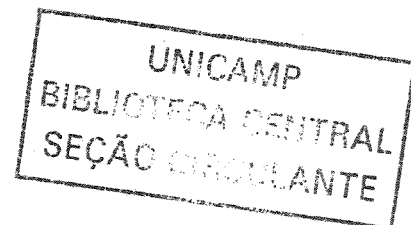


**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

DAVID CRONENBERG: EXTREMOS DA VISIBILIDADE

Caio Aguilar Fernandes

**Campinas, SP
2001**



200327450

**UNIVERSIDADES ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios**

DAVID CRONENBERG: EXTREMOS DA VISIBILIDADE

Caio Aguilar Fernandes

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. **Caio Aguilar
Fernandes** e aprovada pela Comissão
Julgadora em **17/08/2001**

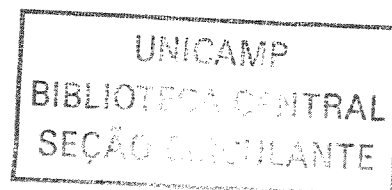


Prof. Dra. Lúcia Nagib
-orientadora-

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Multimeios sob a orientação
da Profa. Dra. Lúcia Nagib.

Campinas, 2001

III



UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	UNICAMP
	F391d
V	EX
TOMBO BC/	55266
PROC.	16-124103
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	15/08/03
Nº CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM00188312-5

BIB ID 298317

F391d

Fernandes, Caio Aguilar.

David Cronenberg : extremos da visibilidade / Caio Aguilar Fernandes. Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador : Lúcia Nagib.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

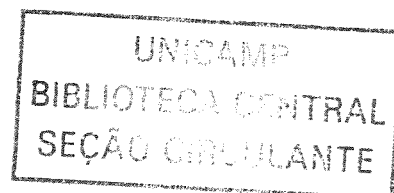
1. Cinema - Canadá. 2. Filmes de horror. 3. Crítica cinematográfica. I. Nagib, Lúcia. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

À Cristina, com amor, por tudo. Ela, mais que ninguém, sabe o que está por trás de cada letra e de cada vírgula deste trabalho.

À Maria Teresa Carvalho (Maite) e Reginaldo Bonani, com quem compartilhei discos, livros, filmes e gibis por muito tempo.

À memória de meus ídolos Mark Sandman, Kurt Cobain e Uilcon Pereira.

E é claro, à todos os *Crocodilos do Nilo*, onde quer que estejam.



AGRADECIMENTOS

Sincera e absolutamente à professora Lúcia Nagib pela amizade, atenção e paciência com que orientou minha pesquisa. Há muito tempo admiro seu trabalho como pesquisadora e tradutora; a oportunidade de ser seu orientando foi algo que muito me honrou.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes e Multimeios, na figura de seus professores e funcionários, pela convivência humana e intelectual.

Aos colegas do programa, com os quais troquei informações, experiências de vida, angústias óbvias de estudante e nomes de bandas de rock.

À trilha sonora deste trabalho: Pavement, PJ Harvey, Sonic Youth, Nirvana, Morphine, mundo livre s.a. , Moby, DJ Shadow, Van Morrison, Belle and Sebastian, Soda Stereo, Madonna, Sugar, Hüsker Du, David Bowie, Lou Reed.

E à todos aqueles que acreditaram.

RESUMO

O presente trabalho analisa cinco filmes escritos e dirigidos pelo cineasta canadense David Cronenberg: *Calafrios* (Shivers, Canadá, 1975); *Enraivecida, na fúria do sexo* (Rabid, Canadá, 1976); *Os filhos do medo* (The Brood, Canadá, 1979); *Scanners, sua mente pode destruir* (Scanners, Canadá, 1980) e *Videodrome, a síndrome do vídeo* (Videodrome, Canadá, 1982). Segundo entendemos, esses filmes concentram as principais obsessões do diretor, delineando seus traços autorais: o corpo humano como espaço de manifestação do horror, a ciência como instrumento de modificação/destruição e a intensa visibilidade dada à essas mesmas mutações corporais. Isto significa pensar a *poética* ou *política* da carne em Cronenberg: os deslocamentos dos órgãos humanos ao longo do corpo, o mito de Frankenstein atualizado e os limites do visível apresentados em sua obra.

Nesse sentido, o cinema de Cronenberg ultrapassa as limitações do filme de gênero em função de sua organicidade imagética e temática, a qual articula de forma coerente o horror, suas causas e formas de manifestação. Ao mesmo tempo, seus filmes podem também ser interpretados como uma metáfora da própria condição pós-moderna.

SUMÁRIO

Resumo	09
Introdução	19
Capítulo I: O corpo como lugar do horror	29
1.1 Corpo e Horror	31
1.2 A criatura exterior: os parasitas faloformes de <i>Calafrios</i>	36
1.3 A vagina-falo-ferrão de <i>A enraivecida – na fúria do sexo</i>	42
1.4 A mãe de todo o horror: o útero e a fúria em <i>Os filhos do medo</i>	45
1.5 <i>Scanners</i> : o monstro interior	49
1.6 Corpo, mídia e a nova carne: <i>Videodrome</i>	54
1.7 Pequena digressão: o sangue	61
1.8 Hibridizações: o corpo e a narrativa	63
 Capítulo II: Os filhos de Frankenstein	 67
2.1 O tema	68
2.2 O mito de Frankenstein e seus desdobramentos	57
2.3 Cronenberg/Frankenstein	80
2.4 Digressão: o edifício	97

Capítulo III: Visibilidade e limite	101
3.1 A extrema visibilidade	103
3.2 A visibilidade como ritual	118
3.3 Última digressão: a outra beleza	125
 Uma (possível) conclusão	 127
 Referências bibliográficas.....	 133
 Bibliografia geral	 137
 Filmografia.....	 144

Lista de figuras

David Cronenberg durante as filmagens de <i>Os filhos do medo</i>	15
<i>Calafrios</i>	30
O novo órgão de Rose (Marilyn Chambers) em <i>Enraivecida</i>	41
Samantha Eggar em <i>Os filhos do medo</i>	44
<i>Scanners</i>	102
A televisão viva em <i>Videodrome</i>	117
A batalha final em <i>Scanners</i>	128

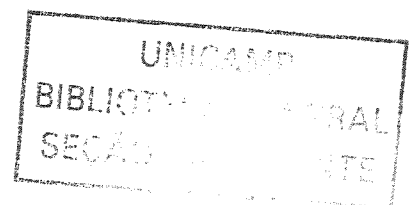


Figura 1: David Cronenberg e Cindy Hinds, nas filmagens de *Os filhos do medo* (The Brood)

Fonte: <http://www.cronenberg.freemove.co.uk/images/broodcam.jpg>

Mas da metade do CD pra frente a coisa desintegra de vez, a desconstrução rítmica é infernal e a sensação é de acordar num filme de David Cronenberg lendo Kafka.

Carlos Eduardo Oliveira, sobre a banda *Atari Teenage Riot*.



Introdução

Ao iniciar os estudos no programa de pós-graduação em Multimeios, eu pensava: ‘bem, um monte de gente deve estar estudando filmes de horror. Deve haver umas vinte teses sobre o José Mojica’. As coisas, é claro, não eram bem assim, e por mais que alguns gostassem de falar sobre filmes de horror, a quantidade de trabalhos sobre esse universo era bastante pequena. Ao mesmo tempo, e em outro nível, o número de produções nacionais do gênero também é reduzidíssima. Até na literatura nacional, o horror e o fantástico mingam: talvez apenas sobrevivam nos contos populares e que, estranhamente, não se transformam em narrativas cinematográficas.

Escrever sobre os filmes de David Cronenberg significa, em termos acadêmicos brasileiros, participar de um universo relativamente marginal. O nosso desafio foi abordar parte da obra do diretor e roteirista David Cronenberg e tentar estabelecer seus principais temas e desdobramentos. O objetivo da pesquisa, demonstrar tanto a coerência dos filmes (que cobrem a metade final do anos 70 e o início dos 80) como a sua importância e atualidade.

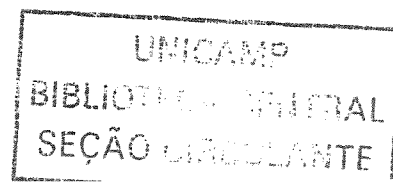
Os filmes que escolhemos foram *Calafrios* (Shivers, Canadá, 1975); *Enraivecida, na Fúria do Sexo* (Rabid, Canadá, 1976); *Os Filhos do Medo* (The Brood, Canadá, 1979); *Scanners, Sua Mente Pode Destruir* (Scanners, Canadá, 1980) e *Videodrome, a Síndrome do Vídeo* (Videodrome, Canadá, 1982). Filmes dirigidos e escritos por David Cronenberg, representantes, portanto, não apenas de sua forma de narrar como de suas preocupações mais

importantes. São longa-metragens considerados filmes da ‘primeira fase’ do cineasta (antes do grande sucesso de *A Mosca* – *The Fly*, de 1983 - refilmagem de *A mosca de cabeça branca*, *The Fly*, de 1958) em que os baixos orçamentos (principalmente nos três primeiros) associam-se a um desejo de choque, que permitiram, num primeiro momento (estamos falando particularmente de *Calafrios*), a classificação dessas narrativas cinematográficas como ficção científica ou horror de caráter *trash* ou apelativo. Porém, o que se desenhou com o tempo, foi que Cronenberg se trata de um artista com uma série de preocupações (poderíamos chamar de *obsessões*) sendo seus filmes exatamente a demonstração visual/narrativa/cinematográfica. Filmes em que se nota uma associação entre a crítica à ciência e aos limites da racionalidade, além de uma perspectiva trágica/catastrófica, bem como também escatológica, seja como algo que remeta ao universo dos ‘resíduos corporais’, seja como a referência a uma perspectiva distópica da realidade. Em Cronenberg não há uma perspectiva conciliatória através do recurso ao *happy-end*, bem como o uso da identificação entre o espectador e os personagens. Cronenberg dilui a figura do herói, se é que ela existe de fato em seus filmes, a não ser que se pense numa forma específica de um herói *catastrófico*. Há uma recusa ao maniqueísmo bastante significativa em seus filmes, de maneira que seus personagens acabam por constituírem-se como monstros (Carrol, 1999), mas sem se transformarem, necessariamente, em vilões. Eles registram a ambigüidade das criaturas, como vítimas e algozes simultaneamente.

Esses cinco filmes conseguem, a nosso ver, englobar praticamente todo o universo temático de Cronenberg: o desequilíbrio criado pela ciência, a sexualidade como um ponto de apoio freqüente para a disseminação desse desequilíbrio e os efeitos especiais que constroem

imagens de um realismo de certa forma perturbador. São elementos que se repetem em praticamente todo o *corpus*. Embora pudéssemos considerar ausentes a questão das corridas e acidentes de automóveis (presentes em *Fast Company*, de 1979 e *Crash – estranhos prazeres*, de 1996, filmes dirigidos e não escritos por Cronenberg), notamos que essa questão se faz presente, *enquanto tema*, nos outros filmes de nosso *corpus* sob a forma do universo temático mais amplo na relação homem/máquina.

O cinema de horror – ao qual podemos vincular Cronenberg, ainda que de maneira polêmica (em função de seus possíveis vínculos com a ficção científica) - situa-se como um *gênero* e, como tal, estabelece uma série de questões interessantes para pesquisa. Em primeiro lugar, temos as relações entre indústria e autoria, quando pensamos nos limites impostos pelo cinema comercial e as reais possibilidades de um trabalho mais original, individualizado, que possa demarcar uma visão de mundo do ponto de vista do diretor. Por outro lado, há a questão de que a comunicação de seus conteúdos, nesse gênero cinematográfico, se faz através de uma forma muitas vezes tomada como menor, repetitiva, meramente causadora de choque ou mesmo ‘infantil’. Além disso, pela própria ligação com o cinema industrial, o cinema de horror pode nos colocar dúvidas quanto a seu sentido, digamos, mais ‘profundo’. Há, pois, do ponto de vista do senso comum das análises uma relação com a cinematografia de horror que é a de associar seu sucesso de público (é um gênero de grande sobrevivência) a uma certa falta de qualidade estética. É claro que os limites impostos pelo cinema comercial - e pela sua situação como filmes de gênero - são em geral evidentes nessas produções: o uso de certos recursos de montagem, clichês, situações-padrão, enfim, o chamado *efeito-gênero* (Aumont e outros, 1995). Além disso, esses



filmes são bastante julgados em função do próprio universo imagético que veiculam – por sua apelação visual –, dependentes quase sempre dos chamados efeitos especiais.

Entretanto, é nesse universo marcado pela repetição (tomada aqui no seu sentido amplo aplicado ao conceito de *gênero*), que também podemos ver a construção da narrativa cinematográfica, tanto por sua necessidade da produção de uma série de efeitos no espectador (o susto, o medo, o asco), como pelos temas que trata, discutindo ainda que de forma indireta ou metafórica (como nas fábulas) questões importantes: seu sentido de *arte menor* pode revelar uma estratégia na construção de seus sentidos. É claro que este tipo de reflexão não abole, de forma alguma, a crítica à previsibilidade do cinema comercial: mas estabelece um segundo olhar sobre esse mesmo fenômeno.

David Cronenberg, o cineasta canadense nascido em 1943, é conhecido pelo choque visual que impõe a seus espectadores: uma estética do asco, do nojo, que, como dissemos, muitas vezes o aproxima do cinema *exploitation* ou *trash*, em que o público é atraído à sala de cinema basicamente para ver sangue, sexo e violência, muitas vezes independentemente do gênero a que filme faça parte, seja policial, horror ou ficção científica.

Cronenberg parte desse universo, no seu caso vinculado ao horror/ficção científica, e estabelece uma visão de mundo: assume o cinema industrial e, dentro das contradições desse universo, cria um produto original, ainda que limitado por essas questões comerciais. O cinema de Cronenberg não se propõe a dar as costas ao grande público, muito pelo contrário. A estrutura

narrativa de seus filmes é clara e os temas com os quais trabalha são atuais. Agora, se o *padrão hollywoodiano* se dispõe a uma infantilização cada vez maior do público do cinema comercial, isto seria uma outra discussão (Dupont, 2000)¹. Mas, ainda assim, são denominações como *alternativo*, *outsider*, *louco* – ou *Baron Of Blood* e *King Of Venereal Horror* (Costello, 2000, p. 8) que acabam por acompanhar o diretor, as quais, por sua vez, transformam-se numa espécie de sinônimos de sua qualidade de autor.¹

De certa forma, a especificidade de Cronenberg é situar-se dentro de um subgênero chamado de *body horror*. Esse tipo de filme, que já sofreu o desprezo de parte de uma crítica mais ranzinza (gêneros como o *noir* e o *western* teriam, nesse sentido, um *status* maior), é trabalhado pelo cineasta de uma forma que o faz diferente dos ‘diretores profissionais’. Seja porque escreveu uma parte significativa de seus filmes, seja porque definiu uma visão de mundo e de cinema neles. As concessões – que não podem ser negadas – não se dão com tanta facilidade, já que há uma perspectiva, uma forma, um tipo de expressão que atravessa essas produções. E isto num país – o Canadá – com nenhuma tradição no cinema de horror. Então, *outsider* pode ser mesmo um sinônimo, aqui, para *autor*.

A própria posição de David Cronenberg no universo do cinema é interessante. É um cineasta de sucesso comercial (ao menos a partir do já citado *A mosca*, de 1983); seus filmes oferecem sempre algum tipo de desconforto à crítica mais conservadora, tanto pelo universo temático que é explorado em suas produções (a sexualidade, a relação do homem com seu corpo

¹ Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/00/12/23/news076.html>>. Acessado em 20/01/2001.

através da ciência), como também pelo tratamento visual que dá a eles, apoiados intensamente no uso dos efeitos especiais. Isto produz uma espécie de *estética do asco*, a qual muitas vezes justifica as qualificações dadas ao diretor.

Mas Cronenberg parece ter coisas a dizer tanto ao espectador interessado no cinema de tipo *gore*, ou *splatter* (aquele em que a violência – de ordem sobrenatural ou não natural - e a presença do sangue fora do corpo – espirrando, por exemplo – são dados fundamentais) como àquele que, mesmo posicionando-se dentro do mundo relativamente fechado e convencional do gênero (mesmo do *body horror*) possa ou queira traduzir essas mesmas narrativas num outro patamar de sentido que não o da mera absorção de imagens de caráter fantástico ou violento.

Quanto ao subtítulo do trabalho, pode-se dizer que a *extrema visibilidade* que há na maioria de suas produções, e que toma fundamentalmente o corpo humano como objeto, é talvez o ponto mais relevante/aparente de sua obra, numa primeira observação. A partir de uma visão de conjunto, nota-se uma primeira idéia básica, uma obsessão inicial, geradora de praticamente todas as suas narrativas: o desequilíbrio causado pelos e nos processos de busca do conhecimento humano, especificamente do conhecimento científico. De certa forma, se traçarmos uma linha entre o mito de Prometeu, a perda do paraíso bíblico narrada no livro do Gênesis e a história do Dr. Frankenstein escrita por Mary Shelley, temos aí o centro fundamental

da obra cinematográfica de Cronenberg: a criação da criatura e a sua conseqüente rebeldia (Araújo, 1996). No caso, a rebeldia dos monstros. Nesse aspecto, o tratamento dado às suas imagens revela uma grande coerência narrativa: as imagens acompanham uma visão de mundo, de forma que, mesmo chocantes ou aparentemente apelativas, elas estão a serviço de um princípio organizacional.

Ao mesmo tempo, Cronenberg se utiliza de uma série de recursos técnicos de forma a produzir efeitos de sentido (como o próprio *asco/horror*), cuja base é a extrema visibilidade que ocorre em seus filmes: o que nos leva às questões dos efeitos de realidade (Aumont e outros, 1995), produzidos através dos próprios recursos técnicos disponíveis à produção da imagem cinematográfica (Costa, 1987). Por visibilidade extrema entenderemos aqui o recurso, particularmente comum à cinematografia de horror a partir da década de 70, às imagens de caráter explícito com o objetivo de gerar o choque, ou a aversão. A presença obsessiva do sangue, das vísceras, o realismo plástico dado às deformidades fazem parte desse universo de imagens chamadas, então, de extremas. A questão, em Cronenberg, é que esse grau de visibilidade, além de se colocar como uma marca de seu cinema (ao produzir sempre o estranhamento) tem um sentido que amarra essas produções cinematográficas.

A trajetória de David Cronenberg, nesses cinco filmes, em termos de orçamento de produção, é a que irá dos 180 mil (por *Calafrios*) aos 6 milhões de dólares canadenses (por *Videodrome*) (Costello, 2000). Os saltos de produção são facilmente notados nos filmes: trata-se de um percurso em que seus temas ganham cada vez mais ‘realidade’ inclusive pela possibilidade

de maiores investimentos nos efeitos especiais. No entanto, as marcas da extrema visibilidade sempre estarão em todos os filmes, através do espetáculo visceral que envolve as narrativas. Há toda um elo entre corpo e horror, mediada pelo discurso científico/tecnológico que é sempre *mostrada*, sempre tornada *visível*. Trata-se, em Cronenberg, de mostrar o máximo possível: é o procedimento do explícito. O que cria, sem dúvida, problemas para a crítica na abordagem de seu cinema, no sentido de separar o possível caráter apelativo das imagens e seu conteúdo, o seu sentido filosófico.

Quando se coloca a questão do cinema de caráter comercial, podemos considerar duas vertentes : a questão da indústria cultural, e o papel que o cinema irá assumir nesse universo, como catalisador inclusive do próprio imaginário de uma época, e a questão do cinema de gênero e sua transparência (Aumont e outros, 1995; Xavier, 1984). A discussão sobre o sentido de uma filosofia do horror (Carrol, 1999), e as possibilidades de se estender uma noção de autoria à produções de caráter essencialmente comercial, como é o caso da cinematografia de terror/horror, são pontos fundamentais.

Assim, quanto à oposição *transparência/opacidade*, em que se qualifica, de certa maneira, o grau metalinguístico de uma obra cinematográfica, no sentido de o quanto ela ‘aponta o dedo para sua própria máscara’, pode-se dizer que o cinema de David Cronenberg é baseado, em parte, na *transparência*. Isto no nível do encadeamento das seqüências, bem como na espécie estranha de realismo que é produzida pela utilização dos efeitos especiais.

Mas, por outro lado, há a possibilidade de observar os efeitos especiais (Costa, 1987) nos filmes de terror/horror e mesmo ficção científica sob o prisma de sua flutuação realista. Pois os efeitos especiais a que se refere aqui, particularmente no *corpus* escolhido (a aparência do monstro, os deslocamentos dos órgãos sexuais, a explosão do cérebro) remetem a seres ou situações cuja existência material, concreta é discutível. Não se trata do tiro, da explosão ou da batida de carro, embora esses elementos também apareçam nos filmes. Assim, ainda que o choque seja produzido pela possibilidade de se atribuir realidade à coisa vista (daí a sensação de repulsa), trata-se de um jogo que se estabelece entre espectador e narrativa. Nesse sentido, mesmo que dentro de narrativas de caráter transparente, o efeito especial pode sinalizar uma espécie de distanciamento colocado dentro da própria narrativa. É um elemento frágil, sem dúvida, e não muda a configuração no que diz respeito à qualidade da escolha da construção narrativa; mas indica uma questão que pode também ser útil ao se analisar o cinema de terror/horror em geral, e a obra de Cronenberg em particular.

Nesse aspecto, este trabalho também teve entre suas metas pensar sobre a lógica dessas imagens, tanto para encontrar alguns de seus possíveis sentidos (numa definição algo grosseira do conceito de *interpretação*) como para tentar desmontar certos preconceitos em relação à parte das produções vinculadas ao cinema industrial, partindo do pressuposto mais amplo de que todo objeto cultural pode ser apropriado na análise de elementos significativos de uma época ou sociedade. Para não falarmos do fato de que o cinema de gênero, um universo absolutamente vinculado ao precário e ao efêmero da cultura de massas, estranhamente remete ao mítico, às questões duradouras para as sociedades. Ou seja: não é necessária uma postura de

adesão à indústria cultural para observar a sua importância como elemento importante na discussão e na elaboração de nossa identidade (pós-) moderna.

Dessa forma, poderíamos ver no cinema de David Cronenberg, particularmente nos filmes que nos propusemos analisar, esse caráter interessantemente ambíguo de suas criações cinematográficas, que é o de apropriação de determinados elementos relativamente fixos das narrativas comerciais (a *transparência*, diríamos) mas que, ao mesmo tempo, explora determinadas questões de forma criativa e coerente. É uma filmografia que nos diz respeito, mesmo que nos cause algum (ou muito) horror.

