem ser sintomáticas da própria condição de viver em uma colônia. Assim, para aqueles indivíduos que crêem que a Natureza esteja morta isso pode significar que as coisas não estão como deveriam ser, da forma como são em casa, o que os leva à conclusão de que estão no exílio. Ou, para aqueles que têm a idéia de que a Natureza é hostil e está lá fora para pegá-los, pode significar que eles se sentem pequenos, desamparados, vitimizados e impotentes frente a seu próprio destino. E já que não podem colocar a culpa em um inimigo concreto, então o inimigo deve ser a Natureza. Um enorme e poderoso inimigo contra o qual o ser humano não tem chances de vencer. E este pensamento de impotência pode transformar-se no desejo de perder, como se perder fosse a única real possibilidade, a forma como as coisas são e devem ser.

Na contramão deste temor à Natureza surge o “Grupo dos sete”,<sup>143</sup> criado no início do século XX pelos artistas canadenses J.E.H. MacDonald, Lawren Harris, A.Y. Jackson, Arthur Lismer, Franklin Carmichael, F.H. Varley e Frank Johnston. Inspirados pelas pinturas de Tom Thomson,<sup>144</sup> eles buscavam realizar obras de arte que retratassem as paisagens do país. Antes do Grupo era impossível considerar a idéia de um movimento artístico canadense que tivesse como inspiração a paisagem do país. O que os aproximou foi justamente a insatisfação que compartilhavam em relação à arte do Canadá. Eles buscavam uma forma de pintar que lhes permitisse expressar o que acreditavam ser atributos distintivos do país, ou seja, a Natureza. O “Grupo dos sete” criou a palavra *Algomaxim* para designar seus sentimentos como, por exemplo: *The great purpose of landscape art is to make us at home in our own country. Get in the habit of looking at the sky. It is the source of light and art. If you never saw anything like that in nature do not despair.*

A atitude do Grupo de dedicar-se exclusivamente à representação da paisagem do país reafirma a importância da Natureza no imaginário dos canadenses. E revela artistas que acreditam ou querem acreditar na imagem da Natureza como lugar original da identidade canadense. Mas o grande público do país parece nunca haver abraçado totalmente, como se presumia, as idéias do Grupo acerca de identidade nacional, veiculadas em suas obras:

---

<sup>143</sup> Algumas obras dos artistas pertencentes ao “Grupo dos sete” podem ser vista no DVD em anexo.

<sup>144</sup> Ironicamente, Tom Thomson, artista que inspirou a formação do Grupo, teve uma morte misteriosa na Natureza que tanto representou, um afogamento que até hoje gera suspeita, seu corpo tendo sido encontrado boiando no Canoe Lake.

For Ontarian viewers, the landscape in paintings by the Group of Seven was not a place of productive labour, nor a permanent home, but rather a place of recreation - of scenic value and spiritual renewal. Much has been made recently of the fact that the Group's landscape paintings are uninhabited, that their landscape vision was tied to questions of territorialization and possession, all of them predicated on the erasure - in their case, pictorially - of the country's Aboriginal populations and, with them, Aboriginal claims to prior settlement, hereditary lands and resources (JESSUP, 2002).

Como se constata, a arte canadense em todas as suas instâncias e períodos (literatura, artes plásticas, etc...) alterna sentimentos dicotômicos em relação à Natureza, temor ou admiração, e algumas vezes as duas coisas ao mesmo tempo, mas sem conseguir libertar-se de sua influência. E com uma tendência a ver a Natureza mais freqüentemente como sendo um Monstro do qual os canadenses precisam se proteger. Como disse uma senhora a A. Y. Jackson, integrante do “Grupo dos sete”: *It's bad enough to live in this country without having pictures of it in your home.*<sup>145</sup>

O reconhecimento da existência na condição canadense de uma relação dialética entre Natureza e Cultura é recorrente na tradição teórico-crítica do país. Frequentemente a vastidão desolada da paisagem do Canadá e seu clima inóspito são citados como fatores importantes na configuração do pensamento e do imaginário artístico-cultural da nação. As colocações do crítico canadense Northrop Frye (1912-1991) são emblemáticas neste aspecto ao reconhecer na relação diferenciada dos seus habitantes com a paisagem do país a configuração de um imaginário nacional comum que repercute em suas manifestações artísticas. Segundo Frye, a vastidão do território canadense engendra uma visão de oposições: a vasta paisagem desolada contraposta à imaginação; a luta individual pela sobrevivência contraposta à concomitante necessidade de formação de uma comunidade; a fronteira contraposta à terra cultivada, a vastidão selvagem da paisagem contraposta à metrópole, e assim sucessivamente (FRYE, 1982).

Como resultado deste conflito, o canadense desenvolveu uma cercadura tecnológica frente à Natureza indiferente, revelando uma percepção muito diferente do espaço habitável, na qual impera a extrema “consciência da margem” (*edge-consciousness*) e a preocupação com as fronteiras, limiares, muros, casas, bem como com a interface do eu e do outro. A fronteira representa para o canadense uma maneira de conviver com a constante tensão

---

<sup>145</sup> Citado em “The Group of Seven” em Tom Thomson Memorial Art Gallery. Disponível em: <http://www.tomthomson.org/groupseven/about1.html>

existente entre sua subjetividade e a geografia de seu país, representando ao mesmo tempo medo e proteção, no que Frye denominou um “pensamento de guarnição”:

Small and isolated communities surrounded with a physical or psychological 'frontier', separated from one another and from their American and British cultural sources: communities that provide all that their members have in the way of distinctively human values, and that are compelled to feel a great respect for the law and other that holds them together, yet confronted with a huge, unthinking, menacing, and formidable physical setting - such communities are bound to develop what we may provisionally call a garrison mentality (FRYE, 1995, p. 227).

Conforme Frye, a mentalidade de guarnição permeia não apenas a literatura do Canadá, mas todo o imaginário social, estendendo-se a outros espaços (abstratos ou físicos) construídos pelos canadenses, como por exemplo, a arquitetura, ou mesmo as formações sociais, revelando assim uma inteligência que não ama a Natureza, e que, bem pelo contrário, traça barreiras contra ela. Não é surpreendente então serem imagens recorrentes nos filmes de Cronenberg: edificações solitárias em meio a um cenário natural (*Rabid*, *Scanners*), ou uma vizinhança despovoada em uma área industrial de operações de alta tecnologia (*Videodrome*, *A mosca*). A sociedade parece ter sido evacuada: os apartamentos dos altos edifícios, os laboratórios, os *shopping centers*, as ruas sombrias e os arredores tecnológicos; o próprio mundo parece ter sido transformado em um habitat frio e tecnológico apenas para acolher seus personagens. E envolvendo estes casulos de concreto, Cronenberg apresenta paisagens naturais que são sempre imagens de uma Natureza desolada e inóspita. E a configuração de sua *mise-en-scène* através da contraposição entre a paisagem urbana e a Natureza inóspita revela claramente uma “mentalidade de guarnição”.

A idéia, contudo, não é a de um confinamento em casulos, mas sim a reconfiguração extremamente tecnológica do ambiente habitável, não em um espaço de conforto, mas em uma margem defensiva contra a Natureza. E esta idéia de um enclausuramento tecnológico parece assombrar o imaginário canadense como no filme *Cubo* (*Cube* – 1997), do diretor ítalo-canadense Vincenzo Natali. Seis pessoas (um policial, uma médica, um autista, uma estudante de matemática, um engenheiro e um ladrão especialista em fugas)<sup>146</sup>, sem qualquer ligação aparente, despertam um dia em uma gigantesca prisão labiríntica em forma de cubo, formada por cubos ligados entre si e articuláveis como se fora um gigantesco “Cubo de Rubik”. As pessoas não sabem quem ou o que os prendeu ali, muito menos qual o motivo para terem sido presas. Cada um dos cubos possui seis escotilhas que levam a outros cubos iguais, mas de cores diferentes. E na tentativa de saírem desta prisão os personagens passam

<sup>146</sup> Todas as personagens possuem nomes de prisões: Holloway, Worth, Kazan, Leaven, Rennes e Quentin.

de um cubo a outro, descobrindo que em alguns deles existem armadilhas mortais com requintes sádicos e que mesmo ao tentarem voltar a uma sala anterior, esta já não é a mesma e pode ser igualmente mortal. Eles precisam descobrir padrões que revelem quais os cubos por onde passar sem arriscar a vida e como chegar à saída, se é que ela existe. Eles fazem uso de todos seus dons individuais (e cada um deles possui dons bem específicos) na tentativa de sair com vida do cubo e de sobreviverem.<sup>147</sup>

Em *Cubo*, o imaginário de uma guarnição tecnológica como proteção contra a natureza é pervertido. O gigantesco cubo e todos os outros que o compõem, transformam-se em uma cruel armadilha tecnológica. Este temor de um aprisionamento tecnológico já fora abordado por Natali no curta-metragem *Elevated*, no qual apresentara a história de três pessoas presas em um elevador avariado. Estas duas obras de Natali parecem apontar o temor inconsciente dos canadenses de se verem presos pela tecnologia que buscam colocar entre eles e a Natureza. Vale lembrar que no filme tudo leva a crer que um dos personagens poderia estar envolvido com a construção do cubo. A fronteira tecnológica inerente ao imaginário canadense revela-se assim possuidora de uma essência dupla, podendo ser tanto uma proteção contra o que é deixado de fora, quanto uma prisão para aqueles que se encontram dentro. O filme de Natali vem então revelar este outro lado assustador em que a fronteira tecnológica, bem como a tecnologia (todas as armadilhas são mecanismos tecnológicos) agem como ciladas contra o ser humano. A guarnição deixa a Natureza de fora instaurando uma fronteira entre dentro e fora, mas também faz de seu interior uma prisão sem saída e sem explicação.

Não por acaso a reflexão acerca da(s) fronteira(s) é recorrente no pensamento canadense. Para Marshall McLuhan, o Canadá e os Estados Unidos compartilham uma percepção do espaço completamente diferente da de qualquer outro país. Segundo ele, na Inglaterra, França ou Índia as pessoas saem de casa para serem sociais e retornam ao seu interior para ter privacidade ou ficarem sozinhas; já os canadenses e estadunidenses carregam a fronteira sempre consigo, mesmo estando em seus *picnics*, churrascos ou acampamentos de férias. (McLUHAN, 1977) Como se verá adiante, Margaret Atwood identifica a fronteira como símbolo dos Estados Unidos.

No entanto, deve-se destacar que o imaginário de fronteira é diferente para estadunidenses e canadenses. No texto “*The Frontier and Images of the Canadian West in the*

---

<sup>147</sup> A tendência do protagonista canadense a ser um sobrevivente será abordada mais detalhadamente no capítulo “Lindos perdedores”.

*Settlement Era*”, o historiador canadense Douglas Francis<sup>148</sup> compara a percepção da fronteira nos dois países. Ele toma como ponto de partida o emblemático texto *The Significance of the Frontier in American History* (1893), do historiador estadunidense Frederick Jackson Turner (1861-1932).

Turner define a fronteira como o lugar geográfico em que as pessoas vivem, a natureza é abundante e a civilização europeia não penetrou: *an area of free land* (TURNER, 1893). Mas, mais que um lugar geográfico, a fronteira é o lugar onde os europeus se transformam em americanos, que diferem dos primeiros na aparência, no ponto de vista e na atitude: *The frontier is the line of most rapid and effective Americanization. [...] Thus the advance of the frontier has meant a steady movement away from the influence of Europe, a steady growth of independence on American lines* (TURNER, 1893). Para Turner o Oeste é uma região superior ao Leste por ser uma terra virgem (um jardim) onde cada pioneiro pode tornar-se um novo homem, livre das repressões da sociedade e possuindo oportunidades ilimitadas para obter sucesso por sua própria iniciativa.

For a moment, at the frontier, the bonds of custom are broken and unrestraint is triumphant. (...) The stubborn American environment is there with its imperious summons to accept its conditions; the inherited ways of doing things are also there; and yet, in spite of environment, and in spite of custom, each frontier did indeed furnish a new field of opportunity, a gate of escape from the bondage of the past; and freshness, and confidence, and scorn of older society, impatience of its restraints and its ideas, and indifference to its lessons, have accompanied the frontier (TURNER, 1893).

Esse imaginário de fronteira estabeleceu fortes marcas na mentalidade estadunidense, como o espírito empreendedor (*self-made man*), o individualismo exacerbado e o pensamento democrático. Mas Turner ressalva que a democracia nascida dessa “terra livre,” egoísta e individualista, intolerante às estruturas administrativas e educativas, tem seus perigos assim como seus benefícios.

O mito estadunidense da fronteira enquanto um habitat selvagem à espera dos pioneiros para o transformarem em um lugar produtivo foi recorrentemente apresentado tanto na literatura quanto no cinema dos Estados Unidos.

Turner vê as possibilidades positivas da fronteira enquanto ela se mantém um território selvagem (virgem). Já os canadenses só reconhecem suas qualidades positivas quando ela está colonizada e civilizada, ou seja, quando deixa de ter as qualidades de

---

<sup>148</sup> Douglas Francis é professor de história da Universidade de Calgary e possui uma extensa obra sobre vários aspectos da história sócio-cultural canadense, entre os quais: *Destinies: Canadian History Since Confederation Fifth Edition*, *Origins: Canadian History to Confederation*, *The Prairie West as Promised Land*, *Readings in Canadian History: Post-Confederation*.

“fronteira” (FRANCIS, 1992). A idéia de que a fronteira seria o lugar onde a civilização encontra o habitat selvagem gerou nos canadenses o “pensamento de guarnição”, decorrente de seu desejo de criar barreiras de proteção contra a Natureza.

Jean Morency, no verbete “Fronteira” do *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, conclui que o mito da fronteira “se colore de diferentes modos, variando conforme os indivíduos, as épocas, as culturas e as sociedades, mas permanece uma interface muito prática quando se trata de comparar as múltiplas expressões da experiência continental em terra americana” (MORENCY, 2007, p. 294). Ou seja, as diferentes percepções quanto à fronteira refletem a conjectura de elementos que se imbricam na experiência sócio-cultural desse confronto com o limite e o limiar.

A grande diferença entre a maneira como os estadunidenses e os canadenses lidam com a idéia de fronteira é também apontada por Eloína Prati dos Santos: “Enquanto na imaginação dos estadunidenses a fronteira sempre foi um horizonte aberto a oeste, para os canadenses, em cada região, a fronteira é circular, fechada por sua geografia” (SANTOS, 1995, p. 126). Ou seja, nos Estados Unidos a fronteira é vista como um espaço a ser conquistado, um espaço mítico que se consolidou no imaginário da identidade nacional como um símbolo do país.

Esos individualistas duros - el vaquero, el hombre de la frontera, incluso el vigilante - son los héroes del poblamiento en el oeste de los Estados Unidos, no la Policía Montada, uniformada y disciplinada. Por otra parte, el hombre de la frontera no ha sido nunca una figura propicia para la glorificación especial en la literatura canadiense, como ha ocurrido en la estadounidense (LIPSET, 1993, p. 117).

Tal diferença na construção de uma mentalidade de fronteira é reforçada ainda pelo recorrente medo canadense de ser “americanizado”. Para o historiador Kenneth McNaught a Polícia Montada canadense foi criada com *el propósito específico de asegurarse un tipo de desarrollo no estadounidense en las praderas occidentales* (McNAUGHT *apud* LIPSET, 1993, p. 117).

O imaginário fronteiro canadense não se restringe, contudo, às questões geográficas, os canadenses parecem viver constantemente esta questão do “entre”. A própria dualidade oficial do país, dividido em duas instâncias – francófona e anglófona – dificulta ainda mais uma clara definição da nação canadense, fazendo com que muitos a proclamem como sendo o primeiro país pós-moderno ou talvez até pós-nacional.

As fronteiras geográficas e culturais canadenses acabam gerando no indivíduo fronteiras interiores que se configuram na tensão entre as imensidões externas e internas.

Bachelard descreve muito bem como se dá essa confluência entre os espaços:

Parece então, que é por sua “imensidão” que os dois espaços - o espaço da intimidade e o espaço do mundo - tornam-se consonantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem. [...] O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa para os dois lados (BACHELARD, 1993, p. 207-221).

Contudo, as múltiplas fronteiras inerentes à identidade canadense não devem ser vistas como espaços limites, mas sim como áreas de rasura em que algo sempre escoar para além dos limites; “migra, se reelabora e se refaz” (CARVALHAL, 2003, p. 159). Conforme Homi Bhabha, as fronteiras e limites transformam-se em entrelugares, interstícios em que ocorre a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença, ou seja, momentos ou processos produzidos na articulação de diferenças (BHABHA, 1998). McLuhan parece ter sido um visionário na compreensão da essência produtiva da condição de fronteira, pois para ele a condição canadense de estar ao mesmo tempo “dentro” e “fora”, na interface, no intervalo, seria a responsável pelo surgimento de um vortex de energia criativa (McLUHAN, 1977).

### **5.1. Os meios de comunicação transformam a vida humana: as proposições da Escola de Toronto (Harold Innis, George Grant e Marshall McLuhan)**

*If it works, it's obsolete.*  
Marshall McLuhan

A imensidão territorial do país e sua população esparsa parecem favorecer a relação simbiótica dos canadenses com a tecnologia, de ferrovias a satélites que funcionam como meios de transpor os intervalos. Estes avanços tecnológicos acabam por se refletir na configuração da subjetividade dos indivíduos, que, cada vez mais têm sua vida intermediada pelos adventos tecnológicos, tornando-se mais introspectivos. Conforme Frye, “A direção de grande parte do desenvolvimento tecnológico dos nossos dias tem apontado para uma maior introversão” (FRYE, 1973, p. 148). Uma vez que adventos tais como os arranha-céus, as rodovias expressas, os viadutos e túneis, bem como o rádio e a televisão exercem influência sobre a psique humana, sendo responsáveis pelo caminho de interiorização que gera o processo criativo.

O desenvolvimento tecnológico que ocasionou transformações culturais e a quase obsessiva preocupação com os meios de comunicação em suas mais variadas formas é

responsável por uma situação que Frye compara à imagem do Minotauro em relação à imagem do Leviatan, utilizada pelo autor para representar a terra que engoliu os primeiros colonos canadenses:

Earlier Canadian poetry was full of solitude and loneliness, of the hostility or indifference of nature, of the fragility of human life and values in such an environment. Contemporary Canadian poetry seems to think rather of this outer Leviathan as a kind of objective correlative of some Minotaur that we find in our own mental labyrinths. The mind has become a dark chamber, or camera obscura, and its pictures are reflections of what is at once physical and human nature (FRYE, 1977, p. 42).

Esta forte relação dos canadenses com a tecnologia e em especial com as tecnologias da comunicação impulsionou uma marcante e respeitada tradição de teóricos da comunicação no país que ficou conhecida como Escola de Toronto na qual se destacam: Harold Innis (1864 - 1952), George Grant (1918 - 1988) e Marshall McLuhan (1911 - 1980). O fato de estes teóricos serem canadenses parece ter sido decisivo no desenvolvimento de suas idéias.

Apesar de suas idiossincrasias, eles possuem uma diretriz comum que norteia o caminho de suas colocações: o forte determinismo tecnológico. Subjacente às suas formulações está a inerente preocupação com o “lugar” geográfico decorrente do problema das grandes distâncias que precisaram ser vencidas pelo homem, principalmente no Canadá. Mas mesmo nascendo esse olhar canadense de uma situação local, ele investiga uma situação global sobre a qual também repercute.

Marshall McLuhan<sup>149</sup> deve ser o autor canadense mais conhecido e citado no mundo, pois nas décadas de 1960 e 1970 sua obra foi extremamente propagada e discutida. Ele foi um dos primeiros intelectuais midiáticos, tornando-se tão conhecido quanto os astros dos programas de televisão. No entanto, sua popularidade não era bem aceita por parte dos acadêmicos e sua obra gerou grande controvérsia: *Las dificultades para interpretar a McLuhan son conocidas. Los académicos lo odian, los avisadores lo aman, a la mayor parte de la gente le parece que es perversa e incómodamente importante* (NAIRN, 1969, p. 155). O livro *McLuhan: pro & contra* é um ótimo exemplo da discussão que se criou em torno de seu trabalho: *El lector de este libro encontrará en las páginas que siguen a este prólogo una discusión de las ideas de Marshall McLuhan, animada, con frecuencia estimulante y reveladora* (ROSENTHAL, 1969, p. 9). Os vinte e três textos que compõem o livro

---

<sup>149</sup> Porém, após um agitado período de celebração e de quase onipresença nos debates acerca dos meios de comunicação, a obra de McLuhan viveu um período de ostracismo e somente há alguns anos tem sido retomada nas discussões acadêmicas, recebendo um fôlego novo, graças às novas leituras que a rearticulam e a colocam em diálogo com um novo ambiente. A obra de McLuhan foi o tema do Seminário Internacional de comunicação promovido pela PUCRS em 2003, congregando vários pesquisadores em torno de seu nome e de sua obra.



apresentam variados pontos de vista em relação à sua obra.

McLuhan tornou-se sem sombra de dúvidas o mais notório dentre os teóricos da comunicação canadense, mas é com certeza na intertextualidade existente entre a sua obra e a de seus conterrâneos que o pensamento canadense a respeito da comunicação se revela. Suas idéias inovadoras estão em plena sintonia com as proposições teóricas de seus compatriotas, cujas várias preocupações temáticas ele desenvolveu e expandiu, mas, é claro, de uma maneira muito própria.

Harold Adams Innis foi o precursor da análise crítica da comunicação em sua relação com a tecnologia. Em seu livro *The Bias of Communication*, de 1951, ele analisa as mudanças sociais decorrentes da introdução de uma nova tecnologia em uma cultura, referindo-se ao poder acumulado por aqueles que detêm o saber especializado para controlar seu funcionamento. Innis salienta o papel dos meios de comunicação no controle das áreas espaciais e dos intervalos temporais. Para ele, todos os meios apresentam *bias*, características que permitem controlar uma ou outra dimensão, espaço ou tempo. Desta forma, os meios de comunicação enquanto maneiras de difundir o raio de ação cognitivo do homem, tanto no sentido espacial quanto temporal, influenciam diretamente as diversas etapas do desenvolvimento da civilização. *A medium of communication has an important influence on the dissemination of knowledge over space and over time and it becomes necessary to study its characteristics in order to appraise its influence in its cultural setting* (INNIS, 1999, p. 33).

George Grant, assim como Innis, acredita que os artefatos humanos sejam os meios de moldar tanto a comunicação quanto a organização social. Ele vê a tecnologia como um mediador capaz de afetar decisivamente as maneiras de interação humana. Innis e Grant apontam uma forte ligação entre as mudanças tecnológicas e a evolução social, mas ambos previnem quanto à exagerada fé na tecnologia, criticando os meios de comunicação de massa usados de maneira comercial para propagar os modos de controle capitalista.

As teorias de McLuhan desenvolveram-se a partir da convicção de que os meios (meios de comunicação) que definem o ambiente do homem e da sociedade repercutem em todos os aspectos da vida. Como Innis e Grant, ele considera as evoluções tecnológicas e em especial as dos meios de comunicação como determinantes na história humana. Partindo desta certeza, ele sentenciou que as novas tecnologias da informação e da comunicação transformariam o mundo em uma Aldeia Global.

Para McLuhan, qualquer tecnologia acarreta a criação de um ambiente humano totalmente novo. Contudo, ele percebe que a tecnologia nada produz cujo modelo não exista

na natureza e conclui que o ambiente criado pelo homem e por seus adventos tecnológicos seria a reconfiguração da própria natureza. E a tecnologia que nega a natureza (lutando contra ela e criando um ambiente antinatural) também tenta imitá-la na criação dos objetos, como diz o provérbio citado por McLuhan: “o que o pássaro fez ontem, o homem fará amanhã”.

A tecnologia, e em especial a tecnologia dos meios de comunicação, é o ponto fulcral das colocações de McLuhan como se vê na carta escrita por ele a Robert Fulford: *My main theme is the extension of the nervous system in the electric age and thus the complete break in 5000 years of mechanical technology. This I state over and over again* (MOLINARO, McLUHAN, TOYE, 1987). Nos livros *Os meios de comunicação como extensões do homem* e *O meio são as Massa-gens* ele introduz uma inovadora perspectiva nos estudos da comunicação ao propor uma experiência sensorial do mundo midiático. Seus axiomas “os meios de comunicação são extensões do homem” e “o meio é a mensagem” tornaram-se mundialmente conhecidos. Para ele, os meios de comunicação como extensões do homem prolongam os sentidos e reconfiguram o ambiente: “Toda a compreensão das mudanças sociais e culturais é impossível sem o conhecimento do modo de atuar dos meios como meio ambiente” (McLUHAN, 1969, p. 54). Pois ao estabelecer um novo ambiente, cada novo meio e cada nova tecnologia confere ao ambiente anterior uma nova propriedade de que antes não era dotado. McLuhan afirma também que o conteúdo de um meio é outro meio: o conteúdo de um filme é um romance, uma peça de teatro ou uma ópera; o conteúdo da escrita ou da imprensa é a fala (McLUHAN, 1974, p. 33).

Apesar de terem as proposições de McLuhan tornado-se bem mais famosas que as de Innis, há uma estreita ligação entre elas. McLuhan foi leitor de Innis e reconheceu explicitamente o pioneirismo de seu trabalho e a influência que ele exerceu em suas teorias. Em *Galaxia de Gutenberg*, afirma: *In short, Harold Innis was the first person to hit upon the process of change as implicit in the forms of media technology. The present book is a footnote of explanation to his work* (McLUHAN, 1972, p. 50). E ao escrever os prefácios para as reedições de *Empire and Communication* e *The Bias of Communication*, ele reafirma a importância da obra de Innis.

McLuhan transmuta conscientemente a dialética de Innis, tempo-espaço, em ouvido, centrando sua atenção nas formas sensoriais de percepção da mensagem ao invés de nas *bias* inerentes aos diferentes modos de difusão da mensagem. Suas propostas advêm em grande parte das idéias de Innis e o seu famoso axioma “o meio é a mensagem” rearticula as idéias de seu predecessor de que as tecnologias da comunicação estão no centro do desenvolvimento das civilizações e da evolução histórica. Conforme James W. Carey:

Tanto McLuhan como Innis dan por supuesta la importancia de la tecnología de la comunicación; en lo que difieren es en las clases principales de efectos que ven derivar de esta tecnología. Mientras Innis considera que la tecnología de la comunicación afecta principalmente la organización social y la cultura, McLuhan ve su efecto principal sobre la organización sensorial y el pensamiento. McLuhan tiene mucho que decir sobre la percepción y el pensamiento pero poco sobre las instituciones; Innis dice mucho sobre las instituciones y poco sobre la percepción y el pensamiento (CAREY, 1969, p. 311).

É justamente a partir desta distinção de caminhos que se vislumbra a originalidade de McLuhan, pois além de considerar que as tecnologias da comunicação estão no cerne de uma revolução na cultura e na organização social, ele propaga a idéia de que elas são igualmente e, acima de tudo, responsáveis por uma revolução no *sensorium* e no sistema nervoso humano. Ele foi um dos primeiros a fazer o público prestar atenção nas técnicas da comunicação, nas suas características e no seu modo de funcionamento, ao invés de apenas na mensagem que elas veiculam. Ao salientar a importância das técnicas de difusão e das redes de transmissão, seu trabalho foi visionário. Esta nova perspectiva de análise que colocou os aparatos tecnológicos, ao invés do conteúdo veiculado, no centro das investigações dos meios de comunicação é a essência inovadora de suas teorias.

Ao analisar a relação entre as teorias de McLuhan e de Innis, Gaëtan Tremblay aponta uma questão que é pertinente destacar aqui, a forma como ambos os teóricos centram seus estudos nas tecnologias da comunicação:

No momento onde esses dois autores canadenses colocavam a técnica no centro de seus estudos de comunicação, a maior parte dos pesquisadores americanos seguia suas pesquisas empíricas sobre os efeitos das mensagens. [...] Adorno e Horkheimer criticavam a indústria cultural (...) Os europeus do Oeste, particularmente os franceses, [...] trabalhavam sobre o sentido e faziam da semiologia ciência das comunicações (TREMBLAY, 2003, p. 20).

Ao situá-los em relação a outras vertentes de estudos da comunicação que lhes eram contemporâneas, Tremblay salienta o olhar diferenciado e aguçado de ambos na direção da tecnologia dos meios de comunicação. E este determinismo tecnológico de suas proposições parece revelar-se como uma marca indelével dos estudos da comunicação canadenses. Mas essa preocupação canadense com os meios de comunicação ultrapassou a área dos estudos da comunicação. Frye, conhecido teórico e crítico literário, também direcionou sua atenção para a forma como os meios de comunicação interferem na vida e na cultura do país.

Aliás, como fica claro em “Across the River and out of the Trees”, Frye foi um leitor crítico dos textos de seus compatriotas teóricos da comunicação, Innis e Grant, e em especial, de McLuhan. Em vários de seus textos ele fez alusão à obra e à pessoa daquele a quem se

referiria como: *my late and much beloved colleague Marshall McLuhan* (FRYE apud GUARDIANI, 1990). E, por sua vez, também McLuhan foi um interessado leitor da obra de Frye.<sup>150</sup>

Outro fator importante destacado por estes teóricos é que a relação entre os canadenses e a tecnologia reflete igualmente outra questão, a da relação entre tecnologia e Império, e, por conseguinte, os impactos que os impérios britânico e estadunidense produziram e exercem na cultura e na economia do Canadá.

No texto “Foundations of Canadian Communication Thought”, Robert Babe apresenta as preocupações centrais do pensamento canadense acerca da comunicação:

Canadian communication thought focuses on media, or better on mediation, and on milieux. Experience is seldom direct, according to foundational Canadian communication theorists, and almost invariably relations among people are understood as being mediated by institutions, technologies, philosophies, stories, myths, property law, mass media, and so forth. As well, people are understood as living within a milieu or milieux which bias or condition modes of perception and interaction. Canadian communication theorists often inquire into who controls or affects the means of mediation, into how that control is exercised and for what (whose) purposes. This emphasis on control contributes to the political economy dimension characteristic of Canadian communication thought (BABE, 2000).

A síntese de Babe apresenta a preocupação dos teóricos canadenses com quem controla os meios de comunicação e com as implicações políticas, econômicas e culturais acarretadas por isso.

Harold Innis foi um dos primeiros a destacar a importância das tecnologias da comunicação na criação e sobrevivência dos impérios. Para ele, o domínio da tecnologia foi responsável pela expansão do império britânico na América do Norte, pois o engendramento dos meios de comunicação dominantes acarreta a criação de monopólios do saber.

Em *Technology and Empire* (escrito durante a guerra do Vietnã), Grant discute o fato de o Canadá manter uma íntima ligação com os Estados Unidos, pois apesar do completo rechaço à atitude bélica e atroz estadunidense, compartilha com este o entusiasmo pelas técnicas e pelos progressos tecnológicos. Ele reconhece a forte penetração dos Estados Unidos e da tecnologia na maneira de pensar e de ser canadense, e questiona as implicações dessa dependência:

our involvement in the American Empire goes deeper than a simple economic and political basis; it depends on the very faith that gives meaning and purpose to the lives of the western men. To most Canadians, as public beings, the central cause of motion in their souls is the

---

<sup>150</sup> Em “Inside Blake and Hollywood”, McLuhan faz uma análise comparada dos livros *Fearful Symmetry*, de Frye, sobre William Blake e *Magic and Myth of the Movies*, de Parker Tyler. E logo após o lançamento de *Anatomia da Crítica*, McLuhan escreve uma crítica sobre o livro intitulada: “Have with You to Madison Avenue or The Flush-Profile of Literature”.

belief in progress through technique, and that faith is identified with the power and leadership of the English-speaking Empire in the world (GRANT, 1969, p. 67).

Também Frye se preocupa com a influência que o fato de ter um vizinho tão poderoso como os Estados Unidos exerce sobre a identidade canadense, principalmente em relação à quantidade de conteúdo estadunidense propagado através dos meios de comunicação, em especial pela televisão, *flooded with American programmes*, os quais considera serem preferidos pela maioria dos canadenses em detrimento dos nacionais. Segundo ele, os meios de comunicação de massa poderiam ser considerados agentes de um imperialismo cultural: *These three new media, film, radio and television, are mass media, and consequently follow the centrifugal and imperial rhythms of politics and economics more readily than the regionalizing rhythms of culture* (FRYE, 1980, p. 13).

Apesar das divergências quanto aos custos e benefícios de tal condição, a importância da tecnologia enquanto propagadora da influência dos impérios sobre o Canadá através da história do país é inegável. A respeito desta relação ambivalente entre tecnologia e império, que se reflete na produção cinematográfica canadense, Atom Egoyan<sup>151</sup> diz:

As a culture, we are so completely overwhelmed by our access to American identity through technology. All of our major cities are no more than 200 miles from the border. From a very young age, we've all been bombarded with images of a culture that's not ours but seems to mirror certain aspects of our upbringing. But we're fundamentally different in many ways; in order to understand ourselves, we've had to understand our own relationship to these images which have completely crept into our cultural and social make-up (EGOYAN *apud* MacKENZIE, 1999).

Em “Technology and Empire: The Postcolonial Vision of David Cronenberg”, Kevin Brooks parte desta premissa para analisar a produção do cineasta enquanto produto de uma condição pós-colonial, resultado da tensão existente entre o Canadá anglófono e os impérios de língua inglesa, experiência que, segundo Brooks, fica clara nos filmes de Cronenberg. No livro *The Empire Writes Back*, os autores definem a condição pós-colonial encontrada em textos literários:

What each of these literatures has in common beyond their special and distinctive regional characteristics is that they emerge in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. It is this which makes them distinctively post-colonial (Ashcroft, Griffiths e Tiffin, 1990).

---

<sup>151</sup> Atom Egoyan é um premiado cineasta canadense, a maioria de seus filmes foi exibida no Brasil: *Exótica*, *O doce amanhã* e *O fio da inocência*.

Brook destaca que a obra de Cronenberg conflui diretamente com as duas primeiras premissas apontadas pelos autores, apresentando a emergência da experiência da colonização e colocando em evidência a tensão existente em relação às forças imperiais. Já no texto “National Identity, Canadian Cinema, and Multiculturalism”, Scott Mackenzie destaca que a proximidade aos Estados Unidos fez com que o Canadá nunca perdesse totalmente a mentalidade de colônia. A tensão existente entre esses dois países reforça a presença de um pensamento de fronteira que revela outro ponto marcante na condição canadense, o medo recorrente da “americanização”. Constantemente confrontado com seu vizinho, com sua cultura e seu estilo de vida, por muito tempo os canadenses afirmaram sua identidade justamente na contraposição aos estadunidenses.

Os canadenses sempre se preocuparam com a enxurrada de meios de comunicação de massa (revistas, livros, filmes e programas de rádio e televisão) estrangeiros, e principalmente estadunidenses, que atravessam as fronteiras do país: *Canada's geographical proximity to U.S. and endemic concern over American influence anticipate the experience of satellite broadcasting and opening of borders to cultural goods in the rest of the world* (JEFFREY, 1994, p. 261).

A preocupação governamental com o perigo a que a cultura e, conseqüentemente, a identidade nacional estariam expostas por essa invasão cultural fez com que a *Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Science* (comumente conhecida como *Massey Commission*) elaborasse o *Massey Report*, que chama a atenção para a necessidade do apoio governamental para o crescimento da cultura no país.

In 1951 the commission issued a report which became known as the 'Massey Report' and gained recognition as a document of utmost importance in the cultural history of Canada since it advocated the principle of federal government patronage of a wide range of cultural activities and proposed the establishment of a Canada Council for the Encouragement of the Arts, Letters, Humanities and Social Sciences.<sup>152</sup>

O incentivo do governo canadense à produção cultural nacional é uma constante na história do país. Com o intuito de fomentar a produção cultural, em especial em relação aos meios de comunicação de massa, foram criadas a CBC (*Canadian Broadcasting Corporation*), *Radio Canada* e a *TV Ontario*. Para subsidiar a produção televisiva nacional de qualidade foi criado o CTF (*Canadian Television Fund*) e para ter certeza de que os canadenses tenham uma ampla oportunidade de ver e ouvir programas de rádio e televisão

---

<sup>152</sup> The Canadian Encyclopedia © 2006 Historical Foundation of Canada.  
Disponível em: [www.thecanadianencyclopedia.com](http://www.thecanadianencyclopedia.com)

canadense a CRTC (*Canadian Radio Television and Telecommunications Commission*) – 1996 – estabelece cotas de difusão de conteúdo canadense.

Além de oferecer uma variedade de subsídios, empréstimos e incentivos fiscais para encorajar a produção cultural no país, o governo canadense implementou leis e regulamentações para que as companhias privadas de telecomunicação reservem um espaço (tempo) para conteúdos canadenses. Em 1991, o *Broadcasting Act (Loi sur la radiodiffusion)* definiu o sistema de radiodifusão canadense como: *un service public essentiel pour le maintien et la valorisation de l'identité nationale et de la souveraineté culturelle, que deve servir à sauvegarder, enrichir et renforcer la structure culturelle, politique et économique du Canada, bem como favoriser l'épanouissement de l'expression canadienne en proposant une très large programmation qui traduise des attitudes, des opinions, des idées, des valeurs et une créativité artistique canadiennes* ( *Article 3 de la Loi sur la radiodiffusion, 1991, apud SAUVAGEAU, 1996, p. 196*).

Entretanto, conforme Florian Sauvageau, atualmente, em tempos de globalização, essa política de intervenção do estado deve ser repensada:

Fondées sur la conjonction et la confusion des logiques nationalistes et industrielles, les politiques traditionnelles doivent être réexaminées. L'État doit surtout clarifier les objectifs qui motivent son action. Plutôt que de percevoir la télévision et les médias comme outils de promotion de l'identité nationale, il faudrait d'abord les concevoir comme des instruments essentiels à la participation de tous les citoyens à la vie culturelle, sociale et politique. L'omniprésence des médias, de la télévision en particulier, leur attribue un statut particulier dans ce que nous avons appelé le "développement culturel démocratique". Les objectifs de contenu canadien sont importants, mais subsidiaires (SAUVAGEAU, 1996, p. 194).

O debate em torno das questões de radiodifusão e dos meios de comunicação de massa, ressaltando a interferência do estado, reforça a idéia de uma intensa consciência canadense acerca da importância e das implicações das tecnologias (meios) de comunicação na sociedade, sobre o indivíduo e principalmente em relação a uma identidade cultural. Esse "pensamento tecnológico" não fica, porém, confinado à área dos estudos da comunicação, mas reverbera nas produções intelectuais e artísticas do Canadá.

## 5.2. A tecno-identidade dos protagonistas cronenbergianos

*Technology is us.*  
David Cronenberg

A obra de David Cronenberg rearticula várias das preocupações teórico-críticas trabalhadas por Innis, Grant, McLuhan e Frye. Seus filmes são notoriamente conhecidos pela

forma como abordam, apresentam e reconfiguram questões referentes à relação entre os indivíduos e a tecnologia, dando especial atenção aos imbricamentos envolvendo esta última e o corpo humano. São obras emblemáticas do interesse do cineasta pela influência da tecnologia eletrônica na vida humana os filmes: *Videodrome* que, no início da década de 1980, colocou em evidência a influência da televisão sobre os indivíduos e *eXistenZ* que, no final da década de 1990, examinou as implicações das tecnologias de realidade virtual. Os dois filmes apresentam uma forte marca autoral, sendo os roteiros originais de autoria do próprio cineasta. Em ambos os filmes os personagens são confrontados pela transformação de sua percepção do mundo em decorrência das novas tecnologias eletrônicas: a televisão (sobretudo a vídeo-imagem) e o jogo virtual. Nas duas obras há uma rearticulação da tradição do pensamento canadense acerca dos meios de comunicação e da tecnologia eletrônica e, de maneira especial, das teorias de McLuhan. Perguntado a respeito da influência das teorias do conterrâneo em seus filmes, o cineasta respondeu:

Definitely. We come from the same town and the same university. Unfortunately, I didn't study with him. There he was, just around the corner, and I never even attended one of his classes. But I did read everything he wrote. Even though some of his stuff is dated and tinged with the Sixties, there's still so much truth there. The Gutenberg Galaxy is still an absolutely brilliant book (in: PORTON, 1999).

Em *Videodrome*, Cronenberg realiza a transcrição das teorias de McLuhan, centrando sua atenção nas tecnologias eletrônicas dos meios de comunicação e na forma como rearticulam a vida e a sociedade. *Videodrome* tornou-se um filme “cult” e é um marco na carreira do cineasta. Para Andy Warhol, *Videodrome* foi o *Laranja mecânica* dos anos oitenta, uma alusão clara à confluência temática existente entre ambas as produções ao tratarem da exposição de seus protagonistas a imagens de violência. Cada um dos filmes aborda a questão de maneira distinta: enquanto em *Laranja mecânica* as imagens de violência são utilizadas para curar o protagonista de sua agressividade amoral e violenta, em *Videodrome*, as imagens de violência fazem crescer um tumor cerebral que gera alucinações e coloca o espectador sob o domínio do programa.

Se *Videodrome*, a princípio, parece o mais perfeito exemplo de um filme de horror de ficção-científica, por trás desse terror visceral encontra-se uma densa discussão acerca da influência dos meios de comunicação e em especial da televisão sobre o indivíduo e sobre a sociedade. O filme é então uma obra meta-reflexiva que instaura um diálogo interdisciplinar com a tradição teórico-crítica canadense referente às teorias da comunicação.

Segundo o cineasta, a idéia original de *Videodrome* surgiu da recordação infantil de



sintonizar *strange stations that were probably American* tarde da noite quando os canais regulares da televisão canadenses saíam do ar (in: GRÜNBERG, 2006, p. 65). Para o ainda garoto Cronenberg, esses canais de televisão sintonizados tarde da noite, caracterizados por uma imagem de pouca qualidade que aparecia e desaparecia, e cuja origem ele desconhecia, eram muito misteriosos. Ao que tudo indica essa experiência com os sinais de televisão desconhecidos, mas em suas palavras provavelmente estadunidenses, foi muito marcante para o cineasta. Essa é uma experiência muito canadense,<sup>153</sup> consequência da proximidade em relação aos Estados Unidos, que permite que seus sinais de radiodifusão alcancem os lares do país vizinho. Para o cineasta, a memória deste mistério infantil combinada com um pouco de Marshall McLuhan originaram as primeiras premissas do filme: o fascínio resultante da captação de um sinal de televisão misterioso se torna ainda mais intenso se houver nesta transmissão algo de perigoso.

Cronenberg recria o mistério acerca da origem do sinal clandestino que invade o espaço de radiodifusão canadense. A princípio acredita-se que o sinal venha da Malásia, mas quando é revelado a Max que a origem do programa é Pittsburgh, nos Estados Unidos, ele apenas sorri como se a informação confirmasse sua suspeita. Essa inquietação acerca da origem do sinal coloca em questão a preocupação canadense em relação aos efeitos gerados pelo neocolonialismo estadunidense, evidente nos meios de comunicação e na produção cinematográfica. Para Kevin Brooks, *Cronenberg presents a vision of embracing technology and empires as inevitable, compelling, transformative* (BROOKS, 2000). O filme parece denunciar que não há como vencer essa batalha, como se fora uma metáfora da própria situação vivenciada pelas colônias, em que os Impérios nunca vão embora, apenas se reconfiguram.

Mas a origem do Videodrome é ainda mais elíptica, uma vez que a idéia de um sinal “pirata” nada mais é do que uma camuflagem para esconder a real estrutura de poder por trás de sua origem. O percurso labiríntico construído por Cronenberg para confundir-nos quanto à origem do programa pode ser visto como uma alusão à competição entre os meios de comunicação canadenses e estadunidenses. E quando se revela que O’Blivion é o seu criador, a questão ganha novas diretrizes, evidenciando que o perigo não está apenas nas transmissões estrangeiras, não sendo exclusividade delas o poder de domínio sobre o espectador. O que está em jogo é o poder dos meios de comunicação e o que se faz com ele; como diz O’Blivion, “A luta pela mente americana será uma vídeo-arena. Videodrome” (transcrito do

---

<sup>153</sup> Em verdade esta é uma marca das regiões de fronteira constantemente “invadidas” pelas ondas de rádio e os sinais de televisão estrangeiros.

filme).

No filme há o embate entre duas facções midiáticas de filosofias divergentes: a de O'Blivion – Missão dos Rádios Catódicos, em uma atitude quase religiosa, cujo desejo é a evolução do homem tecnológico, através da pregação de sua nova religião: a “nova carne”; e a de Convex – *Spectacular Optical*, de padrão mais capitalista, que pretende impor sua vontade através da disseminação de Videodrome como um vírus, independente da vontade do espectador. A idéia de que a transmissão do programa age como se fora um vírus infectando o corpo do hospedeiro e controlando-o é, com certeza, uma rearticulação dos pensamentos de William Burroughs.

A Missão dos Raios Catódicos pode ser vista como uma versão cronenberguiana das missões religiosas, disposta a ajudar os miseráveis e sem-teto a receberem a dose necessária de raios catódicos para (re)integrarem-se ao Grande Monitor Mundial. E esta idéia de uma unificação mundial mediada pelo monitor televisivo é também uma reformulação da noção McLuhaniana de Aldeia Global: “O nosso tempo é o mundo novo do tudoagora. O “tempo” cessou, o “espaço” desapareceu. Vivemos hoje numa aldeia global” (McLUHAN, 1969, p. 91).

Já o objetivo da *Spectacular Optical* é fortalecer a América, que, segundo Convex, vem tornando-se fraca, devido ao fortalecimento do resto do mundo, em decorrência da influência negativa de programas como os apresentados pelo canal de Max.

O primeiro campo de batalha do embate entre as duas facções se configura no corpo e na mente de Max; as duas facções inserem fitas de vídeo (VHS) na cavidade de seu abdômen para programá-lo e reprogramá-lo. Max é programado por Convex para assassinar seus sócios na CIVIC-TV e Bianca O'Blivion. Com o controle do canal de televisão e sem Bianca para interferir, a *Spectacular Optical* poderia transmitir o Videodrome e assim controlar a mente de seus espectadores. Esta disputa pelo poder dos meios de comunicação coloca em jogo a própria condição conflitante do Canadá em relação aos meios de comunicação: de um lado, o medo da invasão pelos programas de radiodifusão estrangeiros (principalmente, estadunidenses); do outro, o perigo do controle estatal. Por outro viés, as acusações aos programas exibidos por Max em seu canal, por sua violência e sexualidade, são recriações ficcionais dos próprios ataques sofridos pelas obras anteriores de Cronenberg e prenúncio dos que viriam contra *Videodrome*. Desta forma, Cronenberg faz de *Videodrome* um espaço para exacerbar os aspectos ideológicos presentes nos meios de comunicação e questionar o uso, o abuso, a censura e as possibilidades de regulação das tecnologias de comunicação.

Já a idéia que deu origem a *eXistenZ*, de alguém perseguido por fanáticos por causa de

sua obra, nasceu de uma entrevista que Cronenberg realizou com o escritor Salman Rushdie, condenado à morte (*fatwah*) pelos muçulmanos que consideraram seu livro *Versos Satânicos* sacrílego. O filme apresenta um futuro próximo em que a tecnologia dos jogos virtuais avançou tanto em relação à qualidade da “realidade virtual” que acabou por alterar drasticamente as condições de existência. Esta alteração na percepção da realidade criada pelo jogo (*eXistenZ* e *transCendenZ*) é condenada pelo grupo *Realist Underground*, cujos integrantes decidem matar seu criador. Em *eXistenZ*, a luta ideológica mediada pela tecnologia centra-se na discussão acerca do conceito de realidade entre dois grupos oponentes: *Realist Underground* versus os fãs da realidade virtual.

Nos dois filmes, *Videodrome* e *eXistenZ*, os meios introduzem novos padrões na vida humana através das alterações que causam nos indivíduos e na sua percepção da realidade, criando novos ambientes, mediados pela tecnologia eletrônica. Cronenberg reformula e expande as proposições de McLuhan a respeito dos meios de comunicação (tecnologia eletrônica).

Quando McLuhan afirma que o meio é a mensagem isso significa “que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio – ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos” (McLUHAN, 1974, p. 21). Ou seja, a mensagem do meio não é o conteúdo, mas sim o próprio meio, pois a sua “mensagem” é a mudança de escala, cadência ou padrão que instaura na sociedade e nos indivíduos (McLUHAN, 1969, p. 22). Cada avanço tecnológico representa uma reconfiguração na vida humana em suas mais variadas instâncias: pessoal, psicológica, estética, moral, econômica, ética, política e social; o que resulta em uma alteração da percepção do mundo, e são estas transformações que McLuhan considera a mensagem principal de cada meio. Em ambos os filmes as tecnologias alteram o ambiente, reconfigurando totalmente a vida dos personagens.

As semelhanças encontradas entre as duas narrativas são claras, uma manifestação inegável da matriz autoral cronenberguiana. Contudo, as diferenças que compõem a unidade de cada uma das obras advêm da própria essência que as aproxima. William Beard afirma:

There is, however, a great difference between *Videodrome* and *eXistenZ*: the former is a delirious, out-of-control, anguished utterance, while the latter is a detached, philosophical, 'game-playing' one. Insofar as the two films traverse the same ground, it is the first time as tragedy and the second as farce (BEARD, 2006, p. 462).

Aspecto a ser destacado na relação entre os dois filmes é que a tecnologia que

Cronenberg examina em *Videodrome*, a televisão (e a vídeo-imagem), não existe em *eXistenZ*. Apesar de *eXistenZ* tratar de um tempo futuro todos os cenários são extremamente simples, rústicos; as locações externas são todas campestres, não há uma paisagem urbana. Se a tecnologia é uma maneira de confrontar e dominar a Natureza, em *eXistenZ*, o apogeu tecnológico imaginado por Cronenberg através de uma biotecnologia termina por voltar ao ponto de partida, retornando ao cerne original da relação canadense entre homem e tecnologia: a Natureza.

### 5.2.1. “Vida longa à nova carne”: a tecnologia como extensão do corpo humano

*Long live the new flesh.*  
*Videodrome* - Max Renn

O primeiro nível de cercadura tecnológica instituído na conturbada relação entre os canadenses e a Natureza é o próprio corpo, uma vez que, conforme George Grant, ele teria sido remodelado para confrontar a indiferença da vasta paisagem canadense. Desta forma, os canadenses vivenciam a fronteira existente entre corpo e tecnologia de forma diferenciada, como um espaço permeável e de imbricamento. Harold Innis foi quem primeiro apontou uma relação de simbiose entre o homem e sua tecnologia, considerando a tecnologia da comunicação mais importante que as demais, uma vez que os avanços historicamente fundamentais se aplicam primeiro aos processos de comunicação. Innis prenuncia a máxima McLuhaniana que considera os adventos tecnológicos como prolongamentos do corpo humano. E McLuhan, por sua vez, retoma uma metáfora clássica do imaginário canadense, o corpo estendido – um corpo fabricado para vencer as distâncias, através de ferrovias, telégrafos, televisão... As extensões tecnológicas do corpo funcionam então como uma rede que revela o esforço humano contra o ambiente inóspito: *When one contemplates the conquest of nature by technology one must remember that conquest had included our own bodies* (GRANT, 1969, p. 141). E quando Grant afirma que a *“technique is ourselves”* (GRANT, 1969, p. 137). Ele apenas inverte a máxima de McLuhan de que a tecnologia é a extensão do corpo humano, mas, em ambos os casos, o ser humano torna-se uma criatura, “metade carne, metade metal”, ou seja, metade orgânico, metade tecnológico.

E esta relação entre corpo e tecnologia é uma questão recorrente na obra de Cronenberg, que dialoga assim com a tradição teórico-crítica da Escola de Toronto. Sua consciência a respeito dessa relação e da forma como ela repercute na vida humana fica clara em muitas de suas declarações. Quando do lançamento de *eXistenZ*, ele reafirmou suas idéias acerca da questão na entrevista concedida à revista *Spliced*:

Since I see technology as being an extension of the human body. [...] Technology is us. There is no separation. It's a pure expression of human creative will. [...] I mean, technology wants to be in our bodies. [...] First of all, in the obvious ways -- the eyes with binoculars, the ears with the telephone -- technology had to be an advancement of powers we knew we had. Then it gets more elaborate and more distant from us. More abstract. But it still all emanates from us. It's us (in: BLACKWELDER, 1999).

