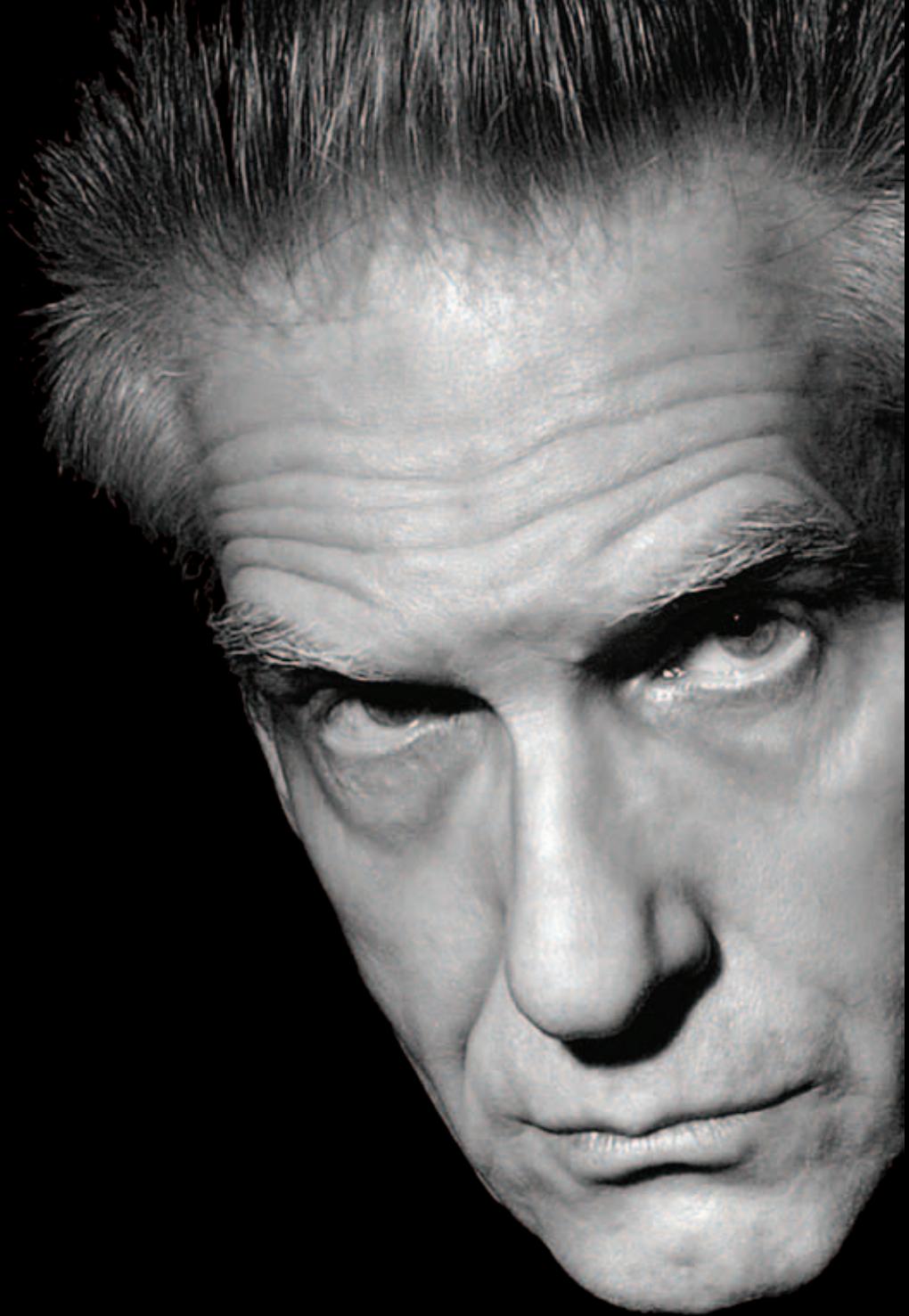




CINEMA
EM
CARNE
VIVA

DAVID
CRONEN
BERG



Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam e patrocinam

CINEMA EM CARNE VIVA DAVID CRONEN BERG

SETEMBRO
DE 2011



Realização



Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

CORPO, IMAGEM E TECNO- LOGIA

www.carneviva.com

© Copyright 2011,
Tadeu Capistrano

Todos os direitos reservados à
WSET Multimídia
Rua Voluntários da
Pátria, 98/1114-D
Botafogo - Rio de
Janeiro - RJ - Brasil
55 21 25397016
www.wsetfilms.com

Capa e Projeto Gráfico
Mariana Mansur e
Bernardo Oliveira

Foto Cortesia de /
Photo courtesy
Caitlin Cronenberg

Revisão
Tadeu Capistrano

Tradução
Pedro Gouvêa

ISBN: 978-85-63357-00-7

Capistrano, Tadeu (org.)

O cinema em carne viva: David Cronenberg /
Tadeu Capistrano - Rio de Janeiro: WSET Editora, 2011.

Inclui bibliografia
184 p ; 21 cm

1. Cinema – História. 2. Cinema – Teoria.
3. David Cronenberg. 4. Gêneros
cinematográficos. 5. Corpo e tecnologia

ÍNDICE

- 10 **Apresentação do CCBB**
11 **WSET: Fazendo o Cinema Pulsar**
12 “As entranhas do cinema: abrindo Cronenberg”, **Tadeu Capistrano**
15 **Entrevista com David Cronenberg**
18 **Bioscopia**
23 **Filmes**
43 **David Cronenberg - Corpo, Imagem e Tecnologia**
- Ensaaios**
44 “O bio-horror de David Cronenberg”, **Laura Canépa**
49 “David Cronenberg e o cinema bio-tecnológico”, **Ivana Bentes**
53 “Voce não é você: corpo e identidade nos filmes de David Cronenberg”, **Fábio Fernandes**
60 “A Teratologia de David Cronenberg ou passeando entre monstros e seus criadores: Ésquilo, Goya, Mary Shelley e Cronenberg”, **Ieda Tucherman**
65 “Sobre médicos, monstros e tecnologias: angústias contemporâneas”, **Lilian Krakowski**
68 “O cinema como negativo (duplo) da psicanálise”, **Adalberto Müller**
71 “O Olho e o cérebro: o cinema psíquico de David Cronenberg”, **Erick Felinto**
77 “O Cinema Maquínico de David Cronenberg”, **Maria Cristina Franco Ferraz**
81 “As engrenagens lubrificadas: Cronenberg, automóveis e corpos super-excitados”, **Guillermo Giucci**
85 “Comutações, contatos: cenas de violência segundo David Cronenberg”, **Evando Nascimento**
88 “Da “Des-Organicidade”: devires cinematográfico-pictóricos”, **Eliska Altmann**
93 “Subjetividade virtual em “nova carne”: o fim do tempo, espaço e corpo orgânico no sujeito recriado”, **João Luiz Vieira e Luiz Antonio L. Coelho**
99 “O Corpo estranho: orgânico, demasiadamente orgânico”, **Paula Sibilia**
- 103 **Translated Articles and Synopses**
182 **Créditos e Agradecimentos Credits and Acknowledgments**

O Banco do Brasil apresenta a mostra *Cinema em Carne Viva - David Cronenberg*, que traz a produção cinematográfica completa de um dos maiores cineastas de todos os tempos, cujos filmes se tornaram clássicos e permanecem até hoje como referência.

A retrospectiva inclui 18 filmes e 01 curta, com títulos que abarcam os diferentes gêneros e temas abordados pelo diretor, como os clássicos *Crash – Estranhos Prazeres*, de 1996; e *Mistérios e Paixões*, de 1991.

A programação audiovisual do Centro Cultural Banco do Brasil busca estimular a reflexão e permitir ao cidadão brasileiro o contato com obras cinematográficas universais e atemporais. Por meio da realização de mostras abrangentes, acompanhadas de debates, encontros e publicações de catálogos, o CCBB contribui para que o público possa ter acesso a propostas estéticas significativas e singulares na história nacional e de outros países.

Com satisfação, o CCBB convida o público a apreciar cada um dos filmes exibidos, oportunidade ímpar de conhecer o legado cinematográfico marcante deste ícone do cinema mundial.

Centro Cultural Banco do Brasil

WSET: FAZENDO O CINEMA PULSAR

A mostra *Cinema em Carne Viva - David Cronenberg* almeja apresentar e analisar todos os longas-metragens de David Cronenberg, destacando a importância da obra deste diretor na atualidade, em diálogo com os debates mais recentes sobre os impactos socioculturais das relações entre corpo, imagem e tecnologia.

Com a intenção de fortalecer um campo de pensamento sobre o cinema contemporâneo, ainda pouco explorado no Brasil, o evento pretende aprofundar a discussão sobre o estatuto da imagem cinematográfica nos dias atuais, assim como suas conexões com uma série de novidades que permeiam as paisagens contemporâneas. As novas tecnologias biológicas, as máquinas de visualização e os modelos narrativos inovadores no âmbito audiovisual, as práticas e experiências corporais que se metamorfoseiam, além dos novos formatos de entretenimento, informação e espetáculo que estão surgindo no panorama globalizado. A obra de David Cronenberg oferece um território privilegiado para mergulhar nesses instigantes assuntos.

As relações entre corpo, imagem e tecnologia serão examinadas à luz dos filmes do célebre cineasta canadense, na tentativa de iluminar as peculiaridades da sua configuração no atual contexto brasileiro. Hoje, mais do que nunca, as interferências corporais se multiplicam, e convivem com os novos aparelhos digitais e interativos que têm contribuído para produzir modelos inéditos de comportamento, sociabilidade e manifestações culturais. Todos esses assuntos necessitam de maior questionamento e análise no país, num momento especialmente rico como o atual, quando essas novidades se popularizam rapidamente e demandam reflexão para que sejam integradas da melhor forma possível.

Por isso, diante de todas essas “incorporações tecnológicas” que nos fascinam e nos assombram, a mostra *O cinema em carne viva* busca atualizar o debate sobre as relações entre corpo, imagem e tecnologia através do intercâmbio com especialistas de diversas áreas que vêm desenvolvendo trabalhos de ponta, tendo a rica e instigante obra de David Cronenberg como um dos eixos de suas indagações.

WSET Multimídia

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido.

Howard Philips Lovecraft

Não faço filmes para assustar as pessoas. Faço filmes para me assustar.

David Cronenberg

As visões se tornaram carne, carne incontrollável

Brian O'Blivion

O forte interesse despertado pelo cinema de David Cronenberg deve-se, em grande parte, à clareza com que nele se propõe um debate e uma apropriação singular das relações entre corpo, imagem e tecnologia. Diante dessas questões cada vez mais debatidas no cenário contemporâneo, comparece toda a experiência do diretor canadense que, desde os anos sessenta, vem formalizando o núcleo temático de sua cinematografia. Esse ângulo inclui o estatuto do corpo e da percepção perante novos modos de espetáculo, novas tecnologias de imagem e reconfigurações inéditas dos poderes das corporações políticas, midiáticas, militares e tecnocientíficas. O cineasta não tenta simplesmente reeditar ou homenagear um certo manancial de temas relativos a toda a tradição narrativa da ficção-científica ou do horror que põe em cena um corpo cada vez mais violentado pela matriz sócio-técnica. Ao contrário, procura ruminá-la, digeri-la e devolvê-la ao mundo atual, semeando abordagens singulares acerca da produção de novos modos de ser, engendrada por novas formações socioculturais e (bio)políticas.

Os corpos da maioria dos personagens dos filmes de Cronenberg são super-entusiasmados em carnificinas que incluem – em meio a uma boa dosagem de drogas, poderes parapsíquicos, e aos mais diversos tipos de aparelhos – explosões de cabeças, produção de aberrações, alucinações, neuroses, libidos assassinas, virtualizações, carnes sintéticas, mutações abjetas, memórias dolorosas, pulsões violentas, e outros elementos que singularizam o estranho e ao mesmo tempo cada vez mais familiar universo do diretor. Nesse fascinante carnaval cinematográfico, a ficção-científica passa a ser arrombada por ela mesma: a lataria dos automóveis se transforma numa pele peculiarmente sedutora; vistosas mulheres e homens charmosos viram autômatos de silicone para satisfazer as mais excêntricas fantasias, enquanto começam a proliferar casas inteligentes, olhos artificiais, andróides em crises existenciais e outros seres híbridos que almejam a independência das limitações humanas. Um universo onde quase sempre está presente o “poder branco”, a medicina, representada por um homem da ciência que opera insanamente manipulações neurológicas, bioquímicas e genéticas para alterar organismos envolvidos nas tramas insólitas que marcam o corpo disforme da obra do cineasta canadense.

Através de suas imagens, Cronenberg posiciona-se na vanguarda das teorizações acerca do homem-máquina contemporâneo. Com grande escândalo, o diretor trouxe para a tela as imagens de uma sociedade na qual o corpo aparece cada vez mais violentado pela tecnociência com seus instrumentos e habitats: gélidas mesas de cirurgia, consultórios sombrios, laboratórios explosivos, centros de engenharia genética, empresas de telecomunicações e vigilância, corporações de mídia e espetáculo, e outros espaços ou canais para interferências corporais e intrusões psíquicas. Ao pôr em cena personagens acelerados por tão pulsões mortais como eróticas, a obra de Cronenberg forma uma tensa e viscosa membrana “naturalmente” interconectável à técnica, interpenetrando homens e máquinas no centro de seus acontecimentos. Ou, se não houver um centro, em algum lugar sintomático e de (im)precisa incisão.

O corpo e a tecnologia são protagonistas desse teatro contemporâneo que procura transcender “oblivianamente” a “velha carne”. Em filmes como *Videodrome* e *eXistenZ*, por exemplo, Cronenberg descortina uma inquietante tendência ligada aos sistemas de

realidade virtual e telepresença: a ultrapassagem das restrições decorrentes da natureza orgânica do corpo. Nessa tendência se equaciona o desejo de uma continuidade para além de um corpo humano percebido como “obsoleto”, subitamente anômalo. Tal “upgrade” só pode ser efetuado recorrendo-se aos prodígios da tecnociência contemporânea. *Videodrome* e *eXistenZ* também tematizam os efeitos aditivos e hipnóticos dos meios eletrônicos e digitais, expondo os modos nos quais grandes zonas da experiência subjetiva são progressivamente alteradas por uma “modernidade biotécnica” onde o sistema nervoso possui uma identidade cada vez menos autônoma. Nessa nova matriz espetacular, o corpo se transforma numa zona espectral de interface com a tecnologia, na qual a noção de “interioridade” fica cada vez mais abalada. Através dessa vertente de produção de imagens germinada a partir dos anos sessenta, anuncia-se uma última ruptura com a tradição cartesiana das chamadas “imagens mentais” ou daquilo que se pensou como “imaginação”. Neste sentido, *Videodrome* e *eXistenZ* trazem profundas reflexões sobre o estatuto do cinema como uma mídia em trânsito ou em jogo, cuja “existência” é sempre renovada na busca de sua própria ultrapassagem ou “transcendência”. Esses filmes mostram como o cinema é parte de uma poderosa rede espetacular inaugurada na modernidade industrial, e visceralmente emaranhada em corporações de saberes e poderes em constante curto-circuito.

Seguindo uma certa tradição do pensamento canadense sobre as relações entre corpo, mídia e espetáculo, aberta por Marshall McLuhan, Cronenberg parece dialogar com alguns de seus conterrâneos, tais como o controverso psicólogo Julian Jaynes, para quem a desordem psicótica seria fruto e efeito do esquarteramento de uma consciência em crise contínua, cada vez mais adaptada a uma racionalidade técnica mutante que atrofiaria suas potências extra-sensoriais. Diante dessa zona parapsíquica vislumbramos a inversão dos poderes de vilões clássicos, como Dr. Caligari e Dr. Mabuse, cujas forças de controle e influência, como a hipnose e a telepatia, são herdadas e transcodificadas em filmes como *Stereo*, *Scanners* e *The Dead Zone*. Pois agora esses estados alterados de consciência são encarnados em personagens psiquicamente fragilizados, ou “psicotizados”, ao serem possuídos por vórtices mentais caóticos que os transformam em “anormais” des-sintonizados da órbita social.

As discussões que giram em torno à obra de Cronenberg costumam analisar os filmes no viés da deformidade corporal ou da desordem mental, enfatizando leituras sobre forças físicas, emocionais e culturais que são expulsas de um corpo cada vez mais organizado, disciplinado e adaptado às suas funções sociais e aos imperativos políticos e econômicos. Para além dessa perspectiva, como observou Jonathan Crary num antigo ensaio, *Psychopathways: Horror Movies and the Technology of Everyday Life*, o diretor canadense explicita anarquias corporais, pois no coração dos seus filmes palpita o sentido dos corpos como uma força produtiva e desagregadora, capaz de liberar seus mais rudes instintos para se investir contra esforços de domesticação, disciplinas e normas socioculturais. Este tipo de insurreição carnal pode ser visualizada de diferentes modos em seus filmes. Em *Shivers* ou “*Calafrios*”, por exemplo, há uma rebelião de corpos contagiados por impulsos destrutivos que renunciam a uma vida bem decorada e esterilizada num condomínio de luxo. Este assalto à organização política dos corpos e à administração social dos instintos tem retornado aos últimos filmes de Cronenberg, tais como *Marcas da violência* e *Senhores do crime*, nos quais indivíduos chegam aos limites do que é suportável na fábrica da vida cotidiana. São personagens que perdem o controle de suas emoções, perseguidos pela potência arrasadora de suas próprias memórias involuntárias, que ameaçam tomar posse de seus corpos e converter seus traumas em poderosas armas prestes a disparar a mais extrema agressão.

De outro modo, também é possível acompanhar uma perda, voluntária, de limites nos personagens de *Crash* em suas relações sexuais automobilizadas. Turbinados por uma perigosa libido, esses novos libertinos estilham alguns dos nossos tabus mais atávicos através de relações eróticas cujo gozo está próximo à morte. É somente nessa via-limite que os personagens de *Crash* têm prazeres radicais. A ultrapassagem de normas e interditos, que regem tanto condutas sexuais como leis de trânsito, é o que mobiliza todo o tráfego narrativo do filme. Porém esses desvios parecem não chegar a lugar algum. Acompanhamos o vai e vem de subjetividades apáticas, mergulhadas numa mecânica cotidiana e à procura de uma super-excitação engrenada pelas dores e delícias que um carro pode oferecer - até chegarem bem próximas de um orgasmo aniquilador.

Nessa perspectiva, é possível vislumbrar em *Crash*, e em grande parte da cinematografia cronenberguiana, um corpo redimensionado em suas extensões, para que suas extremidades e seus limites – recalçados e “limitados” pela forma ordinária– sejam ultrapassados. Se toda sociedade produz determinados tipos de corpos, Cronenberg explora esses territórios ainda sombrios nos quais se configuram as subjetividades contemporâneas, onde se tecem novas conexões que desestabilizam padrões vinculados à identidade, à sexualidade e à qualquer tipo de moralidade.

Nos filmes de Cronenberg há uma órbita de desolação, geralmente expressa em gélidas atmosferas densificadas por fotografias compostas por tons monocromáticos. Seus enquadramentos precisos ou “cirúrgicos” apontam para uma assepsia da linguagem fílmica, que revela uma vontade de conotar certa frieza clínica ao tratamento das imagens. Esta espécie de higiene cênica também se manifesta em cenários “essenciais”, minimalistas – desde os obscuros aposentos de um sanatório teratológico e somatizador de monstros, no design de belos instrumentos ginecológicos, até o “sex-appeal” de diferentes objetos. As trilhas sonoras, atravessadas pelos mais perturbadores tipos de ruídos e silêncios, são obsessivamente amalgamadas à música monocórdica de Howard Shore. Essa atmosfera auditiva costuma incrementar o efeito de estranheza suscitado pelas tramas, acentuando um certo estado de criogenia no qual muitos de seus protagonistas parecem estarem megulhados. Diante desse *Grand Guignol* cinematográfico, tudo culmina numa espécie de transe, a partir da qual o espectador entra no tempo das dores e dos prazeres que envolve os filmes. Com isso, não seria excessivo dizer que uma espécie de ritual sadomasoquista extrapola a tela, pois ele implica uma “passividade” do espectador, uma entrega corporal, através de uma obediência à imagem e ao espetáculo, de uma submissão ao corpo outro que, neste caso, é o próprio cinema.

Em sua maioria, os filmes de Cronenberg também podem ser vistos como uma crítica ao império da indústria cultural, ao fetichismo do capital e da mercadoria globalizada, através de um sistema maquínico que cada vez mais altera os papéis dos sujeitos e os interpela como se fossem objetos. Nessa perspectiva, o cinema de Cronenberg tampouco deixa de parodiar o clichê da maioria dos filmes da indústria norte-americana, que envolve o lucrativo comércio de sexo e violência. As forças tecno-libidinosas apresentadas em seus filmes não podem ser controladas ou suprimidas, pois já fazem parte da formação social, incorporada como um vírus letal que se reforça a cada nova imunidade biotecnológica. Por outro lado, também é possível observar nos filmes de Cronenberg uma reação aos novos mecanismos biopolíticos de controle social. Através dos usos da escatologia e da visceralidade, a estética cronenberguiana valoriza aquilo que “passa dos limites”, que contesta convenções socioculturais armando-se da vontade de violentar o que é demasiadamente humano.

Neste corpo eXtranho da história do cinema é possível ver, claramente, que as extremidades corporais de seus personagens se confundem com os limites que a sociedade lhes impõe. Tudo aquilo que sai do corpo – secreções, tripas e sangue, por exemplo – é considerado perigoso, porque todos os orifícios representam a região de um limite entre o permitido e o proibido. Trata-se daquilo que sai das vísceras e pula para fora. Neste sentido, poder-se-ia dizer que a filmografia de Cronenberg viola as leis dos gêneros do horror ou da ficção-científica, pois cria uma exótica zona de tensão que escapa a todas as leis do gênero, um pensamento visceral sobre o corpo e seus dramas atuais, que abala os interiores do sujeito e inaugura um *ethos* cinematográfico singular.

Tadeu Capistrano é professor do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, onde desenvolve pesquisas sobre teoria da imagem e seus campos afins, tais como cinema, fotografia e vídeo. É doutor em Literatura Comparada pela UERJ onde realizou tese sobre cinema, tecnologia e percepção com o apoio do CNPq e da Columbia University.

ENTREVISTA COM DAVID CRONENBERG Entrevista concedida a Thom Ernst para a www.toromagazine.com

Muitos cineastas que, como você, conseguiram superar as expectativas das pessoas apresentando idéias novas e desafiadoras às suas platéias, na medida em que se tornam mais aceitos podem descobrir que seu talento perdeu intensidade. Mas você parece capaz de continuar a desafiar seu público. O que ainda o inspira?

O medo. Uma das razões pelas quais dirigi uma ópera, e um dos motivos pelos quais quis ser curador de uma exposição sobre Andy Warhol na Galeria de Arte de Ontário, foi a vontade de me assustar. Eu não queria me tornar acomodado demais, queria fazer coisas que nunca tinha feito antes. Acredito que, em certo ponto de sua carreira, você decide se vai se acomodar ou se ainda não está pronto para isso. Você não quer a versão artística dos “chinelos e cachimbo”. Eu acho que é por aí.

A empreitada artística ainda me estimula, ainda é extremamente desafiadora, e parte disso está naquele medo: o medo de fazer algo no qual você sabe que pode fracassar, e talvez até se tornar motivo de piada. Por exemplo, o ambiente artístico é muito coeso, bem definido, com sua própria cultura, seus heróis, seus antagonismos e suas hostilidades, além de uma base crítica bem desenvolvida. E, para mim, entrar nesse mundo e dizer “bom, eu tenho algo a oferecer com essa exposição sobre Andy Warhol”, na verdade, é constrangedor. E foi somente porque o pessoal da Galeria de Arte de Ontário pensou que eu podia fazê-lo, que eu encontrei a coragem. Algo semelhante aconteceu com a ópera, pois esse mundo também é assim. Eu nunca dirigi teatro, muito menos ópera, e por isso a dificuldade foi duas ou três vezes maior. Você tem o espetáculo, tem a música, tem o canto e o diálogo. É muito difícil. Mas também penso que foi perfeito que *A mosca*, a ópera que eu dirigi baseada no meu próprio filme, com música de Howard Shore, tenha estreado em Paris e que depois tenha ido para Los Angeles, pois é uma dicotomia ótima para mim.

O medo é um elemento frequentemente usado nos seus filmes. Há algo no medo que possa nos levar a ter mais controle sobre nós mesmos?

Bom, você diz que eu uso o medo em meus filmes, mas realmente eu não o uso, é ele que me usa. Nunca senti que eu fizesse parte daquele tipo de mitologia sobre Hitchcock, que diz que ele como diretor manipularia a sua platéia como se fossem marionetes: ele puxaria suas cordas e os faria pular, contorcer-se, rir, chorar e gritar a seu bel-prazer. Mas, no meu caso, nunca foi assim. Eu fazia essas coisas comigo mesmo, durante a rotação do filme eu fazia um tipo de pequena viagem através da metafísica, da filosofia, da psicologia e tudo o mais. Então eu mesmo me assustava, convidando depois a platéia para se juntar a mim e ver quais seriam as reações de cada um. Essa é uma abordagem bastante diferente daquela que se refere a uma espécie de *controlmeister*, um mestre do controle ou um manipulador. Pois essa realmente nunca foi a minha abordagem com relação a fazer filmes.

Hitchcock prestou um desserviço a si mesmo quando ele fez aquele comentário, não acha?

Sim, porque ele era um cineasta bem mais interessante do que poderíamos imaginar a partir dessa maneira de ele se apresentar. Mas eu penso que era alguém que gostava de ter tudo sob seu controle, e queria que pensassem que não havia outras contribuições no seu cinema. É claro que, agora, muito de quem era Hitchcock como pessoa se evidência em seus filmes, e isso os torna bem mais interessantes do que seriam caso ele fosse o manipulador de platéias que dizia ser.

Existe uma lógica subjacente à exposição de platéias à violência ou a momentos de grande desconforto?

A arte sempre envolveu sexo e violência. Eu até gostaria de poder dizer que fui o primeiro a colocar os dois juntos num filme, mas nós temos quatro mil anos de criações artísticas que envolvem sexo e violência. Porque somente nos revelamos quando somos

levados aos extremos do que somos e do que fazemos. Então baixamos a nossa guarda e o interior vem à tona, tanto de maneira literal como figurada, e começamos a ver o que realmente somos. Na verdade, é uma exploração da condição humana. Obviamente que esse não é o único caminho através do qual isso pode ser feito; como sabemos, existem peças e filmes que são somente verbais, não físicos, e mesmo assim pode haver uma incrível violência mental que é revelada. É o que acontece nas peças de Harold Pinter, para mencionar apenas um exemplo recente de um artista maravilhoso que perdemos.