Capítulo 1: O corpo como lugar do horror

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.

Steve Shaviro

Ooh warm and soft in the flesh

Ooh close and hot in the flesh

Blondie, *In the Flesh*



Figura 2: *Calafrios* (Shivers)

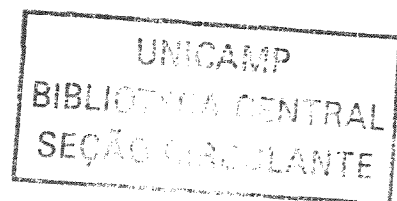
Fonte: <http://www.cronenberg.freemove.co.uk/images/shiv1.gif>

1.1 Corpo e Horror

O ponto de partida será o corpo. O corpo humano, e o que acontece com ele, em cinco filmes escritos e dirigidos por David Cronenberg: *Calafrios* (Shivers, Canadá, 1975); *Enraivecida, na Fúria do Sexo* (Rabid, Canadá, 1976); *Os Filhos do Medo* (The Brood, Canadá, 1979); *Scanners, Sua Mente Pode Destruir* (Scanners, Canadá, 1980) e *Videodrome, a Síndrome do Vídeo* (Videodrome, Canadá, 1982). A escolha, por sua vez, equilibra-se entre o arbitrário da subjetividade – escolher é julgar - e a amostra significativa das questões que são envolvidas pela filmografia do diretor e também escritor canadense. Há um consenso a respeito da força que a presença do corporal, do orgânico, do organismo – do visceral, literalmente falando – tem em seus filmes.

Trataremos, então, de descrever esses elementos e tentar articulá-los como um todo, dentro de uma possível lógica que, por sobreposição de temáticas – a partir desta, a da presença obsessiva do corpo humano -, possa classificar a produção de David Cronenberg como autoral, no sentido tanto da repetição de imagens significativas, como na de um pensamento que se propõe através dessas mesmas imagens.

Todos os temas concentrados em seus filmes, todos os desdobramentos têm no corpo humano – na carne – o seu ponto de inflexão. A excessiva visibilidade de seus filmes, a sua ‘visceralidade’ se dá exatamente na dimensão dos corpos humanos. Corpos que são expostos,



transformados, desfeitos, refeitos, das maneiras mais extremas. Pois este espaço, este lugar visível, esta superfície - esta forma enfim - gera identidade e estranhamento. Em Cronenberg, principalmente o estranhamento.

A visão do corpo pode nos dar a dimensão de seres humanos que somos; mas esse mesmo corpo pode ser fonte de choque, de asco: o corpo torna-se um outro. Esse estranhamento, no caso, cria toda uma aura de provocação que constitui o cinema de David Cronenberg; seus filmes se situam na fronteira do filme de gênero e do filme de tese, do filme de caráter filosófico e das variedades possíveis daquilo que se chama de *gore* ou mesmo *exploitation* (o cinema de baixo orçamento – o *filme B* - e de caráter apelativo, seja na temática seja na constituição de suas imagens). Parte das polêmicas que envolvem o diretor passaram e ainda passam exatamente por esse aspecto: a imagem extrema, o realismo perturbador de algumas cenas, a exploração das dimensões da ciência e da sexualidade.

O corpo humano é, portanto, o ponto de apoio dos filmes de David Cronenberg. É no corpo, em sua carne, que serão inscritas as suas histórias, é nos corpos dos indivíduos que se construirão essas narrativas de horror e terror, ou mesmo do chamado *Body Horror*, um nome que tenta sintetizar uma espécie de gênero híbrido que se caracterizaria pela confluência do horror/terror e ficção científica (em termos de técnicas narrativas e temáticas) e pela exploração da presença de uma corporalidade, em termos da intensidade das imagens:

Típico dessa monstruosidade é o cinema Body Horror, um gênero híbrido que recombina as convenções narrativas e cinematográficas da science fiction, horror e filme de suspense a fim de montar o espetáculo do corpo humano desfamiliarizado, tornado outro. Body Horror procura inspirar repulsa – e a seu modo, prazer – por meio de representações de figuras quase humanas cujos efeitos, afetos são produzidos pela objeção, pela impossível incorporação do múltiplo entre as formas compatíveis. Tais corpos pós-humanos são entidades liminares ocupando ambos os pólos da oposição humana e não humana. Tal procedimento atinge seu ápice com *Rabid* (1976), de David Cronenberg, e *Alien* (1979), de Ridley Scott. (Villaça e Góes, 1998, p.101. Ver também, a esse respeito, Conrich, 2000, p. 36)

E será no aparente equilíbrio anatômico do corpo e da carne que o desordenamento – o parasita, o trauma psicológico, o poder telepático, o novo órgão, o sinal de televisão - irá se manifestar, rompendo uma superfície que se pensa - ou que é imposta – como perfeita e imaculada, asséptica, na sociedade contemporânea. Rompe-se o corpo, refaz-se o corpo. Pois se o monstro, enquanto categoria, segundo Noël Carrol (Carrol, 1999), é aquela criatura que desafia, que infringe uma norma cultural qualquer (de uma determinada cultura), em Cronenberg esse monstro será o próprio corpo: o ser que se rebela contra si mesmo, através da ciência e do desejo, motores dessas mudanças e transformações.

Assim, os corpos são continuamente reconstruídos nos filmes de David Cronenberg. O que significa dizer isso ? Significa dizer que nesses corpos, a sua condição

humana (biologicamente humana) talvez não seja suficiente, ou pelo menos não seja a última possível. Os corpos existem e sua trajetória nas narrativas consistirá em serem colocados em direção a algo que lhes é desconhecido; tal será seu sentido narrativo: o de serem desfeitos ou refeitos. A reconstrução poderá ser dada por um primado exterior, vinculada a um experimento científico ou um ato de violência – um parasita, um trauma de infância, um sinal de TV – mas ela se manifestará na superfície dos corpos, na sua anatomia visível ou tornada agora visível e aparente. Mesmo que a mutação se dê no plano interior (psicológico ou *parapsicológico*), ela se manifestará também num nível exterior, corporal – ou terá uma contraparte explícita nesse universo anatômico. Ela será sempre mostrada, ela terá que ser mostrada. Os corpos sempre estarão em mutação – seu fim é explorar ao máximo as potencialidades de suas transformações, ainda que a maior parte delas tenha seu fim na exata destruição mesma desses corpos mutantes. A dimensão dessas mutações será tão vasta que, em *Videodrome*, por exemplo, as próprias máquinas assumirão elementos do corpo humano: a visceralidade também fará parte do universo tecnológico.

E em que direção vão esses corpos ? Se se pode afirmar, a respeito disso, que “a vida quer viver”, esses corpos não são apenas o resultado da vida como instituição natural e dada, mas são a própria resposta humana à natureza, na produção científica, que é fonte de desequilíbrio ao mesmo tempo que tentativa de reconstrução humana (mais perfeita ?) da natureza. Vítimas da ciência, ao mesmo tempo que vítimas de sua própria condição humana (natural), o destino desses corpos é procurar ou enfrentar uma nova identidade, busca frustrada por seu caráter não-utópico (ou mesmo distópico) e pela inadequação que vai se estabelecer em

relação ao mesmo mundo e sistema que os produziu. Estamos diante, novamente, do Doutor Frankenstein e sua criatura rejeitada. Pois refazer o corpo, refazer a natureza, é um dos desejos implícitos da ciência. Vencer a vida, dominar o mundo, são algumas de suas divisas. Mas é esse caminho, trilhado pelo pensamento científico, que cria monstros em seu desenvolvimento. A razão dorme com frequência e produz assim suas sombras. Sendo assim, seria da *natureza* mesma da ciência e da própria razão a produção dessas *distorções*, e o ‘sono da razão’ apenas uma tentativa de justificar as suas criações tidas como erradas, como falhas humanas ? Aqui talvez tenhamos a visão de David Cronenberg questionando exatamente a dualidade corpo/alma: o mundo que será construído em seus filmes é o mundo que está nos próprios indivíduos: nesse sentido não há necessariamente o mal, mas apenas os destinos dos corpos, de todos os corpos, lançados, por si mesmos, uns contra os outros.

1.2 A criatura exterior: os parasitas faloformes de *Calafrios*

Calafrios (Shivers, 1975): dois cientistas criam uma espécie de parasita que poderá fazer o papel de um órgão doente, substituindo-o. No entanto, esses parasitas irão se desenvolver e desencadear, nos indivíduos que os portarem, uma sexualidade excessiva e descontrolada, criando uma espécie de homens e mulheres num estado de “orgia perpétua”, reproduzindo-se e migrando de corpos para corpos, através de seus orifícios (bocas, vagina) e do contato sexual mesmo. Num condomínio fechado, cenário do enredo do filme, o que se verá é a transição de pacatos cidadãos em uma espécie de zumbis sexuais. Uma espécie de previsão da Aids (ou uma referência à sífilis), crítica reacionária à liberação sexual dos anos sessenta e setenta, paródia da série dos filmes de George Romero (a série dos mortos-vivos) ? Talvez todas as possibilidades, nesse que é o filme em que Cronenberg, em função do baixo orçamento, mais se aproxima de uma estética francamente *Trash*:

Shivers, although a commercial success, was slammed by critics, claiming it was little more than an exploitation piece, that Cronenberg, in look to shock his audiences, had created a film without any critical worth, a film which detracted from the Canadian film industry. At the time the film was produced few, if anyone at all, believe that horror films could be of any artistic worth. The world had been brought up on 50's B movie horror, and few seemed capable of looking at the

intelligence that was at work beneath the surface of Cronenberg's work. (Scott, 1999) ²

Ou ainda:

Conhece-se Cronenberg. (...) [seus filmes] Contam de diferentes formas a história de um homem-Prometeu que, em busca do conhecimento, corre atrás da própria desgraça. O primeiro Cronenberg, o de “Calafrios”, já tem todos esses elementos. **Mas, da própria miséria da produção**, o canadense tira um humor agressivo: e lá estão esses estranhos parasitas fâlicos, pulando e se disseminando, dando prazer e matando. (Araújo, 1994, p. 9 – o grifo é nosso)

A forma dos parasitas é uma espécie de condensação entre um pênis (não circuncidado, como nota Amy Taubin, 1998)², uma língua, e talvez até um pedaço de fezes: a sua transmissão, através do contato corporal. O seu formato fundamentalmente fâlico aponta, na constituição do asco como resultado, para essas várias direções. Há aqui, já, dois aspectos importantes na filmografia de Cronenberg: a rebeldia das criaturas (ou o comportamento das criaturas) e o deslocamento dos órgãos do corpo humano. Um pênis fora do corpo – mesmo uma língua -, destacados, criados pela tecnologia, com vida própria. E ainda, um pedaço de fezes, com vida própria, que *retorna* ao corpo dos indivíduos. Freud (1976), em seu estudo sobre o “estranho” (*unheimlich*) comenta, no final da segunda parte de seu texto, a respeito do

² Disponível em <<http://zappa.users.netlink.co.uk/cr.scott.html>>. Acesso feito em 5/04/2000.

² Disponível em <www.proquest.com> Acesso realizado em 20/01/2000.

estranhamento que pode ser provocado nas narrativas que fazem referência a membros arrancados ou separados do corpo e que assumem vida própria. No caso de *Calafrios*, temos a dimensão do estranho e do reprimido. Pois o parasita, em termos de sua forma, remete à dimensão da impureza e da repressão (veja-se Leach, 1992, em termos antropológicos, e Freud, 1976, em termos psicanalíticos), na medida em que cristaliza em seu formato tanto o pênis (excretor de urina e sêmen) como as fezes, elas um dejetos mesmo. Como a própria língua, que naturalmente fica guardada dentro da boca. Há ainda nessa mesma condensação formal, uma conjunção de elementos ligados à vida e à morte, no sentido da aproximação sêmen/fezes num mesmo objeto; a própria criatura, nesse sentido, assumindo a sua existência assume um papel de transformador da vida dos outros indivíduos: é a vida a partir da perspectiva do vírus.

Essa dimensão, a da vida/morte a partir do contato com os parasitas - criaturas da ciência -, faz ver esse universo interessante dos limites do corpo e as modificações corporais que daí podem advir. O universo da sexualidade, caro ao diretor, pode ser interpretado nesse filme menos como uma tomada de posição de caráter reacionário em relação à liberação sexual (ainda que Cronenberg opte por uma visão francamente pessimista daquilo que narra), do que o próprio projeto que Cronenberg irá seguir, analisando os acontecimentos a partir da perspectiva da criatura, partindo de uma posição de certa maneira amoral, até descritiva, já que a ética mostrada é a da sobrevivência do vírus. Cronenberg, descreveria, assim, a ética da doença, em termos da criatura, do monstro:

It's my conceit that perhaps some diseases perceived as diseases wich destroy a well-functioning machine, in fact change the machine into a machine that does something else, and we have to figure out what it is that the machine now does. Instead of having a defective machine, we have a nicely functioning machine that just has a diferent purpose. (citado em Newman, 1988, p. 116)

A estética *trash* em *Shivers*, que se revela na atuação por vezes muito ruim dos atores, na cenografia pobre, no exagero sanguinolento dos efeitos especiais e mesmo no senso de humor típico desses filmes (veja-se a seqüência em que um dos parasitas é vomitado por um personagem da sacada do prédio sobre guarda-chuvas abertos de duas senhoras que passeiam, e acham ter sido um pássaro que caiu), embora possa de certa forma diminuir uma apreciação mais favorável do filme (parte da crítica sempre se apoiou nesses elementos para rejeitar essa produção), não deixa de demarcar de maneira coerente a visão de Cronenberg. O asco produzido nas seqüências em que os parasitas aparecem, principalmente naquelas em entram ou saem dos corpos (mas também naquelas em que aparecem rastejando, ou se escondendo) remete à dimensão de como percebemos esse corpo estranho, esse corpo agora estranhado, porque diferente. Essa diferença, exposta através dos mecanismos do precário (a estética *Trash*) intensifica essa percepção.

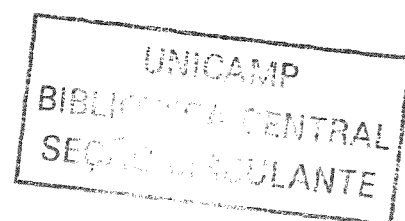
Agora, se a forma do parasita e sua penetração no corpo remetem a uma espécie de 'retorno do oprimido' (Freud, 1976), ou seja, a volta do elemento que foi afastado em função de

uma repressão inconsciente – na medida em que significa uma ‘área problemática’ do ser humano -, por outro lado temos também a questão da possessão, tema que conflui e amplifica os elementos já descritos. A possessão por uma criatura, que transforma o comportamento sexual dos seres possuídos, gerando o caos num condomínio pequeno-burguês. Ou pelo menos acentuando elementos preexistentes, como a multiplicidade de parceiros. E não se trata da possessão por uma entidade sobrenatural, mas sim por um ser criado pela ciência, e que remete em sua forma a elementos do corpo do próprio ser humano. E então voltamos para esse universo em que o corpo possui a si próprio, em que o ser humano modifica e estranha a si próprio.



Figura 3: *The girl with the thorn in her side...* O novo órgão de Rose (Marilyn Chambers) em *Enraivecida* (Rabid).

Fonte: <http://www.cronenberg.freemove.co.uk/images/rabid2.gif>



1. 3. A vagina-falo-ferrão de *Enraivecida – na fúria do sexo*

Em *Enraivecida - na fúria do sexo* (Rabid, 1976) Rose (vivida pela atriz pornográfica Marilyn Chambers) após um acidente de moto - no qual quase morre – é submetida a uma intervenção cirúrgica, uma cirurgia plástica que usa tecidos do corpo do próprio acidentado, uma espécie de nova técnica, ainda em caráter experimental, na clínica do Dr. Keloid (seria quase desnecessário notar a ironia presente no nome do médico, inclusive um cirurgião plástico; mas trata-se de um recurso que Cronenberg usa em vários momentos, os trocadilhos ou referências através dos nomes dos personagens). Em função disso – trata-se de uma intervenção de risco – ela desenvolve um tipo de vampirismo, e tem sua necessidade/desejo de sangue saciada através de uma espécie de garra-ferrão localizada em sua axila – fruto da intervenção cirúrgica. O ferrão aparece e se retrai, e o orifício pelo qual aparece é uma espécie de vagina, ou mesmo ânus.

Novamente, tem-se aqui uma espécie de condensação de órgãos: no caso, um órgão masculino, um feminino (ou ambivalente) no mesmo local. Este local, obviamente, é um local de manifestação do monstruoso: há novamente a ambigüidade da forma, a recusa ao limite do código da natureza. Mas este local também é manifestação do monstruoso na medida em que se encontra deslocado na ordem anatômica normal. Metáfora de um ser agora descontrolado – fora de seu lugar normal, em termos da natureza – é esse ferrão que será responsável pela disseminação de uma nova epidemia, a transformar todos em zumbis-vampiros desejosos de sangue, e que sem esse desejo saciado morrerão de maneira grotesca.

O desejo, vinculado ao desastre promovido pela tecnologia (a moto) e pela ciência (o hospital, a corporação científica) se traduzem, assim, no horrível, no desumano. Em *Enraivecida* vemos já, de forma embrionária, o universo dos acidentes automobilísticos que será apresentado, de forma muito diferente, em *Crash – Estranhos prazeres*, filme de 1996. Fato interessante é a presença da atriz Marilyn Chambers como a protagonista do filme. Chambers era, na época, uma conhecida atriz de filmes pornográficos (a crítica, digamos, especializada, coloca o filme *Atrás da Porta Verde*, de 1971, protagonizado pela atriz, como um dos três – os outros dois seriam *Garganta Profunda* e *O Diabo na carne de Miss Jones* - principais filmes definidores do gênero tal como ele irá se estabelecer no *boom* comercial das décadas de 70 e 80). Se do ponto de vista de Cronenberg, em termos da realização do filme, convidar Marlyn Chambers foi uma idéia de garantir a viabilidade comercial do filme (Rodley, 1997, p. 54-56), sob uma perspectiva mais ampla o filme gera uma reverberação ao transformar numa vampira mutante – sexualmente mutante – uma conhecida atriz de filmes “adultos”. Sob certo aspecto, a atriz, como ícone pornográfico, sempre passiva – sempre *vampirizada* como um objeto – tem sua lógica iconográfica invertida no filme. Não se trata de uma inversão completa, já que a sua presença se dá exatamente por ser quem é; mas uma flutuação de sentido pode ser percebida aí. Dentro dessa mesma linha de raciocínio, podemos ver essa mesma flutuação quando ao final, temos o corpo de Rose (a personagem vivida por Chambers) jogado como lixo nas ruas. O corpo mutante, vampiro/vampirizado.



Figura 4: *Universal Mother*: Nola Carveth (Samantha Eggar) em *Os filhos do medo* (The Brood)

Fonte: <http://www.cronenberg.freemove.co.uk/images/brood.gif>

1. 4. A mãe de todo o horror: o útero e a fúria em *Os filhos do medo*

Nas imagens iniciais de *Os filhos do medo* (The Brood, 1979), vemos Dr. Hal Raglan (Oliver Reed) demonstrando o poder de seu tratamento, no “Somafree Institute of Psycoplasemics”, em uma audiência semi-pública. Numa espécie de paródia de um psicodrama, o médico pede que o paciente externe sua raiva contra a figura paterna. O paciente tira a camisa (“Olhe para mim, papai!”) e vemos um corpo coberto de feridas produzidas, supõe-se pelo extravasamento da raiva reprimida. Tal é o tratamento experimental do Dr. Raglan: fazer com que seus pacientes externem sua raiva, seu ódio reprimido através de seu próprio corpo. Os corpos devem seguir suas mentes: tal é a força do ‘psicoplasma’.

Nola Carveth (Samantha Eggar) é a paciente-modelo da clínica. Mantida praticamente reclusa, é uma espécie de prova definitiva do método. Pois Nola desenvolveu a capacidade de transformar seus traumas (abusos psicológicos por parte do pai e da mãe) em manifestações orgânicas/corporais de seu ódio; Nola é, portanto, a prova da existência (ou da ‘eficiência’ ?) do ‘psicoplasma’: ela desenvolveu um útero paralelo através do qual dá a luz às criaturas (um tipo de crianças/duendes semelhantes à sua filha), que por sua vez irão, de uma forma descontrolada, tentar reequilibrar seus traumas: que significará matar os pais e uma suposta amante do marido. O ódio da protagonista irá num crescendo de descontrole, só terminando com seu assassinato pelo marido.

Cronenberg disse ser *Os filhos do medo* a sua versão de *Kramer versus Kramer* (protagonizado por Meryl Streep e Dustin Hoffmann), o filme sobre o casal que disputa a guarda do filho. *Os filhos do medo* é um dos filmes que mais gerou polêmica entre aqueles que qualificam Cronenberg como um diretor de caráter retrógrado, pela visão que instaura sobre a mulher, como fonte do descontrole e do horror. De novo, sim e não: o filme localiza, sim, numa mulher, numa mãe, o descontrole, naquilo que ela poderia possuir de anti-civilizatório em função da conexão mais profunda com a natureza (na figura da maternidade), e assim, com uma noção do *id* freudiano. Como o útero que gera a vida e que ao mesmo tempo quer destruí-la pela posse irrefreada, pelo desejo de acumulação. O filme assume, num primeiro momento, uma postura, senão machista, francamente anti-utópica e pessimista: na sequência final, o marido, após assassinar a mulher, foge com a filha, que já mostra os sinais de desenvolver o ‘psicoplasma’: há um retorno ao ciclo desse horror familiar.

Mas esse mesmo útero furioso, fora de lugar, a gerar seres indefinidos (não são pessoas ou crianças: são seres semelhantes a crianças, com tempo de vida limitado, com o objetivo único de destruir os objetos de ódio da mulher: são apenas, assim, manifestações ‘psicoplasmáticas’), foi criado a partir de um experimento científico: ele já estaria em Nola, como prefiguração de seus traumas, mas é fruto de dois erros: do corpo do médico (da razão, da ciência) e do corpo de Nola, já que seu corpo se rebela contra si mesma. Em uma cena, nesse sentido central para o filme, um antigo paciente do médico, que move um processo por ter desenvolvido um câncer linfático, diz: “O doutor Raglan ensinou meu corpo a se rebelar contra mim”.