A forte marca da tradição teórico-crítico canadense acerca da relação entre o indivíduo e a tecnologia da comunicação é inegável nos filmes de Cronenberg. O cineasta possui uma posição bem definida acerca desta relação:

I don't believe that anybody is in control. That's what McLuhan was talking about when he said the reason we have to understand media is because if we don't it's going to control us. We don't have to anthropomorphize the media and say it will control us. The media does not have a brain; it's just technology. What it means is that things are out of control. Nobody's in control. There is only the appearance of control (in: RODLEY, 1997, p. 67).

Os filmes de Cronenberg contrariam uma tradição recorrente no imaginário da ficção-científica, que vê na tecnologia uma ameaça à raça humana; medo que talvez se explique como resultado da idéia de que a tecnologia é uma atividade separada da atividade humana e até autônoma. Em muitos filmes do gênero de ficção-científica, a tecnologia, ao alcançar uma independência intelectual, revela-se como o maior inimigo do ser humano. São exemplos clássicos os filmes: *2001: uma odisséia no espaço* (*2001: A Space Odyssey* – 1968), de Stanley Kubrick; *O exterminador do futuro* (*The Terminator* – 1984), de James Cameron. Em Cronenberg, o que se encontra é justamente o inverso, a tecnologia está diretamente ligada aos interesses humanos e às funções do corpo, o perigo não está na tecnologia, mas no uso que fazemos dela.

I've never been pessimistic about technology - this is a mistaken perception. It's probably the audience's fears that are being tapped, but I think that I look at the situation fairly coldly - in the sense of neutral. I'm saying that we are doing some extreme things, but they are things that we are compelled to do. It is part of the essence of being human to create technology, that's one of the main creative acts. We've never been satisfied with the world as it is, we've messed with it from the beginning (in: PORTON, 1999).

A temática da alteração do corpo realizada através da tecnologia é recorrente na obra de Cronenberg, que apresenta e acentua a condição do corpo enquanto espaço de transformação sob a influência dos novos e intensos caminhos da tecnologia: em seus dois primeiros filmes, *Calafrios* e *Enraivecida na fúria do sexo*, os corpos monstruosos resultam de intervenções diretas (cirurgias, experiências); em *Videodrome* é o sinal de Videodrome (a

tecnologia midiática) que re-escreve e recompõe o corpo de Max; em *A mosca*, a transformação de Seth ocorre em decorrência de uma confusão genética realizada pelo *teleport* (ao misturar os seus genes aos de uma mosca), e na última seqüência do filme, a idéia do corpo “metade carne, metade metal” é apresentada literalmente, quando Seth se “teletransporta” novamente e desta vez seu corpo incorpora (já homem-mosca) uma parte do próprio *teleport*, transformando-se em um ser híbrido – carne-metal;<sup>154</sup> em *Crash: estranhos prazeres*, é graças a um acidente automobilístico que Ballard inaugura uma nova percepção do corpo; em *eXistenZ*, o jogo de realidade virtual é conectado diretamente na espinha dorsal dos jogadores.

Os protagonistas das obras de Cronenberg corporificam o seu pensamento acerca da tecnologia. Apresentando em seus corpos os resultados da interferência tecnológica, sofrem profundas transformações, não apenas físicas, mas também em suas identidades. A tecnologia passa então de uma simples ferramenta (instrumentos cirúrgicos em *Gêmeos: mórbida semelhança*; *teleport*, em *A mosca*; a televisão, em *Videodrome*; o automóvel, em *Crash*; o jogo de realidade virtual, em *eXistenZ*) a uma obsessão. Em um diálogo íntimo com as teorias mcLuhanianas de que estamos constantemente incorporando as tecnologias, sendo “servomecanismos”, que para utilizar os “objetos-extensões-de-nós-mesmos”, passamos a servi-los como a ídolos ou religiões menores. E é a contínua adoção da tecnologia cotidiana que nos coloca no papel de Narciso:

As Narcissus fell in love with an outering (projection, extension) of himself, man seems invariably to fall in love with the newest gadget or gimmick that is merely an extension of his own body. [...] The point of the Narcissus myth is not that people are prone to fall in love with their own image but that people fall in love with extensions of themselves which they are convinced are not extensions of themselves (McLUHAN, 1997, p. 121).

Ao utilizar a tecnologia, o homem é modificado por ela, mas também sempre encontra novas maneiras de modificá-la (McLUHAN, 1974, p. 64-65). Qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão do corpo que exige novas relações e equilíbrio entre os demais órgãos e as demais extensões do corpo. Cada nova tecnologia modifica o sistema perceptivo e remodela o ambiente (criando um novo), instaurando um novo equilíbrio entre ele e o sistema nervoso. Conforme McLuhan, a tecnologia mecânica funciona como extensão de partes do corpo humano: os carros (e demais meios de condução) são prolongamentos das pernas e possibilitam ao ser humano transpor distâncias maiores em espaços de tempo menores,

---

<sup>154</sup> Tal seqüência não existe na primeira versão – *A mosca da cabeça branca* – em que o filme de Cronenberg baseia-se.

alterando assim sua percepção em relação à distância (espaço) e ao tempo. Já a tecnologia elétrica/eletrônica dos meios de comunicação funciona como extensão dos sentidos e do sistema nervoso humanos, sendo organizada por padrões da percepção sensorial, tem como função traduzir a experiência humana em formas externas de informação.

McLuhan classifica os meios de comunicação em duas categorias: meios quentes e frios. Um meio quente “é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em “alta-definição”. Alta definição se refere a um estado de alta saturação de dados” (McLUHAN, 1974, p. 38). Por possuir alta definição, a mensagem dos meios quentes deixa pouco a ser preenchido e completado pela audiência, do que resulta um baixo-nível de participação sensorial com o meio; são meios quentes: a fotografia, o rádio, o cinema. Em contrapartida, um meio frio apresenta baixa definição e pouca quantidade de informação, o que implica em uma maior participação sensorial com o meio no intuito de completar seu significado. São meios frios: o telefone e a televisão. O alto nível de participação sensorial exigido pelos meios frios resulta em uma maior inclusão dos sentidos, criando um envolvimento mais sensual entre o corpo e os meios de comunicação. E em decorrência desse alto nível de inclusão, a experiência humana se estende cada vez mais nos domínios dos meios.

Trabalhando com dois meios frios, a televisão em *Videodrome* e o jogo virtual em *eXistenZ*, Cronenberg leva ao extremo a idéia mcluhaniana de que os meios frios exigem uma maior participação do indivíduo, criando um alto nível de interação com os sentidos humanos, literalizando o axioma mcluhaniano que vê “os meios de comunicação como extensão do corpo humano”, principalmente como extensão dos sentidos e da consciência. Confluindo com as propostas de McLuhan, Cronenberg apresenta o meio como a mensagem à medida que recria o ambiente humano: a televisão em *Videodrome* e o jogo virtual em *eXistenZ* reconfiguram as inter-relações e instauram um novo ambiente em que os limites entre a realidade e o virtual são apagados. Em ambos os filmes, a realidade virtual criada pelos meios torna-se o espaço de embate pelo poder.

Tanto em *Videodrome* quanto em *eXistenZ*, a experiência dos personagens está completamente estendida para um ambiente midiático. E o envolvimento entre os personagens e os meios é extremamente sensual: em *Videodrome*, Max acaricia a televisão e chega a ser engolido por ela, penetrando-a de corpo inteiro; em *eXistenz*, Allegra acaricia sensualmente o *gamepod* cujo cabo (*umbicord*) penetra-lhe o corpo para conectá-la ao jogo.

Cronenberg suplanta a dicotomia corpo-mente e, em contrapartida, instaura uma tricotomia: corpo-mente-máquina. E em *Videodrome*, ele leva ao extremo a configuração dessa nova composição tricotômica da natureza humana. Exemplo emblemático é o episódio

do filme em que o abdômen de Max se abre em uma fenda vertical (semelhante a uma grande vagina) pulsante e úmida, inaugurando uma nova abertura no corpo. Ao descobrir essa sua nova cavidade, Max é o primeiro a explorá-la, auto-penetrando-se com um revólver que desaparece em suas entranhas. A mesma abertura será posteriormente também penetrada por Convex, Bianca e Harlan, que nela inserem fitas de vídeo. O abdômen de Max se transforma então em um aparelho de vídeo-cassete orgânico.

Mesmo sendo considerado um ciborgue interpretativo, à medida que é “influenciado” pelo programa de televisão, Max, em *Videodrome*, também pode ser visto como um ciborgue protético, mas de uma maneira bem mais extrema que Gabrielle, em *Crash*, a qual, após um acidente de carro, tem o corpo totalmente reestruturado com próteses ortopédicas que o reabilitam e reconfiguram. No corpo de Max inauguram-se novas possibilidades ainda não propostas nesta condição: a prótese de tecnologia orgânica (o aparelho de vídeo orgânico em seu abdômen); ou uma tecnologia imbricada ao corpo de maneira visceral (o revólver implantado em sua mão), na qual as vísceras não são apenas humanas, mas também tecnológicas. Esses novos imbricamentos biotecnológicos se configuram mais enquanto aperfeiçoamentos para o corpo do que enquanto próteses, uma vez que não visam restituir uma parte do corpo amputada nem recuperar capacidades corporais perdidas, mas sim inaugura novas possibilidades corporais e funcionais. Além disso, esses amálgamas entre tecnologia e corpo, ao contrário das próteses que buscam copiar o mais perfeitamente possível a forma natural, resultam em imagens abjetas e repulsivas.

Quando Max retira o revólver do interior de seu abdômen, prolongamentos mecânicos saem da arma e penetram sua mão e seu braço, amalgamando-a ao corpo. O revólver fundido ao corpo vai gradativamente transformando-se em um artefato orgânico, até ficar completamente transmutado em um revólver-mão carnoso (fusão/transformação da mão e da arma). Cronenberg inaugura em *Videodrome* algo que irá retomar e aprimorar em outros filmes, como *A mosca*, *Mistérios e paixões* e *eXistenZ*: o advento da tecnologia orgânica. Murray Smith reconhece na iconografia de Cronenberg a conjunção entre “*softness*” e “*machinery*” (SMITH, 2000, p. 75). Com certeza, um influxo da obra de William Burroughs e de sua idéia de *soft machine*,<sup>155</sup> que é o nome dado pelo autor ao corpo humano.

Em *Videodrome* as fitas de vídeo vão gradativamente tornando-se orgânicas. Elas ganham vida, respiram, inflando e desinflando como em movimentos do diafragma. O artefato torna-se macio e gradativamente a fita vai-se organicizando até sua transformação

---

<sup>155</sup> *The Soft Machine* é o título de um romance de William Burroughs publicado pela primeira vez em 1961.



completa e, fita-carne, mantendo apenas o formato do objeto original, ela agora é completamente carne, que pulsa e se retorce nas mãos de Harlan. O mesmo processo de transformação ocorre com o aparelho de televisão suas formas se arredondam em uma alusão ao orgânico, fica recoberto por veias pulsantes e respira (com movimentos de inspiração e de expiração), excitado. A boca de Nick é mostrada através de um *super close-up* que preenche toda a tela, o visor transformando-se em uma boca gigante. Max acaricia as veias pulsantes e o lábios-vídeo e, visivelmente excitado, ele penetra o visor-boca, sendo por este literalmente engolido. A tecnologia já não é apenas visceral, mas sexual. A nova carne inaugura também uma nova sexualidade mediada pela tela da televisão.

O hibridismo envolvendo material orgânico e tecnológico aparece no final de *A mosca*. Em uma derradeira tentativa de recuperar sua humanidade, Seth Brundle, já transformado em híbrido homem-mosca (Brundlefly), acaba amalgamando seu corpo com a máquina de teletransporte. Ele transforma-se então em um ser hediondo, homem-mosca-máquina. O único final possível para Seth, como para todos os outros híbridos criados por Cronenberg, é a morte.

Em *Mistérios e paixões*, Cronenberg cria máquinas de escrever metamorfoseadas em híbridos tecno-orgânicos, criando insetos-máquinas de escrever. Ao colocar as mãos no interior do animal para datilografar, os dedos penetram uma massa gosmenta e viscosa, e manipulam as teclas orgânicas com erotismo em movimentos lentos e os sons emitidos indicam prazer sexual. Essas máquinas de escrever apresentam a mesma sexualidade tecnológica dos aparatos apresentados em *Videodrome*, nascendo do mesmo imaginário de hibridismo que criou as fitas de vídeo e os aparelhos de televisão orgânicos. Além disso, diferentemente destes aparatos tecnológicos organicizados, os imensos besouros com teclas-orgânicas possuem ainda a capacidade de falar.

Quando o erotismo tecnológico é apresentado em *Crash* sem ser através de alegorias, sem a existência de híbridos fantásticos tecno-orgânicos, causa ainda mais estranhamento. Por serem esses híbridos tecno-orgânicos mais próximos ao que se vê no cotidiano e não fantásticos como as criaturas híbridas dos outros filmes de Cronenberg, somado ao fato do fascínio erótico dos personagens pelos automóveis e pelos desastres não ocorrer em momentos de alucinação como em *Videodrome* e *Mistérios e paixões*, ou em um jogo virtual como em *eXistenZ*. Pois o fato de tudo acontecer em um contexto realista, talvez tenha tornado a questão mais assustadora.

É mais fácil ao espectador assistir a uma cena de sexo entre um ser humano e uma máquina de escrever no espaço diegético de uma alucinação do que ver a cena de sexo entre

um homem fascinado pelas próteses metálicas que reconfiguram o corpo de sua parceira. O véu da alucinação ou da realidade virtual parece impor à questão do erotismo tecnológico nuances mais suaves.

Tanto em *Videodrome* quanto em *eXistenZ*, é inegável a presença da memória McLuhaniana, sendo que cada um desses filmes inaugura novas possibilidades para suas teorias. Se em *Videodrome* os influxos McLuhanianos são evidentes, em *eXistenZ*, Cronenberg expande ainda mais as idéias originais do conterrâneo, fazendo da tecnologia não apenas extensão do corpo, mas convertendo-a em tecnologia orgânica (biotecnologia): pulsante, ofegante, visceral.

Em *eXistenZ*, Cronenberg avança ainda mais, já não havendo a transformação de artefatos inorgânicos em orgânicos, mas sim a criação de uma tecnologia-orgânica, exemplificada pelo revólver construído de ossos e cartilagem de peixe e cuja munição é constituída de dentes humanos. Ou ainda, e mais fascinante, o *gamepod*, na verdade uma espécie de animal criado através da fertilização de ovos de anfíbios impregnados com DNA sintético. O jogo é ligado diretamente ao corpo do participante através de um cabo (*umbicord*) similar a um cordão umbilical que se conecta ao *bioport*, um orifício artificialmente criado no final da espinha do jogador. Como em *Videodrome*, o corpo é transformado pela tecnologia, tornando-se também biotecnológico.

A opção de Cronenberg pela biotecnologia faz com que em *eXistenZ*, diferentemente do que acontece em *Videodrome*, não exista a presença da tecnologia (meios de comunicação) cotidiana:

there are no radios, there are no television sets, there are no telephones except for the one [pink] telephone. I didn't want to make it obvious, but I wanted to strip away what most people think of as technology, to show them the other kinds of technology: the sort of biological technology, and sort of fuse it with that (in: GRÜNBERG, 2006, p. 155).

Os avanços extremos da tecnologia (biotecnologia imaginada por Cronenberg) em *eXistenZ* repercutem as possibilidades trazidas pelos novos adventos das tecnologias de informação e em especial da internet com as novas potencialidades libertadoras para os ciborgues interpretativos da rede. O corpo conectado ao *software (on line)* para navegar no *cyber-espço*, um espaço interior (em contraposição ao espaço exterior em que se moviam os robôs), recebe um novo nome: *cyberbody*, um corpo mediado pelo computador (sem o qual não existiria), um organismo que vive na simulação. Em *eXistenZ* o corpo virtual vive na simulação, contudo, sua ligação com o corpo físico é visceral, pois o jogador precisa se

conectar ao jogo através do *umbicord*, uma espécie de cordão umbilical. E como à idéia de comunidade virtual subjaz o pressuposto da existência de um “outro” além da interface, não é possível conectar-se ao jogo sozinho, são necessários no mínimo dois para jogar e todos os jogadores estão fisicamente conectados. Assim, em *eXistenZ*, ao contrário de outros filmes de realidade virtual, o corpo é fundamental, como afirmam João Luiz Vieira e Luiz Antonio L. Coelho:

O corpo aqui não é apenas uma figura retórica, ele é essencial ao funcionamento autônomo de uma tecno-paisagem virtual, inclusive em processo de interação com outros corpos. Ao contrário de outros filmes onde o inconsciente projetado no jogo narrativo é radicalmente tecnológico, *eXistenZ* trata de uma espécie de utopia tecnológica mais orgânica e, por que não, ecológica, reciclável, biodegradável (VIEIRA; COELHO, 2000).

Max, em *Videodrome*, representa a angústia contemporânea frente à possibilidade do fim do sujeito e o surgimento de uma nova individualidade construída na tela do televisor (do computador, do *videogame*), vivenciando uma identidade terminal, em que o corpo, a antiga carne, já não é mais necessário, é obsoleto. *eXistenZ* rearticula a questão ao abordar a simbiose entre o sujeito e os meios eletrônicos, tornando-a mais evidente ao criar um orifício artificial no corpo humano para que o jogo possa ser conectado diretamente à coluna vertebral do jogador. Assim, em ambos os filmes, Cronenberg cria um novo sujeito que, conforme dizem Vieira e Coelho a respeito dos personagens de *eXistenZ*, “situa o humano e o tecnológico como coexistentes, co-dependentes e que mutuamente se definem” (VIEIRA; COELHO, 2000).

Conforme McLuhan, a era tecnológica alterou radicalmente nossos meios de comunicação, o que, em contrapartida, causou a reorganização de nossas estruturas sociais à medida que vivenciamos novas formas de experiências midiáticas:

Ao colocar o nosso corpo físico dentro do sistema nervoso prolongado, mediante os meios elétricos, nós deflagramos uma dinâmica pela qual todas as tecnologias anteriores – meras extensões das mãos, dos pés, dos dentes e dos controles de calor do corpo, e incluindo as cidades como extensões do corpo – serão traduzidas em sistemas de informação (McLUHAN, 1974, p.77).

Tanto em *Videodrome* quanto em *eXistenZ*, Cronenberg leva ao extremo as idéias de McLuhan, expandindo o corpo para além de seus próprios limites através da tecnologia, em uma espécie de virtualização do corpo, que se projeta para fora de si mesmo. Ambos os filmes abordam uma questão analisada por Pierre Levy:

O corpo sai de si mesmo, adquire novas velocidades, conquista novos espaços. Verte-se no exterior e reverte a exterioridade técnica ou a alteridade biológica em subjetividade concreta. Ao se virtualizar, o corpo se multiplica. Criamos para nós mesmos organismos virtuais que enriquecem nosso universo sensível sem nos impor dor. [...] A virtualização do corpo não é portanto uma desencarnação mas uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogêense e alienação, a atualização e a reificação mercantil, a virtualização e a amputação (LEVY, 1996, p. 33).

Em *Videodrome*, a virtualização extrema acontece através da transformação da antiga carne, é através da morte que O'Blivion, Nick e finalmente Max, aceitam a nova carne (*new flesh*), que se revela como uma pós-carne: “a vídeo-palavra feita carne”, a transmutação da carne em vídeo. A “nova carne” aclamada por Max é a anunciação de uma nova condição do corpo, um corpo feito vídeo-imagem, infinitamente maleável. No último diálogo entre Max e Nicki-vídeo-alucinação, ela lhe reafirma que a morte não é o fim, que é preciso passar por uma nova fase que implica em uma total transformação da antiga carne. Ele não passará a uma existência sem corpo, mas, à existência com um novo corpo em uma “carne nova”.

Já em *eXistenZ*, não é preciso morrer, basta conectar-se ao jogo e abandonar o antigo corpo em troca de um novo, virtual. Mas, se absortos na realidade virtual que suplanta a real, os personagens parecem perder a noção do corpo natural, muito pelo contrário, uma vez que a medula espinhal (à qual o jogo está diretamente ligado) é o elemento de ligação do corpo com o meio ambiente através da qual o indivíduo experimenta as sensações de prazer e dor. Se a realidade virtual é tão real é porque o corpo a assume como tal.

O novo corpo virtual manifesto nos dois filmes de Cronenberg surge então como evolução do atual, uma nova possibilidade de existência, não representando a eliminação do anterior, mas sim sua transformação.

Ao colocar em questão a integridade do corpo e suas possíveis extensões tecnológicas, Cronenberg coloca o espectador em uma posição incômoda, obrigando-o a repensar sua própria subjetividade. Uma vez que, conforme destaca Tomaz Tadeu da Silva, “a existência do ciborgue não nos intima a perguntar sobre a natureza das máquinas, mas muito mais perigosamente, sobre a natureza do humano: quem somos nós?” (SILVA, 2000, p. 13).

Em *A invenção de Morel* novela de Adolfo Bioy Casares, um fugitivo da justiça esconde-se em uma ilha deserta onde se suspeita que exista uma epidemia letal. Na ilha ele observa um grupo de veranistas misteriosos que surpreendentemente não percebem sua presença. O que o protagonista-narrador virá a descobrir é que na verdade essas pessoas são apenas imagens gravadas de uma estada anterior do grupo na ilha. Obstinado pela idéia de perpetuar a vida em seus momentos felizes, Morel criara uma máquina capaz de registrar esses momentos (som e imagem) e posteriormente reproduzi-los. Mas a poderosa radiação

emitida pelo aparelho acaba causando uma doença misteriosa que leva todos à morte. Entre as pessoas projetadas pela máquina está Faustine, por quem o fugitivo se apaixona. Ele decide então submeter-se à máquina para poder unir-se a ela, mesmo sabendo que isso resultará em sua contaminação, causando-lhe a mesma doença que exterminara o grupo. Capturando sua imagem, ele a sobrepõe às cenas pré-gravadas, ajusta suas falas às da moça e realiza a troca dos discos para projeção, transformando-se, como Morel e seus amigos, em imagem pura. *...si la imagen tiene – como creo – los pensamientos y los estados de animo de los días de la exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad* (CASARES, 1999, p. 152).

Tanto em *Videodrome* quanto em *A invenção de Morel*, é através da tecnologia que os personagens alcançam a imortalidade virtual. Os personagens reais (Max e o fugitivo) que interagem com os virtuais (Nick e Faustine) terminam por unirem-se a esses, assumindo a mesma condição virtual através do sacrifício da vida real (carnal). Max comete suicídio para entregar-se à nova vida da carne nova; o fugitivo deixando-se captar pela máquina sabe que acabará morrendo para poder viver eternamente ao lado de Faustine. É apenas através da morte do corpo físico que esses protagonistas conseguem realizar o objetivo de alcançarem as mulheres desejadas (Nick e Faustine) em suas vidas imagéticas.

No último episódio do filme, Nick explica a Max como realizar a transmutação da antiga carne em “nova carne”, feita vídeo:

Seu corpo já sofreu muitas mudanças, mas é apenas o começo, o começo da nova carne. Tem que ir até o fim. Transformação total. Acha que está pronto? [...] Para se tornar a nova carne, precisa destruir a carne antiga. Não tenha medo. Não tenha medo de deixar seu corpo morrer. Venha para mim, Max. Venha para a Nick (transcrito do filme).

Realidade e imagem se imbricam e através da imagem a vida se projeta para além da morte. Contudo, enquanto no livro de Casares uma invenção fantástica é a responsável pela imagem, em *Videodrome* são as simples e cotidianas tecnologias eletrônicas do televisor e do vídeo-cassete que constroem a imagem-existência além morte.

### 5.2.2. A televisão como extensão da vida

*When you are on the phone or on the air, you have no body*  
Marshall McLuhan

Dentre todos os meios que analisou, McLuhan teve uma clara predileção pelo aparelho televisivo, o gigante tímido, antevendo a forte relação que se instauraria entre os canadenses e a televisão: *Au Canada, la télévision est perçue comme un outil essentiel de promotion de*

*l'identité nationale* (SAUVAGEAU, 1996 p. 189). A maioria dos canadenses ocupa grande parte do seu tempo de lazer com os meios de comunicação e principalmente com a televisão (JEFFREY, 1994, p. 261). Para Cronenberg, *television was an influence especially in Canada, unlike the States, because we had the CBC, which was our version of the BBC, which was government, funded and therefore did not have the pressure of economics in the same way* (in: GRÜNBERG, 2006, p. 19).

As proposições de McLuhan acerca da televisão ainda hoje geram controvérsia. Proclamar sua natureza tátil talvez tenha sido a mais inovadora de suas propostas ao considerá-la um prolongamento do tato e não, da visão. Sendo um “meio frio, participante,” que não funciona como pano de fundo, mas envolve, a televisão instiga a participação do espectador:

A imagem da TV exige que, a cada instante, “fechemos” os espaços da trama por meio de uma participação convulsiva e sensorial que é profundamente cinética e tátil, porque a tatalidade é a inter-relação dos sentidos, mais do que o contato isolado da pele e do objeto (McLUHAN, 1974, p. 352).

Ao projetar um mosaico de partículas de luz sobre o espectador, ao contrário do cinema, em que a luz é projetada sobre a tela, a televisão leva a uma experiência mais envolvente, a uma experimentação tátil do meio. Para tornar mais compreensível sua afirmação, McLuhan explica o “modo tátil de perceber” as imagens em contraposição ao visual. Segundo ele, o modo visual isola um único incidente, enquanto no tátil, o olho funciona como se fosse a mão “no empenho de criar uma imagem inclusiva, feita de muitos momentos, fases e aspectos da pessoa ou objeto considerado” (McLUHAN, 1974, p. 376). O olho realiza um exercício tátil para reunir os pontos da imagem televisiva, assemelhando-se a um dedo “perscrutador” que apalpa a tela em um incessante contornar das imagens:

Com a TV, o espectador é a tela. Ele é bombardeado por impulsos luminosos iguais aos que James Joyce chamou de “Carga da Brigada Ligeira”, que impregnam sua “pelalma de tintuagens soluconscientes”. A imagem da TV, visualmente, apresenta baixo teor de informação. Ela não é uma tomada parada. Não é fotografia em nenhum sentido – e sim o incessante contorno das coisas em formação delineado pelo dedo perscrutador. O contorno plástico resulta da luz que atravessa e não da luz que ilumina, formando uma imagem que tem qualidade da escultura e do ícone, mais do que da pintura. Três milhões de pontos por segundo formam a imagem-chuveiro que o telespectador recebe. Destes, ele capta algumas poucas dúzias, com as quais forma a imagem (McLUHAN, 1974, p. 351).

A imagem televisiva (anterior a tecnologia digital) é composta, não apenas por linhas horizontais, mas igualmente por milhões de pontos minúsculos (imagem chuveiro), dos quais

o olho humano capta apenas uma parte, com a qual forma uma imagem que é de baixa definição. Desta forma, é o olho do espectador que completa as imagens vagas e borradas, reconstruindo-as em um processo de envolvimento profundo com a tela de permanente diálogo com o inoscópio. O espectador é o ponto de fuga (McLUHAN, 1969, p. 153).

A televisão introduziu então um novo processo visual. Mas, conforme McLuhan, as mudanças geradas na imagem pelos meios de reprodução técnica advieram mais dos comerciais<sup>156</sup> veiculados na televisão do que da sua programação, uma vez que os comerciais permitiram uma compreensão mais realista do meio, fazendo com que o espectador deixasse de estranhar as trucagens elípticas, os cortes abruptos ou os movimentos de câmera que rapidamente conduzem para cima ou para baixo (McLUHAN, 1969, p. 154). McLuhan se preocupa muito mais com a repercussão da nova tecnologia televisiva na vida humana do que com as mensagens que ela veicula:

The new TV environment is an electric circuit that takes as its content the early environment, the photograph and the movie in particular. [...] The new medium of TV as an environment creates new occupations. As an environment, it is imperceptible in terms of its content. That is, all that is seen or noticed is the old environment, the movie (McLUHAN, 1997, p. 111).

Ou seja, mesmo a atual e crescente melhora na qualidade e definição da imagem televisiva em decorrência dos avanços tecnológicos não invalida as teorias de McLuhan, pois seguindo sua lógica é justamente esta constante e infinita evolução tecnológica que deve ser observada e analisada em sua relação com a sociedade, com o ambiente e com os indivíduos.

Atualmente é inquestionável a importância e o poder que a televisão exerceu e exerce sobre nossas vidas. McLuhan a considerou o demiurgo da Aldeia Global. E a análise de sua repercussão e implicações na sociedade já passou por vários estágios; ela já foi acusada de realizar lavagem-cerebral em nações ou de ser o ópio do povo, mas, em contrapartida, também foi aclamada como um benefício para a sociedade: uma janela para o mundo (por informar, entreter, educar...). Contudo, um fator inegável é que o real produto da televisão é o público com o qual interage diretamente.

Em seus textos, McLuhan destacou a presença do cinema enquanto mensagem na televisão, *but even the effects of TV on the movie go unnoticed* (McLUHAN, 1997, p. 111). Atualmente é fácil perceber que em relação à tecnologia e à linguagem, as evoluções entre os dois meios são interdependentes, o que acontece em um deles logo repercute no outro.

Mas, quando apresentada na tela do cinema cuja imagem é de alta resolução, a baixa

---

<sup>156</sup> Os comerciais da época em que McLuhan formulou suas idéias diferem muito das atuais superproduções veiculadas nos intervalos da programação.

definição da imagem televisiva, granulada, fica mais evidente e, parecendo fora de lugar, torna-se o ponto focal, acentuando a consciência do espectador em relação à televisão. Mesmo com a alta tecnologia dos atuais aparelhos, a imagem televisiva apresentada no interior de um filme será sempre diferente da imagem cinematográfica, retornando à máxima mcluhaniana.

Na obra de outros cineastas canadenses há a recorrência deste fascínio pela tecnologia midiática e em especial pelas imagens televisivas, o que revela uma nova vertente da relação canadense com a tecnologia, o voyeurismo mediado. É claro que a noção de voyeurismo é intrínseca à produção e ao consumo cinematográfico, mas percebe-se no cinema canadense uma extrema preocupação com a incorporação e utilização das imagens cinemáticas e televisivas. A preocupação metalingüística com a tecnologia de “fazer-imagens” tornou-se, principalmente na década de 1990, um tema dominante do cinema canadense. E, com certeza, é *Videodrome* o exemplo antecipador, fundador e mais intenso deste fascínio meta-reflexivo pela imagem televisiva e pela tecnologia que possibilita criá-la, bem como pela preocupação quanto ao efeito que ela exerce nos espectadores.

Cronenberg possui uma íntima relação com a televisão, pois além de espectador, ele é também realizador, tendo realizado muitos trabalhos para a CBC. Enquanto espectador, ele lembra que *there were some wonderful Canadian television dramas that really affected me, very much affected me as art, as a way of art. [...] And there were some very experimental things on CBC television* (in: GRÜNBERG, 2006, p. 19). E *Videodrome* parece ser um jogo de rearticulação de suas experiências subjetivas e profissionais em relação à televisão marcado pelo fato de ser canadense.

Em um influxo mcluhaniano, Cronenberg constrói um mundo diegético no qual seus personagens são confrontados pela transformação de seus sentidos através do advento das novas tecnologias midiáticas. No filme, a imagem vídeo de comunicação de massa é a forma dominante da comunicação, e a tela da televisão é o principal meio de experiência, sendo responsável pela articulação entre realidade e ficção e estando tão arraigada à estrutura da consciência humana que já se tornou parte de sua anatomia. Como afirma O’Blivion: “A televisão é a retina do olho da mente. Seja o que for que apareça na tela da televisão emerge como uma experiência crua de todos aqueles que assistem. A televisão é a realidade e a realidade é menos do que a televisão” (transcrito do filme).

Atom Egoyan presta testemunho sobre a importância do filme no contexto cultural canadense: *this notion of how we are encouraged to hallucinate and the idea that there are shadow worlds that exist in tandem with our reality was, for me, the most compelling aspect of Videodrome* (EGOYAN *apud* MacKENZIE, 1999). A própria obra de Egoyan revela uma



intensa preocupação com as imagens midiáticas: em seus filmes *Family Viewing* (1987), *Speaking Parts* (1989), *Exótica* (*Exotica* – 1994) e *O fio da inocência* (*Felicia's Journey* – 1999) a televisão aparece como uma parte importante de sua mensagem, simbólica ou tematicamente. Egoyan acredita que os cineastas canadenses possuem uma consciência diferenciada acerca da imagem tecnológica: *What I choose to do by presenting video images within the film is to make the viewer very aware that the image is a construct. The image is a mechanical process of projection, and the viewers are made aware of that process by seeing the video image within the film image* (EGOYAN apud MacKENZIE, 1999). Conforme Peter Harcourt, *[t]his intense concern with images is distinctly Canadian. Growing up saturated with images of the United States, we have a special problem in distinguishing between what is imaginary and what is real* (EGOYAN apud MacKENZIE, 1999).

*Videodrome* inaugura essa preocupação com a vídeo-imagem: o filme inicia mostrando uma tela de televisão, e é também através de um televisor que os personagens Bridey e Nicki aparecem pela primeira vez. E O'Blivion existe apenas na tela da televisão: sendo um personagem mediado (criado) pela tecnologia eletrônica da vídeo-imagem, ele só aceita nela aparecer através de um outro parêntese de mesmo tipo (sua imagem é duplamente mediada, aparecendo assim na televisão dentro da televisão). Nicki também se transformará em vídeo-personagem, passando a existir apenas nas vídeos-alucinações de Max.

Além disso, a própria televisão é também um personagem. Ela ganha vida, respira, fica coberta por veias. Quando Nick passa a aparecer na tela quando das vídeos-alucinações de Max, o aparelho se sexualiza, transformando-se em seu novo corpo, em sua nova carne. Max acaricia o aparelho enquanto Nick o chama do interior da tela; a imagem vai-se fechando até mostrar apenas seus lábios que preenchem todo o monitor que torna-se macio e permeável. Os lábios vídeo-protuberantes de Nick atraem Max que os acaricia, deles se aproximando até ser engolido. A imagem de Nick através do aparelho constrói a nova carne, que instaura uma nova sexualidade mediada pela televisão, fazendo com que a sexualidade de Max se direcione totalmente para a Nick-TV. Além disso, em quase todas as cenas em que Max aparece há a presença de algum tipo de aparato técnico-visual (televisores, monitores, aparelhos de vídeo-cassete). Sua existência parece ser completamente construída através de sua relação com a televisão, como se sua realidade fosse sempre já uma representação. No filme, a televisão representa a dimensão dominante da experiência, sendo a principal extensão do homem em termos da tradução de informações em formas externas. A cultura e a tecnologia televisiva impregnam a sociedade e a imagem-vídeo está completamente imbricada na constituição da realidade social. A televisão deixa de ser vista como um espelho da sociedade para ser

assumida como uma parte constituinte da nova realidade. Desta forma, a representação da experiência em relação à televisão é autêntica, a imagem-vídeo é autônoma.

Em *Videodrome* a televisão é o lugar de exacerbação do comportamento social excessivo, promovendo pornografia, violência e escândalo. Ao ser acusado de promover a depravação sexual com seus programas, Max justifica sua atividade (e a do canal) como sendo socialmente positiva, pois ajudaria a regular a sexualidade dos espectadores ao propiciar-lhes uma válvula de escape privada e catártica. Segundo ele, seu canal apenas reflete o que já existe na sociedade, e a televisão é uma forma de liberação e, portanto, uma forma de conter a sexualidade excessiva, através daquilo que McLuhan denomina “esfriamento” gerado por esse meio de comunicação.

A razão para a eficácia de *Videodrome* é que em seu mundo é a televisão que estrutura o padrão da percepção humana. O poder do *Videodrome* alude ao próprio poder de persuasão da televisão sobre a mente do observador, que não consegue parar de assisti-lo, ou em uma linguagem mercadológica, não consegue parar de consumi-lo, e quanto mais exposto a ele, maior sua perda de autonomia. *Videodrome* vicia. *Videodrome* é uma espécie de droga do mundo do espetáculo que produz alucinações em quem o assiste, reprogramando-o e deixando-o então sob o domínio de um grupo de poder. Ao explorar a maneira como as pessoas interagem com as tecnologias dos meios de comunicação, e a maneira como tais meios afetam e moldam os padrões da experimentação humana, Cronenberg instiga o espectador a repensar o poder dos meios de comunicação.

Como já foi visto, em *Videodrome*, Cronenberg realiza a sua leitura (enquanto transcrição cinematográfica) das teorias de McLuhan. E talvez o ponto máximo de sua leitura seja o personagem de Brian O’Blivion, uma espécie de paródia de McLuhan. Ao começar a escrever *Videodrome*, Cronenberg não tinha a intenção de criar um personagem inspirado em McLuhan, contudo o desenvolvimento do roteiro (escrito concomitantemente às filmagens) em direção às questões referentes à influência da televisão acabou por inspirar o cineasta-roteirista neste caminho, e as similaridades entre o personagem real, McLuhan, e seu duplo ficcional, Brian O’Blivion, tornaram-se evidentes. Cronenberg estudou na Universidade de Toronto à época em que McLuhan lecionava, mas não chegou a assistir a suas aulas. Apesar disso, ele reconhece a forte influência do professor no final da década de 1960 e início da de 1970: *suddenly Marshall McLuhan was the guru of communication, and was on all the TV shows and in all magazines. And “the medium is the message” was his famous line. So all these things were in the air* (in: GRÜNBERG, 2006, p. 66).

A figura de Brian O’Blivion tem uma clara inspiração no personagem que McLuhan

criou de si mesmo com suas aparições televisivas que utilizavam toda a tecnologia disponível à época e seus axiomas emblemáticos. Comentando acerca de uma entrevista de McLuhan para a NBC, Michael J. Arlen descreveu:

McLuhan no dijo nada que no hubiera dicho antes [...] fue de todas maneras un desempeño rehippy, modernito, bien pif paf pum, com su ritual Pop de iluminación relampagueante, chapoteante, sonido electrónico, cortes de fantasías, zooms, montones de paralizaciones de movimientos -- de hecho, todo el equipo de efectos-visuales-estimulantes del director artístico: chicas a go-go meneándose pero como si el film moviera de costas [...]. (McLuhan) aparecía a veces en la oscuridad, a veces con la luz roja destellándole en la cara. Aparecía, desaparecía. Las oraciones quedaban en el aire (ARLEN, 1969, p. 91-95).

McLuhan buscou fazer de suas aparições televisivas a materialização de suas teorias, realizando performances que com certeza estão na gênese da concepção da vídeo-arte. Seguindo suas próprias premissas, ele não queria apenas propagar o conteúdo de suas idéias, mas também desejava fazer do meio que utilizava (os livros ou as tecnologias televisivas) uma mensagem. Assim, as aparições televisivas de O'Blivion, com suas frases de efeito intercaladas por silêncios teatrais e sua dramaticidade em cena, são um pastiche das aparições de McLuhan.

A tele-presença de O'Blivion, que aparece apenas através de imagens televisivas, é uma presença virtual. Através de uma quantidade quase inexaurível de fitas pré-gravadas antes de sua morte, O'Blivion alcança a imortalidade. A exibição das fitas, que são guardadas e selecionadas de acordo com a ocasião por sua filha Bianca, perpetua sua existência televisiva, completamente extracorpórea na forma de informações que o estendem para uma existência midiática. É interessante destacar que Stephanie McLuhan, filha de McLuhan, semelhantemente a Bianca, perpetuou as idéias do pai através da imagem no documentário *The Video McLuhan* (1996), escrito por Tom Wolfe e dirigido por ela, e também editou conjuntamente com David Staines o livro, com textos e entrevistas do pai: *Understanding Me: Lectures and Interviews* (2003).

As falas de O'Blivion situam-se entre o discurso de um teórico da comunicação e a pregação de um pastor: “O vídeo da televisão é o único olho verdadeiro da mente humana. O'Blivion não é meu nome verdadeiro, mas meu nome-TV. Nada mais. Logo todos terão nomes-TV especiais, nomes estudados com cuidado”. (transcrito do filme) A consciência de O'Blivion quanto ao poder de sua presença imortalizada através das imagens apresentadas na televisão parece uma brincadeira com seu nome-TV, “oblivion” – que em inglês significa “esquecimento”, “inconsciência”.

As idéias de O'Blivion quanto à televisão estão em sintonia com as de McLuhan, para

quem “não há meio de recusarmo-nos a ceder às novas relações sensoriais ou ao “fechamento” de sentidos provocado pela imagem da televisão” (McLUHAN, 1969, p. 63). O’Blivion leva ao extremo a idéia do meio como extensão do corpo, sendo não apenas uma recriação ficcional da *persona* de McLuhan, mas representando a configuração das esperanças mchulanianas de que os avanços tecnológicos dos meios de comunicação representariam a evolução natural da raça humana, sendo capazes de expandir a vida através das imagens gravadas, para além do corpo e para além da morte. O que na verdade não constitui um absurdo, pois já acontece em nosso cotidiano constantemente permeado por imagens de pessoas mortas (famosas ou não), imortalizadas pelas tecnologias de captar imagens (cada dia mais popularizadas). A diferença é que a vida em vídeo (pós-morte) de O’Blivion é projetada por ele próprio, uma farsa midiática muito bem articulada.

O’Blivion, como McLuhan, tem consciência do poder de sua imagem televisiva e faz de sua presença na televisão um evento especial. Como um missionário – “apóstolo dos meios de comunicação” – ele acredita, realmente, que as novas tecnologias possam ajudar a humanidade a viver melhor. E sua inocência quanto à luta de poder que subjaz aos meios de comunicação lhe custará a vida, sendo ele próprio a primeira vítima de sua criação, o Videodrome. Mas em *Videodrome*, a morte não é o fim, é apenas a passagem para um novo ambiente criado pela televisão.

## 6. A sobrevivência como um padrão do imaginário canadense: a visão temática de Margaret Atwood

*There are two miracles in Canadian history.  
The first is the survival of French Canada, and the second is the survival of Canada.*  
Frank R. Scott

Um aspecto que constitui uma unidade inegável na obra de Cronenberg é a configuração dos protagonistas de seus filmes. A explicação do cineasta para essa coesão entre suas criaturas é a idéia de que todos fazem parte de uma mesma família. E um dos principais pontos de confluência entre eles, quiçá o mais forte, é a tendência ao fracasso. Este fracasso os leva então na maioria das vezes a ter como único final a morte, sendo geralmente através do suicídio. Seus protagonistas parecem então sempre impotentes face ao Outro, conforme Bart Testa: *Cronenberg's unheroes come to realize the impossibility of defeating, totally destroying the Other, since the Other is actually themselves* (TESTA, 2005).

William Beard diz a respeito do protagonista cronenberguiano que:

Essentially he is a victim who has to fight against both the hostile blows of fate and his own passivity. But if the forces oppressing the hero seem at first purely external, in the end they appear to originate from within himself as much as from outside, and the characteristic of the Cronenberg protagonist is thus replicated: a malign conjunction of inner predisposition and outward circumstance ends by destroying the subject (BEARD, 1992-93, p. 170).

A idéia de que o não-herói, o sobrevivente, o perdedor ou a vítima configuram o padrão do protagonista canadense é um ponto fundamental da teoria desenvolvida por Margaret Atwood (1939-) em *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972).<sup>157</sup>

Na seara da tradição teórico-crítica canadense que vê na contraposição entre a vastidão selvagem do país e os espaços habitados – Natureza *versus* Cultura – o cerne da construção

---

<sup>157</sup> Lançado em 1972, *Survival* tornou-se um sucesso imediato e concomitantemente passou a ser o alvo de questionamentos e acusações. A obra de Atwood acirrou as discussões acerca da literatura canadense (*Canlit*) e das questões implicadas em sua definição. Nas palestras propagadas pela escritora em decorrência da notoriedade alcançada pelo livro, duas questões eram recorrentes: “Existe uma literatura canadense?” e, “Supondo que exista, ela não é apenas uma cópia secundária da literatura *real* oriunda da Inglaterra e dos Estados Unidos?”

Aliceçada na idéia de que o tema recorrente da “sobrevivência” representa a identidade da literatura canadense e reflete uma identidade nacional, a tese de Atwood conflui com uma tendência crítica do país de interpretar sua literatura a partir do reconhecimento (ou procura) de emblemas, como se vê em *Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* (1971), de Northrop Frye; *Second Image: Comparative Studies in Quebec/Canadian literature* (1971), de Ronald Sutherland; *Butterfly on Rock: A study of Themes and Images in Canadian Literature* (1970), de D. G. Jones; *Patterns of Isolation in English Canadian Fiction* (1974), de John Moss. Esses textos têm em comum a idéia de definir a literatura canadense a partir do reconhecimento de um “emblema” que a represente, demonstrando nas obras literárias uma narrativa comum ou temas recorrentes. Mas o desenvolvimento de uma aversão ao uso da palavra “tema,” bem como à idéia de uma “crítica temática,” vistos pejorativamente, originou uma metacrítica anti-temática. Apesar das críticas a respeito das noções de identidade e de nacionalismo “monolíticas” apresentadas no livro, *Survival*, mais de trinta anos após seu lançamento, permanece um texto importante para as discussões sobre questões referentes à identidade nacional do Canadá, sendo ponto de partida de muitas outras reflexões, inclusive às que lhe questionam.

do imaginário artístico e cultural nacional, Atwood reconhece que a única resposta dos personagens canadenses a este conflito é a sobrevivência. Em *Survival*, ela busca estabelecer uma tradição temática na literatura canadense (*Canlit*) que a diferencie das outras literaturas nacionais (ocidentais). Mas, explica a autora, mantém-se universal ao partilhar questões expressas em todas as literaturas. Escrever o livro foi uma tentativa de responder algumas das questões que, segundo a autora, ocupam o trabalho de escritores, críticos e estudantes canadenses com crescente interesse desde a imposição, na década de sessenta, do estudo da literatura nacional nas escolas, colégios e universidades.

Atwood relata o seu choque ao descobrir que a literatura do Canadá não era apenas uma literatura britânica importada ou uma literatura estadunidense, mas ao invés disso possuía tradição e formas próprias. O choque foi para ela deprimente e estimulante ao mesmo tempo. Choque similar ao sentido por Cronenberg ao assistir *Winter Kept Us Warm*, filme realizado na Universidade de Toronto, onde estudava:

And then the film appeared (*Winter Kept Us Warm*), and I was stunned. Shocked. Exhilarated. It was an unbelievable experience. This movie, which was a very sweet film, had my friend in it as actor. And it was in Toronto, at the University, and there were scenes and places that I walked past every day. [...] That was never my 'in' to film-making. It really was this one moment when I saw *Winter Kept Us Warm* that did it to me. [...] It just didn't occur to me that you could make a movie. They came from somewhere else (in: RODLEY, 1997, p. 10-11).

Para ambos a descoberta da produção artística nacional (literária e cinematográfica) foi um choque instigante e coincidentemente levou-os a mergulharem no universo artístico: Atwood rumo à literatura e Cronenberg, ao cinema.

Em sua leitura da tradição literária canadense, Atwood acredita que os escritores aparentemente tenham trabalhado dentro desta tradição por algum tempo, mas o que escreveram foi freqüentemente tomado como produto de outras tradições. Transpondo a questão para o contexto cinematográfico encontra-se a mesma confusão, uma vez que em um contexto internacional os filmes anglo-canadenses são freqüentemente tomados por produções estadunidenses (hollywoodianas) ou talvez britânicas, bem como o cinema franco-canadense pode ser tomado por francês. Ou seja, ao olhar comum a primeira escolha não será por considerá-los canadenses.

No universo literário, Atwood adverte que não é o caso de os escritores canadenses tentarem escrever literatura inglesa ou estadunidense e falharem, eles estão na verdade escrevendo literatura canadense. Ela alerta que a invisibilidade deste fato sugere que o problema não estaria na maneira de escrever literatura canadense, mas sim na forma de lê-la.

Atwood faz questão de frisar que a idéia de uma literatura canadense não corresponde à noção de conteúdo canadense. A autora brinca dizendo que o encontro de um rapaz em traje de montaria com uma jovem com uma folha de bordo (símbolo do Canadá) no cabelo parece muito mais uma comédia musical estadunidense do que um romance canadense. No texto “Hollywood's Canada: The Americanization of Our National Image”, Pierre Berton trata exatamente desta questão ao discutir a forma como o cinema estadunidense construiu uma imagem estereotipada do Canadá e dos canadenses e a projetou pelo mundo.<sup>158</sup> A respeito dos personagens canadenses apresentados por Hollywood, Berton diz:

In Hollywood's Canada the forest people were almost always French-Canadian [...]. There were only four classes of forest dwellers who were *not* French-Canadians: prospectors, mounted policemen, lumbermen, and Hudson's Bay Company factors. The prospectors were usually Americans, invading Canada in order to strike it rich before retreating to warmer climes. [...] The mounted policemen tend to be Irish [...]. The lumbermen were mostly Anglo-Saxons (BERTON, 1997, p. 41-42).

Conforme Atwood, não é necessariamente o conteúdo que define a identidade canadense, mas sim as atitudes para com este conteúdo e através destas atitudes as imagens e histórias resultantes. A literatura canadense não exclui o universal, ela pode contar a história do encontro de um rapaz com uma garota, mas tratando-os de uma maneira própria. A questão não é o local onde o rapaz e a garota se conhecem, se em Winnipeg ou em Nova Iorque, mas sim o que acontece quando esse encontro é apresentado na literatura canadense. Atwood faz então uma nova brincadeira com o leitor: *If you got this far, you may predict that when boy meets girl she gets cancer and he gets hit by a meteorite...* (ATWOOD, 2004, p. 281-282). A piada é um aviso em relação ao risco do clichê quando há uma tradição instaurada, levantando outra importante questão: O que fazer com ela quando se descobre possuir uma tradição? Em relação à tradição canadense, ela propõe dois caminhos iniciais, um para o escritor e outro para o leitor. O escritor não precisa optar entre descartar ou sucumbir à tradição, ao invés disso ele pode explorá-la, descobrindo novos caminhos. Já o leitor pode aprender a ler os produtos de uma tradição nos termos dela própria, reconhecendo-a ele não se tornaria menos crítico, pelo contrário, poderia tornar-se ainda mais crítico.

A questão central e mais importante em *Survival* é buscar: *What's Canadian about Canadian literature?* (ATWOOD, 2004, p. 17). Mas Frank Watt salienta que a idéia de nacionalismo subjacente à questão não deve ser vista como se fosse um encorajamento a escritores e leitores, mas sim como um resultado indireto da literatura. *Literature is then seen*

<sup>158</sup> Atualmente os salários mais baixos dos profissionais canadenses, bem como os incentivos governamentais e as baixas taxas têm levado muitas produções cinematográficas estadunidenses a serem realizadas no Canadá.

*as a force which [...] contributes to the articulation and the clarification of Canadians' consciousness of themselves and of the physical, social and moral context in which they live their lives* (WATT, 1997, p. 213).

A idéia de procurar um emblema que represente a identidade nacional canadense advém do fato de Atwood acreditar que cada país ou cultura possui em seu âmago um símbolo unificador que pode ser uma palavra, uma frase, uma idéia, uma imagem, ou tudo isso ao mesmo tempo. E que tal símbolo funciona como um sistema de crenças que mantém o país unido e ajuda as pessoas a cooperarem para um fim comum. Partindo desta premissa, que compartilha com seu renomado professor Northrop Frye, Atwood examina a literatura do Canadá em busca de um símbolo unificador do país, tarefa que lhe fora sugerida por Frye.