Existe violência de muitos tipos, não só física. Mas quando pensamos em cinema, a violência física se ajusta muito bem, às vezes até bem demais. Talvez seja pela própria natureza dos filmes, da edição e da montagem, além do sofisticado trabalho de câmeras e do uso do corpo humano. Quando você é um cineasta, a maior parte do que você fotografa é o corpo humano, e isso permite explorar a violência de uma maneira que a pintura ou o romance não podem fazê-lo.

O lado ruim desse ajuste tão confortável entre sexo, violência e cinema, é que isso pode se tornar um clichê. Reduzido a algo corriqueiro e banal, pode deixar as pessoas insensíveis pela sua própria frequência ou pelo excesso, deixando de conferir esse poder instantâneo ao cineasta. Portanto, é preciso ser bom nisso, ser inteligente. Você deve ser um bom cineasta para saber usar esse artifício de uma maneira verdadeiramente artística e criativa. E, ainda, o uso de gráficos e imagens gerados por computador tem tornado a violência quase monumental cada vez mais acessível, na medida em que é cada vez mais barato fazer isso. No entanto, há certos filmes — não falarei quais são esses filmes, mas me refiro a grandes produções de Hollywood do tipo “campeão de bilheteria” — que têm somente cenas intermináveis de carnificina de diversas variedades. Agora não só é possível destruir seres humanos, mas também prédios e cidades e até planetas inteiros com grande facilidade. Mas se não existir nada além desse movimento, se for só energia cinética, isso pode se tornar chato. Eu não diria que isso pode se transformar numa ameaça social, porque não acredito nisso, mas sim acho que pode ser uma ameaça para o cinema, porque você se torna capaz de insensibilizar a sua platéia até atingir um ponto de completa indiferença. E isso, com certeza, para o artista é a pior coisa que pode acontecer.

A batalha entre censores e o cineasta é uma luta que nunca vai acabar?

Sim, é inevitável porque a relação da arte com a sociedade é muito instável, e é assim como deve ser. Se você é um freudiano, esse seria um bom tipo de paradigma: que a arte apela para o inconsciente, para aquilo que é suprimido e reprimido. Mas a civilização toda é uma forma de repressão no paradigma freudiano, o que faz com que as duas estejam sempre em conflito. Contudo, ao mesmo tempo existe uma necessidade de arte que parte da sociedade, seja como catarse ou como uma válvula de escape, ou somente como uma necessidade humana de entender aquilo que não é permitido pela sociedade e, mesmo assim, é expresso. Também é claro que depende do tipo de sociedade, pois cada uma é diferente e tem seus próprios tipos de repressão. Mas existe uma aliança bastante instável entre a arte e a sociedade e, portanto, entre o artista e as fontes que podem vir a censurá-lo.

Como você acredita que é a platéia de Cronenberg.

Realmente, não sei dizer.

Então você não faz idéia de quem é que está sentando no escuro assistindo a seus filmes?

Não. Ou seja, eu encontro fãs que conversam comigo, e você esperaria que fossem talvez um monte de maníacos e psicóticos por causa dos meus filmes, mas na verdade eles são os fãs mais doces do mundo. Eu adoro meus fãs, mas é claro que eles não são a minha única platéia. Aliás, eu não quero só isso, quero uma platéia mais ampla que o tipo de pessoa que meio que se especializa em mim, que focaliza somente minha obra.

Eu sempre me surpreendo com o tipo de pessoa que gosta dos meus filmes. E também me espanto com os filmes que mencionam como seus favoritos. É bastante esclarecedor. Quando a gente já possui certo volume de trabalho e as pessoas chegam e dizem “eu gosto deste filme”, e

de repente esse talvez tenha sido o primeiro e nem eu mesmo sei ao certo se ainda gosto ou não, então eu olho para a pessoa e penso: “será que você não gostou de nenhum dos outros?”. Não há muita explicação para isso, o que faz sentido pelo fato de que é muito subjetiva a reação que cada um tem diante de uma obra. Quando alguém chega perto de mim e está prestes a dizer “eu gosto mesmo do que você faz”, e então diz “*Gêmeos* foi o meu favorito”, ou então *Crash* ou *Scanners* ou meus primeiros filmes de terror, nunca sei realmente qual deles cada um vai apontar. É um exercício interessante tentar descobrir qual é o favorito de cada pessoa.

Disseram-me que os cineastas, em geral, não gostam de ser comparados com outros diretores, mas quando você afirmava agora que muitas pessoas dizem gostar dos seus primeiros filmes de terror, fiquei pensando naqueles que se aproximam de Woody Allen e lhe perguntam: “por que você não volta a fazer comédias?”.

Mais uma vez, é uma questão de evolução. Se você sempre faz a mesma coisa, vai acabar entediado e vai terminar entediando também a platéia. Por isso, há sempre um desejo de... é mais que um desejo, aliás, é algo natural: seus interesses mudam ao mesmo tempo em que a sua vida muda, sua própria perspectiva sobre as coisas vai se transformando. Bob Dylan disse uma vez que ele não poderia se imaginar escrevendo agora as mesmas músicas pelas quais ficou famoso. Ele diz não saber de onde elas vieram, e não conseguiria repeti-las agora. É a mais pura verdade, e todos nós temos de alguma maneira essa experiência. Às vezes somos forçados a pensar sobre isso e a contemplar a possibilidade de fazer mais uma vez algo que já fizemos, quando alguém diz “queremos que você faça um *remake* de *Calafrios*”, por exemplo, ou de *Scanners* ou de seja lá o que for. Mas eu não conseguiria fazê-los de novo.

Mas você fez um *remake* de *A mosca*.

É diferente. Eu não estava fazendo um *remake* de um filme meu. *A mosca* original foi encantador e interessante, mas não foi uma obra de arte. Eu me senti assim porque a descoberta do DNA, e de tudo mais, me levaria a fazer um filme que seria bem diferente do anterior e que não incomodaria os aficionados pelo primeiro filme. Na época, as pessoas me perguntavam: “você vai pedir a Vincent Price que faça uma aparição?”, e eu de fato fiz uma pequena entrevista no rádio com ele sobre isso. Mas eu respondi que não, de jeito nenhum. Porque quando isso se transforma em um filme sobre outros filmes, quando se torna nostalgia, corre o risco de ser algo retrô e isso destruiria a potência do filme. Esse seria um elemento bastante subversivo do tipo errado num *remake*. E também imagino que Vincent Price odiaria o meu filme. Eu não sei qual foi a verdadeira reação dele diante de *A mosca*, mas ele foi muito gentil comigo nessa entrevista por telefone que fizemos, muito amável e um verdadeiro cavalheiro.

Minha percepção sobre ele é exatamente essa: um cavalheiro bastante gentil e amável.

Imagino que ele ficaria meio incomodado com a violência extrema do meu filme, e talvez com a sexualidade também. Eu acredito que a geração dele — embora seja horrível rotular —, especialmente conhecendo o tipo de pessoa que ele era (e eu cheguei a conhecê-lo um pouco), enfim, creio que ele não iria gostar muito desses aspectos do meu filme.

Existe algum tema recorrente, que você se sintia compelido a continuar explorando?

Eu realmente não penso em filmes como sendo “temas”. Acredito que eles podem ser uma ferramenta analítica, podem se tornar um instrumento crítico, mas não penso que isso faça parte do processo criativo. Nunca me digo algo como: “agora vou explorar o tema da identidade”. Claro que consigo entender quando alguém diz: “o tema da identidade perpassa todos os seus filmes”. Eu consigo entender, estudei literatura e poderia até ter sido um crítico literário ou cinematográfico, talvez. Quero dizer, eu consigo fazer esse exercício, mas a criação não começa por aí. Um filme não vem de algo abstrato como um tema. Para resumir, então, a resposta é que não se trata de um tema, é geralmente algo muito mais físico ou visual ou humano que algo abstrato como uma idéia.



A reputação do diretor David Cronenberg como um autêntico autor se baseia numa trajetória sólida e singular, que inclui onze filmes para os quais ele mesmo escreveu o roteiro: *Shivers (Calafrios)*, *Rabid (Enraivecida na fúria do sexo)*, *Fast Company*, *The Brood (Filhos do medo)*, *Scanners*, *Videodrome*, *sua mente pode destruir*, *The Fly (A mosca)*, *Dead Ringers (Gêmeos, mórbida semelhança)*, *Crash*, *Naked Lunch (Mistérios e paixões)* e *eXistenZ*. Além disso, dirigiu cinco filmes a partir de roteiros alheios: *The Dead Zone (A hora*

da zona morta), *M. Butterfly*, *Spider*, *desafie sua mente* e, mais recentemente, *A History of Violence (Marcas da violência)* e *Eastern Promises (Senhores do crime)*.

Graças à qualidade da sua obra, obteve vários galardões em diversas partes do mundo, tais como o grau de Doutor Honoris Causa em Direito da Universidade de Toronto, em 2001, e a nomeação como Oficial da Ordem do Canadá, em 2003. Foi investido Cavaleiro da Ordem das Artes e Letras, título conferido pela França em 1990, tendo sido promovido em 1997 a Oficial da mesma Ordem. Foi presidente do júri do Festival de Cannes em 1999 e, em 2005, foi apontado como “o homem do ano” pela revista *GQ*. Recebeu o prêmio Sonny Bono Visionary no Festival de Palm Springs e o reconhecimento pela obra completa no Festival de Estocolmo.

Nascido em Toronto no dia 15 de março de 1943, de pai jornalista e mãe pianista, quando ainda era criança enviava seus relatos de fantasia e ficção-científica para publicar em revistas. Embora nenhum deles tenha sido aceito, recebeu cartas encorajadoras dos editores pedindo que continuasse escrevendo. David Cronenberg ingressou na faculdade de Ciências da Universidade de Toronto, mas um ano depois resolveu se transferir para o curso de Língua Inglesa e Literatura, no qual se formou em 1967. Na sua época de estudante, interessou-se pelo cinema e produziu dois curtas-metragens em 16 mm, *Transfer* e *From the Drain*. Seus primeiros filmes em 35 mm foram *Stereo* e *Crimes of the Future (Crimes do futuro)*, ambos rodados no final da década de 1960. Nessas obras iniciais, já aparecem alguns dos temas e preocupações que caracterizariam seu trabalho posterior.

Em 1975, o cineasta rodou seu primeiro filme comercial: *Shivers* ou *Calafrios*. De fato, na história do cinema canadense, foi um dos filmes que mais rápido recuperaram seu investimento. Seu trabalho seguinte, *Rabid* ou *Enraivecida na fúria do sexo*, realizado dois anos depois, arrecadou sete milhões de dólares com um custo de quinhentos mil, dando-lhe um impressionante retrospecto em termos econômicos. Em seguida, dirigiu um filme sobre corrida de carros, *Fast Company*, parcialmente inspirado em sua própria paixão pelos automóveis.

The Brood ou *Filhos do medo* foi seu lançamento de 1979, estrelado por Oliver Reed e Samantha Eggar. Um filme psicologicamente intenso, não mais orientado para a ação, com caracterizações bem delineadas e imagens marcantes que atraíram a atenção de muitos críticos. Essa obra representou um marco artístico notável para David Cronenberg, e o levou a realizar filmes mais ambiciosos e com maiores orçamentos.

Foi assim como surgiu *Scanners*, que focaliza os poderes telepáticos de um grupo clandestino da população. Esse filme foi direcionado a uma platéia mais ampla que

suas realizações anteriores de terror e fantasia, e se tornou o maior sucesso da sua carreira até esse momento. A revista *Newsweek* comentou o seguinte: “um canadense de 37 anos de idade... coroando a sua ascensão de cinco anos rumo ao topo da cena dos filmes de terror”. Na sua semana de estréia, a revista *Variety* listou o novo lançamento de Cronenberg como o primeiro na bilheteria da América do Norte.

Seu filme seguinte foi *Videodrome*, protagonizado por James Woods e pela estrela do rock Deborah Harry. Lançado no começo de 1983, foi celebrado por Andy Warhol como “a *Laranja Mecânica* dos anos oitenta”. Em 1993, *Videodrome* saiu da esfera cult para conquistar o mercado *cyberpunk* que na época se tornara dominante. O filme trata das ações de uma organização clandestina que usa a televisão como uma arma extremamente poderosa. Explorando os limites pouco nítidos que separam a realidade da imaginação, o filme é uma sátira *high-tech* e sombria que envolve violência, sexualidade e terror biológico. Uma série de temas que já tinham se tornado habituais na filmografia de David Cronenberg.

A hora da zona morta seguiu em 1984, com base num *best-seller* de Stephen King. Financiado por Dino de Laurentiis, foi lançado pela Paramount e estrelado por Christopher Walken, Brooke Adams e Martin Sheen. É uma história alegórica de enfrentamentos do bem contra o mal, que gira em torno do destino de um homem amaldiçoado pelo poder de enxergar o futuro daqueles a quem toca. No conjunto da obra do cineasta canadense, trata-se do filme que mais se aproxima do estilo hollywoodiano. Ainda assim, é possível identificar nele certas particularidades estéticas do diretor. E, de fato, o longa-metragem conquistou três dos cinco prêmios do Festival de Avoriaz, além de obter sete indicações para o prêmio Edgar Allen Poe nos Estados Unidos.

Foi então quando Mel Brooks o convocou para dirigir *The Fly* ou *A mosca*, protagonizado por Geena Davis e Jeff Goldblum para a Twentieth Century Fox. Esse filme foi um imenso sucesso, tanto de público como de crítica: recebeu inúmeros galardões e distinções, incluindo um Oscar pelos melhores efeitos especiais e de maquiagem, e dividiu o prêmio do júri no Festival de Avoriaz. Trata-se da *remake* de um filme clássico de terror realizado originalmente em 1958, que narra a história de um cientista cujos genes e moléculas se fundem com os de um inseto durante a realização de um experimento. A nova versão do relato é, ao mesmo tempo, uma obra-prima do terror e da fantasia, e uma eloqüente história de amor. *A mosca* também marcou a segunda aparição de David Cronenberg como ator, tendo sido a primeira em *Into the Night* ou *Um romance muito perigoso*, de John Landis. Nesse caso, seu papel é o de um ginecologista que aparece numa seqüência aterradoramente protagonizada por Geena Davis.

Essa especialidade médica veio à tona, mais uma vez, em *Dead Ringers* ou *Gêmeos*, o *thriller* psicológico estrelado por Jeremy Irons e Genevieve Bujold, sobre dois irmãos gêmeos que trabalham como ginecologistas e são apaixonados pela mesma mulher, com resultados trágicos. O filme representou um ponto de inflexão para Cronenberg. “*Gêmeos* não é ficção-científica, e o elemento de fantasia que aparece na maioria dos meus filmes não está presente”, afirmou o próprio diretor, e acrescentou: “é bem mais naturalista”. De todo modo, a obra ainda explora o fascínio do cineasta pelo lado mais sombrio do psiquismo e do comportamento humano. Nessa ocasião, obteve o prêmio de melhor diretor por parte dos críticos de cinema de Los Angeles.





A atuação voltou a chamá-lo em 1989, quando protagonizou *Nightbreed* ou *Raça das trevas*, um filme de terror dirigido por Clive Barker. Nessa trama, David Cronenberg interpreta um psiquiatra que convence um homem de que ele é o responsável por uma série de violentos assassinatos, escondendo o lado obscuro da sua própria personalidade. Enquanto desenvolvia esse trabalho, começou a escrever o roteiro para a sua versão de *Naked Lunch*, o romance de William S. Burroughs que se converteu no filme *Mistérios e paixões*.

Por razões tanto artísticas como práticas, a adaptação dessa obra literária para as telas não foi uma simples tradução, mas uma espécie de fusão dos trabalhos de Cronenberg e Burroughs. Para tanto, o cineasta se apoiou não apenas nesse romance que é um ícone da contracultura, *Naked Lunch*, mas também em outras fontes do mesmo autor, para dar a luz um filme sobre o ato de escrever algo perigoso e complexo, e como isso pode afetar o autor. Rodado em Toronto em 1991, foi estrelado por Peter Weller, Judy Davis, Ian Holm, Julian Sands, Monique Mercure, Nicholas Campbell, Michael Zelniker e Roy Scheider.

Já 1992 foi o ano de *M. Butterfly*, uma adaptação do sucesso da Broadway que venceu o Prêmio Tony, protagonizado por Jeremy Irons e John Lone. O filme retoma a história real de um diplomata francês que, ao longo de vinte anos, foi obcecado por uma diva chinesa da Ópera de Pequim, sem jamais ter percebido que o objeto da sua paixão era um homem. Quando ambos são presos por espionagem, porém, ele se vê obrigado a encarar essa realidade. Pela primeira vez na filmografia de Cronenberg, muitas cenas foram filmadas no exterior: na China, na Hungria e na França, além do Canadá.

Nesse mesmo ano, sua obra anterior arrecadou oito prêmios Genie, incluindo os de melhor filme, diretor e roteiro. Além disso, a Sociedade Nacional de Críticos de Cinema o elegeu como o melhor diretor, e concedeu uma distinção ao roteiro de *Mistérios e paixões*. Por outro lado, o Círculo de Críticos de Cinema de Nova Iorque e a Sociedade de Críticos de Cinema de Boston também premiaram o roteiro da adaptação de *Naked Lunch*.

Em seguida, o cineasta se debruçou sobre *Crash*, um filme realizado a partir do turbulento romance homônimo de J.G. Ballard. Com Holly Hunter, James Spader, Elias Koteas, Deborah Unger e Rosanna Arquette no elenco, e tendo como tema a tecnologia e o erotismo, a obra gerou grande polêmica em escala internacional. Ganhou o prêmio do júri do Festival de Cannes de 1996 por sua “audácia e inovação”, além de cinco Genies para o melhor diretor, roteiro adaptado, direção de imagem, edição e edição de som. Além disso, obteve o prêmio Golden Reel concedido ao filme canadense de maior bilheteria.

Em 1995, Cronenberg escreveu *eXistenZ*, cuja inspiração surgiu numa entrevista com o escritor Salman Rushdie, ligada à idéia de um artista que se vê forçado a fugir e a se esconder por estar ameaçado de morte. A heroína da trama é uma designer de jogos de computador, interpretada por Jennifer Jason Leigh, que pretende converter seu trabalho numa obra de arte. O outro protagonista é encarnado pelo ator Jude Law, no papel de um segurança novato que se envolve na trama. Complementam o elenco Willem Dafoe, Ian Holm, Sarah Polley, Don McKellar e Callum Keith Rennie, na pele de vários heróis e vilões que entram e saem do jogo.

eXistenZ obteve um Urso de Prata no Festival Internacional de Berlim, em 1999, pela melhor contribuição artística, e um prêmio Genie pela edição, além de ganhar o Urso de

Ouro concedido ao melhor filme no Festival Internacional da Catalunha, um prêmio Saturn e indicações para o Golden Reel.

A seguinte realização do cineasta foi *Spider*, lançado em 2002. Trata-se de um relato sobre a psicose e a difícil reconstrução da realidade; para tanto, a câmera segue um homem que procura recuperar seu passado enquanto lida com a transferência de um sanatório fechado, no qual estava internado, para uma instituição semi-aberta. Adaptado a partir do romance de Patrick McGrath, o filme gerou tanta polêmica como aclamação. Os atores Ralph Fiennes, Miranda Richardson e Gabriel Byrne foram muito elogiados pelas suas atuações, e a obra ganhou vários prêmios, incluindo o de melhor filme canadense no Festival Internacional de Toronto, melhor filme pela Associação de Diretores do Canadá e melhor direção no Festival Internacional de Sitges. Além disso, Cronenberg ganhou um Genie da Academia Canadense de Cinema, pelo melhor trabalho de direção.

Uma história de violência estreou em 2005, depois de ser apresentado em Cannes e no Festival Internacional de Toronto. O filme se pergunta até onde um homem está disposto a ir em busca da redenção e o que é capaz de fazer para proteger a sua família. Viggo Mortensen desempenhou o papel de Tom Stall, um sujeito que leva uma vida tranquila e agradável ao lado da esposa, que o ama, numa pequena cidade. Mas um incidente inesperado tem um desfecho trágico, despertando a incômoda atenção dos demais e levando-o a colocar em questão sua própria identidade. Com atores como Ed Harris, William Hurt e Maria Bello no elenco, a obra figurou em várias listas dos dez melhores filmes de 2005, e recebeu as distinções do melhor diretor e do melhor filme na pesquisa *Village Voice* de críticos de cinema, além de duas indicações para o Oscar.

Viggo Mortensen trabalhou com David Cronenberg novamente em 2007, como o protagonista de *Senhores do crime*, um filme sobre a experiência dos imigrantes do leste europeu em Londres. O autor do roteiro foi Steve Knight, que previamente tinha sido indicado ao Oscar por *Coisas belas e sujas*. Em palavras de David Cronenberg, trata-se de “um *thriller* de máfia e crime entrelaçado com dramas familiares – tudo isso desembocando numa subcultura que vive em meio a outra cultura muito forte”. Naomi Watts faz o papel de uma auxiliar num hospital, e está acompanhada na tela por Armin Mueller-Stahl, Vincent Cassell, Sinéad Cusack e Jerzy Skolimowski. O filme foi apresentado no Festival Internacional de Toronto, onde ganhou o prêmio máximo, o Cadillac, na escolha do público. Tanto o longa-metragem como as atuações receberam muitos elogios da crítica, e deram a Viggo Mortensen o Prêmio Britânico de Cinema Independente como o melhor ator, além de uma indicação para o Oscar.

Em julho de 2006, o diretor canadense trabalhou na Academia de Arte de Ontário como curador visitante para a mostra *Andy Warhol / Supernova: Estrelas, Mortes e Desastres 1962-1964*. Mais de vinte e cinco pinturas do artista foram combinadas com dezenas de seus filmes raramente vistos, numa exibição exclusiva. Além disso, foi criada uma trilha sonora original para guiar os visitantes, com comentários adicionais de vários contemporâneos de Warhol como o ator Dennis Hopper, a crítica de cinema Amy Taubin e o artista James Rosenquist.

Ao longo de 2008, David Cronenberg se dedicou à adaptação de *A mosca* para a ópera, estreando no Teatro Châtelet de Paris e seguindo, depois, para uma temporada na Ópera de Los Angeles. A fim de produzir esse espetáculo, trabalhou com Plácido Domingo pela primeira vez, mas também se reencontrou com David Henry Hwang para fazer o libreto, que já tinha colaborado com ele em *M. Butterfly*, além de Howard Shore para a partitura e Denise Cronenberg para o figurino.

O cineasta também tem experiência em televisão, pois dirigiu dois documentários dramáticos para a série *Scales of Justice*, da Canadian Broadcasting Corporation, que recria casos criminais reais. Além disso, rodou um polêmico comercial para a empresa Nike, e um curta-metragem, *Câmera*, para comemorar o 25º aniversário do Festival Internacional de Toronto.

Esse último foi, aliás, o primeiro a homenagear o diretor com uma retrospectiva realizada em 1983. Além disso, a Academia Canadense de Cinema publicou o livro intitulado *The Shape of Rage: the Films of David Cronenberg*, uma abrangente antologia de ensaios críticos sobre o seu trabalho, que foi atualizada em 1990 pela Cinemateca de Quebec para a sua distribuição

na Europa. Mais recentemente, em 2001, a editora da Universidade de Toronto publicou *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*, de William Beard, e em 2000, *Les Cahiers du Cinéma* publicou uma coleção de entrevistas. Por outro lado, em 1991, o diretor de documentários britânico Chris Rodley preparou a edição de *Cronenberg on Cronenberg*, publicada em Londres. Dois anos mais tarde, em sintonia com a estréia de *M. Butterfly*, esse livro foi atualizado e reeditado. Rodley também dirigiu dois filmes sobre o cineasta canadense: *Long Live the New Flesh* e *The Making of Naked Lunch*.

A retrospectiva mais completa do trabalho de David Cronenberg, porém, foi montada no Japão em março de 1993. Patrocinada pela loja de departamentos Seibu de Tóquio, pelos governos de Ontário e do Canadá, além da Cinemateca e do Festival Internacional de Cinema de Ontário, o evento teve duração de duas semanas e incluiu exhibições de todos os filmes de Cronenberg, tanto aqueles realizados para o cinema como os que ele fez para a televisão e, inclusive, seus comerciais. Em paralelo às exhibições cinematográficas, foram expostos trezentos artefatos, suportes e pôsteres, além de vários bonecos usados para realizar os efeitos especiais de seus filmes, entre os quais cabe destacar mais de uma dúzia de *mugwumps* e a *sex blob* de *Mistérios e paixões*.

Retrospectivas recentes aconteceram no Festival de Outono de Paris e no Centro Cultural Canadense, em 2000, e no ano seguinte em São Paulo, no Carlton Arts Festival. Por outro lado, o Museu da Imagem em Movimento de Nova Iorque hospedou uma retrospectiva de seus filmes no começo de 1992, coincidindo com o lançamento de *Naked Lunch*. Outras retrospectivas aconteceram no Festival de Filmes Fantásticos de St. Malo, na França; na Quarta Exposição Internacional de Fantasia e Ficção Científica de Roma; no Festival de Edimburgo; no Festival de Metz, na França; no Fantasporto Festival em Portugal e na Cinemateca Francesa.

Em 1998 e durante dois meses, por sua vez, uma galeria de Nova Iorque recebeu a exposição intitulada *Ópticas Espectaculares*, com a participação de um grupo de artistas visuais que partilham afinidades temáticas e que foram influenciados pela produção de David Cronenberg. A mostra incluiu diversos elementos dos filmes, como desenhos e peças dos cenários.

Ao longo dos últimos anos, David Cronenberg atuou em vários filmes. “Quando trabalho como escritor, eu começo a me sentir desconectado do *set* de filmagem, como num tipo de estranha fantasia da qual eu sou na verdade o diretor”, explicou o cineasta, e concluiu: “atuar é uma maneira simples de me reconectar com o *set* de filmagem”. Assim, fez uma aparição como um mafioso em *To Die For* ou *Um sonho sem limites*, de Gus Van Sant; interpretou um criminoso em *Moonshine Highway*, de Andy Armstrong; apareceu em *Trial by Jury* com Armand De Sante e em *The Stupids*, de John Landis. Também desempenhou papéis nos filmes canadenses *Henry and Verlin*, *Blood and Donuts* e, mais recentemente, em *Last Night*, de Don McKellar, logo após ter sido o protagonista do curta-metragem *Blue*, do mesmo diretor. O cineasta também trabalhou como ator em *Resurrection* de Russell Mulcahy, em *The Judge* de Mick Garris, e em *Jason X* de James Isaac. Em 2003, ainda, Cronenberg fez uma aparição na aclamada série de J.J. Abrams, *Alias*, interpretando o cientista de memória experimental Dr. Brezzel.