A sequência exemplar desse filme é sem, dúvida, quando Nola mostra seu útero ‘psicoplasmático’ para seu ex-marido Frank (Art Hindle): ao perguntar para Frank se ele realmente a acha bonita, Nola levanta um véu e mostra seu útero fora do corpo, e dá a luz à uma de suas criaturas, retirando-a do útero e lambendo o sangue e a placenta, como se segurasse um objeto fático (a criatura); é uma das seqüências nas quais o asco é produzido e dado ao espectador (e nesse sentido, estaremos no nível do próprio ex-marido – em termos de ‘foco narrativo’ -, chocados ao mesmo tempo que ele com o que será mostrado na seqüência) dentro do esquema da ‘visceralidade’ do cineasta.

Em *Os filhos do medo*, o deslocamento dos órgãos de novo aparece no útero que se destaca, ou mesmo que se duplica (haveria as duas possibilidades): é no corpo de Nola (bem como nos corpos dos outros pacientes do doutor) que toda a narrativa irá se apoiar: é o corpo que se refaz, se transforma. Estamos dentro de um universo que poderíamos chamar (ainda) de visceral. Os corpos é que são submetidos a toda às modificações e transformações; os corpos é demonstram e trazem a marca daquilo que lhes é mais significativo.

Ao mesmo tempo, o círculo infernal colocado na narrativa tem sua dimensão estabelecida na corporalidade. O que levará o marido a enfrentar a corporação médica e posteriormente a mulher, serão as marcas de violência que verifica nas costas de sua filha Candy (Cindy Hinds) - talvez daí o caráter , nesse sentido retrógrado/machista do filme, com o marido defendendo a filha de sua mãe, ainda que a sogra tenha feito coisas semelhantes com a mulher.

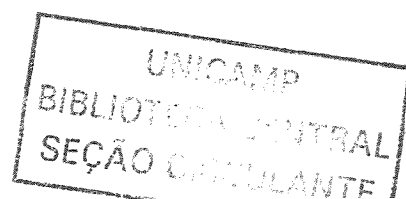
Ao final, aquelas ‘marcas’, agora um traço dos traumas da filha, irão se consubstanciar em novo ‘psicoplasma’: nada foi resolvido, o corpo da mãe segue (n)o corpo da filha.

Os filhos do medo, em termos dramáticos, é um dos filmes mais dramáticos feitos por Cronenberg até hoje: a continuidade do trauma, ao ser deslocada do âmbito de um panorama coletivo para a dimensão familiar cria um efeito de angústia, ainda mais se consideramos o fato da questão da violência contra as crianças, tipo de tema raro em filmes do gênero, em que praticamente há exclusividade de atos de violência de adultos contra adultos. Família, aqui, é um sinônimo para pesadelo. Independentemente do fato do filme ter sido realizado durante um processo pela custódia da própria filha (Rodley, 1997, p. 76-78), *Os filhos do medo* mantém as características temáticas de Cronenberg como escritor e cineasta: a biografia aqui é uma referência, mas o filme em si continua como um texto ligado às obsessões constantes do diretor.

1.5 *Scanners*: o monstro interior

Em *Scanners – sua mente pode destruir* (Scanners, 1981), vem à tona o universo da percepção extra sensorial, da telepatia, do controle mental do outro. Os *scanners* são pessoas com capacidade de ler a mente dos indivíduos, e até controlar os atos ou mesmo destruir fisicamente as pessoas. Criaturas de laboratório, os *scanners* são um ‘efeito colateral’ fruto de experimentos científicos do Dr. Paul Ruth (Patrick McGoochan), a partir do uso de um remédio para mulheres grávidas, o *ephemerol*, criado na década de 40. Embora tenha cancelado a fabricação da droga, em função de seus maus resultados, o professor fica sabendo da existência de uma organização terrorista que visa a criação de uma espécie de exército de *scanners* - com as já tradicionais intenções de dominação e conquista do poder no universo da ficção científica - através da administração do *ephemerol* à mulheres grávidas em determinados consultórios vinculados à organização, que por sua vez tem vínculos com a própria ConSec, uma corporação que financia as pesquisas do Dr. Ruth, mas também está produzindo o *ephemerol*.

Dois *scanners* – os primeiros, filhos do Dr. Ruth (como um par de gêmeos primordiais) serão opostos ao longo da trama: Cameron Vale (Stephen Lack), o ‘bom’ *scanner*, que desconhece seu poder e vive como mendigo; e Darrel Revok (Michael Ironside), o ‘mau’ *scanner*, chefe da organização que visa a tomada do poder e a eliminação dos outros ‘bons’ *scanners* que se opõem ao plano de Revok. Essa oposição, ainda que aparentemente maniqueísta, mantém as preocupações de David Cronenberg se considerarmos toda a trama e principalmente seu final, uma das também cenas de referência no universo da produção do choque do diretor.



Assim, em função das seqüências finais do filme, nas quais vemos uma oposição mais ou menos definida em termos de bem e mal (definiremos melhor em breve esse ‘mais ou menos’), isso talvez faça de *Scanners* o filme aparentemente menos ambíguo do nosso *corpus*. Mas alguns elementos merecerão uma maior reflexão, nas questões que nos interessam aqui, em termos da obra do diretor.

Uma história de espionagem/ficção científica, com a definição dos bons e dos maus em termos superficiais do enredo, a ênfase na figura heróica do protagonista, situações de perseguição e o recurso ao suspense: as marcas de um cinema que vise a identificação estereotipada (Aumont e outros, 1995) do espectador com a trama são características desse filme, recursos muito utilizados dentro do chamado “efeito-gênero”. Mas Cronenberg também irá continuar perseguindo sua temática: o corpo e a tecnologia, a hibridização dos corpos. Em certo sentido, inclusive a partir de seu próprio enredo, *Scanners* até radicaliza esses elementos presentes na filmografia de Cronenberg.

Em primeiro lugar, temos a ciência modificando os corpos humanos: a mutação é interior, não aparente: sabemos quem são os *scanners*, filmicamente falando, em função do recurso da presença das vozes em *off* caracterizando as mentes que são lidas; mas os *scanners* não trazem marca corporal alguma de sua transformação (descontemos aqui a figura de Revok, que em função de uma tentativa de suicídio com uma furadeira elétrica, ficou com uma cicatriz entre os olhos, numa espécie de ‘terceiro olho’). A forma pela qual a ‘visceralidade’, ou a corporalidade irá se mostrar nesse filme se dará em dois níveis: nos efeitos produzidos pelos atos

dos *scanners* bem como pela associação entre seres humanos e máquinas (no caso, um computador) presente numa sequência que, embora curta, é significativa no contexto geral do filme e da filmografia do diretor.

Quando ‘lido’ por um *scanner*, o indivíduo sangra pelo nariz; é a marca primeira do contato e da ação de um *scanner*. Entretanto, e esse é um dos elementos que fez grande parte da fama do filme, a capacidade de leitura da mente pode chegar à destruição de um corpo. Na sequência mais famosa do filme (ou na primeira sequência mais famosa), numa demonstração da capacidade de um *scanner*, - de novo, num espaço semelhante ao do anfiteatro de *Os filhos do medo* - Revok se dispõe a ter sua mente lida por um colega, que desconhece a identidade do vilão (um dos primeiros *scanners* a ser criados). O resultado será que Revok irá explodir a cabeça do *scanner* de menor poder: a cena é exemplar no sentido da utilização dos efeitos especiais por Cronenberg, por trazer a marca de seu realismo (em termos de visibilidade na utilização desses efeitos especiais). Em *Scanners* o monstro, interior, irá mostrar sua condição de alteridade ao marcar seu corpo no outro: é o outro que será modificado, destruído ou reconstruído (como no duelo final entre os irmãos) a partir desse monstro interior que se projeta, que se dá a ver no corpo do outro: a identidade de um *scanner*, então, num sentido amplo, dependerá dessa projeção.

Numa segunda sequência significativa, Cameron Vale tenta obter os dados da ConSec, copiando os dados do computador central através do telefone: ele se conecta mentalmente via telefone ao computador central da empresa; seu cérebro funde-se às máquinas e

constitui, por alguns momentos, um corpo único com elas: por alguns instantes, Cameron Vale se *virtualiza*. As imagens, ao mostrar o caminho percorrido pelas ondas cerebrais de Cameron, os transistores e placas eletrônicas do computador, bem como os fios telefônicos percorridos, nos dão a equivalência imagética corpo da máquina/corpo humano: uma prefiguração do que será visto em *Videodrome*, nas interações corporais entre corpo, máquina e equipamentos midiáticos que o próximo filme de David Cronenberg irá propor. Ainda que de forma não explícita, metafórica (a fusão não ocorre efetivamente), a temática se mantém aqui no seu conteúdo original.

A outra seqüência, a graficamente mais ‘realista’ do filme, é a batalha final entre os dois irmãos, entre Cameron e Revok. Trata-se de uma referência em termos do uso dos efeitos especiais no cinema, em função do asco e horror que provoca: na luta mental entre os dois, as veias do rosto saltam, os rostos se contorcem. Em Cameron, que aparentemente irá perder a luta, suas veias do rosto e braço sangram, seus olhos irão saltar para fora do rosto e finalmente ele se consumirá em chamas. Após o suposto fim de Cameron, sua companheira, ao entrar na sala em que se encontravam, vai deparar com um corpo carbonizado. Num canto, escondido atrás de um paletó, está Revok. A câmera fecha num *close* do rosto de Revok, agora com os olhos verdes (seus olhos eram pretos) que diz: “Nós vencemos”. Entendemos então que Cameron (que tem olhos claros) trocou de corpo com Revok, através de seus poderes de *scanner*. O interessante, e aqui voltamos às questões inicialmente propostas, é que, ainda que possamos dizer ‘mocinhos ganharam’, o percurso dessa vitória passa por um processo de fusão de corpos, comum ao

diretor, e essa fusão cria um efeito de ambigüidade, ainda que pequeno, no sentido do corpo do vilão ser o ocupado pelo do herói.

Em *Scanners*, portanto, ainda que dentro dos limites mais estreitos do cinema narrativo do gênero ficção científica, Cronenberg não se afasta de seu projeto: a visceralidade, a corporalidade, as mutações, os seres de caráter híbrido, a fusão homem/máquina. Inclusive porque, de certa forma, *Scanners* aponta para *Videodrome*, e os filmes que gravitarão em torno do problema mais central das relações entre o homem e a tecnologia.

1. 6 Corpo, mídia e a “nova carne”: *Videodrome*

Pela quantidade das questões que aborda, *Videodrome* (Videodrome, 1982) pode ser considerado um dos filmes mais ambiciosos de David Cronenberg, tanto em seu trajeto dos filmes descritos até aqui, como em sua filmografia como um todo. Talvez, em alguns momentos, complexidade poderá significar confusão; mas trata-se de uma narrativa perturbadora, temática e imagetivamente. Em *Videodrome*, podemos ver, ainda que de forma sintética, um parentesco que pode ser estabelecido com *Um cão andaluz*, o filme de Luis Buñuel de 1929, no sentido da produção de imagens de um ineditismo assustador: é como se determinadas cenas não tivessem ainda sido pensadas e produzidas, como imagens mesmo, tal sua força (a referência mais óbvia aqui seria a sequência-chave do filme de Buñuel, a do corte do olho, uma espécie de imagem-paradigma do surrealismo e da cinematografia que visa o choque do espectador). A própria confusão que se apropria do personagem de James Woods, ao não distinguir muito claramente realidade e fantasia aumenta esse vínculo. Ao mesmo tempo, podemos também pensar os vínculos de Cronenberg com Buñuel se observarmos a questão de ambos trabalharem muitas vezes com imagens violentas/chocantes, ainda que com objetivos absolutamente diversos. E à parte o caráter violento de grande parte dessas sequências, nenhuma terá um caráter de gratuitade: se a coerência narrativa pode ser questionada em alguns poucos momentos, a coerência das imagens é total.

Videodrome narra a história de Max Renn (James Woods), um executivo de um canal a cabo especializado em violência e pornografia *soft*. O personagem está em busca de novos programas para seu canal; quer algo ‘forte’ que possa exibir. Nesse contexto, um empregado do canal, espécie de pirata de satélites, encontra um trecho de um programa chamado Videodrome (através de um rastreamento pirata), que mostra uma mulher (oriental) nua, amarrada num muro de barro eletrificado, sendo espancada por dois torturadores vestidos de preto. Max Renn sente-se atraído pelo programa – que lembra os chamados *snuff films*, filmes em que são mostrados, em princípio, pessoas realmente torturadas e mortas diante das câmeras - e tenta encontrar mais informações sobre ele. Sua trajetória, a partir daí será entender e travar contato com o universo do Videodrome (“Um show feito apenas de tortura e assassinato. Nenhuma trama, nenhum personagem. Extremamente realista”), na realidade uma espécie de sinal de televisão que modifica o comportamento e principalmente a percepção da realidade dos indivíduos expostos a essa espécie de estímulo eletrônico. Durante esse percurso, irá travar contato com práticas sadomasoquistas, organizações terroristas, profetas da mídia; e verá a si mesmo se transformar num outro indivíduo, incapaz de diferenciar ilusão e realidade, simulacro e real, lançado assim para o universo da “nova carne”: a união entre o humano e a máquina.

Videodrome enfatiza o universo de Cronenberg porque coloca sua temática, as passagens e transições entre a ciência e o corpo, amarradas em imagens que realizam essas transições efetivamente: corpos que se transformam, objetos e máquinas que se humanizam, que ganham vida. Da maneira como “Videodrome” trata esses elementos, somente *Mistérios e paixões* (The naked lunch, de 1992) e *eXistenZ* (eXistenZ, 1998) o farão da mesma maneira

criando efetivamente seres híbridos, intermediários entre a carne e a máquina. Ainda que *Crash* – *estranhos prazeres* (Crash, 1997) se aproxime dessa discussão (obviamente estamos dentro do universo temático do diretor) a metáfora carros/homens não se realiza em termos de uma fusão em imagens: homens permanecem homens e carros, carros.

Videodrome discute, num de seus pontos, a função e o poder da mídia no mundo contemporâneo: o quanto a pornografia, a violência podem estimular os espectadores a reproduzirem esses comportamentos no ‘mundo real’: a questão circular de se a mídia reflete ou cria uma realidade que acaba por se impor (seduzir) seus espectadores. No filme, uma tríade de personagens conduz esse questionamento: Max Renn (James Woods) e Nicki Brand (Deborah Harry) e o professor Brian O’Blivion. Max Renn, o executivo de televisão, interessado em defender a mídia apelativa; Nicki Brand, a psicóloga/radialista que inicia Max em práticas sadomasoquistas (ou seja, realiza o que Max deseja/expõe em imagens); e Brian O’Blivion, o profeta da mídia, que aparece apenas virtualmente, através de uma tela de televisão, numa reprodução de videotape. O professor, uma referência à Marshall McLuhan, o teórico canadense dos meios de comunicação como extensões do homem (diz O’Blivion: “a tela da televisão é a nova retina da mente”) é uma figura central já que sintetiza essa postura metalingüística do filme, a tela dentro da tela (dentro da tela do cinema). Esse espelhamento, que se acumula no decorrer do filme, na confusão crescente entre realidade e alucinação, é um dado fundamental: as telas se multiplicam, principalmente no final, quando já não se é permitido saber onde se encontra o personagem vivido por Max Renn, qual a dimensão corporal de seu ser: se ele ainda é um corpo, pois já é a “nova carne”. O nome de Brian O’Blivion também se presta à análise: embora

relativamente ‘visível’, o trocadilho entre Brian (nome próprio) e *brain* (mente), além do sobrenome O’Blivion (*oblivion*, esquecimento), aumenta as reverberações em torno das proposições da narrativa: abrir mão da razão (“esquecer a mente”), pois um novo mundo irá se abrir em direção ao personagem principal, e no limite, a todos os seres humanos.

Procuremos agora abordar alguns elementos a que o filme ainda nos remete. *Videodrome* pode ser considerado, em sua totalidade, como um ritual de iniciação pelo qual passará o personagem de James Woods: a iniciação à um novo ser, mesmo que indeterminado, incompleto: uma iniciação em vários níveis; como um ritual de passagem distendido – ou fragmentado – Max Renn irá na direção de uma transformação total de seu ser físico. Nicki Brand o iniciará em práticas sadomasoquistas, no caso furar sua orelha e assistir à ela queimando-se a si mesma (como um *voyeur*, como o seu público: de novo as duplicações, os espelhamentos). O próprio nome de Nicki Brand remete à essas práticas: *nick* pode significar entalhe, pequeno corte (Nicki tem seu nome marcado em seu ombro, em pequenos cortes feitos com algo como uma faca); *brand*, além de marca (uma marca de cigarro) pode remeter ao ato de marcar (como marcar o gado: Nicki irá marcar seu corpo com a ponta de um cigarro). O personagem vivido por Deborah Harry é também, um elemento importante na trajetória de Max Renn em direção à “nova carne”. A partir daí, do contato de Max com essas práticas e com o próprio *Videodrome*, uma espécie de vagina se abrirá em seu corpo, começando como um pequeno comichão na área do estômago – o que se dará num primeiro momento como uma alucinação do executivo –, como um sinal de sua ‘abertura’ para essas novas experiências, que incluem o contato com o sinal do Videodrome – que em princípio, é o desencadeador de tudo. E assim, as dimensões da

realidade e da ficção (melhor termo seria realmente simulacro) ficam cada vez mais borradas, quando já não percebemos, junto com o protagonista, onde e em que corpo estamos. Seria interessante notar que, num número razoável de rituais de passagem, as práticas de caráter violento têm presença constante: escarificações, mutilações, tatuagens, marcas que necessariamente são inscritas no corpo. Ainda que aparentemente Max seja também uma espécie de oficiante (já que é ele quem irá marcar o corpo de Nicki, e depois assistir a ela o fazendo), é este personagem que trava contato e é transformado por esse universo; a abertura que se instala em seu corpo pode ser vista como essa marca da iniciação, que agora irá acompanhá-lo ao longo da narrativa. Assim, Nicki Brand (Deborah Harry) é menos uma personagem que um veículo de transformação de Max na direção do Videodrome e da “nova carne”.

Quanto aos deslocamentos corporais, *Videodrome* é um filme pródigo em exemplos, talvez o mais rico, como já dissemos, até o presente momento na obra de Cronenberg. É como se *Videodrome* sintetizasse temática e imageticamente grande parte das obsessões do diretor. Em primeiro lugar, há a já citada abertura vaginal no corpo de Max: um elemento que agora – ao contrário do ferrão em *Enraivecida* – feminiliza o personagem masculino, e desloca ao longo da anatomia de um corpo humano os órgãos (sintomaticamente, sexuais), hibridizando-o tanto no nível de sua anatomia mesma (uma barriga que agora também é uma vagina) mas também no nível das mutações de gênero: um homem que agora, também é uma espécie de mulher. Insisto que o diferencial de Cronenberg nessa dimensão não é apenas em termos de propor essas mutações, mas principalmente mostrá-las: essa estética do asco, do choque é fundamental para entendermos sua perspectiva.

Dois outros elementos podem ser considerados importantíssimos. Numa sequência, talvez tão famosa quanto à explosão da cabeça em *Scanners*, durante uma alucinação de Max, ele vê a figura de Nicki Brand na televisão. Max se aproxima da televisão, que começa a mostrar algo como veias, e a emitir um som como uma respiração ofegante, de caráter sexual: a televisão cria vida. Há uma aproximação da imagem até um *close-up* de sua boca, que diz a frase “Venha para Nicki”. Em seguida, Max irá enfiar sua cabeça dentro da tela, dentro do tubo, dentro da imagem da boca de Nicki Brand. Trata-se provavelmente da condensação mais poderosa do *voyeurismo* ligado à pornografia; uma imagem de televisão que pratica um ato de sexo oral com o espectador. Mas, além de metáfora midiática, continuamos dentro do contexto da obra do diretor: o deslocamento dos órgãos, agora na direção também da interação homem/máquina: a cabeça humana como pênis, a máquina como ser vivo, o tubo ou a tela como boca. Há, ainda, a mutação corporal sofrida pela mão direita de Max, quando o revólver que carrega se une ao ser corpo, através de fios e cabos, num misto de carne e mecanismos (é o processo de modificação corporal que o sinal do *Videodrome* está causando no personagem, seja alucinatório ou não): então, de novo, o corpo modificado, mutante; a indiferenciação dos limites entre o homem e a ciência, no sentido da criação do monstro.

Videodrome parece ainda, como já dissemos, remeter à estética surrealista. Isto em dois níveis: em sua atitude de choque, através das imagens que promovem um desconforto visual - já que ferem certos padrões culturais nossos - bem como através daquilo que poderia ser

chamado da constituição mesma das imagens, que mostram elementos de caráter inusitado e também revelador: uma espécie de vagina que se abre na altura do estômago, uma televisão que pratica sexo oral, um revólver que se funde com seu dono. As imagens ao mesmo tempo que chocam, propõem um conteúdo que remete (por sua vez) à dimensão do sonho, no sentido de sua propriedade de condensações e deslocamentos, bem como no sentido do simbolismo que os próprios sonhos contém (e que, variando-se a teoria, podem significar um passado ou presente, ou mesmo um futuro). *Videodrome* é o filme em que essa ponte possível entre o chamado *Body Horror* de Cronenberg e o cinema surrealista fica mais visível.

1. 7 Uma digressão: o sangue

A dimensão do sangue é um ponto fundamental para a corporalidade dos filmes de Cronenberg. A presença do sangue, quando sai do corpo, como indicador de desequilíbrio é algo praticamente dado na análise de filmes de violência ou terror: é a presença do sangue fora do corpo, fora de seu universo natural. Em Cronenberg, esse elemento soma-se à perspectiva corporal de seus filmes: a cor vermelha, presente obsessivamente nas seqüências de seus filmes, seja na cenografia, seja no elemento do próprio sangue, encontra-se vinculada ao universo do diretor: o vermelho como pulsação, como a fazer do próprio cenário, do recorte da tela, algo vivo. Além disso, temos o sangue como um algo comum, freqüente nas manifestações do asco: como um elemento que demonstra o rompimento da barreira da superfície anatômica e que vem à tona, como a expressar o que em realidade já vai por dentro e clama por manifestação: a modificação corporal:

Cronenberg's films, then, are violently, literally visceral. They depict the violation and desarticulation of living flesh (...). (Shaviro, 1997, 129)

Simbolicamente, o sangue flutua entre as significações de vida e morte: seja enquanto marca da vida, seja enquanto marca da eliminação da vida (quando fora do corpo). Na medida em que o corpo é fundamental na filmografia de David Cronenberg, o sangue, como elemento constituinte desses mesmos corpos, é o que flutua e flui como um elo entre vida e

morte, entre vida e violência. Ao brotar na superfície isolante da pele, atravessando os limites corporais, o sangue se revela vida e violência, horror e pulsação.