Conforme a autora, o símbolo da América (Estados Unidos) é a fronteira, uma idéia flexível que contém muitos elementos prezados pelos estadunidenses: sugere um lugar novo, onde a antiga ordem pode ser descartada, uma fronteira sempre em expansão. A fronteira representa a possibilidade da “conquista” de novos territórios ainda virgens (que podem ser: o Oeste, o resto do mundo, o espaço, a pobreza ou as regiões da mente), oferecendo uma esperança, nunca satisfeita, mas sempre prometida, de Utopia, de uma sociedade perfeita.

Em relação à Inglaterra, Atwood identifica a “ilha” como o possível símbolo do país, evocando a imagem da *island-as-body*; um corpo político organicamente organizado tendo a figura do Rei como a cabeça, o estado como as mãos, os camponeses e trabalhadores das fazendas como os pés e assim por diante.

Seguindo esta linha de raciocínio, Atwood identifica como símbolo do Canadá, indubitavelmente, a sobrevivência (*Survival, la Survivance*). Segundo a autora, o tema é recorrente em numerosas obras tanto da literatura canadense francófona quanto anglófona, sendo, porém, uma idéia multifacetada e adaptável, assim como as idéias de “fronteira” e de “ilha”.

Voltando ao contexto original da necessidade sentida pelos canadenses de enfrentar elementos hostis e/ou nativos, a autora resgata a imagem dos primeiros exploradores e colonos do país que precisaram encontrar maneiras de sobreviver (*bare survival*) reconstruindo o espaço (natural versus habitável). Pois a palavra alude também à idéia de sobrevivência frente a crises, desastres ou catástrofes naturais (*grim survival*), tema recorrente em muitos poemas canadenses.

A idéia principal é mesmo a primeira, manter-se vivo. Ao contrário da noção de excitação e de aventura contida no imaginário estadunidense da “fronteira”, ou da noção de segurança sugerida pela imagem da “ilha” para os ingleses, a idéia central do imaginário



(sobrevivência) canadense gera uma quase intolerável ansiedade. As histórias canadenses não são a respeito daqueles que conseguem conquistar o Norte, mas sobre aqueles que conseguem retornar com vida após enfrentarem terríveis experiências que teriam matado quaisquer outros.

Essa condição de luta pela sobrevivência é reconhecida também nas relações de convívio cultural entre anglófonos e francófonos no país, uma vez que, como afirma a escritora, o Canadá francês é um sobrevivente cultural por manter sua língua e sua religião frente à hegemonia inglesa e sob seu governo. E o mesmo pode ser dito a respeito da condição do Canadá inglês frente aos Estados Unidos e sua crescente influência econômica, política e cultural.

Para Atwood, a preocupação com a sobrevivência é necessariamente também a preocupação com os obstáculos à sobrevivência. Para os primeiros escritores canadenses os obstáculos eram externos: a terra, o clima, etc. Já para os escritores mais recentes os obstáculos tendem a tornarem-se mais difíceis de identificar e mais internos, não sendo obstáculos para a sobrevivência física, mas obstáculos para o que a autora chamou de sobrevivência espiritual. E algumas vezes é o próprio medo destes obstáculos que se torna o obstáculo, fazendo com que os personagens fiquem paralisados pelo terror. E se o medo é da própria vida, se a vida se torna uma ameaça à vida, inicia-se um círculo vicioso: *If a man feels he can survive only by amputating himself, turning himself into a cripple or a eunuch, what price survival?* (ATWOOD, 2004, p. 42).

A escritora chega então ao ponto crucial de sua tese, a afirmação de que o protagonista canadense seria um “sobrevivente” que não obtém qualquer triunfo ou vitória, nada possuindo que não possuísse antes de sua provação, exceto a gratidão por escapar com vida. E em decorrência desta luta pela sobrevivência reconhecida em várias obras apontadas pela autora se desvela uma outra faceta do “herói” canadense: o fracasso ao não conseguir sobreviver, ou o fracasso de nada alcançar além da sobrevivência. Tal fracasso não seria necessariamente uma imposição de um mundo exterior hostil, mas uma escolha feita interiormente. *Pushed far enough, the obsession with surviving can become the will not to survive* (ATWOOD, 2004, p. 42).

Atwood identifica quatro posições básicas de vítima que, enquanto posições primárias, permitem todo tipo de variações, semelhante às posições básicas do balé ou às escalas em um piano. As posições seriam as mesmas tanto para um país quanto para um grupo minoritário ou um indivíduo:

Posição 1: a vítima nega que o seja por medo de perder privilégios e sente rancor em relação às vítimas que comentam sua situação;

Posição 2: a vítima reconhece sua posição como tal mas a atribui ao destino, a Deus, à biologia (no caso das mulheres), à história, à economia, ao inconsciente, a causas vastas e poderosas e, acima de tudo, imutáveis;

Posição 3: a vítima reconhece sua condição mas recusa-se a aceitar a inevitabilidade do fato. Neste caso o perigo é tornar-se presa do rancor e voltar à posição 2;

Posição 4: a não-vítima, crítica, não aceita as versões do opressor.

Não é sua intenção analisar a alma dos escritores canadenses, mas sim analisar romances e poemas como posições em si e não como expressões das posições dos autores.

Apesar de desvelar o tom *dark, noir* que compõe o pano de fundo da literatura canadense, indubitavelmente sombria e negativa, que é ao mesmo tempo uma reflexão e uma definição escolhida de sensibilidade nacional, Atwood faz questão de apontar a existência de elementos que mesmo originados neste contexto negativo, o transcendem. E justamente por sua escassez estes elementos ganham significado. Assim, um personagem da literatura canadense que é mais que um sobrevivente destaca-se quase como uma anomalia, enquanto que em outras literaturas sua presença nada teria de extraordinário.

Para Atwood, os escritores canadenses despendem muito tempo para certificarem-se de que seus protagonistas morram ou falhem, justificando este como o único fim possível em vista do universo dos personagens. E assim, quando eles manipulam os finais de suas narrativas, tendem mais à direção negativa do que à positiva: é mais fácil o protagonista ser surpreendido por um desastre natural ou por um carro descontrolado do que pelo recebimento de uma herança repentina de um velho tio rico.

Buscando ilustrar suas afirmações, a escritora oferece ao leitor uma lista de exemplos literários. São obras a respeito daqueles que conseguem sobreviver, daqueles que falham ao tentar sobreviver ou daqueles que conseguem, mas resultam mutilados neste percurso. Mas o seu interesse está mesmo nas obras que inseridas nesta tradição inauguram novas possibilidades. Histórias sobre falha e vitimização, mas decorrentes de causas reais, não meros frutos do destino ou do Cosmos: *failure occurs not because the author's literary tradition demands a failure but because failure is consistent with the conditions depicted in the stories* (ATWOOD, 2004, p. 286). Pois se esse desfecho é bem construído e consistente em relação ao resto do livro, não há motivo para questioná-lo quanto a questões estéticas.

Em suas reflexões, a autora aponta dois argumentos que poderiam ser levantados em contraposição a sua teoria da existência de uma tradição temática sombria no Canadá.

Primeiro, que a *Canlit* estaria simplesmente refletindo uma tendência do Século XX de produzir uma literatura genericamente pessimista ou “irônica”. Ou ainda, em relação ao fato de que é possível escrever um pequeno poema apenas sobre alegria e regozijo, mas seria impossível escrever um romance, uma vez que um romance que quisesse apresentar apenas felicidade teria de ser muito curto ou muito enfadonho: *Once upon a time John and Mary lived happily ever after, the End*. Apesar de aceitar a validade de ambos os argumentos, Atwood reafirma que a tristeza canadense é mais inconsolável do que a da maioria das outras nacionalidades e a morte e falha têm suas proporções redobradas no seu território. E se for oferecida a escolha entre um aspecto positivo e outro negativo de qualquer símbolo como, por exemplo, a árvore enquanto símbolo do crescimento ou a árvore que cai na sua cabeça, os canadenses demonstrariam geralmente uma preferência pelo negativo.

Ao descobrir esta tradição “pesada” e difícil de carregar da literatura canadense, Atwood sentiu-se a princípio deprimida, mas a depressão deu lugar ao estímulo, uma vez que ter um terreno sombrio sob os pés é melhor do que não ter terreno algum, um mapa seja qual for sua precisão é melhor do que nenhum. Assim, em termos de tradição literária, conhecer seu ponto de partida e sua estrutura de referência é melhor do que iniciar suspenso no vazio. Mas a autora faz questão de frisar que uma tradição não existe para “enterrar” o artista, mas pode ser usada como material para novas partidas. Ou seja, ela propõe a reconfiguração da tradição, que não é uma jaula para conter o artista, mas sim uma janela aberta para uma paisagem, a qual ele pode traduzir com infinitas possibilidades. O diálogo com a tradição é legítimo, não através da mera repetição, mas sim, da transcrição.

A constatação dessa tendência de pender para os perdedores fez com que a autora se questionasse a respeito da essência dessa condição: *Could it be the Canadians have a will to lose which is as strong and pervasive as the Americans' will to win?*(ATWOOD, 2004, p. 44).

No entanto, se tanto os Estados Unidos quanto o Canadá formavam juntos o que era conhecido como Norte-América britânica, de onde vem tal diferença? Os dois países são frutos da Revolução estadunidense, mas enquanto os Estados Unidos, país revolucionário, estabeleceu-se a partir do ideal “a vida, a liberdade e a busca da felicidade”, o Canadá, país contra-revolucionário, definiu como seus princípios “a paz, a ordem e o bom governo”. Desta forma, o Canadá anglófono nasceu da oposição de seu povo à Declaração de Independência, assim como o Canadá francófono resulta de seu isolamento em relação aos ideais anticlericais e democráticos da Revolução francesa. E enquanto minorias culturais, os canadenses anglófonos em relação aos ianques e os canadenses francófonos em relação aos anglófonos,

acreditavam na necessidade de usar o Estado para proteger suas respectivas identidades culturais (LIPSET, 1993, p. 27).

Como a maioria dos intelectuais e artistas do seu país, Cronenberg tem consciência da condição canadense de submissão frente ao império britânico e da diferença com que canadenses e estadunidenses lidaram com o colonizador: *To go back to the history, I note that Canada was a British colony for much longer than the United States - we never had a revolution - and then became a Domination; so the presence of England is much stronger than in the United States (or in Quebec)* (in: GRÜNBERG, 2002, p. 18).

Seymour Lipset destaca que enquanto os Estados Unidos celebram a derrubada de um Estado opressor, o triunfo do povo e o esforço por criar um tipo de governo jamais visto até então, o Canadá comemora a derrota e a luta prolongada para manter uma fonte histórica de legitimidade, um governo cujo direito a governar deriva de uma monarquia ligada ao clero. No Canadá nunca houve uma revolução, nunca ocorreu uma guerra civil e freqüentemente o país se define justamente na contraposição aos países onde ocorreram tais eventos (como, por exemplo, os Estados Unidos), havendo uma preferência pela evolução ao invés de mudanças abruptas.

Enquanto os estadunidenses clamam por liberdade, os canadenses insistem na ordem. Pierre Berton (1920-2004)<sup>159</sup> define os canadenses como sendo respeitadores das leis, deferentes à autoridade, cautelosos, prudentes e tolerantes às diferenças éticas, mas, em contrapartida, são frios, pouco emotivos e solenes. Esse perfil seria decorrente das condições históricas de formação do país, como observa Lipset:

Canadá se formó como una sociedad monárquica contrarrevolucionaria que respetaba la jerarquía en las relaciones clásicas y la religión, la autoridad y la deferencia en la política. Sus líderes veían con desagrado al nuevo Estado vulgar, populista y advezino que se formaba en le Sur. En cambio, los Estados se fundaron como una nación que trataba de explicar un conjunto de ideales políticos y religiosos que hacían hincapié en la libertad, consideraban peligrosa la concentración del poder gubernamental, y subrayaban cada vez más el populismo y la igualdad de oportunidades en las relaciones sociales (LIPSET, 1993, p. 29).

O documentário televisivo “O Canada Eh!”, produzido em 1986 por Stephanie McLuhan<sup>160</sup> através da *McLuhan Productions*, apresentou declarações de diversos canadenses e expatriados acerca das características do povo canadense. Margaret Atwood reafirmou a

<sup>159</sup> Pierre Berton era jornalista, historiador e uma personalidade dos meios de comunicação. Ele provavelmente seja um dos mais populares escritores canadenses, sendo particularmente bem visto pela forma séria como popularizou a história do Canadá.

<sup>160</sup> Stephanie McLuhan, filha de Marshall McLuhan, é uma premiada produtora de documentários. Ela produziu, entre outros, *The Video McLuhan* (1966), documentário sobre o pai, escrito e narrado por Tom Wolfe.

tendência de seus compatriotas a desconfiar do êxito em contraposição à adoração ao êxito dos estadunidenses. Peter Newman (1929-)<sup>161</sup> salientou o perfil canadense de se inclinar perante a autoridade. Sidney Gruson (*New York Times*) disse que sua educação canadense o fez encarar as crises com menos preocupação do que se houvesse sido criado nos Estados Unidos. Sondra Gotlieb (1936-)<sup>162</sup> observou o fato de que os canadenses têm uma imagem de moderação, são confiáveis e decentes, mas um pouco enfadonhos. E Pierre Berton, por sua vez, destacou que os canadenses não possuem o superpatriotismo dos que se encontram ao sul da fronteira, não são emocionais em suas expressões, sendo mais fleumáticos que os estadunidenses. E Lipset, comentando o documentário, afirmou: *Los canadenses se recuerdan reiteradamente que son y deben ser norteamericanos tranquilos* (LIPSET, 1993, p. 65).

Conseqüentemente a diferença entre a mentalidade revolucionária dos Estados Unidos e a mentalidade contra-revolucionária do Canadá gera formas distintas de lidar com a “autoridade”. Conforme Atwood, os rebeldes e os revolucionários não são heróis na literatura canadense. A preponderância canadense de submissão à autoridade é vista também como um reflexo da condição geopolítica do país, cuja adversidade territorial demanda a necessidade de ingerência governamental: *Canadá controla un área mayor que la de su vecino del Sur, pero mucho menos propicia para la habitación humana en términos de clima y recursos. Su inmensidad geográfica y su base de población relativamente débil han contribuido al hincapié que se hace en la injerencia directa del gobierno* (LIPSET, 1993, p. 36). Desta forma, mesmo nos confins dos assentamentos onde não havia quem realizasse uma coerção visível, os canadenses conservavam um sentimento profundo de obrigação, bem como a necessidade de respeitar as regras. E parece ter-se instaurado no imaginário canadense um respeito maior (em comparação aos Estados Unidos) às leis e às pessoas responsáveis por mantê-las. Como observa Atwood, o Canadá deve ser o único país a usar uma polícia (Montada) como símbolo nacional. Para Gaile McGregor, o herói nacional *es la ley misma: impersonal, exhaustiva, eminentemente social* (MCGREGOR *apud* LIPSET, 1993, p. 116). E o comportamento dos canadenses parece refletir tais valores como se percebe em um incidente contado pelo economista Richard Lipsey,<sup>163</sup> que um dia parado em uma esquina de Toronto sem carro algum a vista esperava o semáforo ficar verde quando se deu conta que

---

<sup>161</sup> Peter Newman nasceu na Áustria e foi com sua família para o Canadá em 1940, fugindo da ocupação nazista. Ele é jornalista e foi editor do *Toronto Star* e do *Maclean's*. Atualmente vive em Londres.

<sup>162</sup> Sondra Gotlieb é jornalista e romancista, à época do documentário seu marido era embaixador do Canadá nos Estados Unidos.

<sup>163</sup> Richard Lipsey é um famoso economista do Canadá.

esse era: *un comportamiento inimaginable en la mayoría de las grandes ciudades estadounidenses* (LIPSEY *apud* LIPSET, 1993, p. 118).

Como se vê, é na articulação destas várias questões intrinsecamente interligadas, as dificuldades geradas pela extensão territorial e pelas condições climáticas do Canadá, bem como a mentalidade contra-revolucionária do país, que se origina o que é conhecido como uma síndrome de “perdedor” dos canadenses, sugerida por vários autores. Hugh MacLennan (1907-1990)<sup>164</sup> acredita que a cultura canadense reflita o fato de suas três nacionalidades fundadoras serem povos derrotados: os ingleses derrotados pelos estadunidenses, os franceses e os escoceses derrotados pelos ingleses. Para J. M. S. Careless (1919-)<sup>165</sup>, a síndrome canadense de perdedor teria sido gerada pelos rigores da colonização das terras do norte. Robertson Davies (1913-1995)<sup>166</sup> classifica o Canadá como uma nação de perdedores, exilados e refugiados, uma vez que, para ele, o país próspero de hoje guarda ainda na carne e nos ossos as misérias de seus primeiros habitantes brancos. David Stouck afirma que *la imagen del colonizador como un fracasado que se compadece a sí mismo antes que la de un pionero triunfante, caracteriza una tradición literaria llena de víctimas y de fracasados* (DAVID *apud* LIPSET, 1993, p. 91). Para Lipset, a herança deste histórico nacional produz um povo inseguro consigo mesmo e muito autocrítico (LIPSET, 1993, p. 90-91). Frank Watt associa esse perfil canadense com a relação entre o país e os impérios: *We might expect the feeling of passivity and helplessness, the sense of being on the periphery, to be part of the consciousness of a people accustomed to living on the fringes of the British and American spheres of power* (WATT, 1997, p. 226).

A tradição literária canadense de inclinação ao não-herói, apresentada pela tese de Atwood, tem sua origem na imagem do Canadá como uma vítima ou uma minoria oprimida e explorada, ou seja, uma colônia (um lugar que produz dinheiro para a “Pátria Mãe”). Explica a autora que tal condição gera efeitos culturais colaterais frequentemente identificados como sendo representativos de uma “mentalidade colonial”. E em decorrência disto, as idéias de “vitimização” e de “sobrevivência” caracterizam a experiência nacional canadense, sendo em

---

<sup>164</sup> Hugh MacLennan é um dos escritores mais importantes do Canadá do século XX, suas obras *Barometer Rising*, *Two Solitudes* e *The Watch that Ends the Night* são consideradas clássicos canadenses. Em *Two Solitudes*, por exemplo, o autor se refere às “duas solidões” decorrentes do isolamento mútuo de ingleses e franceses em Montreal.

<sup>165</sup> J. M. S. Careless é um historiador canadense, foi diretor da *Ontario Heritage Foundation* e, em 1981, foi condecorado devido a sua habilidade de divulgar a história canadense.

<sup>166</sup> Robertson Davies foi jornalista e escritor, talvez um dos escritores canadenses mais conhecidos e populares, escreveu romances e peças teatrais. Davies é autor de: *The Manticore* (1972), *World of Wonders* (1975), *The Rebel Angels* (1981), *What's Bred in the Bone* (1985), *The Lyre of Orpheus* (1988), *Murder and Walking Spirits* (1991), *The Cunning Man* (1994) e *The Merry Heart*, publicado postumamente em 1996.

grande parte resultado do confronto com um vasto ambiente natural hostil, bem como da experiência de degradação e de servidão a mestres imperiais: França, Inglaterra e, agora, Estados Unidos. Como se percebe, as proposições de Atwood em *Survival* estão arraigadas a uma extensa tradição teórico-crítica canadense que se questiona recorrentemente sobre uma possível identidade nacional, levando em consideração o reflexo na cultura nacional da relação entre colônia e império.

Conforme aponta Elspeth Cameron, *Although the tendency in the arts in Canada is to explore either loss or the beauty of loss, the notion of loser also invites satire* (CAMERON, 1997, p. 20). E assim, apesar da perda e do fracasso que os espreita por todo o caminho, os protagonistas canadenses tendem em sua maioria a serem sarcásticos com a própria condição. A tendência ao humor e em especial a “rir de si mesmo” parece ser uma forma de lidar com as ambigüidades da posição canadense. Para Linda Hutcheon, o discurso irônico é recorrente em obras de artistas canadenses devido à própria dualidade indentitária do país em suas múltiplas instâncias (HUTCHEON, 2001). *Satire and laughter have been standard ways for Canadians to come to terms with where and how they live* (HUTCHEON, 1988, p. 199).

Para Gaile McGregor o interesse dos canadenses pela comédia se relaciona às limitações impostas ao país pelo ambiente inóspito que também proporciona uma maior ênfase na tragédia. Desta forma, para McGregor, da inclinação temperamental ao trágico advém seu complemento, a visão cômica.

Por outro lado, Lipset relaciona a ironia canadense ao complexo de inferioridade nacional, bem como à falta de poder do país que propiciam uma timidez calculada, acarretando na adoção da ironia como uma forma de crítica. Mas o que se destaca a partir disso é a ausência de heróis sérios, poderosos, e a abundante presença de perdedores tragicômicos.

Atwood reconhece que a disposição à ironia e ao pessimismo são marcas do século XX que se refletem na literatura canadense, escrita em grande parte nessa época. Contudo, ela afirma que tais manifestações na literatura do país não são apenas o resultado de uma tendência mundial, pois essa disposição tornou-se dominante na literatura do Canadá sem com isso representar uma tendência neurótica ou mórbida dos escritores.

### **6.1. A angústia existencialista frente ao absurdo: o mito de Sísifo**

A sobrevivência, que Atwood reconhece como sendo a marca da cultura canadense, foi também a grande questão do século XX. O crescente potencial humano para o extermínio

do outro tornou a morte onipresente, transformando-a em algo impessoal, inevitável e, principalmente, sem sentido. As técnicas de chacina da Primeira Guerra Mundial foram aprimoradas para a Segunda, que apresentou ao mundo os campos de extermínio (nazistas e stalinistas) e as explosões atômicas em Hiroxima e Nagasaki. O genocídio,<sup>167</sup> motivado pela intolerância às diferenças étnicas, nacionais, raciais, religiosas e políticas, tornou-se um evento recorrente. E mesmo que a maioria das pessoas felizmente ainda esteja distante dessas hecatombes é inegável a repercussão dessas tragédias no imaginário mundial. A propósito do ataque a Hiroxima, o psiquiatra estadunidense Robert Jay Lifton, autor de *Death in Life: Survivors of Hiroshima*, disse:

Depois de Hiroxima, não há mais como imaginar nenhum ato de bravura e, certamente, nenhuma glória em conexão com a guerra. [...] Em cada época, o homem se defronta com um tema fundamental que ele reluta em enfrentar, mas que, ao mesmo tempo, sabe não poder evitar. Na época de Freud era a sexualidade e o moralismo. Hoje, é a violência tecnológica sem limites e a morte absurda (LIFTON, 1968 *apud* ALVAREZ, 1999, p. 237-238).

Se por um lado o desenvolvimento tecnológico melhorou a vida humana em todas as instâncias, em contrapartida, também aperfeiçoou a arte do extermínio, tornando cada vez mais fácil aniquilar mais pessoas com menos esforço. A morte transformou-se em algo banal, em algo absurdo, um acontecimento aleatório, desconectado das vidas que são destruídas. Para os sobreviventes que vivem em áreas de extermínio, a presença constante da morte gera uma “dormência psíquica:”

Esse entorpecimento – além da esperança, do desespero, do terror e, certamente, além de heroísmos – é, eu creio, o estágio final a que todas as formas de alienação tão na moda no século XX se reduzem. Por trás de toda a energia, apetite e diversidade das artes modernas, existe esse núcleo petrificado de apatia e insensibilidade (ALVAREZ, 1999, p. 236).

Em uma espécie de trancamento psíquico o sobrevivente fica alheio a qualquer sentimento, tornando-se invulnerável como uma pedra. Isso acontece em parte por um processo de negação, pois se ele nada sente é como se a morte não acontecesse. Trancando-se internamente, ele se nega a ser influenciado ou modificado e não se deixa paralisar pela força que está invadindo o seu ambiente.<sup>168</sup>

<sup>167</sup> O termo genocídio (junção da raiz grega *génos* – família, tribo ou raça – e *caedere* do latim – matar) foi criado pelo judeu Raphael Lemkin em 1944 para designar o extermínio coletivo de judeus pelos nazistas.

<sup>168</sup> Um exemplo emblemático dessa atitude pode ser reconhecido no filme *A vida é bela* (*La Vita è Bella* – 1997), de Roberto Benigni: para proteger o filho do terror e da violência vividos nos campos de concentração nazistas, o protagonista, Guido Orefice, cria um mundo de fantasia, fazendo o menino acreditar que tudo é uma grande brincadeira. O filme leva ao extremo a idéia de criar uma proteção psíquica para conseguir sobreviver em meio à completa atrocidade.



Frente às atrocidades das guerras, frente ao questionamento do modo de vida capitalista representado pela Revolução Russa (1917) e frente à crise econômica configurada pela quebra da bolsa de Nova Iorque (1929), intensificaram-se os questionamentos acerca de questões existenciais. É evidente que sempre existiu uma inquietação em relação a essas questões, mas foi no pensamento existencialista que esses questionamentos se aprofundaram e avançaram. Algumas das questões-chaves que nortearam essa perspectiva dizem respeito à consciência de que: a morte é uma presença constante na vida; o nada provoca o ser humano a avançar; o homem está sempre se fazendo e refazendo; a vida é uma série de escolhas e não é possível fugir da solidão, o que leva finalmente à grande conclusão: a existência é um mistério.

No livro *O mito de Sísifo* (*Le Mythe de Sisyphe* – 1942), Albert Camus utiliza o mito grego para representar e analisar o absurdo da existência humana. Considerado um dos mais astutos dos mortais, Sísifo enganou os deuses mais de uma vez. Suas atitudes de desdém pelos deuses, paixão pela vida e ódio à morte levaram-no a ser condenado a um castigo inexorável, tendo de concentrar todos os seus esforços para realizar um trabalho sem sentido: empurrar um rochedo até o cume de uma montanha para que então torne a cair, tendo de ser empurrado nova e incessantemente por toda a eternidade. Haveria castigo mais terrível que ser condenado a realizar um trabalho inútil e sem esperança? Mas, como adverte Camus, o que torna esse mito trágico é o fato do herói possuir consciência de sua situação, pois se ele possuísse esperança de pôr fim a seu martírio onde estaria seu tormento?

O mito de Sísifo representa então o esforço absurdo da existência humana, pois assim como o herói mitológico sabe que a pedra voltará a cair quando atingir o topo, o ser humano sabe que a morte o espera no fim da jornada. O ser humano é convidado insistentemente a viver de uma forma despreocupada diante do mundo, sem ter consciência de seu desespero, uma vez que está preso ao seu cotidiano, onde encontra satisfação imediata. Assim, a maioria das pessoas não pensa com frequência em sua condição finita, vivendo indiferente à morte certa, uma vez que a consciência do fim inevitável coloca em questão a própria existência: será que ela não tem sentido? O homem vive sua rotina sem problemas na maior parte do tempo, mas um dia é surpreendido pelo “por quê”, entrando em estado de lassidão que resulta do fim do trabalho maquinal e do despertar da consciência e é nesse momento que nasce o homem absurdo. “Seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua volta sem futuro e de sua consciência perecível, prossegue sua aventura no tempo de sua vida” (CAMUS, 2005, p. 79). Contudo, essa consciência não representa um grito de liberdade e alegria, mas é apenas uma constatação amarga: a consciência do absurdo. Conforme Camus, o absurdo é “Esse mal-

estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa “náusea”, como diz um autor de nossos dias, é também o absurdo” (CAMUS, 2005, p. 29).

Camus se refere ao livro *A náusea* (*La Nausée* – 1938),<sup>169</sup> de Jean-Paul Sartre, que já apresenta, de forma ficcional, todos os princípios do existencialismo que seriam posteriormente postulados pelo autor em *O Ser e o nada* (*L'Être et le néant* – 1943). Escrito em forma de diário, o livro apresenta as experiências vividas por Antoine Roquentin, historiador que vai a Bouville, cidade do interior da França, pesquisar sobre o Marquês de Rollebon, um personagem da vida política francesa do século XVIII. Em seu diário, Roquentin narra uma série de acontecimentos que haviam ocorrido em sua vida sem que ele os compreendesse. Em diferentes momentos, caminhando na rua, jogando pedras ao mar, sentado em um café, subitamente ele era tomado por uma experiência irritante, uma espécie de enjôo adocicado, uma leve tontura, uma náusea. Sem conseguir perceber o que o levava a essa emoção e nem tampouco conseguindo livrar-se dessa sensação facilmente, ele se questiona acerca das alterações que lhe vêm ocorrendo. Alterações difusas, que não se fixavam em coisa alguma. O que mudou? Ele chega à conclusão que foi ele próprio que se transformou.

Assim a náusea sentida por Roquentin é a configuração psicofísica do questionamento crucial de seu ser e da consciência do absurdo da própria existência. O que fazer de seu ser? Ninguém, nem coisa alguma, lhe dirá ou lhe determinará a ser. A definição de si próprio depende de seu movimento no mundo, do que ele deseja realizar. Está livre e só. Diz Roquentin:

Ora, nenhum ser necessário pode explicar a existência: a contingência não é uma ilusão, uma aparência que se pode dissipar; é o absoluto, por conseguinte a gratuidade perfeita. Tudo é gratuito: esse jardim, essa cidade e eu próprio. Quando ocorre que nos apercebemos disso sentimos o estômago embrulhado, e tudo se põe a flutuar como outra noite [...]: é isso a Náusea (SARTRE, 2000, p. 194).

Ao dar-se conta do caráter efêmero e contraditório da existência cujo destino inexorável é a morte, o indivíduo confronta o absurdo da sua existência. O absurdo comporta então a idéia de que não existem soluções finais, apenas o mundo tal como é, com todas as suas contradições, transformações e contrariedades. Para Esslin, o absurdo da condição humana gera a angústia. “A angústia e o desespero que nascem da admissão de que o homem

---

<sup>169</sup> O título original de *A náusea* era *Melancholia*, inspirado no quadro homônimo de Albrecht Dürer, pintado em 1514.

é cercado por áreas de escuridão impenetrável, de que não pode nunca conhecer sua verdadeira natureza nem seu objetivo” (ESSLIN, 1968, p. 370).

A angústia representa a experiência do sujeito diante da possibilidade da morte, quando se percebe mortal e, por conseguinte, livre. A angústia decorre dessa liberdade, do confronto com as ilimitadas possibilidades oferecidas pela liberdade. Explica Paul Strathern:

[...] deveríamos estar cientes da completa liberdade que temos a cada momento. Podemos escolher qualquer coisa — podemos transformar completamente nossas vidas. A cada momento somos confrontados com a suprema liberdade. Essa é a verdadeira situação que enfrentamos. Como resultado, quando temos plena consciência da realidade da nossa situação, sentimos “pavor”, angústia (STRATHERN, 1999, p. 36).

No entanto, conforme Kierkegaard, diferentemente do medo que possui um objeto determinado, a angústia advém de uma matéria indefinível, sem objeto assinalado ou designado, escapando à localização e à determinação, situando-se para além de toda a objetividade.

Para Sartre, a angústia é o modo de ser da liberdade enquanto consciência do ser, pois é justamente na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade. Pois escolher significa ter de deixar de lado todas as outras possibilidades em função de uma, assim escolher também é perder e por tal gera angústia. “É na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesma em questão” (SARTRE, 1999, p. 72). E sendo a liberdade o próprio critério da existência, pois vivemos constantemente fazendo escolhas, ela nos aprisiona, como proclama Sartre: estamos condenados à liberdade. E quer a angústia se revele como sentimento do *nada* ou da *liberdade*, ela revela a própria subjetividade.

Camus acredita que quando o homem se sente privado de suas ilusões e luzes, quando o mundo já não lhe parece familiar, ele se sente um estrangeiro em um exílio sem solução. “Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo” (CAMUS, 2005, p. 20). Antes de descobrir o absurdo, o ser humano vive com uma preocupação com o futuro, mas depois que o descobre, é tomado pela consciência de que não há amanhã, o que lhe proporciona uma liberdade profunda. O homem absurdo só pode então admitir uma moral: aquela que se dita. Mas o absurdo não autoriza todos os atos, apenas fornece um equivalente às conseqüências desses atos. “Não recomenda o crime, seria pueril, mas restitui sua inutilidade ao remorso” (CAMUS, 2005, p. 80).

As idéias de Camus acerca da liberdade resultante da consciência do absurdo da existência são apresentadas e desenvolvidas em duas de suas obras ficcionais: o romance *O estrangeiro* (*L'Étranger* – 1942) e a peça de teatro *Calígula* (1944).

Mersault, o protagonista de *O estrangeiro*, vive uma vida absurda, rotineira e sem sentido, à qual é completamente indiferente. Ele é indiferente à morte da mãe, à decisão de casar-se com Maria, ao assassinato que comete e acaba sendo indiferente também à própria condenação à morte. Pois quando percebe que a morte é inevitável, ele compreende que tanto faz morrer de morte natural ou ser executado. Essa indiferença é a sua resposta ao absurdo da existência:

“Pois bem, morrerei.” Mais cedo do que os outros, evidentemente. Mas todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida. No fundo, não ignorava que morrer aos trinta ou aos setenta anos tanto faz, pois em qualquer dos casos outros homens e outras mulheres viverão, e isso durante milhares de anos. No fim de contas, isto era claro como a água. Hoje ou daqui a vinte anos, era o mesmo eu quem morreria. (...) Desde o momento que se morre, é evidente que não importa como e quando (CAMUS, 1979, p. 288).

A apatia de Mersault em relação à vida e à morte revela o seu estado de melancolia resultante da condição absurda de sua existência. E enquanto aguarda por sua execução, ele recusa as visitas do capelão da prisão, afirmando que não tem fé. Quando finalmente o confronta, ele afirma que seria melhor ser queimado no inferno do que deixar de existir. A questão não é a morte em si, mas o desaparecimento, o regresso ao nada original.

Em *Calígula*, o que está em jogo são os limites da liberdade absoluta. Pois, conforme Camus, o homem absurdo vê as moralidades e também a imoralidade como justificativas e se nada há a justificar, daí parte sua inocência, mas essa inocência é temível. Assim, Calígula se proclama Deus e não experimenta qualquer impedimento à sua liberdade, vivendo-a plenamente e sem qualquer mensura em uma perversão total de valores. Mas seu final é uma espécie de suicídio, uma vez que ele incita contra si aqueles que terminam por matá-lo. Para ambos protagonistas absurdos de Camus não há outro fim a não ser a morte, única saída possível para suas vidas.

Mas o absurdo não pode existir fora de um espírito humano e, como todas as coisas, acaba com a morte. A questão então é saber como escapar ao absurdo da existência. Camus aponta duas opções: a esperança ou o suicídio.

### **6.1.1. O suicídio como solução para o absurdo**

O século XX foi marcado pela descoberta ou redescoberta do eu enquanto lugar da arte e pelo colapso de toda a estrutura de valores por meio da qual a experiência era tradicionalmente organizada: religião, política, economia, tradição cultural e a própria razão.

Essa crise existencial fez com que o homem fosse tomado pela angústia e pelo desespero. E se o novo interesse da arte era o eu, por conseguinte o interesse último da arte era a morte do eu. Contudo, a questão da morte não é uma novidade nas artes, a grande diferença instaurada pela modernidade era a preocupação com uma morte sem além. A maneira como se morre não se relaciona mais com a forma como se vai passar à eternidade, mas sim uma consagração da forma como se viveu.

O absurdo metafísico do homem consciente não conduz até Deus. Pelo contrário, quando questiona a existência de Deus, ele é ainda mais perturbado pelo absurdo. Conforme Camus, o fato de crer na existência de Deus e na salvação da vida eterna dá ao ser humano um alento para suportar o absurdo da existência, pois se Deus existe tudo depende dele e o ser humano não pode fazer algo que contrarie a sua vontade.<sup>170</sup> Mas, se Deus não existe, tudo depende do indivíduo. O fato de não estar mais sujeito à vontade divina, faz com que o homem passe a pensar mais sobre si mesmo enquanto agente de vontade própria capaz de transformar a natureza e construir a própria subjetividade. Mas, em contrapartida, à subjetividade advém a impossibilidade de transcendê-la, uma vez que ela representa toda a compreensão que o indivíduo possui do real. Ao encarar sua imperfeição e finitude, o indivíduo é tomado por um juízo crítico que instaura a angústia.

E é essa condição que conduz Kirilov, protagonista de *Os demônios – 1872*, de Fiódor Dostoievski, ao suicídio:

Ninguém pode julgar senão por si mesmo – pronunciou ele enrubescendo. – Haverá toda a liberdade quando for indiferente viver ou não viver. Eis o objetivo de tudo [...] A vida é dor, a vida é medo, e o homem um infeliz. Hoje tudo é dor e medo. Hoje o homem ama a vida porque ama a dor e o medo. E foi assim que fizeram. [...] O homem ainda não é aquele homem. Haverá um novo homem, feliz e ativo. Aquele para quem for indiferente viver ou não viver será o novo homem. Quem vencer a dor e o medo, esse mesmo será Deus. E o outro Deus não existirá. [...] Deus é a dor do medo da morte. Quem vencer a dor e o medo se tornará Deus. Então haverá nova vida, então haverá um novo homem, tudo novo (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 120).

A descrença de Kirilov o liberta para o suicídio, uma vez que o homem crente em Deus e em sua vontade suprema não pode acabar com a própria vida, pois isso seria um pecado contra Deus. O suicídio seria um crime dirigido a Deus no qual o indivíduo se declara senhor da própria vida. Sem fé ele está livre da culpa ou perdido, dois entendimentos para uma mesma posição, e pode então ser o senhor da própria vontade e, assumindo o papel de Deus, decidir sobre a própria morte. Camus acredita que para Kirilov assim como para

---

<sup>170</sup> Para o Direito Canônico e para o Novo Catecismo, o suicídio é pecado. “Somos administradores e não proprietários da vida que Deus nos confiou; não podemos dispor dela.”

Nietzsche, matar Deus é tornar-se deus: “O raciocínio é de uma clareza clássica. Se Deus não existe, Kirilov é deus. Se Deus não existe, Kirilov deve se matar. Kirilov deve se matar, então, para ser deus. Esta lógica é absurda, mas é o que se necessita” (CAMUS, 2005, p. 121). O seu raciocínio consciente o leva a cometer o que Dostoiévski denominou “suicídio lógico”. Kirilov se mata para afirmar sua liberdade. Ao se matar, ele acredita suprimir no homem o sofrimento e o medo e provar que a humanidade pode superar a si mesma, tornando-se Deus. O ato suicida é algo emblemático na obra de Dostoiévski, pois é uma opção recorrente de seus personagens. Cinco anos após haver escrito *Os demônios*, ele voltou ao tema do suicídio lógico em *O diário de um escritor*.

O suicídio sempre foi um tema presente nas artes, sendo geralmente apresentado como resultante de motivações individuais. Émile Durkheim define o suicídio como todo “caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato positivo ou negativo praticado pela própria vítima, ato que a vítima sabia dever produzir este resultado” (DURKHEIM, 1983, p. 167). Se é evidente que o suicídio é um ato individual regido por questões pessoais e psicológicas, contudo, o indivíduo não se restringe ao seu psiquismo. Assim, Durkheim enfatiza que também fatores sociais são decisivos para o ato: “Cada sociedade tem portanto, em cada momento da sua história, uma aptidão definida para o suicídio” (DURKHEIM, 1983, p. 169). Para o sociólogo, as causas do suicídio não residem apenas em questões pessoais, mas advêm também de tendências coletivas exteriores ao indivíduo. Tais tendências são específicas a cada sociedade e estão vinculadas a diferentes culturas, hábitos, costumes, idéias, etc. Além disso, deve-se lembrar que a sociedade não é composta apenas por indivíduos, mas também por fatores físicos materiais que igualmente influenciam a vida social.

Durkheim baseia-se no grau de desequilíbrio de duas forças sociais – integração social e regulação moral – para propor a categorização do ato suicida em quatro tipos: egoísta-altruísta, anômico-fatalista. Assim, quanto menos o indivíduo estiver integrado à sociedade, maior a possibilidade do suicídio egoísta. Por outro lado, quanto maior a integridade social, maior a chance de ocorrer o suicídio altruísta. Os outros dois tipos de suicídio estão associados à regulação social. O suicídio anômico decorre de mudanças dramáticas (crises) nas circunstâncias econômicas e/ou sociais sob as quais se sustentava o indivíduo, fazendo com que ele perca as referências. Já o suicídio fatalista resulta do estado oposto, pois quando a regulação social está completamente instalada no indivíduo não há esperança de mudança. Em ambos os casos o suicídio surge como única opção de escape.

Qual a razão da existência se estamos fadados ao desaparecimento? Qual a motivação da vida se estamos atrelados à morte certa? O suicídio está então intrinsecamente ligado à perda da idéia de imortalidade. Frente à falta de sentido da existência, o suicídio passa a ser uma escolha lógica.

Conforme Camus, o ser humano encontra duas maneiras de escapar ao absurdo: pelo suicídio ou pela esperança. O suicídio resolve o absurdo à medida que é a aceitação em seu limite máximo, pois o indivíduo divisa seu futuro, seu único futuro, e se precipita para ele. Assim, o suicídio é o único problema filosófico realmente sério, pois “julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia” (CAMUS, 2005, p. 17). Matar-se pressupõe o reconhecimento de que não existe um motivo profundo que justifique viver, de que a agitação cotidiana é insensata e de que o sofrimento é inútil. Já a esperança arranca o sujeito do absurdo por ser seu contrário, ela pressupõe a fé no futuro, pois “tudo o que faz o homem trabalhar e se agitar utiliza a esperança” (CAMUS, 2005, p. 81). Ao perseguir uma esperança qualquer o homem permanece inconsciente do absurdo.

Camus acredita que do absurdo se extraem três conseqüências: a revolta, a liberdade e a paixão. Paradoxalmente, Freud diz que o suicídio é uma grande paixão, pois nas duas situações, a de estar profundamente apaixonado e a do suicídio, o ego é assoberbado pelo objeto, ainda que de maneiras totalmente diferentes (FREUD, 1996). Ou seja, os processos que levam uma pessoa a pôr fim à própria vida são tão complexos e difíceis quanto aqueles através dos quais ela decide continuar vivendo e nem sempre muito diferentes. Assim, o mesmo absurdo que instiga à morte voluntária pode ser a força motriz que incita à vida e à criação artística.

### **6.1.2. A arte como resposta ao absurdo**

Frente a um século de tantas mudanças – avanços tecnológicos, desemprego, guerra e extermínio – Camus procurou uma resposta capaz de representar a vitória no combate à anulação dos homens, uma resposta que fosse uma alternativa à angústia, ao desespero e ao abandono a que a humanidade se via fadada. Contudo, ele constatou que nada existe que sirva tão bem à arte quanto um pensamento negativo. O irracional, a nostalgia e o absurdo são os três personagens do drama que deve eliminar toda a lógica da existência. E se a existência é absurda nada lhe complementa melhor que a atitude criadora.

Para Walter Benjamin, ele mesmo senhor da própria morte, “A modernidade deve estar sob o signo do suicídio que sela um querer heróico que não faz concessões à atitude que

lhe é hostil. Tal suicídio não é desistência, mas heróica paixão. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões” (BENJAMIN, 1975, p. 12). Benjamin considera a obra *As flores do mal* (*Les Fleurs Du Mal* – 1857), de Charles Baudelaire, como referência básica para a compreensão da modernidade. O que há de específico no tempo-espaço da modernidade é captado e descrito pelo poeta que acredita ser o suicídio o modo mais dramático de recusa ao tempo da modernidade.

Não por acaso os surrealistas dedicaram o primeiro número da revista *La Révolution Surréaliste*, de dezembro de 1924, a uma enquete sobre o suicídio. Partindo de um levantamento feito na imprensa acerca dos diversos casos ocorridos, eles perguntam: *On vit, on meurt. Quelle est la part de la volonté en tout cela? Il semble qu'on se tue comme on rêve. Ce n'est pas une question morale que nous posons: le suicide est-il une solution?* (in: LIVAK, 2000). De todos os artistas que responderam à enquete apenas um chegou ao ato extremo, René Crevel. Pois como bem observou A. Alvarez: “As implicações da enquete são claras: aceitar o suicídio, ainda que em tom de pilhéria, era aceitar as novas artes, era se aliar à vanguarda” (ALVAREZ, 1999, p. 227).

E mesmo após a declaração da morte da arte pelo dadaísmo, ela sobrevive para dar forma a essa nova condição da existência humana e para dar vazão à ânsia dos artistas por expressarem seu inconformismo. Assim, a angústia que habita o homem absurdo encontra como ponto de fuga as manifestações artísticas. Para Alvarez, toda a arte do século XX foi um reflexo dessa condição absurda. Pois, assim como os avanços teóricos e técnicos potencializaram a destrutividade das guerras, também geraram uma arte mais radical, mais violenta e mais autodestrutiva. Uma arte que se configura pela sensação de que nada há por trás da vida além da vida em si. Após assistir à primeira encenação da peça *Ubu Rei* (1896), de Alfred Jarry, W. B. Yeats escreveu em seu diário posteriormente publicado em *The Trembling of the Veil*:

After Stéphane Mallarmé, after Paul Verlaine, after Gustave Moreau, after Puvis de Chavannes, after our own verse, after all our subtle colour and nervous rhythm, after the faint mixed tints of Conder, what more is possible? After us the Savage God (YEATS *apud* WOODS, 2004).

Yeats referia-se ao fim da tradição artística na qual se enquadrava, prevendo o surgimento de uma nova arte que viria a servir a esse Deus selvagem, que se alimentaria de sacrifícios sangrentos.



Um exemplo emblemático pode ser reconhecido nas obras do chamado “Teatro do absurdo”, denominação cunhada pelo crítico Martin Esslin para abarcar obras completamente diferentes, mas que tinham em comum a forma inusitada como tratavam a realidade.<sup>171</sup> Esslin apontou como definidores do gênero Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco e Jean Genet. Para o crítico, esses dramaturgos, assim como Sartre e o próprio Camus, estavam impregnados pela angústia em relação à ausência de sentido da vida. Contudo, “O Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (ESSLIN, 1968, p. 20). Diferentemente do teatro existencialista de Sartre e de Camus, que utilizam convenções antigas para expressar esse novo conteúdo, o Teatro do absurdo “desistiu de falar sobre o absurdo da condição humana; ele apenas o apresenta” (ESSLIN, 1968, p. 21).

Se, por um lado, o absurdo reduz o homem a uma condição de limitação, por outro, é como se o fizesse superar essa mesma condição através de um desafio. E se o absurdo parece ser uma condição negativa, tal condição se revela mais inspiradora que paralisadora. Esse desafio ao absurdo pode ser feito através da arte, forma encontrada pelo artista para lidar com o absurdo da própria existência. E transmitir esse irracional do mundo é criar, é estar perante a arte. Assim sendo, ela é absurda, pois conforme Camus, se o mundo fosse claro, a arte não existiria. A criação absurda é uma espécie de apelo ao homem que se revê na arte, que cria mesmo a partir de um pensamento negativo, que faz e desfaz, mas que se encontra consigo mesmo. O artista instaura então uma nova ordem para si próprio através da qual tenta colocar em equilíbrio o real que o atormenta e sua própria recusa a esse real.

## **6.2. A melancolia original: breves notas psicanalíticas**

Se a angústia e o absurdo, marcas do século XX, inquietam a alma do indivíduo, levando-o a questionar o sentido da existência, existe um outro sentimento complementar, por vezes contrário, que brota da ânsia em relação a uma falta original a qual gera nos indivíduos um estado pesaroso. Esse sentimento é a melancolia, que faz parte da natureza humana, sendo uma antiga companheira do homem, uma condição existencial que difere da tristeza, que é passageira; do tédio, que dá a sensação de que o tempo não passa; e da depressão, que é o

---

<sup>171</sup> As teorias de Martin Esslin acerca desse novo estilo de teatro foram publicadas em *O teatro do absurdo (The Theatre of The Absurd – 1961)*

termo moderno para uma condição clínica. A melancolia é ao mesmo tempo tanto uma doença psíquica (como a depressão) quanto um estado de espírito (como a tristeza e o tédio).

Para analisar a condição melancólica, Julia Kristeva retorna a Aristóteles, para quem a bílis negra (*melaina kole*) determina os grandes homens. Ela explica que a noção grega não considera a melancolia como uma doença do filósofo, mas como sua própria natureza, um estado-limite que o leva a buscar compreender a reveladora verdadeira natureza do Ser: “Minha dor é a face escondida de minha filosofia, sua irmã muda. Paralelamente, o ‘filosofar é aprender a morrer’ não poderia se concebido sem a coletânea melancólica da aflição ou do ódio” (KRISTEVA, 1989, p. 12). A relação entre o estado de melancolia e o corpo advém da própria gênese da palavra: *melas* – negro, *ckolé* – bílis; bílis negra. Para Hipócrates, o sangue, a linfa, a bílis amarela e a bílis negra são as responsáveis pela associação entre corpo e mente. Assim, o desequilíbrio desses humores repercutiria na saúde do indivíduo e em seu estado de ânimo.

No texto “Luto e melancolia”, Sigmund Freud descreve os sintomas clínicos da melancolia: um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesses pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição (FREUD, 1996, p. 250). Conforme Freud, três precondições desencadeiam a melancolia: perda do objeto (que também está presente no luto); ambivalência (conflito de amor e ódio pelo mesmo objeto; daí a auto-recriminação, que, no fundo, é dirigida a outro); regressão da libido do ego (ou seja, a libido que era dirigida ao objeto retorna ao próprio ego, através do mecanismo de identificação). Assim, independentemente de uma perda objetal, o quadro melancólico pode ser produzido em decorrência de “um golpe puramente narcísico contra o ego” (FREUD, 1996, p. 161). É exatamente isto que permite diferenciar a melancolia do luto, o fato de que o objeto amado perdido é o próprio eu. O outro (perdido) é o eu, a perda se refere à auto-estima e, portanto, o eu está perdido para si mesmo.

Conforme Freud, a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetal retirada da consciência. Uma vez que mesmo estando o sujeito consciente da perda (perda de *alguém*) que deu origem à sua melancolia, ele não consegue identificar o *quê* perdeu nesse alguém. Assim, explica Kristeva, o indivíduo fica de luto não pela perda de um Objeto, mas da Coisa. Essa Coisa é o “real rebelde à significação, o pólo de atração e de repulsão, morada da sexualidade da qual se desligará o objeto do desejo.” O depressivo sente-se então “deserdado de um bem supremo não-nomeável, de alguma coisa irrecuperável” (KRISTEVA,

1989, p. 19). O sujeito reluta em renunciar ao objeto perdido, se opõe a isso por meio de uma atitude contemplativa. Daí que o melancólico seja acometido de inspirações e visões, de fantasmagorias.

Para Kristeva é difícil distinguir melancolia e depressão, os dois termos designam um conjunto que poder-se-ia chamar de melancólico-depressivo em que é difícil instaurar limites entre um e outro, ambas “dependem de sua experiência comum da *perda do objeto*, bem como de uma *modificação dos laços significantes*” (KRISTEVA, 1989, p. 16).

Walter Benjamin destaca que a melancolia já era contemplada pela astrologia, salientando o tom profético, divinatório que marca o melancólico. O representante astrológico da melancolia é Saturno, governante do melancólico:

Como a melancolia, também Saturno, esse demônio das antíteses, investe a alma, por um lado, com preguiça e apatia, por outro com força da inteligência e da contemplação; como a melancolia, ele ameaça sempre os que lhe estão sujeitos, por mais ilustres que sejam, com os perigos da depressão ou do êxtase delirante (BENJAMIN, 1984, p. 172).

A simbologia astrológica de Saturno, deus romano que rege o tempo, a destruição e causa inquietude na alma, senhor da contemplação e também da apatia, conflui assim à idéia filosófica e psicanalítica em relação ao estado de melancolia: um estado de torpor, tristeza, autocomiseração, ego ferido, mesclados a um constante pensar, mas que também simboliza as qualidades introspectivas e intelectuais.

Nessa perspectiva vê-se na gravura *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer, que a melancolia é representada por uma figura alada, um anjo ou um gênio, sua expressão é de uma tediosa introspecção, sentada, sustentando a cabeça com uma das mãos, apoiando o braço no joelho, a outra mão segurando um compasso apoiando-se em um livro fechado sobre o colo. O olhar soturno está concentrado em algo que está fora do quadro, perdido no crepúsculo solitário. Em torno da figura há uma completa desordem, objetos da ciência (matemática e geometria) estão espalhados no cenário. A cena retratada por Dürer, apesar de toda a apatia, revela que a introspecção melancólica está relacionada à criatividade.