SINOPSES DOS FILMES



STEREO (1969)

Canadá, 65 min.
Direção: David Cronenberg
Roteiro: David Cronenberg
Empresa Produtora: Emergent Films Ltd.
Elenco: Iain Ewing, Jack Messinger,
Ronald Mlodzik

Um grupo de sujeitos é submetido a uma curiosa experiência científica denominada “indução bioquímica”, realizada numa instituição com um nome bastante sugestivo: a Academia Canadense de Pesquisa Erótica. A intenção é que as cobaias adquiram poderes telepáticos, através de uma cirurgia cerebral efetuada pelo Sistema de Computação Orgânica Dialética da mencionada academia. Com base nas teorias parapsicológicas do Dr. Luther Stringfellow, os escolhidos acabam perdendo sua capacidade de falar devido à atrofia das cordas vocais, mas em compensação desenvolvem outro código de “comunicação bioprocessual” graças à reformatação da rede eletroquímica de seus cérebros. Isolados no cenário frio e asséptico do laboratório, os sujeitos da experiência caminham livremente e interagem entre si por meio da telepatia. Então, afrodisíacos sintéticos são introduzidos nas suas dietas, visando ao desenvolvimento de relações sexuais telepáticas. Porém, a experiência culminará num resultado inesperado e, de fato, bastante perturbador. Após a realização de seus curtas-metragens *Transfer* (1966) e *From the Drain* (1967), este filme de David Cronenberg pode ser considerado uma espécie de “célula-tronco” de sua cinematografia. Neste seu primeiro longa-metragem, anunciam-se várias de suas obsessões temáticas e estéticas: os riscos da manipulação tecnocientífica do corpo humano, as potências da sexualidade e os limites da percepção, além de sua cópula predileta entre sexo e violência. Sob forte influência das experimentações do cinema underground americano dos anos sessenta, *Stereo* foi um filme muito bem acolhido pela crítica, sobretudo devido à originalidade na exploração do espaço, à bela fotografia e ao uso da voz em *off* que articula a narrativa como uma intrusa na mente do espectador.



CRIMES DO FUTURO

(CRIMES OF THE FUTURE, 1970)

Canadá, 70 min.
Direção: David Cronenberg
Roteiro: David Cronenberg
Empresa Produtora: Emergent Films Ltd.
Elenco: Ronald Mlodzik, Jon Lidolt,
Tania Zolty



Num futuro indefinido, milhões de mulheres morrem afetadas pelo “mal de Rouge”, uma doença causada pelo uso de cosméticos e descoberta por um dermatologista insano chamado Antoine Rouge. Após o misterioso desaparecimento do médico, possivelmente como mais uma vítima da estranha epidemia, sua luxuosa clínica dermatológica chamada *The House of Skin* ou “a casa da pele”, passa a ser administrada por seu discípulo, Adrian Tripod. O mal continua a se alastrar descontroladamente, contagiando também os corpos masculinos até dizimar a maioria da população planetária. Na busca de possíveis soluções, o Dr. Tripod entra em contato com outros centros de pesquisas médicas e, nesse percurso, conhece o sinistro líder de um grupo conspiratório integrado por pedófilos, quem solicita sua colaboração num projeto perturbador: o plano de manutenção da espécie humana. Como todas as mulheres adultas do planeta morreram em decorrência da doença fatal, restam apenas algumas meninas virgens que ainda não usaram cosméticos, mas que já podem ser engravidadas. Assim como aconteceu com seu filme anterior, esta produção experimental de David Cronenberg lhe rendeu boas críticas por ter explorado um espaço desolado com recursos inovadores: planos estáticos, câmera lenta, ruídos estranhos e graves silêncios, um conjunto de detalhes que confere às imagens uma singular atmosfera clínica. Essa estética gera uma impressão de estranheza no espectador, acentuada pela gélida narrativa pós-apocalíptica que encena uma humanidade prestes a ser aniquilada, onde sexo e violência se encontram novamente à flor da pele dos personagens.



CALAFRIOS

(SHIVERS, 1975)

Canadá, 87 min

Direção: David Cronenberg

Roteiro: David Cronenberg

Empresa Produtora: Canadian Film

Development Corporation (CFDC)

Elenco: Paul Hampton, Joe Silver, Lynn Lowry

Neste filme com espírito libertário, realizado sob a vibração das reivindicações contraculturais dos anos sessenta, um cientista com inclinações pedófilas é responsável pela criação de uma parasita capaz de substituir qualquer órgão do corpo humano. No entanto, a verdadeira função dessa ubíqua criatura é livrar a humanidade da “ultra-racionalidade” que a domina cada vez mais, liberando nos corpos humanos seus instintos sexuais e sua natural agressividade. Assim, a experiência do Dr. Emil Hobbles começa com a introdução da criação biotecnológica no corpo de uma prostituta, que é estripada num luxuoso condomínio localizado numa ilha perto de Montreal. O produto criado pelo médico, que combina os ingredientes ativos de uma doença venérea e várias substâncias químicas afrodisíacas, é sexualmente transmissível e passa a se alastrar por vários corpos, semeando uma verdadeira orgia de ataques sexuais. Nesse insólito enredo, onde os vírus invadem os organismos humanos para liberar a sexualidade neles contida, provocando uma epidemia dos mais bizarros bacanais, aparece o germe de outra obsessão de David Cronenberg: a perda da racionalidade, asfixiada sob a força incontrolável dos instintos. Ao exibir esses corpos despersonalizados que se contaminam com sua libido desgovernada no ambiente improvável de um prédio de luxo, *Calafrios* zomba dos valores burgueses tradicionais, tais como o individualismo, a propriedade e o decoro, conferindo um tom anárquico e irônico a esta narrativa escatológica que contagia o espectador com seus humores e seu frenesi.

RABID: ENRAIVECIDA NA FÚRIA DO SEXO

(RABID, 1977)

Canadá, 91 min

Direção: David Cronenberg

Roteiro: David Cronenberg

Empresa Produtora: Canadian Film

Development Corporation (CFDC)

Elenco: Marilyn Chambers, Frank Moore, Joe Silver

Rose é a protagonista desta história, interpretada por uma ex-estrela de filmes pornô chamada Marilyn Chambers. Logo no início do enredo, a personagem sofre um acidente de motocicleta junto com seu namorado e, para sua sorte ou desgraça, o desastre acontece perto da clínica Keloid. A moça é submetida a uma cirurgia plástica de emergência pelo diretor dessa instituição médica, o Dr. Dan Keloid, que aproveita a intervenção para extrair alguns tecidos do corpo da paciente e transformá-los numa nova substância orgânica, “morfologicamente neutra”, capaz de assumir as características de qualquer outro tecido do corpo. Assim, após a cirurgia e com o intestino já recuperado, Rose descobre que sua única fonte de vida passou a ser o sangue humano, alimento que pode ser extraído dos corpos através de um tentáculo proveniente de sua própria axila. Como fruto dessa trágica transformação, a protagonista se converte numa espécie de vampiro, um ser dotado de uma fome libidinosa acompanhada por severos — e contagiantes — impulsos homicidas. Este filme se tornou um dos primeiros sucessos da carreira de David Cronenberg, e também foi alvo das polêmicas iniciais da sua trajetória, pois o diretor foi acusado de misógino pelas militantes feministas. Mas o cineasta canadense, que em seguida passou a ser considerado o progenitor de um novo gênero cinematográfico conhecido como “horror biológico”, defendeu esta sua “cria” de 1976 reivindicando uma outra sexualidade para a célebre mutante, com seu irresistível gosto por homens, mulheres, velhos, adultos e crianças.





THE BROOD: OS FILHOS DO MEDO

(THE BROOD, 1979)

Canadá, 90 min

Direção: David Cronenberg

Roteiro: David Cronenberg

Empresa Produtora: Canadian Film
Development Corporation (CFDC)

Elenco: Oliver Reed, Samantha Eggar, Art Hindle

Um dos filmes mais conhecidos de David Cronenberg e um dos preferidos de seus fãs, *The Brood* reúne vários dos componentes que integram a fórmula explosiva do laboratório cronberguiano. Comparecem, aqui, as ambições desmedidas da ciência, um médico alucinado que manipula e modifica as entranhas de uma mulher, e a conseqüente produção de monstruosidades mutantes acompanhadas de forças nefastas, que escapam ao controle da razão humana e inibem qualquer plano lógico de ação. O Dr. Hal Raglan comanda o Instituto Somafree e é autor de um livro intitulado *The Shape of Rage* ou *A forma da raiva*. Todas suas energias se concentram na tentativa de aperfeiçoar seu peculiar método terapêutico intitulado *psychoplasmics*. Por meio desse procedimento, o especialista tenta tratar os sérios distúrbios psíquicos de seus pacientes, fazendo com que esses conflitos mentais se manifestem fisicamente em seus corpos. Afloram, assim, toda sorte de pústulas, feridas, nódulos, cistos e tumores. Uma das pacientes confinadas na clínica é Nola Carveth, uma mulher que tenta superar o profundo ódio que nutre por seus pais e por seu marido. Cada vez mais adentrada no perigoso método catártico inventado pelo famoso psiquiatra, a moça consegue extravasar toda sua fúria e passa a somatizar seus fantasmas interiores. Sua poderosa cólera psicofísica se plasma, assim, numa ninhada de monstruosidades que protagonizam este violento *thriller* de horror psicodramático, preñado de cenas antológicas e considerado um dos filmes mais sombrios e reverenciados da obra de Cronenberg.

FAST COMPANY (1979)

Canadá, 91 min

Direção: David Cronenberg

Roteiro: Phil Savath, Courtney Smith e
David Cronenberg

Empresa Produtora: Canadian Film
Development Corporation (CFDC)

Elenco: William Smith, Claudia Jennings, Joh Saxon

Este curioso filme de David Cronenberg é bem atípico no conjunto da sua filmografia, embora o diretor tenha revelado sua paixão por carros e corridas automobilísticas em várias ocasiões. *Fast Company* narra a frenética história do piloto Lonnie Johnson, mais conhecido como Lucky Man, que corre na categoria *Funny Car* com o patrocínio da empresa de combustível *FastCo*. Quando o personagem consegue escapar com vida de um grave acidente, sua relação com a firma patrocinadora entra em crise, pois se evidencia que o interesse exclusivo da companhia consiste em utilizar a imagem da equipe do piloto para fazer a publicidade de seus produtos. Assim, após atacar a empresa num programa de televisão, Lonnie Johnson e sua equipe se envolvem numa perigosa disputa de poder, cujas engrenagens são movimentadas por vinganças, sabotagens e muitas perseguições a toda velocidade. Cronenberg converte este peculiar relato de automóveis e pilotos numa verdadeira pista de corrida audiovisual, onde tanto os corpos motorizados como suas máquinas aceleradas estão em constante ameaça de explosão.





SCANNERS: SUA MENTE PODE DESTRUIR

(SCANNERS, 1981)

Canadá. 103 min
Direção: David Cronenberg
Roteiro: David Cronenberg
Empresa Produtora: Canadian Film
Development Corporation (CFDC)
Elenco: Jennifer O'Neill, Stephen Lack,
Patrick McGoochan

Um dos filmes mais famosos de David Cronenberg, *Scanners* descortina para o espectador o universo dos interesses tecnocientíficos emanados pelas corporações empresariais de vigilância e comunicação. O personagem de Cameron Vale tem poderes telepáticos, mas esse dom vira um pesadelo porque ele não consegue manter sob controle sua capacidade de “escanear” os pensamentos alheios. As mentes dos outros invadem a sua sem descanso, atormentando sua vida e transformando-o num ambulante que não se adapta às exigências da vida social. Um belo dia, porém, ele é capturado pelo Dr. Paul Ruth, que lhe promete uma cura capaz de livrá-lo de seus pesares graças à reorganização de seus circuitos “neuro-telepáticos”, por meio de uma droga chamada *Ephemerol*. Em troca, o personagem deverá se tornar um espião: terá que usar suas capacidades paranormais como uma arma a serviço da ConSec, uma organização especializada em segurança internacional que está sendo ameaçada por um perigosíssimo grupo de telepatas. Os ataques são liderados pelo sinistro Darryl Revok, um scanner psicopata que é capaz de explodir as cabeças invadidas com seus poderes telecinéticos. Nesse peculiar enredo de saberes e poderes extremos, Cronenberg coloca em cena corpos bioquimicamente manipuláveis, capazes de se transformar nos nodos de uma rede de informações, onde a telepatia pode operar como metáfora de uma sociedade de corpos cada vez mais “ligados” e entregues aos imperativos de conexão e da telepresença.

VIDEODROME: A SÍNDROME DO VÍDEO (VIDEODROME, 1983)

Canadá. 87 min
Direção: David Cronenberg
Roteiro: David Cronenberg
Empresa Produtora: Canadian Film Development Corporation (CFDC)
Elenco: James Woods, Deborah Harry, Sonja Smits

Este filme apresenta uma narrativa complexa e densa, uma trama delirante onde “as visões se tornam carne, carne incontrolável”, segundo a descrição de um dos protagonistas da história. Neste cultuado longa-metragem de David Cronenberg ecoa a tradição do pensamento de outro canadense ilustre, Marshall McLuhan, tanto no que diz respeito aos “meios de comunicação como extensões do homem” quanto em suas profecias sobre a constituição de uma “aldeia global” graças à proliferação das redes de telecomunicações. O personagem Max Renn comanda um canal de televisão a cabo especializado em violência e pornografia, mas está insatisfeito com a programação e procura algo mais excitante para saciar os anseios de seus ávidos espectadores. Até que um de seus funcionários lhe apresenta um misterioso programa, intitulado precisamente *Videodrome*, que é uma espécie de *snuff-movie* com cenas brutalmente reais que misturam crimes, torturas e erotismo. Cada vez mais fascinado por esse submundo projetado nas telas de vídeo, o protagonista mergulha no universo alucinógeno de *Videodrome* e na conturbada trama dos bastidores desse novo tipo de espetáculo, repleto de cenas abjetas como os tumores provocados pela realidade virtual, as relações sadomasoquistas e as conspirações empresariais. Um ambiente no qual também não faltam os personagens mais estranhos, tais como o eletrônico Brian O’Blivion, que proclama a ascensão da “nova carne” e pronuncia uma das frases mais célebres do filme: “a tela da TV é a retina da mente, portanto a televisão é parte da estrutura física do cérebro”.





A HORA DA ZONA MORTA

(THE DEAD ZONE, 1983)

USA, 103 min

Direção: David Cronenberg

Roteiro: Jeffrey Boam

Empresa Produtora:

Dino De Laurentiis Company

Elenco: Christopher Walken, Brooke Adams, Tom Skerritt

Numa pequena cidade da Nova Inglaterra, após sofrer um terrível acidente e permanecer em coma durante cinco anos, um professor de literatura descobre que possui poderes de clarividência. Essa curiosa capacidade, que consiste em visualizar cenas do passado e prever o futuro, convertem o personagem numa atração midiática. E, também, num valioso instrumento para a polícia local, que está à procura de um serial killer cujos crimes hediondos aterrorizam a população. No entanto, o protagonista acaba descobrindo que não possui apenas o dom de enxergar episódios passados e futuros, mas também os vivencia desagradavelmente ao se tornar a testemunha involuntária de várias situações trágicas e desconcertantes. Assim, imerso nessa perigosa atmosfera extra-sensorial, o professor descobre uma “zona morta” de sua própria percepção, que pode até ser capaz de mudar o destino da humanidade. Baseado no romance homônimo de Stephen King, este filme retoma o fascínio do diretor pelas percepções extra-sensoriais, como acontece em suas obras anteriores: *Stereo*, *Crimes of the Future* e *Scanners*. Mais uma vez, neste longa-metragem comparece a manipulação do corpo pelos prodígios da tecnociência e pelas ferramentas de controle acionadas pelas instâncias de poder, tais como a medicina e a polícia. Além disso, o filme apresenta uma narrativa visionária com fortes conotações políticas, pois aborda a história política dos Estados Unidos fazendo alusão ao assassinato de um famoso presidente do passado e profetizando a chegada de um outro. Este último teria tendências psicóticas e, ao assumir o controle da nação norte-americana, colocaria em risco a paz mundial ou até mesmo o futuro de toda a humanidade.

A MOSCA

(THE FLY, 1986)

USA, 96 min

Direção: David Cronenberg

Roteiro: David Cronenberg e

Charles Edward Pogue

Empresa Produtora: Brookfilms

Elenco: Jeff Goldblum, Geena Davis, John Getz

Seth Brundle é um excêntrico cientista que almeja criar um aparelho de teletransporte, composto por duas cabines ou teleports que transmitem materiais de um espaço para outro através de um processo de desintegração e reintegração dos objetos envolvidos na experiência. O artefato parece funciona bem, pelo menos até o momento em que o cientista resolve fazer experimentações com seres vivos, incluindo ele próprio. Tudo sob os olhos cada vez mais apavorados de sua namorada, uma jornalista especializada na divulgação de temas científicos. Esta famosa tragédia de David Cronenberg, recentemente transformada em ópera pelo mesmo autor, é a terceira versão de um filme clássico de horror: *A mosca da cabeça branca*, realizado por Kurt Neumann em 1958 e com ninguém menos que Vincent Price no elenco. A versão cronenberguiana introduz várias transformações no roteiro original, dando um tom visceral à trágica história de amor que flerta com as ambições desmedidas da engenharia genética e, também, com suas possíveis conseqüências fatais. O filme ganhou um Oscar pelos efeitos especiais e pela ótima maquiagem, conferindo grande visibilidade ao cineasta. Uma das qualidades mais elogiadas foi seu modo singular de abordar as monstruosidades que a racionalidade tecnocientífica pode produzir, numa época em que começavam a proliferar as visões apocalípticas sobre um futuro de corpos mutantes, contaminados por novos tipos de vírus, bactérias, tumores cancerígenos, radiações e outras ameaças aterrorizantes.





GÊMEOS, MÓRBIDA SEMELHANÇA

(DEAD RINGERS, 1988)

Canadá/USA, 116 min

Direção: David Cronenberg

Roteiro: David Cronenberg, Norman Snider

Empresa Produtora: Mantle Clinic II

Elenco: Jeremy Irons, Geneviève Bujold, Heidi von Pallese

Desde crianças, os gêmeos Beverly e Elliot Mantle compartilham seus interesses por sexo e ciência. Ambos são intrigados, sobretudo, pela anatomia da genitália feminina e pelos mistérios do útero. Apesar de terem personalidades muito diferentes, o aspecto dos irmãos é idêntico e, além disso, eles são inseparáveis. Escolheram até a mesma profissão: ginecologistas. E ambos se tornaram renomados especialistas na área. Além de trabalharem e viverem juntos, os gêmeos compartilham tudo. Inclusive seus casos amorosos e seus relacionamentos sexuais, aproveitando a semelhança física para se embarcarem no perigoso jogo da troca de identidades. Esse simbiótico equilíbrio no relacionamento fraterno, porém, começa a ser abalado quando ambos conhecem a paciente Claire Niveau, uma famosa atriz que não consegue engravidar por possuir um útero de três entradas que a torna uma espécie de “mutante”. Depois de dividir Claire com o irmão, como era de hábito com suas parceiras sexuais até então, Beverly embarca em um estado depressivo que envolve paixão, vício e loucura. Nessa viagem é guiado por diversos psicotrópicos, introduzidos pela atriz em sua convulsiva relação com os irmãos Mantle. Considerado por muitos críticos como a obra-prima de David Cronenberg, este filme fez muito sucesso com uma receita que combina vários ingredientes extraordinários: a atuação impressionante de Jeremy Irons encarnando os gêmeos, a majestosa fotografia, a bela trilha sonora e os perturbadores instrumentos inventados pelos protagonistas para perscrutar o interior dos corpos femininos: pinças, fórceps e ganchos do mais frio metal.



MISTÉRIOS E PAIXÕES

(NAKED LUNCH, 1991)

Canadá/UK/Japan. 115 min.

Direção: David Cronenberg

Roteiro: David Cronenberg

Empresa Produtora: Film Trustees Ltd.

Elenco: Peter Weller, Judy Davis, Ian Holm

Baseado no romance homônimo de William Burroughs, *Naked Lunch* ou “O almoço nu”, tornou-se um dos filmes mais cultuados de David Cronenberg. Como o próprio romancista que, aliás, matou sua própria esposa acidentalmente com um tiro na cabeça, o protagonista desta ficção se envolve em um assassinato e logo se vê absorvido por um mundo de alucinações. Um universo povoado de substâncias narcóticas e criaturas fantásticas. Ambientado na cidade de Nova York em 1953, o filme narra as desventuras de um personagem que tenta ser escritor, mas precisa trabalhar como exterminador de insetos para pagar suas contas. E ainda corre o risco de perder o emprego, porque seu estoque de inseticida se esgota rapidamente ao ter que abastecer as vontades de sua esposa, que é viciada no “barato” do pó venenoso. Quando o próprio protagonista resolve experimentar a perigosa substância, porém, ingressa num vórtice de percepções dissociativas rumo a uma zona onde as máquinas de escrever se transformam em gigantescos insetos falantes, entre outras metamorfoses igualmente inquietantes. Envolto numa belíssima atmosfera *noir*, este insólito filme invoca a cultura *beat* e o universo kafkiano, tudo no compasso das dissonantes improvisações jazzísticas de Ornette Coleman. Além de metaforizar as potências da imagem e da linguagem como um vírus ou como uma substância alucinógena, o peculiar universo deste escritor também serviu de inspiração para o célebre ensaio do filósofo Gilles Deleuze sobre as “sociedades de controle”, um dos retratos mais sagazes dos mecanismos de poder no mundo contemporâneo.



M. BUTTERFLY (1993)

USA, 101 min
Direção: David Cronenberg
Roteiro: David Henry Hwang
Empresa Produtora: Geffen Pictures
Elenco: Jeremy Irons, John Lone, Barbara Sukowa

M. Butterfly é uma adaptação da peça de teatro do mesmo nome, que fez muito sucesso na Broadway e, por sua vez, retoma a história real vivida por um diplomata francês na Pequim dos anos sessenta. René Gallimard é o protagonista, encarnado com muita sensibilidade pelo ator Jeremy Irons, que se apaixona pela diva chinesa Song Ling após assisti-la cantando uma ária da ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini. Mergulhado nesse exótico relacionamento amoroso ao longo de vários anos, o enigmático funcionário europeu se deixa envolver pelos mistérios de sua musa oriental, que sempre se recusa a ficar completamente nua em sua presença. Revigorado pelas delícias do intenso relacionamento com sua bela gueixa, porém, o personagem abandona paulatinamente seu caráter introvertido para se transformar num homem cada vez mais confiante e ativo. No trabalho, inclusive, chega até a alcançar a nomeação de vice-cônsul da França na China. Contudo, essa charmosa história ainda se deparará com muitas surpresas, que incluem acusações de espionagem e, após duas décadas de vívida paixão, a descoberta das intrincadas essências da cantora. A atmosfera ambígua e obscura é um ingrediente fundamental deste belo filme, no qual o corpo, a sexualidade e a política permeiam fortemente sua temática principal: a capacidade que as identidades têm de se transformarem em nome do desejo – mesmo que as consequências sejam fatais.

CRASH, ESTRANHOS PRAZERES

(CRASH, 1996)
Canadá/UK, 100 min.
Direção: David Cronenberg
Roteiro: David Cronenberg
Empresa Produtora: Alliance
Communications Corporation
Elenco: James Spader, Holly Hunter, Elias Koteas

Baseada no romance homônimo de James Ballard, todo um ícone da ficção-científica da vertente estética *ciberpunk*, este filme tornou-se uma das obras mais escandalosas de David Cronenberg. Entre outras distinções, o longa-metragem obteve uma menção honrosa no Festival de Cannes que destacou sua ousadia e originalidade. James e sua esposa Catherine, o casal protagonista de *Crash*, mantêm compulsivamente relações sexuais com estranhos e compartilham suas diferentes experiências. Após sofrer um desastre automobilístico, James se envolve com Helen, uma vítima do acidente no qual seu marido morreu. Através dela, o personagem toma contato com um grupo de sadomasoquistas liderado pelo sinistro Vaughm, um ex-cientista obcecado por acidentes de automóvel e pelas transformações que os corpos sofrem ao serem afetados pelas ferragens dos carros amassados. Cicatrizes, escarificações, próteses, fissuras e mutilações redesenham as silhuetas dos acidentados, conduzindo-as para novas configurações físicas e abrindo seus corpos para explorações sexuais inéditas. Se, por um lado, o filme coloca em cena as típicas acelerações das máquinas nas pistas, por outro lado, a trama também inclui uma série de desacelerações que suspendem o fluxo do enredo e “congestionam” os corpos das personagens que trafegam nas mais diversas posições sexuais. Assim se vê reforçada a célebre atmosfera “patológica” ou doentia deste insólito filme. Os personagens que se cruzam nas perigosas vias de *Crash* procuram um estranho prazer, conformado tanto pelas dores como pelas delícias que os automóveis infringem na carne humana ao colidirem e se esmagarem.





eXistenZ (1999)

Canadá/UK, 97 min.

Direção: David Cronenberg

Roteiro: David Cronenberg

Empresa Produtora:

Alliance Atlantis Communications

Elenco: Jennifer Jason Leigh, Jude Law, Ian Holm

Um ambicioso filme de ficção-científica, existencial e originalíssimo, que coloca em questão os ambíguos limites entre mundo real e realidades virtuais, indagando nos riscos que implicam certos sonhos de época. Trata-se de um jogo de imersão interativa, que funciona perigosamente plugado aos corpos e cérebros dos jogadores e vende a atraente promessa de transcender as limitações do organismo humano para experimentar sensações e emoções extra-corpóreas. Lançado no último ano do século XX, o filme despeja na tela do cinema toda uma mitologia tecnocientífica que inflama o imaginário contemporâneo. Não se trata apenas das audazes interfaces neurais que conectam as máquinas informáticas ao sistema nervoso, mas também das biotecnologias que permitem criar seres geneticamente modificados para alimentar o mercado dos entretenimentos, com órgãos sintéticos, anfíbios quiméricos e consoles de DNA. Outros fantasmas de época também são convocados, como o terrorismo internacional e a violência conspirativa que envolve o afã de lucro das grandes corporações, os fanatismos religiosos e os mais confusos interesses políticos. Tudo num clima onírico que não se sabe direito se é sonho ou pesadelo, se alguma coisa terrível está de fato acontecendo ou se estamos diante de um mero obstáculo lúdico que, ao ser ultrapassado, nos dará acesso ao próximo nível do jogo. Como é habitual nos filmes de David Cronenberg, as escolhas estéticas merecem destaque, pois em que pese a temática claramente futurista do filme, foi evitada a opção óbvia de saturar os olhos do espectador com a parafernália computacional da próxima geração. Ao contrário, nestes ambientes de um futuro duvidoso, respingam sujeiras por toda parte e há um excesso de viscosidades orgânicas, denunciando sutilmente a ingenuidade do cenário clean que costuma ambientar as obras clássicas do gênero.