1. 8 Híbridizações: o corpo e a narrativa

O fato é que a desestabilização da ordem moderna está em curso e a estética monstruosa no campo das artes focaliza sempre os aspectos mais ‘baixos’ e ‘monstruosos’ do corpo, bem como a hibridização sexual e o obsceno a fim de provocar a desestruturação estética da burguesia. (Villaça e Góes, 1998, p. 100)

O corpo pós-humano é causa e efeito das relações pós-modernas de poder e prazer, virtualidade e realidade, sexo e suas consequências. O corpo pós-humano é uma tecnologia, uma tela, uma imagem projetada: é um corpo sob o signo da Aids, um corpo contaminado, um tecnobody e um queer body (...). (Villaça e Góes, 1998, p. 101)

Órgãos híbridos, deslocados, perdidos ao longo da superfície do corpo. Mutações que promovem a hipertrofia de órgãos já existentes. Seres que têm em sua forma mesma uma marca da duplicidade. A lógica do monstro é a sua ambigüidade: criaturas anfíbias, rejeitadas pela cultura por não fazerem parte de algum sistema classificatório. A criatura monstruosa é assim rejeitada, antes de qualquer comportamento ou moral que possa ter – em relação aos seres ‘normais’ – em função de sua forma, de sua aparência que por si mesma, já desafia alguns dos códigos de classificação estabelecidos.

Nos filmes de Cronenberg, isto está presente desde seu primeiro longa-metragem de caráter comercial, *Calafrios*. Neste filme, as criaturas, os parasitas, um espécie de verme misto

de pênis e fezes, penetram nas pessoas através de sua pele, boca, vaginas, pelo contato sexual. Estes seres provocam a abjeção pelo que mostram de deslocado, como num processo de ‘personificação’ visual de coisas sobre as quais pode pesar um tabu, como é este o caso. Esse deslocamento e esse processo de hibridização, que vimos em uma série de outras cenas de filmes diferentes, nos leva a pensar sobre esse processo como algo que remete ao processo criativo de David Cronenberg.

Ao mesmo tempo que os filmes descreverão e apresentarão criaturas ambíguas, mutantes, o cinema mesmo de Cronenberg parece ser um cinema de caráter mutante. Ainda que vinculado ao universo do terror/horror, na produção do nojo, da imagem extrema, seus filmes também encontram eco no universo da ficção científica, no sentido da exploração do universo tecnológico e de suas possibilidades e riscos. É um cinema múltiplo, nesse sentido; parte de um gênero filmico razoavelmente estabelecido, explora os seus limites temáticos criando vínculos de sentido até então muito pouco trabalhados por outros cineastas. Ao adotar uma perspectiva não sobrenatural, e sim científico-tecnológica, centra seus temas no corpo dos homens, o que cria um efeito de um ‘realismo estranho’, ainda que seus filmes estejam muito distantes dessa perspectiva.

Então, ao mesmo tempo que os corpos em seus filmes rompem amarras e limites definidos, suas narrativas também o fazem, fazendo então de seus filmes uma criação também híbrida e que rompe com determinados limites do gênero. É como se Cronenberg utilizasse a perspectiva do gênero para ampliá-lo (não necessariamente rompê-lo). O que Steven Shaviro fala

sobre seu universo de carne e visceralidade, pode ser aplicado também às suas próprias narrativas:

The flesh is less rigidly determined, more fluid and open to metamorphosis, than we generally like to think. Cronenberg's science fiction extrapolations of biotechnology register this troubling plasticity and ambiguity. The polymorphousness of living tissue has the capacity to transverse all boundaries, to undo the rigidities of organic function and symbolic articulation. New arrangements of the flesh break down traditional binary oppositions between mind and matter, image and object, self and other, inside and outside, male and female, nature and culture, human and inhuman, organic and mechanical. Indeed, the systematic undoing of these distinctions, on every possible level, is the major structural principle of all Cronenberg's films. (Shaviro, 1997, p. 130)

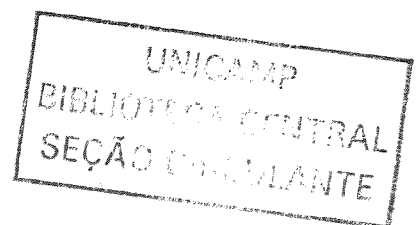
Capítulo 2: Os filhos de Frankenstein

She blinded me with science

Thomas Dolby

‘Você, que chama a Frankenstein seu amigo’, prosseguiu o monstro, ‘parece ter conhecimento de meus crimes e infortúnios. Mas às particularidades que lhe forneceu sobre eles não lhe seria possível somar as horas de desalento que padeci. Da mesma forma, jamais encontrei da parte de quem quer que fosse um mínimo de complacência. É justo isso ? Devo ter sido o único criminoso, quando todo o gênero humano errou contra mim ? (...)’

Mary Shelley, *Frankenstein*



2.1 O Tema

Em David Cronenberg, corpo e tecnologia são elementos definidores de uma perspectiva não apenas cinematográfica, mas até filosófica, como uma visão de mundo. O corpo humano pode ser considerado uma espécie de zona limítrofe entre a natureza e a ciência. As duas o manipulam, o constróem: ao mesmo tempo que é um corpo (uma entidade biológica), constituído pela natureza, ele se transforma, manipula e é manipulado através da ciência. Assim, o corpo humano é produtor e produto da tecnologia. Nas palavras do próprio diretor, ao comentar as relações entre sua mais recente produção (*eXistenZ*, 1999), e as questões que envolvem a sua cinematografia como um todo:

Technology is us. There is no separation. It's a pure expression of human creative will. (...) And if it is at times dangerous and threatening, it is because we have within ourselves(...) things (...) that are dangerous, self-destructive and threatening, and this has expressed itself in various ways through technology.(Metaphor Man, 2000)¹

O cinema de horror - e, no sentido que pensamos aqui, também algumas narrativas fílmicas de ficção científica - trabalham com a presença de corpos humanos, como aliás praticamente todas as narrativas de caráter cinematográfico.

¹ Disponível em < <http://www.splicedonline.com/features/cronenbreg.html>>. Acesso realizado em 14/04/2001.

Mas o corpo presente nessas narrativas, principalmente nas de horror é um corpo modificado, e não necessariamente humano ou, pelo menos, não *totalmente* humano. O corpo, presente nas narrativas de horror é sempre um *outro corpo*. Um corpo, nesse sentido, tomado como *estranho*, como monstruoso.

A filmografia de David Cronenberg - em quase a sua totalidade, mas particularmente aqui, no *corpus* que analisamos - trabalha com a questão das consequências das modificações corporais via ciência e tecnologia. Esse núcleo temático – essa *filosofia* - pode, é claro, estar vinculado a um ou outro enredo, que explore este universo em um contexto mais específico, com as suas devidas adaptações. Mas de maneira geral – e guardadas as devidas proporções - , podemos localizar esse mesmo núcleo dos filmes de David Cronenberg no mito de Frankenstein, mito que remete tanto para a lenda de Prometeu como ao próprio mito cristão da expulsão do paraíso: a questão do conhecimento proibido, do conhecimento desestabilizador, enfim, do conhecimento com um potencial destruidor (Shattuck, 2000).

Em *Frankenstein* podemos localizar, assim, um modelo ficcional mais próximo (e completo) das relações que se estabelecem nos filmes de Cronenberg. Ainda que algumas de suas produções mostrem elementos ligados ao universo do horror mais amplo, no sentido do monstro dentro de um modelo do funcionamento do horror, tomando aqui as idéias de Noël Carrol (1999) sobre a constituição deste tipo de criatura - e aí teríamos o vampirismo em *Enraivecida*, o duplo em *Os filhos do medo*, a possessão em *Calafrios* -, o ponto essencial é a

modificação do indivíduo através do saber científico que resultará numa situação de desequilíbrio *demonstrada* pelo descontrole sobre e da própria criatura.

Tomar como o núcleo ficcional dos filmes de Cronenberg a história do Dr. Frankenstein significa, aqui, pensá-la em termos de seu sentido geral, e das perspectivas que abre e não necessariamente em termos de sua sequência narrativa. Trata-se de um mito que representa uma questão que aparece, de maneira recorrente, em vários momentos da história do homem, e inclusive em várias outras narrativas.

Nesse sentido, a temática que esse mito recobre pode ser chamada, assim, de *clássica* (clássica aqui no sentido de *modelar* ou mesmo *paradigmática*). Nos filmes de David Cronenberg esta temática é então atualizada, recontextualizada, ao mesmo tempo em que se torna uma espécie de obsessão do diretor, principalmente quando relacionada à questão da presença excessiva e essencial do corpo humano em seus filmes. O corpo, então, que aparece nos filmes de Cronenberg é esse corpo modificado, que recupera, em seu aparecer, a história do Dr. Frankenstein, como um mito central da questão das relações entre a transformação da natureza pela tecnologia e pela ciência. Essa *obsessão* do diretor aparecerá sob várias formas, mas sempre remeterá a esse universo básico de referência.

2.2 O mito de Frankenstein e seus desdobramentos

Publicado em 1818, *Frankenstein*, de Mary Shelley estabeleceu um paradigma nas histórias de horror. Stephen King, em seu livro *Dança macabra* (1989), sobre o cinema de horror das décadas de 1950 a 1970, coloca *Frankenstein* como uma das matrizes geradoras das histórias de terror e horror (incluídas aí, portanto, tanto a literatura como a cinematografia), juntamente com os romances *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson (publicado em 1886) e *Drácula*, de Bram Stoker (publicado em 1897). Para King, este seria o “trio básico”, gerador de todas as histórias de horror e terror modernas, em termos de suas temáticas fundamentais. Se se trata de uma generalização, ou redução excessiva do escritor norte-americano de *best-sellers* de horror, o fato é que *Frankenstein* tornou-se uma referência obrigatória dentro do universo do terror/horror e mesmo da ficção científica (de certa maneira, criando inclusive um elo entre esses diferentes gêneros narrativos), tanto no sentido de seu enredo e narrativa, fato manifesto pelas inúmeras adaptações que houve de seu texto, vistas em filmes e inclusive peças teatrais, como pela própria influência que teve nas narrativas que adaptaram o seu universo temático, mesmo em contextos absolutamente diferentes e distantes, caso de David Cronenberg.

Frankenstein, de Mary Shelley, narra a história do Dr. Victor Frankenstein, que na ânsia de igualar-se a Deus, tenta (re)criar a vida humana através de uma série de experiências, que resultam numa espécie de monstro/autômato constituído de pedaços de vários corpos e animado por eletricidade. O novo ser irá se rebelar contra seu criador, na medida em que progressivamente, conscientiza-se de sua condição de monstruosidade (ao menos a partir da

perspectiva dos outros seres humanos). A narrativa como um todo é uma espécie de *mea culpa* de Frankenstein, que, na perseguição ao monstro encontra-se , no Ártico, com um jovem de objetivos semelhantes aos seus, Walton. Ao contar-lhe os fatos (no caso, a história da criação do monstro), o jovem irá percebendo os riscos que envolvem a pesquisa científica quando envolta numa pretensão de igualdade em relação a Deus. E que a distância que separara Frankenstein de sua criatura não são tão grandes assim.

Frankenstein, assim, pode ser vinculado, inclusive na medida em que se situa, historicamente dentro do contexto do romantismo literário (a primeira metade do século XIX), ao questionamento da ciência e do progresso tecnológico, presentes também dentro desse período, inclusive pelo poder que a natureza muitas vezes assume dentro da perspectiva romântica, pois no romantismo “o mundo natural *encarna* as pressões anímicas” (Bosi, 1995, p. 94 - o grifo é do autor). Lembremos que o subtítulo de *Frankenstein* é *O moderno Prometeu*. Mary Shelley retoma um mito (o de Prometeu) para criar outro, em outro contexto, mas que estabelecem um diálogo na medida em remetem a um sentido semelhante: a modificação da natureza e as suas conseqüências; ainda que, no caso de Frankenstein, o conceito de natureza equivale a Deus. José Geraldo Couto, no posfácio à uma edição recente do romance (1998), comenta as possíveis interpretações que o texto poderia ter:

Pode-se fazer uma interpretação profundamente religiosa do romance de Mary Shelley. Ao transformar em distopia a utopia científica de seu

personagem, a autora parece condenar ao fracasso toda tentativa de transgressão da ordem natural e divina. Ao arvorar-se o papel de criador, pretendendo assim rivalizar com Deus, Frankenstein comete uma profanação imperdoável, e por isso é punido com o sofrimento e a morte.

É desse ponto de vista – o da discussão dos limites éticos ou religiosos do trabalho científico – que Frankenstein mantém há quase dois séculos sua atualidade, até revigorada nos últimos tempos com as tentativas de clonagem de seres vivos.

(....)

Mas há no romance um outro subtema, muito enfatizado em algumas das versões cinematográficas da obra: o da rejeição ao diferente e ao anômalo, características de todas as sociedades, em especial da sociedade de massas. Nessa perspectiva, o monstro de Frankenstein – que no fundo é um ser doce e amável – seria um símbolo dos excluídos, uma espécie de mártir da intolerância e do preconceito. (Couto, 1998, p. 220)

No livro *Conhecimento Proibido*, Roger Shattuck (2000) trabalha o tema da relação entre o conhecimento e seus limites, pensando sobre as relações entre a *ciência* e a *consciência*. Para tanto, retoma uma série de narrativas que considera fundamentais sobre a questão, como por exemplo o *Gênesis*, os mitos de Prometeu e de Fausto, o *Paraíso Perdido*, de Milton, os escritos do Marquês de Sade e, é claro, *Frankenstein*. Dentro de sua argumentação, *Fausto* e *Frankenstein* seriam tipos opostos ao se considerar o tema dos limites da ciência: Fausto como aquele que sobrevive ao pacto, à tentação de ser Deus, e Frankenstein, como aquele que sucumbe, tragicamente, em função de sua *hybris* (o desequilíbrio ligado ao orgulho e à

cobiça). Os dois textos se constituiriam, assim, em paradigmas da discussão a respeito das ligações entre o desejo do conhecimento e seus limites:

Mary Wollstonecraft Shelley, escrevendo pouco depois do aparecimento do primeiro volume de Fausto, rejeitou tanto o Adão de Milton como o de Goethe. Imaginou não apenas um novo Adão – uma criatura-monstro impelida ao desespero e à depravação -, mas também a hybris prometéica que levou à sua criação – não por um deus, mas por um presunçoso mortal. É difícil não ler o romance de Mary Shelley como uma réplica ao Fausto. (Shattuck, 2000, p. 99-100)

Ao mesmo tempo, Shattuck opõe *Fausto* a *Frankenstein*, num posicionamento em que favorece este último, numa perspectiva que talvez possa ser classificada como ‘feminista’:

É claro que foi necessário uma mulher para fazer o inventário da destruição causada pela busca exacerbada de conhecimento e glória, inventando assim o contraponto de Fausto. O Senhor não intervém para salvar Frankenstein; o julgamento de Mary Shelley é mais agudo e corajoso que a leniência cósmica de Goethe. (Shattuck, 2000, p. 105)

E ainda, comentando essa mesma oposição como paradigmática não apenas do ponto de vista de uma argumentação mais geral, mas também como geradora de dois modelos filmicos a respeito da visão de mundo observada nos filmes de ficção científica:

As muitas seqüências de Frankenstein feitas em Hollywood manipularam a situação do monstro criado pelo homem, mostrando os cientistas em formas particularmente desfavoráveis. Na imensa categoria da ficção científica, todas as obras filmadas ou escritas enraizam-se no caminho aberto por Fausto e Frankenstein, com suas atitudes opostas em relação ao conhecimento proibido. Essas duas histórias permanecerão conosco por muito tempo. (Shattuck, 2000, p. 106)

Nesse sentido, Frankenstein aposta na dimensão da tragicidade que domina o universo da pesquisa científica que deseja controlar ou refazer o mundo natural. Tanto é assim, que ao longo do tempo, criador e criatura acabaram por se confundir no universo dos leitores e público de cinema. Não saberíamos mais, de certa forma, quem de fato é o monstro:

A batalha a que se dedicam esses terríveis adversários [Dr. Victor Frankenstein e sua criatura] é a luta pela glória, esse impulso viril que inspirou horror a Mary Shelley, levando-a a escrever o livro em sinal de protesto. O monstro usurpa ao homem que o criou o papel de Prometeu sofredor. Não admira que no mito resultante e na versão popular o nome Frankenstein seja freqüentemente atribuído à criatura, e não ao criador. (Shattuck, 2000, p.101)

A questão dos limites do conhecimento, e mesmo do conhecimento científico é um tema vasto e bastante antigo; para citar exemplos razoavelmente conhecidos, ligados principalmente à questão do conhecimento como orgulho e distanciamento do mundo, teríamos o

livro do *Eclesiastes*, da Bíblia (livro que faz parte do *Velho Testamento*), e mesmo o *Tao-te King*, de Lao-Tsé (provavelmente compilado no séc. V a.C.), textos que criticam os excessos da racionalidade e de suas conseqüências (com uma postura até mesmo anti-intelectual). No entanto, - e fazendo aqui um corte radical - esse mesmo tema é absolutamente importante dentro do contexto do mundo contemporâneo, principalmente ao se considerar a importância que tanto o conhecimento científico como o desenvolvimento tecnológico começam a ter, dado o impacto que, principalmente a partir do final do século XIX, se estabelece na realidade cotidiana das pessoas. No mundo contemporâneo, não se trata de fazer a crítica a partir unicamente de uma perspectiva filosófica; o fato é que a ciência passa a fazer parte dos corpos humanos num grau nunca antes visto. Lembremos Cronenberg novamente: *technology is us*. Nesse sentido, vivemos um tipo de experiência de vida extremamente interessante – sociológica e antropológicamente falando - , no qual não é mais possível, inclusive, fazer a crítica à ciência fora dela. Embora num contexto diferente, e que às vezes talvez até possa ser oposto aos posicionamentos nos filmes de Cronenberg, Donna Haraway (2000) em seu conhecido *Manifesto ciborgue* discorre a respeito (entre outros assuntos) desse processo de ligação extrema entre corpo e tecnologia, não apenas em termos homens/máquinas, mas inclusive na formação mesma dos indivíduos (a própria autora se coloca, por exemplo, como *resultado* das políticas públicas vinculadas ao contexto histórico da guerra fria). Tal seria o grau daquilo que poderíamos chamar de experiência pós-moderna; a dissolução do sujeito (Tadeu Silva, 2000; Carrol, 1999) se dá inclusive no nível da construção dos corpos: não se trata apenas de uma metáfora (política) mas de algo que é incorporado, mimetizado pelos indivíduos. Nas palavras do próprio Cronenberg, discorrendo sobre o mesmo assunto em uma perspectiva ligeiramente diferente:

(Modern technology is) more than an interface. We ARE it. We've absorbed it into our bodies. Our bodies, I think, are bio-chemically so different from the bodies of people like 1,000 years ago that I don't even think we could mate with them. I think we might even be, in other words, a different species, we're so different. (Metaphor man, 2000)²

Ao mesmo tempo, podemos considerar a experiência das duas guerras mundiais como um ponto importante nessas questões, na medida em que as guerras podem representar situações-limite da relação entre desenvolvimento científico e as consequências (não previstas) desse mesmo desenvolvimento, além da antiga relação entre a ciência e o mal o que, no caso das duas guerras – particularmente na Segunda Grande Guerra – demonstram os frágeis limites entre a criação e a barbárie, e, sob forma de um eufemismo, a contradição humana. A experiência cotidiana do convívio da ciência e da barbárie, traduzida talvez exemplarmente na possibilidade concreta da destruição total do planeta, coloca-nos diante de uma relação contraditória com o conhecimento científico. E assim, aparentemente, voltamos ao tema - mítico - dos limites do homem e seu conhecimento, e das paixões humanas como fontes de desequilíbrio. Paixões aqui podendo significar exatamente o sonho de glória ou o domínio de um ser pelo outro: os sonhos de poder. Do conhecido texto *Sobre a conceito de história*, de Walter Benjamin, embora referente a um contexto muito mais amplo do que o nosso, poderíamos citar pelo menos um famoso trecho, em que vemos a técnica (tomada aqui em seu sentido de

² Disponível em <<http://www.splicedonline.com/features/cronenberg.html>>. Acesso realizado em 14/04/2001.

modificação humana da natureza, elemento iluminista por excelência) espelhar-se em seu contrário:

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.

(Benjamin, 1985, p. 226)

Associar uma citação de Walter Benjamin aos filmes de Cronenberg não deixa de ser algo sugestivo: a imagem do amontoado de ruínas, da catástrofe da história, embora distantes da auto-proclamada ‘imparcialidade’ de Cronenberg, parecem dizer muito a respeito daquilo que seus filmes efetivamente mostram: a relação distópica entre homem e ciência. Sob certo sentido, os finais dos filmes de Cronenberg (ainda que excetuemos *Scanners*, mas mesmo neste filme) confirmam essa visão aplicada ao contexto da ciência e tecnologia como algo inevitável e ruinoso.

Em termos ficcionais, essa relação contraditória com a ciência é um elemento extremamente trabalhado nas narrativas filmicas, seja a partir do mito de Frankenstein (uma filmografia bastante extensa pode ser encontrada em Florescu, 1998) seja nos inúmeros filmes feitos no contexto da guerra fria – com seus seres modificados por testes atômicos, invasões extraterrestres, experiências genéticas – todos eles, praticamente dizendo , de formas diferentes, “cuidado com o que fazem”, “cuidado com o que desejam”, no terreno das descobertas científicas. *Frankenstein* se traduz, assim, de maneira exemplar, tanto numa narrativa mítica fundamental (um texto clássico), como numa cristalização de um tema igualmente fundamental, retomada constantemente em momentos absolutamente diversos, e, no caso, inclusive através de narrativas que não necessariamente repetem o seu enredo original. Tal como nos mitos, o jogo das peças mantém uma estrutura comum, que se refaz constantemente (Campbell, 2000).