Conforme Julia Kristeva, na dúvida religiosa se instaura a melancolia. As épocas de crises religiosas são particularmente propícias a esse humor negro. No momento de dúvida, o ser humano questiona a condição da vida como sendo em si mesma o apogeu do sentido (KRISTEVA, 1989). “Por isso, perdendo o sentido da vida, esta se perde sem dificuldade: sentido desfeito, vida em perigo” (KRISTEVA, 1989, p. 13). É nesse momento de dúvida que o depressivo torna-se filósofo, angustiado frente à expectativa por esse nada afogado em

esquecimento que o aguarda no final de sua jornada, ele se questiona sobre o sentido ou o absurdo do Ser.

Essa ânsia em relação ao *nada* que pode ser representado tanto em relação ao nada original, antes do nascimento, quanto ao nada final, a morte, está na gênese do estado melancólico, sentimento de permanente lamento pela perda da origem e pela impossibilidade de regressar para esse mais longínquo estado original talvez mais fundamente representado pelo corpo materno. E estando o objeto fora do jogo, o que fica é a pura perda e a sombra da morte que cai sobre o sujeito, que se isola na indiferença, no desapego, na abulia, no silêncio, na catatonia, na vivência de perda, de culpa e na dor de existir. E mesmo que a dor de existir não seja algo que só acomete aos melancólicos, somente eles a vivem em estado puro.

Assim, o ato suicida pode ser para o melancólico a realização de um desejo de reunião, ou seja, um alegre e mágico reencontro com uma pessoa amada perdida, ou uma união narcisista com uma figura amorosa do superego; uma tentativa de fusão com o objeto perdido. Quando optam pela morte, a ação do melancólico não é um ato de guerra contra a vida, “mas uma reunião com a tristeza e, além dela, com esse impossível amor, jamais tocado, sempre em outro lugar, como as promessas do nada, da morte” (KRISTEVA, 1989, p. 19).

## 7. Lindos perdedores: os protagonistas canadenses

*Canadians do not like heroes, and so they do not have them.*  
George Woodcock

Ao tratar da tradição literária canadense Seymour Lipset destaca grandes escritores em cujas obras é frequentemente apontada a presença de uma sociedade composta por vítimas e “lindos perdedores”. São eles: Hubert Aquin (1929 -1977)<sup>172</sup>, Marie Claire Blais (1939-)<sup>173</sup> e Leonard Cohen (1934-)<sup>174</sup>.

É justamente no romance *Beautiful Losers* (1966), de Cohen, que se encontra o mais emblemático exemplo das considerações críticas de Atwood e da tradição canadense à criação de protagonistas perdedores. O romance narra a história de três personagens marginais vivendo na cosmopolita Montreal dos anos 1960: o narrador, que nunca é nomeado, é um inglês estudioso e uma autoridade acadêmica a respeito da extinta tribo A---; sua esposa, Edith, uma índia e última remanescente da tribo A---; e o dominante e maníaco F., um separatista francês, amigo e amante de ambos. Eles estão unidos por suas obsessões sexuais e pelo fascínio que nutrem pela figura de Catherine Tekakwitha, uma santa Mohawk que viveu no século dezessete. A história do triângulo amoroso é narrada retrospectivamente sem respeitar uma ordem cronológica, sendo várias vezes interrompida para dar lugar à história de Catherine Tekakwitha, através da qual revelam-se os sucessivos momentos de colonização sofridos pelo Canadá. Conforme Eloína P. dos Santos, “Essa autodestruição do processo colonizador acaba por produzir somente perdedores, nem todos bonitos” (SANTOS, 1995, p. 135).

O romance é dividido em três livros: “*The History of Them All*”, “*A long Letter from F.*” e “*Beautiful Losers: An epilogue in the Third Person*”.

No “Livro um”, o narrador inominado inglês inicia a narrativa por seu fascínio pela Santa Mohawk, Catherine Tekakwitha. Ele irá contar a história de seu relacionamento com Edith e com F., iniciando justamente pelo dia posterior ao suicídio dela. Seu relato não é cronológico e é intercalado pela história da Santa.

---

<sup>172</sup> Nascido franco-canadense em Montreal, Aquin foi preso em 1964 por suas atividades políticas contra as penosas condições políticas e sociais impostas pelo governo federal ao Quebec. Na prisão, escreveu seu primeiro romance, *Prochain épisode*, e publicaria ainda: *Trou de mémoire*, *L'Antiphonaire* e *Neige noire*. Cometeu suicídio em 1977 e deixou uma nota afirmando que havia vivido intensamente e que *tout est maintenant terminé*.

<sup>173</sup> Nascida no Quebec, seu primeiro romance, *La belle Bête*, escrito aos 17 anos é um clássico na educação quebequense. Ela escreveu muitos romances e todos foram traduzidos para o inglês, sendo também laureada com vários prêmios.

<sup>174</sup> Nascido anglófono em Montreal, Cohen é um músico consagrado e suas incursões no âmbito literário, *Let Us Compare Mythologies* (poesia), *The Favorite Game* e *Beautiful Losers* (romances) foram igualmente bem sucedidas.

O “Livro dois” é uma extensa carta escrita por F., então internado em um manicômio, para seu amigo, o narrador do “Livro um”, que, seguindo as instruções de F., apenas deveria recebê-la cinco anos após sua morte. Fugindo ao estilo epistolar, o leitor tem acesso não apenas ao material da carta em si, mas participa tanto do processo de sua escrita quanto de sua leitura. Na carta, F. revela ao amigo um outro encontro sexual que tivera com Edith e com suas revelações afeta seriamente a memória do narrador a respeito da esposa.

O “Livro três” é escrito na terceira pessoa e seu personagem central é um velho que combina a figura do narrador do primeiro livro e de seu amigo-amante F., sendo também o tio da Santa Catherine Tekakwitha.

Não é surpreendente então que o narrador de *Beautiful Losers* ironize a respeito de sua própria busca por “vítimas”: *It is surprising that I've tunneled through libraries after news about victims? Ficcional victims! All the victims we ourselves do not murder or imprison are ficcional victims* (COHEN, 1991, p. 6-7). Logo a seguir narra o suicídio da esposa, Edith, e o relaciona com seu próprio interesse por vítimas ficcionais: *She was going to teach me a lesson, my old wife. You and your ficcional victims, she used to say. Her life had become gray by imperceptible degrees* (COHEN, 1991, p. 7). Assim, somente após o suicídio de Edith, o narrador compreende que enquanto pesquisava a respeito da tribo extinta e das vítimas dos colonizadores, ela mergulhava em um estado de imensa depressão. Edith foi então uma vítima real, entre outras coisas, da indiferença do marido, enquanto ele, por sua vez, foi vítima do ato extremo dela. No romance de Cohen, encontram-se variados matizes da condição de vítima. Também F. é uma vítima, como afirma o narrador do “Livro um”: *F. died in a padded cell, his brain rotted from too much dirty sex* (COHEN, 1991, p. 4).

Os lindos perdedores de Cohen configuram-se como a representação mais emblemática do protagonista canadense:

Canadian protagonists – a term which is more accurate than “hero” for Canadian subjects – tend to be ordinary. To paraphrase Harold Innis, they succeed not spite of failure, but because of it. They are in the phrase Leonard Cohen invented for the title to his second novel, *Beautiful Losers* (CAMERON, 1997, p. 19).

O “protagonista” canadense é reconhecido então como um perdedor, uma espécie de não-herói, que muitas vezes só na morte encontra um fim apropriado. Em *Beautiful Losers*, Edith, que sobrevivera à violência sexual sofrida na infância (enquanto era violentada Edith clamava pelo socorro da Santa), termina por cometer suicídio; a Santa Catherine, também violada pelos colonizadores, acaba morrendo em decorrência dos autoflagelos e das

penitências incentivados pelos jesuítas; e F. morre internado em um hospital psiquiátrico. Ao narrador inominado resta apenas sobreviver à perda de seus dois amores cujas mortes representam seu próprio fracasso, incapaz que fora de evitá-las. O que se constata é que para o protagonista canadense sobreviver pode ser, e muitas vezes é, doloroso, tanto que muitos optam por não sobreviver.

### 7.1. Os protagonistas canadenses no cinema

O cinema canadense, por sua vez, não escapa ao peso desta tradição que cultua o perdedor (não-herói) e muitos de seus protagonistas configuram-se justamente a partir dessa condição que lhes parece inerente. Lipset cita dois críticos de cinema que reafirmam a persistência desta tendência: Robert Fothergill e Geoff Pevere<sup>175</sup>. Fothergill é autor dos artigos: “*Coward, Bully, or Clown: The Dream Life of a Younger Brother*” e “*Being Canadian Means Always Having to Say You’re Sorry*” nos quais identifica o protagonista canadense como um perdedor:

What then is the version of *la condition canadienne* reflected to us by our feature films? It is the depiction, through many different scenarios, of the radical inadequacy of the male protagonist - his moral failure, especially and most visibly, in his relationship with women. One film after another is like a recurring dream, which takes its shape from the dreamer's guilty consciousness of his own essential impotence (FOTHERGILL, 1977, p. 235-236).

Ao analisar os conteúdos de filmes canadenses, Fothergill aponta a existência de um *sentimiento de limitación e inadecuación experimentado en forma semiinconsciente por los canadienses en su vida real* (FOTHERGILL *apud* LIPSET, 1993, p. 93). E para Pavere, tal tese ajuda a explicar *la proliferación de perdedores en los filmes canadenses* (PAVERE *apud* LIPSET, 1993, p. 93).

Esta tendência continua a repetir-se na filmografia canadense. Por exemplo, na idéia recorrente de que aos seus protagonistas resta-lhes “apenas” sobreviver. Exemplo marcante é o filme *O doce amanhã*, de Atom Egoyan, em que uma pequena cidade sofre com a morte de muitas de suas crianças em um acidente com o ônibus escolar. A fala final de Nicole, uma das sobreviventes, que sobrevive também à relação incestuosa que mantinha com o pai antes do acidente, é agridoce:

---

<sup>175</sup> Geoff Pevere divide com Greig Dymond a autoria do livro *Mundo Canuck: A Canadian Pop Culture Odyssey* (1996).

NICOLE (*voice over*): I wonder if you realize that all of us – Dolores, me, the children who survived, the children who didn't - that we're all citizens of a different town now. A town of people living in the sweet hereafter (EGOYAN, 1996).

O doce amanhã a que Nicole se refere, nada mais é que a revelação da conformidade com a sobrevivência, não há outra vitória a não ser o fato de haver sobrevivido ao acidente. E cabe a cada um dos personagens resolver essa “sobrevivência” à sua maneira, mas com certeza todos habitam uma cidade que se tornou diferente em decorrência da tragédia. Alguns críticos apontaram a falta de identificação da cidade como sendo um ponto negativo do filme, tendo a universalidade almejada pelo cineasta desagradado. Contudo, se a pequena localidade apresentada no filme poder representar “qualquer cidade,” os personagens corporificam a máxima do caráter de sobrevivente canadense.

Outro exemplo marcante é o filme de Denys Arcand, *As invasões bárbaras*, continuação de *O declínio do Império americano*. De maneira geral todos os personagens são sobreviventes dos obstáculos impostos pela vida no período de intervalo entre um filme e outro. Mas todos os dramas individuais convergem para o drama central da inevitável morte de Rémy. Enquanto os amigos resgatam suas próprias perdas ou tentam sobreviver a elas, Rémy chega ao ponto em que sua única saída é decidir o melhor momento de sua morte, cometendo um “suicídio assistido” (espécie de eutanásia) por seus amigos. O filme de Arcand, apesar do tema denso e trágico, é extremamente sarcástico, sendo “uma síntese do mal-estar presente nas sociedades industriais contemporâneas, através da combinação entre o aflorar da emoção e a sátira” (CERQUEDA, 2005, p. 254).

Outro filme que pode ser considerado como uma emblemática metáfora da identidade canadense é *A última noite* (*Last Night* – 1998), de Don McKellar.<sup>176</sup> É interessante destacar que o filme faz parte da série “2000 vu par...” idealizada pela produtora *Haut et Court*<sup>177</sup> em parceria como o canal de televisão cultural francês *La Sept-Arte*.<sup>178</sup> A série, composta por dez filmes de diferentes países, buscou apresentar olhares culturalmente diversificados acerca da chegada do novo milênio, sendo o filme de McKellar o representante oficial do Canadá.

<sup>176</sup> Don McKellar é natural de Toronto e já trabalhou (como ator, roteiristas e diretor) com grandes expoentes do cinema canadense, como David Cronenberg, Atom Egoyan, Patricia Rozema e François Girard. *A última noite*, escrito, dirigido e estrelado por ele foi sua estréia na categoria de longa-metragem e tornou-se um sucesso de crítica e de público, sendo agraciado com o *Prix de la jeunesse* em Cannes – em 1998.

<sup>177</sup> A *Haut et Court* é uma sociedade independente criada em 1993 para a produzir e distribuir filmes incentivando o cinema contemporâneo francês e estrangeiro e buscando revelar novos talentos. Site oficial: <http://www.hautetcourt.com/>

<sup>178</sup> *La Sept* (*Société d'édition de programmes de télévision*) foi criada em 1986 com o intuito de desenvolver programas televisivos educativos e de qualidade. Em 1993, ela se associa ao canal cultural franco-alemão *Arte*, intitulando-se então *La Sept-Arte*. E, em 2000, há uma nova mudança na sociedade que se torna *Arte* (*Association relative à la télévision européenne*), nome que mantém até hoje. Site oficial: <http://www.arte.tv/fr/70.html>



*A última noite* apresenta as seis derradeiras horas em uma Toronto desolada à espera do fim do mundo, que acontecerá exatamente à meia-noite da última noite de 1999. Misteriosamente, porém, nunca anoitece... No centro da história está Patrick (interpretado pelo próprio McKellar), que pretende passar suas últimas horas sozinho no terraço de casa. Sua irmã e seu cunhado pretendem se unir a uma multidão em uma festa de rua (similar a uma comemoração de *réveillon*). E seu melhor amigo, Craig, tenta realizar todas as suas fantasias sexuais antes que o mundo termine. Nas ruas caóticas da cidade, Patrick conhece Sandra, que pede sua ajuda para conseguir voltar para casa e reencontrar seu marido, Duncan, com o qual ela tem um pacto suicida. Enquanto isso, Duncan, executivo da companhia de gás de Toronto, liga para cada um dos clientes em ordem alfabética para avisar-lhes que a companhia fará o possível para manter o serviço de gás até o fim. Sem conseguir voltar para casa Sandra decide passar seus últimos momentos com Patrick no terraço. Frente a frente, eles se beijam e apontam, cada um, um revólver para a cabeça do outro enquanto aguardam a chegada da meia-noite.

O apocalipse de McKellar, apesar de levar à extinção da humanidade, não causa desespero em seus protagonistas. Ao contrário de outros filmes estadunidenses e seus contemporâneos, *Armageddon* (1998), de Michael Bay; *Impacto Profundo* (*Deep Impact* – 1998), de Mimi Leder, ou *Independence Day* (1996), de Roland Emmerich, em *A última noite* nenhum dos personagens está buscando descobrir uma solução para evitar o cataclismo. E, enquanto para Hollywood a possibilidade de um final apocalíptico é apresentada como uma oportunidade para o heroísmo espetacular, em *A última noite* não existem grandes heróis buscando salvar o mundo, mas sim pessoas comuns, que não reclamam de seu infortúnio e que se mostram calmos e serenos, considerando o dilema que vivem. A decisão mais imperativa dentre eles é a escolha pelo pacto suicida na tentativa de ter algum controle sobre o fim inquestionável.

A apatia dos personagens que nada fazem para tentar mudar sua sina revela outra vertente do caráter canadense do não-herói, a falta de qualquer qualidade extraordinária que o destaque dos demais. Condição essa que é apontada por Atwood: *Canadian literary figures, most of which have been “ordinary” people; that is, they are engaged in occupations defined as normal by that society, and they are not particularly outstanding.* (ATWOOD, 2004, p. 197) Os personagens cinematográficos “comuns” de McKellar repetem a tendência ficcional canadense a optar pelo não-herói como protagonista.

De todos os personagens com certeza o que mais apresenta características associadas à identidade canadense é Duncan, impecavelmente interpretado por David Cronenberg.<sup>179</sup> A perseverança burocrática em realizar sua tarefa até o final em um respeito inusitado pela função pública, a impassibilidade frente ao fim iminente, bem como o pacto suicida com a esposa, configuram a mais pura encarnação da identidade canadense.

A tendência às atividades burocráticas é uma faceta recorrente nos personagens interpretados por Cronenberg, revelando um modo de agir tipicamente canadense, que enfatiza uma condição estreitamente ligada à essência de suas próprias criaturas, uma vez que uma das formas de conviver com o absurdo da vida é não tomar conhecimento dele, preenchendo a vida com um trabalho sem sentido e repetitivo. Assim como Sísifo, esses personagens estão presos às tarefas que realizam.

No filme *Um romance muito perigoso* (*Into the Night* – 1985), de John Landis, Cronenberg é o supervisor da equipe de trabalho do protagonista Ed, vivido por Jeff Goldblum. No filme de horror *Raça da noite* (*Nightbreed* – 1990), escrito e dirigido por Clive Barker, Cronenberg é o psiquiatra assassino Philip K. Decker. Em *Um sonho sem limites* (*To Die For* – 1995), de Gus Van Sant, ele é o assassino de aluguel que mata a protagonista do filme vivida por Nicole Kidman. Em *Medidas extremas* (*Extreme Measures* – 1996), de Michael Apted, ele interpreta o advogado do hospital. Em *Os babacas* (*The Stupids* – 1996), de John Landis, ele interpreta um supervisor postal. Para Adam Lowenstein: *Cronenberg's acting roles tend to emphasize either murderous embodiment or bureaucratic disembodiment, often to reveal a combination of both* (LOWENSTEIN, 2004).

A essência burocrática de Duncan, que se mantém fiel às suas tarefas perante todas as coisas traz à memória os personagens kafkianos perdidos em seus labirintos burocráticos. Assim como as tarefas executadas por esses personagens são insensatas e desprovidas de sentido, sua tarefa frente à realidade do fim iminente transforma-se em algo absurdo e sem sentido. Folheando o enorme catálogo com endereços e telefones dos clientes, ele segue a lista em ordem alfabética até o último nome, telefonando para comunicar-lhes que o serviço de gás será mantido até o derradeiro momento. Contudo, ele não questiona a falta de sentido de sua tarefa: se o mundo vai acabar qual a razão de seguir com isso? Ele não reclama, apenas se esforça para completá-la. Sua postura endossa a observação de Camus: “Na condição humana

---

<sup>179</sup> A parceria entre os dois diretores/atores, Cronenberg e McKellar, originou-se no curta-metragem, *Blue*, em que McKellar dirigiu Cronenberg pela primeira vez, e rendeu ainda a atuação de McKellar em *eXistenZ*, de Cronenberg.

[...] há uma absurdidade fundamental ao mesmo tempo que uma implacável grandeza” (CAMUS, 2005, p. 148).

Quando finalmente termina sua tarefa e vai para casa esperar pela esposa, ele é surpreendido por um invasor armado que o ameaça, ao que ele responde impassível: *I'm not afraid of you. I'm not afraid of what you can do. It's you who's afraid. It's you who's afraid* (Transcrito do filme). Porém, sua tranquilidade não impede que o invasor lhe estoure os miolos. Seu assassinato é uma morte absurda, levando-se em consideração que o fim do mundo se aproxima, mas repete assim outro padrão canadense: *The victims may acquire a certain stature by their courage and dignity in the face of the death, but the deaths themselves are senseless and accomplish nothing* (ATWOOD, 2004, p. 199). Duncan não demonstra temor nem raiva, assim como não se sente amedrontado ao confrontar seu jovem assassino. Sua apatia é forjada da mesma matéria que a apatia de Mersault: se a morte é certa que importa como se vai morrer? Mas Duncan, diferentemente de Mersault, escolhe morrer pelas próprias mãos, ou melhor, pelas mãos de sua esposa em um pacto suicida.

Há um prazer meta-cinematográfico na presença de Cronenberg como Duncan. O mais irônico e evidente é assistir ao cineasta, apelidado de “Barão do Sangue”, interpretar um personagem cujo fim é ser um cadáver no chão com uma poça de sangue sob a cabeça. Como não lembrar das cabeças explodindo em *Scanners: sua mente pode destruir*, um de seus filmes mais conhecidos?<sup>180</sup> Mas a evidente marca canadense do personagem e do filme nasce do entrecruzamento intertextual. Como uma espécie de homenagem gerada da admiração de McKellar pela obra de Cronenberg, diz ele a respeito de *Filhos do medo*:

*The Brood* was a revelation to me - the first time I saw that Canadian-ness can be used to advantage, that self-loathing can be exploited, that ugliness has horrific cinematic potential.[...] *The Brood* was a precursor to the Toronto scene that erupted later with such film-makers as Atom Egoyan, Patricia Rozema and Bruce McDonald, all who portrayed a creepy Canadian-ness with austerity and elegance (McKELLAR *apud* LOWENSTEIN, 2004).

Assim, a “canadianidade” do personagem interpretado por Cronenberg parece ter sido uma escolha proposital ao imbricar aspectos importantes de sua obra cinematográfica: o diálogo evidente de seus filmes com o gênero de horror hollywoodiano (principalmente em relação as suas extremas e eviscerantes imagens), bem como a forma como tais imagens estão subordinadas à marca sombria da identidade canadense, associada às idéias de “paralisia” e “alienação”.

<sup>180</sup> A cena do duelo parapsicológico em que um *scanner* faz a cabeça de seu oponente explodir tornou-se um exemplo emblemático da produção artística de Cronenberg.

O reconhecimento de uma tradição canadense de culto ao não-herói em suas múltiplas facetas é fundamental para a investigação acerca dos personagens nacionais e leva à constatação de que a notória recorrência dos protagonistas cronenberguianos em sucumbirem ao fracasso e à morte é uma reconfiguração evidente desta tradição, bem como do próprio desinteresse nacional pela figura do herói. Conforme Charles Taylor:

More than most people, Canadians are prejudiced in favour of the ordinary: it is a function of our history, our climate and our geography. In a harsh land, we still honour all those pioneering virtues which impose restraint and engender mediocrity. (...) It might also be said that something in us hates a hero (TAYLOR, 1997, p. 289).

Contudo, os protagonistas de Cronenberg não apenas se inserem em uma tradição nacional, mas a rearticulam, colocando-a em diálogo com questões existenciais contemporâneas e nesse processo constante tentam dar conta do absurdo da existência e da própria identidade. E se o corpo é a própria identidade destes personagens, é através dele que todas essas questões se manifestam e se imbricam, resultando em uma melancolia visceral.

## **7.2. Revolta da carne: a melancolia visceral dos protagonistas cronenberguianos**

Desde seus primeiros filmes, a obra de Cronenberg é marcada por um clima de triste voluptuosidade, por um arrebatamento pesaroso que se constrói através das paisagens desoladas, dos ambientes *high-tech* e do caráter melancólico de seus personagens. E apesar dos elementos violentos e viscerais serem as questões mais discutidas pela crítica, o clima de pessimismo, de desolada frustração e impotência é um aspecto recorrente na obra do cineasta. E esse clima se revela na *mise-en-scène* de seus filmes, que se configura em paisagens desoladas, cenários desumanizados, diálogos lacônicos e atores que se movimentam languidamente.

Conforme William Beard:

From the beginning, then, Cronenberg's work has displayed an affinity for emptiness and desolation in both the human and inanimate worlds, and, if there was a single feeling apart from horror that could be said to characterize his film, it was sadness. In this *tristesse*, arising from a bleak sense of personal isolation, an impotence that one cannot actually affect anything (beneficially, that is), and an oppressive feeling of being unable to touch other visceral instincts, his films have seemed (psychologically) far more passive than predatory (BEARD, 1992-3, p. 177).

A tristeza a que Beard se refere é a melancolia original que acomete os protagonistas cronenberguianos, gerando uma estranha inquietação apática e um senso de humor acre com

relação à própria condição, que os faz muitas vezes mergulharem em um processo de auto-aniquilamento. A visão melancólica e sarcástica que eles possuem em relação à própria vida intensifica o sentimento de angústia frente ao absurdo da existência.

Essa postura melancólica em relação ao absurdo da existência reflete a própria percepção do cineasta em relação à existência humana. Ele confessa ter afeição pela expressão latina *Timor mortis conturbat me* (o medo da morte me perturba), pois para ele esse medo da morte está na origem do gênero de horror que confronta o espectador com a possibilidade iminente da morte. O medo da morte perturba a psique humana ao colocar em evidência a condição finita da existência, questionando o seu sentido. A idéia de “ser-para-a-morte” atormenta o ego humano que não consegue aceitar o fato de não ser indispensável ao mundo. Para Cronenberg, *we cannot comprehend how we can die* (in: RODLEY, 1997, p. 79).

Conforme Lacan, a vida só pensa em descansar o mais possível enquanto espera a morte, a modorra é o estado vital mais natural (LACAN, 1985). A vida só pensa em morrer, essa *pulsão de morte*,<sup>181</sup> a constante lembrança de que a existência é limitada, de que a morte espreita depois de cada passo, impulsiona o ser humano a avançar, uma vez que seu tempo é limitado. Viver é caminhar para a morte. A ligação intrínseca e antagônica entre vida e morte é o maior mistério humano, numa luta que em verdade parece ânsia pelo lugar desconhecido e ao mesmo tempo familiar representado pela morte.

Cronenberg acredita que tomar consciência de que a existência é finita é uma das grandes questões da vida:

Do you remember when you found out you wouldn't live forever? People don't talk about this, but everybody had to go through it because you're not born with that knowledge. That's the basis of all existentialist thought. [...] So not only can you not imagine dying, you can't really imagine existence before you were born. So, I think, for example, that's one of the reasons people believe so strongly in reincarnation. They kind of assume that somehow they were there. You can't imagine things going on without you. That's just the nature of our self-consciousness (in: BLACKWELDER, 1999).

O cineasta desvela sua consciência do absurdo da existência através do corpo, pois compreender a real natureza do corpo significa confrontar a mortalidade: *An inability to accept mortality means an inability to accept the human body as real* (in: KAUFMAN, 2003). Ao confrontar sua condição de ser finito o homem compreende sua relação com o tempo, que se revela então como seu pior inimigo. Percebe que nele ocupa um lugar, que se encontra em

---

<sup>181</sup> Pulsões de morte, “tendem para a destruição das unidades vitais, para a igualização radical das tensões e para o retorno ao estado inorgânico que se supõe ser o estado de repouso absoluto” (LAPANCHE e PONTALIS, 1983, p. 537).

algum ponto de um trajeto que precisa percorrer e que o amanhã, tão desejado, nada mais é que a aproximação ao fim inquestionável. A passagem do tempo encaminha para a morte e a degradação gradativa do corpo é uma constante lembrança desse processo. Conforme Le Breton:

Le status actuel des personnes âgées, la dénégation qui marque la relation que chacun noue avec son propre vieillissement, la dénégation aussi de la mort, ce sont là des signes qui montrent les réticences de l'homme occidental à accepter les données de la condition qui fait d'abord de lui un être de chair (LE BRETON, 2003, p. 155).

Para Camus, “Essa revolta da carne é o absurdo,” (CAMUS, 2005, p. 28). Apontando então a questão tão instigante para Cronenberg: o corpo, ou melhor, a carne, eis a razão do absurdo. Abandonadas as crenças religiosas, o que há da vida além do corpo? Basta lembrar o monólogo do ator em *Câmera* cuja preocupação central é justamente a passagem do tempo e o envelhecimento. Esse curta-metragem tem relação direta com um sonho descrito anos antes pelo cineasta para explicar do que se tratavam seus filmes quando perguntado a respeito de serem estes ou não metáforas para a SIDA: *I had a dream that I was watching a film and the film was causing me to grow old fast. The movie itself was infecting me, giving me a disease, the essence of which was that I was aging. Then the screen became a mirror in which I was seeing myself age* (in: RODLEY, 1997, p. 128). A doença à qual o cineasta se refere é o próprio envelhecimento que o contamina através da passagem do tempo, revelando sua mortalidade. *We've all got the disease - the disease of being finite. Death is the basis of all horror* (in: RODLEY, 1997, p. 128). O mais interessante é que Cronenberg transfere suas próprias palavras para o protagonista que em seu monólogo conta o mesmo sonho quase exatamente como o cineasta contara a Chris Rodley:

I dream I was in the cinema, watching a movie with an audience. And suddenly I realized I was ageing, rapidly. Growing horribly old as I sat there. It was the movie that was doing it. I had caught some kind of disease from the movie and it was making me grow old, bringing me closer and closer to death. I woke terrified. And look at me now (Transcrito do filme).

O livro com a entrevista em que o cineasta conta seu sonho foi publicado em 1992, ficando evidente a passagem do tempo até a realização do curta. *Câmera*, além de sintetizar as obsessões do cineasta em relação ao corpo e à forma como este é apreendido pelo cinema, pode ser visto como uma espécie de testamento ficcional no qual o cineasta revela que a origem de suas obsessões está em seus próprios temores frente ao envelhecimento e à aproximação da morte.

Cronenberg chega então ao extremo dessa condição ao transformar o corpo em ponto de partida e de chegada. A imagem cunhada por Camus da “revolta da carne” parece ser a melhor descrição para o que o cineasta apresenta em seus filmes: a revolta contra a degradação e a morte. Pois toda a angústia e melancolia dos personagens reverbera em seus corpos, como bem observa Beard: *until all that is left is the body, raw perception and emotions, and the immediacy of our particular surroundings* (BEARD, 2006, p. 431). Assim, escolher dar fim à vida é assumir o controle desse processo e decidir quando o corpo deve deixar de funcionar.

O cineasta retorna à idéia grega original associando a melancolia ao corpo humano, aos seus humores e vísceras. Através das imagens extremas de desventramentos, ele coloca o espectador em contato com essa condição interna e silenciosa de seus personagens que parece só poder ser purgada das vísceras. Introspectivos e lacônicos os personagens cronenberguianos são incapazes de articular em palavras a complexidade de sua angústia. É no corpo e através do corpo que essa condição se revela através do sangue e das vísceras expelidos em golfadas. A melancolia se configura nessas substâncias abjetas que saem do corpo pela violência.

Por outro viés, o perfil melancólico e solitário de seus personagens revela a visão do cineasta a respeito da condição humana:

O nosso isolamento é absoluto. Vivemos completamente dentro de nossas mentes, de nossos corpos. [...] Para mim, é um ponto de vista existencialista. Penso que, num certo sentido, o nosso isolamento é absoluto. Existe um esforço para quebrar isso por meio da cultura, da comunidade, da linguagem, mas permanecemos dentro de nossas mentes e corpos, e não vejo escapatória. Por isso, para mim, é natural considerar que, se você vê um homem sozinho num quarto, você está vendo o mundo inteiro. Não preciso de 2.000 personagens para examinar a humanidade. Só preciso de um (in: NETO, 2002).

Sua percepção da condição humana conflui com o pensamento do filósofo Kierkegaard, para quem cada indivíduo é ao mesmo tempo a humanidade inteira, de tal forma que a espécie inteira participa no indivíduo e o indivíduo na espécie inteira (KIERKEGAARD, 2007).

A condição vivida pelos protagonistas cronenberguianos aproxima-os da experiência renascentista reconhecida pelo antropólogo Roger Batra em que a melancolia:

era uma doença de transição e de transformação, uma doença de gente deslocada, de migrantes [...]. Uma doença que atacava aqueles que tinham perdido algo e ainda não haviam encontrado o que buscavam. Doença de fugitivos, de recém-chegados. A melancolia desequilibrava aqueles que transgrediam limites proibidos, que invadiam espaços pecaminosos e que nutriam perigosos desejos (BATRA *apud* SCLIAR, 2003, p. 105).

Permanentemente deslocados, os protagonistas de Cronenberg parecem sempre desconfortáveis na própria vida e precisam sempre pagar pelas escolhas que realizam para saciar seus desejos.

Em seus dois primeiros filmes, *Calafrios* e *Enraivecida na fúria do sexo*, a morte se propaga através de espécies de epidemias cujo contágio se dá pelo contato interpessoal. E o mal que dizima os personagens é resultado de experiências científicas mal-sucedidas que acabam fugindo ao controle de seus criadores, apesar de suas boas intenções. Esse mesmo tema já fora apresentado em seus médias-metragens *Stereo* e *Crimes of The Future*, em que experiências científicas acabaram surtindo igualmente resultados fatais. E algo similar é apresentado também em *Filhos do medo*, no qual o tratamento idealizado pelo Dr. Hall Raglan acaba tendo conseqüências inesperadas e fatídicas, e em *Scanners*, no qual o Dr. Paul Ruth transforma seus filhos em *scanners* devido à experiência que realizou com a esposa quando estava grávida. Nesses primeiros filmes, o foco da narrativa está centrado mais nos fatos e no desenrolar da trama do que em algum dos personagens de maneira especial.

A partir de *Videodrome*, os filmes de Cronenberg passam a apresentar um protagonista que se configura como foco narrativo da trama. Na maioria das vezes esse protagonista será algum tipo de criador. Em *Videodrome*, Brian O'Blivion é o criador do Videodrome e também é sua primeira vítima. Idealizado para controlar a mente dos espectadores o programa gera como efeito colateral um tumor cerebral que leva à morte; de forma semelhante, em *A mosca*, Seth Brundle acaba sendo também vítima de sua própria invenção e os gêmeos Mantle utilizam os instrumentos cirúrgicos que eles próprios criaram para sua auto-imolação em *Gêmeos: mórbida semelhança*; já Allegra Geller é perseguida por ser a *designer* de um jogo de realidade virtual em *eXistenZ*. Mas como se vê, sendo a narrativa fílmica focada ou não em um protagonista, os cientistas cronenberguianos tendem ao fracasso ou à perda de controle de seus experimentos, o que na maioria das vezes resulta em seu próprio aniquilamento.

Allegra Geller, por exemplo, acaba imbricando-se tanto em sua criação que não reconhece a diferença entre realidade e jogo. Em algum momento de suas vidas, os protagonistas cronenberguianos são tomados pela angústia que os impele a sair da apatia melancólica em que vivem e assumir a liberdade de escolhas sobre a própria existência. Pois como afirmou Kierkegaard, a angústia é a realidade da liberdade como possibilidade. Caminhando à beira de um rochedo o homem sente o medo de cair e a vertigem do abismo, mas parte dessa sensação deve-se a um curioso impulso que ao mesmo tempo que o repele, o atrai para a beirada. Segundo Kierkegaard, isso se deve à consciência de que poderia se jogar



dali — o medo dessa liberdade que está ao seu alcance. Assim, ao buscarem uma razão para sua existência, os protagonistas de Cronenberg se deparam sempre com a mesma resposta: não há razão, existem a vida e a liberdade para fazer com ela o que se desejar, inclusive abandoná-la.

O cineasta acredita que o fato de não ser religioso o leva a ver o ser humano como o responsável por sua existência.

I always really did feel – at first not consciously and then quite consciously – that we have created our own universe. Therefore, what is wrong with it also comes from us. That isn't to say that we make all the rules, just that my worldview is human-centred as opposed to being centred outside humanity (in: RODLEY, 1997, p. 58).

Seus personagens são resultado das escolhas que fazem e têm de arcar com suas responsabilidades. Não existem fatalidades ou casualidades, tudo resulta de suas ações e escolhas, que repercutem sobre o mundo em que vivem, provocando mudanças que não podem ser desfeitas. Totalmente responsáveis por suas vidas, não têm a quem culpar senão a si mesmos quando fracassam. Assim, os personagens cronenberguianos são responsáveis pela própria sina, fazendo suas escolhas e não estando à mercê nem da salvação nem da repressão divinas. A angústia surge então da responsabilidade de serem eles próprios, na qual o sentimento que impera é a insuficiência. O pensamento de Cronenberg conflui com as colocações de Sartre acerca da liberdade: “a liberdade manifestada pela angústia se caracteriza por uma obrigação perpetuamente renovada de refazer o Eu que designa o ser livre” (SARTRE, 1999, p. 79). E essa idéia será vivida pelos personagens cronenberguianos, que se reinventam ao assumirem a narrativa da própria história, pois narrar é uma forma de se reinventar.

Assim como Roquentin, em *A náusea*, começa a contar sua história para suportar o absurdo de sua existência, pois “é preciso escolher: viver ou narrar”, muitos dos personagens de Cronenberg escolhem narrar como forma de justificar a própria existência. Já em *Crimes of the Future*, seu segundo média-metragem, o ato de narrar se faz presente na voz em *off* de Adrian Tripod, que conta a história aos espectadores para assim dar sentido aos seus objetivos científicos. Em *Mistérios e paixões*, Bill Lee usa a literatura como forma de purgar a falta de sentido de sua vida e a culpa pela morte de Joan Lee. Para ele, escrever é estar vivo, contar é assumir o controle e fazer significar. Assim, na derradeira cena de *M. Butterfly* quando René Gallimard conta sua tragédia operística aos companheiros de prisão antes de seu suicídio, ele assume o controle da própria história e transforma o caso risível em uma tragédia. Ao contar

sua história ele consegue dar-lhe novas nuances, pois como diz Roquentin: “quando se narra a vida, tudo muda” (SARTRE, 2000, p. 63). E Gallimard literalmente escolhe narrar em vez de viver. Outro momento em que o ato de narrar é utilizado como forma de resignificar a existência pode ser encontrado no episódio de *Gêmeos: mórbida semelhança* em que os irmãos Mantle retomam a história dos gêmeos siameses para com ela explicarem a própria condição. Essa apropriação de uma história alheia para através dela encontrar uma opção à própria existência está presente também em *Crash*: Vaughan não apenas narra a história trágica da morte de James Dean, ele a reconstitui para sua platéia e insere-se na cena, fazendo uma representação dentro da representação. Um caso especial desse poder da narrativa se manifesta em *eXistenZ*, onde tudo é um jogo de realidade virtual, um jogo em forma de narrativa que se compõe à medida que se joga. A vida perde seu valor frente ao simulacro e Allegra escolhe o jogo, o narrar virtual. Assim como em *Crash* e *M. Butterfly*, o narrar transforma-se em criar uma narrativa cênica: dirigir, encenar. Através desse jogo cênico, os protagonistas cronenberguianos se reinventam, o que se verá também em *Marcas da violência* e *Senhores do crime*, nos quais tanto Tom quanto Nikolai se reinventam dia a dia enquanto personagens de si próprios.

Spider, assim como Roquentin, decide escrever um diário, que mesmo escrito com garatujas ilegíveis, lhe permite resgatar sua história e suas memórias e apresentá-las ao espectador. Mas na busca por uma verdade em relação ao passado, ele se encontra na mesma posição que Roquentin: “por mais que vasculhe meu passado, só extraio dele fragmentos de imagens e não sei muito bem o que representam, nem se são recordações ou ficções” (SARTRE, 2000, p. 54). Ao editar o filme, o cineasta se deu conta que a ação de Spider poderia ser vista como uma metáfora da ação do escritor, um artista murmurando para si mesmo palavras incoerentes e escrevendo obsessiva e apaixonadamente com grande atenção para a linguagem incompreensível para qualquer outra pessoa além dele próprio (in: JACKSON, 2003).

Conforme Browning, Cronenberg sempre idealizou a imagem do artista como *a writer, misunderstood, unappreciated by his own time and culture, uses a personal form of language to express his unique view of the world* (BROWNING, 2007, p. 193).

Na primeira versão do roteiro, Patrick McGrath tentava manter a estrutura do romance, de sua própria autoria, utilizando uma voz em *off* para narrar o diário que o protagonista escrevia. Cronenberg dissuadiu McGrath fazendo-o ver que existiam dois Spiders: *the Spider you've created yourself for the cinema can't be the same Spider who's reading this stuff. It's a different voice* (in: JACKSON, 2003).

Assim, o Spider de Cronenberg, além de escrever o diário, com uma escrita própria (semelhante a hieróglifos), transforma sua narrativa em narrativa cênica cinematográfica, dirigindo o próprio filme, uma vez que através de suas memórias-fantasias, ele cria as cenas em *flashback*. Se, no romance, Spider é o escritor/autor, no filme, ele é o diretor. Conforme Cronenberg, *Spider does rewrite, re-edit, re-direct, his memories* (CRONENBERG *apud* BEARD, 2006, p. 498). Em *Senhores do Crime*, Cronenberg utiliza o recurso que recusou em *Spider*, o diário deixado por Tatiana é apresentado por sua voz em *off* que permeia toda a narrativa. Esse ato de escrita narrativa aparece também em *Mistérios e paixões*, nos infundáveis relatórios escritos por Lee acerca de suas experiências na Interzone. E para contar a história dos acidentes que estuda, Vaughan, em *Crash*, elabora álbuns fotográficos que narram cada uma das tragédias. Em todos os casos, o narrar é algo secreto, revelador, por vezes subversivo, que está sempre relacionado com questões que compõem a identidade dos personagens.

Como se vê, o ato de narrar que se desdobra no jogo metanarrativo em *A náusea*, quando Sartre utiliza o formato de diário para que seu protagonista narre a própria história, é recorrente na obra de Cronenberg. Poder-se-ia dizer que o escritor e o cineasta escolhem narrar para dar valor à própria existência e a importância desse narrar é tanta que o inserem nas próprias narrativas. Pois, como afirma Camus acerca da criação artística:

Nesse universo, a obra é então a oportunidade única de manter sua consciência e de fixar suas aventuras. Criar é viver duas vezes. [...] Ao mesmo tempo, sua única força é a criação continua e inapreensível à qual se entregam, todos os dias de sua vida, o comediante, o conquistador e todos os homens absurdos. Todos tentam imitar, repetir e recriar sua própria realidade. Sempre acabamos adquirindo o rosto das nossas verdades. A existência inteira, para um homem afastado do eterno, não passa de uma imitação desmesurada sob a máscara do absurdo. A criação é o grande imitador (CAMUS, 2005, p. 110).

Em suas respectivas obras, Sartre e Cronenberg não explicam ou resolvem o absurdo da existência, apenas o sentem e descrevem. Pois, conforme Camus, descrever é “a suprema ambição de um pensamento absurdo” (CAMUS, 2005, p. 110). Mas essa liberdade extrema experimentada pelos protagonistas cronenberguianos, além de incitá-los à constante necessidade de se reinventarem, leva-os também a instituírem uma moral própria (ou uma imoralidade) capaz de dar conta de suas necessidades. Conforme Camus: “Todas as morais se fundamentam na idéia de que um ato tem conseqüências que o anulam ou legitimam” (CAMUS, 2005, p. 80). Impregnado pelo absurdo, o homem crê que tais conseqüências devem ser consideradas com serenidade e ele aceita pagar o preço. Eis a reflexão por detrás de alguns atos dos personagens de Cronenberg. Assim, os experimentos realizados pelos

cientistas em seus filmes não são regidos por regras éticas. Eles instauram uma nova moral através da qual podem submeter o outro aos seus experimentos. É o que ocorre com a garotinha submetida a uma maturação hormonal precoce em *Crimes of The Future*; com as gestantes tratadas com o mutagênico ephemerol, em *Scanners*; com os pacientes levados ao extremo do próprio sofrimento psíquico, em *Filhos do medo*; ou ainda ao tornarem-se os protagonistas inadvertidamente cobaias de seus próprios experimentos, como em *Videodrome* e *A mosca*. E Allegra, a criadora de eXistenZ, não apenas instaura as regras do “jogo” como literalmente recria sua existência. Já em *Marcas da violência* e *Senhores do crime*, os protagonistas possuem dois códigos de ética. Tom, em *Marcas da violência*, é um pacato e pacifista cidadão na cidade pequena em que vive com a família, mas no confronto com os criminosos e no reencontro com o mundo dos *gangsters*, ele é uma máquina de matar, impiedoso e frio. Já Nikolai, de *Senhores do crime*, não apresenta essa divisão tão evidente, as duas condições o habitam: os códigos de ética da máfia russa e as normas da justiça. Assim, Nikolai consegue fazer sexo com uma jovem prostituída pela máfia em um momento e depois faz com que ela seja libertada. E talvez seja essa dualidade moral/amoral o que faça desses dois protagonistas homens absurdos, a angústia por saberem que o limite entre as duas posições é nebuloso.

A marca melancólica associada à condição de homens absurdos e à tradição canadense de não-heróis, solitários e excêntricos, geralmente com dificuldades de adaptarem-se a grupos sociais, torna os protagonistas cronenberguianos mais introspectivos e sensíveis, e, talvez por isso, mais intelectualmente inquietos e criativos. Conforme Beard:

So the existential subject that Cronenberg identifies with, continually represents in one way or another, (...) is an outsider or stranger (reminiscences of Camus). (...) The special gifts of all these people, their creativity or unusual sensitivity, their reinvention of things, is directly connected to this outsidership. As their ‘difference’ manifests itself more and more, most of them fall all or much of the way into dereliction (BEARD, 2006, p. 490).

Contudo, como salienta Beard, esses personagens acabam tendo de pagar por sua condição, caindo em um estado de abandono caótico, representado geralmente pela desordem e degradação apresentada no cenário que os cerca. Esses cenários ajudam a representar no exterior o caos e o desalinho que se instaura no interior desses personagens.

Em *Calafrios* e *Enraivecida na fúria do sexo*, o caos se expande por toda a cidade como uma epidemia, simbolizando a própria condição de desconcerto instaurada através da propagação desses males. Em *Fast Company*, o caminhão em que Lonnie vive mantém-se organizado até ele ser demitido da equipe e ter de deixá-lo. Quando um novo piloto passa a

ocupá-lo, a ordem do ambiente se desintegra, um sinal de que as coisas não estão corretas. O suicídio de Mas Renn, em *Videodrome*, acontece no interior de um navio abandonado, corroído pelo tempo e desuso, o ambiente é imundo, completamente desorganizado, repleto de objetos descartados e lixo, um cenário que configura as condições de caos e desordem existentes no íntimo do protagonista. Em *A mosca*, o laboratório de Seth Brundle acompanha a degradação do protagonista; à medida que ele vai se transformando em Brundlefly, o ambiente vai se degradando até ficar completamente destruído e caótico, o lugar de pesquisa científica que deveria ser asséptico transforma-se em um lugar de desordem completa, culminando na destruição do teletransportador concomitantemente à morte do protagonista. De forma semelhante, o mergulho dos irmãos Mantle no processo autodestrutivo em *Gêmeos: mórbida semelhança* é acompanhado pela decadência de suas vestimentas e dos ambientes que ocupam. A elegância e sofisticação dão lugar ao desleixo e a vestimentas surradas, os ambientes requintados da casa e da clínica vão sendo degradados, instaura-se a desordem, objetos, roupas e papéis são espalhados pela casa, acumula-se a sujeira; os irmãos acabam mortos em meio ao caos total. O caos derradeiro que cerca os protagonistas representa o momento de total desengano em relação aos próprios esforços; momento em que nem mesmo a ciência com todas as suas ferramentas fora capaz de solucionar seus problemas.

Essas cenas de caos e desordem absoluta fazem lembrar o cenário de ruína apresentado em *Melancolia I*, de Dürer, onde após as investigações científicas e alquímicas, o ser alado parece não haver encontrado a resposta para suas questões, abandonando com descuido todos os seus instrumentos e mergulhando em um estado de introspecção que pode ser a preparação para a uma nova investida, ou a espera de uma nova inspiração. Por outro lado, Francis Bacon sempre preferiu manter seu ateliê em completo caos e considerava isso inspirador, pois da desordem surgiam-lhe imagens. Assim, pintar era para Bacon uma forma de ordenar o caos. E, conforme Cronenberg, é isso o que buscam todos: *We're all trying to experiment to find a way to live, to solve problems, to fend off madness and chaos* (CRONENBERG *apud* NIGHTINGALE, 2006).

### **7.2.1. Os suicidas: sucumbindo às identidades impossíveis**

Para muitos dos protagonistas melancólicos cronenberguianos a única saída à dor da existência é o suicídio. Enquanto homens absurdos, eles experimentam a angústia de descobrirem-se responsáveis pela perda do sentido de suas existências e por serem incapazes de redescobri-lo. Condição agravada pela essência canadense que impele à solidão e ao

isolamento. Trancados em si próprios, eles vivem em conflito com o próprio ser. Além disso, o padrão de fracasso que se repete em suas vidas instaura uma linhagem de não-heróis melancólicos, mas sarcásticos, que na maioria das vezes parecem incapazes de relacionarem-se com outro e incômodos em relação à própria vida.

Assim, quando chegam ao questionamento entre “ser ou não ser” geralmente optam por deixar de existir, acabando por encontrar como única escolha o suicídio. O impulso suicida surge então como possibilidade: por que não escolher o suicídio redentor, que inequivocamente há de cessar a angústia e pôr fim à dor de existir? O suicídio é uma possibilidade frente à incerteza do vir a ser. Desta forma, quando os protagonistas cronenberguianos resolvem agir isso os leva quase sempre à morte e geralmente pelo suicídio. Ao escolherem a morte, no entanto, eles não estão declarando guerra à vida, mas sim buscando a paz perdida que parece só existir nesse nada absoluto que a morte promete.

E até mesmo quando vitimados por acidentes como em *A hora da zona morta* ou em *Crash*, tal fatalidade resulta das escolhas dos protagonistas: não ficar na casa da namorada e decidir dirigir de volta para casa em *A hora da zona morta*, ou ser descuidado, perdendo o controle do automóvel em *Crash*. Pois como afirma Freud as ações defeituosas (ações executadas erroneamente, ações casuais, erros, lapsos e esquecimentos) que ocorrem cotidianamente são manifestações de mecanismos psicopatológicos, facilmente identificáveis nas pessoas neuróticas, também ocorrem nas pessoas normais, embora em grau menor. Assim, existe também um aniquilamento semi-intencional movido por uma intenção inconsciente “que é muito capaz de utilizar habilmente uma ameaça contra a vida e de mascarar de acidente casual” (FREUD, 1969, p. 127).

Por outro lado, enquanto criadores, os protagonistas de Cronenberg engendram na própria existência o caminho para o ato derradeiro, pois conforme Camus, o suicídio “se prepara no silêncio do coração, da mesma forma que uma grande obra de arte. O próprio homem o ignora. Uma tarde, ele dá um tiro ou um mergulho” (CAMUS, 2005, p. 18).

Provavelmente o mais simbólico de todos os suicídios apresentados na filmografia do cineasta esteja no seu recente curta-metragem *No suicídio do último judeu do mundo no último cinema do mundo*, no qual o próprio cineasta interpreta o judeu que no banheiro do último cinema do mundo, sob o olhar onipresente da “câmera biográfica” de um programa de televisão ao vivo, mostra todos os passos de sua intenção suicida. Os comentaristas do canal de televisão discutem acerca dos motivos que levaram o judeu a desejar a própria morte e a escolher o banheiro do cinema como cenário. Contudo, apesar da situação dramática, os comentaristas não estão preocupados em salvar a vida do suicida, mas sim em manter a

audiência cativa. A fisionomia do judeu apresentada em *close-up* varia entre a apatia, a hesitação e a tristeza.

Esse não é o primeiro suicídio planejado por um personagem interpretado pelo ator Cronenberg. Em 1998, ele interpretou Duncan em *A última noite*, de Don McKellar, que frente ao fim eminente do planeta faz um pacto suicida com a esposa, que não chegam a consumir, pois ela não consegue voltar para casa.