CÂMERA (2000)

Canadá, 6 min.

Direção: David Cronenberg

Roteiro: David Cronenberg

Empresa Produtora: Toronto International Film Festival

Elenco: Leslie Carlson

Este curta-metragem, com pouco menos de sete minutos de duração, foi realizado por David Cronenberg em comemoração aos vinte e cinco anos do Festival de Cinema de Toronto. Em sua homenagem à sétima arte, a pequena obra exala uma atmosfera amarga e melancólica; porém, ao mesmo tempo, o filme é poético e esperançoso. Um ator veterano está sentado na sala de uma casa, diante da câmera, dando um longo e sentido depoimento sobre sua relação com o cinema: os filmes espelham a vida, cristalizam os sonhos e a passagem do tempo, e de repente tudo o que valioso parece ter ficado no passado ou já ter sido feito. Enquanto o ator profere seu monólogo em tons grisalhos, porém, um grupo de crianças parece brincar ao seu redor, correndo pelos diversos cômodos da casa e se preparando com empolgação para filmar. Assim, mobilizam todos os equipamentos necessários para transformar aquele recinto em um set de filmagem, e o ator no protagonista que será projetado na tela. A entrada da câmera transfigura magicamente o espaço, dando um novo início ao filme dentro do filme, que o espectador passa a assistir incorporando o olhar revigorado de uma nova geração de cineastas: essas crianças que, daqui a outro quarto de século, serão os realizadores e os espectadores dos filmes do futuro.





SPIDER: DESAFIE SUA MENTE

(SPIDER, 2002)

Canadá/UK, 98 min.

Direção: David Cronenberg

Roteiro: Patrick McGrath

Empresa Produtora: Capitol Films

Elenco: Ralph Fiennes, Miranda Richardson, Gabriel Byrne

Trata-se de um denso e angustiante “drama clínico”, baseado no romance homônimo de Patrick McGrath. Após sair de um manicômio onde estivera internado durante anos, o atormentado Dennis Cleg se abriga numa casa para doentes mentais administrada pela severa Sra. Wilkinson. De volta à cidade onde nasceu e viveu quando criança, o protagonista do filme procura reconstruir as recordações daquela vida aprazível que compartilhara com seus pais. O personagem se lembra, muito especialmente, das fascinantes histórias sobre a vida das aranhas que sua mãe lhe contava durante a infância. Não por acaso, foi naquela época longínqua e aparentemente feliz quando surgiu seu apelido *Spider*. No entanto, de súbito, todas essas belas lembranças se embaralham com uma série de espasmos e retalhos de fatos terríveis, que arruinaram a harmonia familiar e acabaram levando à loucura o pequeno “homem aranha”. Assim, uma trama caótica de téticas revelações vai se construindo na tela, desafiando o conturbado universo psíquico do protagonista e jorrando algumas dúvidas ferozes nos olhos do espectador. Quem assiste às armadilhas desses frágeis fios que tecem a memória de Dennis Cleg se vê logo emaranhado numa teia de horror psicológico, onde os personagens se transfiguram na visão desesperada e delirante de um esquizofrênico, alguém que se torna incapaz de desatar os complexos nós que tricotaram sua personalidade e alinhavaram as seqüências de uma vida entrelaçada por trágicas lembranças.

MARCAS DA VIOLÊNCIA

(A HISTORY OF VIOLENCE, 2005)

USA/Germany. 96 min

Direção: David Cronenberg

Roteiro: Josh Olson

Empresa Produtora: New Line Productions

Elenco: Viggo Mortensen, Maria Bello, Ed Harris

O pacífico Tom Stall vive com sua esposa Edie e seus dois filhos pequenos numa cidadezinha chamada Millbrook, no ambiente rural do interior do Estado de Indiana, num quadro que aparenta replicar a versão mais idílica do sonho americano. Um dia qualquer, porém, o personagem reage de forma inesperadamente brutal a uma tentativa de assalto no restaurante onde trabalha, matando os ladrões com extrema eficácia e salvando tanto sua família como os clientes do bar. O surpreendente fato ganha grande repercussão na mídia, transformando esse marido exemplar e tranquilo pai de família numa espécie de herói nacional. Porém, essa repentina notoriedade vai acabar revelando, contra a vontade do próprio protagonista — mas sem que ele nada possa fazer para impedi-lo —, uma outra face dessa violência aparentemente inexplicável. Um lado bem mais obscuro e denso, que abrirá as portas do enredo para uma história calejada de cicatrizes e asfixias. Assim, o passado de Tom refluí na tela, com todas suas arestas de crueldade e com suas feridas que tornam a se abrir em explosões de ódio e desejos de vingança. Baseado numa *graphic novel* escrita por John Wagner e ilustrada por Vince Locke, *Marcas da violência* é uma sombria reflexão sobre a impossibilidade de renunciar ao próprio passado a aos vestígios indelévels que ele imprime nos corpos. A memória pode ser a força mais violenta a comandar as ações de um homem que, apesar de tudo, busca se reconstruir num local supostamente sossegado para fugir de si próprio, seja de modo pacato ou com uma agressividade desesperada.





SENHORES DO CRIME

(EASTERN PROMISES, 2007)

UK/Canadá/USA

Direção: David Cronenberg

Roteiro: Steven Knight

Empresa Produtora: Serendipity Point Films

Elenco: Naomi Watts, Viggo Mortensen, Vincent Cassel

Nesta trama de crimes e castigos que se desenvolve na Inglaterra contemporânea, Ana é uma parteira que se apega a um bebê cuja mãe, Tatiana, morreu no parto. Na tentativa de salvar a criança, a enfermeira decide procurar a família da jovem morta, tendo como única pista a quieta mudez de seu diário escrito em russo. Na medida em que os segredos contidos nessas páginas vão se revelando, Ana começa a adentrar numa zona sombria da cidade de Londres, um território conflitante e cheio de contradições, que abriga o universo da máfia russa e o tráfico de mulheres para abastecer o mercado global da prostituição. Dispara-se, assim, uma narrativa de violência sexual numa trama que envolve assassinatos, espionagem e intrigas internacionais. Como ocorre nas duas realizações imediatamente anteriores do diretor canadense, neste último expoente da filmografia de David Cronenberg também aparece a memória como o personagem principal do enredo. As lembranças se inscrevem tanto nos caracteres misteriosos das páginas de um diário íntimo como nas marcas que cinzelam os corpos violentados pelo próprio passado. Assim, em sua obra mais recente se renovam as antigas obsessões do diretor, focalizando um corpo humano que ao mesmo tempo se entrega e luta contra as tensões das redes de poder que constantemente os pressionam e dilaceram. Corpos que desdobram seus impulsos reativos, suas metamorfoses e desmembramentos, seus traumas e suas resistências.

DAVID CRONENBERG - CORPO, IMAGEM E TECNOLOGIA



O bio-horror de David Cronenberg

por Laura Canépa

Tanto pela complexidade quanto pela variedade temática, o conjunto dos filmes de David Cronenberg pode ser abordado sob diversas perspectivas, que vão da psicanálise aos estudos culturais, passando por questões relativas às artes na pós-modernidade e às representações das tecnologias da medicina e da comunicação. A proposta deste texto é apresentar apenas uma dessas perspectivas, apontando o que se considera como um dos eixos principais da obra do cineasta canadense. Assim, partindo de um contexto específico dos estudos de cinema – relativo às discussões sobre a história do cinema de gênero internacional – quer-se sugerir que o *horror*, entendido não necessariamente como gênero narrativo, mas como uma experiência sensorial extrema construída pelos recursos audiovisuais, pode ser visto como uma potência organizadora da obra de Cronenberg.

É claro que se reconhece, de antemão, que nem todos os seus filmes pertencem ao gênero narrativo do horror. Por outro lado, é certo que o sentimento de horror se revela em todos eles, de uma forma ou de outra. E talvez um dos motivos que possam explicar essa reincidência nos remeta ao começo da carreira de Cronenberg – em particular a três de seus primeiros quatro longas-metragens – que de alguma forma podem ter pautado sua obra posterior, inclusive do ponto de vista comercial: *Calafrios* (1976), *Enraivecida na fúria do sexo* (1977) e *Os filhos do medo* (1979). Sucessos de público dentro do Canadá e progressivamente de crítica fora do país, esses filmes fizeram de Cronenberg um nome reconhecido mundialmente, tanto como *inventor* (possivelmente um dos últimos) dentro do gênero horror quanto como *autor* original, dotado de preocupações específicas relativas à posição ocupada pelo corpo humano no contexto contemporâneo.

Evidentemente, o fato do horror ser, ao lado da pornografia, um dos gêneros cinematográficos que mais obviamente se concentra na experiência do corpo, possivelmente nos ajude a compreender essa dupla posição de Cronenberg, tanto como representante de um cinema de gênero vinculado até mesmo ao circuito de exploração quanto a um projeto autoral em busca da diferenciação individual através da representação do corpo como locus privilegiado para a discussão de uma crise muito mais ampla em torno da experiência humana.

Como aqui se pretende explorar questões relativas ao horror na obra de Cronenberg, vale começar por algumas discussões contemporâneas sobre esse gênero, já que elas, sem dúvida, jogam luzes sobre a obra do cineasta canadense. Dentre as diferentes abordagens e acepções do chamado horror artístico que circularam nos últimos 30 anos, período em que as variadas expressões desse gênero ganharam particular atenção dos estudos acadêmicos no âmbito internacional, o pesquisador Jack Morgan, em *The biology of horror – Gothic literature and film* (2002), apresenta uma interpretação que parece dialogar diretamente com a visão de Cronenberg, ainda que a obra do cineasta não seja analisada por ele em específico.

Para Morgan, a ficção de horror estaria ligada a um aspecto da vida mental em que nossa constituição fisiológica é mais notadamente sentida, o que faria do gênero horror, na verdade, um “bio-horror” (2002, p. 03). Segundo ele, o horror nasceria de nossa tomada de consciência do corpo como um organismo vivo cuja existência, até certo ponto, independe dos desígnios da mente. Essa existência “independente” do corpo, ligada a experiências extremas e inescapáveis como a gravidez e o parto, o sonho e o pesadelo, a morte e a doença, a fome e a defecação etc, estaria, segundo ele, na fonte primária em que bebe a ficção de horror.

Seguindo em seu raciocínio, Morgan nos lembra de que o sangue exposto, a dor e o desmembramento, por exemplo, são fatos do cotidiano de nossa vida física, ao mesmo tempo em que podem constituir-se como verdadeiros fantasmas em nossa imaginação. Em suas

palavras: “por mais brutal que a ficção de horror nos possa parecer, creio que há, nela, muitos indicativos de que o mito do horror emerge da escuridão que reflete aspectos particulares da nossa situação bio-existencial” (Ibid, 04). Para o autor, então, esse tipo de ficção emana diretamente das agonias e exigências de nossa vida física: no horror, “nossos medos psicológicos”, diz ele, “realizam-se em termos bastante concretos” (Ibid, 06).

A posição defendida por ele provavelmente está longe de dar conta da totalidade das questões que envolvem o horror artístico, mas certamente dialoga muito bem com o tipo de horror produzido por Cronenberg. Afinal, é flagrante a relação de seus filmes com o tema dos corpos que, de repente, começam a tornar-se estranhos e a impor vontades e comportamentos que fazem os personagens passarem de pretensos donos a indefesas vítimas de seus próprios corpos, sujeitos a caprichos e violências de uma nova natureza que, mesmo quando provocada por intervenção externa, impõe-se de maneira irreversível e, não raro, cruelmente desejável.

Pensemos, por exemplo, nos três primeiros filmes de horror escritos e dirigidos por Cronenberg, já mencionados anteriormente. Nos três casos, respectivamente, um verme criado em laboratório, uma mutação causada pelo uso indevido de células tronco e uma terapia que dá vida (literalmente) a pensamentos violentos colocam comunidades humanas sob a ameaça de indivíduos comuns cujos corpos se veem investidos de novos poderes. O horror surge simultaneamente para aqueles que percebem em si próprios uma nova natureza e para aqueles que sofrem seus terríveis ataques, numa estranha comunhão de medo, abjeção e maravilhamento – sentimentos que, segundo Noel Carroll, em *Filosofia do horror ou paradoxos do coração* (2000), compõem precisamente a equação do horror artístico.

Nesse sentido, as preocupações de Cronenberg ligam seu trabalho definitivamente ao horror, pois suas histórias sobre a violência que assombra igualmente monstros e vítimas foi logo percebida como uma potente renovação, tanto por amantes quanto por produtores do gênero. E seja porque ele já se interessasse pelo gênero, seja porque não teve outra saída, o fato é que a vinculação do começo de sua carreira no longa-metragem à Cinépix (produtora *exploitation* canadense), que produziu *Calafrios* e *Enraivecida*, definiu caminhos que configuraram uma relação muito especial entre o desenvolvimento de um gênero e um trabalho bastante particular de autoria cinematográfica.

Pois os filmes feitos com a Cinépix, além de trazerem o tema central de Cronenberg das ameaças simultaneamente externas e internas dos corpos, já traziam também outros *tropos* específicos que seriam revistos na obra do diretor em variadas versões, como a presença de personagens ligados ao mundo da ciência e/ou da investigação; as experiências científicas invasivas que levam o corpo a modificações profundas e irreversíveis; as corporações misteriosas com propósitos idem; o mundo dominado por tecnologias da medicina e da comunicação; a sexualidade agressiva e pouco sentimental; a ameaça contida nas figuras femininas, quase sempre desencadeadoras da instabilidade.

Em particular sobre a questão da ameaça do feminino, são exemplos emblemáticos *Enraivecida na fúria do sexo* e *Os filhos do medo* (já realizado fora da Cinépix), que abordaram temas depois retomados por Cronenberg nos anos 1980 em obras mundialmente aclamadas como *Videodrome – A síndrome do vídeo* (1982), *A mosca* (1986) e *Gêmeos – mórbida semelhança* (1988). Porém, nos seus filmes dos anos 1970, a centralidade do horror no corpo feminino e o imediatismo das metáforas aponta de maneira mais direta para uma visão do corpo da mulher como mais sujeito à manipulação e ao descontrole, algo que será relativizado em suas obras ao longo da década seguinte.

Em *Enraivecida*, uma dupla de médicos trapalhões, ironicamente chamados de Dr. Keloid (referência aos quelóides, tipos indesejáveis de cicatrizes pós-operatórias) e Dr. Cypher (referência às “cifras” financeiras) provocam um imenso estrago ao tentar

salvar Rose (interpretada pela atriz estadunidense Marilyn Chambers, então uma das maiores estrelas do cinema pornográfico mundial), uma jovem que sofre terríveis mutilações após um acidente de motocicleta. Ao operarem-na usando um tipo de intervenção genética ainda em fase experimental, eles acabam criando uma mutação que consiste no surgimento de uma vagina dentada na axila da mulher, de dentro da qual sai uma espécie de seringa que, ao sugar o sangue das vítimas, espalha uma epidemia de raiva entre a população. O *plot* bizarro e a presença de uma estrela pornô não permitiam nenhum engano: tratava-se de um filme de exploração, daqueles cujo tema é suficiente para atrair enormes platéias – como, de fato, atraiu. Consta que o filme foi a maior bilheteria da história da Cinépix e da co-produtora governamental Canadian Film Development Corporation (CFDC), com cerca de sete milhões de espectadores no mundo todo (Cf. RODLEY, 2005, xvii).

Mas não se tratava apenas de um filme ligeiro destinado a atrair espectadores sedentos por sangue e sexo. Se, por um lado, acompanhamos de maneira aterradora a disseminação da doença entre dezenas de personagens, em algo que se aproxima por vezes do filme de zumbi, também testemunhamos a deprimente entrega da vítima/vilã à sua nova condição. Não há julgamentos morais, apenas a descida aos infernos de novos corpos que desenvolvem necessidades homicidas urgentes. O filme foge do moralismo fácil freqüente no cinema de exploração (em geral usado para justificar produções escandalosas com falsas mensagens redentoras ou denúncias sensacionalistas), mas também evita explicar demais suas metáforas ou aprofundar análises psicológicas. É como se Cronenberg filmasse as desventuras de Rose e de suas vítimas no calor dos acontecimentos, parecendo buscar uma observação “neutra” do fenômeno que acomete os personagens. Isso dá ao filme um sentido “inaugural” para a obra do cineasta, já que seu longa anterior, *Calafrios*, tinha um caráter satírico e (anti)moralista muito mais evidente do que o estranhamento que encontramos em *Enraivecida* e que veremos nos filmes posteriores. E, nesse momento de inauguração da obra, é no corpo da mulher que se concentra a fonte da ameaça, representada por uma espécie de monstro hermafrodita surgido em seu corpo através da intervenção irresponsável masculina.

Já em *Os filhos do medo*, o pavor do corpo feminino é muito mais evidente, e há motivos contingenciais para isso. Nesse filme, temos uma história remotamente autobiográfica em que Cronenberg retrata a separação de um casal que entra em crise a partir de uma perturbadora doença mental que acomete a mulher. Ela é Nola Cavereth (interpretada por Samantha Eggar), que, inconformada com o fim do relacionamento e com as dificuldades de cuidar da filha pequena, submete-se a uma terapia intensiva comandada pelo polêmico psiquiatra Hal Raglan (Oliver Reed).

O problema é que o tratamento do Dr. Raglan tem por objetivo gerar, a partir de técnicas do piscodrama, o que ele chama de psicoplasma, ou seja, uma expressão física dos terrores psicológicos. Mas Nola desenvolve essa capacidade de maneira muito mais extensa do que Raglan poderia imaginar: seu corpo cria um novo órgão reprodutor externo, um imenso útero capaz de parir, por geração espontânea, dezenas de crianças deformadas cujo único objetivo é perpetrar a vingança da mãe contra seus pais abusivos, seu ex-marido interessado apenas em proteger a filha, o médico que tentará controlá-los e todos os outros que se colocarem no caminho. O horror relativo ao parto e ao poder da maternidade neste filme é evidente, sobretudo quando nos dá a oportunidade de ver o nascimento dos monstros de Nola em todos os detalhes, sob o olhar horrorizado do marido Frank. E, ao percebermos em Nola um enorme orgulho por seus novos poderes, vemos que há uma tomada de partido contra a personagem feminina, diferentemente do filme anterior. De certa forma, em *Os filhos do medo*, parece haver uma “purgação” do feminino na obra de Cronenberg.

Produzido ainda com apoio do CFDC, *Os filhos do medo* teve um orçamento mais robusto e maiores ambições artísticas, aproveitando a fama internacional já obtida pelo diretor, a ponto de seu nome aparecer em primeiro lugar nos créditos iniciais. Na verdade, a obra adaptava as questões desenvolvidas anteriormente por Cronenberg ao modelo do horror mais tradicional, e possivelmente essa adequação aos cânones do gênero também se deu por motivos comerciais, já que os produtores lançaram o filme em mais de quatrocentas salas somente nos Estados Unidos,

obtendo retorno significativo fora do circuito de exploitation.

O interesse gerado pela história das crianças assassinas saídas das entranhas do ódio de uma mãe daria origem finalmente ao primeiro grande sucesso internacional de Cronenberg, *Scanners* – *Sua mente pode destruir* (1981), lançado dois anos depois, no qual temos as aventuras de um grupo de duzentas e trinta e sete pessoas espalhadas pelo mundo cujo “dom”, desenvolvido através de mutação genética, é explodir as cabeças de seus inimigos apenas com o poder da mente, além de outras capacidades telepáticas menos espetaculares. Em *Scanners*, como em *Os filhos do medo*, temos personagens que dão vida independente a perturbações psicológicas, mas a questão do feminino ganha uma pequena trégua até ser retomada de maneira mais ambígua em *Videodrome* – a síndrome do vídeo, feito no ano seguinte.

Pensando em termos da tradição do horror, temos nesses filmes uma combinação não exatamente nova em seu sentido estrutural (afinal, podemos observar várias semelhanças, por exemplo, com o prototípico *Frankenstein*, tão citado quando se fala nos primeiros filmes de Cronenberg), mas certamente diferenciada na forma muitas vezes “fria” como se apresenta, vinculando-se de maneira muito evidente à linguagem científica e à naturalidade com que esta se vê utilizada a partir da segunda metade do século XX. Afinal, não apenas as modificações físicas causadas por fatores externos que são discutidas, por exemplo, em *Frankenstein*, mas também as ameaças “internas” já estavam presentes em toda a tematização da loucura que se observa em boa parte das histórias de horror psicológico do final do século XIX e de todo o século XX. No entanto, nos filmes de Cronenberg aqui mencionados, a psicologia parece suplantada pelo corpo em plena mutação, e esta marca será fundamental para a compreensão da maioria de seus filmes posteriores.

Evidentemente, suas idéias estão em franco diálogo tanto com discussões da medicina moderna e suas técnicas de engenharia genética e clonagem, quanto com as preocupações que envolvem tecnologias de comunicação como a realidade virtual. Este segundo aspecto, aliás, revela um elemento bastante específico da obra de Cronenberg, que é seu contato com a Escola de Toronto e o pensamento de Marshal McLuhan, teórico canadense que via os meios de comunicação como extensões físicas do homem – tema muito freqüente na obra de Cronenberg e central em filmes de diferentes fases como *Videodrome* (1982), *eXistenZ* (1999) e, se quisermos, de maneira metafórica, em *Os filhos do medo*, no qual o que deveria ser a palavra oralizada se transforma numa entidade materializada e teleguiada por desejos humanos assassinos.

Esse diálogo estabelecido por Cronenberg simultaneamente com questões de seu tempo e com a tradição horrífica de dois séculos joga de modo bem específico com a discussão proposta por Jack Morgan. Afinal, o escritor nos lembra de que a natureza da nossa percepção e conceitualização do mundo é centrada no corpo, num cruzamento muito particular de cultura e natureza. Para legitimar seu raciocínio, ele acrescenta: “órgãos como o olho e o ouvido envolviam o que Coleridge [Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834, um dos ideólogos do romantismo literário inglês] chamava de *imaginação primária*”, ou seja, “são órgãos ativos e inteligentes, e não apenas receptores do material que depois será processado pelas faculdades racionais”. (2002, p. 02).

De fato, a corrente de pensamento discutida por Coleridge no começo do século XIX está na origem do horror gótico inglês tratado por Morgan como *gótico*. E este, como se sabe, esteve vinculado diretamente às idéias românticas que recolocaram as questões do espírito na vida física, redescobrimo o corpo e a natureza, discutindo as possibilidades da irracionalidade e da liberdade dos instintos. Esse movimento, que em muitos sentidos questionava a racionalidade iluminista, fazia a defesa da sensibilidade física e mesmo da exploração do grotesco e da feiura como motivos estéticos legítimos, e seu legado para a ficção de horror até hoje é inegável.

Porém, como descreve Judith Hallberstan (1995, p. 3), uma diferença crucial entre o horror romântico do século XIX e o horror que se desenvolveu ao longo do século XX, é que o primeiro funcionava, retoricamente, como uma metáfora da ambígua subjetividade moderna, desequilibrando os “lados de dentro e de fora” do ser humano, seus aspectos masculinos e femininos, as dicotomias entre o corpo e o espírito, o nativo e o forasteiro, o burguês e o aristocrático, etc, fazendo uso de excessos “ornamentais” e de uma variedade de significados

que o transformaram em uma fonte inesgotável de novas interpretações. Já o que se verificou ao longo do século XX, segundo a autora (Ibid, p. 4) pode ser identificado como uma espécie de “frenesi do visível”, não se tratando mais de um recurso retórico da modernidade, mas de uma experiência cada vez mais sensorial e também pautada na nova subjetividade da vida moderna urbana, com seu estímulos, acidentes e automatismos.

E é aqui que se percebe a diferença de Cronenberg em relação às preocupações mais freqüentes no romantismo analisado por Morgan. O canadense raramente parece interessado em discutir em profundidade os sentimentos de seus personagens, ao contrário do que percebe em obras românticas como *Frankenstein*. Há, em seus filmes, uma racionalidade quase científica e uma entrega às circunstâncias que acaba por centralizar o horror físico de maneira muito mais intensa do que Morgan atribui à ficção gótica/romântica. Pois o horror, para Cronenberg, está precisamente na percepção dos corpos como o verdadeiro espaço do mistério. E ele vai mais adiante: em seus filmes, o horror não está apenas na vulnerabilidade dos corpos mortais representados, mas também nas conseqüências horríficas de uma cultura organizada em torno da separação entre corpo e mente, que parece dar aos seres humanos uma falsa impressão de controle – impressão esta que, pelo menos na visão trazida por suas obras, não pode acabar bem.

Referências

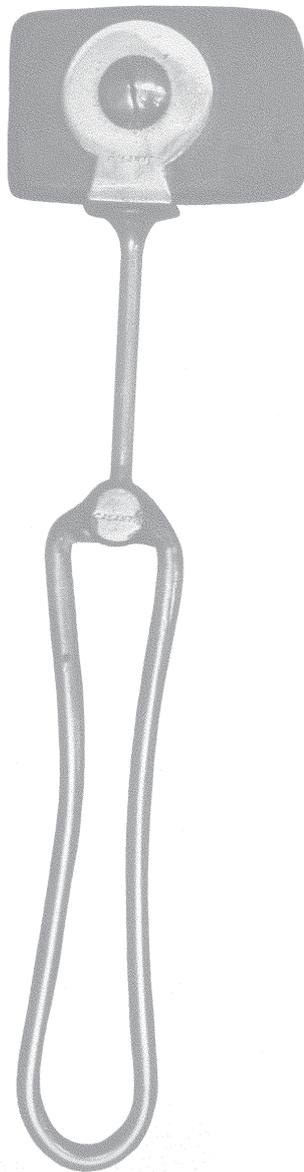
CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus Editora, 1999.