2.3 Cronenberg/Frankenstein

Se a relação fundamental nos filmes de David Cronenberg é aquela que se estabelece entre os homens e seus corpos, principalmente através do conceito de modificação ou transformação corporal (o corpo como *mesmo* em direção ao corpo como *estranho*), o elemento mediador que faz essa passagem – do mesmo ao estranho – é a ciência. O experimento científico, ao lidar com forças não previstas, faz saltar a sombra, o seu contrário: a destruição e o irracional. Richard Porton, em uma entrevista com o diretor, comenta essas questões, e a diferença entre os filmes de Cronenberg e outras produções do gênero:

Unlike old-fashioned horror films' fascination with the supernatural, Cronenberg emphazies what is frequently referred to as 'body horror'. Instead of two-headed monsters – the villains – and , in some perverse respects, the heroes – of his films are the inner demons spawned by modern technology and sexual anxiety. (Porton, 1999)³

Essa perspectiva dos filmes de Cronenberg, é claro, é contraditória. Na medida em que apresenta, de forma cruel os resultados dos aparentemente bem intencionados médicos e cientistas, vemos desenvolvida a questão do conhecimento e seus limites, do conhecimento e sua sombra, através de sua crítica constante aos males advindos do conhecimento científico. Entretanto, de tal forma é mostrado esse universo dos resultados da ciência (e em alguns momentos, dos seus métodos) que, de alguma forma, o próprio cineasta mimetiza a sombra que,

³ Disponível em <www.proquest.com>. Acessado em 20/01/2000.

digamos, quer denunciar, ou pelo menos mostrar. É tal a obsessão do diretor com os elementos dos resultados desse desequilíbrio e a sua plasticidade (no sentido de sua visibilidade), que podemos ver aí tanto denúncia como fascinação. Dessa forma, Cronenberg estabelece essa ponte entre o medo e o desejo que se sente em relação ao desenvolvimento científico. Ainda que sua perspectiva seja sempre catastrófica, imaginando a ciência como um pesadelo do qual *não se pode* acordar, mas que pode ou deve ser incorporado. E essa incorporação não significa algo *bom*. A perspectiva da maldade ou bondade está, sob certo sentido, descartada nos filmes de Cronenberg: poderíamos falar em uma certa *amoralidade da vida*, dessa vida transformada por uma *ciência amoral*, ou pelo menos cega às conseqüências de seus possíveis resultados: o cineasta mesmo se autodenomina um “relativista da moral” (Butcher, 1999, p.90).

Aqui encontramos o mito de Frankenstein reencenado em nova chave: não se trata de criar uma vida (a despeito do fato de que o monstro de Frankenstein, seja, num sentido amplo, uma recriação) – mas muito mais *recriar*, modificar a vida existente. Mas o princípio é o mesmo: o cientista não prevê (não querendo, ou não podendo) as conseqüências de seus atos. E assim, a ciência projeta-se em seu oposto: o extremo racionalismo produz o extremo irracionalismo, o extremo controle produz o extremo descontrole. A ironia cinematográfica – do ponto de vista da manufatura do cinema – é pensarmos que, na tela o que vemos como as conseqüências extremas da ciência – as modificações corporais que redundam em destruição – são produzidas exatamente pelo próprio universo racional e controlado dos efeitos especiais. Nesse aspecto, há uma interessante contradição interna nos filmes de Cronenberg (contradição aqui não significa falha) que amplia, de certa maneira, o universo representado na concretude mesma das narrativas: para

criticar a ciência, utiliza-se também ciência: haja vista que os filmes de Cronenberg têm, nos seus efeitos especiais, uma marca extremamente forte. Ou seja: os efeitos da racionalidade – que são, no caso, asquerosamente mostrados – vêm exatamente de um universo de racionalidade (e de progresso científico), que são os efeitos especiais. Nesse aspecto, temos essa situação circular, em que a denúncia (embora denúncia seja uma palavra um pouco deslocada no caso do diretor) se utiliza dos próprios meios que apresenta como desequilibradores de uma certa ordem.

Nos filmes de David Cronenberg, portanto, o que temos é a reconstrução do corpo humano pela ciência – reconstrução, modificação, dissolução –, o corpo visto como objeto, como palco das modificações que vêm de experimentos científicos. Palco e objeto no sentido de suporte (como uma tela, uma parede, um pedaço de papel) artístico; nos filmes, ainda que corpos possam trazer em si os germes de sua própria modificação (no caso, os personagens), o que temos são espécies de vítimas dessas experimentações. Mas não vítimas num sentido linear: há uma grande interação entre os que sofrem os resultados e aqueles que os produzem. Ao mesmo tempo, na medida em que esses mesmos experimentos implicam dor ou destruição (que poderíamos chamar também de transformação; embora sempre lembrando que o sentido dessas *transformações* é sempre *destruidor*) podemos dizer que a visão que Cronenberg estabelece é de crítica a esse universo. Crítica porque a perspectiva de seus filmes, como já o dissemos, é absolutamente catastrófica, onde não há redenção possível a seus personagens (à semelhança de *Frankenstein*). A transformação, uma vez desencadeada, toma proporções cada vez maiores, direcionando os personagens seja para um universo desconhecido ou para sua própria destruição física. A

diferença, em relação ao romance, é que não há um tom melodramático e nem mesmo um caráter de “moral da história” no final das narrativas filmicas de Cronenberg.

Calafrios (Shivers, 1976) coloca o tema da pesquisa médico-farmacêutica. A partir da criação de um tipo de parasita, cujo finalidade seria substituir um órgão em mau funcionamento, desenvolve-se uma espécie de monstro que passa a penetrar nos indivíduos através de seus orifícios. O efeito colateral mais evidente é o desenvolvimento de uma sexualidade frenética, neurótica. O que seria uma experiência científica transforma-se numa epidemia, que atingirá todo um condomínio fechado e posteriormente, pelas indicações do final, poderá estar atingindo a muito mais pessoas. *Calafrios* remete, em sua narrativa, a pelo menos a dois filmes paradigmáticos do horror: *A noite dos mortos vivos* (*Night of the living dead*, 1968) de George Romero e *Vampiros de almas*, de Don Siegel (*Invasion of the body snatchers*, 1956). No caso do filme de Romero, a referência é óbvia: homens-zumbis atacam uma população indefesa; é como uma epidemia que se alastra. No caso de Romero, os zumbis são devoradores de carne humana, e a única coisa que pode lhes destruir é serem baleados, ou alvejados, na cabeça. As correspondências entre o filme de Romero e do de Cronenberg são evidentes: o descontrole, a fixação na carne (em Cronenberg, na sexualidade), até a movimentação dos afetados pelo parasita: é evidente a influência desse subgênero do filme de horror nessa produção de Cronenberg. Além disso, o motivo causador da epidemia de zumbis é, embora colocada de maneira sutil, a explosão de uma sonda espacial: novamente a tecnologia como causadora do

descontrole. Num interessante artigo, Daniel Bandeira Espírito Santo (2000)⁴ analisa o filme *A noite dos mortos vivos*, de Romero, como uma metáfora da falência do projeto da modernidade frente à força do pós-moderno. Ligando a existência dos zumbis e seu comportamento à pós-modernidade. Ainda que a perspectiva do autor do artigo *Comedores de cérebro* seja fatalista demais, diferente das posições de Cronenberg (em relação a *Calafrios*, visto pelo diretor como um filme também liberador e não apenas pessimista) e algumas de suas conclusões a respeito da pós-modernidade sejam um pouco reducionistas, a maneira pela qual ele analisa a estrutura do filme de Romero (juntamente com os dois outros filmes que constituem uma trilogia, *O amanhecer dos mortos vivos*, *Dawn of the dead*, de 1978 e *O dia dos mortos vivos*, *Day of the dead*, de 1985), cria ligações bastante inusitadas, principalmente para aqueles que acabam por ter uma visão muito severa desses produtos da cultura cinematográfica. Ao comentar as explicações para a origem dos zumbis nos filmes de Romero, uma série de ligações é feita:

As hipóteses são várias e as propostas de como encarar melhor o problema [da invasão dos zumbis] se dividem. A tensão leva a discussões sérias entre os vivos desesperados – a Modernidade se fragmenta e começa a atacar a si mesma ao mesmo tempo em que os zumbis batem à porta. Assim, a noite que envolve a casa, último bastião da humanidade, não é apenas a noite da lua e das estrelas – ela é a escuridão do desconhecido, da falta de perspectivas e da ausência de esperanças em um “futuro feliz” (leia-se: Crise da Modernidade). Diante de tal situação, um simples aparelho de TV, descoberto a certa altura do filme, passa a ser considerado pelos personagens como um totem, um ícone de salvação da humanidade. No filme, a TV aponta atitudes, tenta tranquilizar os telespectadores e indica abrigos comunitários para onde se

⁴ Disponível em <<http://www.uol.com.br/cultvox/>>. Acessado em 14/04/2001.

dirigir. Na contemporaneidade, ela indica tendências de comportamento, promove o escapismo e divulga linhas de pensamento muitas vezes irracionais. Em ambos os casos, ela se revela como uma arma da Modernidade com a pretensão de “orientar” os humanos perdidos no caos pós-moderno.

Logo essa “orientação” dada pela Modernidade se mostra dúbia. Na TV, é exibida uma matéria com a provável causa da zumbificação: uma sonda espacial, retornando de uma missão a Vênus, teria explodido na órbita terrestre e assim liberado uma “estranha radiação” capaz de reanimar o cérebro de pessoas recém-mortas. O que hoje pode ser considerada uma teoria esdrúxula, típica de um filme B, pode assumir uma conotação muito mais séria num determinado contexto histórico. O ano de lançamento do filme, 1968, estava incrustado na época da Guerra Fria, que levou à Cultura de Massas os ecos das corridas espacial e armamentista. Basta lembrar que o filme foi realizado um ano antes do homem chegar à Lua e seis anos após a crise dos mísseis de Cuba, que chegou a ameaçar a vida na Terra. Diante de um contexto como esse, os elementos “sonda espacial” e “radiação” contidos na teoria da zumbificação de *A Noite dos Mortos Vivos* ganham uma dimensão assustadoramente plausível.

Já nos demais filmes que se seguiram, as causas variaram entre vírus mutantes criados em laboratório, testes malsucedidos de armas químicas, vazamentos de radiação, etc. Neles, a catástrofe que se abate sobre o mundo é resultado da falha da ciência moderna, que deveria trazer apenas paz e conforto. Resumindo, zumbis e pós-modernidade se originam diretamente do fracasso dos planos da modernidade para o homem. *Day of the Dead*, terceiro filme da Trilogia, vai um pouco mais longe: os zumbis seriam a punição de Deus para a arrogância do homem, em saber coisas que não lhes

dizem respeito e em alterar a natureza indiscriminadamente a seu serviço – não a serviço Dele (seria o mito do Jardim do Éden revisitado?). Seja lá como for, os zumbis continuam avançando e mais uma pergunta precisa ser feita: se eles são tão fracos, desajeitados e trôpegos, como os seres humanos vivos, saudáveis e capazes de correr se deixam cair nas mãos (e bocas) dos mortos-vivos? Aí está talvez o maior fator-medo que caracteriza os filmes de zumbis: não importa o quanto se corre, não importa o quanto se sofre ou se procure por uma saída. No final, os humanos perderão a batalha – o moderno será vencido pelo pós-moderno. (Espírito Santo, 2000)

No caso do filme de Siegel, em *Vampiros de Almas*⁵ uma raça de seres extraterrestres aporta numa pequena cidade norte-americana. São uma espécie de plantas, que ao se desenvolverem tomam o lugar das pessoas, como seus duplos (e substitutos) sem nenhuma emoção. Assim, aos poucos, a cidade inteira vai sendo ocupada pelos frios extraterrestres, metáfora evidente de temidos invasores soviéticos, durante o período da guerra fria. Mas estamos diante, ainda, de uma espécie de *zumbis*, os seres de olhar apático e andar robótico, de vida sem sentido além de suas necessidades primais e do desejo de se reproduzirem ao infinito. Fazendo uma referência ao final deste filme, o herói da trama consegue fugir da cidade tomada, e se depara com inúmeros caminhões, atravessando a estrada, levando as sementes das plantas para outros lugares, evidenciando a continuidade da invasão, que agora se projeta para além da pequena cidade.

⁵ Depois refilmado Philip Kaufman, 1978, e por Abel Ferrara, em 1993, com o mesmo título original em inglês. Em português ambas as versões receberam o título *Invasores de Corpos*.

Poderíamos estabelecer, assim, uma relação intertextual entre o filme de Siegel e o de Cronenberg (e entre esses dois subgêneros: o filme de zumbis e o filme de invasões extraterrestres) em *Calafrios*, através da representação dos homens-zumbis, vitimados pelos parasitas criados em laboratório, e na sequência final, ao mostrar os carros saindo do condomínio em direção a outros lugares, consumando o caráter de epidemia mostrado no filme.

Entretanto, ali onde está a guerra fria (no caso do filme de Siegel), no caso de Cronenberg, está a ciência como motor desse desequilíbrio: o racionalismo e sua sombra. Em relação ao filme de Romero, as coincidências seriam maiores, já que, inclusive, nesse subgênero, a corporalidade é elemento essencial (nesse aspecto ver Shaviro, 1995) e mesmo a *estética do asco*, presente com absoluta regularidade nos filmes de zumbis (dentro daquela tendência do sangue fora do corpo, rompendo a sua superfície) é um verdadeiro ponto de ligação com este cinema de *extrema visibilidade*.

Há ainda, um elemento irônico – algo que se distancia, nesse aspecto tanto do filme de Siegel quanto o de Romero –, que seria a questão da forma do parasita, que irá transmitir a epidemia do desejo incontrolável. Em *Calafrios*, o racionalismo científico aparece com o criador de um falo/pedaço de fezes ambulante, o que simboliza o próprio descontrole (a sexualidade que irá explodir) já imbutido na criação. Mas isso é feito não sem uma pitada de humor negro; fato que, ligado ao baixo custo da produção, favoreceu a recepção negativa por parte da crítica, tomando o filme apenas como um produto da estética *trash* (ver, a esse respeito, Conrich, 2000, p. 37-39).

Enraivecida – Na fúria do sexo (Rabid, 1976) segue, de certa maneira, a mesma linha traçada em *Calafrios*. Ainda que se trate de uma intervenção médica superficial – e por superficial entenderemos aqui as intervenções que estão baseadas em não colocar um corpo estranho *dentro* do corpo dos personagens/pacientes - algo que também observamos em *Calafrios*, *Scanners* e *Videodrome* - *Enraivecida* mantém o tema da medicina criando monstros por meio de seus erros. Após um transplante de pele em caráter experimental (os termos/conceitos *experimental* e *experiência* passam a ser insistentes nesse universo), a personagem de Marilyn Chambers desenvolve uma espécie de vampirismo sexual, através de um novo órgão desenvolvido em sua axila, um ferrão retrátil que suga o sangue de suas vítimas, transformando-as, por sua vez, em novos vampiros.

Assim como *Calafrios*, *Enraivecida* também pode ser considerada uma metáfora das doenças sexualmente transmissíveis (das quais a AIDS seria o exemplo mais óbvio) e das próprias consequências da chamada “revolução sexual” dos anos 60; mas o enfoque do filme se detém sobre as possibilidades da própria ciência como sendo a causadora desse problema, bem como das próprias interações entre tecnologia e corpo humano, tão presentes no universo de Cronenberg.

Novamente, a racionalidade projeta sua sombra. É significativa, nesse aspecto, a relação entre as cenas da cirurgia plástica a que a personagem é submetida e as cenas em que o novo órgão aparece. Quando nos é mostrada a retirada do enxerto de pele da perna da

personagem – com um absoluto realismo – o asco provocado é proporcional ao da visão do ferrão que se projeta para fora da axila; ao equiparar os processos de intervenção médica a seus resultados, a ironia se faz crítica – e o horror se identifica com a medicina, através desse procedimento imagético. Nesse sentido, Cronenberg está sempre mostrando – com maior ou com menor ênfase - essa relação entre ciência e horror. Embora o peso recaia, em termos filmicos, quase sempre nas imagens ligadas ao universo do desequilíbrio (os parasitas, o ferrão, o útero que se projeta para fora do corpo, a cabeça que explode, o corpo que se abre), sempre nos é lembrado que isso partiu de um ponto supostamente racional, equilibrado, objetivo e, num sentido novamente irônico, visando o bem da humanidade – ao menos do ponto de vista das justificativas de seus criadores, os cientistas. Cronenberg nos lembra a todo momento, que as coisas não são bem assim, já que os resultados sempre desmentem as intenções. Ainda que não haja, nos seus filmes, nenhuma nostalgia de retorno a um mundo desprovido de aparatos tecnológicos, o fato é que seus filmes mostram o tempo todo essa conexão seres humanos/ciência/catástrofe (ou desequilíbrio).

Em *Os filhos do medo* (The Brood, 1979), a intervenção médica é , agora, de caráter psicanalítico. Um novo método de cura, que se baseia na possibilidade da exteriorização (na própria carne, de forma visível) dos conflitos emocionais vem sendo utilizado pelo Dr. Hal Raglan (Oliver Reed). Numa espécie de clínica-retiro, os pacientes do psicanalista vão sendo submetidos ao tratamento. O método, logo ficamos sabendo, é incrivelmente falho, pois apenas faz com que “os corpos se rebelem contra seus donos”, que não superam – ou resolvem - , de forma alguma, seus traumas ou angústias. Muito pelo contrário, os pacientes corporificam seus

problemas, agravando ainda mais seu estado. Crítica à psicanálise ou a alguns de seus resultados, brincadeira com elementos básicos da teoria reicheana (na ênfase que esta dá à questão corporal), *Os filhos do medo* retoma de maneira quase direta o mito de Frankenstein quando coloca o psicanalista como o gerador de monstros humanos, ou pelo menos aquele que, ao lidar com forças que desconhece ou domina menos do que pensa, gera todo um grau de desequilíbrio e destruição em cadeia.

A cena final, em que a filha do casal – cuja mãe desenvolveu a capacidade de gerar seus monstros particulares através do tratamento do Dr. Raglan – já mostra características de uma nascente monstruosidade (provavelmente semelhante à da mãe), nos propõe que esse pesadelo ainda não terminou, se é que terminará. Uma quebra no elo familiar (um processo de separação) ao ser mediado pela ciência (a psicanálise) não será resolvido: exatamente ao contrário, terá sua potencialidade de desastre aumentada ao máximo.

De novo, estamos no campo ciência/sombra. A psicanálise, atividade por excelência da dissolução das sombras (no sentido da recondução do paciente a uma vida “normal”) aqui é ponto de partida para o aumento do grau de desequilíbrio já existente; o estado dos pacientes, na clínica do Dr. Raglan, piora sensivelmente.

Os filhos do medo seria, assim, a expressão irônica do “retorno do oprimido” (Freud, 1976) em direção à própria psicanálise, e do trauma ou angústia em direção ao próprio

analisando. Como monstros, se não gerados, pelo menos desencadeados nos pacientes através da ciência. Mais uma vez, a referência ao mito de Frankenstein fica evidente.

Scanners – sua mente pode destruir (Scanners, 1980) é o filme que mais se aproxima do mito de Frankenstein em termos da narrativa de Mary Shelley (com as devidas diferenças e contextualização). A história do cientista que cria uma espécie de nova raça de seres (humanos) é aqui recontada por meio da figura do Dr. Ruth, pesquisador na área de bio-medicina que cria um remédio para dores de cabeça – indicado para mulheres grávidas, o *ephemerol* – cujo efeito colateral (e, novamente, a palavra *colateral* é próxima de *experiência* e *experimental*) é a transformação dos fetos em indivíduos com poderes extrasensoriais, no caso, de leitura e controle telepático, além de interferência físico-biológica em seres vivos ou até em computadores: os *scanners*. O Dr. Ruth é, segundo a história narrada por Darryl Revok (o vilão da trama, vivido por Michael Ironside) seu pai e também de Cameron Vale (vivido pelo ator Stephen Lack), os “irmãos primordiais” nascidos a partir de uma experiência do médico com sua própria mulher. A experiência se transforma num projeto de criação de uma suposta super-raça de indivíduos absolutamente capazes no uso de poderes extrasensoriais. O projeto, que acaba se mostrando inviável, é abandonado pelo Dr. Ruth, mas subterraneamente retomado por uma organização terrorista liderada por Revok, que quer recriar um novo grupo de *scanners* para dominar o mundo. À parte o sentido do filme, nesse aspecto linear e bem menos sofisticado dentro do universo de Cronenberg, novamente estamos dentro do tema, em que a ciência ou a razão produz os monstros em seu sono.

Desencadeado pela pesquisa científica, o processo de modificação de seres humanos volta-se contra eles mesmos, no caso, contra seu criador e aqueles que gostariam de utilizar de alguma forma esse mesmo conhecimento; a criatura volta-se novamente contra seu criador. A racionalidade não consegue controlar - se é que na verdade não exacerba - os desejos absolutamente humanos de poder e cobiça, agora potencializados pelas transformações corporais perpetradas pela tecnologia.

Um outro elemento, indicado em *Scanners*, e que será fundamental em *Videodrome*, do ponto de vista das questões ligadas ao universo das modificações tecnológicas – que são o pano de fundo de todos esses filmes de David Cronenberg aos quais nos referimos – é a interação entre homem e máquina, verificada na seqüência em que Cameron Vale faz a leitura telepática das informações contidas num arquivo de dados num computador. Através desse procedimento – ainda que mostrado de forma não muito elaborada em termos dos efeitos especiais (dentro do *padrão Cronenberg* de realismo), o *scanner* torna-se uno com a máquina, que faz dele um ser híbrido, mistura de carne e fios, sangue e bytes de computador. Essa questão – a dos seres mutantes via tecnologia – é caro a Cronenberg, no sentido de que vários de seus filmes apontam para essa interação, seja de maneira mais metafórica ou mais explícita (variando-se de filme para filme), em que um elemento advindo do universo tecnológico (tomado aqui em seu maior grau de generalidade) modifica um indivíduo. Mas em *Scanners* começa a tomar forma o já citado tema da hibridização, que implica em corpos múltiplos, mutantes, mas não apenas em termos de sua forma biológica (como é o caso de *Enraivecida*, ou *Os filhos do medo*), mas através de uma fusão cada vez mais sofisticada entre homem e máquina, de maneira explícita, e

não indireta (na presença indireta da tecnologia no corpo dos personagens de *Calafrios*, *Enraivecida* ou mesmo *Os filhos do medo*). Poderíamos considerar, nesse aspecto, *Scanners* como esse ponto de inflexão em que a “nova carne” começa a tomar forma.

Como já foi dito, *Scanners* trabalha esse elemento de forma embrionária, inclusive porque esse não é o sentido para o qual aponta globalmente o filme (há a fusão de corpos final, mas ela é de outra natureza: pois indica uma certa incorporação do mal pelo bem, a fusão de opostos, dentro ainda da hibridização – se podemos chamá-la assim - entre seres vivos). Mas já está desenhado, naquela seqüência de leitura dos dados da *Consec* (a empresa responsável pelo novo programa de criação de scanners) o que veremos, de diferentes maneiras, em *Videodrome* (1982), *Crash* (1996) e em *eXistenZ* (1999).