Enquanto ator, Cronenberg encarna a máscara de seus próprios personagens, emprestando seu corpo à mesma angústia e absurdo que os domina. Utilizando as palavras de Camus, transpondo suas considerações acerca dos atores para o trabalho cênico do cineasta, poder-se-ia dizer que ele apreende dos personagens absurdos que interpreta “aquela silhueta única, obcecada, ao mesmo tempo estranha e familiar, que percorre todos os seus heróis” (CAMUS, 2005, p. 95). Assim, todos os seus protagonistas possuem algum grau de identificação com o próprio cineasta. Além de sua identificação com os cientistas que apresenta em seus filmes, Cronenberg parece sempre se projetar em seus protagonistas. Acerca da atuação de James Wood, no papel de Max Renn, disse o cineasta: *Even though we don't look alike, Jimmy Woods's presence on the screen began to feel like a projection of me* (RODLEY, 1997, p. 96). Assim também os garotos Mantle no início de *Gêmeos: mórbida semelhança: The kids in Dead Ringer are partly modelled after me. I did wear glasses as a kid, I was interested in science and I was precocious. [...] I completely identify with those two little monsters* (RODLEY, 1997, p. 8). E em relação a Spider, considerado o personagem mais dissonante do conjunto de sua obra, Cronenberg declarou: *Spider c'est moi*.

Forjados de uma mesma essência, os protagonistas cronenberguianos chegam a finais semelhantes, mas cada um deles trilha um caminho próprio que se articula como resultado de suas escolhas, pois vivenciam de maneira distinta sua angústia melancólica em relação à vida. E frente aos dilemas, eles muitas vezes precisam decidir entre seguir a vida apaticamente ou agir e nisso provocar a própria morte. Para Beard: *In general it may be said that every life (that is, the life of every Cronenberg protagonist) is a struggle or dialectic between these two tendencies: to shut down and be desolated but survive, or to open up and be enlivened but destroyed* (BEARD, 2006, p. 247).

Max Renn, em *Videodrome*, é o fundador da linhagem cronenberguiana de melancólicos protagonistas suicidas. Como destaca Beard:

Max is not only overwhelmingly the centre of Videodrome, he is Cronenberg's first really three-dimensional character, and he signals a definitive turn in Cronenberg's cinema to

narratives that fix on deeply examined individual human subjects, rather than on remarkable situations people with flatter character (BEARD, 2006, p. 134).

Atormentado pelas vídeo-alucinações que transformam sua realidade em decorrência da exposição ao Videodrome, Max tem o corpo e a mente convertidos em territórios incontroláveis cujas fronteiras são rompidas em favor de uma sexualidade transgressiva e abjeta e gradativamente mergulha em um estado de caos e abandono que leva sua identidade ao colapso. Em consequência disso, não apenas a vida, mas seu próprio eu se torna impossível para ele.

O suicídio é a única forma encontrada por ele para realizar a transformação completa, para transmutar-se da antiga para a nova carne e assim assumir completamente uma nova identidade. Ele põe fim à própria vida não para morrer, mas para escapar de uma confusão interna, para recriar sua realidade e sua identidade. Seu ato derradeiro poderia ser explicado pelas palavras do dramaturgo Antonin Artaud acerca da possibilidade do suicídio:

Se eu cometer suicídio, não será para me destruir mas para me recompor. O suicídio será para mim apenas uma maneira de me reconquistar violentamente, de invadir brutalmente o meu ser, de antecipar as imprevisíveis investidas de Deus. Por meio do suicídio, reintroduzo o meu arbítrio na natureza e pela primeira vez dou às coisas a forma de minha vontade. Liberto-me dos reflexos condicionadas de meus órgãos, tão mal ajustados ao meu interior, e a vida deixa de ser para mim um acidente absurdo [...] Ponho-me entre o belo e o hediondo, o bem e o mal (ARTAUD *apud* ALVAREZ, 1999, p. 136).

Artaud, que vivera muito tempo em manicômios, considerava o suicídio como uma maneira de estabelecer uma nova ordem, que lhe possibilitaria reconquistar sua identidade perdida. E a reconquista desse território perdido seria feita então através do corpo, lugar onde a identidade se configura. E só a invasão brutal do corpo poderia libertá-lo dos reflexos condicionados de seus órgãos, tão mal ajustados ao seu interior, tão incompatíveis com sua subjetividade.

Quem sou?  
De onde venho?  
Eu sou o Antonin Artaud  
E basta dizê-lo,  
Como sei dizê-lo,  
Imediatamente  
Vereis o meu corpo atuar  
Voar em estilhaços  
E em dois mil aspectos notórios  
Refazer  
Um novo corpo  
Onde nunca mais  
Podereis  
Esquecer-me (ARTAUD, 1983, p. 111).



Artaud proclama sua identidade a partir de seu corpo, que atua, que voa em estilhaços e que se refaz em um novo corpo. Submetido a várias sessões de eletrochoque, ele teve o corpo macerado e subjugado pelos aparatos médicos que lhe prejudicaram tanto o corpo quanto a memória: “Passei nove anos num asilo de alienados. Fizeram-me ali uma medicina que nunca deixou de me revoltar” (ARTAUD, 1983, p. 76). Além da liberdade e da dignidade, ele foi privado do próprio corpo, acreditando então que somente pelo suicídio poderia reconquistá-lo.

Assim como Artaud, Max também perde o controle do próprio corpo, programado e reprogramado pelo Videodrome. Seus órgãos fugiram-lhe ao controle, assumindo novas funções, transformando-se, recartografando-lhe o corpo de uma forma violenta. O seu assombro a cada nova transformação desconstrói e reconstrói sua auto-imagem, perturbando a possível integridade de sua identidade, da mesma forma que as sessões de eletrochoque a que o dramaturgo era submetido agiam sobre ele:

O eletrochoque me desespera, apaga minha memória, entorpece meu pensamento e meu coração. Faz de mim um ausente que se sabe ausente e se vê durante semanas em busca do seu ser, como um morto ao lado de um vivo que não é mais ele, que exige sua volta e no qual ele não pode mais entrar (ARTAUD, 1983, p. 68).

Para Artaud, atormentado pela doença e pelo tratamento, e para Max, infectado por Videodrome (nome do programa de televisão e também do tumor que o programa causa), o suicídio é a única maneira de recompor a identidade dissipada no processo de perda do domínio do próprio corpo. Conforme Artaud;

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos  
Então o terão libertado dos seus automatismos  
E devolvido sua verdadeira liberdade (ARTAUD, 1983, p. 42).

É preciso então destruir o corpo para fazer ressurgir um corpo novo. Tirar a própria vida significa então escapar da confusão interna e reordenar a própria existência, buscando reconstruir a realidade. Assim, o derradeiro ato suicida melancólico é ao mesmo tempo a tentativa de converter essa transformação trágica em uma evolução positiva. Como afirma Nick para Max: “A morte não é o fim.” Desta forma, Max comete o suicídio desejado por Artaud:

Mas que achariam de um suicídio anterior, de um suicídio que nos fizesse dar a volta, porém para o outro lado da existência, não para o lado da morte? Só este teria valor para mim. Não

sinto apetite da morte, sinto apetite de não ser, de jamais ter caído neste torvelinho de imbecilidades, de abdições, de renúncias e de encontros obtusos que é o eu de Antonin Artaud, bem mais frágil que ele (ARTAUD, 1983, p. 46).

Max não está buscando a morte, mas sim o renascimento em um novo corpo, em outra realidade. Resultado de um desejo de não ser, de abandonar um estado de fragilidade perante a existência, libertando-se dela. Incapaz de controlar o próprio corpo, ele acredita que a transformação abjeta que está sofrendo faça parte de um processo que culmina com o suicídio, através do qual se realizará a promessa da “nova carne.”

Em *A hora da zona morta*, o acidente de automóvel e o coma de cinco anos acabam intensificando as características do protagonista Johnny Smith: introvertido, tímido, sensível e vulnerável, por consequência, ele acaba anulando a própria sexualidade. Sua atitude parece ser uma forma de proteger-se dos perigos que as forças incontroláveis da sexualidade e do corpo impõem sobre o indivíduo. Por essas características Johnny é muito diferente de Max, de *Videodrome*.

Para Beard, Johnny é o mais canadense de todos os heróis cronenberguianos pós *Scanners: the character's diffidence and 'niceness' and paralysed introspection are stereotypically Canadian, as is its contrast between outer drabness and greyness and inner anguish* (BEARD, 2006, p. 192). Quando sai do coma, Johnny precisa aprender a lidar com suas novas habilidades psíquicas, com o corpo que manqueja e precisa assumir sua nova identidade. Quando morre ao tentar assassinar um político que, conforme suas visões, seria o responsável pelo início de uma guerra nuclear, sua morte é um sacrifício pela salvação do mundo. Ele deixa-se matar por um ideal.

A morte de Johnny tem então uma dupla motivação: um desejo velado de autodestruição e a busca por salvação para o mundo. Para Beard, sua escolha pelo auto-sacrifício pode ser comparada à ação de outros protagonistas de Cronenberg:

This conjunction of damnation and salvation is most noticeable in *Scanners*, where the good hero is magically melded together with, and assumes the appearance of, the bad hero after a to-the-death fight, and (especially) in *Videodrome*, where the central character, having experienced horrendous hallucinations and having really murdered a handful of people, blows his brains out under the impression that he is moving forward into a higher plane of existence (BEARD, 1992-3, p. 178).

Além disso, a opção de Johnny, que encontra um bom motivo para colocar a vida em risco, pode também ser comparada ao suicídio de Vaughan, em *Crash*, derradeiro ato de seu

projeto, que envolve automóveis, acidentes automobilísticos e o corpo humano.<sup>182</sup> Assim, o reconhecimento de um projeto que envolve um bem maior concebe um sentido ao absurdo da vida, sendo ao mesmo tempo uma boa razão para morrer.

Johnny talvez seja o mais melancólico dos protagonistas de Cronenberg, pois mesmo antes do acidente, ele já manifesta uma tendência à condição melancólica. Na primeira cena do filme, ele está lendo para seus alunos a última estrofe do poema “O corvo” (“*The Raven*” – 1845) de Edgar Allan Poe:

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting  
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;  
And his eyes have all the seeming of a demon that is dreaming,  
And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor,  
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
Shall be lifted – nevermore!

O poema pressagia o seu próprio sofrimento ao acordar do coma e descobrir haver perdido a mulher amada para outro homem e sentir-se incapaz de recuperá-la. A relevância dessa conexão é acentuada pela chegada de sua noiva, Sarah, justamente ao final da aula. Sua relação com a noiva é uma releitura da relação do poeta com a amada morta, Lenore. Tanto o poeta como Johnny perdem suas amadas, mas diferentemente do poema no qual o poeta perde a mulher para a morte, no filme é o estado de coma aparentemente irreversível de Johnny que leva Sarah a desistir de esperá-lo. Ao retornar do coma, Johnny manifesta uma condição soturna similar ao narrador do poema e sua melancolia original se expande, tornando-se um insuportável sentimento de exclusão e solidão. Sem esperança, vivenciando o sentimento de viver uma situação da qual não existe saída, ele cai então em um estado de depressão profunda que o encaminha para a autodestruição.

O estado de ânimo de Johnny marca todo o filme, que apresenta um clima predominantemente depressivo e melancólico. As locações canadenses recriam o clima severo e sombrio do inverno na região da Nova Inglaterra nos EUA, onde se passa a trama, e não coincidentemente região onde nasceu Edgar Allan Poe (Boston). Contudo, como destaca Beard: *the weather is Canadian, and the character’s diffidence and ‘niceness’ and paralyzed introspection are stereotypically Canadian, as is its contrast between outer drabness and greyness and inner anguish* (BEARD, 2006, p. 192).

Seth Brundle, de *A mosca*, é o primeiro cientista-criador de Cronenberg que se configura como um protagonista consistente. Assim como Max, em *Videodrome*, e Johnny,

---

<sup>182</sup> O caso do suicídio de Vaughan foi tratado mais detalhadamente em minha dissertação de mestrado: “*Crash*, romance e filme, expressão máxima da representação do desastre automobilístico em manifestações artísticas”.

em *A hora da zona morta*, ele é mais um protagonista masculino que experimenta o conflito e o horror psicológico e físico em sua própria vida. Diferentemente dos primeiros filmes do cineasta em que a praga criada pelo cientista atinge toda a população (*Crimes of The Future*, *Calafrios* e *Enraivecida na fúria do sexo*), ou um pequeno grupo (*Stereo*, *Filhos do medo*, *Scanners*, *Videodrome*), agora apenas o protagonista é atingido. Assim, todo o problema, a causa e a consequência, centram-se em um único personagem.

Para lidar com a sua nova identidade, Brundlefly utiliza a ironia e o sarcasmo. Como destaca Beard: *Brundlefly's false-cynical detachment and irony are eventually as corrosive as his enzyme projectile-vomit, but the bitterness and loathing they scarcely conceal is mostly directed at himself; and in the end they too give way simply to loss and sadness* (BEARD, 2006, p. 222). Ele guarda as partes desprendidas de seu corpo durante sua metamorfose em um armário no banheiro batizado de forma irônica de “Museu Brundle de História Natural”. Mas como bem apontou Beard, sua ironia e sarcasmo são na verdade uma forma de mascarar a tristeza e desconsolo que o acometem por estar perdendo ao mesmo tempo a identidade que conhecia e a mulher que ama. Para seguir vivendo, ele zomba de si mesmo e de sua nova identidade em constante transformação, uma vez que sua metamorfose em homem-mosca nunca se conclui, estando em uma constante evolução.

Após a última de suas desastrosas transformações, o corpo de Brundle se metamorfoseia em um híbrido amorfo: homem-mosca-tecnologia. Ele sai do *teleport* arrastando seu corpo monstruoso pelo laboratório destruído em direção a Veronica. Ela aponta a espingarda para o monstro, mas não tem coragem de atirar. Ele continua a se aproximar e com sua mão-garra segura o cano da arma e o encosta na própria cabeça. Já sem poder falar, apenas emitindo um grunhido lamentoso, sua ação indica o desejo de pôr fim à própria vida. Impossibilitado fisicamente de ser o autor da própria morte, ele precisa do auxílio de Verônica que, entre lágrimas, lhe dá o tiro de misericórdia. Ela realiza então uma espécie de eutanásia,<sup>183</sup> um suicídio assistido que permite a Brundle concretizar sua opção pela morte.

Brundle, como Max, é levado a desejar a morte em decorrência das transformações em seu corpo e em sua identidade. Mas enquanto Max almeja alcançar a transformação máxima e

---

<sup>183</sup> O termo “Eutanásia” vem do grego (*eu* – bom; *thanatos* – morte), podendo ser traduzido como “boa morte” ou “morte apropriada”. A criação do termo é atribuída ao filósofo Francis Bacon em 1623, em sua obra *Historia vitae et mortis*, como sendo o “tratamento adequado às doenças incuráveis”. Contemporaneamente, o termo “eutanásia” designa a morte deliberadamente causada a uma pessoa que sofre de enfermidade incurável ou muito penosa, para suprimir a agonia demasiado longa e dolorosa, do chamado paciente terminal. O seu sentido ampliou-se, passando a abranger o suicídio, o suicídio assistido, etc. Entende-se por eutanásia o ato deliberado de uma pessoa causar a morte de outra que está mais fraca, debilitada ou em sofrimento.

assim instaurar uma nova ordem, Brundle luta desesperadamente para restituir a ordem original. As transformações que no início foram consideradas por ele como sendo uma evolução revelam-se, com o passar do tempo, devastadoras e degenerativas. A princípio, a mutação torna seu corpo mais ágil, mais forte e com uma hiper potência sexual, fazendo-o sentir-se mais seguro e imperativo. Mas gradativamente o corpo-humano começa a deteriorar-se para dar lugar ao corpo-híbrido e essa constante mutação dificulta o auto-reconhecimento do protagonista: “Cada vez que me olho no espelho vejo alguém diferente, asqueroso, repulsivo” (Transcrito do filme). A identidade de Brundle se perde no processo de transformação em Brundlefly<sup>184</sup> através do qual vão se descompondo seu corpo e sua imagem humana, gerando o questionamento acerca do que constitui a condição humana e do que compõe a monstrosidade.

A perda da integridade do corpo é a própria perda da identidade, pois destrói a imagem unificada do corpo sob a qual o indivíduo se configura.<sup>185</sup> Uma vez que para o sujeito a experiência de ser *eu* implica habitar um corpo unificado que se inscreve no espaço e no mundo e remete à noção de ser um, uno, eu. Assim, qual a razão da vida se o indivíduo já não se reconhece em sua própria imagem?

Um exemplo extremo dessa condição é visto no romance *O paciente inglês* (*The English Patient* – 1992), de Michael Ondaatje,<sup>186</sup> que narra a história do conde húngaro Laszlo Almásy, que após sofrer um grave acidente de avião fica completamente desfigurado pelas queimaduras e passa a ser nomeado apenas como “o piloto” ou “o paciente inglês”: “O piloto queimado era mais um enigma, sem qualquer identificação, irreconhecível” (ONDAATJE, 1994, p. 68). A gravidade de sua condição o impede de ser removido conjuntamente com os outros feridos para outra cidade a fim de fugir do avanço das tropas inimigas. Fica então sob os cuidados de Hanna, uma enfermeira canadense:

De quatro em quatro dias, ela lava seu corpo negro, começando pelos pés destruídos. Molha bem um pano e depois torce a água sobre os tornozelos do homem. [...] Das canelas para cima, as queimaduras são piores. Além do púrpura. Osso. Vem tratando dele há meses e conhece bem aquele corpo, o pênis adormecido como um cavalo-marinho, os quadris magros, estreitos. Os quadris de Cristo. [...] Ela derrama listras de calamina sobre o peito, onde está menos queimado, onde ela pode tocá-lo (ONDAATJE, 1994, p. 9).

<sup>184</sup> Após o amálgama entre Brundle e a mosca (fly), o computador nomeia o protagonista Brundlefly.

<sup>185</sup> Em “O estádio do espelho como formador da função do eu” (1936), Jacques Lacan analisa o momento em que a criança se vê refletida no espelho, no qual, ao reconhecer sua a imagem como um corpo unificado, estabelece a diferença entre o seu corpo e o mundo exterior, sendo nesse momento que se dá o surgimento do eu. O eu surge, portanto, sustentado pela imagem do corpo unificado. Para Freud, o processo de unificação do corpo se dá através do narcisismo, que é uma das fases do desenvolvimento da constituição do sujeito.

<sup>186</sup> Michael Ondaatje nasceu no Sri Lanka em 1943, mas radicou-se no Canadá em 1962 e atualmente vive em Toronto. *O paciente inglês* foi adaptado para o cinema pelo cineasta inglês Anthony Minghella em 1996.

A descrição do corpo de Almásy é delicada e até poética, mas a imagem que se cria é de um corpo desfigurado mortalmente pelo fogo. O negro da pele curtida pelas chamas, os ossos expostos, as queimaduras indescritíveis. Resto nauseante do que já foi um corpo humano cuja identidade se perdeu na melancolia e nas chamas do avião acidentado.

Tanto em *A mosca* quanto em *O paciente inglês*, a decomposição abjeta do corpo está associada à perda da identidade e conseqüentemente à perda do interesse pela vida. Mas o processo de desfiguração do corpo de Brundle é gradativo, sua metamorfose se dá aos poucos, como se fosse o desenvolvimento de uma doença. O próprio protagonista acredita estar padecendo de alguma doença desconhecida. Mas assim como Videodrome possuía um desígnio, Brundle acredita que a doença misteriosa que o acomete tem um propósito.

Por conta da semelhança entre o processo de mutação de Brundle e o desenvolvimento de algumas doenças, muitos críticos interpretaram *A mosca* como uma alegoria da SIDA, que na época do filme era muito mais avassaladora sobre os infectados do que atualmente,<sup>187</sup> vendo na decadência do corpo de Brundle o mesmo padecimento das vítimas da doença. Assim também, *Calafrios* e *Enraivecida na fúria do sexo* foram vistos retrospectivamente como obras premonitórias da epidemia propagada através do contato sexual. Contudo, Cronenberg recusa essa analogia, pois para ele o filme é uma análise de algo universal a respeito da natureza humana, a enfermidade ser finito: *We've all got the disease – the disease of being finite. And consciousness is the original sin: consciousness of the inevitability of our death* (in: RODLEY, 1997, p. 128). Para ele, a consciência da condição de inevitabilidade da morte é o que configura o pecado original. E o processo de transformação vivenciado pelo protagonista é análogo ao processo de degradação constante do corpo até à morte.

Assim, o filme pode ser visto como uma alegoria da própria condição humana que a cada dia caminha para o fim. O absurdo da existência se configura então na deterioração gradual e inevitável do corpo, com a qual o ser humano tem de conviver. E quando esse processo é acentuado e acelerado por uma doença que macera o corpo, que o transfigura, o homem confronta a fragilidade de sua existência e a certeza da morte que o espreita.

A imagem do poder de transformação do câncer que se propaga no interior do corpo humano através da multiplicação anormal das células e da transformação de células normais em anormais parece fascinar Cronenberg. Em vários de seus filmes, ele faz referência direta à doença: *The idea of a creative cancer; something that you would normally see as a disease*

---

<sup>187</sup> Outro filme de Cronenberg, *Calafrios*, foi visto como uma obra premonitória da SIDA.

*now goes to another level of creativity and starts sculpting with your own body* (In: RODLEY, 1997, p. 80).

Um exemplo notório é o tumor cerebral causado pelo Videodrome, batizado com esse mesmo nome. O poder do tumor-videodrome de gerar alucinações e transformar a realidade de Max revela o câncer como uma doença criativa. O processo de mutação desencadeado no corpo de Brundle em consequência da combinação de seu DNA com o da mosca apresenta uma metáfora exterior do que o câncer realiza no interior do corpo. Crescendo silenciosamente, o tumor origina uma nova matéria, transforma o conhecido em desconhecido e instaura novos paradigmas para o funcionamento dos órgãos, invadidos pelas metástases.

Passado então o momento de desenvolvimento interno e sigiloso, o câncer se revela externamente, levando o corpo à consumpção. Aos poucos ele vai sendo vencido por esse invasor nascido de sua própria matéria. E a visibilidade da degradação do corpo não atinge apenas ao doente, mas a todos aqueles que observam sua consumpção. E muitas vezes se instaura uma relação de repulsa e desejo de afastamento. Em *A mosca*, o processo de decadência, corrupção e decomposição do corpo de Brundle causa repulsa em Verônica, no espectador e no próprio protagonista. A degradação através da perda das unhas, dentes e orelhas, que se desprendem em um material viscoso e abjeto, o repugna e fascina.

A repulsa ao corpo do doente pode ter como uma das razões o medo do contágio gerado em relação às doenças encaradas como misteriosas. Ignorando as origens do seu mal, Brundle diz a Verônica: “Estou doente e talvez seja contagioso. Não gostaria de contagiar-te” (Transcrito do filme).

No livro *A doença como metáfora*, Susan Sontag trata do imaginário da doença, centrando-se na tuberculose e no câncer, na sociedade e na forma como isso repercute na cultura. Ela inicia seu texto definindo: “A doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa. Todas as pessoas vivas têm dupla cidadania, uma no reino da saúde e outra no reino da doença” (SONTAG, 1984, p. 7). Poder-se-ia dizer então que toda pessoa tem dupla identidade, uma, saudável e outra, enferma. Nos casos de Brundle e de Almásy isso fica evidente, o primeiro assumindo o novo nome criado pelo computador, Brundlefly, o segundo passando a ser denominado apenas “o paciente inglês”.

Conforme Susan Sontag, “a calamidade da doença pode abrir caminho para uma introspecção sobre as decepções que alguém teve consigo mesmo e as falhas de caráter ocorridas ao longo da vida” (SONTAG, 1984, p. 55). O sofrimento corporal tanto de Almásy quanto de Brundle origina neles uma condição de introspecção. Mas, paradoxalmente, seus pesares corporais podem ser vistos como sendo o resultado de um estado de tristeza e de

perturbação. Almásy, completamente dominado pela tristeza e pela culpa em relação à morte de Katharine, decide voar em um avião avariado. Brundle, perturbado pelo ciúme por Verônica, resolve testar ele próprio seu teletransportador sem tomar todos os cuidados necessários. O mau uso da tecnologia acarreta então uma falha fatídica que será responsável pela transformação do corpo. Como em *Videodrome* a utilização da tecnologia é responsável pela transformação do corpo do protagonista em seu percurso melancólico rumo à morte. Tanto o paciente inglês como Brundle sofrem pela perda do amor, mas enquanto Almásy mergulha melancólico nas lembranças que vai recuperando, a melancolia de Brundlefly o instiga a uma busca violenta por Verônica. Em ambos os casos, o fim é o mesmo, o desejo da morte frente a uma vida que se torna insuportável e penosa em um corpo que perdeu sua integridade. E, assim como Brundle, Almásy terá a ajuda de outra pessoa para colocar fim a sua vida: Hanna, sua enfermeira, lhe aplica uma dose mortal de morfina.

Os gêmeos Mantle, de *Gêmeos: mórbida semelhança*, acabam encontrando a morte juntos. Eles vivem uma relação de simbiose perversa em que um complementa e substitui o outro, possuindo identidades que se completam, compartilham tudo, inclusive as conquistas amorosas e sexuais. Mas esse equilíbrio é rompido no momento conflitante em que se torna impossível para os irmãos existirem como duas identidades que tencionam viver como sendo uma, ou manterem a crença de uma identidade original compartilhada pelos dois, uma criação única acidentalmente dividida e separada. Assim, a relação existente entre os gêmeos idênticos coloca mais uma vez em evidência a questão da identidade. O indivíduo não é mais o dono exclusivo da própria imagem, há outro que o repete em todos os detalhes como um espelho vivo. A idéia dessa paridade foi o que motivou Cronenberg a decidir que os irmãos Mantle deveriam ser ambos heterossexuais e não um homossexual e outro, heterossexual, como no livro que serviu de base para o roteiro, pois para ele seria psicologicamente falso que os gêmeos possuíssem tal distinção. Isso devido ao fato de que o ponto central da narrativa é justamente o quão similar eles são.

Além disso, esse jogo com a imagem duplicada dos gêmeos que são representados pelo mesmo ator, Jeremy Irons, faz com que o espectador tenha de prestar muita atenção em alguns episódios para discernir quem é quem. Para Cronenberg isso faz com que o filme possa ser visto conceitualmente como sendo de ficção científica, à medida que lança a pergunta: e se pudessem existir gêmeos idênticos? Sugerindo uma situação de paridade que o cineasta considera impossível (in: RODLEY, 1997, p. 146).

O mistério e fascínio acerca da relação de duplicidade existente entre os gêmeos sempre foi motivo de curiosidade e inquietação e se manifesta nas artes desde a tragédia grega



até os dias de hoje. Essa existência duplicada parece ter sido sempre motivo de sentimentos como medo, raiva e repulsa, estando intrinsecamente associada ao amor narcísico e à resistência a esse amor. A idéia da existência de duas pessoas exatamente iguais parece perturbar o equilíbrio social, assim quando Claire vê pela primeira vez os Mantle juntos, ela fica enojada e diz: *it's uncanny* (transcrito do filme).

Para o cineasta a questão vai além do fascínio pelos gêmeos, o que está em jogo são as noções de duplo e de identidade. Essa relação de duplicidade é recorrente na obra do escritor Vladimir Nabokov, tão admirado por Cronenberg. Em seus textos são freqüentes os personagens, nomes e situações que claramente estabelecem paralelos entre si. Um exemplo notório é o protagonista-narrador de *Lolita* (1959), cujo nome Humbert Humbert já configura uma duplicação. Além disso, ele tem seu paralelo no rival Quilty com quem disputa até a morte o amor de Lolita. Esse fascínio em relação à idéia de duplicidade e ao paralelismo se manifestou em um conto sobre gêmeos xipófagos, “*Scenes from the Life of a Double Monster*” (1958). O conto é narrado em primeira pessoa por um dos irmãos, Floy, que descreve a si mesmo e a seu irmão Lloyd:

each was eminently normal, but together they formed a monster. Indeed, it is strange to think that the presence of a mere band of tissue, a flap of flesh not much longer than a lamb's liver, should be able to transform joy, pride, tenderness, adoration, gratitude to God into horror and despair (NABOKOV, 1958).

Nabokov diz o óbvio, a monstruosidade está na união, na existência duplicada. Juntos, Beverly e Elliot compõem um monstro. Mesmo não sendo fisicamente unidos, a relação entre eles é tão simbiótica que acreditam estar realmente ligados, tanto que comparam sua cumplicidade à história dos gêmeos siameses Chang e Eng.<sup>188</sup> Em um pesadelo de Beverly, ele está fisicamente ligado ao irmão e Claire, sua amante, tenta separá-los com os dentes. Quando Elliot percebe que Beverly está cada vez mais adicto do uso de drogas, mergulhando em um caminho de autodestruição, ele fica preocupado consigo mesmo. Mas Beverly não entende como seu comportamento possa prejudicar o irmão. Elliot então lhe pergunta se ele se lembra da história dos gêmeos siameses e da forma como eles morreram:

---

<sup>188</sup> Nascidos no Sião (atualmente Tailândia) em 1811, Chang e Eng estavam ligados pelo umbigo e compartilhavam o mesmo fígado. A expressão “gêmeos siameses” foi criada para eles. Viveram como atração de circo, ambos se casaram e nunca houve tentativa de separá-los. Tinham personalidades distintas: Eng era plácido e tranqüilo, e Chang bebia muito e era temperamental. Chang sofreu um derrame e morreu de bronquite. Eng morreu duas horas depois aparentemente de choque. Chegaram aos 63 anos.

BEVERLY: Chang morreu de derrame no meio da noite. Ele sempre foi o mais doente, ele sempre foi o que bebia demais. (e cita) *Quando Eng acordou ao lado dele e viu que seu irmão estava morto, ele morreu de medo ali mesmo na cama.*

ELLIOT: Isso responde a sua questão? (Transcrito do filme).

Para Elliot sua vida está intrinsecamente ligada à vida de Beverly, tanto que ele passará também a utilizar as mesmas drogas usadas pelo irmão, pois acredita ser imprescindível terem a mesma vida e, conseqüentemente, a mesma morte. A história dos gêmeos do Sião anuncia o fim dos gêmeos Mantle.

O imbricamento entre a história dos gêmeos Mantle e a dos gêmeos siameses remete a outro filme, *Zôo: um z e dois zeros* (*Zoo: A zed & two noughts* – 1985), de Peter Greenaway. Os protagonistas do filme são os zoologistas Oliver e Oswald Deuce, dois gêmeos siameses separados com sucesso. O filme inicia com um acidente de carro no qual morrem suas esposas. Quem dirigia o automóvel era Alba, amiga de ambas, que sobrevive, mas tem uma de suas pernas amputada. Um dos gêmeos fica obcecado com a idéia de que o corpo de sua esposa está entregue à decomposição e inicia com o irmão estudos em relação à decomposição realizados no zôo. Ao mesmo tempo instaura-se entre eles e Alba uma relação intensa e sensual. À medida que tal relação se fortalece, as experiências com a decomposição tornam-se mais radicais. Os irmãos vão perdendo as características que os diferenciam e como o simples fato de serem fisicamente idênticos já não os contenta eles mandam confeccionar roupas para simularem a antiga condição siamesa. Preparam então todo um aparato tecnológico para filmar sua última experiência: a própria morte e a posterior decomposição. Matam-se e assim se unem definitivamente.

Há entre o filme de Greenaway e o de Cronenberg uma simetria. Em ambos os filmes os gêmeos são cientistas ligados à biologia, fascinados pelo funcionamento do corpo humano (a decomposição em *Zôo* e a reprodução em *Gêmeos*) e têm o corpo feminino “monstruoso” (Alba mutilada e Claire com seu útero trifurcado e estéril) como objeto de sua curiosidade e de investigações. E, finalmente, em ambos os filmes a existência simbiótica dos gêmeos tem como único final possível o auto-aniquilamento. Não por acaso Cronenberg exibiu o filme de Greenaway para a sua equipe.<sup>189</sup>

A partir da proposição de Sigmund Freud de que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976, p.

<sup>189</sup> Como uma espécie de pesquisa cinematográfica para a realização do filme, Cronenberg também assistiu a outras obras que apresentavam a relação existente entre gêmeos como tema central da narrativa: *Espelho d'alma* (*The Dark Mirror* – 1946), de Robert Siodmak; *Operação cupido* (*The Parent Trap* – 1961), de David Swift; *Alguém morreu no meu lugar* (*Dead Ringer* – 1964), de Paul Henreid. Mas, conforme Cronenberg: *Those movies are very unrevealing about the nature of twins; they're just gimmick.* (RODLEY, 1997, p. 138)

277). Julia Kristeva esclarece que a presença do Outro é a projeção, para fora do ego, do que alguém “sente em si mesmo como perigoso ou desagradável em si, para dele fazer um duplo estranho ou desagradável, inquietante, sobrenatural, demoníaco” (KRISTEVA, 1994, p. 193). Ou seja, “Outro é meu (próprio) inconsciente” (KRISTEVA, 1994, p. 193). Assim, é na estranheza que é ao mesmo tempo familiar que reside o temor gerado pelo duplo. O Outro apresenta então essa parte que é rejeitada pelo eu, mas que lhe é familiar e é isso o que o angustia. Talvez seja essa angústia o que levou Arthur Rimbaud a infringir a gramática e exclamar: *Je est un autre* (Eu é um outro). A questão central é o outro, a existência desse outro, quem é esse outro? Questão dramaticamente agravada pelo fato de o outro ser um outro eu. Pois, conforme Patrícia Flores da Cunha, “há sempre um sentimento de algo fantástico e inexplicável, de entender e não entender, já que a idéia do duplo insiste na igualdade e na diferença ao mesmo tempo. Essa igualdade dentro da diversidade, e diversidade dentro da igualdade, não deixa de ser sempre um mistério inquietante” (FLORES DA CUNHA, 1998, p. 80-81).

Essa falta original que o Outro representa, como uma parte que completa o sujeito, mas cuja estranheza o incomoda por ser tão familiar, é a gênese da angústia dos irmãos. Angústia que leva Beverly a buscar separar sua vida da de Elliot, mas essa separação gera mais angústia e contamina Elliot com a melancolia de Beverly, sendo ele incapaz de aceitar a separação, ou de lidar com a falta de seu “outro eu”. Assim, Beverly revela-se inábil para reconhecer-se e administrar sua nova identidade, pois sempre se vira refletido em Elliot e inicia um caminho autodestrutivo, viciando-se em drogas. E de forma semelhante, Elliot busca resgatar a unidade narcísica perdida, imitando o comportamento do irmão, fiel à idéia da semelhança total entre eles. Pois, como bem percebe Bear, *The Mantles’ extreme reliance upon each other, and their reference and subordination of everything to their unique twinning, may thus be called narcissistic* (BEARD, 2006, p. 265). A causa da degradação melancólica dos gêmeos é também a perda da integridade do corpo e conseqüentemente a perda da identidade, assim como ocorre com Max, em *Videodrome*, e Brundle, em *A mosca*, pois a integridade narcísica deles se compunha a partir da relação simbiótica que mantinham.

Através do duplo suicídio que se concretiza na tentativa impossível de separação das identidades realizada através da imolação de seus corpos, os Mantle acabam resgatando a unidade perdida. Enquanto os gêmeos siameses originais nunca tentaram a separação, Beverly deseja realizar ele próprio a sua separação de Elliot. Significativamente, durante a operação Beverly chama Elliot de “Chang”. Estando ambos entorpecidos pelas drogas, Elliot se entrega às mãos trêmulas de Beverly, que com o bisturi lhe eviscera como se os estivesse separando.

É impossível não associar o esvisceramento de Elliot à imagem inesquecível da abertura no ventre de Max, em *Videodrome*, e ao ato cirúrgico da cesariana.

Assim como nasceram juntos, juntos os Mantle morrem por suas próprias mãos, repetindo a sina dos gêmeos Etéocles e Polínices.<sup>190</sup> Amaldiçoados pelo pai, Édipo, que os sentenciara a morrerem um pela mão do outro, os príncipes tebanos decidem dividir o poder, combinando entre si que enquanto um assume o trono o outro fica responsável pelo tesouro de Tebas. Mas, estando Etéocles com a coroa, ele se nega a dar lugar ao irmão. Polínices, jurando vingança, retira-se da cidade natal, mas passado algum tempo, retorna para tentar recuperar o trono e na disputa os dois irmãos terminam morrendo. A tragédia de Sófocles revela a impossibilidade dessa existência dividida.

A harmonia dos príncipes tebanos foi rompida pela ânsia por poder e a harmonia dos Mantle por uma mulher, Claire. Em ambos os casos a questão é a impossibilidade de compartilharem a vida como se fossem um único, dividindo o poder de governar Tebas, ou o amor de Claire. Instaura-se assim o conflito entre irmãos em que um assume uma postura simbolicamente paternal sendo o mais forte, enquanto o outro é o mais fraco, ocorre também em dois outros filmes de Cronenberg: *Scanners: sua mente pode destruir* e *Marcas da Violência*. Os três filmes terminam com o aniquilamento entre irmãos.

O conflito entre os gêmeos ou entre os duplos, pelo menos nas artes, parece ser imanente a sua própria condição. Revelando a impossibilidade de dividirem uma mesma existência, é chegado o momento em que o outro precisa ser aniquilado, mas a morte desse “outro eu” representa quase inevitavelmente a própria morte. Conforme destaca Jean Baudrillard, “quando o duplo se materializa, quando se torna visível, significa uma morte iminente” (BAUDRILLARD, 1991, p. 123). Nessa questão o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, é revelador, pois quando William Wilson assassina seu duplo, ele parece ver sua própria imagem ensangüentada refletida em um espelho. Nos filmes de Cronenberg, o confronto com o duplo resulta também na morte de uma das partes ou, no caso dos Mantle, de ambos.

Já o suicídio de René Gallimard em *M. Butterfly* é uma paródia do suicídio ritualístico cometido por Butterfly na ópera de Puccini. Após descobrir que seu amado Pinkerton, um oficial da marinha dos Estados Unidos, estava casado com outra mulher, uma ocidental, com a qual pretende criar o seu filho, Butterfly decide matar-se. Ela retira de um baú o punhal

---

<sup>190</sup> A história da rivalidade entre Etéocles e Polínices aparece na tragédia Édipo em Colona, que faz parte da chamada trilogia tebana (*Édipo rei*, *Édipo em Colona* e *Antígona*), de Sófocles. A história do cerco à Tebas realizado por Polínices e seus aliados é assunto da peça *Sete contra Tebas*, de Ésquilo.

usado pelo pai para cometer o *seppuku* (comumente conhecido como *hara-kiri*),<sup>191</sup> lê a inscrição “Com honra morre aquele que não mais com honra viver pode”<sup>192</sup> e enterra o punhal no próprio ventre, enquanto o filho brinca ao seu lado com os olhos vendados. Butterfly tira a própria vida por não suportar a idéia de viver sem honra.<sup>193</sup>

É no diálogo que o imaginário de Gallimard instaura com a ópera de Puccini e com a cultura japonesa que se constrói toda a sua comédia trágica. Ele se reconhece enquanto Pinkerton, tendo Song como sua Butterfly submissa. Assim como alguns dos personagens interpretados pelo próprio cineasta, Gallimard realiza um serviço burocrático e pedante, sua vida é medíocre até o início do romance com Song. O caso amoroso insere fantasia e mistério à sua vida monótona. Enlaçado por sua própria fantasia, ele não se dá conta que na verdade a história está sendo invertida e ele é a vítima inocente, enganada e iludida. Quando por fim tudo se revela só lhe resta assumir sua condição de ser a Butterfly. Desonrado pela própria fantasia, ele passa a ser motivo de escárnio, uma figura melancólica que ainda sofre pelo amor da mulher perfeita que um dia teve em seus braços. O amor idealizado que antes o tornara auto-suficiente e até arrogante se transforma agora em uma piada amarga. Sua identidade se perde no processo de criação de sua própria ópera cuja apoteose é sua transformação em Butterfly. A tragédia de sua vida converte-se em um espetáculo de um único ato, versão grotesca da ópera de Puccini, que é apresentado como um entretenimento para os demais prisioneiros do presídio. O espetáculo apresenta a transformação física de Gallimard em Butterfly e, durante o processo de metamorfose, ele narra sua história trágica de forma eloqüente e passional. Ao som da ária mais famosa da ópera de Puccini, que não é a ária do suicídio de Madame Butterfly, Gallimard, ajoelhado, repete a posição suicida de Butterfly e corta o próprio pescoço com o pedaço de espelho que usara para poder maquiar-se.

Na perda da pessoa amada, instaura-se a melancolia através da qual o eu se identifica com esse outro perdido. Com essa identificação, chega-se ao núcleo da melancolia, uma vez que a perda do objeto passa a ser perda do próprio eu e o conflito que existia entre o eu e a pessoa amada passa a ser o conflito entre a crítica do eu e o eu. O “outro” é o outro e simultaneamente o próprio eu, que mimetizou esse outro, identificando-se com ele e o perdendo. Gallimard assume então a identidade de Butterfly e perpetra contra si o ato de revolta.

---

<sup>191</sup> O *seppuku* ou *hara-kiri* faz parte do código de honra samurai (*bushido*) e consiste no dever ou direito do guerreiro de cometer suicídio quando julga ter perdido sua honra.

<sup>192</sup> No original: “*Con onor muore chi non può serbar vita con onore.*”

<sup>193</sup> Durante muito tempo esse tipo de auto-imolação ritualística, o auto-sacrifício em favor do resgate da honra, foi uma prática aceita e cultivada pela sociedade japonesa e mesmo quando foi oficialmente abolida continuou a ser praticada.

Perdido em seu próprio infortúnio, Gallimard sofre por haver perdido a mulher perfeita, que foi apenas uma miragem criada por suas fantasias. Mas quando tenta recriar essa imagem, ele se transforma na versão burlesca de uma gueixa. Os andrajosos ornamentos e a maquilagem imperfeita compõem o quadro deprimente no qual se transformou a auto-imagem de Gallimard que, antes de matar-se, anuncia também ser conhecido como Madame Butterfly. Gallimard-Butterfly, assim como aconteceu com Brundlefly em *A mosca*, não consegue viver com essa nova identidade híbrida na qual a identidade original se perdeu. Há nessa nova identidade uma tristeza profunda que não pode ser resgatada, não há como recuperar o sonho perdido da mulher perfeita que a revelação do corpo masculino de Song destruiu. A identidade está então mais uma vez relacionada ao corpo e à forma como ele a define. A própria figura da Butterfly (borboleta) remete à idéia da transformação, da metamorfose; é preciso haver a lagarta, depois o casulo para finalmente surgir a borboleta. O processo de Song parece ser justamente o inverso: primeiro Gallimard a vê no palco como Butterfly – a borboleta; depois convive com Song sempre vestida, misteriosa – o casulo; e finalmente confronta o seu corpo nu masculino – a larva. As várias identidades que Song apresenta agem diretamente sobre a configuração da identidade Gallimard. Essas transformações se refletem também sobre o corpo do francês, pois quando inicia o romance com a cantora, ele se torna mais seguro de si e sua postura física fica mais imponente, mas quando perde Song e depois descobre a verdade sobre ela, sua postura vai perdendo vigor, seu corpo parece fragilizar-se, retornando a sua condição original e chegando por fim à posição feminina.

Na metamorfose de Gallimard se realiza a construção detalhada de uma condição recorrente nos protagonistas cronenberguianos, a tendência à efeminação. Gallimard é um funcionário insignificante da embaixada francesa, sua condição muda à medida que ele acredita conquistar Song. Ele assume deliberadamente o estereótipo masculino do mestre dominador representado pelo que ele imagina ser seu duplo ficcional e fantasioso, a figura de Pinkerton. Mais autoconfiante, ele assume uma masculinidade imperativa em relação a Song e em relação aos colegas da embaixada, passando a ser respeitado pelas outras pessoas. Enquanto na peça de teatro David Hwang usa a figura de Gallimard para desvelar e discutir questões pós-coloniais e anti-patriarcais – *Hwang's condemnation of Western masculinity emerges powerfully, identifying him as a critic, rather than a celebrant, of Western culture* (SHIN, 2002). Cronenberg atenua as questões referentes ao imperialismo e centra-se no problema da identidade e nas questões existenciais referentes ao isolamento e à ansiedade.

Assim, o filme inverte as posições apresentadas na ópera, é Song quem abandona Gallimard de uma forma ainda mais grave do que quando Pinkerton abandona Butterfly, pois

ela não apenas o deixa, mas também destrói toda a sua fantasia. Gallimard assume então conscientemente o papel de Butterfly, tendo sido abandonado e enganado por seu amor. Desiludido, perde sua fantasia e sua própria identidade, precisando confrontar sua condição comum e ridícula. Conforme Beard, o que distingue a figura de Gallimard de outros homens medíocres é *the sheer enormity of his self-delusion, the comically but at the same time astounding, heroically erroneous nature of his liberating passion* (BEARD, 2006, p. 354).

Mais que apaixonar-se por Song, Gallimard se apaixonou por sua fantasia, assim como Sarrasine, em *Sarrasine*, de Balzac, se fascina pelo *castrato* Zambinella. Ambos se apaixonam por aquilo que fantasiaram. Os pontos de confluência entre as duas narrativas são significativos. A semelhança entre as duas obras começa em seus títulos, ambos nomes próprios nos quais fica indefinido o gênero: M. Butterfly deixa em suspenso se refere-se a um homem ou uma mulher e, de forma semelhante, Sarrasine é uma palavra desconhecida, um nome próprio que poderia ser tanto masculino quanto feminino, mesmo que na verdade, assim como em *M. Butterfly*, tenha uma feminilidade conotada.

Assim como Gallimard desconhecia os costumes da Ópera de Beijing em que as mulheres não podiam atuar, sendo os papéis femininos representados por homens, Sarrasine desconhecia a existência dos *castrati*, jovens castrados ainda na infância, antes da mudança da voz, para mantê-la aguda. Tanto Song quanto Zambinella configuram a busca pela representação perfeita que para ser perfeita não pode ser real, ambos assumem papéis femininos no palco e mantêm a fantasia de seus enamorados: Song a mando do governo chinês para espionar e Zambinella para divertir os amigos. E de forma semelhante, ambos têm suas identidades masculinas reveladas de forma súbita e chocante para seus amantes. Song aparece vestida como homem no tribunal durante o julgamento de Gallimard e Zambinella canta vestida como homem na casa de um embaixador sem saber da presença de Sarrasine. Quando vê Zambinella vestida de homem, Sarrasine comenta que ela deve estar vestida assim por respeito aos cardeais, bispos e padres, ao que é interpelada por outro convidado: “A Zambinella! [...] O senhor está brincando? De onde vem o senhor? E algum dia subiram mulheres ao palco, em Roma? O senhor não sabe quais criaturas fazem os papéis femininos nos domínios do Papa?” (BALZAC *apud* BARTHES, 1992, p. 31). Sarrasine, tal qual Gallimard, fica estupefocado com a descoberta.

Após o julgamento, Gallimard e Song são conduzidos juntos no interior de um furgão, e durante o percurso Song desvela pela primeira vez seu corpo para o amante que o rechaça com repugnância. Estupefocado com o fato de justamente Song, que o conhece tão bem, ser capaz de tamanha erro: *How could you, who understood me so well, make such a mistake?*

*You've shown me your true self, and what I love was the lie, perfect lie, that's been destroyed.* (Transcrito do filme) Sarrasine, em choque com a descoberta, seqüestra Zambinella para confrontar a verdade e, assim como Gallimard, sente asco frente à realidade: “És uma ilusão! [...] Tua mão frágil matou minha felicidade. [...] Pensarei sem cessar nessa mulher imaginária, ao ver uma mulher real” (BALZAC *apud* BARTHES, 1992, p. 33). Sarrasine e Gallimard estão condenados por haverem conhecido o amor impossível da mulher perfeita, por ser irreal. A única solução para esse conflito insuportável entre a memória da fantasia e a realidade é a morte. Como diz Sarrasine: “Estou morto para todo o prazer, para todas as emoções humanas” (BALZAC *apud* BARTHES, 1992, p. 33). E se Gallimard opta pela própria morte, Sarrasine é mortalmente apunhalado e quando seus assassinos lhe revelam que tal ato era da “parte do cardeal Cicognara”, protetor de Zambinella, ele diz antes de expirar: “É uma caridade digna de um cristão” (BALZAC *apud* BARTHES, 1992, p. 33).

Da mesma forma como os amigos de Zambinella riem da ignorância de Sarrasine e de seu amor pelo *castrato* acreditando-o mulher, Gallimard torna-se alvo de escárnio ao ser revelado seu engano. Em sua performance suicida, ele assume o ridículo de sua situação e narra com ironia sua história, mas seu discurso revela toda sua melancolia e tristeza pela perda da fantasia perfeita. Assim, tanto Sarrasine quanto Gallimard desejam a morte como uma única forma de fugir da melancolia de uma vida incompleta já que a perda que sofreram é irreparável, não há como substituir a fantasia dessa mulher ideal.

### **7.2.2. Os sobreviventes: a revolta frente ao absurdo**

Igualmente à complexidade de fatores que levam os protagonistas cronenberguianos a cometerem suicídio, existe uma complexidade de elementos que leva outros de seus protagonistas a sobreviver. Contudo, aqueles que se mantêm vivos nem por isso têm um final feliz, sendo apenas sobreviventes do pesaroso desengano frente à vida a que estão fadados e da melancolia que os acompanha, repetindo assim a sina canadense. E o fato de sobreviverem não elimina o paradoxo absurdo de suas vidas e sobreviver pode ser tão ou mais doloroso quanto optar por deixar a vida.

Em *Filhos do medo*, após matar a esposa, salvando assim a si e a filha dos ataques assassinos de suas criaturas, Frank vai embora levando a menina. Contudo, ele não percebe que no braço dela surgem protuberâncias como as que surgiam no ventre da mãe e davam origem às criaturas assassinas. Frank sobrevive, mas nesse processo a filha foi exposta a situações extremas e grande sofrimento e ao que tudo indica terá o mesmo destino da mãe. Já



Cameron Vale, em *Scanners*, tem o corpo destruído na batalha final contra seu irmão Darryl Revok, mas consegue transplantar sua mente para o corpo do rival, subjugando a vontade do outro e assumindo o controle de seu corpo. Mas para sobreviver ele precisa abrir mão do próprio corpo. E perder a integridade do corpo, como já foi visto, significa perder a própria identidade. Assim, apesar de sobreviver, o tormento de Cameron não é menor que o dos protagonistas suicidas cronenberguianos cuja falta de reconhecimento na própria imagem dirige-os à opção pela morte. Cameron, mesmo padecendo dessa mesma angústia, opta por seguir vivendo nesse novo corpo, ainda que sem entusiasmo. Assim, sobreviver pode ser mais terrível que morrer, pois a angústia não tem fim.

Em *Mistérios e paixões*, Bill Lee vive uma profunda melancolia, sua alma literária presa em um sentimento de inadequação e insatisfação que o leva a oprimir seu impulso artístico. O tédio dessa vida sem sentido o leva às drogas e ao jogo de “Guilherme Tell” que termina com a morte acidental da esposa, fato que o leva a mergulhar ainda mais nas drogas para obliterar essa realidade. Contudo, ele sobrevive à perda da esposa e aos entorpecentes. Sua dor melancólica associada à angústia por uma existência que lhe é completamente indiferente e sem sentido resultam no aflorar do escritor cujas experiências alucinadas na Interzone escritas em seus relatórios são na verdade a configuração do romance *Almoço nu*. Contudo, escrever o romance é uma forma de lidar com o absurdo, mas não de resolvê-lo. Assim, no fim do filme ele retorna ao início ao repetir o assassinato de Joan Lee através do assassinato de sua nova companheira, Joan Frost. Apesar de não cometer suicídio e de ser inspirado na biografia de William Burroughs, Lee é um real protagonista cronenberguiano: melancólico, angustiado, confuso e vulnerável.

Já em *Crash*, posterior a *M. Butterfly*, há uma diferença importante em relação aos filmes anteriores do cineasta, o fato do foco narrativo não centrar-se completamente em um protagonista masculino, característica recorrente desde *Videodrome*. A idéia de um protagonista é substituída pela multiplicidade de personagens sem um interesse profundo na subjetividade pessoal de algum deles. Assim, o filme centra-se em um grupo de personagens, o que o aproxima muito do padrão de outros títulos, como *Calafrios*, *Enfurecida na fúria do sexo* e *Scanners*, nos quais grupos de infectados ou mutantes buscam satisfazer suas necessidades em meio a uma sociedade indiferente e alienada. O resultado disso é o retorno à atmosfera impessoal extremamente árida e desolada de seus primeiros filmes. Conforme Beard:

He places the utmost emphasis upon the visible effects of such a psychic state: the bored, abstracted, trance-like emptiness of expression and movement that the characters manifest – and that in turn is echoed in the extremely slow, extremely careful, empty beauty of the *mise en scène* (BEARD, 2006, p. 384-385).