HALLBERSTAN, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.

MORGAN, Jack. *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Southern Illinois Press, 2002.

RODLEY, Chris. *Cronenberg on Cronenberg*. Londres: Faber & Faber, 2005.

Laura Cânepa é doutora em Multimeios pela Unicamp (2008), mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e graduada em Jornalismo pela UFRGS. Atualmente, é professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e membro do Conselho Deliberativo da SOCINE. Tem vários artigos publicados sobre filmes de horror e mantém o blog Medo de Quê? (<http://www.horrorbrasileiro.blogspot.com>), com dados de sua pesquisa sobre o horror no cinema brasileiro.



David Cronenberg e o cinema bio-tecnológico

por Ivana Bentes

O projeto estético de uma nova sexualidade nos filmes de Cronenberg em especial em Crash e eXistenZ. Erotização e fetichização do maquínico. Corpo, Cinema e próteses tecnológicas. O Cinema biotecnológico.

A relação do cinema contemporâneo com as novas tecnologia e esse superinvestimento do corpo é indissociável de um quadro científico e cultural que passa pelos mais diferentes saberes: informática, neurociências, cibernética, design, com uma valorização das ciências do vivo, com metáforas e imagens vindas da biologia, da indústria e da informática.

A biologia como campo de problematização do vivo traz conceitos decisivos, como os de auto-organização, morfogênese (gênese da forma), o modelo das redes neurais. Estes conceitos, trabalhados no campo da arte e do cinema, produzem novos efeitos e discursos.

Podemos falar da aparição, nos anos 90, de *ready mades* biológicos, objetos/seres híbridos produzidos por uma “arte evolucionária” que toma a evolução biológica e as proposições da biotecnologia como questões a serem trabalhadas pelo cinema, na produção não apenas de novas imagens e imaginários, mais ainda de novas estéticas. A própria imagem digital ganha hoje características do ser vivo, com a produção da imagem por metamorfoses, anamorfozes, com programas capazes de se “auto-organizar”, evoluir e se individualizar, produzindo imagens “vivas”.

Se, hoje, podemos falar de um desenvolvimento pós-biológico do vivo (clones, próteses, implantes), que co-evolui com a tecnologia, podemos falar também de uma co-evolução da arte com as tecnologias emergentes na produção de uma bio-estética, uma estetização do vivo.

A problematização do maquínico e do vivo pela arte contemporânea é sintomática de uma passagem do modelo industrial e mecânico para os modelos biotecnológicos. *Evolutionary Art Imaginaire*, de Steven Rook, cria, por exemplo, uma árvore genealógica de uma imagem digital. Imagens que são criadas, nascem, crescem, se reproduzem (por clonagem ou mutações), envelhecem e morrem segundo uma lógica genética e o mapa de seu DNA. Um darwinismo estético que começa numa sopa primordial feita de equações matemáticas que darão origem a diferentes padrões de formas e cores. A imagem ganha características do vivo da mesma forma que o vivo torna-se objeto estético.

Algo de similar acontece hoje quando o corpo-prótese torna-se o suporte da arte ou personagem do cinema, quando se faz uma utilização técnica e estética das suas funções (movimentos dos olhos, batimentos cardíacos, pulsão dos órgãos, pressão arterial, fluxos) ou quando o corpo torna-se um objeto híbrido, como nos filmes de David Cronenberg (*Videodrome*, *A Mosca*, *Gêmeos*, *Crash* e *eXistenZ*) afetado por implantes, funcionando com componetes sintéticos, próteses, quando a tecnologia é implantada na carne, produzindo um “corpo amplificado” (*upgradado* pela tecnologia). O que a biotecnologia coloca em questão é a própria definição do que é humano.

Em *Crash*, de David Cronenberg, essa nova interface do cinema, está relacionada com a possibilidade de experimentar uma nova sexualidade e subjetividade, maquínica, atravessada pelo trágico e pelo fetiche.

No filme, a busca dos personagens por um novo erotismo e uma erotização da cidade e das máquinas, passa pela modificação e moldagem dos corpos e do olhar. *Crash* explora a pulsão escópica e a erotização do olho, que se deleita passeando pela superfície metálica de carros (novos e usados, saídos da loja ou destruídos em acidentes que expõem suas ferragens e engrenagens).

Explora também a superfície perfurada, costurada, lisa e estriada dos corpos: cicatrizes médicas, tatuagens, perfurações, aberturas genitais em contraste com os corpos lisos e as superfícies sedosas e reluzentes da pele jovem ou de máquinas e próteses metálicas.

A relação entre sangue, aço e sexo (corpos contorcidos entre ferragens, corpos sustentados por

próteses, longas cenas de sexo dentro de carros e entre cenários médicos e automobilísticos) atravessa todo o filme, como num experimento.

Cronenberg sempre foi fascinado pelo imaginário médico e científico (*Videodrome*, *Rabid*, *A Mosca*, *Gêmeos*), e em *Crash*, a esse imaginário se acrescenta o desejo sexual ascendido pela morte e pelo risco. Todo o filme tem como fio condutor, o fetiche pela morte encenada em acidentes de carro de estrelas do cinema, onde entram o fator risco, desejo, acaso, fatalidade (a morte de James Dean, Jany Mansfield, etc.).

Criando o equivalente ao risco desejado e espetacularizado em uma tourada, Cronenberg constrói um novo tipo de fetiche, intimamente relacionado a cultura americana: a morte e o desejo, a redescoberta da sexualidade, entre e dentro de automóveis que se integram ou barram o fluxo da cidade e do desejo.

O olho erotizado é despertado pela alta carga de violência e erotismo ligadas à cena dos acidentes automobilísticos. Mas, para além do escópico, todo desejo será tornado experiência radical da sexualidade, cuidadosamente e racionalmente planejado e regrado num jogo de “direção” (dos carros, do apetite sexual, e do próprio filme).

As regras e condições criadas pelo personagem de Vaughan para exercer o seu desejo, equiparam sua “mise-en-scene” ao ato do artista ou do cineasta, que “dirige” a cena. O personagem, hipersexualizado, tem quase total domínio sobre as condições do seu prazer, mas deixa o “acaso” (dos acidentes programados, induzidos, provocados ou simplesmente gozados) agir em seu favor.

O desejo nunca se preenche totalmente e resta aos personagens repetir, reencenar, reconstruir cenas, experiências, situações propícias ao exercício desse desejo, “quem sabe na próxima”dizem os personagens no final .

A câmera do filme é fria e distante, hiperrealista. Uma câmera que ao mesmo tempo desliza e acaricia as superfícies, as feridas, tatuagens, ferros contorcidos ou capôs brilhantes. Uma sensualidade metálica que marca as imagens.

O filme trabalha com uma série de sensibilizações: sensibilidade auditiva, na cena de sexo em que a mulher excita o parceiro descrevendo uma cena de sexo imaginada entre ele e Vaughan. Ou quando descreve suas cicatrizes e o cheiro de esperma do banco do seu carro. O prazer também está ligado a dor, ao perigo, ao sofrimento do corpo tornado máquina ou desumanizado. A beleza do corpo usado e marcado, híbrido de carne e metal afasta o filme de uma fetichização glamourosa do grotesco ou do sado-masochismo.

O impacto do tecnológico sobre o corpo dos personagens, sondas, objetos técnicos e máquinas de visão e locomoção, bisturis e instrumentos que penetram a carne, apontam para um cinema onde o artifício e a intervenção, a moldagem e a modulação são incorporados como bio-tecnologia, extensão dos sentidos.

O sexo é mediado por objetos e máquinas, que não vêm “facilitar” o gozo, mas, paradoxalmente, criar uma dificuldade nova ao exercício do desejo. Novo “uso” dos prazeres. *Crash* foi acusado de “pornográfico”, mas suas imagens não são de fácil consumo, apesar de Cronenberg realmente procurar “excitar” o espectador ou sensibiliza-lo de forma inusitada.

Seus personagens não podem ser eticamente condenados, pois só põem em risco os seus próprios corpos. Trata-se de uma busca de experiências-limites e de fusão e hibridagem entre o corpo humano e outras interfaces (carro, aparelhos, instrumentos). Fusão e limites que Cronenberg explicitou em filmes como *Gêmeos* (fusão dos dois irmãos), *Madame Butterfly* (fusão homem-mulher), *Videodrome* (fusão homem-TV). Seus personagens tornam-se assim híbridos e extensões de máquinas, investidas de afeto e desejo.

Cronenberg apresenta esse fascínio pela aventura transgressiva, o conteúdo pressuposto do erotismo é a ultrapassagem dos limites: extase, vertigem, excesso, tudo muito bem regrado e “dirigido”. Apagamento dos limites entre a natureza e a cultura, o humano e o inumano, o consciente e o inconsciente.

Se a imaginação fetichista trabalharia para preencher um vazio, uma ausência, uma falta, Cronenberg trabalha para construir uma nova sexualidade, cambiante e ambígua. *Crash* é uma dessas mise-en-scene do desejo. Onde o cinema surge como lugar que produz e desencadeia no consumidor-espectador seu próprio discurso sobre o desejo. O filme também vai na contra-corrente de qualquer

erotismo fácil ou “grotesco” e diz que, por mais domesticada que possa ser, ha algo na sexualidade que surge como uma força desestabilizadora...

O imaginário científico e tecnológico atravessa toda a obra de Cronenberg. Em *Rabid* (1976) que em português recebeu o título de “Enraivecida na fúria do sexo”, técnicas cirúrgicas experimentais desenvolvidas pelo doutor Keloid, criam uma pele “viva”, que enxertada em órgãos internos cresce de forma randômica e descontrolada formando novos órgãos com funções e necessidades novas que destituem seu portador do controle sobre o próprio corpo.

Noções como a de assimilação, rejeição, mutação, contaminação surgem como as novas metáforas do corpo plástico e mutante, capaz de criar novos órgãos sexuais e desejantes “aberrantes” e dotados de pulsões próprias. Em *Rabid*, a personagem vampiriza outros corpos (homens, animais de sangue quente, vacas) acoplando seu ventre na superfície da pele (rosto, pescoço, ventre, couro, abdomen, o local é indiferente), transformando esse buraco voraz (resultado de um enxerto de pele mutante) em ferida viva/orgão sexual e de alimentação.

A perda de controle do corpo, a convivência com o “outro” no seu interior, a disputa pelo controle de um corpo dócil e o “enlouquecimento” do corpo mutante são temas que surgem no filme.

Em *Rabid*, Cronenberg já trabalha com a idéia de uma transformação radical, a pele invaginada torna-se um novo órgão “aberto” e de conexão com novos usos e prazeres, não sem sofrimento e dilaceramento da consciência. Onde cada um pode transformar-se num portador virtual com alta velocidade de contaminação e transmissão, apontando para uma mutação global por trocas incessantes e velozes (salto “qualitativo” possibilitado por uma tecnologia de transmissão como a Internet e a telefonia móvel, além da promiscuidade fatal e/ou redentora, produzida pela diminuição dos tempos de deslocamento no espaço e pelo tempo real e precipitado da informação).

Em *Videodrome* (a invaginação torna-se a “fusão” do personagem com um outro radical, um aparelho/ antena de TV. O homem-vídeo torna-se um receptor de sinais audiovisuais. Mais uma vez a perda da consciência e a aceitação dessa nova prótese dá origem a uma “humanidade” nova.

Em Cronenberg, o maquínico, o sexual e o devir da espécie humana co-evoluem juntos. Em *A Mosca* (1986), o personagem do cientista trabalha “num projeto que vai mudar a vida tal como a conhecemos hoje”. Desenvolve uma máquina que desintegra e reintegra a carga genética, transportando-a de um corpo para outro. Ultrapassando todos os conceitos atuais de “transplantes” com a desintegração, reintegração e fusão no nível genético-molecular.

Mais uma vez, Cronenberg encena o fascínio e o sofrimento, a dor psíquica e física do tornar-se outro: o cientista lentamente torna-se mosca e passa a agir, sentir e “pensar” como mosca, passa da revolta a aceitação do seu devir inseto, que culmina com o plano de fusão não de duas aliteridades mais de quatro: a combinação da carga genética do cientista-mosca com sua mulher, grávida de um ser híbrido (uma larva gigante). Em Cronenberg, a mutação é sofrimento, repugnância e celebração de outras formas de vida, expandidas e adaptadas a outros limites corporais.

Em *Gêmeos: mórbida semelhança* (1988), o fascínio e o sofrimento vêm do comportamento clonado e compartilhado. Cronenberg persegue um antigo tropos da ficção científica e da cultura contemporânea: compartilhar subjetividades de forma direta e imediata; experimentar as “mesmas” experiências, colocar-se em “fase” com o outro. “Quero ser John Malkovich”, de Spike Jonze, brinca com essa possibilidade, de sermos portais, túneis de passagem para a mente dos outros. Estar “dentro de”, ver de outra perspectiva, “ser” um e outro.

A idéia de uma realidade virtual compartilhada, o que justamente lhe dá realidade por ser experimentada de forma coletiva, está em *eXistenZ*. Aqui, a possibilidade de se introduzir dados diretamente no cérebro, alterando a referência a uma realidade “exterior” soberana e a possibilidade de se compartilhar essa segunda realidade (experiências mentais que afetam o corpo) de forma indiscernível: real/ficção, atual/virtual, tudo se funde de forma que o real e o virtual tornam-se uma só “realidade”: a da experimentação no aqui- agora.

Mesmo em *Madame Butterfly*, filme de Cronenberg onde o imaginário tecnológico não é tematizado, o desejo pela alteridade é o eixo principal: um ocidental se apaixona por uma cantora japonesa (alteridade absoluta, promessa de novos prazeres) que ao final se revela um homem travestido, produzido, enfaixado, maquiado, máquina imaginária, artificialmente e culturalmente forjado para capturar, encarnar e realizar seus mais ardentes desejos.

Toda a obra de Cronenberg aponta para esse “lugar difícil” da experiência contemporânea, numa busca por aventuras e vertigens tecnológicas, uma existência em corpos terminais e espaços paradoxais.

eXistenZ, (1999) trabalha com a ideia de uma game vital e orgânico, pelo qual as pessoas se plugam umas nas outras através de um cabo/cordão umbilical que os alimenta com dados, sensações e experiências mentais e corporais. De tal forma que personagens e máquina, se tornam, interdependentes. O game e a vida, a *eXistenZ*, tornam-se um mesmo.. Corpos e imagens se equivalem. *eXistenZ*, o game, é ele próprio uma espécie de organismo inteligente, plano de imanência em que os novos sujeitos se constituem e são contituídos, sem qualquer autonomia.

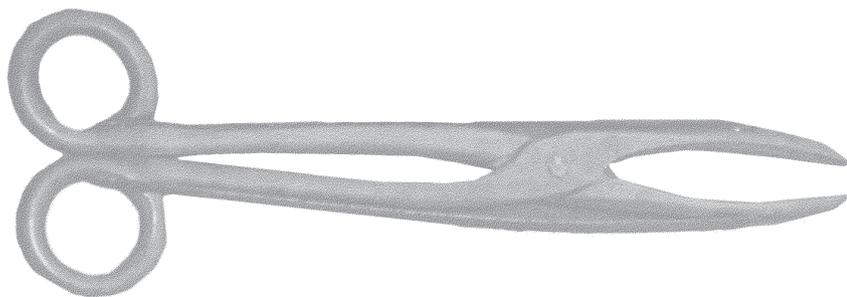
Esse aprendizado do virtual não se dá sem medos e sofrimento real, a começar pela forma real e simbólica de plugar-se ao jogo, através de um bioporto, furo canhestro e desconfortável na base da espinha dorsal, que serve de entrada, portal, plug, para uma existência paradoxal, onde se dissolveram os parâmetros de realidade e ficção. Furo que sera “aberto” num ato violento de penetração da máquina na carne, uma quase curra ou ato de violência iniciático.

Não se trata de uma utopia ou experiência meramente hedonística. Cada prazer e novas sensações trazem novas angústias e atordoamentos. Não estamos preparados para o virtual, parece dizer Cronenberg? O aprendizado será árduo? Que catástrofes existenciais e acidentes de percursos serão necessárias para surfarmos na realidade lisérgica e fluída com um novo corpo tecnológico e experimentando a dissolução e a construção de novas identidades?

A iconografia de *eXistenZ* é marcada pelo vermelho da carne e do sangue, pela criaturas híbridas e moles, plásticas, no limbo do repugnante, com órgãos à mostra, numa obscena mistura de carne, placas e cabos ainda viscosos e disformes.

Diante desse mundo, sujo e vital, hipererotizado e sem parâmetros de definição para a “realidade” é que gritam e lutam os “guerrilheiros do realismo”, que tentam destruir a fonte de angústia e ambiguidade de *eXistenZ*: a destituição dos limites entre real e virtual. Mas os guerrilheiros do realismo também surgem como personagens do game. E o filme recua e avança abrindo diferentes janelas narrativas , que colocam em cheque a autonomia de qualquer realidade. Familiar e estranho, desejável e repugnante, puro hedonismo e pesadelo. No filme, *eXistenZ*, o game, torna-se um vício, e depois de plugar-se uma primeira vez e experimentar-se novos modos de existir, é quase impossível sair do jogo. E mais do que isso, precisamos construir novos corpos para sustentarmos nossos desejos.

Ivana Bentes é professora e pesquisadora do Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ
twitter @ivanabentes | <http://midiarte.blogspot.com/>



Você não é você: corpo e identidade nos filmes de David Cronenberg

por Fábio Fernandes

1. As Questões de David Cronenberg

Tudo vem do corpo e do fato da mortalidade humana. É natural que meu filme se concentrasse nisso. (...) Então parecia natural lidar com o corpo e com o que acontece com o corpo.

- David Cronenberg

O primeiro longa-metragem de David Cronenberg, ironicamente chamado *Stereo* (1969), uma vez que não tinha som direto, mas apenas uma narrativa em *voice over* do ator Ron Mlodznik e de outros atores, é um filme que já determina, ainda que de forma embrionária, todo o percurso da obra posterior do cineasta canadense, tanto por seus interesses quanto por suas obsessões.

Stereo já é um filme provocante, tanto na época quanto hoje, pelo recurso às experiências ditas telepáticas para justificar a quase absoluta falta de diálogos entre os personagens (em algumas cenas o espectador os vê falando uns com os outros, ou melhor, apenas movendo os lábios, uma vez que a banda sonora não é diegética) e o que vai acontecendo paulatinamente com as “cobaías” da experiência, a saber, a perda da identidade.

Ainda que Cronenberg não considere *Stereo* (nem *Crimes of the Future*, seu segundo filme, rodado na sequência e com quase os mesmos atores de *Stereo*, inclusive na mesma locação) sua estreia profissional – para ele, isso só acontecerá com *Shivers*, em 1975 – isso é uma mera classificação técnica. O que importa são as questões levantadas pelo cineasta, e estas já estão ali, mesmo nesses dois, digamos, “protófilmes” experimentais. E essas questões envolvem corpo e identidade.

Mutação, perda, deslocamento da identidade: são estas as questões principais do cinema de Cronenberg.

2. Mutações – “Eu não sei se isso é ruim”

Já nas primeiras cenas de *Stereo*, ficamos sabendo que um grupo exclusivo de telepatas foi isolado para uma experiência. Através de uma narrativa que mais se assemelha a leitura de prontuários médicos ou de um paper acadêmico, ficamos sabendo que a experiência não foi um sucesso completo, e que os telepatas tiveram uma série de problemas devido justamente ao perigo de dissolução do ego que acompanha a telepatia. Entretanto, mais do que um *cautionary tale* sobre os perigos de tais experiências, *Stereo* celebra o experimentalismo dos anos 60 e (talvez como o título dê a entender) a dualidade mente/corpo e a possibilidade de mentes se separarem de seus corpos e se “mixarem” com outras (vale ressaltar a metáfora de edição de som como metáfora do ego, ou daquilo que compõe a identidade, rodando em uma “trilha”, enquanto o corpo roda em outra, ou seja, ambos podem rodar diferentemente).

Em *Crimes of the Future* a premissa, embora mais bizarra, é não menos pertinente: em um futuro em que as mulheres não aparecem (terão sido extintas?) e os homens realizam ainda experiências de caráter dermatológico (uma desculpa para feminilizar o paciente, maquiando-o e pintando suas unhas, tentando torná-lo do andrógino que já efetivamente é numa mulher substituta?)

Mas será em *Shivers* sua incursão mais ousada pelos territórios do corpo. É neste que ele considera de fato seu primeiro filme profissional que Cronenberg nos apresenta pela primeira vez a invasão do corpo pela penetração – coisa que será recorrente no cinema de Cronenberg (e não só no dele: a cena da coisa que sai das entranhas do personagem Nick em *Shivers* é idêntica a de *Alien*, e Cronenberg ressalta isso numa entrevista a Serge Grünberg, deixando claro que Dan O’ Bannon, roteirista do filme de Ridley Scott, não poderia ter deixado de ver seu filme.)

O termo penetração não é escolhido para chocar: não há nada de assexuado nas penetrações cronemberguianas, que já assumiu diversas vezes um olhar psicanalítico em seus filmes, seja em *The Brood*, onde conta uma história quase arquetípica sob a influência da psicanálise de Jung e Wilhelm Reich, seja em filmes como o próprio *Shivers* ou *eXistenz* (falaremos deste mais adiante), onde as penetrações podem ser explicadas pelo próprio Freud.

O tema tem um quê de ficção científica: um médico desenvolve um parasita que poderia ser útil ao corpo humano como uma espécie de órgão auxiliar, capaz de filtrar o sangue e curá-lo de várias doenças.

Contudo (também como nos piores pesadelos da ficção científica) algo sai errado, e o parasita começa a se reproduzir e contaminar outras pessoas, quase sempre pela via sexual. Como um dos personagens no filme diz: “uma combinação de afrodisíaco e doença venérea que felizmente transformará o mundo numa orgia bela e descerebrada (*mindless*, no original).”

Mas talvez a frase mais subversiva do filme seja a enunciada pela enfermeira Forsyth: “A doença é o amor entre dois tipos de criaturas alienígenas” – mais subversivo e revolucionário que qualquer cena de sexo é propor a *doença como amor entre duas espécies*.

No fim, *Shivers* acaba se tornando uma espécie de *Invasores de Corpos* versão *sexploitation*, onde “zumbis eróticos”, poderíamos dizer assim, tomam o mundo de assalto. Talvez seja o único filme do gênero até hoje (apesar da mania de zumbis que tomou conta do cinema nos últimos anos) que relaciona zumbis e sexualidade. Onde todos vêem Tanatos, Cronenberg está sempre pronto a mostrar a outra face – no caso, Eros. Cronenberg nunca dá ao espectador o mais fácil, aquilo que ele espera ver.

Em *Rabid*, a mutação é mais radical, pois não há penetração e sim alteração radical do genoma – uma mulher que sofre um acidente de moto, convenientemente próximo a uma clínica de cirurgia plástica, é prontamente atendida e vira na hora cobaia para uma experiência diferente com um implante de tecido: após receber um tratamento que torna a região a ser implantada “morfogeneticamente neutra”, Rose permanece um mês em coma enquanto o implante vai se incorporando ao tecido original de sua pele; quando ela finalmente acorda, sua primeira reação é atrair qualquer criatura de sangue quente e sugá-la como se fosse uma vampira – não usando os dentes, mas encostando sua axila, onde surgiu uma ferida que lembra algo como uma boca de onde sai uma língua (ou uma vagina de onde sai um pênis, para continuarmos no tema da penetração), que de algum modo absorve o sangue do outro (e quando ele finalmente aparece mais explicitamente, lembra de fato um pênis penetrando a pele do médico a quem Rose tenta “mostrar” por que não precisa mais se alimentar da forma dita normal).

Obviamente, aqueles que sobrevivem ao contato com Rose se tornam igualmente “vampiros”, mas tentam sugar o sangue de suas vítimas de todas as maneiras possíveis: dos próprios dentes até tesouras cirúrgicas. E, quando a “epidemia” se espalha, é declarada lei marcial em Montreal: o pânico impera e a polícia e o exército têm ordens para matar qualquer infectado.

Pois, enquanto em *Shivers* a mutação parece benigna, ou seja, não mata mas altera o comportamento (alteraria também a identidade?), em *Rabid* ela é maligna, ou seja, enlouquece os infectados. Se os mata naturalmente, não sabemos: eles são mortos a bala antes que possam ser estudados (é bem verdade que é difícil ser objetivo e clínico quando eles começam a atacar pessoas em carros de metrô e shoppings).

Mas Rose, apesar de passar mal em diversos momentos do filme, acaba reagindo fisicamente bem à mutação. A pergunta que fica no ar para os espectadores é: se os infectados tivessem recebido implantes do mesmo modo que Rose, teríamos tido tanto pânico e morte?

Essa questão perpassa praticamente toda a filmografia de Cronenberg. Em *Videodrome*, ela sai do corporal, puramente médico, para entrar no domínio da técnica. Estamos em 1982, o

começo da chamada “era do videoclipe” e o momento em que surge, na música, a segunda geração do punk rock, e na literatura, os *cyberpunks*, todos bebendo basicamente nas mesmas fontes (William Burroughs, autor de *Naked Lunch*, que Cronenberg adaptaria anos depois, era uma dessas fontes). Não é à toa, aliás, que Deborah Harry, da banda Blondie, é uma das protagonistas de *Videodrome*, ao lado de James Woods. (É mais uma questão de *zeitgeist* que de qualquer outra coisa, aliás; David Cronenberg já ressaltou que no filme ela é uma personagem, e não a cantora, tanto que a única performance da qual ela participa não tem nada a ver com música, mas sim uma vivência que no underground se chama *snuff movie*: a morte real filmada. (E que existe tanto na realidade alterada de *Videodrome* quanto na nossa.)

Videodrome é um filme que rapidamente se tornou cult pelo conjunto e pelo timing exato de suas referências: a crítica à televisão (o personagem do filósofo-guru Brian O’Blivion, que só existe através do tubo de imagem, é uma homenagem-referência a Marshall McLuhan), a pirataria de vídeo e a chamada *ciborguização*, ou seja, a mistura do humano com a máquina. O personagem de James Woods, Max Renn, é um executivo de uma emissora de TV canadense mequetrefe especializada em pornografia soft, em busca de algo mais forte e que dê mais audiência.

É essa busca obsessiva de Renn que o levará a um sinal de uma emissora desconhecida, aparentemente asiática, que exhibe somente programas contendo tortura e morte. Reais? E isso importa? Renn começa a piratear o show, batizado por seu funcionário Harlan, responsável pela operação do satélite, de *Videodrome*. E se tornar tão obcecado que começa a alucinar: a cena em que sua barriga se abre para se transformar na abertura de um aparelho de videocassete se tornou emblemática.