Videodrome (Videodrome, 1982) é o filme que realiza, temática e visualmente, a proposta de uma *nova carne* de Cronenberg. A questão do experimento científico continua aqui: um sinal de vídeo, chamado *videodrome* é criado pelo Dr. O’Blivion, aparentemente com vistas a uma modificação do comportamento humano em relação aos meios de comunicação de massa. Entretanto, uma organização terrorista, com o objetivo de criar adeptos utiliza esse mesmo sinal para criar uma espécie de discípulo, Max Renn (James Woods), que servirá à organização a partir da exposição ao sinal do *videodrome*.

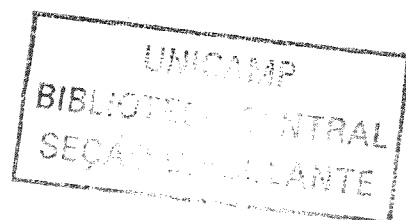
A trama se move de forma relativamente confusa (e provavelmente se sustenta em função de justificar sua verossimilhança a partir do processo de perda de referência da realidade

do protagonista), mas mantém a temática da criatura que se rebela. *Videodrome*, a criação de O'Blivion, volta-se contra ele mesmo, já que foi o grupo terrorista que quis se apossar da invenção que o assassinou: novamente, a experiência, o experimento é mal sucedido. E os efeitos colaterais aparecem.

Por outro lado, e ainda, pode-se ver em *Videodrome* uma dupla capitulação da ciência. Se o sinal do *videodrome* causa a morte de seu criador, ao mesmo tempo é a figura de Max Renn que, como nova vítima do sinal de televisão, vinga a morte de O'Blivion, matando os seus líderes; entretanto, como vítima (desse ponto de vista) de uma experiência, não há redenção possível para o personagem vivido por James Woods, a não ser a passagem para o “próximo nível” da batalha no terreno do *videodrome*, o que significa cometer o suicídio. Se de fato, a “batalha” irá continuar, e como, não ficamos sabendo, ao menos no final que foi escolhido. Segundo Gyrus (2001)⁶, haveria uma possibilidade de final diferente para *Videodrome*, - no roteiro original - no qual, após o suicídio de Max Renn, ele, Nicki Brand e Bianca O'Blivion estariam no espaço do *videodrome* numa orgia de caráter pan-sexual, durante a qual Nicki e Bianca desenvolveriam uma espécie de pênis, que passam a penetrar a abertura vaginal na barriga de Max: seria o “triunfo da nova carne”.

⁶ Disponível em <<http://home.freeuk.net/rooted/psychol.html>>. Acessado em 7/09/2000.

Videodrome, além das questões que remetem ao universo já observado (o das interações entre ciência e catástrofe/transformação), estabelece a conexão corpo/máquina de maneira surpreendente, através de imagens que podem ser entendidas como remetendo ao surrealismo. Nesse sentido, como já dissemos, aquilo que se anuncia em *Scanners*, será realizado em *Videodrome*. A partir do momento em que Max Renn tem contato com o sinal do *videodrome*, o que é enfatizado pela simultaneidade com que inicia um romance com Nicki Brand (Deborah Harry), seu corpo começa a sofrer mutações. Se essas mutações são fruto de uma progressiva perda de contato com a realidade ou fatos concretos, isso importa menos do que reconhecer a qualidade dessas mutações, no universo por elas representado. O que temos é a progressiva hibridização entre homem e máquina, entre macho e fêmea (a fenda vaginal que se abre na barriga de Max, e que permite a inserção de uma fita de videocassete, a arma que se funde com sua mão, a granada – objeto fálico – que é retirada de sua fenda) dentro da perspectiva das mudanças tecnológicas apresentadas pelo filme. Max Renn (e mesmo Nicki Brand, o grupo terrorista e os viciados em ‘raios catódicos’) são espécies de monstros criados pelos Dr. O’Blivion, a partir de suas experiências; isto se não quisermos considerar *todos* os personagens que aparecem no filme como vítimas do universo protéico dos meios de comunicação de massa, sem necessariamente um foco comum, um “Dr. Frankenstein” em particular, mas como algo pulverizado entre os indivíduos que consomem e se relacionam com esses meios de comunicação e aquilo que eles apresentam/representam. Assim, o próprio Dr. O’Blivion seria um produto desse meio.



Ainda em *Conhecimento proibido*, de Robert Shattuck, há uma citação de Santo Agostinho (retirada das *Confissões*) que parece extremamente adequada para referirmo-nos ao universo de *Videodrome*, dentro de tudo aquilo que o filme representa, e que pode, de certa forma, ampliar essa mesma questão, se a relacionarmos com o universo do filme e mesmo do cinema de Cronenberg:

Também está presente na alma, por meio desses sentidos corporais, uma espécie de desejo vazio e curiosidade, cujo objetivo não é ter o prazer da carne mas adquirir experiência por meio da carne, e essa curiosidade vã é dignificada com os nomes da erudição e ciência. Como isso está no apetite pelo conhecimento, e como os olhos são o principal [órgão] de nossos sentidos na aquisição de conhecimento, é chamada na linguagem divina a **luxúria dos olhos**. (Agostinho, citado por Shattuck, 2000, p. 57. O grifo é de Shattuck)

A *experiência por meio da carne e a luxúria dos olhos*: parece que estamos diante do funcionamento do *videodrome*, dessa experiência em que o prazer da carne está na verdade submetido à própria curiosidade de sua experiência. Permitindo-nos ainda um jogo de linguagem com a citação, se lembrarmos que o verbo conhecer pode também ter o significado de ‘manter relações sexuais’, temos aqui um espelhamento conceitual interessante para pensar sobre o que se passa em *Videodrome*.

2.4 Digressão: o *edifício*

Em Cronenberg, um elemento constante aparece, ainda que variando o ponto de vista e o movimento de câmera. Esse elemento cênico é o *edifício*. Sejam as corporações vinculadas ao governo e ao poder militar, seja a clínica médica, seja o condomínio fechado: estão sempre lá as *construções assépticas*, em vários momentos apresentadas como vazias (ou quase vazias) e limpas, mais precisamente limpas de *pessoas*, vistas de baixo para cima (confirmando seu poder ou sua posição fâlica, o que se equivale) ou em ângulos que enfatizem sua imponentia. Então teremos o condomínio Starline Towers em *Calafrios*, a Keloid Clinic em *Enraivecida*, o Somafree Institute em *Os filhos do medo*, as empresas Consec e Biocarbon Amalgamate em *Scanners* e, em *Videodrome*, a Spectacular Optical e a Cathode Ray Mission.

Os edifícios, nos quais se instalam as “organizações bizarras” (Costello, 2000), acabam por ser elementos que se associam à temática do poder científico e à questão mais ampla dos filmes de Cronenberg, na medida em que representam esse poder e as conseqüências de suas ações. Ao mesmo tempo também assumem uma posição irônica do universo que representam. Pois será exatamente dentro desses prédios assépticos que se construirá um conhecimento destruidor e, tal qual como o vemos, asqueroso em seus resultados.

Aqui, então, a temática razão/sombra assume um viés imagético interessante, na medida em que os pares limpeza/ciência e asco(sujeira)/experimento se relacionam e se constroem. O núcleo da limpeza é assim, o mesmo núcleo da sujeira. Nesse aspecto, novamente é

interessante observar que – como um elemento que poderíamos chamar então, de autoral – há um relacionamento entre as temáticas e a maneira como são apresentadas ao longo dos filmes.

Assim, o *retorno do oprimido* (Freud, 1976) se manifesta também no nível cênico, de forma que os espaços físicos acompanham, de certa forma, as mesmas mutações que os corpos também vão sofrendo: um elegante condomínio se transforma num palco de orgias e sangue; as clínicas, num espaço da criação de monstros (que as ‘suja’, com a sua nova presença); em *Videodrome*, os ambientes irão variar conforme o grau de ‘sujeira’ de seus personagens (o andar de cima do escritório de O’Blivion é um espaço asséptico, assim como o local em que haverá o lançamento da nova coleção de óculos: será Max Renn quem *sujará* esses espaços, com sua presença híbrida e monstruosa).

A relação assepsia/sujeira estabelece vínculos com esse mesmo universo da ciência e experimento o tempo todo – a destruição/modificação sempre estará próxima da razão (e aqui poderíamos pensar até na utilização das armas nos filmes, como objetos que também são híbridos de razão e impulso destruidor), mas que têm nas construções também um elemento gerador e confirmador dessas questões em Cronenberg. Além disso, se opusermos o prédio/construção à monstruosidade, temos também uma possível oposição entre construção/destruição da cultura. Se os edifícios representam, nesse aspecto, um impulso civilizador, de controle racional, o descontrole é mostrado através das formas híbridas, sinuosas, viscosas e moles, distantes das estruturas de cimento e vidro que aparecem como o *lugar da ação*, o cenário. Teríamos, então, mais uma oposição, entre a carne humana e os

edifícios/construções. Trata-se de uma oposição dinâmica, na medida em que - novamente de forma irônica - ambas as estruturas (arquitetônica e humana) são construções culturais e científicas.

Lembremos a sequência de abertura de *Calafrios*, em que o condomínio é apresentado como o máximo do desenvolvimento em termos de moradia e bem-estar: o prédio, vertical, impessoal, claro, limpo e *seguro*, será completamente transformado em função da presença dos parasitas, pedaços de fezes rastejantes. É a cultura da modificação corporal contra a cultura representada pelo cimento. Este exemplo, como um mote (ou refrão) repete-se constantemente nos filmes que aqui analisamos, ainda que não necessariamente através da oposição alto/baixo; convém insistir que, considerando as afirmações do próprio diretor, não haveria uma oposição maniqueísta entre homens e máquinas, mas uma interação contraditória. Os edifícios também são palcos dessas disputas, dessas transformações e, mais ainda, são o ponto inicial, o local de origem dessas modificações, daí a noção de retorno ser inclusive tão importante para a sua análise: a carne reencontra-se (ou retorna) ao local de sua transformação.

Os *edifícios*, então, não seriam apenas o cenário, a mostrar onde irá se desenvolver a maior parte das narrativas, mas um elemento constituinte delas mesmas, um elemento simbólico que se ajusta à concepção de mundo que esses filmes apresentam. A corporação científica, a racionalidade, assim, é também encarnada pelo edifício, que repete - guardadas as devidas proporções - o laboratório do Dr. Victor Frankenstein.

Cronenberg, ao falar sobre sua posição em relação aos filmes do gênero de horror, diz:

Quando comecei, as histórias de Drácula, envolto em uma capa e semeando o terror em seu castelo, já estavam se tornando aborrecidas. **Para mim, o horror ocorre nos arranha-céus.**
(Dupont, 2000. O grifo é nosso.)⁷

⁷ Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/00/12/23/news076.html>>. Acessado em 20/01/2001.

Capítulo III: Visibilidade e limite

A complete film-maker should be able to appeal to all facets of human existence, the sensual as well as the cerebral. If you do the mixture together properly, you have a perfect example of healing the Cartesian schism. You have something that appeals to the intellect and to the viscera. If you mix them together, you get a whole movie. I don't particularly like cerebral movies. On the other hand, I don't like movies that are all viscera and no brains.

David Cronenberg



Figura 5: *Scanners, sua mente pode destruir* (Scanners)

Fonte: <http://www.cronenberg.freemove.co.uk/images/scan1.jpg>

3.1 A *extrema visibilidade*

Calafrios, Enraivecida, Os filhos do medo, Scanners e Videodrome têm um elemento comum que é a sua literal visceralidade. A exposição do corpo e de seus interiores é algo que atravessa verticalmente todos esses filmes. O corpo humano, rompido e modificado pela ciência, mostra-se com um realismo gráfico que acabou, inclusive, por se constituir numa característica referencial do cineasta. A esse aspecto da obra de Cronenberg daremos o nome de *extrema visibilidade*.

A *extrema visibilidade* é o ponto de encontro entre as questões do corpo e da manipulação científica em Cronenberg. Seu cinema é centrado no corpo humano mas também e conjuntamente na exposição de suas mutações vinculadas ao universo médico/científico/tecnológico. O conceito de extrema visibilidade demonstra, assim, uma forma de trabalho, uma visão de mundo em termos de construção da narrativa cinematográfica. O corpo, exposto de maneira a criar uma estética de choque ou de asco realiza uma proposta estética cujo ponto de referência é o conceito de mutação/destruição.

Não se trata – é esse o problema de fundo – de um procedimento gratuito, apenas ligado ao desejo do exagero nos efeitos especiais como em uma certa linhagem de filmes de horror em que o efeito se destaca a ponto de, muitas vezes, descolar-se da linha narrativa e de seu sentido, aparecendo como algo autônomo, ou que poderá tender para o risível. Nesses filmes, essa visibilidade excessiva, embora presente, se cristaliza num procedimento que poderíamos classificar

como apenas apelativo e, nesse sentido, nem se constituindo como um procedimento estético mesmo, mas como uma espécie de clichê narrativo.

A sensação de choque ou asco, pode, então, aparecer diante da visão de uma imagem qualquer, por seu caráter de violência ou agressividade. Mas quando é associado a essa imagem um universo temático que atravessa a sociedade humana como um todo – no caso, o conhecimento científico/tecnológico -, essa mesma imagem assume um caráter bastante diferente. Há uma base que dá suporte àquilo que vemos.

Este choque, é portanto, algo esteticamente construído. Nos filmes de Cronenberg, estamos diante de um universo ficcional/imaginário, mesmo que haja uma perspectiva exploratória em seus filmes, como a elaboração de um sentido sobre as possibilidades de relacionamento entre homem e tecnologia. Cronenberg, ao situar o universo tecnológico como a fonte das dúvidas sobre nós mesmos faz com que a percepção e a própria construção dessa visibilidade se dê num outro patamar. É a tentativa de filmar o homem pelo avesso (Grant, 2000, p.1-3, Merten, 1997) – metafórica e literalmente - e é aí que pensamos residir os elementos de choque/asco, insistimos, como *procedimento estético*. São idéias que se transformam em imagens. À pergunta “Para onde vamos?”, Cronenberg parece propor: “Até que ponto de mutação nosso corpo poderá chegar?”. E responder à questão, com seus filmes.

David Cronenberg, em uma entrevista, ao falar sobre a relação do então recém-lançado *Crash, estranhos prazeres* (Crash, 1996) com a temática de seus filmes da chamada fase

canadense, do qual fazem parte os filmes escolhidos neste trabalho, diz, a respeito do choque que provocam:

Para mim, é muito difícil apontar o que rende e de onde vem essa atmosfera perturbadora em meus filmes. Esse é um fato que tento enxergar a posteriori e, quando volto a vê-los, às vezes, é muito difícil entender onde olhar em meus filmes.

(...)

Acredito que o que perturba é a questão de estarmos olhando para uma superfície de um modo muito mais rigoroso. Quando digo rigoroso, austero, penso na profunda essência, na intensidade. Quando faço um filme, dispo-me de tudo o que não é extremamente necessário à minha volta, fato esse que rende a meu trabalho uma experiência muito mais intensa, por causa desse meu enxugamento. Acredito que essa experiência não é uma coisa que se vê muito no cinema, em particular atualmente, quando a maioria dos filmes é feita por outras razões. O que me deixa um pouco atônito é que o público de hoje - e aí críticos e intelectuais estão incluídos - não esteja preparado para uma experiência como essa. (Bernardes,1997)¹

Em outra ocasião, diz ainda o próprio diretor:

(...) a gente se reconhece nos extremos, onde descobrimos a forma das coisas.

É na anormalidade que se compreende melhor a norma pela qual se vive.

(Dupont,2000)²

¹ Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/97/01/22/CRONE22.HTM>>. Acessado em 20/01/2001.

² Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/00/12/23/news076.html>>. Acessado em 20/01/2001.

A produção do asco e do choque, são elementos centrais na obra de David Cronenberg. As referências a esse procedimento são um ponto pacífico nas abordagens críticas de seus filmes, a ponto de muitas vezes parecer que esta talvez seja a característica mais forte a ser destacada de sua obra, principalmente quando esses filmes são abordados inicialmente (Conrich, 2000, p. 37-39). E é verdade que há, realmente, dentro do *corpus* dos filmes de Cronenberg aqui escolhidos, um universo imagético *visivelmente extremo*, ou *extremamente visível*. Mas essa visibilidade não se esgota em si mesma: não é apenas um recurso apelativo, de modo a atrair multidões aos cinemas, ainda que também possa funcionar para esse fim. Cronenberg, sabemos, é um cineasta que trabalha dentro do universo do cinema comercial, tendo inclusive feito uma opção por isso (Costello, 2000, p. 12; Grant, 2000, p. 21).

Essa *visibilidade extrema* é, como queremos crer, um *procedimento* estético; uma forma artística que representa/significa uma visão de mundo. Pois é um recurso cinematográfico que acompanha todo o nosso *corpus*, não podendo ser desligado de suas questões temáticas, inclusive e porque também são filmes que foram escritos por Cronenberg. Tomando aqui o conceito, rapidamente emprestado à teoria semiótica, de *coerência textual*, o qual “(...) possibilita a atribuição de um sentido unitário (...)”, em termos “(...) das articulações de conteúdo de cada um dos níveis de organização do texto” (Fiorin, 1997, p. 396), podemos dizer que há uma adequação *coerente* entre o conteúdo das narrativas e aquilo que vemos sob a forma de imagens.

É claro que estamos diante – como o próprio diretor gosta de afirmar – de um universo ficcional:

Esses filmes [do primeiro período de sua carreira – nosso *corpus*] são, de uma certa maneira, trabalhos brutos, com grande substrato científico-fantástico.(Bernardes,1997)³

O que Cronenberg faz é levar essas imagens, que nos mostrarão as consequências (inevitáveis) da pesquisa ou da ação científica no mundo, ao seu extremo (im)possível. O que cria aquela *flutuação realista*: o que vemos nos causa desprazer, ainda que isso de fato não exista, ou ainda não possa existir dentro de nossos quadros de referência. O asco nos atinge num misto de evidência (o extremo) e metáfora (os indícios, o conteúdo do que nos é mostrado). É pois um princípio norteador, uma idéia, que se materializa imagetivamente. A questão do choque, nos filmes de Cronenberg liga-se, portanto, à forma como as idéias são *representadas*. O corpo humano, dilacerado pelo conhecimento científico e exposto aos olhos do espectador é algo que incomoda, seja pela exposição mesma desses corpos machucados - violentamente machucados - seja pelo conhecimento do que os machuca: a racionalidade científica. Pois o *choque* ou uma possível *estética do asco*, como queremos entender aqui, não poderia ficar apenas limitado ao espectro do nojo, ou da violência. Pois essa mesma violência pode, nesse sentido, ser encontrada em mais de um lugar, e com objetivos narrativos muito diversos dos que encontramos em Cronenberg. Nos filmes do diretor, esse choque ou asco não é um fim em si mesmo ou uma espécie daquelas “válvulas de escape” narrativas, armadilhas sutilmente construídas para o

³ Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/97/01/22/CRONE22.HTM>>. Acessado em 20/01/2001.

espectador sob a forma de uma identificação monolítica nos filmes de caráter mais comercial (Aumont, 1995, p. 267).

Seriam os expedientes narrativos que vemos nos chamados filmes de ação hollywoodianos, em que a violência contra o cidadão comum é meramente um recurso - a *desculpa* narrativa - para que o protagonista mate e destrua outras pessoas e coisas e restabeleça um suposto equilíbrio destruído. Ou seja, a força do estereótipo:

É possível dizer, nesse caso, que a identificação com o personagem procede de uma identificação do (e com o) personagem como tipo. A eficácia dessa forma de identificação não deixa dúvida, sua perenidade e quase-universalidade são a prova disso: é porque o efeito dessa estereotipagem é reativar de maneira totalmente comprovada, em um nível ao mesmo tempo rudimentar e profundo, os afetos saídos diretamente das identificações com os papéis de situação edipiana: identificação com o personagem portador do desejo contrariado, admiração pelo herói que representa o ideal do eu, temor diante de uma figura paterna etc. (Aumont e outros, 1995, p. 267)

Além disso – e talvez por isso mesmo - muitas vezes nos deparamos com cenas muito mais violentas do que as mostradas nos filmes de Cronenberg e nem por isso nos sentimos chocados ou mal com aquilo que vemos. Pois trata-se de uma violência atordoante, ou mesmo narcotizante, construída de forma a justificar-se por si mesma: não como desequilíbrio, mas exatamente como algo necessário e bom, como fonte inclusive de prazer por parte do espectador.

Não como catástrofe, que é o que vemos em Cronenberg, mas como fonte de ligação com o estereótipo, portanto.

Esse tipo de choque/violência não é algo que sequer nos mova de alguma forma, como a questionarmos a sociedade ou o mundo que produziu esses atos de violência. É um universo de *video-game*, o dos atos sem consequência: o criminoso nunca é pego pela justiça comum e sempre continua a matar mais, para que o policial violento assim tenha as suas atitudes justificadas narrativamente. É o modelo da narrativa clássica posto a serviço da justificativa da imagem violenta.

Mesmo na tendência dos filmes de horror/terror que se tornará o *mainstream* da década de 80, a dos assassinos imortais como Jason (de *Sexta-feira 13*) e Fred Krueger (de *A Hora do Pesadelo*) deflagrada por *Halloween* (realizado por John Carpenter em 1978) o que observamos é – considerando o quadro como um todo – uma sequência de formas e situações nas quais pessoas podem ser assassinadas. São filmes de perseguição, repetições/pastiches (ainda que interessantes como argumento) de *Psicose* (de Hitchcock) associados à *O massacre da serra elétrica* (de Tobe Hopper). Assim, localizar o choque única e exclusivamente naquilo que se vê, sem relacionar o que se vê com seu contexto narrativo e ideológico parece-nos um erro. Tal é o erro de considerar, muitas vezes em bloco, filmes absolutamente diferentes em função de características comuns a determinadas imagens, que, descontextualizadas, podem talvez parecer pertencentes a um universo comum.

Numa comparação aparentemente estranha, poderíamos, para situar essa mesma problemática, opor *Saló, ou os 120 dias de Sodoma*, filme de 1975, de Pier Paolo Pasolini, a *9 e ½ Semanas de Amor*, de Adrian Lyne, expoente do cinema que caracteriza a era *yuppie* da década de 80. O filme de Pasolini ficou conhecido pelo seu alto grau de violência e choque ao expor tortura, assassinatos e degradação humana de maneira brutal (o filme é uma adaptação do livro *Os 120 dias de Sodoma*, do Marquês de Sade). Embora distantes no contexto e na temática, ambos os filmes tratam de situações onde a humilhação do outro é a temática principal. Apenas que, no caso do filme de Adrian Lyne, o sadomasoquismo é maquiado através da linguagem publicitária. Mas a violência, com certeza, está lá. No entanto, a reação mais comum do espectador, - a sua reação *típica* - em termos de uma atitude em relação àquilo que é mostrado (sem entrar numa avaliação crítica das formas de narração, ou do tipo de cinema que cada um deles representa) é de rejeição ao filme de Pasolini, e indiferença ou mesmo aceitação do filme protagonizado por Mickey Rourke e Kim Basinger. Não nos sentimos chocados com o filme.