Assim, o cineasta apresenta uma mesma angústia que motiva todos os personagens, mas à qual cada um deles dá respostas diferentes. O suicídio de Vaughan não é resultado de sua descrença na vida, mas sim a afirmação da razão de sua vida, seu projeto. Pois como argumentou Camus, muitos cometem suicídio por acreditarem que a vida não vale a pena ser vivida, enquanto, paradoxalmente, outros se deixam matar pelas idéias ou ilusões que lhes servem de razão para viver. Vaughan é outro dos cientistas-criadores de Cronenberg e é seu profundo envolvimento com sua pesquisa que o dirigirá até a morte. E mais uma vez o ator criador se revela também enquanto criação artística na performance extrema de re-encenação da morte de James Dean, similar à performance extrema de Gallimard.

Enquanto isso, James Ballard e sua esposa, Catherine, tentam sem sucesso aplacar a angústia de suas existências sem sentido através da sexualidade. Eles embarcam então em um mundo de experiências extremas que combinam automóveis, corpo e sexualidade e terminam por fazer do acidente automobilístico uma espécie de última tentativa para a satisfação sexual e existencial. Mas à beira da estrada, entre os carros acidentados e fumegantes, seus corpos macerados pelo acidente se entregam a mais um ato sexual sem sentido, Catherine com o olhar impassível e perdido enquanto James tenta levá-la ao orgasmo inalcançável. Eles são sobreviventes de seus acidentes e de sua própria apatia melancólica. Nem mesmo a proximidade da morte é capaz de aplacar a insatisfação deles com a vida. “Talvez da próxima vez”, diz James a Catherine enquanto a câmera se afasta e os abandona à beira da auto-estrada. Talvez da próxima vez eles alcancem a morte, talvez da próxima vez suas vidas ganhem sentido.

Em *eXistenZ* igualmente não há um protagonista masculino cujo drama e subjetividade sejam o centro da narrativa. Assim como em *Crash*, o filme não apresenta personagens muito profundos. Mas apresenta algo completamente novo na filmografia de Cronenberg: a figura do cientista-criador é uma mulher, Allegra Geller. E ela repete a tendência dos cientistas-inventores cronenberguianos, é uma pessoa reclusa e tímida como Seth Brundle e Beverly Mantle: *She spends most of her time alone in a room designing her games. I think she'd like it best if she never had to show them for anybody* (Transcrito do filme).

O título já sugere a articulação de questões referentes ao existencialismo, corrente filosófica que propaga a liberdade individual e que considera cada indivíduo como

responsável por seus atos e seu destino. O cineasta explica a relação do título do filme com as teorias propostas por Heidegger:

But, yes, it's a Heideggerian reference. In fact, when Jude Law says, "I don't want to be here, we're just stumbling around in this unformed world not knowing what the rules and objectives are - or if there even are any - and we're being attacked by unknown forces that we don't understand," that's Heidegger in a nutshell. It refers to his description of what life is, being thrown into the world. I'd like to be making a philosophical cinema, but I'm looking for metaphors and imagery that will express some of these things (in: PORTON, 1999).

Como afirmou Jean Paul Sartre, “o homem é condenado a ser livre” e essa condenação à liberdade o angustia, pois o obriga a fazer escolhas. O medo de fazer escolhas pode paralisar o indivíduo, mas essa também acaba sendo uma escolha, adiar a existência, evitando os riscos. Allegra habita o limiar entre a realidade e os jogos virtuais (eXistenZ e transCendenZ). Ela é perseguida por um grupo de fanáticos, os realistas, que são contrários aos jogos de realidade virtual e a acusam de acabar com a realidade. Ela consegue sobreviver aos atentados que sofre, mas se embrenha cada vez mais no jogo que serve como uma espécie de fuga à angústia da existência. Por outro lado, o jogo virtual é também uma representação da vida, uma vez que para o cineasta toda a realidade é virtual. E quando Allegra afirma que é preciso jogar para saber a razão de estar jogando é como se falasse da própria existência humana cuja razão é em si a própria existência. No fim do filme, ao despertarem do jogo transCendenZ, é impossível dizer se ainda estão ou não jogando. Apesar das ameaças contra sua vida, Allegra sobrevive, mas quando ela e Pikul despertam do jogo descobre-se que esses eram na verdade os nomes de seus personagens em transCendenZ, onde jogavam eXistenZ.

O filme está repleto de situações absurdas e de diálogos surreais: *Absurdity is everywhere in eXistenZ, and that absurdity is often comically preposterous. Yet the film's absurdity and self-satire coexist with its fear and loathing, and the latter will never go away* (BEARD, 2006, p. 465). E termina com a situação mais absurda de todas, o assassinato do espectador quando Allegra e Pikul apontam suas armas em direção à câmera.

Já para Spider, protagonista do filme de mesmo nome, a angústia existencial advém de sua dificuldade em superar as lacunas melancólicas do passado que ressurgem para atormentá-lo imbricando-se à sua realidade. Na abertura do filme ouve-se uma antiga canção folclórica inglesa, “Love will find out the way”, cantada por uma voz feminina madura que remete à voz materna em uma canção de ninar. Conforme Cronenberg, *The music at the head of Spider... has a very melancholy, sad feel to it, and it's sung by a woman who is of middle age, and the idea was that it was really a maternal song, it's Spider's mother singing to him*

(CRONENBERG *apud* BEARD, 2006, p. 482). Sendo a mãe de Spider ou não quem canta, a letra da canção é muito significativa:

Over the mountains, and over the waves,  
Under the fountains and under the graves.  
Under floods that are deepest which Neptune obey,  
Over rocks that are steepest, love will find out the way.<sup>194</sup>

Como se verá com o desenrolar da trama, Spider nutre por sua mãe um amor de filho, mas também de amante e é esta dubiedade de sentimentos que gera sua percepção fantasiosa e o leva a cometer seu crime.

Apesar da diferença instaurada pelo filme em relação ao restante da obra do cineasta, Spider, assim como outros protagonistas cronenberguianos, é incapaz de dominar sua vida e sua psique, bem como de dar vazão a sua sexualidade. E repetindo o caminho de seus antecessores, ele sofre extrema e permanentemente os efeitos de seus próprios atos, mas mais do que os outros seu sofrimento é agravado pelo fato de que suas percepções errôneas e seus sentimentos confusos resultaram na morte de quem ele mais amava, a mãe. Nesse aspecto Spider se assemelha a Brundle, de *A mosca*, cujo erro de julgamento em relação a Verônica é o estopim de toda a sua desgraça e sofrimento. Mas em *A mosca*, diferentemente de em *Spider*, o ser amado sobrevive.

No jogo entre lembranças e fantasias, as memórias de Spider são distorcidas, mas ele termina por desenredar sua própria teia, desvelando a dura verdade por trás de suas fantasias. Memória e identidade estão intrinsecamente ligadas. Assim, ao resgatar suas memórias, entrando nelas e ordenando-as, ele está reconstruindo sua identidade. E a melancolia da falta original estabelecida na separação entre a mãe e o filho, que se descobre uma pessoa independente, separada do corpo materno, se agrava em Spider. Assassino da mãe, ele é condenado a uma melancolia ainda mais profunda por haver sido o responsável pela separação irrecuperável. Sua mãe representou para ele “o outro intolerável” ao qual precisou “destruir para melhor possuí-lo vivo. Melhor fragmentado, retalhado, cortado, engolido, digerido... do que perdido” (KRISTEVA, 1989, p. 18). Seu crime terrível engendra sua própria agonia. Ele retorna ao manicômio, mas a pior condenação é estar confinado na própria mente, preso a suas memórias. Novamente se pode aproximar Spider de Brundle na forma extrema como desejam possuir o sujeito amado. Enquanto um mata para assim não perdê-lo, o outro planeja a união máxima. Em sua ânsia por não perder Verônica (e também por recuperar

---

<sup>194</sup> Disponível no site The Lied and Art Song Texts Page:  
[http://www.recmusic.org/lieder/get\\_text.html?TextId=16887](http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=16887)

sua humanidade), Brundle planeja fundir seu corpo ao dela, destruindo-a para assim melhor possuí-la, mas seu desejo de destruição é também desejo de uma nova transformação.

O passado novamente está na origem do conflito da trama em *Marcas da violência*. Tom tenta apagar sua vida antiga, criando para si uma nova identidade e uma nova vida. Contudo, pessoas de seu passado voltam para cobrar dívidas remanescentes. Seu novo mundo é então colocado em perigo em decorrência de sua antiga vida e da pessoa que ele fora um dia. Ele não pode então mais fugir, precisa enfrentar as questões que foram deixadas adormecidas. Após resolver esse conflito em uma cena de extrema violência que culmina com o aniquilamento do próprio irmão, ele retorna à família. Mas essa família nunca mais será a mesma. Na mesa de jantar eles mantêm a antiga ordem, mas a melancolia pelo tempo da inocência perdido na violência das transformações que ocorreram está nos olhos de todos.

Durante boa parte da narrativa paira a dúvida acerca da identidade de Tom: será ele realmente o *gangster*, Joey, procurado por seus ex-comparsas? E quando se revela que isso é verdade, revela-se também que essa outra identidade nunca fora apagada, mas se mantivera todo o tempo adormecida. As duas identidades são inseparáveis como os irmãos Mantle em *Gêmeos: mórbida semelhança*, coexistindo em um equilíbrio delicado, um não podendo viver sem o outro. Quando Tom precisa proteger seus amigos e sua família, ele se torna Joey, capaz de matar sem hesitação. Mas fora justamente para livrar-se de sua identidade como Joey e de seu talento para matar que ele se transformara em Tom. Contudo, por uma opção deliberada do cineasta, nada é esclarecido em relação a seu passado e ao seu histórico de violência.

Também o protagonista de *Senhores do crime*, Nikolai, é uma figura melancólica cujo passado é um mistério: seu rosto amargo revela que ele traz marcas do passado e muitas estão na própria pele, nas tatuagens que lhe cobrem o corpo, contando uma história silenciosa. Nada é revelado sobre ele, é frio e impassível ao realizar tarefas sórdidas, mas ao mesmo tempo é humano e tem integridade.

A respeito do mistério sobre o passado e as motivações de Nikolai, bem como em relação à falta de uma resolução para o personagem ao fim do filme, Cronenberg afirma:

I think people understand that Nikolai is in an unresolvable position. There's no way to resolve it, you know? He doesn't get the girl and have her. His success is also his downfall. The fact that he's successfully taking over the mob means he can't live any other kind of life. He's trapped by his own success. It's not really resolvable but that is the resolution (in: RIVAS, 2007).

Nikolai apresenta um comportamento ambíguo. A falta de informações sobre seu passado e suas tatuagens instauram um limite nebuloso entre sua ânsia por desmembrar a

máfia russa e seu real envolvimento com toda aquela cultura. Para o cineasta, isso é algo muito dostoiévskiano, pois considera que Nikolai possui algo de fatalista. A importância desse diálogo com a cultura russa é revelada pelo cineasta ao destacar uma coincidência ocorrida durante as filmagens, quando ele e Viggo descobriram estar lendo o mesmo livro, *Os demônios*, de Dostoiévski. Para ser bom no que faz, Nikolai precisa apreciar em algum nível aquilo que faz, esse é seu paradoxo: *He's too good at it to just be trapped. There's something in him that's enjoying it as well* (in: RIVAS, 2007).

A cena em que Nikolai é induzido a fazer sexo com uma das garotas prostituídas pela máfia sob o olhar de Krill, para Cronenberg, *It's very perverse and sad on several levels. You wouldn't call that a sex scene per se. It's something else* (in: LORDER, 2007). O sexo entre eles é vazio e melancólico, um encontro de tristezas e desesperanças em que um parece reconhecer no outro a própria certeza de que jamais resgatarão o que parece ter sido perdido para sempre.

O filme é composto em um clima de melancolia e tristeza, a voz melancólica de Tatiana narra sua história de desilusões e enganos que culmina com o desejo de suicídio. E esse tom melancólico se expande a outros personagens. Krill, filho de um dos líderes da máfia, está obviamente apaixonado por Nikolai, mas jamais poderá admitir isso para si mesmo, pois ser homossexual no submundo da máfia russa representaria uma condição de fraqueza e vulnerabilidade. Assim sendo, ele vive uma relação dúbia com Nikolai, a quem deseja. Assim, conclui Cronenberg, *So even though on the surface the Russian mob thing is very macho, it's not. It's always very perverse and melancholy and strange* (in: AYSCOUHG, 2007).

É interessante destacar que ambos os protagonistas interpretados por Viggo Mortensen – Tom, em *Marcas da violência*, e Nikolai em *Senhores do crime* – passam por um momento em que revelações sobre seus respectivos passados provocam uma virada na narrativa: antes de estabelecer-se na pequena cidade e constituir uma família, Tom fora um assassino violento e cruel e o *gangster* Nikolai é, na verdade, um policial infiltrado na máfia russa de Londres. Ambos possuem uma dupla identidade dicotômica que oscila conforme a situação, sendo as duas identidades complementares e importantes para a sobrevivência deles. Assim, cada um cria uma nova identidade que funciona como um disfarce sobreposto à original, mas que termina por combinar-se a essa de tal forma que se apaga o limite entre uma e outra. E mesmo que seus disfarces não sejam tão evidentes como o do Dr. Benway-Fadela em *Mistérios e paixões*, encantadoramente misteriosos como os de Song ou grotescos como o de Gallimard-Butterfly em *M. Butterfly*, eles repetem essa tendência a buscar uma nova identidade que se

configura através de um disfarce. Através dessas novas identidades construídas voluntariamente, eles ingressam em uma nova vida. Para fugir de seu histórico de violência, Joey cria uma nova identidade e com ela se refugia em uma típica cidade do interior, iniciando uma nova vida e constituindo uma nova família. Nicolai provavelmente também possui um histórico de violência em sua antiga vida na Rússia, as muitas tatuagens parecem ser marcas desse passado. Em Londres, ele constrói outra vida, uma vida dupla como policial infiltrado na máfia. Mesmo que em instâncias diferentes e em gêneros cinematográficos distintos, tanto em *eXistenZ* quanto em *Marcas da violência* e *Senhores do crime*, os protagonistas interpretam personagens diferentes em cada uma de suas realidades.

É através dessa dupla existência que eles conseguem suportar a angústia da vida. Na nova vida em família, Tom consegue superar as culpas do passado; infiltrado na máfia russa, conhecedor dos seus códigos de ética, Nikolai encontra na luta contra ela uma razão para a sua existência (abrindo mão até da possibilidade de um amor). Mesmo assim, ambos carregam a marca da melancolia e ao final nada conseguem que já não possuíssem antes, além de haverem conseguido sobreviver, tendo literalmente de lutar por suas vidas. Talvez decorra dessas semelhanças entre os dois personagens a opção do cineasta por utilizar o mesmo ator nos dois filmes. Por outro lado, apesar das evidentes semelhanças entre os dois protagonistas, o trabalho artístico de Viggo Mortensen cria dois personagens psicologicamente diferentes e verossímeis em seus respectivos contextos.

Tom e Nikolai confrontam a insensatez da existência, mas ao contrário daqueles que resolvem o absurdo pelo suicídio, eles são impelidos pela consciência e pela revolta. Podem morrer, mas será uma morte irreconciliada, nunca de bom grado. Assim, não podem fazer outra coisa senão esgotar tudo e se esgotar, o absurdo é para eles: “sua tensão mais extrema”, aquela que os mantém constantemente com um esforço solitário, pois sabem que com essa consciência e com essa revolta dão “testemunho cotidianamente de sua única verdade, que é o desafio” (CAMUS, 2005, p. 67).

Tanto Tom quanto Nikolai vivem o desafio cotidiano de precisarem fazer escolhas em relação a sua vida e à vida de outros, condenados ao presente e a uma sucessão de presentes diante de suas almas permanentemente conscientes. Eles não buscam resolver o absurdo, nem pelo suicídio nem pela esperança, mas encontram motivos que dão forma a seus destinos. Mas apesar de apresentarem uma nova postura frente ao absurdo, ambos mantêm a marca melancólica dos protagonistas cronenberguianos. Impelidos por suas paixões, eles assumem seus destinos e suas escolhas. A angústia é sua força motriz e a melancolia seu estado permanente de ânimo. Pois conforme Camus, se o homem se convence que a única faceta da

vida é a do absurdo e que todo o equilíbrio reside na perpétua oposição entre a revolta consciente e a obscuridade em que a vida se debate, admitindo que a liberdade só tem sentido em relação ao seu destino limitado, então ele reconhece que o importante não é viver melhor, e sim viver mais (CAMUS, 2005). Ou seja, poder-se-ia dizer então que o importante é conseguir sobreviver apesar da existência ser absurda.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos de cinema transnacional em que os cinemas subjacentes nacionais se unem em co-produções para conseguirem sobreviver à sombra do império hollywoodiano, e a indústria cinematográfica estadunidense arrecada talentos (diretores, atores, roteiristas) de várias nacionalidades, como falar em cinema nacional? As salas de cinema são tomadas por essas produções híbridas, globalizadas e torna-se difícil definir a nacionalidade de um filme. Conforme Teixeira Coelho:

Uma conseqüência da hibridização é a desterritorialização, fenômenos pelo qual modos culturais desvinculam-se de seus espaços e tempos originais e são transplantados para outros espaços e tempos nos quais mantêm aproximadamente os mesmos traços iniciais (COELHO, 1997, p. 125).

Nesse contexto global que cada vez mais tende a produções cinematográficas desterritorializadas, falar em cinema nacional tornou-se uma tarefa árdua, mas não desnecessária ou imprópria. Pois mesmo que os movimentos de globalização, mundialização e desterritorialização da vida moderna acarretem uma nova configuração cultural e rearticulem as relações entre o universal e o particular, as diferenças continuam a se afirmar. Pois, como aponta Tania Carvalhal, se esses processos resultam na redução do mundo, isso não implica uma homogeneização, o mundo “pode ter se tornado menor, mas não idêntico” (CARVALHAL, 2003, p. 59). Desta forma, os processos particulares engendrados na criação dessas produções nacionais e a forma como elas se relacionam com o poderio globalizante da indústria cinematográfica hollywoodiana elucidam questões referentes à sua identidade cultural e, por conseguinte, a do próprio país. E foi nesse contexto que a obra de David Cronenberg foi analisada neste trabalho.

No caso do cinema anglo-canadense, a condição é ainda mais complexa, uma vez que ele repete a notória incerteza e fraqueza de uma identidade canadense anglófona, especialmente em contraste às identidades auto-afirmativas dos Estados Unidos e do Quebec, cujos respectivos cinemas os representam tão bem. Além disso, o fato de compartilhar o mesmo idioma que as produções hollywoodianas, de por vezes repetir seus modelos e contratar seus artistas, ou ainda de apagar as referências específicas do lugar em busca de uma pseudo-universalidade das locações, faz com que as produções anglo-canadenses possam ser identificadas como sendo estadunidenses. No entanto, nem todos os filmes produzidos no Canadá almejam desfazer esse engano, pois tal condição pode facilitar sua entrada no

mercado dos Estados Unidos e abrir portas para o de outros países. Essa proximidade entre os dois sistemas e suas inter-relações mercadológicas resultam no imbricamento íntimo que há entre eles.

E se a identidade do cinema anglo-canadense sempre foi um território de incertezas, agora torna-se teoricamente quase impossível ou pelo menos indesejado à medida que a identidade canadense é abarcada pelo projeto multiculturalista. Assim, o Canadá anglófono define-se atualmente como um lugar que se constrói na coletividade formada por várias identidades individuais. No entanto, a busca pelo reconhecimento de uma identidade cultural anglófona foi durante muito tempo uma obsessão, cujas tentativas mais eficientes e notórias foram realizadas primeiro por Nothrop Frye e, em seguida, por Margaret Atwood. Ambos analisaram a literatura e as artes visuais do país em busca de características psicológicas e sociais comuns que fossem constitutivas de um imaginário e de uma cultura compartilhados pelos canadenses. Contudo, à medida que se institui o projeto nacional de reafirmar a condição multicultural do país, seus esforços teórico-críticos foram deixados à parte e quase completamente esquecidos.

Ao retomar as teorias de Frye e de Atwood para analisar a relação da produção cinematográfica de Cronenberg com as tradições culturais nacionais, foi possível resgatar algumas questões referentes à identidade cultural canadense apagadas no processo de conformação de uma identidade nacional multicultural e comprovar que apesar de haverem sido essas proposições teóricas tão criticadas, elas ainda são ferramentas úteis para as investigações acerca de produtos culturais do país. Claro que as teses de Frye e Atwood não dão conta das várias nuances envolvidas no processo de formação de uma identidade nacional, não sendo uma teoria completa da cultura canadense, mas identificam padrões recorrentes que ajudaram a construir a idéia de uma tradição cultural nacional, particularmente em relação à porção anglófona do país.

Ambas as teorias estão intimamente ligadas, tendo como ponto de origem comum a idéia de que a condição geográfica do país, por sua grande extensão inóspita, que precisou ser enfrentada, repercute de maneira ampla no imaginário cultural nacional. Assim, o confronto entre natureza e cultura e suas diversas implicações estão presentes na configuração da sociedade canadense e, por conseguinte, de suas tradições culturais. Duas vertentes significativas dessa condição, que se fazem presentes nos filmes de Cronenberg, dizem respeito à relação de fascínio e dependência com as tecnologias e ao perfil não-heróico dos protagonistas canadenses.

É então através da ação autoral, que tem o corpo humano como norteador da narrativa filosófica e esteticamente, que o cineasta revela sua identidade cultural. Pois mesmo que tenha muitas vezes sido o autor dos roteiros de seus filmes ou mesmo o responsável por enxertar elementos aos roteiros de outros autores, sua marca autoral está indubitavelmente em sua *mise-en-scène*, que é completamente orientada pela presença física de seus atores e pela consciência de que no foco da narrativa está o corpo, que revela-se então como matriz de seu cinema através do qual ele investiga a condição humana. Assim, também seus filmes mais recentes, apesar de não haverem sido escritos por ele, apresentam sua marca autoral principalmente na forma como o corpo é apresentado e investigado através da violência e da sexualidade. Mesmo em um contexto realista, completamente diferente de seus filmes anteriores, o corpo continua a ser motivo de abjeção e de desconforto.

Assim como muitos artistas que lhe são contemporâneos, Cronenberg investiga as agruras humanas através e a partir do corpo, confluindo com uma tendência global de questionamento da identidade a partir dele. A recorrência desses repertórios nas artes é sintomática de uma época em que as múltiplas possibilidades científicas colocam em xeque os limites do corpo e da vida, levantando questionamentos também em relação aos limites sociais, culturais e naturais, revelando a fragilidade das certezas sobre as quais o indivíduo tentou por muito tempo se afirmar, obrigando-o a repensar a condição do próprio corpo e, por conseguinte, repensar a própria identidade. E tais obras estão ainda inseridas em uma tradição artística que questiona a representação clássica do corpo.

Além disso, a forma como Cronenberg investiga, representa e questiona os limites do corpo não está apenas associada a uma tendência artística e teórica contemporânea, mas traz também a memória da tradição cultural canadense identificada por Frye e Atwood, que se combina então com as demais questões. O devir-corpo apresentado em seus filmes resgata uma condição imanente ao imaginário canadense de se contrapor à Natureza, que aterroriza por revelar a fragilidade e vulnerabilidade do corpo. E para dela protegerem-se, física e psiquicamente, os canadenses desenvolveram um “pensamento de guarnição” o qual acaba se projetando para as relações interpessoais e resulta em uma condição de isolamento. E, não por acaso, em muitos dos filmes de Cronenberg os protagonistas tendem a ser reclusos e retraídos e habitam espaços áridos, que os apartam do ambiente natural. Essa condição de desconfiança em relação à natureza reflete-se também no corpo, que se revela não confiável, mas ao qual eles estão inevitavelmente presos. O terror nasce então da consciência de estarem presos às forças orgânicas de vida e de morte. E esse parece ser o paradigma central da filmografia do cineasta, confrontar o medo atávico da morte. O qual, como ele mesmo afirma, está na origem

do gênero de horror. Isso explica a intensa ligação de sua produção com o gênero, que se revela como espaço ideal para tratar a questão. No entanto, mesmo ao passar para outros contextos cinematográficos, distanciando-se do gênero de horror, a questão do corpo enquanto principal fator da existência mantém-se presente em suas obras.

Para os protagonistas cronenberguianos, o corpo é um espaço de conflito, no qual eles lutam contra a própria natureza. Pois, como afirma Frye, *Whatever sinister lurks in nature lurks also inside us* (FRYE, 1995, p. 141). Assim, a forma como os canadenses se relacionam com a natureza reflete-se também na relação que estabelecem com o próprio corpo, como destaca Atwood, *attitudes towards Nature inevitably involve man's attitude towards his own body and towards sexuality* (ATWOOD, 2004, p. 76). E se a natureza é hostil, fazendo com que esteja sempre muito presente a idéia de morte, o corpo é também um terreno de temor, principalmente quando sua natureza híbrida, em constante transformação, se revela de maneira intensa, como se vê nos filmes de Cronenberg.

Assim também, o temor ao corpo feminino, que é frequentemente associado à natureza por conter em si os mistérios da reprodução, representa o próprio temor dos personagens cronenberguianos frente à natureza. Mas, em contraponto a esse medo existe o fascínio e a curiosidade que os instiga a buscarem compreender, investigar e por vezes destruir o corpo feminino, mesmo que esse processo implique também sua própria destruição. Essa relação de fascínio e temor está então na gênese da sexualidade apresentada em seus filmes, que é uma forma de conquistar o corpo feminino e assim tentar cruzar o limite que os aparta. É compreensível então que a sexualidade em seus filmes esteja sempre associada a um jogo de dominação que chega algumas vezes a configurar relações sadomasoquistas. Ao dominarem o corpo feminino, os personagens masculinos isolados e introspectivos experimentam momentos de liberação e de excesso, mas essa experiência acaba por acelerar o processo natural de destruição. Os mistérios do corpo feminino estão também na origem da abjeção, sentimento freqüente nos filmes de Cronenberg em decorrência das múltiplas formas encontradas por ele para expor o que deveria ficar contido nos limites do corpo. Ao romper os limites do corpo seus filmes causam no espectador nojo e asco, tirando-os de sua inércia e obrigando-os a confrontar a própria idéia de terem a sua integridade corporal rompida. E, nesse aspecto, novamente a sua obra entra em confluência com uma vertente da arte contemporânea que tem na abjeção um de seus objetivos.

A natureza do corpo revela-se então tão incontrolável quanto a própria natureza que os rodeia, e se a tecnologia foi a maneira encontrada pelos canadenses para conquistá-la e protegerem-se dela, igualmente seu imbricamento ao corpo, como acontece nos filmes de

Cronenberg, parece ser uma opção extremamente canadense. Assim, é evidente a intertextualidade existente entre seus filmes, especialmente *Videodrome* e *eXistenZ*, e as teorias tecnicistas propagadas pela Escola de Toronto a respeito dos meios de comunicação. O cineasta parece mesmo estar experimentando as possibilidades apontadas por essas teorias, mas concentrando-se nas de Marshall McLuhan, cujos axiomas ele transforma em imagens. Nesses filmes, Cronenberg retoma esses discursos teóricos e os coloca em diálogo com a realidade contemporânea e com as infinitas possibilidades de desenvolvimento dos adventos tecnológicos, dando-lhes novo vigor e comprovando que tais questionamentos e reflexões ainda são pertinentes na realização de análises referentes ao potencial e à influência das tecnologias na vida cotidiana. Mas ao colocar em discussão as capacidades de inter-relacionamento de corpo e tecnologia, a obra de Cronenberg conflui com vertentes teóricas, artísticas e científicas que buscam na tecnologia novos caminhos para o corpo.

Os personagens cronenberguianos estão então em constante embate contra a natureza finita do próprio corpo e contra o processo de degradação que não cessa, mas têm como única certeza o fato de que não podem escapar da morte. Assim, eles tentam vencer o processo natural, mas sempre perdem essa batalha. E da consciência de que sua luta é inútil advém o sentimento de impotência e de desesperança frente à inevitável transformação do corpo, que leva os protagonistas do cineasta ao recorrente fracasso. Eles revelam-se então como exemplos perfeitos da tendência canadense a apresentar em suas obras artísticas protagonistas que tendem ao fracasso, repetindo a sina identificada por Atwood. Eles tendem a optar pela própria morte ou então a apenas sobreviver sem tornarem-se mais felizes por isso. Conforme Beard, *the Cronenberg male protagonist resembles the long line of Canadian cinematic and literary un-heroes and their pattern of failure, powerlessness and hopeless waste* (BEARD, 1994, p. 116).

No entanto, os protagonistas cronenberguianos não são apenas “lindos perdedores” canadenses, eles representam também uma tendência global referente às questões existenciais que tentam dar conta do absurdo da existência. Tais questionamentos são fruto de um século no qual foram vistos todos os tipos de atrocidades, a vida humana perdeu o valor frente à experiência do genocídio e a existência foi revelada na plenitude de seu absurdo. Assim, a consciência da própria finitude está na origem de ambas as situações.

Os protagonistas cronenberguianos combinam então a marca árida dos não-heróis canadenses à condição absurda de sua época, sofrendo todos de uma melancolia profunda. Se os conflitos vividos por eles dão forma à angústia e ao desespero da condição absurda contemporânea, é inegável que a força da tradição cultural canadense de cultuar o não-herói

torna essa condição mais intensa e evidente neles que em outros de outras nacionalidades. Com seus protagonistas excêntricos e melancólicos, Cronenberg reconfigura a tradição canadense de cultuar o não-herói, o perdedor, o mero sobrevivente, chegando muitas vezes à faceta mais sombria dessa condição, justamente a incapacidade de sobreviver, ou a opção deliberada pela morte. Contudo, diferentemente de outros protagonistas canadenses que, conforme Atwood, são vítimas do destino ou da natureza, os protagonistas cronenberguianos sofrem as conseqüências das próprias escolhas e ações, sendo responsáveis pela realidade em que vivem para o bem e para o mal.

E para lidarem com seus tormentos existenciais, eles se refugiam na própria subjetividade criando mundos de fantasia, filosofia, sonho e ficção. Assim, assumem a liberdade que lhes propicia o absurdo e dão vazão à angústia através da criação artística ou científica. Contudo, seus experimentos tendem sempre ao fracasso e suas criações artísticas têm sempre a marca da tragédia. E, na maioria das vezes, o principal resultado de seus impulsos criativos é o próprio aniquilamento. Conscientes da liberdade que os angustia, eles fazem suas escolhas: enquanto alguns optam por abandonar o sofrimento através da morte voluntária, outros sobrevivem à angústia, mas sem conseguir resolvê-la. Ou, como diria Atwood, sem nada conseguirem que já não possuíssem antes, além do fato de escaparem com vida. Assim, paradoxalmente, Tom e Nikolai, os protagonistas dos dois mais recentes filmes do cineasta, *Marcas da violência* e *Senhores do crime*, justamente obras apontadas como tendo uma estreita ligação com cinema comercial hollywoodiano, são autênticos sobreviventes canadenses. Os protagonistas cronenberguianos podem sair do Canadá, mas o Canadá não sai deles.

Percebe-se então que essa condição que o cineasta reconhece como sendo decorrente de sua percepção existencialista, que o leva a reconhecer o corpo como principal condição da existência, está também intimamente ligada à essência cultural canadense que advém do conflito original e fundador da identidade cultural do país, reconhecida por Frye e Atwood, o confronto de indivíduo e natureza.

Ao constatar a presença dessas tradições culturais e artísticas canadenses nos filmes de Cronenberg foi possível ainda analisar a forma como ele as reconfigura. Na análise comparatista, colocando seus filmes em diálogo com outras manifestações artísticas e teóricas, advindas de outros contextos culturais, foi possível desvelar a forma como sua obra se insere em um contexto cultural global, mas criando um discurso outro gerado no processo de apropriação e rearticulação. É deste imbricamento de elementos advindos de várias

instâncias e na forma como o cineasta os articula que nasce sua identidade cultural cinematográfica.

Assim, a escolha do cineasta por representar recorrentemente esse devir-corpo (híbrido, mutante, efervescente), que está em permanente transformação, parece ter sido a maneira encontrada por ele para lidar com as questões complexas articuladas na conformação das identidades e principalmente da identidade cultural anglo-canadense. Pois, como definem Deleuze e Parnet:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão “o que você está se tornando?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos (DELEUZE-PARNET, 1998, p. 10).

O devir-corpo dos personagens cronenberguianos, imersos em seus processos de transformação que colocam em questão a integridade corporal, questionando limites e padrões, revela a própria condição de inconstância de suas identidades. Assim, quanto maior a percepção da própria condição transitória e inconstante, maior a incerteza em relação à própria identidade. A incapacidade de responder à cobrança permanente por uma definição impossível parece ser a responsável pelo fim trágico dos mais visceralmente melancólicos protagonistas cronenberguianos, cujos corpos efervescentes não permitem a configuração de identidades estáveis. Assim, os protagonistas cronenberguianos incorporam a inconstância da identidade anglo-canadense e repetem a busca incessante por sua definição.

No entanto, ao comprovar a presença do imaginário cultural nacional nas produções de Cronenberg, igualmente se desvela o fato de que não é apenas através deste que a sua identidade cultural se constrói, mas também em decorrência da forma como ele reconfigura essas tradições teórico-culturais e da maneira como ele a entrecruza com vários outros elementos. Pois a sua identidade cultural e autoral se configura justamente na construção de um espaço de recíproca contaminação, entre o canadense e o não-canadense, entre o local e o global.

E é nessa condição que a obra de Cronenberg se afirma, enquanto representação artística de seu tempo e de seu local, através da maneira como ele rearticula questões universais e particulares. Conforme o cineasta, *there's a saying in art that in order to be universal you must be specific. So I think every artist feels that he is dealing with specific things but that it also has significance universally* (in: APPLEBAUM, 2005). Contudo, o que

o cineasta parece não perceber é que quando seus filmes são descritos como extensões do cinema estadunidense, quando suas obras são acusadas de travestirem-se com a universalidade comercial da indústria hollywoodiana, como em *A mosca*, ou mais recentemente em *Marcas da violência*, ele está na verdade invertendo a dialética entre o local e o universal. Pois se a idéia de universalidade no cinema está atrelada a padrões hollywoodianos, Cronenberg consegue, através de um fazer cinematográfico que se pretende universal, rearticular sua própria herança cultural e nesse processo revelar a marca local de sua produção artística. Pois, conforme salienta Silvano Santiago:

A universalidade ou bem é um jogo colonizador, em que se consegue pouco a pouco a uniformização ocidental do mundo, a sua totalização, através da imposição da história européia como História universal, ou bem é um jogo diferencial em que as culturas, mesmo as em situação econômica inferior, se exercitam dentro de um espaço maior, para que se acentuem os choques das ações de dominação e das reações de dominados (SANTIAGO, 1982, p. 24).

Cronenberg age da segunda maneira exercitando-se dentro do sistema cinematográfico hollywoodiano para assim poder afirmar-se. Ele não sucumbe à uniformização conseguindo sempre manter sua marca cultural e autoral.

No entanto, a universalidade reconhecida em sua obra é responsável por fazer com que a crítica canadense a considere por vezes uma manifestação da dominação cultural hollywoodiana. O que revela uma das questões centrais na articulação da idéia de um cinema anglo-canadense, a constante tensão que mantém com o poder da indústria cinematográfica estadunidense, que reflete a própria tensão cultural existente entre o Canadá e os Estados Unidos. Sua obra revela então a falácia de tentar afirmar uma identidade cultural anglo-canadense livre das interferências estadunidenses, principalmente no cinema, onde as inter-relações culturais e econômicas são notórias e indissolúveis.

Beard considera que a obra de Cronenberg *hovers in an idiosyncratic space between classicism (Hollywood) and modernism (film "art")* (BEARD, 1994, p. 114). E quando Beard se refere a cinema de arte, mesmo que ele não mencione, está situando o cinema de Cronenberg entre o cinema hollywoodiano e o anglo-canadense avalizado pela crítica. Pois a crítica do país costuma identificar os filmes anglo-canadenses a partir das diferenças que instauram em relação às produções hollywoodianas, sendo, portanto, identificados como filmes de "arte" em comparação ao *mainstream*. Assim, a idéia de filmes de gênero não corresponde ao modelo de filmes que se deseja reconhecer como anglo-canadenses. Deste modo, o fato de a primeira investida da crítica frente à obra de Cronenberg ser justamente pela perspectiva de gênero cinematográfico talvez indique uma dificuldade ou a negação em



encarar seus filmes como representação cultural de uma identidade nacional. O problema não está em reconhecer a forma como seus filmes inserem-se em uma tradição cinematográfica de gênero, mas sim, em analisar essa relação sem levar em consideração as múltiplas questões (econômicas e culturais) inter-relacionadas na realização destas obras que colocam em debate ainda a maneira como os canadenses lidam com as influências externas, principalmente as estadunidenses.

O que está em jogo então é a constante indagação referente à definição de um cinema nacional anglo-canadense e ao reconhecimento dos fatores que representariam essa identidade cultural nas produções cinematográficas. E a idéia de defini-lo a partir da diferença que instaura em relação ao cinema estadunidense faz lembrar as questões articuladas por Roberto Schwarz em “Nacional por subtração”, pois assim como os brasileiros e os latino-americanos também os anglo-canadenses “fazem constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado” (SCHWARTZ, 1987, p.29) de sua vida cultural, estando a experiência dessa situação igualmente atrelada à formação de sua reflexão crítica. E, assim como apontou Schwartz em relação à crítica brasileira, também parte da crítica canadense acredita que a eliminação de influências estrangeiras automaticamente permitiria que a cultura nacional emergisse de forma absoluta. Mas como afirma Ernesto Laclau: “postular uma identidade separada e diferencial pura é o mesmo que afirmar que esta identidade se constitui através do pluralismo e da diferença. A referência ao outro está claramente presente como constitutiva da própria identidade” (LACLAU *apud* CARVALHAL, 2003, p. 61).

E essa pode ser uma boa forma de considerar a identidade do cinema anglo-canadense, o fato de a referência ao cinema hollywoodiano estar presente em sua constituição. Tal situação conflui com as palavras de Paulo Emílio Salles Gomes a respeito do cinema brasileiro: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética entre o não ser e o ser outro” (GOMES *apud* SANTIAGO, 1982, p.13). O diagnóstico que Gomes faz da condição brasileira parece ser também pertinente ao contexto do cinema anglo-canadense, que apesar de ser norte-americano, não é estadunidense e nem tampouco europeu. E, talvez mais penosamente que o cinema brasileiro, o cinema anglo-canadense vive a dúvida identitária entre o ser e o não ser, tendo de optar entre buscar afirmar-se como anglo-canadense e assim tender a ficar à margem da indústria e das grandes platéias; ou incorporar as idiosincrasias do cinema estadunidense para atingir platéias maiores.

Os filmes de Cronenberg, ao desvelarem a ligação existente entre o cinema estadunidense e o cinema anglo-canadense, situam-se na categoria do específico, pois imbricam o geral (hollywoodiano) ao individual (anglo-canadense) de maneira a criar um terceiro espaço, o específico, “que congrega a tensão entre ambos, ou seja, a dificuldade de expressar o modo, a intensidade e as formas de mútua correlação entre eles” (CARVALHAL, 2003, p. 161). É justamente a tensão entre os dois cinemas uma das questões que norteiam as discussões a respeito da obra do cineasta.

Mas mesmo sendo alguns de seus filmes considerados muito hollywoodianos, em sua maioria eles não alcançam grande êxito no mercado estadunidense, pois apesar da familiaridade que apresentam com suas produções, o processo de apropriação dos repertórios sempre implica transformação. Em contrapartida, a maioria dos seus filmes, apesar de não se enquadrar nos padrões cinematográficos estabelecidos pela crítica nacional, segue a vocação dos filmes anglo-canadenses, não alcançando grandes platéias em seu país e sendo preteridos em favor dos hollywoodianos. E, reafirmando a crítica canadense ao imperialismo cinematográfico dos Estados Unidos, Cronenberg compreende esse fracasso de público como resultado de manter-se produzindo fora do contexto estadunidense e não aderir às fórmulas hollywoodianas, o que faz com que seus filmes sejam considerados difíceis e complexos. Corroborando sua percepção, seus maiores sucessos de bilheteria, tanto no Canadá quanto nos Estados Unidos, são justamente aqueles que mais se aproximam dos padrões comerciais.

Seu maior êxito de bilheteria em ambos os mercados foi *A mosca*. É interessante destacar que apesar de enquadrar-se perfeitamente ao modelo de ficção-científica/horror, o filme apresenta muitos elementos recorrentes na filmografia do cineasta até então: um cientista obcecado por sua pesquisa, o corpo em transformação e as relações que os seres humanos instauram com as tecnologias através dele. Além disso, o protagonista, Brundle, encarna perfeitamente a essência canadense, sendo isolado e introspectivo e acabando por buscar a própria morte. O filme parece ter alcançado a fusão completa entre os imaginários, assim como acontece com o protagonista, a própria narrativa é uma combinação impossível de regressar às duas formas originais. *A mosca* representa então um momento em que a obra do cineasta consegue amalgamar as duas instâncias sem abrir mão de alguma das partes. Nem tão diferente dos modelos hollywoodianos para afastar os espectadores estadunidenses, nem tão semelhante aos filmes anglo-canadenses para afastar os espectadores canadenses. Talvez não seja mero acaso que o filme tenha sido o último do gênero de ficção-científica/horror produzido pelo cineasta (até agora), como se ele houvesse alcançado o ponto de tensão ideal entre as duas instâncias, tornando difusos os limites entre elas e metaforizando assim a

dificuldade em identificar as mútuas correlações existentes entre os dois cinemas. Após *A mosca*, o cineasta enveredou-se por projetos que fugiram de padrões de gênero definidos, combinando vários repertórios advindos de múltiplas fontes. Mas agora, com *Marcas da violência* e *Senhores do crime*, que mais uma vez dialogam explicitamente com os filmes de gênero hollywoodianos, desta vez os policiais (e os subgêneros adjacentes), parece que o cineasta novamente deseja reconfigurar um gênero inserindo-lhe a marca cronenberguiana.

Os filmes de Cronenberg não são então imitações das produções hollywoodianas, mas estabelece com estas uma relação dialética que resulta na configuração de um imaginário cultural canadense-estadunidense, através do qual a tendência ao fracasso e os extremos sentimentos de isolamento e de exclusão canadenses são apresentados através de imagens freqüentemente associadas ao modelo do cinema comercial estadunidense. As imagens extremas referentes ao maceramento e a transformação do corpo humano dialogam então com a estética do cinema feito nos Estados Unidos, seja nos seus primeiros filmes cujas imagens dialogam com a tradição dos filmes B estadunidenses de horror/ficção-científica/fantasia, ou em seus filmes mais recentes, cuja estética da violência dialoga com as imagens dos filmes policiais e de ação. E mesmo nos filmes que não estão em diálogo direto com esses gêneros, o corpo é sempre apresentado em sua visceralidade e violência.

As cenas de violência não são estranhas ao cinema canadense, no entanto, a violência visceral e espetacular centrada no corpo humano e no ataque a sua integridade, apresentada através de elaborados efeitos especiais, que buscam apresentar tais imagens o mais realisticamente possível é uma característica do cinema de gênero popular estadunidense. Para Bear, os filmes de Cronenberg comportam aspectos canadenses e estadunidenses: *the world of a nice repressed ("Canadian") protagonist is invaded by loud unrepressed ("American") convulsions of feeling and explosions of violence and horror* (BEARD, 1994, p. 114). Contudo, apesar de reconhecer que os dois imaginários se interpenetram nos filmes do cineasta, Beard não leva em consideração o fato de que ao apropriar-se desses repertórios, o cineasta os transforma e os rerepresenta ao seu local de origem, ao serem seus filmes exibidos nas salas de cinema estadunidenses. Mas nesse retorno, os repertórios transformados causam estranhamento no espectador estadunidense que tampouco os recebe melhor que os canadenses. Tanto nos filmes em que utilizou os repertórios dos filmes de horror e de ficção científica, dos quais se apropriou e reconfigurou, acabando por revigorar essas tradições, quanto em seus mais recentes filmes, que a um primeiro olhar parecem tão fiéis à estética e aos padrões hollywoodianos, o cineasta sempre instaura um diferencial, colocando em xeque paradigmas e dando um passo adiante, contribuindo assim para a evolução da linguagem

cinematográfica em um contexto mais amplo. Sua ação enquanto artista canadense está, como descreve Santiago a respeito dos escritores latino-americanos, “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, 1978, p. 28).

Mesmo que a interferência entre os dois sistemas não seja equivalente, sendo notória a soberania econômica das produções estadunidenses e a forma como dominam as salas de exibição do país, à medida que os filmes de Cronenberg adentram as fronteiras estéticas e territoriais estadunidenses, eles apresentam novas possibilidades para antigas fórmulas dentro do próprio padrão hollywoodiano. E, além disso, ao se apropriarem dos repertórios do *mainstream* cinematográfico e transformá-los, ao circularem no sistema cinematográfico estadunidense, eles não apenas instauram questionamentos acerca desses padrões, como também podem exercitar, em um espaço maior, inquietações culturais e identitárias do Canadá. Assim, ao colocarem os dois sistemas cinematográficos em interação, os filmes de Cronenberg transformam tanto os modelos cinematográficos estadunidenses quanto os canadenses, construindo um terceiro espaço que não é completamente hollywoodiano nem tampouco canadense, questionando assim os limites existentes entre os dois. Mas esse terceiro espaço não é um terceiro termo, e sim um entre-lugar que engloba e comporta os dois. Seus filmes são então uma novidade em relação aos dois sistemas, algo impuro, mas que ao mesmo tempo afirma sua nacionalidade.

Ao criador de uma obra tão visceral, como é Cronenberg e tomando como referência as imagens emblemáticas apresentadas em *Videodrome*, no qual os personagens têm bocas e corpos devoradores, aproximar seu fazer artístico da idéia antropofágica proposta por Oswald de Andrade, além de apropriado, parece ser uma relação que o agradaria. Mas se o cineasta devora as influências estrangeiras e, de forma voraz, as estadunidenses, ele as regurgita sobre seus criadores da mesma forma desagradável e abjeta com que faz Brundlefly em *A mosca*. Seus filmes resultam então dessa apropriação de repertórios e padrões que, depois de devidamente ruminados e assimilados, se transformam e retornam a sua origem com um aspecto muito menos agradável, por vezes repulsivo, mas sempre familiar apesar de assustador. Nesse sentido, seus recentes filmes, *Marcas da violência* e *Senhores do crime*, que muitos crêem representar a rendição do cineasta ao *mainstream*, são excelentes exemplos de seu potencial antropofágico que ao lidar com repertórios de filmes sobre crime e criminosos, como policial, *thriller*, ação, *gangster*, detetive e suspense, gêneros construídos e administrados por Hollywood, consegue inserir nessas obras a marca de seu olhar crítico. Em ambos os filmes, ele reconfigura dois repertórios comuns a esses gêneros, as cenas de sexo e

violência, tornando-as mais extremas e desconfortáveis. O erotismo simplório que faz parte do modelo dos filmes hollywoodianos é suplantado, em *Marcas da violência*, por cenas intensas que causam desconforto a alguns espectadores. E a violência inerente a esses padrões ganha novos paradigmas após a cena de luta com facas, na qual o protagonista está completamente nu, em *Senhores do crime*. Assim, Cronenberg não está repetindo modelos, mas após assimilar e transformá-los, ele os devolve a sua origem com um algo mais de desconforto e deformação, sendo essa talvez uma das suas mais fascinantes facetas. Um exemplo emblemático desse processo é *Marcas da violência*, no qual o cineasta utiliza vários repertórios do cinema hollywoodiano e de maneira especial o fascínio pela violência. Contudo, ao ser lançado em DVD nos Estados Unidos, o filme teve várias cenas abrandadas. Assim, não haveria melhor resposta à imposição cultural do que, utilizando as próprias ferramentas do dominador, realizar algo que lhe cause desconforto e inquietação. Pois a matéria-prima para as criações de Cronenberg vem em grande parte do cinema estadunidense, que sempre esteve presente na vida dos canadenses. E é esta inquietação gerada por suas obras, as quais, ao mesmo tempo em que se apropriam de repertórios hollywoodianos, os utiliza para perturbar a lógica construída pelo *mainstream* do cinema estadunidense, o que as torna tão instigantes e fascinantes.

Seu processo criativo revela então a marca híbrida de sua constituição artística, uma vez que, como propõe Homi Bhabha, o hibridismo se manifesta como elemento constituinte da linguagem, e, portanto, da representação. Pois enquanto processo dinâmico, pleno de desestabilização, o hibridismo não é simplesmente o encontro de mundos, mas se manifesta através do constante movimento do sujeito híbrido, que se mostra em seu descentramento e em seu desconforto dentro dos códigos que é obrigado a utilizar. Trata-se de um sujeito que executa o mandato que pesa sobre ele, mas ao executá-lo lhe introduz uma torção, um matiz, que é, no fundo, uma marca velada do desacato e uma pista de sua insatisfação. Assim, Cronenberg se vale dos códigos e repertórios cinematográficos estadunidenses que dominam e invadem o cinema anglo-canadense e a eles combina as tradições culturais nacionais e nesse processo, entrecruzado por sua subjetividade, ele sempre impõe a esses elementos alguma transformação, criando um ruído, que instaura algo de perturbador por apresentar e negar simultaneamente a semelhança com esses elementos. Seu processo de assimilação não é passivo, mas subverte o padrão do qual se apropria.

A idéia do híbrido permeia toda a produção de Cronenberg, seja como resultado dos múltiplos entrecruzamentos culturais que constituem sua identidade de canadense hifenizado: anglo-canadense, mas igualmente judeu-canadense, e norte-americano, mas avesso ao

imperialismo da cultura estadunidense, sem, contudo, conseguir se isentar das interferências culturais e econômicas da indústria cinematográfica hollywoodiana. E deste mosaico de informações, resulta a natureza ambígua de sua obra cinematográfica, enquanto alguns de seus filmes são considerados filmes de gênero, ou muito próximos de alguns gêneros, outros são impossíveis de ser enquadrados em gêneros cinematográficos estanques, sendo obras híbridas. Além disso, à própria noção biológica de híbrido é tantas vezes apresentada em seus filmes, nos quais a integridade do corpo humano é sempre preterida em favor do corpo transformado pela assimilação da alteridade. Desta forma, seus filmes representam uma condição contemporânea, pois como destaca Tania Carvalhal, “a hibridização [...] é o território próprio no qual as identidades contemporâneas são construídas” (CARVALHAL, 2003, p. 57).

A identidade cultural cinematográfica de Cronenberg se revela então na maneira como ele rearticula todas as suas múltiplas memórias, que advêm de várias instâncias: das tradições teórico-culturais canadenses, do cinema estadunidense, das artes, da filosofia, etc. O que não representa o apagamento das identidades, em busca de uma universalidade comercial, mas sim, a criação de expressões culturais inéditas. Pois como acredita o próprio cineasta, a identidade é a acumulação de percepções, memórias e sensibilidades (in: PUNSET, 2002), sendo uma construção diária e contínua que dura toda a vida. Sua identidade cultural cinematográfica se articula então no jogo entre o enraizamento e a errância através do qual suas obras são realizadas.