Mas as alucinações não são aleatórias: segundo ele próprio descobrirá em suas investigações sobre a emissora de *Videodrome*, os programas contêm embutidos em sua onda portadora um sinal que pode provocar um tumor cerebral – e controlar a mente. A mente de Renn se tornará o palco de um conflito entre duas forças.

Daí, aliás, o termo Videodrome, explicado por Brian O’Blivion, e que nada tem a ver com o subtítulo brasileiro. Em vez de *A Síndrome do Vídeo*, que não deixa de ser um título interessante, o correto seria traduzir *Videodrome* por *Videódromo*, no sentido de Autódromo, por exemplo: o lugar onde se travam combates, batalhas, que tanto podem ser esportivas ou mortais.

Videodrome é, portanto, o controle da identidade através da reprogramação. Uma forma tecnológica de mutação.

Tema que é retomado de certa forma em *A Mosca*, que, se não é o filme mais pop de Cronenberg, foi o que lhe rendeu mais sucesso de bilheteria; não exatamente um remake do filme *A Mosca da Cabeça Branca* (1958), mas, como o filme de Kurt Neumann, é baseado no conto de George Langelaan, dá vários passos além, levantando novamente as questões de contágio e mutação.

O “contágio” aqui se dá pela “penetração” de uma mosca no casulo de teleporte do pesquisador Seth Brundle. A mistura de genomas faz com que Brundle vá aos poucos começando a se transformar em uma espécie de mosca humana, até que, no final, se despe de toda e qualquer condição de humanidade.

Mas será isto ruim?

No estado alterado de Seth Brundle, quando ele tenta à força colocar sua namorada Veronica no casulo (e ela se recusa), ele diz o seguinte: “Você tem medo de ser destruída e recriada, não tem? (...) Mas você só conhece sociedades que vêm a carne de modo tradicional. Você não consegue penetrar além do medo terrível e doentio da carne.” Apesar do estado aparente de paranóia envolvido na transformação, ele pode estar certo. Sua namorada teme o que não é normal, a norma, o normativo. (E ele vai mais além em seu discurso: diz claramente à namorada que não se trata de penetração sexual, mas sim da penetração “além do véu da carne”.)

Em **O Normal e o Patológico**, Georges Canguilhem faz a seguinte observação:

“Definir a anormalidade a partir da inadaptação social é aceitar mais ou menos a idéia de que o indivíduo deve aderir à maneira de ser de determinada sociedade, e, portanto, adaptar-se a ela como

a uma realidade que seria, ao mesmo tempo, um bem.”(CANGUILHEM, 2006, p. 244)

Canguilhem discorda dessa linha de raciocínio, lembrando que ela pertence ao século XIX, que via entre homem e meio ambiente uma relação de antinomia, “de desafio entre uma forma orgânica e um meio ambiente que lhe é adverso”. (CANGUILHEM, 2006, p. 244) Ao contrário dessa abordagem por ele classificada de mecanicista, Canguilhem defende que, se considerarmos a relação organismo-meio como consequência de uma atividade verdadeiramente biológica,

“como a procura de uma situação na qual o ser vivo, em vez de sofrer influências, recolhe as influências e as qualidades que correspondem às suas exigências, então os meios nos quais os seres vivos estão colocados estão delimitados por eles. Nesse sentido, o organismo não está jogado em um meio ao qual ele tem de se dobrar, mas, ao contrário, ele estrutura seu meio ao mesmo tempo que desenvolve suas capacidades de organismo.” (CANGUILHEM, 2006, p. 245)

E usa o exemplo do corredor para ilustrar a situação:

“Cada um de nós fixa suas normas ao escolher seus modelos de exercício. A norma do corredor de fundo não é a mesma do sprinter. Cada um de nós muda suas próprias normas, em função da idade e de suas normas anteriores.” (CANGUILHEM, 2006, p. 245)

“Talvez não seja uma doença, afinal”, diz Seth ao mostrar à namorada que consegue subir pelas paredes como uma mosca. É uma outra possibilidade do ser – que no caso de Seth Brundle foge ao controle, mas mesmo assim deixa aberta uma indagação: e se?

3. Perdas: “Uma psicopatologia benevolente que nos seduz”

As narrativas de quase todos os filmes depois de 1982 (*Videodrome*, *Gêmeos – Mórbita Semelhança*, *Naked Lunch*, *Crash*, *eXistenZ* e *Spider*) problematizam exatamente o que constitui ‘normalidade’. - Mark Browning

Embora *Videodrome* e *Naked Lunch* contenham elementos de mutação, essa fase do cinema de Cronenberg começa a apresentar um sinal de hibridismo em que a perda da identidade vai paulatinamente se tornando mais evidente. Na verdade, ela nunca deixou de estar presente desde *Stereo*, mas é a partir de *Videodrome* que a experiência do protagonista, quando confrontado com poderes maiores que ele, se subsume e (com ou sem mutações acopladas ao processo de transformação) tem sua identidade dissolvida.

Em *Naked Lunch*, a experiência de Bill Lee (que neste caso também é um deslocamento de identidade – Bill Lee era um heterônimo de William Burroughs, e personagem de várias de suas histórias, algumas delas usadas nesse mix que é o roteiro de Cronenberg – pois os roteiros de Cronenberg nunca são adaptações diretas dos originais, mas recriações, reescrituras sobre os palimpsestos dos textos literários originais) é um lento dissociamento da realidade, a começar pela adição ao vício em “*bug powder*”, um inseticida usado para matar insetos na Nova York dos anos 1940, quando subitamente ele descobre ser um agente oculto (convocado por um inseto gigante, que ele pensa ser uma alucinação).

Seu “chefe de operações” lhe diz então que sua esposa, Joan, é uma agente secreta: “Sua esposa não é realmente sua esposa. Ela é agente da Interzone, Incorporated.”

Quando ele pergunta ao inseto por que uma mulher de classe trabalharia para eles, o inseto responde: “Mas quem disse que Joan é mulher? Na verdade, quem disse que ela é humana?”

Bill não tem chance de descobrir. Por um acidente que nunca fica bem explicado, ele mata Joan, e ao fugir para um bar vagabundo é abordado por um homossexual, que o apresenta a uma criatura chamada *mugwump* (alienígena? Mutante? Isso jamais nos é revelado). O *mugwump*, já ciente da morte de Joan, entrega a Bill uma passagem para Interzone, o único lugar onde ele estará seguro, segundo a criatura. E Bill vai para lá, não sem antes adquirir uma máquina de

escrever para redigir seus relatórios, pois fazê-lo a mão não é profissional.

Em *Interzone*, a máquina, até então um modelo mecânico convencional, se transforma num híbrido de inseto e mecanismo, que pede que Bill datilografe as palavras que ela ditar. E começa com a seguinte frase: “Homossexualidade é o melhor disfarce que um agente já teve.” O inseto-máquina de escrever (outra imagem que entrou para a história do cinema) incentiva Bill a superar qualquer possível problema de natureza física ou psíquica que ele possa ter com o homossexualismo para o bem da causa. É o sair de um armário para entrar em outro, o dos agentes secretos: começam as identidades trocadas, dissolvidas, lentamente perdidas num jogo de espíes.

Em *Crash*, talvez o filme mais tecnológico de Cronenberg, o fetiche da máquina é levado às últimas consequências – sexo e morte voltam a se unir de modo explícito, sem teorizações, com imagens ao mesmo tempo explícitas e estilizadas. Masturbações e cópulas são pródigas em *Crash*, ainda que não com as genitálias expostas (não as masculinas, pelo menos – pelos pubianos femininos aparecem timidamente em poucas cenas).

O casal James e Catherine Ballard (alter-egos inteiramente ficcionalizados de J.G. Ballard e sua esposa) tem uma vida confortável no Canadá, e dedicam todo seu tempo livre à busca insaciável pelo prazer. (O filme abre com James e Catherine respectivamente fazendo sexo com outros parceiros.) Pouco depois, James sofre um acidente de carro e vai parar no hospital, com a perna quebrada. É no hospital que ele conhece a Dra. Helen, a vítima do outro carro, cujo marido morreu no acidente, e Vaughan, aparentemente um médico do hospital, mas na verdade um conhecido de Helen e fetiche para acidentados de automóvel.

É então que James vai aos poucos descobrindo a existência de um mundo subterrâneo de pessoas que vivem em função de acidentados – e às vezes morrem por eles. Como Gabrielle, a bela mulher que só consegue andar com a ajuda de um complicado aparelho ortopédico, o dublê Colin Seagrave, cujo desejo é reencenar o acidente que matou Jayne Mansfield, e Vaughan, que quer emular a batida fatal do carro de James Dean.

Carros e máquinas estão intimamente ligados o tempo todo no filme. A oficina de Vaughn, por exemplo, é, como diz Gabrielle, seu “centro nervoso” (Gabrielle, a mulher-ciborgue, das órteses e próteses que contém portas para lugares inauditos (às vezes literalmente, como na cena em que ela abre uma portinhola na coxa para tirar dois cigarrinhos de maconha – o corpo ressignificado e novamente em caráter subversivo (para os espectadores “caretas” que querem um cinema hollywoodiano).

Aliás, o projeto de Vaughn não reside apenas num mero acidente: ele consiste, em suas palavras, em “uma remodelação do corpo humano pela tecnologia moderna”. E propõe que os tempos modernos trazem, para os ouvidos de um James Ballard intrigado: “uma psicopatologia benevolente que nos seduz”.

Seduzidos por essa psicopatologia benevolente, uns – como o próprio Vaughn – buscarão a morte, contanto que se cumpram as condições necessárias (em seu caso, a reprodução do acidente que matou James Dean). Outros, como James e Catherine Ballard, que no começo do filme buscavam o prazer a qualquer custo, continuarão a fazer isso, mas agora na mesma sintonia dos feticheiros automobilísticos, como Gabrielle e Helen, que continuarão a fazer amor dentro de carros em ruínas.

4. Deslocamento: “Ainda estamos no jogo?”

De certa forma, todo filme de David Cronenberg lida com deslocamento tanto quanto como mutação e perda. Ambas podem ser encaradas como variantes do deslocamento, mas nem por isso o deslocamento é menos importante ou perigoso enquanto uma possível psicopatologia.

Os filmes mais marcantes a tratar do deslocamento são *Dead Ringers* (*Gêmeos – Mórbita Semelhança*) e *eXistenZ*. O primeiro, de 1988, é baseada em um caso real: a morte de dois ginecologistas gêmeos e homossexuais incestuosos por overdose em Nova York. Cronenberg se baseou numa notícia de jornal e num livro escrito anos depois chamado *Twins*, por sua vez uma versão bastante romancada dos eventos que levaram à morte dos médicos.

Cronenberg, como autor mais do que adaptador, inventaria mais situações, concentrando-se no conflito de personalidades entre os gêmeos Beverly e Eliot Mantle, cuja sexualidade no filme é menos explícita e mais ambígua, girando em torno da atriz Claire Niveau, que vai ao consultório deles para tentar engravidar. Não conseguirá (tem um raríssimo caso de útero trifurcado), mas se apaixona por Eliot e iniciam um caso tórrido.

Tórrido apenas para ela: para Eliot, esse (como todos os seus casos) não passa de distrações que logo perdem o sabor. Mas algo nela desperta o desejo de compartilhá-la com seu irmão Beverly, sempre mais reservado, quase ao ponto da reclusão, ainda que ele pareça não se dar conta disso, como no rápido diálogo após a entrega de um prêmio:

Eliot: Você devia ter estado lá!

Beverly (sorrindo de leve): Mas eu estava.

O que parece tão somente uma observação dita com ironia vai aos poucos se tornando algo maior. A narrativa de *Gêmeos* vai lentamente se amalgamando de forma tal que após a primeira cena de sexo com Claire Niveau, o espectador já não tem muita certeza de qual dos dois irmãos estava com ela. Cronenberg também não ajuda: o diálogo subsequente deles não apresenta nenhuma pista de seus nomes, e mesmo os maneirismos que os caracterizam tão bem até alguns minutos antes já não são tão precisos. Sabemos que Beverly é mais tímido e que Eliot o mais despachado (isso quando conseguimos identificar os dois, o que não é fácil ao longo do filme), mas até que ponto isso é mesmo verdade? Até que ponto os dois são realmente independentes, complementares, ou ainda, se dissolvem mutuamente em seus egos?

E *eXistenZ*? Esse filme tinha tudo para ser o *Videodrome* da virada do milênio, mas o que aconteceu?

Matrix aconteceu. Ambos estrearam no mesmo ano, tendo temas bastante semelhantes.

Em que pese a qualidade técnica de *Matrix*, na comparação em termos de história este perde para *eXistenZ* sem grandes problemas. O primeiro filme da série *Matrix* até cumpre o que promete, se considerarmos que parte do que ele promete (ainda que não explicitamente) é muita ação. Mas o mistério das camadas não é solucionado. É preciso que esperemos anos e três filmes para concluirmos, de modo anticlimático, que de fato era uma luta bem x mal, e que não há uma outra realidade além de Zion (como parece estar claro no final do segundo filme, *Matrix Reloaded*, na cena em que Neo detém das máquinas sozinho nos túneis próximos à última cidadela humana). *Matrix* nos dá uma resposta, a resposta que o público que precisa de um final compreensível (não importa se lógico ou não) queria, e por isso não foi eficiente.

Não é o caso de *eXistenZ*. Lançado no mesmo ano, não chegou sequer ao circuito brasileiro, com a exceção de mostras de cinema.

Para os mais atentos e fãs de ficção científica literária, nunca houve qualquer dúvida nem confusão sobre a natureza da realidade em *eXistenZ*. Numa das primeiras cenas, logo após a fuga da “deusa” criadora de games Allegra Geller, quando eles se refugiam numa cabana e seu segurança, Ted Pikul, volta com sanduíches, a marca da lanchonete diz tudo: Perky Pat’s.

Perky Pat é o nome de uma importante figura do livro *Os Três Estigmas de Palmer Eldritch*, de Philip K. Dick. Mais conhecido por suas obras adaptadas para o cinema, como *Blade Runner* e *Total Recall*, Dick tinha uma obsessão que norteava a maioria de suas histórias: qual a natureza da realidade? Como sabemos que estamos vivendo de fato no mundo real, e não numa ilusão?

Em *eXistenZ*, não há como saber. Allegra e Ted fogem de supostos assassinos, se escondem, precisam arrumar um bioport para Ted (que é “virgem”, no jargão dos gamers dessa realidade) poder se conectar. A conexão (como em *Neuromancer*, obra-prima do cyberpunk William Gibson) é feita pelo sistema nervoso – no caso do filme, via um plugue no cóccix. Dentro do primeiro jogo, eles descobrem que precisam entrar em outro jogo, onde seus avatares possuem outros tipos de bioports e conectores totalmente diferentes (embora as regras sejam semelhantes: a maneira como Allegra conduz Ted por esse universo é familiar para qualquer gamer amador).

Assim como em *Gêmeos*, há um momento em que provavelmente Ted e Allegra não sabem mais onde estão – e certamente o espectador não faz mais idéia de onde esteja. Haverá caminho

de volta? De volta para onde, diga-se de passagem? O ponto de partida era mesmo o ponto de partida? Tudo se desloca. Não há bússola que possa funcionar, não há geolocalização possível nesse mapa de identidades perdidas.

5. O Real? Cronenberg hoje e amanhã

Os filmes seguintes a *eXistenZ* parecem responder a pergunta que é também a última fala desse filme: *Are we still in the game? Ainda estamos no jogo?*

Spider, *A History of Violence* e *Eastern Promises* são filmes crus, cruéis e realistas – mas não menos voltados para a questão da identidade.

Cronenberg não trabalha mais o *gore* característico de suas primeiras produções; é como se cada vez menos sentisse necessidade de externalizar o conteúdo visual de um possível trabalho dos sonhos – mas as questões da identidade continuam lá.

Como em *Spider*, um homem que passou metade da vida confinado a um manicômio judiciário acusado de ter assassinado a mãe, ainda que o tempo todo insista em seu discurso desconjuntado que o responsável pela morte terá sido o pai (Freud novamente entra no jogo aí: é verdade essa informação ou é o filho querendo matar o pai, ainda que simbolicamente, depois de já ter matado a mãe?); ou *A History of Violence*, onde vemos o deslocamento de identidade assumir talvez a sua forma mais radical na completa negação que um homem faz de seu passado criminoso e a construção total de um novo ser, um comerciante pacífico e pai de família exemplar?

O filme mais recente de Cronenberg, *A Dangerous Method*, explicita ainda mais essa relação, como se fosse necessário (e talvez o seja): a adaptação do livro *A Most Dangerous Method*, de John Kerr, baseada em fatos reais, da discussão entre Freud e Jung pelo tratamento de Sabine Spielrein. Cronenberg finalmente assumindo as suas fontes? Ou simplesmente o real enquanto biografia se sobrepondo a um real enquanto concretude e (talvez) a busca de, enfim, uma identidade. Porque Cronenberg não é mais o cineasta do *gore* e do sangue (se é que algum dia ele foi somente isso): Cronenberg é o cineasta da dúvida.

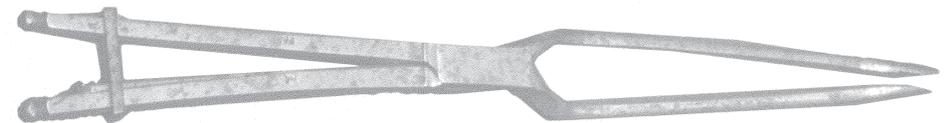
Referências Bibliográficas

BROWNING, Mark. *David Cronenberg: Author or Filmmaker?* Bristol: Intellect, 2007.

CRONENBERG, David. *Interviews with Serge Grünberg*. Londres: Plexus, 2006.

FREELAND, Cynthia. *Penetrating Keanu: New Holes, but the Same Old Shit*. In: *The Matrix and Philosophy*. (ed. William Irwin). Illinois: Carus Publishing Company, 2002.

Fábio Fernandes é professor do Departamento de Ciência da Computação da PUC-SP, do programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (TIDD) pela mesma universidade e e do Letras e Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Fez doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e realiza pós-doutorado na ECA-USP sobre a linguagem do Twitter. Traduziu cerca de cem obras, entre as quais *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, *Neuromancer*, de William Gibson, e os *Livros de Sangue*, de Clive Barker. É autor dos livros *Interface com o Vampiro* (2000) *A Construção do Imaginário Cyber* (2006), *A Construção do Imaginário Ciborgue* (no prelo) e *Fragmentos Sobre o Twitter* (2011).



A teratologia cronenberguiana ou passeando entre monstros e seus criadores: Ésquilo, Goya, Mary Shelley e Cronenberg por Ieda Tucherman

*O sonho da razão produz monstros
Goya, "Caprichos da Guerra"*

Seria correto, mas não seria exato, lembrarmos a fascinação atemporal que sentimos na presença real ou imaginada dos monstros; seria também útil recordarmos a função de herdeiro dos freak-shows vitorianos que o cinema pretende exercer para começarmos a análise da sua presença na extensa filmografia de Cronenberg, especialmente nos dois filmes que devemos comentar: *Shivers* ou *Calafrios* (1975) e *The Fly* ou *A mosca* (1986).

Certamente tanto a exacerbação dos nossos sentidos, medo, horror, atração, quanto a função de espetáculo são muito bem explorados nos dois filmes, mesmo considerando que no primeiro, *Shivers*, que foi a inicial investida de Cronenberg na sétima arte, algumas cenas e outros detalhes teriam sido mal resolvidos, se usássemos uma crítica mais apurada. Neste caso, a inventividade do roteiro e a originalidade da premissa resolvem a precariedade da experiência. Em *A mosca* os efeitos especiais e toda a lógica técnica estão dominados, como diria um funk carioca, a tal ponto de terem sido reconhecidos e reverenciados por Hollywood.

Entretanto, o que a monstrologia de Cronenberg tem de mais interessante, ultrapassa em longas léguas e infinitos bytes esta primeira apreensão. O que aí encontramos é um ácido e radical diálogo com a nossa atualidade, associado a uma aguda percepção da genealogia que a tornou possível. A pergunta que nosso diretor não deixa calar é: até que ponto podemos modificar-nos e continuar sendo humanos? Qual é o limite da nossa humanidade? Questão que talvez envolva a mais grave das decisões políticas que os novos procedimentos biotecnológicos (transplantes, clonagens, etc) tornaram iminente: somos o último grau da seleção das espécies ou apenas um dos seus degraus, nem o último nem o mais perfeito?

Neste sentido, a primeira e imediata consideração sobre a vinculação de Cronenberg com nosso tempo presente passa por duas constatações: o lugar do corpo e das ciências e tecnologias ligadas à vida, sua administração e transformação nos nossos dias, de um lado, e a influência das imagens médicas nas imagens culturais do outro. Resumindo: os monstros de David Cronenberg, ainda que presentes na sua ficção cinematográfica, são monstros biotecnológicos.

Significa dizer que não são criaturas irrealistas nascidas nos nossos antigos mitos, embora tenham com estes um parentesco bastante importante: na mitologia, os monstros eram figuras que misturavam elementos de diferentes naturezas, homens e animais (Minotauro), homens e deuses (Centáurios), etc. Neste sentido, eram transgressões às regras da natureza, assim como seriam, posteriormente, transgressões às regras das classificações, caindo no fosso comum dos anormais. Transgressão, aliás, explicada também nos mitos, como o desejo de criar o inexistente, de roubar dos deuses, da origem divina, a possibilidade de criação. O roubo do fogo realizado por Prometeu e cantado por Ésquilo mostra tanto o gesto do Titã de entregar o fogo transformador aos homens quanto o seu castigo.

Os monstros de Cronenberg apontam para uma nova situação, realizando dela uma curiosa síntese. Se não, vejamos: vivemos hoje uma prodigiosa proliferação de monstros que nos surgem de todos os lugares: do cinema, das histórias em quadrinhos, das exposições de artes plásticas, dos brinquedos e video-games, etc. Talvez o mais interessante seja o fato de que, além de sua multiplicação numérica, eles nos sejam apresentados também nas revistas científicas, nos programas educativos, nos nossos mais conceituados laboratórios científicos, como o rato a que implantaram uma orelha no torso, ou artísticos, como a coelhinha verde da obra de Eduardo Kac.

Vivemos uma espécie de banalização da monstruosidade, ou, talvez em função desta nova associação com a ciência, basicamente através da manipulação genética, uma contração do domínio da anomalia. Então também as figuras de Goya pertencem a este passado: não porque se liguem à pesquisa científica, embora saibamos da relação direta que existe entre tecnologia e guerra; onde eles se assemelham é no fato de serem ambos, as figuras de Goya e os monstros biotecnológicos, fruto não de desvarios, mas de uma razão belicosa e arrogante.

Pois as criaturas de Cronenberg chegam de laboratórios em dois sentidos: o primeiro, que exploraremos adiante, é o laboratório dos dois cientistas, tanto o de *Calafrios*, que pretende gerar um parasita que facilite a possibilidade de transplantes, quanto a do Dr. Seth Brundle, que sonha com a possibilidade de tele transportar humanos, desintegrando-os num telepod e fazendo-os reintegrar-se num segundo telepod. O outro sentido é o do próprio cinema, ele também e especialmente, uma linguagem que é a mistura de arte e indústria, tecnologias de visualização, sonorização e reprodução combinada com a mais delirante imaginação.

Esta condição do cinema nos permite encontrar sua vocação para a expressão dos hibridismos que caracterizam nossa atualidade e que fazem da ficção-científica uma espécie de estilo narrativo dos nossos tempos. Basta ver na própria nomeação a mistura na qual estamos cada vez mais mergulhados, já que neste oxímoro, ficção-científica, nós encontramos a associação da noção de liberdade da ficção, da sua possibilidade de delírio, com o rigor e a referência à realidade da ciência.

Ora, se hoje a ciência se faz por simulação, a qual sempre se associou à mentira ou à ficção, mais do que por observação ou experimentação, se ela passeia no caminho que sempre foi a senda da fantasia, ou seja, a exploração de outros possíveis, onde efetivamente elas se distanciam? Parece curioso, mas talvez seja no bom-senso da ficção, que se angustia com a aceleração da perda de referências, versus a euforia descomprometida dos cientistas, que elas se separem. Vivemos uma tensão entre duas sensibilidades, a humanística e a científica, e esta tensão tem a ver diretamente com o tempo. Para o cientista a curva do tempo é sempre positiva; a arte e o debate filosófico não podem se furtar de olhar para trás, ao mesmo tempo em que giram numa permanente contemporaneidade. Só para brincarmos, agora a *Odisséia* de Homero parece seguir-se, se assim o quisermos, ao *Ulisses* de Joyce.

Certamente se compararmos os enunciados oriundos dos laboratórios e centros de pesquisa que anunciam a erradicação das doenças e o prolongamento da vida até níveis antes inimagináveis, às produções da ficção, entre elas a do cinema de Cronenberg, o que podemos encontrar aí é uma angustiada reflexão: podemos nós, humanos, vivermos sem a dimensão trágica?

Aliás, retomando as taxinomias, ou seja, as classificações que mencionamos terem, na modernidade, lançado monstros, deformados, freaks, loucos, doentes e outros "alternativos" no conjunto de "anormais", o cinema de Cronenberg, muitas vezes situado sob a etiqueta do cinema de terror, cabe mal nesta modalidade. Tem certamente elementos que o fazem aproximar-se do gênero, mas tem também, e de maneira mais contundente, a vocação distópica e interrogante da ficção-científica cinematográfica e literária.

Seu irmão mais velho é o *Frankenstein* de Mary Shelley, nascido em 1815 da pena que, desejando escrever uma história de horror, buscou inspiração em textos fundadores, tal como menciona no prefácio: a *Iliada*, a *Bíblia*, *O paraíso perdido*, de Milton, e *Sonhos de uma noite de verão*, de Shakespeare. Ora, a tal história de horror, tornou-se também a primeira história de ficção-científica, sendo a primeira narrativa onde a matéria morta ou inerte é trazida à vida por

meio de hipóteses e procedimentos vinculados à lógica científica. Assim o texto faz aparecer, e as associa, as questões que ainda assombram os domínios que refletem sobre a relação entre humanos e inumanos, autômatos ou pós-humanos. E que seriam: a criação da vida ex-nihilo e o pânico de que esta transgressão radical possa levar a humanidade à sua ruína; a suspeita aterrorizante de que a criatura possa se voltar contra o seu criador — o que de fato acontece, e onde Mary Shelley faz uma extraordinária referência ao diálogo de Deus e Caim (“fizeste-me bom, mas me abandonastes”) — e, finalmente, o terror de que o monstro possa se replicar por conta própria.