Tal diferença de atitude vincula-se principalmente ao modo como as duas narrativas não apenas mostram, mas contextualizam a violência e a degradação oferecidas ao espectador. Para além da reação das vítimas dos atos (ou seja, se um determinado personagem demonstra sofrer com esta ou aquela ação), é o universo de referências nos filmes que fazem com que os encaremos dessa ou daquela forma, de aceitação ou rejeição. *9 e ½ semanas de amor*, por exemplo, é conduzido narrativamente de forma a aceitarmos o mundo que o filme nos propõe, como razoável ou mesmo desejável, mesmo quando diante de cenas em que certo machismo falocrata se desenvolve. Pensemos, num exemplo contrário, na sequência de *Os filhos do medo*,

em que Nora Carveth (a personagem vivida por Samantha Eggar) tem um de seus ‘filhos’ diante do marido, através de seu útero em duplicata. Tal cena é visivelmente falsa, seja pelo seu conteúdo mesmo (o útero em duplicata, um ser humano capaz de partenogênese) seja pela forma com que é cinematograficamente construída (os cortes, toda a edição, a rapidez com que o parto ocorre). O que nos incomoda nela ? Se entendemos a sequência como uma demonstração de poder de uma mãe enlouquecida, vítima de um método científico/psicanalítico que a colocou numa situação de mutante, então estamos dentro de um contexto que permite observar e rejeitar esse universo, não apenas como violento por si mesmo, mas como chocante pelos valores visuais e narrativos que estão ali cristalizados.

O medo, o asco, portanto não vêm unicamente da cena em si, mas do universo que nos é trazido por essas narrativas. Não é possível, é claro, desprezar o que se vê: a força realística dos efeitos especiais é um trunfo que Cronenberg usa com maestria. O que vemos, no entanto, responde por um universo bem mais amplo. Nesse aspecto, e mais uma vez, os filmes de David Cronenberg demonstram estar vinculados a pontos comuns, integrados e coerentes que os levam para esse patamar de extrema visibilidade como um lugar de encontro das temáticas desenvolvidas.

Há, portanto, idéias que se oferecem como imagens; e o choque não se localiza (não poderia ser unicamente localizado) na imagem em si, mas nas idéias por elas representadas. A sexualidade desenfreada, o organismo deslocado no corpo, o sofrimento que se propõe como de certa forma amoral; é isso que nos choca, mais do que qualquer coisa que vejamos. A

visibilidade, portanto, em Cronenberg, assume a questão da corporeidade nos seus vários significados: representar um universo de idéias, dar corpo a esse mesmo universo. Um universo ele mesmo corporal/biológico. Isto significa mostrar coisas que podem ser rejeitadas, não apenas como imagens, mas principalmente como concepções, que então (e novamente), transformadas em imagens, chocam-nos. O choque, nesse sentido, é o choque com a transformação do outro, em direção ao desconhecido.

Nesse aspecto, certa ligação com o movimento surrealista fica um pouco mais evidente, no sentido da construção de um *objeto impossível* – a imagem *extrema* – que de uma certa forma, aponta para o onírico, não apenas no sentido das manifestações do inconsciente através do sonho, mas no sentido da *construção imaginativa* de um objeto, resultado de associações improváveis no campo da realidade mesma. O que queremos dizer aqui basicamente é que, se existem metáforas que obviamente podem ser associadas aos processos de mutação enquanto conotações que se abrem na análise, o que é de fato mostrado nos filmes, enquanto diegese mesma, é algo que remete, dentro da diegese, a um universo de caráter denotativo. Ou seja: se excluirmos Max Renn, personagem de *Videodrome* que não sabe se está vivendo um delírio (o que, dependendo do ponto de vista, também pode ser questionado), todos os outros personagens dos filmes aqui analisados vivenciam *efetivamente* as modificações corporais, não se apresentando nenhuma delas sob a forma de sonho ou alucinação.

Assim, uma associação – cuidadosa – pode ser novamente estabelecida entre David Cronenberg e Luis Buñuel, no sentido de que são cineastas que trabalham com as imagens

de choque, ainda que com objetivos completamente diversos. A imagem agressiva de Buñuel, cuja perspectiva é a de questionamento da realidade e de certa forma, de sua relativização (ou seja, a máxima surrealista de fazer do estranho algo comum e do comum algo estranho), pode associar-se à imagem agressiva de Cronenberg, seja porque ambas abrem espaço para o choque, seja porque ambas baseiam-se numa lógica interior que as sustenta. Tal fato pode-se observar inclusive no chamado ‘período mexicano’ de Buñuel, que mesmo limitado por questões de produção, não deixa de produzir imagens perturbadoras dentro das narrativas que aparentemente seguem um modelo próximo ao do melodrama (a esse respeito, ver Cañizal, 1993, Fuentes, 1993 e Vidal, 1991). Ainda que obviamente Buñuel e Cronenberg sejam cineastas muito diferentes, inclusive na maneira pela qual a filmografia do horror moderno (o *body horror*) explora temas ligados ao surrealismo cinematográfico – pensando aqui nos vínculos entre o *horror corporal* e as questões ligadas ao imaginário e a sexualidade, -, ambos os diretores têm uma perspectiva cinematográfica bastante delineada, de forma a marcar praticamente todas as suas produções.

Após essa pequena digressão, diríamos portanto que, do ponto de vista do espectador (e do diretor), estamos diante de um universo ficcional; do ponto de vista dos personagens, de algo concreto e palpável. Aqui, nesse aspecto, ainda que o procedimento surrealista possa ser notado, os objetivos estéticos acabam por distanciarem-se muito. Em nenhum momento (novamente – à parte *Videodrome*) os personagens tomam a percepção concreta do mundo como algo questionável (como o ‘estado de sonho’ que pode ser observado em várias produções de Buñuel), passível de estranheza. A estranheza se dá em outro lugar: nas mutações concretas que afetam os indivíduos em seu cotidiano. Mesmo como espectadores,

embora saibamos tratar-se de ficção, não nos é dado nenhum fato para que não acreditemos (em termos de verossimilhança) naquilo que é mostrado: não há aquela famosa ‘piscadela’ metalingüística do autor para o leitor/espectador. Embora haja, nos filmes de Cronenberg, o humor, ainda que de um tipo muito peculiar, não há a ironia pós-moderna, do pastiche/paródia que se afirma o tempo todo como pastiche/paródia. Há, claro, a presença da metáfora, como já dissemos; mas a condução dos filmes nos leva a coisas que devem ser pensadas como efetivamente existentes, reais para aqueles que vivem as situações colocadas dentro das narrativas. Pois aí, em termos narrativos, sim, corpos são transformados, cabeças explodem, parasitas penetram pela boca e outros orifícios corporais, um novo órgão cresce na axila de um mulher e (talvez) uma fenda se abra na barriga de um homem.

Um outro elemento que estabelece um vínculo com a grande visibilidade, ligada ainda ao universo corporal do *body horror*, é o fato de que este subgênero (do qual Cronenberg seria o grande representante) se baseia mais em *mostrar* do que em *contar* a destruição do corpo humano, seu grande tema. Não se trata mais do medo da morte, mas do medo do próprio corpo, de como nos relacionamos com ele e de como ele pode ser transformado, inclusive em seu sentido de destruído (Brophy citado por Grant, 2000, p. 2). Ao mesmo tempo, as transformações contínuas a que os corpos humanos são submetidos dizem respeito a situações nas quais o interior se revela ao exterior: é a modificação incorporada que aparece então, como um corpo transformado. E são essas transformações que somos convidados a acompanhar, como *resultado visível*. Lembremos um dos títulos que recebeu o filme *Calafrios: They came from within* (‘eles vieram do interior [de nosso corpo]’).

Nesse sentido, o rompimento com as fronteiras do corpo também é o rompimento com determinadas premissas do cinema de horror, na medida em que a sutileza (criar o susto ou o medo pelo que não é mostrado) ou mesmo a aparição clássica do monstro ao final do filme dá lugar à contínua modificação corporal, sem nenhum limite até que a morte dê um fim ao processo, através da destruição física desse *equipamento mutante*. Não há como escapar do próprio corpo, e não há como escapar de nós mesmos – já que somos nós mesmos que nos impomos (conscientemente ou não) essas transformações. Daí que essa extrema visibilidade nós mostra demais: já que nós nos modificamos também de forma excessiva. Segundo Linda Ruth Williams, esta seria uma tendência do horror contemporâneo:

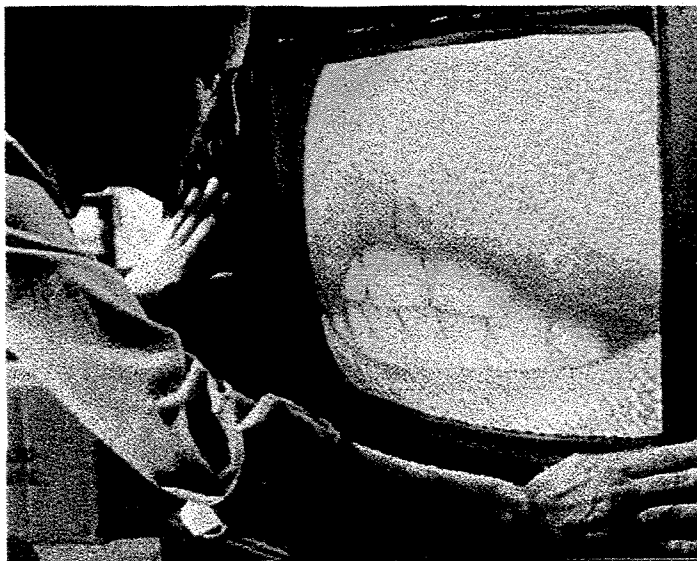
Contemporary horror has specialised in making the inside visible, opening it up and bringing it out and pushing the spectacle of interiority to the limit to find out what the limit is. (citado por Grant, 2000, p.1)

O que, por sua vez, pode ser ampliado através do famoso depoimento de Cronenberg a respeito da elaboração de *Calafrios*:

The very purpose was to show the unshowable, to speak the unspeakable. I was creating certain things that there was no way of suggesting because it was not common currency of the imagination. It had to be shown or else not done. I like to say, during the course of the film, 'I'm going to show you something that you're not able to believe, because it'll be so outrageous as

ridiculous or bizarre. But i'm going to make it real for you. I'm going to show you this for real !'.

I do believe there's a point past which you start losing vast segments of your audience by being too extreme, but one of the reasons people like to see my movies is because they expect that I will go further than they would. Anyway, an artist is meant to be extreme. (Rodley, 1997, p. 43)



Figuras 6a e 6b: A sequência da televisão viva em *Videodrome*, a síndrome do vídeo (Videodrome)

fontes: (a): <http://www.cronenberg.freemove.co.uk/images/video.jpg>

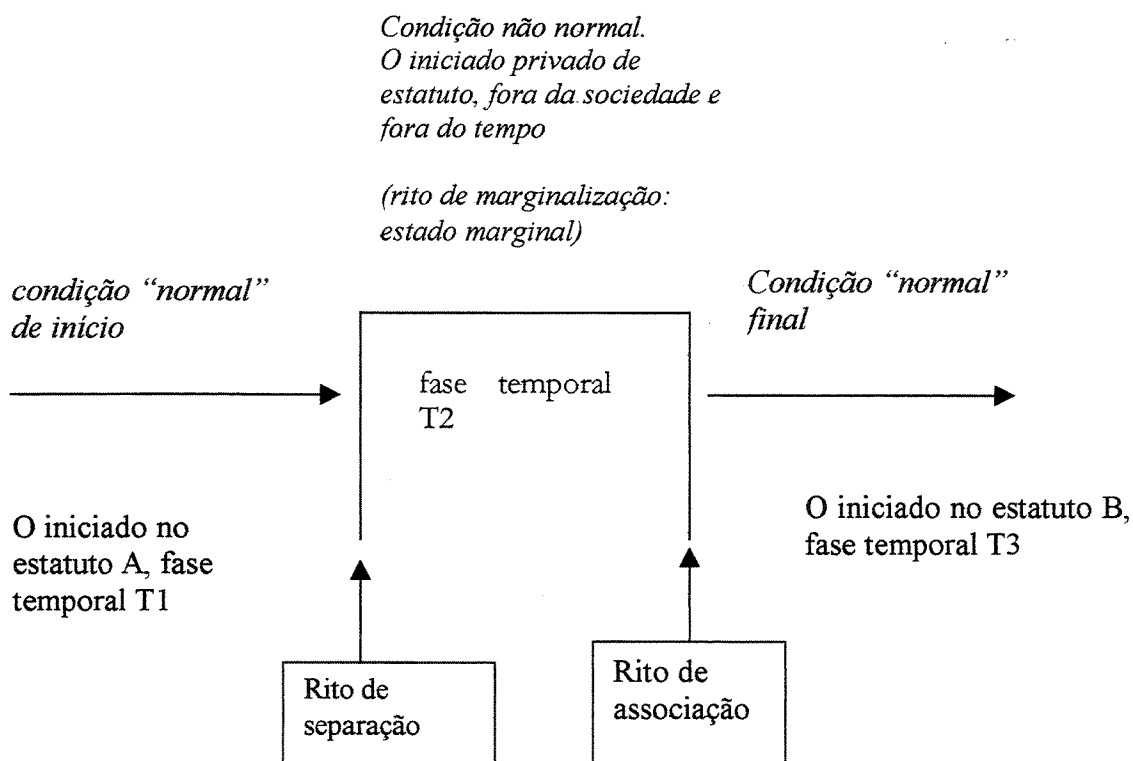
(b): <http://www.cronenberg.freemove.co.uk/images/video1.gif>

3. 2 A *extrema visibilidade* como ritual

Uma outra forma de pensar o lado extremo dessas imagens produzidas por Cronenberg seria pensar tanto os filmes, em suas narrativas mesmas, como os filmes do ponto de vista do espectador, como experiências de um ritual de passagem. Ritual duplo, portanto. Os rituais de passagem, definidos por Van Gennep (1977) são processos pelos quais todo indivíduo passa para transpor estados sociais diferentes. Batizados, iniciações mágicas, casamentos, são formas comuns de rituais de passagem, os quais demarcam, assim, as passagens na vida de um indivíduo em sociedade. O antropólogo Renato Ortiz, pensando nas viagens antes do advento da modernidade (Ortiz, 1999) como também formas de expressão desse tipo de ritual, cita o exemplo da iniciação no candomblé:

Qualquer filha-de-santo, para ser admitida em sua nova moradia, deve ser cuidadosamente preparada. primeiro, ela se distancia de sua vida anterior,, o que se consegue através de um conjunto de procedimentos (raspagem da cabeça, isolamento durante um certo período, sacrifício de animais, escolha de um novo nome etc.). O processo é na verdade uma “viagem” durante a qual ela experimenta uma “outra” realidade. Acompanhada pela mãe-de-santo, ela pouco a pouco compartilha os segredos desse cosmo inacessível às pessoas comuns. só então, após uma longa preparação, ela pode retornar. **Mas o seu destino já não será mais o mesmo. As marcas de sua iniciação a acompanharão pelo resto de sua vida.** (Ortiz, 1999, p. 30. O grifo é nosso.)

Um ritual de passagem tem uma estrutura básica que é a de três estágios. O primeiro é aquele em que o iniciado é separado da sociedade, ou de seu ambiente: é aquilo que se chama de ritual de separação. Posteriormente, o indivíduo é colocado em um outro ambiente, no qual o tempo é (simbolicamente) eliminado/suspenso, em que determinadas roupas podem ser vestidas e marcas podem ser aplicadas no indivíduo (como tatuagens, marcas ou pinturas). Após o ritual em si, no tempo suspenso, o sujeito retorna e é recolocado na sociedade, agora com um *status* diferente, já que é agora um iniciado. O esquema, seguindo uma linha temporal de caráter linear seria, portanto, o de separação/suspensão do tempo/reunião. Segundo E. Leach, (1992, p. 113), este seria um esquema aplicável a todos esses rituais:



Nos rituais de passagem, ainda, há quase sempre uma marca indelével que deve ficar no iniciado, de maneira tanto a representar a passagem mesma (a *marca da passagem*, portanto), como a marcar como experiência mesma esse ritual: a experiência da dor, do medo e a sua superação dentro de um contexto de sacrifício. Daí as tatuagens, escarificações, cortes, pinturas, raspagem dos cabelos e pelos do corpo etc.

Nos filmes de Cronenberg, esse esquema pode ser aplicado duplamente, mesmo que com algumas reservas, na medida em que é um esquema, um recurso de análise. Mas nos parece bastante interessante, tanto para entender o funcionamento dos filmes como um todo (narrativamente) como para enfatizarmos a questão da visibilidade extrema que tratamos.

Com relação às narrativas, já dissemos que a mutação é um ponto comum entre todos os cinco filmes: através do vírus, da mutação, de um elemento qualquer exterior (do mundo da ciência) que ao ser interiorizado, passa a moldar, modificar o corpo. Seguindo o esquema dos rituais de passagem, poderíamos dizer que, no caso dos filmes, o edifício é o lugar que estabelece a separação dos iniciados, o espaço do ritual propriamente dito, onde as mutações acontecem. Após a experiência no *edifício* (no *laboratório*) as pessoas saem outras.

O condomínio de classe média, as clínicas, e mesmo o *Videodrome* como uma espécie de laboratório virtual seriam esses lugares. As marcas rituais seriam, nesse sentido, representadas pelas próprias mutações, sejam como forma de comportamento, sejam como o

novo órgão ou nova função/habilidade de um órgão preexistente, como no caso do cérebro, em *Scanners*.

Assim, teríamos histórias em que os personagens passam por rituais ao longo da narrativa: em *Calafrios*, a classe média asséptica passará a ser uma multidão de sexualidade insaciável: o ritual consistirá no contato metafórico/concreto com fezes faloformes. Em *Enraivecida*, o acidente (ritual de separação) dá lugar aos cortes (operação) que por sua vez implicará na mudança do corpo da protagonista que então será a oficiante de novos rituais em situações de relacionamento sexual. Em *Os filhos do medo*, o ritual já se deu: Nola Carveth já foi modificada; a narrativa nos informará então, de qual o processo que a alterou, assim como a outros personagens secundários. Através do tratamento do Dr. Raglan, Nola foi modificada ou colocou seu corpo em sintonia com seu *Id*, dando *forma à seu ódio* (lembremos: *The Shape of Rage* é o título do best-seller do Dr. Raglan, que aparece em mais de um momento no filme). Isto se não quisermos partir o filme em três diferentes rituais: o do marido, que ao entrar em contato com a clínica transforma-se em assassino da esposa, aquele que irá bloquear o processo mutante da mulher, mas involuntariamente dá início a outro, agora o da filha. Por último, a iniciação da própria filha como continuadora da mãe, já que a menina, após toda a tragédia familiar na clínica, aparece com as marcas (as pequenas feridas na pele) que estabelecem um vínculo com as capacidades maternas.

Em *Scanners*, a transformação também já se deu: Cameron Vale *já é um scanner*, ele apenas não sabe disso. O filme mostra, ao colocar o protagonista movendo-se através do

espaço do laboratório e das corporações, o processo de conscientização de seu poder mental bem como a fusão dos irmãos *scanners* ao final do filme. No caso de *Scanners*, as marcas corporais, enfatizadas no duelo final seriam bastante enfáticas nesse sentido: o ritual implica não só na modificação como a quase dissolução do corpo anterior de Cameron, do qual, em princípio, *sobram* a consciência e a cor da íris.

Em *Videodrome*, como inclusive já citamos, Max Renn (James Woods) passa por um ritual de iniciação – e Nicki Brand é a oficiante. As marcas, as aberturas no corpo de Max são as evidências do ritual. A passagem, da antiga para a nova carne, é mediada pelo *Videodrome*, o sinal de televisão/espaço virtual em que esse possível novo mundo se descortina.

Todas essas possibilidades se dão no interior dos filmes: a visibilidade extrema, aqui é entendida então como as mutações/marcas que se aplicam aos corpos dos personagens e significam o processo de transformação pelo qual passam. Nesse sentido, mostrar as marcas (extremas) significa mostrar os limites que estão sendo transpostos, a transformação que se opera em cada um. É bom lembrar, inclusive, que as marcas rituais existem para ser mostradas, e não escondidas – ainda que elas possam se dar num local separado/secreto, como o laboratório, o edifício ou o condomínio.

Por outro lado, podemos pensar a experiência do espectador como um ritual de passagem. Há um ritual de separação: ele sai do mundo cotidiano e entra na sala escura, onde viverá uma situação diferente, junto com outras pessoas. Na sala de cinema, a percepção do

tempo se modifica: em duas horas, ou uma hora e meia, podemos vivenciar séculos, meses, ou mesmo um tempo absolutamente indeterminado, suspenso, truncado sem direção. O tempo, dentro da sala de cinema está suspenso. Como num ritual, uma série de prescrições devem (deveriam) ser seguidas: o silêncio, certa reverência em relação às imagens. Após essa experiência, saímos – podemos sair – diferentes: esteticamente informados, emocionados, outros.

Fora da sala, voltamos ao tempo normal, às luzes iluminando todo o ambiente, podemos falar num volume convencional, saímos da postura de reverência. O espectador do cinema poderia, assim, carregar as marcas de uma espécie de ritual vinculado às práticas de lazer da sociedade moderna e contemporânea, um ritual de caráter pagão. Mesmo se considerarmos a experiência do vídeo doméstico, assistir ao filme constitui uma espécie de ritual; não seria nem necessário mencionar a tendência dos *home-theaters*, nesse caso uma tentativa de reprodução óbvia das salas de cinema. Este seria o quadro geral de nosso raciocínio, aplicável a qualquer filme, em termos, digamos, sociológicos.

Entretanto, nem todos os filmes nos marcam efetivamente: nem todo tipo de leitura nos comove, e mais: no universo da indústria cultural, muitas vezes a surpresa estética, no cinema comercial, é destituída pela homogeneidade, pela previsibilidade. Progressivamente, o experimentar o diferente, algo básico num ritual de passagem, é algo substituído pela confirmação do mesmo, do igual. Como no turismo atual, em que há um contato intenso (e anterior) com os meios de comunicação de massa (Ortiz, 1999, p. 42) fazendo com que apenas

confirmemos a paisagem já vista nos meios eletrônicos. Esvaziando o conteúdo ritual do deslocamento.