Cronenberg vive então o que Michel Maffesoli chamou de “enraizamento dinâmico”, que consiste na coexistência das necessidades de um lugar matriz e de um ir além. A necessidade de estar enraizado ao Canadá é uma característica declarada do cineasta que faz questão de ter em Toronto o seu local de residência e da realização da maioria de suas obras. Em contrapartida, suas obras o levam a ir além, à errância por várias culturas e tradições, não apenas um além territorial (quando filmadas em outros países), mas também cultural (ao incorporar repertórios de outras instâncias) e artístico. E não podem ser deixadas à parte nessa questão as implicações financeiras que mantêm a constante tensão quanto a um deslocamento profissional, representada pelos freqüentes convites para integrar-se à indústria hollywoodiana, em contraponto a sua opção por manter-se trabalhando no Canadá (o que não implica apenas o fato de filmar no território do país, mas em fazer parte de sua indústria cinematográfica). Sua escolha por manter-se produzindo em seu país está, para ele, associada ao desejo de liberdade para escolher seus projetos.

Ao realizar a retrospectiva da produção de Cronenberg foi possível identificar sua extrema relação com as políticas governamentais canadenses de incentivo à produção cinematográfica, sendo a maioria de seus filmes produzida com a colaboração financeira advinda de instituições governamentais. É evidente a diferença existente entre os filmes que ele realizou com subsídios financeiros advindo das políticas públicas e aqueles que ele realizou exclusivamente com dinheiro de produtoras, na maioria das vezes estadunidenses. Os filmes que realizou apenas com o dinheiro de produtoras se aproximam mais dos modelos hollywoodianos, como, por exemplo, *A hora da zona morta*, *A mosca*, e *Marcas da violência*. Já os filmes realizados com a colaboração financeira advinda das políticas públicas são mais pessoais e ousados, como, por exemplo, *Videodrome*, *Crash*, *Gêmeos: mórbida semelhança*, *eXistenZ*, etc. Mas, ao ficar livre das cobranças mercadológicas das produtoras estadunidenses, ele é obrigado a buscar colaboradores que o financiem e a respeitar as condições impostas pelas políticas governamentais canadenses. Conforme Cronenberg, *The more unique your film is and unusual it is and difficult it is, the harder it is to get it financed* (in: APPLEBAUM, 2005).

Se fazer cinema fora da indústria hollywoodiana é uma constante busca por sobrevivência, entregar-se ao *mainstream* pode ser também uma forma sobreviver. Para Cronenberg, parar de filmar seria a pior coisa que poderia lhe acontecer, muito pior do que dirigir *some nice, big-budget, mainstream movie* (in: RODLEY, 1997, p. 122) que fosse um sucesso de bilheteria. Mas ele faz uma ressalva, desde que isto fosse uma escolha sua e não uma imposição das circunstâncias, pois considera que se um dia não possuísse mais inspiração para realizar suas próprias obras, talvez esse não fosse um caminho tão ruim. E conclui: *It's Nice to think of the theory of survival being the essence of Canadian-ness* (in: RODLEY, 1997, p. 122).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### TEXTOS FICCIONAIS

CRONENBERG, David. *Crash*. London: Faber and Faber, 1996.

BALLARD, J. G. *Crash: estranhos prazeres*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BALZAC, Honoré. “Sarrasine”. In: BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999.

BURROUGHS, William S. “The Talking Asshole Routine”. In: *Reality Studio*. Disponível em: <http://www.realitystudio.org/texts/naked-lunch/talking-asshole/> Acessado em: 13 nov. 2006.

CASARES, Adolfo Bioy. *La Invención de Morel*. Buenos Aires. Emecé Editores, 1999.

COHEN, Leonard. *Beautiful Losers*. Toronto: McClelland & Stewart Inc (The Canadian Publishers), 1991.

CORTAZÁR, Julio. “Las babas del diablo”. In: *Las armas secretas*, 16ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. São Paulo: Editora 34, 2004.

EGOYAN, Aton. *The Sweet Hereafter*. Canadá, 1996. Disponível em: [http://www.sfy.ru/sfy.html?script=sweet\\_hereafter](http://www.sfy.ru/sfy.html?script=sweet_hereafter) Acessado em: 18 jan. 2001.

ILLICA, Luigi; GIACOSA, Giuseppe. *Madama Butterfly*. Disponível em: <http://www.home.earthlink.net/~markdlew/lib/butterfly/> Acessado em: 22 fev. 2002.

KAFKA, Franz. “A metamorfose”. In: *A metamorfose*. Chile: Editora América do Sul LDA, 1988.

NABOKOV, Vladimir. “Scenes from the Life of a Double Monster.” (1958) Disponível em: <http://lib.meta.ua/book/11123/> Acessado em: 12 out. 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

### BIBLIOGRAFIA SOBRE DAVID CRONENBERG

ADAMS, Parveen. “Death drive”. In: GRANT, Michael (ed.). *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Westport: Praeger Publishers, 2000.

ALLISON, Ashley. “Keeping his Body of Work in Mind: A Chronology of David Cronenberg's Success as Canadian Auteur and Industry Pillar.” *Sense of Cinema*. Setembro,



2002. Disponível em:

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/cronenberg.html#4> Acessado em: 14 abr. 2004.

ALIOFF, Maurie. "Double identity: David Cronenberg's a history of violence". *Take One*. Toronto, set/dez. 2005 Disponível em:

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0JSF/is\\_51\\_14/ai\\_n15653930/print](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0JSF/is_51_14/ai_n15653930/print) Acessado em: 07 mar. 2006.

APPLEBAUM, Stephen. "David Cronenberg: A History of Violence (entrevista)". *BBC*, Canadá, 2005. Disponível em:

[http://www.bbc.co.uk/films/2005/09/19/david\\_cronenberg\\_a\\_history\\_of\\_violence\\_interview.shtml](http://www.bbc.co.uk/films/2005/09/19/david_cronenberg_a_history_of_violence_interview.shtml) Acessado em: 20 mar. 2006.

AYSCOUGH, Suzan. "Cronenberg adds subversive touch to London crime thriller". *Playback*. Toronto, set. 2007.

Disponível em:

<http://www.playbackonline.ca/articles/magazine/20070903/cronenberg.html> Acessado em: 23 nov. 2007.

BARKER, Martin; ARTHURS, Jane; HARINDRANATH, Ramaswami. *The Crash Controversy: Censorship Campaigns and Film Reception*. London: Wallflower Press, 2001.

BEARD, William. *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg* (Revised and Expanded) Toronto: University of Toronto Press, 2006.

\_\_\_\_\_. "An Anatomy of Melancholy: Cronenberg's *Dead Zone*". *Journal of Canadian Studies*. vol. 27, nº 4, p. 196-179, 1992-93.

\_\_\_\_\_. "The Canadianness of David Cronenberg". *Mosaic*. Winnipeg. v 27. nº 2, p. 112-21, jun. 1994.

BERNARDES, Marcelo. Íntegra da entrevista com o diretor americano David Cronenberg. *Revista Época*, nov. 2005.

Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG72159-5856,00.html> Acessado em: 20 mar. 2007.

\_\_\_\_\_. "Cronenberg une biotecnologia e realidade virtual". *O Estado de São Paulo*, São Paulo 13 set.199.

BLACKWELDER, Rob. "Metaphor Man: controversial Visionary David Cronenberg Sees Technology, Mankind, Sexuality Merging in 'eXistenZ'". *Spliced*. 1999.

Disponível em: <http://www.splicedonline.com/features/cronenberg.html> Acessado em: 17 jun. 2002.

BOND, Jeff. "A history of collaboration". *The Hollywood Reporter*. Jan, 2006.

Disponível em:

[http://www.hollywoodreporter.com/hr/search/article\\_display.jsp?vnu\\_content\\_id=100180823](http://www.hollywoodreporter.com/hr/search/article_display.jsp?vnu_content_id=100180823)

8 Acessado em: 12 ago. 2006.

BROOKS, Kevin. "Technology and Empire: The Postcolonial Vision of David Cronenberg". North Dakota State University, v. 2, 2000. Disponível em: [www.ndsu.edu/RRCWL/V2/brooks.html](http://www.ndsu.edu/RRCWL/V2/brooks.html). Acessado em: 15 dez. 2004.

BROWNING, Mark. *David Cronenberg: author or film-maker?* Bristol, RU/Chicago – EUA: Intellect Books, 2007.

\_\_\_\_\_. "Thou, the player of the game, art God": Nabokovian game-playing in Cronenberg's eXistenZ". *Canadian Journal of Film Studies*, primavera. 2003.

Disponível em:

[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_qa4092/is\\_200304/ai\\_n9183870/print](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa4092/is_200304/ai_n9183870/print) Acessado em 13 ago. 2005.

BUKATMAN, Scott. *Terminal Identity: the Virtual Subject in Post-modern Science Fiction*. London: Duke University Press, 1994.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

COLI, Jorge. "Túmulo aberto: corpo e espírito no cinema de terror". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 out. 2000. Caderno mais.

CREED, Barbara. "Woman as monstrous womb: *The Brood*." In: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. (Popular Fiction Series). London: Routledge, 1994.

\_\_\_\_\_. "The naked crunch: Cronenberg's homoerotic bodies". In: GRANT, Michael (ed). *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Estados Unidos: Praeger Publishers, 2000.

CRONENBERG, David; BALLARD, J. G. *David Cronenberg & J.G. Ballard – Set for collision*. 1996. Disponível em: <http://www.members.density.com/cronedrome/Index2.html> Acessado em: 12 set. 2001.

\_\_\_\_\_. "Hollywood é corrosiva para a arte", diz diretor. *Folha de São Paulo*. São Paulo.

\_\_\_\_\_. "David Cronenberg on Spider". *ABC Arts on Line: The Australian Broadcasting Corporation's Gateway to Arts and Culture*, 2003. Disponível em: <http://www.abc.net.au/arts/film/stories/s660704.htm> Acessado em: 24 out. 2004.

DEE, Jonathan. "David Cronenberg's Body Language". *The New York Times*, Nova Iorque, 18 set. 2005. Disponível em:

[http://www.nytimes.com/2005/09/18/magazine/18cronenberg.html?\\_r=1&oref=slogin&page\\_wanted=print](http://www.nytimes.com/2005/09/18/magazine/18cronenberg.html?_r=1&oref=slogin&page_wanted=print) Acessado em: 18 abr. 2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. "Com "Spider", Cronenberg volta a abordar insanidade em

filme”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 mai. 2002.

FRENCH, Cameron. “David Cronenberg mira a violência americana em "Anjo da Morte". *Reuters*. Cinema UOL, set. 2005.

Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2005/09/13/ult26u19783.jhtm> Acessado em 28 dez. 2005.

FULLER, Graham. “Good Guy, Bad Guy”. *Sight & Sound*, Londres, p. 12-19, oct. 2005.

GAZDIC, Alek. “Warhol exhibit will 'shock' at AGO: Cronenberg”. *Canadian Television (CTV.ca)*. 10 jun. 2006. Disponível em:

[http://www.ctv.ca/servlet/ArticleNews/story/CTVNews/20060710/warhol\\_exhibit\\_060710/20060710/](http://www.ctv.ca/servlet/ArticleNews/story/CTVNews/20060710/warhol_exhibit_060710/20060710/) Acessado em: 23 out. 2006.

GLAISTER, Dan. “Cronenberg's *The Fly* to metamorphose into opera”. *The Guardian*. 26 fev. 2007.

Disponível em: <http://film.guardian.co.uk/news/story/0,,2021735,00.html?gusrc=rss&feed=16> Acessado em 14 jul. 2007.

GNERRE, Andrew. “David Cronenberg Keeps It Short”. *Movie Maker: The Art and Business of Making Movies*, 16 abr. 2008. Disponível em:

[http://www.moviemaker.com/education/article/david\\_cronenberg\\_make\\_it\\_short\\_film\\_project\\_20080416/](http://www.moviemaker.com/education/article/david_cronenberg_make_it_short_film_project_20080416/) Acessado em 07 mai. 2008.

GOROSTIZA, Jorge; PÉREZ, Ana. *David Cronenberg*. (Signo e Imagem/Cineastas). Madrid: Cátedra, 2003.

GRANT, Michael (ed). *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Estados Unidos: Praeger Publishers, 2000.

GRÜNBERG, Serge. *David Cronenberg: Interviews with Serge Grünberg*. London: Plexus, 2006.

\_\_\_\_\_. “David Cronenberg: *Spider c'est moi*”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, nº 568, p. 16-22, mai. 2002.

\_\_\_\_\_. “Rencontre avec Serge Grünberg”. *Fluctuat.net: art, culture, société, poil à grater...* Disponível em: <http://www.fluctuat.net/cinema/interview/grunberg.htm> Acessado em: 20 ago. 2006.

HATTENSTONE, Simon. “Gentleman's relish”. *The Guardian*, 6 out. 2006. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/film/2007/oct/06/londonfilmfestival2007.londonfilmfestival> Acessado em: 27 abr. 2007.

JACKSON, Kevin. “Odd man out”. *Sight & Sound*, Londres, jan. 2003. Disponível em: <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/72/> Acessado em: 23 mar. 2004.

- JOYARD, Olivier; TESSON, Charles. “L’aventure intérieure: Entretien avec David Cronenberg”. *Cahiers du cinéma*. Paris, n° 534, p. 67-73. 1999.
- KAISER, Patricia. “Videodrome y la nueva carne: Mente / Cuerpo / Enfermedad”. Universidad Central de Venezuela. Disponível em:  
[http://www.otrocampo.com/7/cronenberg\\_kaiser.html](http://www.otrocampo.com/7/cronenberg_kaiser.html) Acessado em: 7 abr 2004.
- KERMODE, Mark. “David Cronenberg”. *Sight and Sound*. Londres, p. 11-13, mar. 1992. Disponível em: <http://www.davidcronenberg.de/snsint92.html> Acessado em 23 out. 2003.
- LAING, Rowan. “A Comparison between the Theories of Marshall McLuhan and Two Films by David Cronenberg”. *Deepsouth*, v 6, n° 3, primavera. 2000.
- LERMAN, Gabriel. Entrevista a David Cronenberg. *Dirigido por...* Espanha, n° 349, out. 2005. Disponível em: <http://www.revistasculturales.com/articulos/imprimir/69/dirigido-por/418/entrevista-a-david-cronenberg.html> Acessado em: 14 jul. 2006.
- LEVY, Emanuel. “Eastern Promises: Viggo Mortensen's Brilliant Performance”. *Emanuel Levy*. Disponível em: <http://www.emmanuellevy.com/article.php?articleID=6853> Acessado em 30 jan. 2008.
- LODER, Kurt. “David Cronenberg Talks To Kurt Loder About 'Eastern Promises' And His Disturbing Body Of Work”. *MTV News*, set. 2007. Disponível em; <http://www.mtv.com/movies/news/articles/1570058/story.jhtml> Acessado em: 15 nov. 2007.
- LOWENSTEIN, Adam. "David Cronenberg and the "Face" of National Authorship". *National Cinema: Pittsburgh Film Colloquium*, out. 2004. Disponível em: <http://www.kinokultura.com/articles/oct04-natcine-lowenstein.html> Acessado em: 14 abr. 2005.
- KAUFMAN, Anthony. “David Cronenberg on "Spider": "Reality Is What You Make Of It””. *IndieWIRE*, 28 fev. 2003. Disponível em:  
[http://www.indiewire.com/people/people\\_030228cronen.html](http://www.indiewire.com/people/people_030228cronen.html) Acessado em: 17 jul 2007.
- MACCORMACK, Patrícia. “Phantasmatic Fissures: Spider”. *Sense of Cinema*, jun. 2003. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/contents/03/27/spider.html> Acessado em 13 de jul. de 2004.
- MAHER, Kevin. “David Cronenberg's actual bodily yarn”. *TimesOnline*. 6 out. 2007. Disponível em:  
[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/film/london\\_film\\_festival/article2582632.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/film/london_film_festival/article2582632.ece) Acessado em: 24 nov. 2007.

MARTIN, Michael. "The Nerve Interview: David Cronenberg". *Nerve.com*, 30 nov. 2005. Disponível em: [http://www.nerve.com/screeningroom/film/interview\\_davidcronenberg/](http://www.nerve.com/screeningroom/film/interview_davidcronenberg/) Acessado em 24 ago. 2006.

MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela. "Los cines canadienses en México: el caso de David Cronenberg, una breve reseña". *Revista Mexicana de Estudios Canadienses – nueva época*, nº 8, out. 2004. Disponível em: [http://www.revista.amec.com.mx/num\\_8\\_2004/Martinez-Zalce\\_Graciela.htm](http://www.revista.amec.com.mx/num_8_2004/Martinez-Zalce_Graciela.htm) Acessado em: 12 nov. 2006.

MATHIJS, Ernest. "AIDS References in the Critical Reception of David Cronenberg: 'It May Not Be Such a Bad Disease after All'". *Cinema Journal* - 42, nº 4, p. 29-45, verão, 2003.

MEDEIROS, Rosângela Fachel de. *Crash, romance e filme, expressão máxima da representação do desastre automobilístico em manifestações artísticas*. 2002. 309 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

\_\_\_\_\_. "David Cronenberg: Identidade nacional ou gênero cinematográfico". II Colóquio Sul de Literatura Comparada e Encontro da ABRALIC. Porto Alegre, 2003. Disponível em: [www.abralic.ufgrs.br](http://www.abralic.ufgrs.br)

MENDIK, Xavier. "Logic, Creative and (Critical) Misinterpretations: An Interview with David Cronenberg". In: GRANT, Michael (ed). *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. United States: Praeger Publishers, 2000.

MUELLER, Matt. "Eastern Promises' Q&A: David Cronenberg". *Premiere*. Disponível em: <http://www.premiere.com/features/4097/eastern-promises-q-a-david-cronenberg.html> Acessado em: 12 fev. 2008.

NETO, Alcino Leite. "Diretor canadense desvenda psique alienada em Cannes". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 mai. 2002.

PHIPPS, Keith. "Interviews: David Cronenberg". *AV CLUB*, mar. 2003. Disponível em: <http://www.avclub.com/content/node/22500> Acessado em: 25 mai. 2005.

PORTON, R. "The Film Director as Philosopher: An Interview with David Cronenberg". *Cineaste*, v. 24, nº. 4, outono, 1999. Disponível em: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-56750526.html> Acessado em: 29 mai. 2006

PUNSET, Eduard. "David Cronenberg: cineasta, director de Spider y La mosca – Cine y ciencia en busca de la condición humana". *Charlas com...* Barcelona, 22 dez. 2002. Disponível em: [http://www.eduardpunset.es/charlascon\\_detalle.php?id=15](http://www.eduardpunset.es/charlascon_detalle.php?id=15) Acessado em: 24 mai. 2006.

REZENDE, Marcelo. "Cronenberg fala sobre *Spider*". *Trópico: idéias de norte e sul*.

Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1564,1.shl> Acessado em: 29 maio 2006.

RIVAS, Andre. Must Read Interview with David Cronenberg on 'Eastern Promises'. *Ropeofsilicon*. Dez. 2007. Disponível em:

[http://www.ropeofsilicon.com/article/must\\_read\\_interview\\_with\\_david\\_cronenberg\\_on\\_easte\\_rn\\_promises/](http://www.ropeofsilicon.com/article/must_read_interview_with_david_cronenberg_on_easte_rn_promises/) Acessado em: 21 jan. 2008.

RODLEY, Chris. *Cronenberg on Cronenberg*. 2ª ed. London: Faber and Faber, 1997.

ROZEMEYER, Karl. "Sex on Film: David Cronenberg – The director of 'A History of Violence' on why sex and violence go together like a horse and carriage". *Premiere*, abr. 2008. Disponível em: <http://www.premiere.com/features/4513/sex-on-film-david-cronenberg.html> Acessado em: 25 mai. 2008.

SÁNCHEZ, Sergi. "David Cronenberg". *El Cultural*, p. 48-9, out. 2002,

SHAVIRO, Steven. "Bodies of Fear: David Cronenberg". In: *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

\_\_\_\_\_. "David Cronenberg". *Doom Patrols: A Theoretical Fiction About Postmodernism* (Serpent's Tail High Risk Books). London: Serpent's Tail, 1997. Disponível em: <http://www.shaviro.com/Doom/ch11.html> Acessado em: 20 mar. 2003.

SMITH, Murray. "(A) moral monstrosity". In: GRANT, Michael. *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. Canadá: Praeger Published, 2000.

SULLIVAN, Gordon Matthew. "Fascinated Victims." *Aspects of Abjection in the Films of David Cronenberg*. Disponível em: <http://www.lib.ncsu.edu/theses/available/etd-04192007-113016/unrestricted/etd.pdf> Acessado em: 20 mai 2007.

TESTA, Bart. "Technologies Body: Cronenberg, Genre, and the Canadian Ethos". *Post Script, Cinema Studies*, Innis College, University of Toronto. vol. 15, nº. 1, outono. 1995.

Disponível em: [http://www.utoronto.ca/cinema/html\\_site/faculty/testa/testa\\_article.htm](http://www.utoronto.ca/cinema/html_site/faculty/testa/testa_article.htm)

Acessado em 22 fev. de 2001.

THILL, Scott. "Cronenberg Drifts From Tech Horror, but Shocks Remain". *WIRED*. Califórnia, 28 dez. 2007. Disponível em:

[http://www.wired.com/entertainment/hollywood/news/2007/12/cronenberg\\_interview](http://www.wired.com/entertainment/hollywood/news/2007/12/cronenberg_interview)

Acessado em 27 jan. 2007.

VIEIRA, João Luiz; COELHO, Luiz Antônio L. "Subjetividade virtual em 'nova carne': O fim do tempo, espaço e corpo orgânico no sujeito recriado". *Anais do Nono Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação - IX COMPÓS*. Porto Alegre: FAMECOS/PUCRS, jun. 2000 (CD-Rom).

WALLACE, Lewis. "Body Language: An Interview With David Cronenberg". *Underwire*, 29 dez. 2007. Disponível em: <http://www.blog.wired.com/underwire/2007/12/body-language-a.html> Acessado em 25 jan. 2008.

WALLIN, Cláudia Varejão. "David Cronenberg teme a violência real do Brasil". *BBC Brasil.com*, 26 nov. 2005. Disponível em: [http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/11/printable/051124\\_cronenberg.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2005/11/printable/051124_cronenberg.shtml) Acessado 16 ago. 2006.

WILLIAMS, John Doggett. "David Cronenberg on Spider". *ABC Arts On Line*. Austrália, 2003. Disponível em: <http://www.abc.net.au/arts/film/stories/s660704.htm> Acessado em: 17 mai. 2005.

## **BIBLIOGRAFIA SOBRE CINEMA E CULTURA CANADENSE**

ARLEN, Michael J. "Marshall McLuhan y el abrazo tecnológico". In: ROSENTHAL, Raymond. *McLuhan: pro & contra*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

ATWOOD, Margaret. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: McClelland & Stewart, 2004.

\_\_\_\_\_. "Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature". In: AVERY, Donald; HALL, Roger. *Coming of Age: Readings in Canadian History since World War II*. Toronto: Harcourt Brace & Company, p. 7-20. 1996.

AVERY, Donald; HALL, Roger. *Coming of Age: Readings in Canadian History since World War II*. Toronto: Harcourt Brace & Company (University of Western Ontario), 1996.

BABE, Robert. "Foundations of Canadian Communication." Toronto: *Canadian Journal of Communication*, vol. 25, nº 1. 2000. Disponível em: <http://www.cjc-online.ca/viewarticle.php?id=560>. Acessado em 24 mai. de 2005.

BÉLANGER, Claude. "Quite Revolution". In: *Quebec History*. Marianopolis College, 1999. Disponível em: <http://faculty.marianopolis.edu/c.belanger/quebechistory/events/quiet.htm> Acessado 20 dez. 2007.

BERTON, Pierre. "Hollywood's Canada: The Americanization of Our National Image". In: CAMERON, Elspeth (ed). *Canadian Culture: An Introductory Reader*. Toronto: Canadian Scholar's Press, 1997.

CAMERON, Barry; DIXON, Michael. "Mandatory subversive manifesto: Canadian criticism vs. literary criticism." *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*. (SCL/ÉLC) vol. 2.2. 1977. Disponível em:

[http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory=vol2\\_2/&filename=cameron1.htm](http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory=vol2_2/&filename=cameron1.htm)

Acessado 17 ago. 2007.

“Capital Cost Allowance The Tax Shelter Years: 1975 to 1982”. In: *Canadian Film Encyclopedia, The Film Reference Library*: (January 2007) Disponível em:

<http://www.filmreferencelibrary.ca/index.asp?navid=46&csid1=1&layid=62> Acessado 22 jul. 2006.

BOURDIN, Alain. *MacLuhan: comunicação, tecnologia e sociedade*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

BRILLON, Nathalie. “Mexicans with parkas and mobile phones”: transnational cinema at Hollywood's edge. In: *Screening the Past*. Ed. 19. La Trobe University. 2006. Disponível em:

<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/19/mexicans-parkas-mobiles.html> Acessado 15 mar. 2007.

CAMERON, Elspeth (ed). *Canadian Culture: An Introduction Reader*. Toronto: Canadian Scholar's Press, 1997.

CAREY, James W. “Harold Adams Innis y Marshall McLuhan”. In: ROSENTHAL, Raymond. *McLuhan: pro & contra*. Caracas: Monte Avila Editores, p. 299-335. 1969

CERQUEDA, Sérgio Barbosa; RAMOS, Ana Rosa Neves. “Ficção e documentário: algumas reflexões sobre o Quebec contemporâneo nas obras cinematográficas de Jacques Gobout e Dennys Arcand”. *Interfaces Brasil/Canadá/Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Associação Brasileira de Estudos Canadenses*. N. 5 (2005) Rio Grande: FURG. ABECAN, p. 253-266. 2004.

CORUPE, Paul. “Sin and sovereignty: the curious rise of Cinepix Inc”. *Take One*, Toronto, mar/jun, 2005. Disponível em:

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0JSF/is\\_49\\_13/ai\\_n13492998/pg\\_3](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0JSF/is_49_13/ai_n13492998/pg_3) Acessado em: 23 jul. 2006.

DUROCHER, René. “Révolution Tranquille”. In: *L'Encyclopedie Canadienne: Histórica*. Disponível em:

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1SEC856687>

Acessado em: 20 dez. 2007.

FRANCE PRESS. “Cannes recebe com entusiasmo *As invasões bárbaras*”. Folha on line, 21 mai. 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u33293.shtml>

Acessado em: 27 mar. 2004.

FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloína Prati dos (org.) *Recortes transculturais*. Niterói: EDUFF: ABECAN, 1997.



FOLHA DE SÃO PAULO. Cannes recebe com entusiasmo "As invasões bárbaras". São Paulo, 21 mai. 2003. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u33293.shtml> Acessado em: 26 jul. 2005.

FOTHERGILL, Robert. "Coward, Bully or Clown; The Dream Life of a Younger Brother". In: FELDMAN, Seth; NELSON, Joyce (ed.). *Canadian Film Reader*. Toronto: Peter Martin Associates Limited, 1977.

FRANCIS, Douglas. "The Frontier and Images of the Canadian West in the Settlement Era". In: *The Journal of American and Canadian studies*. Japão, Sophia University, v. 9. 1992. Disponível em: <http://www.info.sophia.ac.jp/amecana/Journal/9-2.htm> Acessado em: 11 mar. 2006.

FRYE, Northrop. *O caminho crítico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. "Haunted by Lack of Ghosts". Em: STAINES, David (ed). *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1977.

\_\_\_\_\_. *The bush garden: Essays on the Canadian imagination*. Toronto: Anansi, 1995.

\_\_\_\_\_. *Division on a Ground: Essays on Canadian Culture*. Toronto: Anansi 1982.

\_\_\_\_\_. "Across the River and out of the Trees". *University of Toronto Quarterly* 50, nº 1, p. 1-14. 1980.

GASTAL, Susana. "McLuhan: desdobramentos polêmicos de uma teoria (ainda) polêmica". *Revista Famecos*. Porto Alegre. nº 22, dez. 2003.

GUARDIANI, Francesco. "The Common Ground of McLuhan and Frye". *McLuhan Studies*. Premiere Issue. 1990. Disponível em: [http://www.chass.utoronto.ca/mcluhan-studies/v1\\_iss1/1\\_1art12.htm](http://www.chass.utoronto.ca/mcluhan-studies/v1_iss1/1_1art12.htm) Acessado em: 29 mai. 2005.

GRANT, George. *Technology and Empire: Perspectives on North America*. Toronto: Anansi, 1969.

HANDLING, Piers. "Telefilm Canada". *The Canadian Encyclopedia*. Historical Foundation of Canada, 2007. Disponível em:

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0001284> Acessado em: 20 mar. 2007.

\_\_\_\_\_. "Documentary Film". *The Canadian Encyclopedia*. Historical Foundation of Canada, 2007. Disponível em:

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0002801> Acessado em 24 mai.2007.

HARCOURT, Peter. "Film". *The Canadian Encyclopedia*. Historical Foundation of Canada, 2007. Disponível em:

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0011671> Acessado 20 mar. 2007.

HUTCHEON, Linda. *The Canadian Postmodern*. Don Mills: Oxford University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. "O trabalho das mulheres: os irônicos desafios feministas". In: HANCIA, Nubia Jacques et al (Orgs.). *A voz crítica canadense no feminino*. Rio Grande: Editora da FURG, 2001.

INNIS, Harold A. *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

JEFFREY, Liss. "Rethinking Audiences for Cultural Industries: Implications for Canadian Research. In: McFADYEN, et al (eds.) *Cultural Developmente in an Open Economy*. Ontario, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.

JESSUP, Lynda. "The group of seven and the tourist landscape in Western Canada, or the more things change." *Journal of Canadian Studies*, 2002. Disponível em: [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_qa3683/is\\_200204/ai\\_n9025979](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3683/is_200204/ai_n9025979) Acessado em: 25 mai. 2006.

JOHNSON. Brian D. "Dead ringers: an excerpt from Brave films, wild nights: 25 years of festival fever". *Take One*, Toronto, outono, 2000. Disponível em: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0JSF/is\\_29\\_9/ai\\_30274206/print](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0JSF/is_29_9/ai_30274206/print) Acessado em: 11 abr. 2005.

\_\_\_\_\_. "English Canadian Films: Why No One Sees Them". *The Canadian Encyclopedia*. Historica Foudation of Canada, 2007. Disponível em: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=M1ARTM0012964> Acessado 27 ago. 2007.

KAYE, Janice. "Return to Hollywood North: veteran producer Peter O'Brian takes a turn behind the camera". *Take One*, Toronto, set/dez, 2003. Disponível em: [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0JSF/is\\_43\\_12/ai\\_109568312/print](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0JSF/is_43_12/ai_109568312/print) Acessado 29 set. 2006.

KINDLER, Anna M. Multiculturalismo e formação da identidade. In: FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloína Prati dos (org). *Recortes transculturais*. Niterói; EDUFF: ABECAN, 1997.

LAMOND, Dougald. "My Big fat Canadian identity theft - Point of View - films made in Canada pretend to be in the United States". *Take One*. Toronto, jun/set, 2003.

Disponível em: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0JSF/is\\_42\\_12/ai\\_104732187/print](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0JSF/is_42_12/ai_104732187/print) Acessado em: 24 set. 2005.

LAPIERRE, André; SMART, Patricia; SAVARD, Pierre. Language, *Culture and Values in*

- Canada at the Dawn of the 21st Century*. Ottawa, Carleton University Press, 1996.
- LIPSET, Seymour Martin. *La división continental: Los valores y las instituciones de los Estados Unidos y Canadá*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MACKENZIE, Scott. "National Identity, Canadian Cinema, and Multiculturalism". *Canadian aesthetics journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol 4, verão. 1999. Disponível em: [http://www.uqtr.ca/AE/vol\\_4/scott.htm](http://www.uqtr.ca/AE/vol_4/scott.htm) Acessado em: 23 abr. 2004.
- MAGDER, Ted. "The Film Industry". *The Canadian Encyclopedia*. Historical Foundation of Canada, 2007. Disponível em: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0011672> Acessado em: 22 mai. 2007.
- MASTERSON, Donald. "Family Romances: Memory, Obsession, Loss, and Redemption in the Films of Atom Egoyan". *University of Toronto Quarterly*, v. 71, nº 4, p. 881 – 891, outono 2002.
- McFADYEN, et al (eds.) *Cultural Development in an Open Economy*. Ontario, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Media Research: Technology, Art, Communication*. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Nacional, 1972.
- \_\_\_\_\_. "Canada: The Borderline Case". In: STAINES, David (ed). *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1977.
- \_\_\_\_\_. "The Relation of Environment to Anti-environment". In: McLUHAN, Marshall. *Media Research: Technology, Art, Communication*. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Media Research: Technology, Art, Communication*. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997.
- McLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *Os meios são as massa-gens*. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- MEDEIROS, Rosângela Fachel de. "Brasil e Canadá, tão longe, tão perto: cinema e identidade cultural". *Interfaces Brasil/Canadá/Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Associação Brasileira de Estudos Canadenses*. Rio Grande: FURG. ABECAN, v.4, p. 91-102. 2004.

\_\_\_\_\_. "Entre A última noite e O primeiro dia". CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABECAN, 8., 2005, Gramado. Anais. Porto Alegre, 2006. 1 CD-ROM.

MOLINARO, M.; McLUHAN, C; TOYE, W. (eds) *Letters of McLuhan*. Toronto, 1987.

MONITOR COMPANY: *U.S. Runaway Film and Television Production Study Report* (Director Guild of America (DGA) and Screen Actors Guild (SAG), 1999. Disponível em: <http://www.ftac.net/assets/applets/runaway.pdf> Acessado em: 23 out. 2003.

MONK, Katherine. *Weird Sex & Snowshoes, and Other Canadian Film Phenomena*. Raincoast Books, Vancouver, 2002.

MORRIS, Peter. "National Film Board of Canada". *The Canadian Encyclopedia*. Historical Foudation of Canada, 2007. Disponível em:

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0005620> Acessado em: 21 mar. 2007.

\_\_\_\_\_. "Public Policy, Public Opinion" In: MORAN, Albert (ed.) *Film Policy: An Australian Reader*. Brisbane: Institute for Cultural Policy Studies, Griffith University, 1995.

MORRIS, Peter; VÉRONNEAU, Pierre; HANDLING, Piers. "Film History". *The Canadian Encyclopedia*. Historical Foudation of Canada, 2007. Disponível em:

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0002800> Acessado em 24 abr. 2007.

MURPHY, Marsh. "'Film Co-opertives". *The Canadian Encyclopedia*. Historical Foudation of Canada, 2007. Disponível em:

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0009693> Acessado em 28 abr. 2007.

NAIRN, Tom. "McLuhanismo: el mito de la epoca". In: ROSENTHAL, Raymond. *McLuhan: pro & contra*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

O'KASICK, Jeremy. "Canadian Cult Hero Guy Maddin: 'I Have Plenty of Sadness In eserve". *IndieWIRE*, 17 fev. 2004. Disponível em:

[http://www.indiewire.com/people/people\\_040217maddin.html](http://www.indiewire.com/people/people_040217maddin.html) Acessado em: 25 mar. 2005.

PEREIRA, Vinícius Andrade. "Consciência e memória como objetos da comunicação: o approach de Marshall McLuhan". *Revista Famecos*. Porto Alegre. nº 24, , p. 149-153. jul. 2004.

PIKE, David L. "Across the Great Divide: Canadian Popular Cinema in the 21st Century". *Bright Lights Film Journal*, 2007. Disponível em:

<http://www.brightlightsfilm.com/56/canada.htm> Acessado em: 14 mai. 2007.

REINES, Philip. "The Emergence of Québec Cinema: a Historical Overview". *Essays on*

*Quebec Cinema*. MSU Press Canadian Series #2. Michigan State University Press. East Lansing, 1991. Disponível em: <http://ffar.concordia.ca/readings/reading14/ffar14a.html> Acessado em: 19 mar. 2006.

ROSENTHAL, Raymond. *McLuhan: pró & contra*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

\_\_\_\_\_. “Prólogo”. In: ROSENTHAL, Raymond. *McLuhan: pro & contra*. Caracas: Monte Avila Editores.

SAUVAGEAU, Florian. “Identité nationale et mondialisation: le cas de la télévision canadienne”. In: LAPIERRE, André; SMART, Patricia; SAVARD, Pierre. *Language, Culture and Values in Canada at the Dawn of the 21st Century*. Ottawa, Carleton University Press, 1996.

SÁNCHEZ, Graciela Martinez-Zalce. “Cine e identidade em Canadá”. In: *Revista Eletrônica de la Maestría en Estudios de Estados Unidos y Canadá. Facultad de Historia de la Universidad Autónoma de Sinaloa, México*, v. 1, n. 2, abr. 2000. Disponível em: <http://www.uasnet.mx/hiStOriaÍUS.CAN/rev/Dos> Acessado em: 14 abr. 2003.

SANTOS, Eloina Prati. “O outro somos nós”. In: BERND, Zilá; CAMPOS, Maria do Carmo (orgs). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, p. 125-136, 1995.

STAINES, David (ed). *The Canadian Imagination: Dimensions of Literary Culture*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1977.

SUBTIL, Filipa. “Uma teoria da Globalização *Avant la Lettre*. Tecnologias das Comunicação, Espaço e Tempo em Harold Innis.” Disponível em: [http://bocc.ubi.pt/pag/\\_texto.php3?html2=subtil-filipa-teoriaglobalizacao.html](http://bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=subtil-filipa-teoriaglobalizacao.html) Acessado 15 mai.2004.

TAYLOR, Charles. “Six Journeys: A Canadian Pattern”. CAMERON, Elspeth. *Canadian Culture: An Introduction Reader*. Toronto: Canadian Scholar's Press, 1997.

TELEFILM CANADA. “2002 - 2003 the Canada Feature Film Fund: Development, Production and Marketing Programs.” *Telefilm Canada*, 2002.

TESTA, Bart. “Experimental Film”. *The Canadian Encyclopedia*. Historical Foundation of Canada, 2007. Disponível em: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0002802> Acessado em: 22 mai. 2007.

TREMBLAY, Gaëtan. “De Marshall McLuhan a Harold Innis ou da Aldeia Global ao Império Mundial”. *Revista Famecos*. Porto Alegre. nº 22, , p. 13-21, dez. 2003.

VATNSDAL, Caelum. *They Came From Within: A history of Canadian Horror Cinema*.

Winnipeg: ARP, 2004.

VANDERBURH, Jennifer. "Ghostbusted! Popular Perception of English-Canadian Cinema". *Canadian Journal of Film Studies*. v. 12, nº 2, outono, 2004. Disponível em:

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_qa4092/is\\_/ai\\_n9262942](http://findarticles.com/p/articles/mi_qa4092/is_/ai_n9262942) Acessado em: 24 mar. 2006.

\_\_\_\_\_. "Identity" crisis in Canadian film". Montreal: *Queens University Film Studies*, 1996. Disponível em: <http://www.film.queensu.ca/CritsiCal/VanderBurghhtml> Acessado em: 14 de abr. 2004.

WATT, Frank. "Nationalism in Canadian Literature". In: CAMERON, Elspeth (ed.). *Canadian Culture: an Introductory Reader*. Toronto: Canadian Scholar's Press, p. 213-230, 1997.

WALS, Gene. "Feature Film". *The Canadian Encyclopedia*. Historica Foudation of Canada. Disponível em:

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0011670> Acessado em 28 abr. 2007.

WISE, Wyndhan. "Canadian cinema from boom to bust: the tax-shelter years". *Take One*. Toronto, dez/mar 1998. Disponível em:

[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0JSF/is\\_22\\_7/ai\\_30155873/](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0JSF/is_22_7/ai_30155873/) Acessado em: 20 abr. 2007.

\_\_\_\_\_. "Ghostbusters as a Canadian film". *Take One*, Toronto, primavera, 1997. Disponível em: [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0JSF/is\\_/ai\\_30504456](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0JSF/is_/ai_30504456) Acessado em: 20 mar. 2007.

YARDLEY, M. Jeanne. "The maple leaf as maple leaf: facing the failure of the search for emblems in Canadian literature". *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* (SCL/ÉLC), v. 12.2, 1987. Disponível em:

[http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory=vol12\\_2/&filename=Yardley.htm](http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/bin/get.cgi?directory=vol12_2/&filename=Yardley.htm)

Acessado em: 20 set. 2007.

## **BIBLIOGRAFIA TEÓRIA**

ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BREYTON, Daniele; ARMÊNIO, Elaine. "O corpo: campo de batalha contemporâneo" in: Alonso, S.L., Gurfinkel A.C. e Breyton D.M.(orgs). *Figuras clínicas do feminino no mal-estar contemporâneo*. Ed. Escuta, São Paulo: Escuta, 2002.

- ADES, Dawn. "Francis Bacon: as Fronteiras do Corpo". In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. "Catálogo 24ª Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico - antropofagia e histórias de canibalismos". São Paulo, vol. 01, p. 408-415, 1998.
- ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth e Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literature*. Nova York: Routledge, 1990. Disponível em: <http://www.usp.nus.edu.sg/post/poldiscourse/ashcroft3a.html> Acesado em: 5 jul. 2004.
- ARTAUD, Antonin. "Surrealismo e revolução". In: WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud*. Coleção Rebeldes & Malditos - v. 5. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. 1ªed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS e Tomo Editorial, 2007.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada e interamericana*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.
- \_\_\_\_\_; CAMPOS, Maria do Carmo (Orgs.). *Literatura e americanidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de

Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BROPHY, Philip. "Horrorality: the textuality of the Contemporary Horror Film". 2000

Disponível em: [http://www.philipbrophy.com/projects/rstff/Horrorality\\_H.html](http://www.philipbrophy.com/projects/rstff/Horrorality_H.html) Acessado em: 10 out. 2007.

\_\_\_\_\_. "The Body Horrible". 1990. Disponível em:

<http://www.philipbrophy.com/projects/bdyhrbl/BodyHorrible.html> Acessado em: 10 out. 2007.

BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papirus, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CARVALHAL, Tania. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

COHEN, Renato. *A Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

COLI, Jorge. "O fascínio de Frankenstein". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 jun. 2001. Caderno mais.

COUTO, Edvaldo S.; GOELLNER, Silvana V. "Bioarte – estéticas de corpos mutantes". *404nOtF0und*. ANO 6, v 1, n° 58, Nov/dez. 2006. Disponível em:

[http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und/404\\_58.htm](http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und/404_58.htm) Acessado em: 20 jun. 2007.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur, 1974.

CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. (Popular Fiction Series). London: Routledge, 1994.

DANTAS, Marília Antunes. "Subjetividade moderna: tragicidade e angústia segundo Kierkegaard e Freud". *Psicologia.com.pt* Disponível em:

<http://www.psicologia.com.pt/artigos/textos/A0353.pdf> Acessado em: 12 out. 2007.

DAOLIO, Jocimar. *Da Cultura do Corpo*. Campinas: Papirus, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.



- DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo. Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*. São Paulo: Escuta, 1993
- DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social; As regras do método sociológico; O suicídio; As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores)
- DUMONT, Louis. *O individualismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora da Unisinos, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir: nascimento das prisões*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia” (1914-1916). *A história do movimento psicanalítico*. Vol. XIX. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. Estudos sobre a histeria (1893-1895). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Vol. II. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- \_\_\_\_\_. *Psicopatologia da Vida Cotidiana*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- \_\_\_\_\_. A pulsão e suas vicissitudes (1915). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIV Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. “O estranho” (1917-1919). In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos. Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Vol XVII. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda, 1976.
- GARDNER, James. *Cultura ou lixo?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- GILLAIN, Anne. *O cinema segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Identidade cultural e diáspora”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 24, 1996, p. 68-76
- HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: SILVA, Tomas Tadeu da (org). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- KATZ, Ephraim. *The International Film Encyclopedia*. London: Macmillan, 1979.

- KIERKEGARRD, Soren. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LAPANCHE, J e J.B. PONTALIS. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1983.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo*. Antropologia e Sociedade. Campinas: Papyrus, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A construção social do corpo*. Campinas: Papyrus, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Anthropologie de la douleur*. Paris: Éditions Métailié, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Corps et sociétés: essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Paris: Librairie des Méridiens, 1985.
- \_\_\_\_\_. "A síndrome de Frankenstein". In: Sant'ana, Denise B. (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- \_\_\_\_\_. O corpo enquanto acessório de presença: notas sobre a obsolescência do homem. In: MARCOS, Maria, Lucilia e CASCAIS, Fernando (Orgs). *Corpo, técnica, subjetividade*. *Revista de Comunicação e Linguagem*, Relógio d'Água, junho de 2004.
- \_\_\_\_\_. O Corpo-Máquina. In: VEREDAS. *Revista de divulgação do centro cultural do Banco do Brasil*, Rio de Janeiro, n.63, p. 20-24, março/2001.
- \_\_\_\_\_. "Adeus ao corpo". In: NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LEMONS, André. "A página dos ciborgues". Disponível em:  
<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemons/cyborgs.html>. Acessado em: 4 dez.2004.
- LEVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LIVAK, Leonid. "The place of suicide in the French avant-garde of the inter-war period". *Romanic Review*. Columbia University. Mai. 2000. Disponível em:  
[http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary\\_0286-1909522\\_ITM](http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-1909522_ITM) Acessado em 12 out. 2007.
- KORSMEYER, Carolyn; SMITH, Barry. "Visceral Values: Aurel Kolnai on Disgust". In: KOLNAI, Aurel. *On Disgust*. Chicago: Open Court, 2003.
- MELLID, Marisol Romo. "Los autorretratos mas terribles". 20 nov. 2005. Disponível em:  
[http://www.solromo.com/art\\_foto/nebreda](http://www.solromo.com/art_foto/nebreda) Acessado em: 27 out. 2007.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

- MORENCY, Jean. “Fronteira”. In: BERND, Zila (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. 1. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS e Tomo Editorial, , p. 289-295, 2007.
- MOURA, Miguel. J. A. “Ramírez traza un mapa del cuerpo en el arte contemporâneo”. *El País*. Madrid, 25 de maio 2003. Disponível em:  
[http://www.elpais.com/articulo/cultura/J/Ramirez/traza/mapa/cuerpo/arte/contemporaneo/elpepicul/20030625elpepicul\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/J/Ramirez/traza/mapa/cuerpo/arte/contemporaneo/elpepicul/20030625elpepicul_4/Tes) Acessado em: 27 out. 2007.
- NIGHTINGALE, Katherine. “Mad Scientists?” In: *SCIENCE: The Imperial College Science Magazine*. London, Canadá, ed. 5, verão. 2006. Disponível em:  
[http://www.union.ic.ac.uk/media/iscience/pdfs/issue\\_5.pdf](http://www.union.ic.ac.uk/media/iscience/pdfs/issue_5.pdf) Acessado em: 20 abr. 2008.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- OLIVARES, Rosa. “En cuerpo y alma”. *Lapiz*, Espanha, ano XVI, nº 142. 1998.
- ORLAN. “Le Manifeste de L’Art Charnel”. Disponível em:  
<http://www.telemaquetime.free.fr/ArtCharnel.htm> Acessado em: 10 abr. 2006.
- PLANT, Sadie. *Mulher digital: o feminino e as novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Record: Rosa do Tempos, 1999.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.
- RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANT’ANNA, Denise. “Transformações do corpo: controle de si e uso dos prazeres”. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. “As Artes do corpo biocibernético”. In DOMINGUES, Diana (org.) *A Arte e a vida no século XXI*, São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Figurações do corpo biológico ao virtual”. *Revista Ínterim*. nº.4. Paraná: UTP, 2007. Disponível em:  
<http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/04/artigos/artigo tematico 3.pdf> Acessado em: 20 fev. 2008.
- SANTIAGO, Silviano. “Apesar de dependente, universal”. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, p.13-24, 1982.
- \_\_\_\_\_. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma aventura literária nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SCHWARTZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos – a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo” In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Maria Lucia Camargo; ANTELO, Raul (orgs). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC, 1999.

SHIN, Andrew. “Projected bodies in David Henry Hwang's M. Butterfly and Golden Gate - Critical Essay.” *Melus*, primavera, 2002. Disponível em:

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m2278/is\\_1\\_27/ai\\_89929579/print](http://findarticles.com/p/articles/mi_m2278/is_1_27/ai_89929579/print) Acessado em: 24 mar. 2006.

SIBÍLIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002

\_\_\_\_\_. “O pavor da carne: riscos da pureza e do sacrifício no corpo-imagem contemporâneo”. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre. nº 25, dezembro 2004.

\_\_\_\_\_. “Imagens da beleza pura: o corpo digitalizado”. FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica. Rio de Janeiro, 2005.

Disponível em:

[http://www.209.85.215.104/search?q=cache:ZT083eUxJgQJ:www.file.org.br/file2006/symp\\_rio/papers\\_doc/portugues/paula\\_sibilia.doc+bio-ascetico&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br&client=firefox-a](http://www.209.85.215.104/search?q=cache:ZT083eUxJgQJ:www.file.org.br/file2006/symp_rio/papers_doc/portugues/paula_sibilia.doc+bio-ascetico&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=1&gl=br&client=firefox-a) Acessado em: 20 nov. 2006.

SILVA, Tomas Tadeu da (org). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. “Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

STERLAC. *Obsolete Body*. Disponível em:

<http://www.stelarc.va.com.au/obsolete/obsolete.html> Acessado em: 23 mar. 2000.

STRATHERN, Paul. *Kierkegaard em 90 minutos*. Rio Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1999.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. São Paulo: Cosac e Naify Edições Ltda, 1995.

TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1997.

TILLICH, Paul. *Perspectivas da Teologia Protestante nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Aste, 1999.

TURNER, Frederick Jackson. *The Frontier In American History*. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/TURNER/> Acessado em: 20 jan. 2007. TUCHERMAN, Ieda. Breve história do corpo e de seus monstros. Lisboa, Ed. Veja, Coleção Passagens, 1999. VIEIRA, João Luiz. “Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção científica”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WOODS, Michelle. “Czech Literature, The King with the Horse's Ears, and Its Translations by Karel Havlíček Borovský and Milan Uhde”. *Comparative Literature and Culture*, v. 6, Ed. 4, dez. 2004. Disponível em: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1248&context=clweb> Acessado em: 17 jun. 2008.

## FILMOGRAFIA DE DAVID CRONENBERG

*A mosca (The Fly)*, 1983. David Cronenberg. Canadá, Estados Unidos.

*Cada um com seu cinema (Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence)*: “No suicídio do último judeu do mundo no último cinema do mundo” (“At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World”), 2007. David Cronenberg e outros. França.

*Calafrios (Shivers)*, 1975. David Cronenberg. Canadá.

*Crash: estranhos prazeres (Crash)*, 1996. David Cronenberg. Canadá, Inglaterra.

*Enraivecida na fúria do sexo (Rabid)*, 1976. David Cronenberg. Canadá.

*Filhos do Medo (The Brood)*, 1979. David Cronenberg. Canadá.

*Gêmeos: mórbida semelhança (Dead Ringers)*, 1988. David Cronenberg. Canadá.

*Marcas da Violência (A History of Violence)*, 2005. David Cronenberg.

*M. Butterfly*, 1993. David Cronenberg. Canadá, Estados Unidos.

*Mistérios e Paixões (Naked Lunch)*, 1971. David Cronenberg. Canadá, Inglaterra.

*Scanners: sua mente pode destruir (Scanners)*, 1980. David Cronenberg. Canadá.

*Senhores do crime (Eastern Promises)*, 2008. David Cronenberg. Canadá, Inglaterra.

*Spider: desafie sua mente (Spider)*, 2002. David Cronenberg. Canadá, Inglaterra.

## **ANEXOS**

## ANEXOS I

### Sinopses e fichas técnicas

#### *Transfer* – 1966

Um psiquiatra e seu paciente obsessivo estão sentados à mesa que está preparada para o jantar em uma paisagem coberta pela neve. O paciente admite haver inventado acontecimentos sobre sua vida para divertir e também para ocasionalmente preocupar o médico, que, contudo, não apreciou os seus esforços.

Ficha técnica:

Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg; Direção de fotografia: David Cronenberg; Edição: David Cronenberg; Elenco: Mort Ritts, Rafe Macpherson; Duração: 7 min.