Na verdade, lendo *Frankenstein* de maneira mais atenta, fica difícil decidir quem é o monstro; o criador arrogante, que, encontrando sua criatura nega a ela um nome, a linguagem e uma companheira, ou seja, os vínculos que nos civilizam, ou o monstro, que, por vingança, mata aqueles que representam os vínculos para o seu criador.

Shivers ou *Calafrios* foi, como já dissemos, o filme de estréia de Cronenberg. Consta que o roteiro precisou esperar três anos para ser filmado porque seus produtores não queriam um diretor estreante, com apenas duas pequenas experiências em dois filmes de curta-metragem alternativos, *Stereo* e *Crimes do futuro*, e Cronenberg não aceitava outra direção que não a sua. Ele, aliás, confessa que *Shivers* foi sua escola de direção, o que explica alguns pecados de enquadramento e outras deficiências de luz, fotografia, etc.

No entanto, aí já aparecem tanto traços da criatividade e do estilo de Cronenberg quanto encontramos alguns dos temas que serão, posteriormente, constantes na sua obra. O filme conta o surgimento de uma estranha psicose coletiva social, surgida em decorrência de parasitas criados em laboratório num complexo residencial situado numa ilha há doze quilômetros de Quebec, no Canadá.

Difícil não associar o tal condomínio situado numa ilha, onde é necessário “sermos independentes”, como afirma um dos personagens, com todo o imaginário das ilhas. Este nasce com a *Utopia*, de Thomas Morus, passa pelos sonhos dos socialistas utópicos, até chegar, ao final do século XX, associado a algumas promessas de heterotopias, isto é, pequenas utopias realizadas que revestem de valor especial um espaço no contraste com outros. No caso, o tal condomínio residencial é, ao mesmo tempo, independente e seguro (e insegurança é uma das nossas paranóias), assim como remete, mesmo que sutilmente, às “cidades de férias”, complexos hoteleiros ligados ao ambiente emocional de eternas férias, dos quais o Clube Méditerranée é um dos exemplos mais conhecidos.

Ora, aí se dá um primeiro e bizarro assassinato: um homem mais velho, depois de abrir e cortar com um bisturi (o que anuncia ser um médico) o ventre de uma jovem, corta o seu próprio pescoço, cometendo suicídio. Pouco depois, um homem casado começa a ter sintomas estranhíssimos e a vomitar espécies sangrentas de parasitas, lembrando lagartas; uma senhora é queimada por uma espécie de lagarta sangrenta, etc. Ao mesmo tempo, o atual médico é chamado para um encontro num laboratório com um cientista que narra que ele e um outro médico inventaram a criação de um parasita que pudesse ser útil para transplantes porque, hospedados no corpo, não desenvolveriam o sistema imunossupressor.

O médico que participou da pesquisa decide ser uma cobaia dos tais parasitas que criariam caroços no abdome; neste momento, o cientista diz: “o homem pensa muito e se afasta do corpo e dos instintos; a parasita aumentaria a força destes”. Acontece que o tal doutor tem um caso com uma moça chamada Annabelle, muito popular, e como os parasitas se aproveitam de qualquer orifício de seus hospedeiros... aliás, são muito curiosas e estranhas as cenas com os parasitas, pois todos os que não morrem acabam contagiados por uma energia sexual desabusada e sem controle. A cena final do filme mostra os carros saindo da garagem, indicando, provavelmente, que vão contagiar o continente com a doença do sexo.

Além de uma metáfora absolutamente associável com o advento da AIDS, a peste ligada ao sexo, mesmo que nesse momento esta não tivesse ainda sido divulgada na grande mídia com toda a sua pompa e circunstância, as marcas de Cronenberg já se afirmam: a obsessão pelo corpo e o interesse pelas pesquisas biotecnológicas, a mistura de gêneros, a saber, terror e ficção-científica, o uso de metáforas visuais obscenas, mostrando vísceras e transformando

corpo em carne. Difícil não pensar na estética do genial Francis Bacon e no seu texto: “se vou a um açougue, acho surpreendente eu não estar lá em vez do animal”.

Em *A mosca*, criador e criatura se fundem num único ser híbrido, que é resultado de um acidente quase insignificante; o próprio cientista, Seth Brundle, é alterado por suas experiências. Este, ao testar a sua máquina de tele-transporte, que seria capaz de desmaterializar algo num telepod para rematerializá-lo depois, deixa entrar uma mosca junto consigo mesmo no primeiro telepod e, ao ser rematerializado, na segunda máquina passa a sofrer mudanças genéticas irreversíveis. Transforma-se então em *Brundlefly*, um ser híbrido monstruoso, fruto de um improvável descuido, um evento único, indesejável e irreproduzível: um homem-mosca. Como lembra Georges Steiner, numa conferência proferida em Lisboa em julho de 2008: “O incomparável, o indecível, o indeterminado, não são acidentes históricos a serem ultrapassados. Estão no coração do empreendimento científico, são a ‘matéria negra’ da razão”.

De início, Seth não compreende o que acontece consigo próprio; apenas quando o computador que organiza a experiência anuncia a presença de dois códigos genéticos e de sua fusão é que entende o que aconteceu: pudera! Enquanto cientista ele pode observar moscas, mas nunca viveu como uma delas. Aliás, um dos trunfos do filme são as cenas da transformação do Seth Brundle em *Brundlefly*, o ator Jeff Goldblum estando perfeito no papel e a maquiagem sendo horrendamente estupefanda.

Há um caso de amor, como costuma convir às histórias, do cientista com uma jornalista ambiciosa, interessada numa grande reportagem e finalizando um caso de amor com seu editor-chefe. A confusão afetiva “afeta” o cientista: Seth decide submeter-se à experiência de tele-transporte, antes realizada apenas com um babuíno, ainda não examinado depois do retorno materializado, de maneira precipitada e por ciúme. Boa ocasião para apresentar as noções de segredo e espetáculo que circundam a experiência do cientista, dos jornalistas e a vida das pessoas.

A jornalista grava e filma as experiências e o percurso de Seth; exceto aquela a que ele se submete porque ele a tinha expulsado numa briga, mas ele deixa mesmo a gravar e filmar com o equipamento dela. Lembra, assim, de maneira reinterpretada, a figura de Ismael em *Moby Dick*, extraordinário romance de Melville, o último a embarcar na baleeira e o único que sobrou para contar a história. Mas no caso dela, não foi a única que sobrou: há um bebê sendo gerado, filho de Seth, sobre o qual não se sabe se foi anterior ou posterior à fusão dos códigos genéticos. Seth parece acreditar que seria posterior e propõe, num certo momento, uma nova família que seria também uma nova espécie.

Cronenberg não responde à pergunta: fica em suspenso se ela fará o aborto que Seth impediu anteriormente, se o bebê nasce e como nasce, se é humano ou híbrido, pergunta aliás fundamental, já que, se no romance policial, característico da nossa modernidade, a pergunta é “quem é o criminoso?”, para a ficção-científica o que interessa é “a que espécie pertence?”.

Convidando para o texto Steven Shaviro, um dos entusiastas de Cronenberg, “as desgraças e os sofrimentos dos protagonistas de Cronenberg não podem ser explicadas em termos de falta (...) perecem, não devido ao descumprimento do desejo mas por uma realização do corpo até o excesso”.

Para concluir, Cronenberg nos põe para pensar, tanto na proximidade das ligações do laboratório com os mitos e com a loucura, quanto no que são as questões relevantes para o pensamento crítico hoje e que Michel Serres já nos anunciava: “estarão nossos saberes à altura de nossos poderes?”.

Referências bibliográficas:

- BRAGANÇA DE MIRANDA, José. *Corpo e imagem*. Lisboa: Editora Veja, 2008.
FOUCAULT, Michel. *Les anormaux*. Paris, Gallimard-Le Seuil, 2001.
MICHAUD, Yves. “O corpo e as artes visuais”. In: CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. (Orgs). *História do corpo*, volume III. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
MOULIN, Anne Marie. “O corpo diante da medicina”. In: CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. (Orgs). *História do corpo*, volume III. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

SERRES, Michel, *Éclaircissements, entretiens avec Bruno Latour*. Paris : Flammarion, 1992.
SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: Minnesota U.P., 1994
STEINER, Georges. *A ciência terá limites?* Lisboa: Fundação Calouste Glubenkian, Gradiva, 2008.
TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Editora Veja, 1999.
TUCHERMAN, Ieda. "Novas subjetividades: Conexões intempestivas". In: *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Ed, Relógio d'Água, 2001.
TUCHERMAN, Ieda. *Notes for a future anthropotechnology*. Rio de Janeiro: UNESCO, ISSC, EDUCAM, 2003.

Ieda Tucherman é professora do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez pós-doutoramento no IRCAM, de Paris, França. É pesquisadora do CNPq e autora do livro *Breve história do corpo e de seus monstros* (Lisboa, Editora Veja, segunda edição 2004) e de vários ensaios sobre imaginário tecnológico, novas corporalidades e outras subjetividades.



Sobre médicos, monstros e tecnologias: angústias contemporâneas

por Lilian Krakowski

A marca distintiva de um artista é a capacidade de absorver – frequentemente de modo não consciente – e transformar criativamente as grandes tensões e questões que marcam seu momento histórico. Essa transformação, ou criação, passa a ter efeitos reflexivos sobre a mesma cultura que a instigou e que, conseqüentemente, a cada momento não é mais a mesma cultura. Um movimento semelhante acontece na ciência. Ela não surge do nada, nem sua evolução é algo determinístico, preestabelecido por um ‘progresso’ intrínseco à sua existência. Do mesmo modo que a arte, a ciência responde às angústias e questões de cada momento e, em um movimento dialético, produz novas inflexões, reflexões e problemas. Assim, é impossível dissociarmos a cultura, a sociedade, a arte e a ciência. Todas essas instâncias se imbricam e se realimentam constantemente.

Uma das características de uma obra de arte é a multiplicidade de reflexões e perspectivas que proporciona. *The Brood: Os Filhos do medo* é um filme prenhe – com e sem trocadilho – de possibilidades desse tipo. As reflexões que aqui desenvolvo não têm nenhuma pretensão de esgotá-las, contemplando apenas alguns dos múltiplos aspectos que ele apresenta. *Rabid* ou *Enraivecida na fúria do sexo*, que o antecede cronologicamente, sem ser exatamente um grande filme, contrastado e comparado com o primeiro propicia o desenvolvimento de algumas outras reflexões.

Os temas de hibridação corpo-ciência-tecnologia perpassam toda a obra de Cronenberg que, como artista, captou uma das grandes angústias contemporâneas no que diz respeito às manipulações possíveis da ‘natureza’, se é que se pode usar esse termo no tocante aos humanos. Parto do pressuposto que o fenômeno humano implica necessariamente a existência de uma cultura, sempre, e que qualquer cultura produz suas tecnologias ou técnicas, nos mais diversos planos. Técnicas ou tecnologias não são obrigatoriamente máquinas.

Assim, como obras autorais, esses dois filmes, *Rabid* e *The Brood*, apresentam alguns aspectos em comum: o primeiro é que no ponto de partida encontramos médicos inventores de técnicas que fogem ao controle dos criadores e que, ao fim e ao cabo, tornam-se vítimas de suas próprias criações. O segundo aspecto interessante é que, embora o poder médico seja questionado, o diretor não demoniza os médicos. Eles estão em busca de solução para determinados problemas mentais ou físicos; é verdade que visam lucro e poder sim, mas nem por isto são apresentados como vilões. De um modo não maniqueístico, juntamente com seus pacientes, objetos de pesquisas e experimentações, tornam-se reféns de suas próprias obras. O terceiro aspecto em comum diz respeito a diferentes apresentações concretas de agressividade. Em *Rabid* ela é epidêmica, organicamente contagiosa, na aparência assemelha-se à raiva hidrofóbica, animal. O início da manifestação do fenômeno tem mais relação com o vampirismo do que com a raiva animal, e nenhuma com o desejo sexual, como o título em português – involuntariamente cômico – sugere. Embora o acometimento se manifeste por meio de ataques aos outros, não aparece o sentimento ‘raiva’, e nem o surgimento dos sintomas se vincula ao ódio. Em *The Brood* trata-se, aí sim, do sentimento ‘ódio’, materializado em manifestações corporais ou na geração de estranhos seres.

Outro ponto que une os dois filmes é uma percepção da mulher como um ente potencialmente perigoso. Mais especificamente, o perigo reside em certos aspectos femininos que fazem referência a elementos sexuais ou genitais deslocados e transformados, sempre de

um modo bizarro. Em *Rabid* há uma fusão entre uma vagina dentada – deslocada para a axila – e um falo mortífero e contaminante, na corporificação do que, no jargão psicanalítico, corresponderia à fantasia infantil da ‘figura parental combinada’, ou à fantasia dos ‘pais em coito sádico’. Em *The Brood*, temos um útero externalizado que prescinde do ato reprodutivo para gerar monstros, em uma configuração na qual o órgão é capaz de ter vida autônoma e uma função partenogenética, sendo acionado pelo ódio.

As duas protagonistas se suicidam, fazendo-se voluntariamente assassinar e se utilizando de um Outro, sob essa perspectiva um agente passivo para o exercício de tal função. Pode-se especular que este é outro momento no qual Cronenberg escapa brilhantemente de uma visão maniqueísta: as duas personagens, Nola e Rose, deixam-se matar, ou melhor dizendo, fazem-se matar, por não poderem suportar o caminho pelo qual enveredaram. Rose, em *Rabid*, ainda apresenta explicitamente um sentimento de culpa por ser a suposta causadora de toda a desgraça. Sinistramente, a experiência científica da qual foi a cobaia escapa incólume, sem suspeita ou condenação. O mesmo ocorre na cena final de *The Brood*: Cindy, com expressão facial impassível, apenas com uma lágrima correndo no rosto, evidencia o sintoma apresentado logo na primeira cena de Raglan com Mike: as pústulas da experiência do psicoplasma. A circularidade e a perpetuação da ameaça das experiências científicas são explícitas, nos dois filmes: a ciência segue seu curso, inalterada, para além do bem e do mal.

A partir daí, porém, os dois filmes se diferenciam bastante, em especial no que diz respeito ao humor. Em *Rabid* há muito humor, a começar pela ironia ácida manifesta na escolha do nome do cirurgião e de sua clínica de cirurgia plástica: Keloid, em referência óbvia a um dos mais temidos problemas que pode apresentar a cirurgia plástica, uma cicatriz inequívoca e superlativa: o quelóide. O surgimento de um quelóide após uma cirurgia plástica é um desastre total, quase uma contradição em termos; é como se um clínico e seu hospital geral se denominassem, ambos, Morfe. Ainda na linha dos nomes, outro toque de humor é o fato de o financista se chamar Cypher, cifra. A discussão inicial da família no automóvel, sobre o trajeto de viagem, é totalmente cômica, caracterizando o que eu chamaria de ‘cenas de família explícita’. O filme tem um exagero barroco, *trash*, que por diversas vezes o torna muito engraçado, fundindo referências a filmes de zumbis e de classe B, sendo ele próprio uma obra produção deste tipo.

Nada disso acontece em *The Brood*. Além de ser uma produção muito mais sofisticada, com um orçamento que lhe permitiu contar com atores de primeira linha e uma trilha sonora muito especial, como o próprio David Cronenberg declarou inúmeras vezes, *The Brood* é um de seus filmes mais despidos de humor por se tratar de uma catarse, relativa ao seu processo pessoal de divórcio. Nele, o diretor exorciza e corporifica de modo dramático vários de seus fantasmas em relação à mãe de sua filha. Nesse sentido, curiosamente, vale observar até que ponto – na medida em que *The Brood* é, confessadamente, um exorcismo dos ódios e temores de Cronenberg no seu processo de divórcio – o filme passa a ser uma corporificação das questões pessoais do cineasta. Ou seja, o filme estaria para o diretor como as criaturas da ninhada estão para Nola.

The Brood, entretanto, transcende em muito esse aspecto catártico e propicia diversas reflexões sobre temas variados. O enredo parte de uma terapia muito em voga na época, algo parecido com o psicodrama, para tecer várias considerações sobre a loucura, a psiquiatria, as ligações corpo-mente, o poder médico – que, nesse período, começava a ser fortemente questionado por autores de vários campos do saber –, a força das emoções e também uma curiosa observação sobre o uso dos objetos.

A ligação corpo-mente trabalhada nessa obra possui uma característica interessante; ora são apresentadas as emoções ‘encorporadas’ (*embodied*) – como as pústulas ou os nódulos linfáticos, fazendo parte do corpo do sujeito que sofre – ora elas estão completamente cindidas, quase independentes, externalizadas e corporificadas nas criaturas do *The Brood*.

As mortes, em *The Brood*, são sempre causadas por objetos a princípio inócuos: um batedor de carne, pesos de papel, martelinhos de brinquedo de jardim-de-infância. Seus agentes são fruto de ódios infantis, primitivos, corporificados. Talvez estejamos diante de uma referência

alégorica à banalidade do mal, na medida em que potencialmente qualquer pessoa pode se tornar um assassino, dependendo das circunstâncias. Nola não pode ser descrita como uma pessoa ‘mã’, por exemplo. Nem Raglan, que está buscando uma técnica para curar seus pacientes. Juliana é auto-centrada, alcoólatra como seu ex-marido, cujo crime – no entendimento da filha – é o de omissão. Frank, aparentemente o personagem mais ‘normal’ de todo o filme, é o único humano que comete um assassinato, pois ao ser provocado acaba perdendo o controle para defender a filha. Cindy, emblematicamente – já que estamos falando de emoções infantis – fica entre paralisada e fascinada pelo ataque final dos entes a Raglan.

Em alguma medida, portanto, pode-se pensar em *The Brood* como uma reflexão sobre o ódio infantil. Por “infantil” se entende, aqui, sem freios e capaz de crueldades indizíveis. As criaturas de *The Brood* – cuja tradução significa uma ninhada de pássaros ou de quaisquer animais provindos de ovos, ou um grupo de jovens irmãos – têm uma forma que vale a pena analisar. Ao mesmo tempo em que possuem porte de criança, o rosto parece fruto de uma plástica malfeita, e suas mãos parecem as de uma pessoa velha. As corporificações do ódio não têm idade. Não são capazes de articular palavras – talvez pensamento verbal? – por terem uma língua rígida. O ódio não admite negociação, contemporização ou argumentos. Eles são produzidos por uma única pessoa, e têm um tempo de vida limitado pelo *quantum* de energia que carregam dentro de si. O ódio se consome, com o tempo. Seus olhos não têm íris, não têm órgãos sexuais, e têm uma fenda labial: o ódio é quase cego, não tem sexo nem idade, e é tosco, fruto de uma formação defeituosa, inconclusa.

A indissociabilidade corpo-mente é um tema bastante antigo, mais recentemente retomado pelos românticos no século XIX e pela contracultura no século XX, e a idéia de que o corpo produz sua própria doença não é uma invenção de Cronenberg. Ele a capta e a desenvolve em um sentido quase moral, como uma advertência sobre o risco de se interferir nesses processos. Em *The Brood*, as emoções são o foco. Em *Rabid*, trata-se de transformações ou ‘aperfeiçoamentos’ talvez narcísicos do corpo, o que se busca em uma clínica de cirurgia plástica. A clínica Keloid, que lida com tecidos corporais que seriam uma sorte de ‘precursores’ das células-tronco – tecidos que podem se transformar em qualquer outro –, traduz, não uma profecia visionária do diretor, mas a captação de um certo ‘espírito de época’ pelo artista, de algo que se estava buscando, uma suposta panacéia para todos os males, agora mediada por manuseios e modificações celulares. Lembremos que o primeiro ‘bebê de profeta’ nasceu em 1978 e que, portanto, a possibilidade de manipular células germinativas já estava circulando na época do filme.

Outra reflexão de caráter moral evocada em *Rabid* diz respeito à solidariedade, à construção e à percepção social da doença. Diante da incapacidade de se conter a epidemia, “que não é algo conhecido, como a gripe suína”, conforme diz um locutor de televisão no filme, esta deve ser combatida primeiramente isolando e prendendo, e depois abatendo os doentes, em um Estado marcial. Não há a possibilidade de se cuidar dos doentes. O motorista que é orientado para “não abrir a janela do carro de modo algum” nos lembra algo muito conhecido: indivíduos encerrados em si mesmos, temerosos das ameaças que advêm do Outro, em uma exacerbação da tendência individualista contemporânea levada até o absurdo.

Os dois filmes terminam sem que a perturbação produzida pelos experimentos iniciais seja encerrada ou sequer contida, o que deixa no ar a idéia de que se teria perdido o controle no que tange à ação da ciência sobre os humanos e, de um modo muito pessimista, que atualmente seríamos todos reféns passivos da tecnologia.

Lilian Krakowski Chazan é médica, formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e psicanalista pela Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro. Fez mestrado e doutorado no Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Sua tese examina a construção social do feto como pessoa, e foi publicada no livro *Meio quilo de gente: Um estudo antropológico sobre o ultra-som obstétrico* (Ed. Fiocruz, 2007). Atualmente se dedica aos estudos sociais da ciência e da tecnologia, com foco na área de saúde e nas tecnologias de imagem médica.

O cinema como negativo (duplo) da psicanálise

por Adalberto Müller

O modo como a relação entre o cinema e a psicanálise “assombra” alguns filmes de David Cronenberg (particularmente no caso de *Gêmeos* e *Spider*) nos faz lembrar que tal relação constitui uma outra História do Cinema, aquela que pode ser entendida a partir do “recalque” freudiano em relação ao cinema – isto é, a sua preferência pela Literatura (incluindo-se aí a Mitologia grega) em detrimento de uma mídia que viria a ser chamada, não por acaso, de “divã dos pobres”, segundo a expressão de Félix Guattari. Como demonstra Friedrich Kittler no polêmico ensaio “Romantismo – psicanálise – cinema”, o cinema realiza, na época do nascimento da psicanálise, a “presentificação” dos mecanismos do inconsciente, através de procedimentos como o *flash-back* e o *close-up* (além de todos os truques de Méliès & Cia. e dos efeitos de montagem). Mas Kittler também lembra que psicanálise e cinema são questões “internas” da teoria do cinema que se desenvolve pouco anos depois do seu “nascimento”, com a teoria da *psicotecnologia* de Hugo Münsterberg (de 1916) e com o estudo do discípulo freudiano Otto Rank sobre o filme *O estudante de Praga*, de 1913 (a primeira versão do estudo de Rank, “Der Doppelgänger”, ou “o duplo”, foi publicado na revista psicanalítica *Imago*, em 1914). Entre nós, vale lembrar, Arlindo Machado, em *Pré-cinema e Pós-cinemas*, de 1997, já observou que o “esquecimento” de Freud em relação ao cinema tem razão de ser dentro de uma visão de mundo que considera a palavra falada e a escuta como os instrumentos privilegiados de acesso aos distúrbios do inconsciente – isso sem contar com os exemplos literários de *A interpretação dos sonhos* e de outros ensaios de Freud.

Quando escreve sobre *O estudante de Praga*, o freudiano Otto Rank passa de uma ligeira análise do filme e do cinema (que ele elogia como capaz de mostrar a questão do duplo de maneira “mais clara”) para um exame de toda uma literatura romântico-gótica que trata da questão do duplo. Podemos considerar que a questão do duplo – *Doppelgänger* – em alemão, é a questão em *Gêmeos*, de Cronenberg, tal como ocorre nas obras de E.T.A. Hoffman (“O reflexo perdido”), Edgar A. Poe (“William Wilson”), Dostoiévski (“O duplo”) e Guy de Maupassant (“O Horla”). Imagem primeira desse panorama no cinema, *O estudante de Praga* narra a história de um tal Balduino, que vê seu duplo sair de um espelho, e passa a ser atormentado por essa figura bizarra e medonha, até que decide matá-lo, o que acaba por provocar a sua própria morte. Como nas histórias góticas do duplo – como em *Gêmeos* –, no filme silencioso alemão de 1913 o duplo é uma ameaça destrutiva (uma pulsão de morte, *Todestrieb*, dirá Rank, complemento do narcisismo). O fato de que seja considerado – equivocadamente – o precursor dos filmes de horror pode ser usado de forma positiva para definir o cinema de Cronenberg, que deriva ao mesmo tempo do grotesco gótico (daí um certo “clima” de horror, que não passa de um clímax, o mais das vezes) e do arabesco psicanalítico. Tal como nos contos de Poe (que em inglês se chamam *Tales of the grotesque and arabesque*), a atmosfera gótica se dissolve no arabesco racional e vice-versa, fazendo com que o cinema oscile entre o puro espetáculo sensorial (ótico-sonoro) e um mergulho profundo e calculado na psiquê humana. Mas entra em Cronenberg um novo elemento, que ultrapassa o par literário-filosófico grotesco/arabesco: o elemento tecnológico, ou o cinema mesmo, com todas as suas artimanhas. E, para além (ou aquém, se preferirem) da questão propriamente psicanalítica (tanto em *Gêmeos* quanto em *Spider*) está em jogo aqui a questão psiquiátrica e médica.

Salvo engano, a origem de *Gêmeos* é o caso dos irmãos ginecologistas nova-iorquinos Cyril e Stewart Marcus, que cometeram suicídio em 1975, e cuja história trágica transformou-se no romance *Twins*, de Bari Wood e Jack Geasland (1977). No filme de Cronenberg, os gêmeos ginecologistas são os irmãos Beverly e Elliot Mantle, vividos (como ocorre nos filmes de duplos

por um único ator, Jeremy Irons. Bem sucedidos profissionalmente, Elliot e Beverly (ou Beverly e Elliot) se interessam desde pequenos por fisiologia e sexo, e encontram na ginecologia ao mesmo tempo uma maneira de satisfazerem suas perversões tecnológicas e suas perversões eróticas – que parecem derivar, ambas, de uma encoberta paixão homoafetiva. Assim, usam de seus conhecimentos médicos para explorar o corpo de uma “mãe ausente” ou “morta” (suas pacientes) no duplo sentido: como médicos e como amantes. A temida “cisão” dos gêmeos psicologicamente siameses ocorre quando começam a se relacionar com uma atriz (Claire) que provoca em Beverly uma paixão desenfreada. Para tentar conter a angústia de optar entre separar-se do irmão ou da amante, Beverly mergulha fundo nos psicotrópicos e em outras drogas, no que será seguido por Elliot, que, como gêmeo, sente necessidade de mimetizar o irmão. As drogas e o ciúme terminarão por corroer todas as relações (como ocorre em muitos filmes sobre *drug addicts* desde *Easy rider*) e provocar a loucura e a morte.