O contato com a diferença se dilui, se desfaz. As exposições-teste, famosas em Hollywood, seriam apenas a confirmação dessa tendência. Vamos ao cinema com toda a segurança sabendo que não sairemos modificados – marcados – dali. O suposto “respeito ao consumidor” de cinema se cristaliza numa forma de tratá-lo como eterna criança, desobrigada de sair de seu estado larval.

Nesse aspecto, o sentido de uma estética do asco ou do choque seria o de transformar a experiência do espectador em algo visceral: o espectador é obrigado a ver coisas que irão chocá-lo, coisas que agredirão seu senso de equilíbrio estético e sua noção de equilíbrio natural. O cinema como ritual toma a agressão à retina do espectador como forma de marcá-lo, constrangendo-o a participar por uma passagem ritual, daquele que ainda não viu o filme àquele que o visualizou. Assim, o recurso à essa visceralidade não se dá como gratuito: muito pelo contrário, nos coloca diante de uma forma de encarar práticas cotidianas como possibilidades rituais. A transformação corporal, mostrada com toda a disponibilidade gráfica possível justifica-se assim, não apenas como algo interior às próprias narrativas – o que por si só já seria suficiente – mas também como um tipo de relação que se estabelece entre o criador e seus espectadores. Cronenberg, assim, marca duplamente a *ritualidade* de seu cinema: nos corpos de seus personagens e nas retinas de seus espectadores.

3.3 Última digressão: a outra beleza

A visceralidade de Cronenberg pode remeter também, a nosso ver, a uma espécie de outra beleza. Não se trata de justificar o horrível através de um recurso retórico, mas de tentar pensar mais um significado desse procedimento utilizado pelo diretor.

As vanguardas artísticas do século XX caracterizam-se, quase de forma unânime, também por uma estética de choque, em que o novo substitui, enquanto critério valorativo, o belo. De certa maneira, trata-se de um recurso mimético: a uma sociedade da velocidade, da tecnologia, corresponderá uma arte veloz, rápida, frenética. Por essa linha de raciocínio, ficam mais ou menos claras as tendências em que vemos, progressivamente, o ruído, o detrito, o desequilíbrio estabelecidos como formas válidas de expressão.

O trabalho das vanguardas estéticas, assim, foi também de dar valor estético à formas tradicionalmente concebidas como fora do circuito da arte. Um exemplo seria as colagens de Picasso: o papel picado e colado no espaço da tela recebe o estatuto de arte, obrigando a pintura a uma redefinição.

No contexto da indústria cultural, ainda que muito distante daquilo que podemos chamar mais tradicionalmente de arte (mesmo a de vanguarda), observamos uma tendência semelhante. O cinema, assim, como arte industrial, também incorpora uma série de características das vanguardas, mesmo sendo um produto cultural cuja característica básica é a necessidade de

ser produzido dentro de um contexto de equipe, em função de seus custos e de sua estrutura mesma.

David Cronenberg não é, no sentido estrito da expressão, um cineasta de vanguarda. Mas seu diferencial está em, dentro de esquemas narrativos relativamente conservadores, inserir elementos que perturbam a ordem estabelecida do próprio cinema comercial. Além dos temas que aborda – é um cinema com idéias – são as imagens que constrói que elevam seus filmes a um outro patamar de sentido.

A *extrema visibilidade*, então, pode também ser vista como esse recurso, emprestado às vanguardas (como estética de *choque*), de criar uma outra forma de beleza, uma outra maneira de fazer ver as coisas. Jean Dubuffet, um dos principais expoentes do movimento que se denominou *Arte Bruta*, ao falar sobre seu conceito de beleza, declarou algo que, em nossa opinião, poderia facilmente ser visto como uma transposição do que os filmes de David Cronenberg tentam mostrar:

É claro que sou a favor da beleza, mas não dessa [tradicional]. Pretendo eliminar tudo o que nos ensine a considerar – sem questionar – graça e beleza, e substituí-las por outra beleza mais ampla, que abarque todos os objetos e seres, sem excluir os mais desprezados... Gostaria que as pessoas olhassem para meu trabalho como um empreendimento para a reabilitação de valores rejeitados, e uma obra de ardorosa celebração. (citado por Janson, 1988, p. 387)

Uma (possível) conclusão

O corpo humano é a primeira coisa necessária para a existência humana. É o que há de mais forte e verdadeiro. Falar de nosso corpo é falar de nossa própria condição, da vida e da morte. Ninguém pode pensar de verdade em vida sem pensar em seu corpo.

David Cronenberg

- O que aconteceu comigo ?

Gregor Samsa, em *A metamorfose*



Figura 7: A batalha final em *Scanners*, sua mente pode destruir (Scanners)

Fonte: <http://www.cronenberg.freemove.co.uk/images/revok.jpg>

Procuramos neste trabalho reunir, ainda que de maneira panorâmica, elementos fundamentais dos primeiros filmes comerciais de David Cronenberg, aqueles escritos e dirigidos pelo cineasta. Filmes que o classificaram, entre críticos e fãs, como um artista significativo. Significativo para muitos, que viram no diretor e roteirista um mestre na arte de elaborar filmes em que uma temática clássica (a do “cientista louco”, Frankenstein) associa-se às questões contemporâneas da mutação corporal e da sexualidade. Cronenberg tem uma obra original, em que pesem seus eventuais exageros e limitações.

A estrutura dos filmes de Cronenberg está baseada numa política – ou numa *poética* – da carne: o corpo humano é o princípio e o fim de suas narrativas. Nesse sentido, são filmes em que o horror está em nós mesmos, em nossa imanência. Não há nenhuma menção ao sobrenatural em *Calafrios*, *Enraivecida*, *Os filhos do medo*, *Scanners* ou *Videodrome*. O horror percorre as construções da civilização: as edificações, os laboratórios. A cultura, em Cronenberg, é o lugar da produção do horror. Aqui, talvez resida o elemento polêmico, ambíguo em Cronenberg: ao mesmo tempo que situa a cultura e a civilização como responsáveis por todo o desequilíbrio que nos afetam, não deixa de se mostrar fascinado por esse mesmo desequilíbrio. Cronenberg não é, nesse sentido, um apólogo de algum tipo de revolução. Sob certo sentido, ele descreve esse movimento dos corpos em direção à sua catástrofe, à sua mutação permanente. Corpos que assim seguem mudando, cumprindo um destino além de si mesmos, como um imperativo. Mas esse destino não está inscrito em nenhuma estrela distante ou sinal divino. Está

inscrito nas instituições, construções tecnológicas, máquinas: é um destino de metal, vidro e cimento. E carne.

Ao mesmo tempo, cinematograficamente, Cronenberg usa, para demonstrar essa perspectiva, a visceralidade das imagens. Uma visceralidade que nos choca como imagem violenta, mas principalmente pelo universo que responde por essa *visibilidade extrema*. Estamos diante dos resultados das intervenções tecnológicas nos seres humanos. Essa visibilidade assim, é um procedimento coerente com sua perspectiva cinematográfica, ainda que vinculada à toda uma geração de diretores que trabalharam no chamado *body horror* (George Romero, Tobe Hopper, Dario Argento, Wes Craven, John Carpenter e mesmo William Friedkin, de *O exorcista*). Pois em Cronenberg esse universo corporal amarra-se a uma perspectiva que poderíamos qualificar de filosófica: trata-se de uma visão de mundo que é traduzida sob a forma de imagens.

Se todos esses elementos podem ser também aplicados a outros filmes da obra de David Cronenberg, além dos cinco que compuseram nosso *corpus*, isto indica, para nós, o fato não apenas de que a análise poderia se estender à obra como um todo do diretor, mas principalmente que esse mesmo *corpus*, esses cinco filmes contêm em si uma abrangência temática que fundamenta nossa idéia de que compõem um núcleo, um ponto de reunião do trabalho do cineasta.

Ainda que as temáticas sofram modificações a partir de *Videodrome*, principalmente na figura do “cientista desequilibrador” – exceção feita, é claro, ao filme *A mosca*

- tanto a *corporalidade* como elemento central e fonte de estranhamento como a relação corpo/tecnologia/sexualidade são mantidas, variando-se a intensidade. O que demonstra que, mesmo não escrevendo mais roteiros a partir de *Videodrome*, os projetos com os quais trabalhou posteriormente mantiveram fortes vínculos com o universo também criado por Cronenberg nos cinco filmes que aqui analisamos.

O último filme de Cronenberg, *eXistenZ* (1999), que representou a volta do diretor à também condição de escritor, para muitos representou uma espécie de resumo das preocupações do diretor até então. Entretanto, pensando nos limites deste trabalho é necessário colocar que como trata-se de um autor vivo, sua obra permanece aberta a possíveis novas interpretações, seja daquilo que já foi realizado (e que pode ser revisto sob outras perspectivas) seja em função de novas criações do próprio diretor que podem dar novas direções àquilo que já se tenha escrito sobre o cineasta.

Há um conto de Clive Barker, intitulado *O testamento de Jacqueline Ess*, que nos conta a história de uma mulher cuja característica especial é poder modificar a sua estrutura corporal e a dos outros indivíduos. Esse poder significa poder virar pessoas literalmente do avesso, expondo e dissolvendo seus corpos. Ao longo da narrativa, a protagonista irá modificando os corpos de vários homens, numa espécie de aventura sadomasoquista terminal.

O cinema de Cronenberg talvez seja isto: com o nosso consentimento de espectadores, permitimos que sejamos virados pelo avesso, modificados por esses filmes, que

descrevem em parte a nossa condição de seres culturais em contínua mutação, limitados em nossa suposta superação de limites, desconstruídos por nossos próprios meios tecnológicos.

Um espelho estranho, sem dúvida

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Inácio. Mal-estar na cultura. *Tv Folha, Folha de São Paulo*, 14/nov. 1994.

AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Campinas, S.P.: Papirus, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas vol. I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDES, Marcelo. *David Cronenberg pisa mais fundo*. Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/97/01/22/CRONE22.HTM>>. Acessado em 20/01/2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BUTCHER, Pedro. A mosca na sopa do bom gosto. *Revista Bravo!*, nº 20, maio 99.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. 18. ed. São paulo: Palas Athena, 2000.

CAÑIZAL, Eduardo (org.). *Um jato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Com-Arte-Eca, Perspectiva, 1993 (Debates, 262).

CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, SP: Papirus, 1999.

CONRICH, Ian. An aesthetic sense: Cronenberg and neo-horror film culture. In: GRANT, Michael (org.) *The modern fantastic – the films of David Cronenberg*. Westport, Connecticut: Praeger, 2000.

- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- COSTELLO, John. *The pocket essential David Cronenberg*. Harpenden: Pocket Essentials, 2000.
- DUPONT, Pascal. *David Cronenberg investe contra Hollywood*. 2000. Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/joprnal/00/12/23/news076.html>>. Acessado em 20/01/2001.
- ESPÍRITO SANTO, Daniel Bandeira. *Comedores de cérebro*. 2000. Disponível em <<http://www.uol.com.br/cultvox/>>. Acessado em 14/04/2001.
- FIORIN, José Luiz e PLATÃO, Francisco. *Lições de texto: leitura e redação*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.
- FLORESCU, Radu. *Em busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos*. São Paulo: Mercuryo, 1998.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FUENTES, Víctor. *Buñuel en México*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses /Gobierno de Aragon, 1993
- GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1978.
- GRANT, Michael. Introduction. In: *The modern fantastic – the films of David Cronenberg*. Wetport, Connecticut: Praeger, 2000.

GYRUS. *Psycoplasms*. Disponível em <<http://home.freeuk.net/rooted/psychol.html>>. 1997. Acessado em 07/09/2000.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

JANSON. H. W. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

KING, Stephen. *Dança macabra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

LEACH, Edmund. *Cultura e comunicação*. Lisboa: Edições 70, 1992.

METHAPHOR MAN. 2000. Disponível em <<http://www.splicedonline.com/features/cronenberg.html>>. Acessado em 14/04/2001

NEWMAN, Kim. *Nightmare movies: a critical history of the horror film, 1968-1988*. London: Bloomsbury, 1988.

ORTIZ, Renato. A viagem, o popular e o outro. *Um outro território*. 2.ed. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

PORTON, Richard. The film director as philosopher: an interview with David Cronenberg. *Cineaste*. New York, set./1999. Disponível em <www.proquest.com> . Acessado em 20/01/2000.

RODLEY, Chris. *Cronenberg on Cronenberg*. revised edition. Boston: Faber and Faber, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Antropologia do ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (a)

_____ (org.). *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.(b)

SHATTUCK, Roger. *Conhecimento proibido: de Prometeu à pornografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SHAVIRO, Steve. *The cinematic body*. Minneapolis, London: university of Minnesota Press, 1994.

TAUBIN, Amy. Back to the future. *The Village Voice*. New york, jan. 1998. Disponível em <www.proquest.com> . Acessado em 20/01/2001.

VIDAL, Augustín Sanchez. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1991. (Signo e Imagen/ Cineastas, 4)

VILLAÇA, Nízia, GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Bibliografia Geral

Sobre cinema (incluindo textos sobre o cinema de horror)

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, S.P.: Papirus, 1993.

BARCINSKI, André e FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

DUARTE, Rosália. A violência em imagens filmicas. *Revista Educação & Realidade*. v. 22, n. 2, jul/dez 1997.

Guia especial Cinemix terror. São Paulo: Nova Sampa, s.d.

KYROU, Ado. *Luis Buñuel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

METZ, Cristian. *O significante imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WOOD, Robin. An introduction to the american horror film. In: NICHOLS, Bill (ed.) *Movies and Methods*. vol. I. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1985: 195-220.

XAVIER, Ismail (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Sobre David Cronenberg (incluindo artigos, entrevistas e resenhas de filmes)

ADRIANO, Carlos. "Crash" peca pelo descaso, não pelo excesso. *Folha de São Paulo*, 24/fev. 1997.

AMIS, Martin. Convite à comédia. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 26/jan. 1997.

ANDERSON, Jeffrey M. David Cronenberg: *It's not called 'eXistenZ' for nothing*. 1999.
disponível em <<http://www.combustiblecelluloid.com/intdc.shtml>>. acessado em 14/04/2001.

ARAÚJO, Inácio. Cronenberg e o homem-tv. *Folha de São Paulo*, Tv Folha, 26/mar. 1995.

_____. Grandes tomam a cena. *Folha de São Paulo*, 19/abr. 1996.

_____. O homem é seu monstro. *Folha de São Paulo*, 12/dez. 1996.

_____. O homem no papel de Deus. *Folha de São Paulo*, Tv Folha, 25/fev. 1996.

_____. 'Rapsódia' revisa relações EUA/Japão. *Folha de São Paulo*, 03/nov. 1995.

_____. Transgressão gera monstro na primeira 'Mosca'. *Folha de São Paulo*, 1996.

ARAÚJO, Walter. 'Os homens nunca aceitaram o mundo'. *Folha de São Paulo*, 31/jan. 1997.

BERNARDES, Marcelo. Cronenberg une biotecnologia e realidade virtual. *O Estado de São Paulo*, 13/jul./1999.

_____. Cronenberg, o cineasta da polêmica e da morbidez. *O Estado de São Paulo*, 13/jul. 1999.

_____. Holy Hunter revida os ataques contra 'Crash'. 1997. Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/97/01/30/HUNTE29/HTM>>. Acessado em 20/01/2001.

BLAKESLEY, David. *Eviscerating David Cronenberg*. Enculturation, vol. 2, nº1, Fall 1998. Disponível em <http://www.uta.edu/huma/enculturation/2_1/blakesley/>. Acessado em 20/01/2001.

CALLIGARIS, Contardo. Uma fantasia velha. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 26/jan. 1997.

CARLOS, Cássio Starling. Mistérios do organismo. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 26/jan. 1997.

CHNAIDERMAN, Miriam. As mutações atrozes do erotismo. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 02/fev. 1997.

COELHO, Marcelo. Quem tem medo de 'Crash' e de Mapplethorpe ?. *Folha de São Paulo*, 12/mar. 1997.

COURI, Norma. Obra é chocante e divide opinião de espectadores. 1997. Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/97/01/22/DEPO22.HTM>>. Acessado em 20/01/2001.

CREED, Barbara. *The monstrous feminine*. London, New york: Routledge, 1993/1994.

Cronenberg meets Rushdie. Disponível em <http://zappa.users.netlink.co.uk/cr_rushd.html>. 1999. Acessado em 05/04/2000.

David Cronenberg – an essay. Disponível em <http://zappa.users.netlink.co.uk/cr_essay.html>. 1999. Acessado em 05/04/2000.

Flesh for fantasy – the films of David Cronenberg. Disponível em <http://zappa.users.netlink.co.uk/cr_fle.html>. 1999. Acessado em 05/04/2000.

KURTZ, Roberto. O oco do fetichismo. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 26/jan. 1997.

LABAKI, Amir. Para Ballard, "Crash" supera o seu livro. *Folha de São Paulo*, 18/mai. 1996.

LIMA, Paulo Santos. Os opostos se enlaçam. *Folha de São Paulo*, 22/ago. 1998.

MERTEN, Luiz Carlos. 'A mosca' expõe aversão de Cronenberg pelo corpo humano. 1997. Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/suplem/tele/97/08/03/tele004.html>> Acessado em 20/01/2001.

_____. *Morte, sexualidade e tecnologia*. 1997. Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/97/01/30/CRITI29.HTM>>. Acessado em 20/01/2001.

ORICCHIO, Luiz Zanin. 'Crash' vai além do simples escândalo. 1997. Disponível em <<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/97/11/07/news200.html>>. Acessado em 20/01/2001.

PIMENTEL, Laís. *Cronenberg vai além da perversão*. 1996. Disponível em <<http://estado.estadao.com.br/jornal/96/11/10/CRONE10.HTM>>. Acessado em 20/01/2001.

RANCIÈRE, Jacques. O avião em terra firme. *Folha de São Paulo*, Cardeno Mais!, 26/jan. 1997.

REICHENBACH, Carlos. "Crash", a subversão do sublime. *Folha de São Paulo*, 06/fev. 1997.

REZENDE, Marcelo. Crash. *Folha de São Paulo*, 31/jan. 1997.

_____. Cronenberg avança sobre o mundo. *Folha de São Paulo*, Tv Folha, 26/jan. 1997.

_____. Diretor descarta o terror. *Folha de São Paulo*, 31/jan. 1997.

RUSSO, Mary. Gêmeos e mulheres mutantes – Gêmeos , mórbida semelhança, de David Cronenberg. In: *O grotesco feminino*. Rio de Janeiro: Roccco, 2000.

SCOTT, Simon. *David Cronenberg: emergence of an auteur*. Disponível em
<http://zappa.users.netlink.co.uk/cr_scott.html>. 1999. Acessado em 05/04/2000.

SNOWDEN, Lynn. Which is the fly and which is the human ?. 1992. Disponível em
<http://www.eff.org/pub/Publications/Misc/William_S_Burroughs/1992_burroughs.interview>.
Acessado em 14/04/2001.

TESTA, Bart. *Technology's body: Cronenberg, genre and the canadian ethos*. Disponível em
<http://zappa.users.netlink.co.uk/cr_testa.html> . 1995. Acessado em 04/05/2000.

TRINDADE, Mauro. Peças de terror e êxtase. *Revista Bravo !* nº 45 Junho 2001.

Textos Gerais de Apoio

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1975.

BIRKET-SMITH, Kaj. *História da cultura*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. 5. ed. Brasiliense, 1987.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KING, Stephen. *Dissecando*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *Feast of fear – conversations with Stephen King* /Tim Underwood and Chuck Miller, editors. New York: Warner, 1993.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIMENTA, Arlindo. *Sonhar, brincar, interpretar*. 2.ed., São Paulo: Ática, 1993.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma*. São Paulo: Hemus, 1969.

_____. *A filosofia na alcova*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SHELLEY, Mary. *Frankstein*. São Paulo: Publifolha, 1998.

TIMPONE, Anthony (org.). *Fangoria: mestres do terror: Stephen King, Clive Barker*. São Paulo: Unicórnio Azul, 1998.

Filmografia do Trabalho (organizada por ordem cronológica)

- *Calafrios* (Shivers, Canadá, 1975) 87 min. F.J. Lucas Video

Atores: Paul Hampton, Joe Silver, Barbara Steele

Diretor de Fotografia: Robert Saad

Efeitos especiais de maquiagem: Joe Blasco

Supervisão da música: Ivan Reitman

Produtor Executivo: Alfred Pariser

Produtor: Ivan Reitman

Escrito e Dirigido por David Cronenberg

- *Enraivecida, na fúria do sexo* (Rabid, Canadá, 1976) 92 min. F.J. Lucas Video

Atores: Marilyn Chambers, Frank Moore, Joe Silver

Maquiagem (especial): Joe Blasco Make-Up Association

Efeitos de maquiagem: B. Holland

Direção de Arte: Claude Marchand

Diretor de Fotografia: René Verzier

produtores Executivos: Ian Reitman e André Link

produtor: John Dunning

Escrito e dirigido por David Cronenberg

- *Os filhos do medo* (The Brood, Canadá, 1979) 90 min. Top Tape

Atores: Oliver Reed, Samantha Eggar, Cindy Hinds

Direção de Arte: Carol spier

Diretor de Fotografia: Mark Irwin

Música: Howard Shore

Produtores Executivos: Victor Solnicki e Pierre David

Produtor: Claude Héroux

Escrito e Dirigido por David Cronenberg

- *Scanners, sua mente pode destruir* (Scanners, Canadá, 1982) 102 min. Transvídeo

Atores: Jennifer O'Neil, Stephen Lack, Patrick Mcgoohan, Michael Ironside

Consultor de Maquiagem; Dick Smith

Efeitos Especiais; Gary Zeller

Microefeitos: Dennis Pike

Direção de Arte: Carol spier

Música: Howard Shore

Diretor de Fotografia: Mark Irwin

Produtores Executivos: Victor Solnicki e Pierre David

Produtor: Claude Héroux

Escrito e Dirigido por David Cronenberg

- *Videodrome, a síndrome do vídeo* (Videodrome, Canadá, 1982) 87 min. CIC Vídeo

Atores: James Woods, Sonja Smiths, Deborah Harry

Música Original: Howard Shore

Diretor de Fotografia: Mark Irwin

Produtores Executivos: David Solnicki e Pierre David

Produtor: Claude Héroux

Escrito e Dirigido por David Cronenberg