#### *From the Drain* – 1967

Dois homens completamente vestidos estão dentro de uma banheira em uma casa para veteranos de guerra. Um é agente secreto; o outro, um especialista em armas químicas e biológicas. Um deles pergunta: “Você vem aqui com frequência?” E eles discutem as mudanças ocorridas na biologia das plantas e dos seres humanos causadas pela guerra. Enquanto o agente secreto toma notas, uma planta mutante emerge do ralo da banheira e extermina o outro. Os sapatos do homem morto, único vestígio que resta após o ataque, são guardados em um armário onde existem muitos outros sapatos.

Ficha técnica:

Produtora: Emergent Films Ltd.; Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg; Direção de fotografia: David Cronenberg; Edição: David Cronenberg; Elenco: Mort Ritts, Stephen Nosko; Duração: 14 min.

#### *Stereo* – 1969

Um helicóptero aterrissa no pátio de um grande prédio e um homem de capa preta desembarca. Uma voz em *off* explica os detalhes pseudo-científicos acerca do experimento que está sendo realizado. O homem de capa é um dos oito sujeitos “categoria A” submetidos à cirurgia denominada Indução Biológica, realizada no cérebro e desenvolvida pela *Canadian Academy For Erotic Enquiry*. A cirurgia faz com que o indivíduo perca a capacidade de falar

e lhe confere habilidades telepáticas, mas ele precisa de três meses de preparação antes de poder ter contato com o restante do grupo. O idealizador do experimento é o Dr. Luther Stringfellow. Os participantes da experiência caminham pelos corredores do prédio e pelo jardim, interagindo telepaticamente. Eles criam uma espécie de dependência telepática com os pesquisadores e quando são afastados deles por muito tempo começam a sofrer uma severa desorientação psíquica. Afrodisíacos sintéticos que impulsionam a omnissexualidade passam a ser introduzidos à dieta dos participantes para expor sua inerente “perversidade polimorfa”, fazendo-os buscar de todas as formas alcançar o sexo pela telepatia. Ao fim do filme, o narrador relata que os participantes da experiência renegaram seus poderes telepáticos de comunicação, isolando-se uns dos outros em um clima de violência e antagonismo que leva ao suicídio de dois deles.

Ficha técnica:

Produtora: Emergent Films Ltd.; Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg; Direção de fotografia: David Cronenberg; Edição: David Cronenberg; Elenco: Ronald Mlodzik; Duração: 65 min.

### ***Crimes of the Future* – 1970**

O último paciente ainda vivo na *The House of Skin* realiza um ritual inexplicável enquanto é observado pelo então diretor da instituição, Adrian Tripod, que está substituindo seu mestre desaparecido, o dermatologista Antoine Rouge. A ação do filme é toda narrada pela voz em *off* de Tripod. Ele explica e comenta tudo que está acontecendo. A clínica trata de casos sérios do Mal de Rouge, uma doença de pele causada por cosméticos que foi identificada por Rouge e por isso batizada com seu nome. A princípio a doença dizimou a população feminina pós-puberdade passando então a infectar também os homens. Após a morte do último paciente, Tripod parte em busca de respostas indo ao *Institute of New-Venereal Diseases*, que antes colaborava com as pesquisas de Rouge, onde ele encontra um ex-colega que está internado, pois seu corpo produz protuberâncias orgânicas sem função que quando retiradas cirurgicamente voltam a surgir em outra parte do corpo. Ao deixar o Instituto, Tripod decide aprender as técnicas da podiatria do *Oceanic Podiatry Group*. Ele conhece Tiomkin, líder de um grupo conspiratório de pedofilia heterossexual, que lhe pede ajuda para conseguirem a manutenção da espécie humana, pois tendo todas as mulheres do planeta morrido em decorrência da doença, restam apenas as meninas pré-púberes (que nunca usaram cosméticos). Na *Gynaecological Research Foundations* é pedido a Tripod que analise o caso de uma



menina de seis anos levada à puberdade prematuramente. Ele é então escolhido para engravidá-la antes que ela seja atingida pelo mal de Rouge. Mas, ao entrar no recinto onde se encontra a garotinha, ele sente a presença de Antoine Rouge e não consegue consumir sua missão.

Ficha técnica:

Produtora: Emergent Films Ltd. e Canadian Film Development Corporation (CFDC);  
Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg; Direção de fotografia: David Cronenberg; Edição: David Cronenberg; Elenco: Ronald Mlodzik (Adrian Tripod); Duração: 65 min.

### *Calafrios (Shivers – 1975)*

Uma propaganda de televisão apresenta o moderno edifício de apartamentos *Starliner*, na ilha de *Starliner*, perto de Montreal. Em um dos apartamentos o Dr. Emil Hobbes ataca a jovem Annabelle. Em outro, Nicholas Tudor senta-se a frente um espelho, aparentemente sofrendo dores estomacais. Hobbes estrangula Anabelle, abre seu ventre e coloca ali um tipo de ácido antes de cortar o próprio pescoço. Tudor vai ao apartamento de Annabelle e se depara com a cena sangrenta. O parceiro de Hobbes, Rollo Linsky, explica ao Dr. Roger St. Luc o projeto do colega: criar um parasita capaz de substituir a função de qualquer órgão do corpo humano, e revela que o cientista possuía inclinações pedófilas. As dores de Tudor persistem e ele vomita um tipo de parasita similar a fezes que rasteja pelo chão. Na lavanderia uma mulher segue um rastro marrom que a leva até uma máquina de lavar da qual um parasita salta e se prende ao seu rosto. Um homem procura o Dr. St. Luc reclamando de caroços no estômago e diz que deve tê-lo pego da “garota do 1511”, Anabelle. Linsky encontra as anotações pessoais de Hobbes e descobre que o cientista considerava os parasitas como uma combinação de doença venérea e afrodisíaca capaz de transformar o mundo em uma orgia linda e sem sentido, e para seus experimentos ele usara Anabelle como cobaia. Os infectados são acometidos de acesso de violência e desejo sexual. Apesar dos esforços de Dr. St. Luc e de Rollo Linsky, o parasita se propaga rapidamente entre os moradores do *Starliner*, infectando a maioria deles, e transformando o prédio em um lugar caótico de orgia, morte e destruição. Os sobreviventes infectados deixam o prédio enquanto o rádio anuncia uma onda de inexplicáveis ataques sexuais por Montreal.

Ficha técnica:

Produtora: Cinepix, Canadian Film Development Corporation (CFDC), DAL Productions;  
 Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg; Direção de fotografia: Robert Saad;  
 Som: Michael Higgs; Edição: Patrick Dodd; Trilha sonora: Ivan Reitman; Elenco: Paul  
 Hampton (Roger St. Luc), Joe Silver (Rollo Linsky), Lynn Lowry (Forsythe), Allan  
 Migicovsky (Nicholas Tudor), Ronald Mlodzik (Merrick); Duração: 87 min.

***Enraivecida na fúria do sexo (Rabid – 1976)***

Hart e Rose sofrem um acidente de motocicleta nas proximidades da clínica Keloid. O Dr. Keloid precisa fazer uma cirurgia de emergência em Rose para salvá-la, na qual ele utiliza uma tecnologia que transforma tecidos retirados do próprio corpo em um tecido “morfologicamente neutro” capaz de assumir as características do tecido da região em que é enxertado. Através desta técnica ele recupera o tecido do intestino de Rose destruído no acidente. Após a cirurgia, Rose descobre que a única coisa da qual pode se alimentar é sangue humano, o qual ela extrai de suas vítimas através de um tentáculo fálico que sai de um orifício surgido em sua axila. Rose foge do hospital em busca do sustento que seu novo corpo necessita. Mas, ao extrair um pouco de sangue de suas vítimas, ela as contamina com uma espécie de raiva, transformando-as em seres enlouquecidos e violentos, que passam a atacar outras pessoas, mas que após atacarem entram em um espécie de coma e morrem. O noticiário de televisão anuncia um surto de casos de raiva. A cidade de Montreal se torna uma região de perigo e é declarada lei marcial. Tropas de higienização do Estado e grupos de justiceiros se reúnem com o propósito de extirpar os doentes. Ao conseguir encontrar Rose em seu apartamento, Hart lhe revela que ela é a causa da epidemia, mas ela se recusa a acreditar, eles lutam e ela o derruba. No saguão do edifício, Rose captura um homem e diz a Hart que irá fazer um experimento – se o homem não ficar doente então ela não é a causa da doença. Contudo, ela termina por ser assassinada pelo homem ao qual infectara. Na manhã seguinte seu corpo nu é encontrado e jogado em um caminhão por um grupo de higienizadores, vestidos com roupas anti-contágio.

Ficha técnica:

Produtora: Cinepix, The Tilbar Syndicate, The Canadian Film Development Corporation;  
 (CFDC), Famous Players Film Company; Direção: David Cronenberg; Roteiro: David  
 Cronenberg; Direção de fotografia: René Verzier; Som: Richard Lightstone; Edição: Jean  
 Lafleur; Trilha sonora: Ivan Reitman; Diretor de arte: Claude Marchand; Elenco: Marilyn

Chambers (Rose), Frank Moore (Hart Read), Joe Silver (Murray Cypher), Howard Ryshpan (Dr. Dan Keloid), Ronald Mlodzik (Male Patient); Duração: 91 min.

*Fast Company* – 1979

O famoso piloto de corridas da categoria *Funny Car*, Lonnie “Luck Man” Johnson, patrocinado pela companhia de combustível *FastCo* sofre um grave acidente, seu carro explode, mas ele escapa sem ferimentos. O acidente revela dificuldades da equipe e o diretor da *FastCo*, que os patrocina, Pill Adamson diz ao mecânico que a equipe não pode buscar a vitória, pois isso custaria muito dinheiro e o real interesse da empresa é apenas usar a imagem da equipe para vender seus produtos. Lonnie deseja que seu protegido Billy “The Kid” Brooker corra, mas Adamson acredita que os fãs desejam ver Lonnie e por isso decide que ele deve dirigir. Lonnie corre contra Gary “The Blacksmith” Black e ganha. Após a corrida, Lonnie decide fazer algumas modificações no carro, mas descobre que Adamson cancelara o serviço de reparos. Como vingança ele denigre os produtos da *Fastco* em uma entrevista de televisão. Irritado com Lonnie, Adamson procura Black para contratá-lo como novo piloto da *FastCo* e paga ao mecânico de Black, Meatball, para que sabote o carro de Lonnie. Após Lonnie perder a corrida por causa da sabotagem, ele e toda a equipe são demitidos. Bill fica desapontado, pois iria correr na próxima corrida, mas Lonnie insiste que ele irá correr, bastando que roubem o carro de volta. Eles descobrem que o carro está exposto em um *motor-show* e conseguem pegá-lo. Billy corre então contra Black, mas devido a outra sabotagem o carro de Black incendeia e ele morre. Mentor do crime, Adamson entra em pânico e tenta fugir em uma aeronave. Mas Lonnie entra no *Funny Car* e persegue a aeronave, atingindo-a em uma das asas, mesmo assim ela consegue levantar vôo, mas acaba caindo sobre um caminhão da *FastCo* e explodindo.

Ficha técnica:

Produtora: Quadrant Films e Canadian Film Development Corporation (CFDC); Direção: David Cronenberg; Roteiro: Phill Savath, Courtney Smith e David Cronenberg, a partir da história original de Alan Treen; Direção de fotografia: Mark Irwin; Som: Bryan Day; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Fred Molin; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: William Smith (Lonnie Johnson), Claudia Jennings (Sammy), John Saxon (Phill Admson), Nicholas Campbell (Billy Brooker), Cedrick Smith (Gary Black), Judy Foster (Candy), George Buza (Meatball), Robert Haley (P.J.); Duração: 91 min.

*Filhos do medo (The Brood – 1979)*

No *Somafree Institute*, em frente a uma platéia, Dr. Hall Raglan humilha um de seus pacientes, Mike, fazendo-o demonstrar sua raiva através de manchas vermelhas que lhe cobrem o corpo transformando-se em feridas. Uma exibição da psicoplasmação: manifestação física da raiva mental. Terapia criada por Raglan que ele explica no livro *The Shape of Rage*. Frank Carveth busca sua filha, Candy, que fora visitar a mãe, Nola, internada no Instituto, e descobre marcas roxas na menina. Ele volta então ao Instituto para conversar com o médico da esposa, Raglan. Frank acusa Nola de abusar da menina e decide impedir outras visitas. A terapia de Raglan encoraja Nola a colocar para fora sua raiva. Em uma das sessões ele fala como se fosse a filha de Nola, levando-a a resgatar os rancores referentes a sua relação com a mãe. Em sua casa, Juliana, mãe de Nola, vai investigar barulhos vindos da cozinha e vê comida, suco, copos e pratos pelo chão e de repente é golpeada por uma criatura que tem a estatura de uma criança. Juliana morre e seu ex-marido, pai de Nola, Barton Kelly, vem para o enterro e fica na casa de Frank, onde também é assassinado pelas criaturas. Frank chega justo na hora que ele está sendo atacado e acaba matando uma das criaturas, levando então o corpo para ser analisado. A criatura possui olhos estranhos e não tem órgãos sexuais, nem umbigo. A professora de Candy, Ruth Mayer, também é morta pelas criaturas que em seguida seqüestram a menina para levá-la à mãe. Frank vai ao instituto em busca da filha e descobre que as criaturas são na verdade “filhos” de Nola gerados de sua raiva em protuberâncias externas que pendem de seu ventre. Ele assiste a um dos partos monstruosos da mulher, que rompe a protuberância com os próprios dentes, tirando de seu interior a pequena criatura e lambendo-a para limpar-lhe do sangue. Para salvar a filha, Frank estrangula Nola e quando ela morre tudo fica tranqüilo, pois sua prole assassina morreu com ela. No automóvel, voltando para casa, ele não percebe que no braço da filha surgem protuberâncias semelhantes às que cresciam no ventre da mãe.

Ficha técnica:

Produtora: Elgin International Productions, Les Productions Mutuelles e Canadian Film Development Corporation (CFDC); Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg; Direção de fotografia: Mark Irwin; Som: Bryan Day; Edição: Allan Collins; Trilha sonora: Howard Shore; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: Oliver Reed (Dr. Hal Raglan), Samantha Eggar (Nola Carveth), Art Hindle (Frank Carveth), Cindy Hinds (Candice Carveth); Duração: 92 min.

*Scanners: sua mente pode destruir* (*Scanners* – 1980)

Cameron Vale vaga confuso por um *shopping center*, escuta desordenada e simultaneamente os pensamentos das pessoas ao redor, os quais lhe invadem e perturbam a mente. Dois homens o seguem e o sedam lançando um dardo em sua mão. Quando acorda, ele está em uma cama dentro de um depósito da *Consec*, sendo atendido pelo Dr. Paul Ruth. Este lhe explica que sua perturbação mental resulta do fato de Cameron ser na verdade um “*scanner*”. No auditório da *ConSec*, acontece uma exibição de poderes *scanners*, pede-se a um voluntário que pense em algo específico para que o “*scanner*” possa ler sua mente. Contudo, o voluntário é na verdade outro *scanner*, Darryl Revok. O *scanner* que está fazendo a exibição se concentra para ler a mente de Revok, mas logo começa a manifestar um grande pânico, debatendo-se em agonia até sua cabeça explodir. Os seguranças tentam injetar “ephemerol” em Revok para controlar seus poderes *scanners*, mas acabam sendo mentalmente dominados por ele, que os obriga a se matarem. O novo chefe da segurança da *Consec* deseja acabar com as pesquisas do Dr. Ruth, que por sua vez culpa Revok e sua organização pelos problemas do programa. Dr. Ruth planeja aproximar Cameron de Revok e infiltrá-lo no grupo. Nesse percurso Cameron conhece Kim que passa então a ajudá-lo. Cameron descobre que Revok está envolvido com a *Biocarbon Amalgamate*, uma organização de fachada para a produção de “ephemerol”, cuja intenção é usar a droga em mulheres grávidas a fim de criar uma nova geração de *scanners*. Cameron encontra Revok, que lhe revela então serem ambos irmãos e filhos do Dr. Ruth, que testou o “ephemerol” na esposa grávida e observou os efeitos colaterais nos próprios filhos. Revok revela ao irmão o plano de liderar essa nova geração de *scanners* que está prestes a nascer, mas Cameron refuta o plano e eles iniciam uma luta telepática. Revok consegue destruir o corpo de Cameron. Quando Kim entra na sala, vê o corpo carbonizado de Cameron, mas ainda sente sua presença e o chama. Em um dos cantos da sala está Revok, mas quando ele encara Kim, ela reconhece os olhos de Cameron, que diz: “Sou eu, Kim. Cameron. Eu estou aqui. Nós ganhamos...”

Ficha técnica:

Produtora: Filmplan International Inc. e Canadian Film Development Corporation (CFDC);  
 Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg; Direção de fotografia: Mark Irwin;  
 Som: Don Cohen; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Howard Shore; Direção de arte:  
 Carol Spier; Elenco: Stephen Lack (Cameron Vale), Patrick McGoohan (Dr. Paul Ruth),  
 Michael Ironside (Darryl Revok), Jennifer O'Neill (Kim Obrist); Duração: 103 min.

***Videodrome: síndrome do vídeo*** (*Videodrome* – 1982)

Max Renn é presidente do canal de televisão a cabo, CIVIC TV – canal 83 – que transmite apenas programas com conteúdo pornográfico e violento. Entediado com a programação de seu canal, ele procura encontrar mais interessante. Haglan, um dos funcionários do canal, capta o sinal de um misterioso programa de televisão chamado Videodrome. Com uma imagem de baixa qualidade, o programa apresenta cenas sádicas de violência, tortura e assassinatos que parecem a Max muito reais. Ele se interessa pelo programa e pede mais material a Harlan. Em um debate televisivo sobre a exibição de violência e pornografia na televisão, Renn conhece o “profeta dos meios de comunicação” Brian O’Blivion, que participa através de uma espécie de teleconferência, e a radialista Nicki Brand com quem inicia um relacionamento amoroso. Max assiste mais vídeos de Videodrome e começa a ter alucinações. Nicki também fica fascinada pelo programa e o seu relacionamento com Max se torna cada vez mais sadomasoquista. Ela resolve que vai participar de Videodrome e desaparece. As alucinações de Max tornam-se cada vez mais reais e violentas. Ele descobre que O’Blivion está envolvido com o programa e resolve procurá-lo indo até a *Cathode Ray Mission*, uma instituição que oferece emissões televisivas para indigentes. Na missão é recebido por Bianca, filha de O’Blivion, que lhe revela que o pai está morto, mas continua vivo através das inúmeras fitas de vídeo que deixou gravadas. Em casa, ao pegar uma fita para colocar no aparelho de vídeo, ela parece pulsar em sua mão como se estivesse viva. No vídeo, O’Blivion fala diretamente a Max, dizendo-lhe que sua realidade já é metade vídeo-alucinação. Nicki começa a aparecer nessas vídeo-alucinações. Max volta a procurar Bianca para falar sobre suas alucinações, ela lhe explica que as alucinações são um efeito colateral do Videodrome que gera um tumor no cérebro dos espectadores, que foi a causa da morte de seu pai. Em casa, assistindo Videodrome, sentado no sofá, ele segura um revólver e o utiliza para coçar o ventre no qual se abre uma fenda semelhante a uma vagina. Ele enfia a mão com a arma dentro da fenda e ao retirá-la, o revólver fica lá dentro. Max é chamado por Barry Convex da *Spectacular Optical* para discutir sobre o Videodrome. Convex lhe revela que deseja utilizar a CIVIC TV para transmitir o programa e em seguida insere uma fita na fenda do ventre de Max e manda-o assassinar seus sócios e Bianca e entregar-lhe o canal 83. Max coloca a mão no interior da fenda e retira de seu interior o revólver que começa a se amalgamar à sua mão, transformando-se em uma peça híbrida tecno-orgânica. Ele assassina seus sócios, mas ao tentar matar Bianca, ela consegue reprogramá-lo, inserindo-lhe outra fita. Ela então proclama: “A vídeo-palavra feita carne. Morte ao Videodrome. Vida longa a nova

carne!” Max vai então até um show da *Spectacular Optical* e mata Convex. Após o crime, ele foge rumo às docas, refugiando-se em um navio abandonado no interior do qual há uma televisão. Nicki aparece no aparelho e lhe diz que para transformar-se em nova carne é preciso primeiro matar a antiga. Em seguida, ele assiste a si mesmo, naquele mesmo lugar matando-se com um tiro na cabeça. Após o disparo a televisão explode lançando vísceras de seu interior. Max então aponta o revólver para a própria cabeça e declara: “Longa vida à carne nova!” e repete a cena que assistira.

Ficha técnica:

Produtora: Filmlan International II Inc., Guardian Trust Company, Famous Player, Canadian Film Development Corporation (CFDC); Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg; Direção de fotografia: Mark Irwin; Som: Bryan Day; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Howard Shore; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: James Wood (Max Renn), Deborah Harry (Nicki Brand), Les Carlson (Barry Convex), Jeck Creley (Brian O'Blivion), Sonja Smits (Bianca O'Blivion); Duração: 87 min.

### ***A hora da zona morta* (*The Dead Zone* – 1983)**

Após a aula, o professor Johnny Smith vai com sua noiva, Sarah, a um parque de diversões. Mais tarde, recusa o convite da noiva para ficar com ela, preferindo voltar para sua casa. No caminho de volta, sofre um acidente que o deixa em coma por cinco anos. Ao despertar, descobre que Sarah casou-se com outro homem e teve um filho. Ainda no hospital, Johnny descobre que com o acidente adquiriu uma nova habilidade: ao simples toque de sua mão em outra pessoa, ele tem visões sobre o passado ou futuro dessa pessoa. Seus poderes se tornam conhecidos, transformando-o em uma celebridade e o xerife da cidade, Bannerman, pede-lhe ajuda para desvendar os crimes de um *serial killer*, mas Johnny recusa, por considerar sua habilidade uma maldição. Contudo, após assistir a um programa de televisão sobre os crimes, decide ajudar. Ao acompanhar o xerife ao local de um assassinato e ao tocar na mão da garota morta, ele diz: “ela o conhecia”. Em sua visão, assiste impotente à garota ser assassinada com tesouradas e descobre que o assassino é um dos policiais, Dodd. Quando Johnny e o xerife vão procurá-lo em sua casa, Dodd se mata cravando a tesoura na cabeça pela boca. Quando Johnny reencontra Sarah, ela está trabalhando na campanha política do senador Stillson. Ao apertar a mão do senador, Johnny o vê como presidente dos Estados Unidos ordenando um ataque nuclear. Johnny pergunta a um amigo, se ele pudesse voltar no tempo mataria Hitler? O amigo lhe responde que se as visões lhe permitem ver o futuro é porque ele pode mudá-lo.

Johnny resolve tentar matar Stillson em um comício, mas quando o candidato sobe ao palanque, convida Sarah e seu filho a acompanhá-lo. Johnny está preparado para atirar, mas Sarah o vê e grita seu nome. Apavorado, Stillson usa o menino como escudo. Johnny é baleado, Stillson vai até ele querendo saber quem ordenara o atentado. Com esse contato, Johnny tem sua última visão: a capa de um jornal com a foto do candidato usando o menino para se proteger e a manchete anunciando que não há futuro para Stillson, que se suicida. Johnny diz a Stillson que ele está acabado e após se declarar para Sarah, morre.

Ficha técnica:

Produtora: Dino De Laurentiis Corporation e Lorimar Productions; Direção: David Cronenberg; Roteiro: Jeffrey Boam, adaptação do livro homônimo de Stephen King; Direção de fotografia: Mark Irwin; Som: Bryan Day; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Michael Kamen; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: Christopher Walken (Johnny Smith), Brooke Adams (Sarah Bracknell), Martin Sheen (Greg Stillson); Duração: 100 min.

### *A mosca* (*The fly* – 1986)

Em uma festa na *Bartok Science Industries*, o brilhante e excêntrico cientista Seth Brundle conhece a atraente jornalista Veronica Quaipe e a convida para acompanhá-lo a seu laboratório, prometendo mostrar-lhe uma coisa que mudará o mundo. Brundle está trabalhando na criação de um aparelho de teletransporte, composto por duas partes (*teleports*). O equipamento realiza a transmissão de matéria de um ponto a outro do espaço – de um *teleport* a outro – através de um processo de desintegração e reintegração. Ele faz uma demonstração do equipamento para a jornalista, que fica entusiasmada e quer escrever uma matéria a respeito do assunto, mas Brundle a convence a manter a invenção em segredo até que ele seja capaz de teletransportar matéria viva. Os dois iniciam um romance, mas o ex-namorado de Veronica, Stathis Borans, editor da revista *Particle*, na qual ela trabalha, começa a interferir na relação. A pesquisa de Brundle evolui, ele começa a compreender a “carne”, a matéria orgânica, e ensina isso a seu computador, conseguindo assim finalmente teletransportar com sucesso um ser vivo, um babuíno. Uma noite, perturbado pelo ciúme por Veronica, Brundle resolve tornar-se a cobaia humana para o teste do teletransportador. Displícite, ele não percebe que uma mosca também entrou no aparelho e durante o processo de teletransporte, ele e o inseto são geneticamente combinados. Brundle transforma-se então em um ser híbrido e seu corpo entra em processo de mutação. A princípio, ele fica mais forte e viril, mas aos poucos vai-se transformando em uma criatura grotesca. Durante sua



metamorfose, perde partes do corpo e sua forma humana dá lugar a uma nova forma híbrida: homem-mosca, sendo então renomeado pelo computador como Brundlefly. Veronica descobre que está grávida e decide abortar, mas é seqüestrada da clínica por Brundlefly, que tenciona recuperar sua humanidade, fusionando-se com ela e o filho ainda em seu ventre através da máquina. No entanto, ela é salva por seu ex-namorado e Brundlefly acaba por acidentalmente fundir-se ao próprio teletransportador, transformando-se em um ser híbrido homem-inseto-máquina. A criatura disforme, rastejando e sem poder falar, faz Veronica entender seu desejo de morrer. Entre lágrimas, ela lhe dá um tiro na cabeça.

Ficha técnica:

Produtora: Brooksfilms; Direção: David Cronenberg; Roteiro: Charles Edward Pogue e David Cronenberg, baseado no conto de George Langelaan; Direção de fotografia: Mark Irwin; Som: Bryan Day; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Howard Shore; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: Jeff Goldblum (Seth Brundle), Geena Davis (Veronica Quaife), John Getz (Stathis Borans); Duração: 95 min.

***Gêmeos: mórbida semelhança (Dead Ringers – 1988)***

Toronto, 1954: os meninos Beverly e Elliot Mantle, gêmeos idênticos, discutem as diferenças sexuais entre os humanos e os animais que vivem sob a água e resolvem convidar uma garotinha para fazer sexo com eles em uma banheira a título de experimento. Em 1967, em uma aula de anatomia em Cambridge, os gêmeos examinam um cadáver utilizando um instrumento criado por eles, o Retrator Mantle, que torna mais acessíveis os órgãos femininos. Um dos professores os repreende dizendo que aquele aparato não poderia ser utilizado em mulheres vivas. Em 1988, os irmãos são famosos em Toronto pela competência como ginecologistas especializados em fertilidade feminina. Além de trabalhar e viver juntos, compartilham tudo, incluindo as conquistas amorosas, praticando um jogo recorrente de troca de identidade entre si. São procurados por uma famosa atriz, Claire Niveu, que busca descobrir a razão de nunca haver conseguido engravidar. Os gêmeos descobrem que a atriz tem uma deformidade orgânica, possuindo três entradas no útero, o que a define como uma mulher mutante. Elliot a seduz e depois seu irmão também mantém relações com ela, passando-se por ele. Contudo, Beverly se apaixona e quando a atriz descobre que na verdade esteve com os dois irmãos, que fingiam ser uma única pessoa, fica furiosa. Ela enfrenta Elliot (passando a reconhecer as diferenças entre eles) e escolhe manter o relacionamento com Beverly. A paixão deste por Claire interfere na relação dos irmãos, que se distanciam. E

quando a atriz inicia uma nova produção cinematográfica, Beverly mergulha em um estado de melancolia e loucura, intensificado pelo abuso das drogas às quais fora introduzido por ela. Preocupada com Beverly, Claire pede ajuda a Elliot, que procura sem sucesso resgatar o irmão do vício. Perturbado, Beverly tenta realizar uma cirurgia utilizando os instrumentos que criara para operar “mulheres mutantes”. Desconfortável e percebendo que algo estava errado, a paciente o faz encerrar o procedimento. O episódio faz com que os gêmeos sejam impedidos de exercer sua profissão. Buscando retomar a sintonia com o irmão, Elliot começa também a abusar de medicamentos. Imbuídos pela idéia de serem como gêmeos siameses, eles decidem realizar uma cirurgia para separarem-se utilizando para isso os instrumentos criados por Beverly. Na cadeira de exames ginecológicos, Elliot se entrega à operação, Beverly o eviscera utilizando seus “instrumentos para operar mulheres mutantes”. Como resultado da cirurgia de “separação” Elliot morre e Beverly tenta abandoná-lo para ir ao encontro de Claire. Contudo, é incapaz de fazê-lo e regressa para perecer junto ao irmão. Na última cena do filme, ambos estão mortos no interior caótico do apartamento, Beverly com o cadáver do irmão em seus braços.

Ficha técnica:

Produtora: Mantle Clinic II Ltd em associação com Morgan Creek Productions Inc e Telefilm Canadá; Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg e Norman Snider, baseado no livro *Twins* de Bari Wood e Jack Geasland; Direção de fotografia: Peter Suschitzky; Som: Bryan Day; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Howard Shore; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: Jeremy Irons (Elliot e Beverly Mantle) Geneviève Bujold (Claire Niveau); Duração: 115 min.

### ***Mistérios e paixões (Naked Lunch – 1991)***

Nova Iorque, 1953 – Bill Lee é um exterminador de insetos e sua esposa, Joan, está viciada no veneno que ele utiliza, roubando-lhe grandes porções da substância. Sem saber como seu veneno está desaparecendo, ele vai encontrar dois amigos escritores, Martin e Hank. Quando ele se intera do vício da mulher, é encorajado por ela a experimentar a droga, tornando-se ele também um adicto. O desaparecimento de grandes quantidades do veneno faz com que Bill seja levado pelos agentes de controle de narcóticos à presença de um gigantesco besouro, o qual fala através de um orifício em suas costas que se assemelha ao ânus. O inseto controla uma operação de espionagem e dá a Bill a missão de matar a própria esposa. Procurando ajuda para curá-la do vício, Bill chega ao sinistro Dr. Benway, que receita uma poderosa

droga feita a partir da carne preta e moída de lacraia-aquática-brasileira. Mas ele e a esposa estão cada vez mais dependentes das drogas. Um dia, entorpecidos, eles fazem o jogo de Guilherme Tell, durante o qual Bill acidentalmente dá um tiro em sua esposa e a mata. Em um bar *gay*, Bill é apresentado a uma criatura bizarra, um Mugwump, que lhe sugere a compra de uma máquina de escrever Clark-Nova para fazer o relatório sobre a morte da esposa. Após comprar a máquina, ele vai para a Interzone, uma cidade exótica onde começa a escrever relatórios em sua Clark-Nova, que é um enorme besouro com teclas, híbrido formado de tecnologia e organismo vivo. Bill conhece o casal de escritores americanos Tom e Joan Frost. Esta, além de possuir o mesmo nome de sua esposa morta, é fisicamente igual a ela (ambas são interpretadas pela mesma atriz). Através do casal ele conhece a estranha Fadela, que administra uma fábrica de entorpecentes criados da substância excretada pelos tentáculos existentes na cabeça dos Mugwump, que são mantidos prisioneiros. Ela realiza pesquisas inescrupulosas e ilegais a respeito dos efeitos da droga. Mas essa conspiração é ainda mais sinistra, pois Bill descobre que Fadela é na verdade o Dr. Benway, que usa o corpo de mulher como disfarce. Vivendo na Interzone, Bill perde a noção de tempo e espaço e lá se envolve com o *dandy* Cloquet, iniciando um relacionamento homossexual com o belo jovem Kiki. Os relatórios que ele escreve são na verdade os textos que formarão o livro *Naked Lunch*, graças à intervenção de seus amigos, que os coletam. Ao tentar deixar Interzone, Bill é interpelado pelos guardas de fronteira e novamente realiza o jogo de Guilherme Tell, mas agora com Joan Frost. Após atirar em Joan, Bill recebe boas-vindas dos guardas à Annexia.

Ficha técnica:

Produtora: Recorded Picture Company, Naked Lunch Productions com a participação da Telefilm Canada e da Ontario Film Development Corporation; Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg, baseado no livro *Almoço nu*, de William Burroughs; Direção de fotografia: Peter Suschitzky; Som: Bryan Day; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Howard Shore; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: Peter Weller (Bill Lee), Judy Davis (Joan Lee e Joan Frost), Roy Scheider (Dr. Benway), Ian Holm (Tom Frost); Duração: 115 min.

### ***M. Butterfly* – 1992**

Pequim, 1964: o francês René Gallimard trabalha na embaixada francesa. Ao assistir à apresentação de uma ária da ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini, ele se apaixona pela diva chinesa Song Ling, com a qual inicia um caso amoroso. A postura tímida e recatada

de Song, que nunca se desnuda completamente frente a Gallimard, alimenta ainda mais sua paixão por ela, que se transforma em sua “*Butterfly*”. Excitado por esse relacionamento, deixa de ser um homem tímido e comum, tornando-se um homem mais confiante e imperativo a ponto de ser nomeado vice-cônsul. O que Gallimard não sabe é que a cantora é na verdade uma espiã do governo chinês que busca retirar dele informações a respeito das tropas americanas no Vietnã. Após algum tempo de romance, Song diz ao amante que está grávida e que vai para o campo ter o filho, como é costume. Com a Revolução Cultural, Song é enviada a um campo de reeducação. Gallimard regressa a Paris e anos depois Song reaparece dizendo que o suposto filho estaria em perigo na China. Para protegê-lo, Gallimard aceita desviar documentos diplomáticos e acaba sendo preso por espionagem. Durante seu julgamento é obrigado a confrontar o fato de que na verdade Song é um homem. Transportados no mesmo veículo, Song expõe seu corpo masculino a Gallimard, que o rechaça. Song é expatriado para a China e Gallimard vai para uma prisão francesa, onde apresenta uma performance inspirada na ópera de Puccini. Enquanto se maquia e se traveste na figura de uma gueixa burlesca, conta aos outros presidiários, a história de seu amor trágico, ao som de uma das árias da ópera. O grande final da apresentação é o suicídio de Gallimard, cortando o pescoço com o espelho que utilizara para se maquiar.

Ficha técnica:

Produtora: Geffen Pictures em associação com M. Butterfly Productions Inc.; Direção: David Cronenberg; Roteiro: David H. Hwang, baseado em sua peça homônima; Direção de fotografia: Peter Suschitzky; Som: Bryan Day; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Howard Shore; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: Jeremy Irons (René Gallimard) John Lone (Song Liling); Duração: 102 min.

***Crash: estranhos prazeres*** (*Crash* – 1996)

Catherine Ballard faz sexo com um homem em um hangar. Em uma sala do *set* de filmagens de um comercial, James Ballard faz sexo com uma garota. Depois, na sacada do apartamento dos Ballard, o casal calmamente comenta suas experiências extraconjugais e mantêm uma relação sexual. À noite, voltando para casa, James sofre um acidente automobilístico que envolve outro veículo no qual está o casal Remington. Helen Remington sobrevive ao acidente, mas seu marido morre. James e Helen tornam-se amantes e ela lhe apresenta o estranho Vaughan, obcecado por acidentes automobilísticos e pelas modificações que tais fatos causam no corpo humano. Ele é uma espécie de cientista e também líder de um pequeno

grupo de aficionados (formado por Seagrave, a esposa e Catherine) por desastres automobilísticos, que organiza a encenação de acidentes fatais sofridos por pessoas famosas. Assim, em uma performance ilegal para alguns espectadores, eles recriam o acidente fatal de James Dean ao volante de seu carro de corrida. James, sua esposa e Helen integram-se ao grupo e passam a fazer parte dos jogos promíscuos que envolvem sexo, carros, acidentes automobilísticos, corpo e morte. O automóvel se torna o lugar recorrente dos intercursos sexuais hetero e homossexuais do grupo. Gabrielle, vítima de um acidente, tem o corpo marcado por cicatrizes e sustentado por próteses metálicas e James faz de uma enorme cicatriz na perna dela um novo órgão sexual. Seagrave acaba morrendo em um desastre no qual recria a morte de Jayne Mansfield. De carro, Vaughan passa a perseguir Catherine e acaba morrendo também em um acidente de automóvel. James recupera o carro acidentado de Vaughan e com ele continua as perseguições ao carro da esposa, provocando o último acidente do filme. Ao lado do carro capotado e fumegante, James faz sexo com Catherine, ferida e atordoada pelo ocorrido.

Ficha técnica:

Produtora: Alliance Communications Corporation e Telefilm Canadá; Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg, baseado no livro homônimo de James G. Ballard; Direção de fotografia: Peter Suschitzky; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Howard Shore; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: James Spider (James Ballard), Holly Hunter (Helen Remington), Elias Koteas (Vaughan), Deborah Unger (Catherine Ballard), Rosana Arquette (Gabrielle); Duração: 96 min.

*eXistenz* – 1999

Um grupo de pessoas se reúne em um local semelhante a uma capela para testar um novo jogo de realidade virtual chamado eXistenZ e entre os jogadores está sua criadora, Allegra Geller. Ao conectarem-se para jogar, ela sofre um atentado e tem de fugir com um segurança, Ted Pikul. Para compreender os motivos do atentado Allegra precisa conectar-se ao jogo, mas para jogar é preciso um parceiro que também esteja conectado. E para poder conectar Pikul ao jogo, ele precisa submeter-se à criação de um *bioport*, um orifício artificial no final da espinha através do qual o jogo é conectado diretamente ao corpo. Allegra o leva então a um posto de gasolina, *Country Gas Station*, onde um homem chamado Gas utiliza uma ferramenta semelhante a uma furadeira para criar um *bioport* no corpo de Pikul. Contudo, ao realizar essa operação, ele infecta Pikul, que ao ser conectado ao jogo, acaba por contaminá-

lo. Eles então vão buscar ajuda com um especialista em *game-pods*, Kiri Vinokur. O que os leva à *Trout Farm*, uma fábrica de jogos que produz a matéria orgânica da qual as peças do equipamento são feitas. Na fazenda, eles ficam sabendo que existe um grupo de fanáticos contrários aos jogos de realidade virtual que querem assassinar Allegra. Mas a *designer* descobre que Pikul é um desses fanáticos e antes que ele possa fazer alguma coisa, ela o elimina. Após esse confronto, todos os personagens despertam no mesmo lugar do início do filme, pois estavam na verdade testando outro jogo chamado transCendeZ, no qual os personagens encarnados pelos protagonistas se chamam Allegra e Ted, os quais não devem ser seus nomes verdadeiros. E enquanto os participantes se familiarizam com o retorno à realidade, os protagonistas assassinam o inventor de transCendeZ. Ao tentar fugir são interpelados por outro jogador, ao qual ameaçam com suas armas e ele lhes pergunta: “Ainda estamos no jogo?” A câmera foca então os protagonistas que apontam as armas diretamente para ela.

Ficha técnica:

Produtora: Alliance Atlantis e Serendipity Point Films em associação com Natural Nylon e com a participação da Telefilm Canada e do Canadian Television Fund.; Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg; Direção de fotografia: Peter Suschitzky; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Howard Shore; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: Jennifer Jason Leigh (Allegra Geller), Jude Law (Ted Pikul), Willem Dafoe (Gas), Ian Holm (Kiri Vinokur); Duração: 93 min.

### ***Câmera*** (*Camera* – 2000)

Um grupo de crianças empurra uma grande câmera Panavision, fazendo-a entrar em uma casa. Na cozinha, um homem idoso sentado em uma cadeira diz um monólogo sobre a passagem do tempo, a velhice e a juventude, e a forma como o cinema revela isso. Enquanto ele fala, as crianças se preparam para realizar uma filmagem. Uma menina se aproxima dele para prepará-lo, maquiando-o e arrumando sua roupa. Quando ele pára de falar, tudo já está preparado para rodar o filme, uma claquete é colocada frente ao seu rosto e o jovem diretor, um menino usando óculos, dá a ordem: “ação!” O homem aparece em *close*, a qualidade da imagem melhora, filmada pela Panavision, surge uma música incidental, e ele começa a repetir a mesma fala de antes.

Ficha técnica

Produtora: The Criterion Collection; Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg; Direção de fotografia: André Pinaar; Edição: Ronald Sanders; Direção de arte: Carol Spier; Trilha sonora: Howard Shore; Elenco: Leslie Carlson (ator), Daniel Magder (garoto diretor); Duração: 7 min.

***Spider: desafie sua mente (Spider – 2002)***

Dennis Cleg desce de um trem em sua cidade natal e caminha absorto em seus pensamentos, murmurando palavras ininteligíveis. Recém saído de um manicômio no qual estivera internado por muitos anos, seu destino é uma casa-abrigo para pessoas com distúrbios mentais, administrado com mão de ferro pela Sra. Wilkinson. Voltando à cidade de sua infância, ele começa a recordar a vida feliz junto aos pais e a relação afetuosa com a mãe, que o encantava explicando-lhe como vivem as aranhas e chamando-o carinhosamente de Spider. Suas lembranças são apresentadas em *flash-back*, intercalando-se e misturando-se às suas experiências atuais. Assim, o adulto Spider assiste às cenas que o garoto Spider presenciou e as escreve em uma espécie de diário, que na verdade está repleto de garatujas sem sentido. Em suas lembranças, revive o fim da felicidade da família quando seu pai, Bill Cleg, começou um caso com a prostituta Yvonne, que é fisicamente igual a sua mãe, mas que utiliza roupas e maquilagens sensuais e vulgares. Spider assiste aos encontros do pai com a amante através da janela do Pub. Assim como o assiste também assassinar a esposa e enterrá-la. A prostituta passa então a ocupar o lugar da mãe na família. O menino Spider finge aceitar a situação, mas prepara sua vingança. As lembranças da infância e a semelhança física da Sra. Wilkinson com sua mãe e com a prostituta (as três interpretadas pela mesma atriz) levam Spider a tentar assassiná-la, mas quando vai deflagrar o ato, ele subitamente recorda que quando era garoto assassinara sua mãe acreditando que ela fosse Yvonne. Ele literalmente tecera uma teia de cordas no interior da casa, através da qual liberou o gás, matando-a. Descoberto em sua tentativa de assassinar a Sra Wilkinson, Spider é novamente enviado ao manicômio.

Ficha técnica:

Produtora: Capitol Films, Artist Independent Network, Odeon Films, Media Suits, Davis Films, Catherine Bailey, Grosvenor Park Productions e com a participação da Telefilm Canadá; Direção: David Cronenberg; Roteiro: Patrick McGrath, baseado em seu livro homônimo; Direção de fotografia: Peter Suschitzky; Edição: Ronald Sanders; Direção de arte: Andrew Sanders; Trilha sonora: Howard Shore; Elenco: Ralph Fiennes (Dennis “Spider”

Cleg) Miranda Richardson (Yvonne, Sra. Cleg, Sra. Wilkinson), Gabriel Byrne (Bill Cleg), Bradley Hall (Spider menino); Duração: 98 min.

***Marcas da violência*** (*The History of Violence* – 2005)

Em um típico motel de uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos, dois marginais cometem brutais assassinatos, sem poupar nem uma criança. Em seguida, entram no carro e seguem viagem. O pacato e gentil Tom Stall vive com sua esposa Edie e seus dois filhos na cidade Milbrook, em Indiana, onde é dono de um pequeno restaurante. Os dois bandidos chegam à cidade e escolhem como alvo justamente o restaurante de Tom, mas quando eles tentam estuprar e matar uma mulher, Tom reage de forma surpreendente. Aproveitando-se da distração de um dos bandidos, ele consegue matar os dois e salvar a todos, transformando-se em um herói e virando notícia na imprensa de todo o país. Como um pacato e comum dono de restaurante e pai de família foi capaz de tal façanha? A chegada à pequena cidade de três criminosos alimenta ainda mais esse mistério. O líder do trio, Carl Fogarty, afirma que Tom chama-se na verdade Joey Cusak e é irmão de um dos chefes da máfia de Filadélfia e teria desaparecido vinte anos antes depois de tentar arrancar-lhe o olho, sendo descoberto graças a sua aparição nos noticiários. Tom e a esposa afirmam ao xerife que isso não é verdade, no entanto, toda sua família começa a sofrer mudanças em função dessa dúvida. O filho do casal, Jack, antes pacato e esquivo às provocações dos colegas, reage a uma nova provocação com violência. Carl pressiona e intimida a família e quando, por fim, vai até a casa dos Stalls, ocorre o confronto no qual Tom revela ser Joey. Com a ajuda do filho, Tom/Joey consegue matar os bandidos. Decide então resolver as questões deixadas no passado e vai ao encontro do irmão, Richie Cusack, culminando em uma cena de extrema violência em que Tom/Joey elimina o irmão e seus capangas. Ele volta para casa, chegando na hora do jantar e assumindo seu lugar à mesa, ninguém falando sobre o que aconteceu.

Ficha técnica:

Produtora: New Line Productions, BenderSpink e Media II Filmproduktion München & Company; Direção: David Cronenberg; Roteiro: John Olson, baseado na Graphic Novel de John Wagner e Vince Locke; Direção de fotografia: Peter Suschitzky; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Howard Shore; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: Viggo Mortensen (Tom Stall), Maria Bello (Edie Stall), Jack (Ashton Holmes), Ed Harris (Carl Fogarty), William Hurt (Richie Cuscak); Duração: 96 min.



*Cada um com seu cinema ou Aquele calafrio de quando as luzes se apagam e o filme começa* (*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*): Episódio: *No suicídio do último judeu do mundo no último cinema do mundo* (*At the suicide of the last Jew in the world in the last cinema in the world* – 2007)

Uma vinheta anuncia o início de uma transmissão ao vivo. Através de uma “câmera biográfica” o canal de televisão MTB apresenta com narração e comentários de dois apresentadores (um homem e uma mulher) a tentativa de suicídio do último judeu do mundo no interior do banheiro do último cinema do mundo. De frente para a câmera, o homem analisa a carga de munição e depois carrega o revólver, que por várias vezes leva à cabeça. Não consegue puxar o gatilho, oscila, afasta o revólver, torna a aproximá-lo. Os comentaristas discutem a respeito da extinção do cinema e de ser aquela a última sala ainda existente no mundo por haver ficado escondida, mas que em breve será destruída. O comentarista diz que o homem parece estar com dificuldade de puxar o gatilho, a comentarista discorda, dizendo acreditar que o ato se dará logo e pede aos espectadores que permaneçam assistindo ao canal, pois eles estarão ali até o final. Ouve-se novamente a vinheta e a transmissão é interrompida.

Ficha técnica:

Produtora: Cannes Film e Elzévir Films; Direção: David Cronenberg; Roteiro: David Cronenberg; Direção de fotografia: Peter Suschitzky; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Howard Shore; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: David Cronenberg (judeu); Duração: 3:35 min.

*Senhores do crime* (*Eastern Promises* – 2007)

Noite de chuva em Londres, em uma barbearia, o barbeiro e seu cliente conversam e o cliente acaba sendo degolado. Caminhando atordoada, uma garota grávida chega a uma farmácia pedindo ajuda, sangue escorrendo de entre suas pernas e formando uma poça aos seus pés. Kirill, filho de Semyon (um chefe da máfia russa), que encomendara o assassinato, chega à barbearia com seu motorista Nikolai para darem fim ao cadáver. No hospital, a jovem grávida, Tatiana, morre, mas o bebê é salvo. A parteira, Ana, se afeiçoa à criança e decide procurar sua família, tendo com única pista o diário escrito em russo que Tatiana carregava consigo. Ana pede ao tio russo que traduza o diário, buscando desvendar a história da jovem. A partir de então, o espectador tem acesso ao seu conteúdo através da voz em *off* da própria Tatiana, que fora para Londres em busca das promessas do leste, mas acabara sendo seviciada e explorada

sexualmente. No diário, Ana encontra o cartão do restaurante de Semyon, o qual não se interessa pelo assunto até saber que Tatiana deixara um diário, o qual ele então se oferece para traduzir. Semyon precisa ainda resolver o problema criado pelo filho por mandar assassinar um mafioso. A astúcia de Nikolai chama a atenção de Semyon, que o admite no restrito mundo da máfia russa em Londres através de um ritual que culmina com a realização de tatuagens iniciáticas. Contudo, o chefão arma uma armadilha para que Nikolai seja assassinado no lugar de Kirill. Nikolai sobrevive a uma luta sangrenta com facas e no hospital é visitado por um policial, pois na verdade ele é um agente do serviço secreto russo disfarçado. Através do diário, ele descobre que a criança deve ser filha de Semyon, que violentara Tatiana, o que seria um motivo para prendê-lo. Ao descobrir que a existência da menina poderia incriminar seu pai, Kirill decide matá-la, mas é dissuadido por Nikolai, que o encoraja a assumir o lugar do pai. Ana adota a menina e Nikolai permanece infiltrado na máfia.

Ficha técnica:

Produtora: Serendipity Point Films, Focus Feature, BBC Films em associação com Astral Media, Chorus Entertainment, Scion Films Limited e com a Telefilm Canadá. Direção: David Cronenberg; Roteiro: Steven Knight; Direção de fotografia: Peter Suschitzky; Edição: Ronald Sanders; Trilha sonora: Howard Shore; Direção de arte: Carol Spier; Elenco: Viggo Mortensen (Nikolai), Naomi Watts (Anna), Vincent Cassel (Kirill), Armin Mueller-Stahl (Semyon); Duração: 100 min.

## ANEXOS II

### Imagens em anexo no DVD

Andres Serrano – *The Morgue*

Gunther von Hagens – *Bodies... The Exhibition*

David Nebreda – Auto-retratos

Joel–Peter Witkin (variadas)

Orlan (variadas)

Sterlac (variadas)

Grupo dos Sete:

A.Y. Jackson – *The Edge of the Maple Wood* (1910)

A.Y. Jackson – *The Red Maple* (1914)

Arthur Lismer – *October on the North Shore* (1927)

L. Harris – *Above Lake Superior* (1922)

L. Harris – *Above Lake Superior* (1922)

J.E.H. MacDonald – *Cathedral Peak. Lake O'Hara* (1927)

A.Y. Jackson – *First Snow, Algoma* (1920 -21)

Jackson – *Algoma Rocks, Autumn* (1923)

Frank Johnston – *Fire-swept, Algoma* (1920)

Lawren Harris – *From the North Shore, Lake Superior* (1924)

J.E.H. MacDonald – *The Solemn Land* (1921)

J.E.H. MacDonald – *Falls, Montreal River* (1920)

Frank Carmichael – *Scrub Oaks and Maples* (1935)

Frank Johnston – *Sunset in the Bush* (1918)

Tom Thomson – *Poplars by a Lake* (1914)

Tom Thomson – *The Jake Pine* (1916)

Frank Carmichael – *Wabajisik - Drowned Land* (1929)

Francis Bacon:

Francis Bacon em seu ateliê.

Ateliê de Francis Bacon

*Study for a Portrait, man screaming* (1952)

*Figure with Meat* (1954)

*Study of a Nude with Figure in a mirror* (1969)

*Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953)

*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944)

*Screaming Man* (1952)

*Painting, 1946*

*Triptych, 1976*

*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944) - detalhe

Imagens de filmes de David Cronenberg;

David Cronenberg – Corpo abjeto:

*A mosca* – transformação de Seth Brundle

*Calafrios* – parasitas saindo pela boca

*Filhos do medo* – parto monstruoso

*Scanners* – cabeça explodida por um *scanner*

*Videodrome* – Convex atacado por Max Reen

David Cronenberg – devir-máquina:

*eXistenZ* – conectando o jogo no corpo

*eXistenZ* – Allegra Geller conectando o jogo em Ted Pikul

*Videodrome* – Transformação de Max Reen

*Videodrome* – televisão-orgânica

*Videodrome* – televisão-orgânica

*Videodrome* – amálgama entre revólver e corpo

*Videodrome* – revólver-orgânico