A relação entre Beverly e Elliot lembra muitos dos filmes e histórias de *Doppelgänger*: Beverly é trabalhador, honesto, retraído e frágil, ao passo que Elliot é expansivo, sedutor, *bon vivant*. Como nas histórias de duplo, vemos Beverly algumas vezes em sua escrivania trabalhando, ao passo que Elliot parece estar quase sempre “roubando” aquilo de que Beverly se priva: as mulheres, o luxo, a fama. Mas justamente por ser o mais fraco, é Beverly (o sentimental) e não Elliot (o garanhão) quem ganha o amor de Claire, provocando assim a ira fatal de Elliot.

Muito haveria a se dizer sobre a escolha primorosa dos figurinos (por Denise Cronenberg), sobre a esmerada e sombria direção de arte; sobre o modo quase cínico com que Cronenberg nos desvela a vida íntima dos médicos e os bastidores da ciência; sobre a atuação dupla e até quádrupla de Jeremy Irons (quando Beverly se disfarça de Elliot e vice-versa); sobre a mostagem espelhada do plano-contraplano, etc. Esteticamente, Cronenberg é, como sempre, impecável, e nesse filme, justamente, talvez tenha atingido o ápice do domínio tanto da narrativa quanto da técnica cinematográfica (se é que uma coisa possa ser separada da outra). Mas há duas coisas, dentre as diversas, que não podem deixar de ser ditas sobre esse filme angustiante.

Uma é a referência aos irmãos siameses Eng-Chang, que é recontada no final do filme, quando Elliot e Beverly passam a usar esses nomes. Trata-se de um dos casos médicos e sociais mais curiosos do século XIX. Os irmãos Eng-Chang, cujos corpos eram unidos por uma membrana na altura do peito, foram trazidos do Sião para os EUA em 1829, e tornaram-se objeto de discussões médicas, filosóficas e até políticas ao longo de mais de 50 anos na Europa e nos EUA. Seu caso assombrava não apenas os fisiologistas, mas punha em cheque alguns ideais da *individualidade* que forjaram a era industrial. Depois de uma vida de viagens, exposições, fama e declínio, os irmãos siameses morreram de forma misteriosa: supõe-se que Eng tenha morrido de medo depois de constatar que tinha ao seu lado e consigo um cadáver. Essa dúvida ainda assombra os estudiosos do caso.

A outra é o caráter eminentemente cinematográfico que as histórias sobre o duplo tomaram a partir da invenção do cinema. O release de *O estudante de Praga* trazia uma advertência que depois seria repetida por Otto Rank em seu estudo sobre o *Doppelgänger*: apenas no cinema “a dupla figura do herói pode ser expressa de modo adequado, em contraste com o teatro”, que devia mostrar dois atores diferentes. O próprio cinema, em sua constituição, pode ser entendido tecnologicamente sob a ótica do duplo. Pois o filme já nasce como duplo: positivo e negativo, o negativo desaparecendo para se transformar em positivo, como o *foetus papyraceus* – nosso provável gêmeo, segundo uma certa teoria ginecológica, que matamos no útero – desaparece, e com ele o registro “primal” da luz que escreveu as imagens. Criado esse duplo chamado filme (o “positivo”), ele pode replicar-se em múltiplas cópias de si mesmo.

Spider parece começar onde *Gêmeos* termina, ou seja, já começa a partir da loucura, pois temos aqui algo que seria como se Beverly, anos depois de separar-se do irmão siamês, voltasse encarnado na figura de Dennis Clegg, um personagem tomado pela esquizofrenia, que acaba de deixar o hospital onde esteve internado por vinte anos. Na verdade, quando o filme se inicia, com uma câmera subjetiva bastante estranha (mostrando algo que é essencialmente originário em cinema, a chegada de um trem!), não sabemos muito bem quem é Dennis Clegg ou o que ele está fazendo. Estamos diante não da realidade (Cronenberg detesta a idéia de que o cinema

representa a realidade), mas de algo que se parece mais a um ralo, um ralo por onde a realidade nos escapa a todo instante. Gostaria de pensar que o Real é esse ralo, justamente. O que temos na tela (e no som) é tão somente um personagem confuso, que é narrador e protagonista ao mesmo tempo, e que é a nossa única testemunha – e uma testemunha realmente ocular (e auricular).

Estamos, no início de *Spider*, diante de algo que se assemelha às imagens dos loucos realizadas pelo psiquiatra francês Charcot, no Hôtel de Salpêtrière. Charcot e seu “assistente”, o engenheiro Albert Londe, que inventou uma câmera capaz de tirar doze fotos sucessivas, as quais possibilitam os primeiros registros mecânicos da histeria, antecederam a teoria psicanalítica e o cinema. Assim como Freud observou os experimentos de Charcot-Londe, quando estagiou em Salpêtrière, e daí derivou seus primeiros estudos de psiquiatria, os irmãos Lumière se aproveitaram das mesmas experiências ópticas para desenvolver o cinematógrafo, o que justifica a denominação que Tadeu Capistrano vem fazendo do cinema como “manicômio óptico” (eu acrescentaria “-sonoro”). Exemplos desse tipo de filmes não faltam à História do Cinema, do cinema silencioso (*A loucura do Doutor Tubo*, de Abel Gance) ao cinema mais recente (*Um estranho no ninho*, ou o nosso *Bicho de sete cabeças*). Mas o que assombra em *Spider* é a fina articulação da narrativa cinematográfica, através do uso de um ponto de vista interno, que dramatiza a loucura e deixa o espectador inquieto, para dizer o mínimo.

Aos poucos, através de *flash-backs*, vamos entrando na intrincada teia narrativa do *Spider* – que assim se chama porque sua mãe lhe contava, quando era criança, histórias de aranhas, e pelo gosto que foi desenvolvendo de imitar as aranhas construindo teias com barbantes, em seu quarto. Mas não se trata exatamente de *flash-backs* clássicos, já que Cronenberg usa do artifício do “narrador encenado”, ou seja, um artifício recorrente em certos filmes em que o ator-personagem aparece dentro do *flash-back*, ora como mero observador (em *Morangos Silvestres*, por exemplo), ora como observador-agente (em *Lavoura arcaica*). O narrador encenado de *Spider* tem ainda uma particularidade interessante, na medida em que seu processo de reminiscência lembra a do trabalho psicanalítico, ao mesmo tempo em que a postura do narrador-personagem dentro do tecido narrativo lembra a presença do psicanalista (sua distância, e às vezes a quase-transferência) ante o divã do analisado.

Na medida em que o *Spider* reconstrói seu passado de forma fragmentada, ficamos confusos. Sobretudo porque a principal vítima da história, sua mãe, é interpretada pela mesma atriz, Miranda Richardson, que faz também o papel da prostituta com quem seu pai passa a ter relações, e que será – dentro da óptica do *Spider* – o motivo do assassinato da mãe. Mas afinal, quem é a mãe, e quem é a prostituta? Não são, para Dennis Clegg, a mesma pessoa? E quem matou a mãe-prostituta?

Essas e outras lacunas do texto, o espectador terá que preencher ao seu modo, e dentro do processo de análise que ele é convidado a fazer. Cronenberg faz, desse modo, um filme em que a psicanálise não é o tema, mas a trama, a teia. Ao invés de oferecer o filme a um espectador passivo, Cronenberg enreda o espectador numa teia de suposições que exigem uma posição de “escuta”, uma vez que em muitos casos a imagem se revela como ilusão, ou alucinação. Visto sem som, o filme de Cronenberg impressiona pelo cuidado estético com a direção de arte e fotografia, com os movimentos sutis de câmera, com a atuação virtuosa de Ralph Fiennes e Miranda Richardson (sem esquecer do pai, Gabriel Byrne). Mas a dimensão sonora do filme (e o som deveria ser definido como a terceira dimensão da imagem) tridimensionaliza a angústia e o desespero do espectador, e o enreda em sucessivas contradições e desenganos. De certo modo, o par mãe-prostituta, tal como se dá no filme de Cronenberg, remete-nos novamente para questões do narcisismo e da esquizofrenia que freqüentam os livros e filmes sobre o *Doppelgänger*.

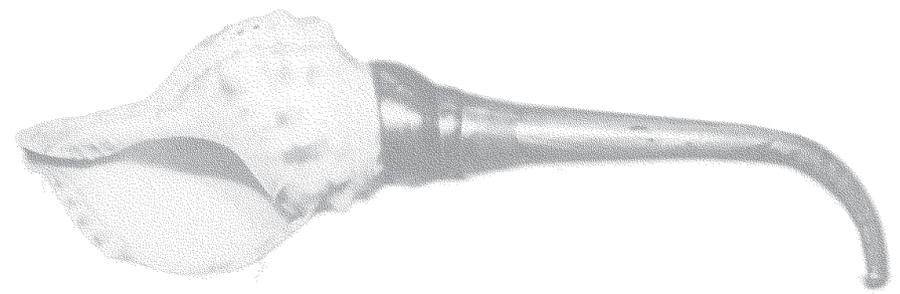
Se Freud tivesse vivido para ver *Spider*, talvez propusesse novas questões para a teoria psicanalítica. Mas enfim, se considerarmos que o cinema e a psicanálise nascem como sintomas do “mal-estar” da modernidade, devemos acreditar que cada um responde, ao seu modo, os belos e adormecidos segredos dos abismos da alma e do corpo humanos.

Referências bibliográficas:

KITTLER, Friedrich. “Romanticism – Psychoanalysis – Film”. In: *Literature, Media, Information Systems*. Amsterdam: F+B Arts: 1997.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e Pós-cinemas*: Campinas: Papyrus, 1997

Adalberto Müller é professor do Departamento de Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde leciona e desenvolve pesquisas sobre Teoria Literária e Literatura e Cinema. Possui Graduação em Letras e Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília (UNB), Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e Pós-Doutorado pela Universidade de Münster. Tem sido Professor Visitante de Cinema no Programa Master I e II em Etudes Cinématographiques da Université Lumière Lyon2 (França), é membro da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) e da AFECCAV (Association Française d’Enseignants et Chercheurs de Cinéma et Audiovisuel). Escreveu e dirigiu o curta-metragem “Wenceslau e a árvore do gramofone”, sobre a poesia de Manoel de Barros, e possui livros e diversas publicações, sobre literatura, cinema e mídia.



O olho e o cérebro: o cinema psíquico de David Cronenberg por Erick Felinto

A obra de David Cronenberg permanece como uma das mais singulares do cinema contemporâneo. Sua estética sombria e visceral, seu fascínio com a abjeção e a monstrosidade e sua encenação perturbadora das relações entre o corpo e os aparatos tecnológicos fazem dessa obra um prato de difícil digestão para espectadores acostumados com os finais felizes e as narrativas lineares típicas do cinema hollywoodiano. É verdade que Cronenberg flertou diversas vezes com Hollywood, mas mesmo nesses momentos ele sempre se situou numa posição marginal. Mesmo em seus trabalhos mais “convencionais”, algo sempre parece estar fora do lugar, ainda que não saibamos bem identificar o quê.

É certo que sua preocupação com corpos, com próteses e o mundo (sempre assustador) da tecnociência faz de Cronenberg um dos artistas mais antenados com a situação contemporânea. Como afirma Steven Shaviro, os filmes do diretor sugerem que as novas tecnologias do capitalismo tardio, longe de apagar nossa experiência do corpo, na verdade a ampliam, ao investir esse corpo de formas novas e particularmente intensas. Mais que isso, porém, a obra de Cronenberg nos oferece material para uma reflexão sobre a própria experiência cinematográfica e seu lugar numa cultura na qual as tecnologias audiovisuais desempenham papel determinante.

Neste sentido, meu objetivo central é ilustrar as potencialidades dessa reflexão através da análise de duas obras próximas não apenas no sentido temporal, mas em sua aparente adoção de modelos narrativos e gêneros caracteristicamente identificados ao cinema massivo. Em *Scanners* e *A hora da zona morta*, encontramos alguns dos temas centrais de Cronenberg representados em formas visuais e narrativas que se situam, como já definiu o próprio diretor, no intervalo entre os mundos da indústria cinematográfica norte-americana e das produções independentes tipicamente européias.

Realizado dois anos antes de *A hora da zona morta* (*The Dead Zone*, 1983), *Scanners, sua mente pode destruir* (*Scanners*, 1981) apresenta significativas semelhanças estruturais com o filme posterior. Ambos têm como protagonistas personagens dotados de poderes extra-sensoriais. Ambos esses personagens estão envolvidos em missões de cujo resultado, em última instância, depende o destino de todo o mundo. Finalmente, tanto o Cameron Vale de *Scanners* como o Johnny Smith de *A hora da zona morta* são figuras patéticas e despossuídas, heróis trágicos em busca de um rumo na vida. O primeiro é homem sem passado, um vagabundo órfão, a quem um misterioso cientista oferece um destino e um sentido existencial. O segundo é um tímido professor de segundo grau cuja vida se despedaça com o acidente que lhe rouba a namorada e a profissão. Entretanto, se nos dois filmes o tema dos poderes ocultos da mente desempenha papel central, em *A hora da zona morta* trata-se de “ver” além do sentido da visão, ao passo que em *Scanners* o problema é “ouvir” além da audição.

De fato, *Scanners* nos apresenta um protagonista atormentado por seu poder de “escutar” continuamente os pensamentos das pessoas. Incapaz de controlar esse dom (ou maldição), ele não encontra paz até o momento em que conhece o doutor Paul Ruth. Esse enigmático cientista, trabalhando para uma também enigmática corporação de segurança (Consec), atua como uma figura paterna, adestrando Cameron no uso de suas habilidades e guiando-o em sua missão de combate contra uma facção terrorista de scanners chefiada pelo megalomaniaco Darryl Revok. Fruto de um acidente com uma droga experimental usada como calmante para gestantes (Demerol), os *scanners* são indivíduos dotados de extraordinários poderes mentais. Podem não apenas sondar e controlar mentes alheias (ou máquinas), mas também destruir corpos. Cameron Vale acaba se revelando como um dos mais poderosos *scanners*, e apenas no final do filme, o espectador descobre os segretos enlacs familiares dos personagens centrais, numa resolução narrativa tipicamente edipiana. Agindo como mentor de Cameron – ainda que suas motivações permaneçam sempre obscuras –, Ruth incita o telepata a confrontar-se com Revok, num emocionante combate psíquico que marca o clímax (e o desfecho) do filme.

O fato de que a mente dos *scanners* possa conectar-se tanto com o sistema nervoso de outros seres humanos quanto com os circuitos de computadores emblemática uma obsessão central de toda a obra de Cronenberg: a conexão “visceral” entre homem e tecnologia, entre corpos e máquinas. Ela aparece, de forma muito mais explícita, em obras como *Videodrome*, *Crash* e *eXistenZ*. Contudo, com sua exploração de complexas máquinas, telas de vídeo, corporações científicas, drogas sintéticas e corpos explodindo, *Scanners* também figura claramente a relação de pânico e fascínio que a cultura entretém com a tecnologia. Em muitas cenas do filme, Cameron Vale não apenas “escaneia” pessoas, mas é ele mesmo “escaneado” por câmeras de vídeo e sistemas tecnológicos de vigilância. Como o típico sujeito da cultura audiovisual contemporânea, ele é um observador em constante sujeição panóptica a outros observadores. Seu único alívio encontra-se no Demerol, a substância química que bloqueia o permanente estado de atenção e escuta em que vivem os *scanners*.

Nesse sentido, a riqueza visual dedicada à construção das cenas de visualização paranormal de Johnny Smith em *A hora da zona morta* encontra paralelo na singularidade como o som é trabalhado em *Scanners*. Além das muitas vozes humanas que ecoam na mente de Cameron, o espectador é submetido a uma série de sonoridades estranhas, ruídos eletrônicos e distorções sonoras (como na cena em que o telepata se conecta ao computador da Consec), sem falar no sombrio e dissonante acompanhamento musical de Howard Shore. *Scanners* é, portanto, um filme que tematiza a penetração do corpo pelos espectros sonoros da cultura tecnológica. Ondas de rádio, sinais de satélite, microondas: são essas invisíveis forças tecnocientíficas que ameaçam

constantemente romper os limites da pele e da subjetividade dos personagens. Como afirma William Beard, “*Scanners* explora o medo do colapso das fronteiras da autodelimitação mental e corporal, bem como o terror (experimentado de diferentes modos pelo ‘escaneador’ e pelo ‘escaneado’) de se perder, de ser engolfado, possuído. O filme trai um fascínio com a *invasão* mental (ou mental/corporal) transgressiva: o apetite de invadir e o medo de ser invadido”.

Esse pânico, como uma força invisível, que atua de dentro para fora, é explicitamente figurado pelas muitas cenas violentas de corpos explodindo. Num dos momentos mais impactantes do filme, o *scanner* Darryl Revok penetra a mente de um funcionário da Consec, fazendo seu crânio estourar – num efeito desenvolvido por Chris Walas, da Lucasfilm, e definido, pelo próprio Cronenberg, como “incrivelmente repulsivo, mas também extremamente bonito”. O encontro entre forças extremas e opostas (o horroroso e o poético, o erotismo e a morte, o desejo e a repressão) também constitui uma característica marcante da obra de Cronenberg. Em *Scanners*, o identificamos, por exemplo, no conflito entre Revok e Vale, um embate aparentemente maniqueísta entre o bem e o mal absolutos. Contudo, nada nunca é inteiramente preto e branco, e a complexa (e quase onírica) estrutura da trama não permite ao espectador uma consciência clara dos fatos. Como o final do filme demonstra, a questão permanece em aberto. Afinal, o que se vê ali é um mundo dominado por corporações tecnocientíficas, cuja moral é sempre nebulosa, cujos objetivos estão sempre obscurecidos por trás de alguma agenda secreta.

Talvez seja possível mesmo identificar nesse mundo cronberguiano uma espécie de visão *gnóstica*. Existe uma divindade maligna e outra bondosa, mas esta última é virtualmente inacessível. Como diria Kafka, com amarga e desesperançada ironia, “existe bastante salvação no mundo, mas não para nós”. Nesse universo de corporações enigmáticas (como a Antenna, de *eXistenZ*), o homem constitui apenas um peão inconsciente, parte de um jogo cósmico impenetrável cujo sentido é apreendido apenas em fragmentos, pelos signos, imagens e sons com que os aparatos audiovisuais nos bombardeiam continuamente. Cameron Vale, inconsciente de sua origem e vivendo uma existência infame e alienada, encarna perfeitamente tal condição. Sua ascensão a uma condição de vida mais humana – oferecida paradoxalmente pela inumana Consec – é obtida por meio da droga responsável, em primeiro lugar, por sua transformação em um *scanner*.

A cinematografia de Cronenberg traduz esse universo em cores pastéis e numa fotografia esmaecida. A câmera se mantém freqüentemente em ângulos baixos e nos mostra continuamente *o ponto de vista dos objetos* mais que dos personagens (algo que talvez se manifeste ainda mais claramente em *A hora da zona morta*). E os objetos, as máquinas e os cenários tecnológicos são sedutores em sua beleza inumana. O ambiente anti-séptico das corporações tem algo de erótico em seu contraste com a impureza dos corpos humanos. Mas trata-se de uma beleza cuja perfeição é inalcançável e geradora, portanto, de um *desejo perverso*. Nenhum corpo será belo e puro como os das imagens midiáticas, nenhuma feição, nem mesmo a da belíssima Kim Obrist (Jennifer O’Neill), parceira de Cameron no filme, pode suplantar essa sedução perversa do inorgânico. No filme, ela é o objeto de desejo do *scanner*, mas em nenhum momento essa tensão romântico-sexual se realiza. Como já se observou, ao contrário de outros filmes de Cronenberg, a sexualidade encontra-se inteiramente ausente de *Scanners*. E é a violência, um impulso endêmico à destruição e ao caos que toma seu lugar. Em sua sede de poder, o maligno Revok parece deliciar-se nas capacidades que tem de submeter, ‘penetrar’ e destruir outros indivíduos.

Scanners é, desse modo, um dos filmes mais perturbadores de Cronenberg. Fazendo amplo uso de uma imagética e de uma estratégia narrativa típicas de uma cinematografia de massa e do gênero terror, ele nos apresenta uma visão sombria (ainda que mais otimista que em obras posteriores) do ambiente tecnocultural em que vivemos. Entretanto, o caráter inextricável da trama, sua complexidade e seus saltos narrativos, as singularidades no uso do som e da imagem apontam para algo além disso. Terror e ficção-científica são convocados como universos de referência, mas o filme os ultrapassa ao embaralhar suas categorias e confundir o espectador. É possível que uma de suas metáforas mais ricas se encontre no personagem de Ben Pierce, *scanner* que aprende a controlar seus poderes através da arte. Em suas obras, que apresentam corpos distorcidos, intervenções médicas e monstrosidades, se expressa uma poética da abjeção.

Isolado do resto do mundo, vivendo como um ermitão afastado da cidade, Pierce materializa o lado sombrio de sua psique na arte, de forma semelhante ao que acontecia com as psicoses dos personagens de *The Brood*, expelidas como próteses macabras de seus corpos. Curiosamente, o ator Robert Silverman, que encarna Pierce em *Scanners*, também aparece como um dos pacientes do doutor Haglan no filme de 1979.

Se *Scanners*, como de resto toda a obra de Cronenberg, nos transporta a um mundo de monstruosidades, próteses e violências tecnológicas ao corpo, é porque o diretor assim materializa sua arte. O cinema, como a mais tecnológica das artes, é também a que mais afeta o corpo do fruidor. Em suas emissões visuais e sonoras, ele nos “escaneia” ao mesmo tempo em que é “escaneado” por nós. Suas imagens nos penetram, impregnando nossas mentes e estabelecendo um vínculo quase que direto com nosso sistema nervoso – uma conexão que as fantasias da ficção-científica não cansam de imaginar em um futuro hipertecnológico (e que o próprio Cronenberg sugere em *eXistenZ*). Com suas imagens perturbadoras, com seus efeitos e ilusões, *Scanners* encena as potências subversivas do cinema. É, acima de tudo, um *filme sensorial*, penetrando nossas mentes e corpos sem concessões de qualquer espécie.

Em *A hora da zona morta*, por outro lado, o tema da transformação tecnológica do corpo e do mundo parece estar, à primeira vista, ausente. Todavia, uma série de elementos em sua concepção visual e estruturação narrativa sugere que, também nessa obra, encontra-se em germe uma *teorização* da experiência cinematográfica e do estatuto do espectador. O filme se inicia com uma seqüência de imagens fotográficas de paisagens idílicas. Supostamente, o que vemos são instantâneos da pequena cidade da Nova Inglaterra onde se desenrolará a narrativa. Sobre essas imagens, lentamente surgem formas cortando as paisagens. Numa tipografia de arestas pontiagudas e aspecto ameaçador, desenha-se paulatinamente o título do filme: *The Dead Zone*. Essa sobreposição das tranqüilas cenas interiores com o título assustador antecipa o tom de ambigüidade que marcará todo o filme de Cronenberg. Em muitos aspectos, *A hora da zona morta* é um dos filmes menos sombrios e mais otimistas do diretor. Entretanto, a história de Johnny Smith nada tem de idílica, caracterizando possivelmente o protagonista mais trágico (porque também o de mais fácil “empatia” com o público) da filmografia cronberguiana.

Já desde as cenas iniciais, percebe-se nitidamente o caráter tímido, sensível e reprimido desse professor de segundo grau que lê para seus alunos o poema *O corvo*, de Poe e sussurra: “muito bom, não?”. Em seguida, recusa o convite de sua noiva para passar a noite com ela. “Algumas coisas valem a pena esperar”, diz ele. Desse modo, em vez de abrigar-se da tempestade que cai e dormir na casa de Sarah, Johnny decide enfrentar a intempérie, que lhe parece menos assustadora que a perspectiva de uma experiência sexual fora da segurança dos laços matrimoniais. Entra em seu carro e toma a estrada, mesmo com *visibilidade extremamente limitada* devido à escuridão noturna e à chuva torrencial. Essa decisão lhe custará muito caro, já que resultará no acidente que o deixará em coma por cinco anos, ocasionado a perda tanto da mulher amada como do emprego. Nesse episódio, a partir do qual irão se desenrolar todas as desventuras do personagem, encontramos já um prenúncio do tema central de *The Dead Zone*: a *dialética entre visão e invisibilidade*. Se Johnny não enxerga o caminhão tombado à sua frente e não consegue também ver nada que ultrapasse seu pequeno mundo interiorano e sua vida inteiramente sob controle, é precisamente esse acidente que lhe trará o *dom de uma segunda visão*.

Pouco depois de despertar de seu longo sono no hospital, Johnny irá experimentar um dos transe que o acompanharão daí em diante, com visões assustadoras do passado e do futuro daqueles que o cercam. Essa capacidade misteriosa, desencadeada por um simples contato corporal, irá também progressivamente esgotar a saúde do protagonista. “A sensação é de que estou morrendo por dentro”, afirma ele a certa altura referindo-se aos transe. De fato, seu médico alerta para o perigo desse ambíguo “dom”, que a cada manifestação ameaça esaurir por completo a energia vital de Johnny. Se antes do acidente, já era clara a fragilidade psíquica do personagem, agora ela se manifesta em nível físico, através da lesão que o faz mancar de uma perna. Confrontado com a repentina fama gerada por seus dons de precognição, Johnny torna-se cada vez mais recluso, num processo em que suas tendências repressivas acentuam-se

ao ponto de quase não mais sair de casa. Em algumas cenas do filme, é tentador pensar num paralelo com *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Hitchcock. Com mobilidade limitada, devido a uma perna quebrada, o personagem do filme de Hitchcock se distrai observando as atividades de seus vizinhos. Johnny, por sua vez, converte-se num observador passivo, que olha a todo momento pela janela da casa e vê a vida passar à sua volta, mas sem a força ou a impulsividade necessárias para mudar as coisas. Contudo, sua *outra forma de visão* é o que lhe permite sair do estado de passividade e começar a mudar o ritmo dos acontecimentos – a princípio, indiretamente.

A primeira visão de Johnny, ainda no hospital, constitui uma das cenas mais marcantes e mais ricas (do ponto de vista da construção imagética) de *The Dead Zone*. Ao tocar no braço de uma enfermeira, ele vê um terrível incêndio queimando sua casa e diz que ainda há tempo para salvar sua filha, que se encontra presa na residência. Deitado em sua cama, Johnny olha para o lado, em direção à câmera – e, portanto, em direção ao espectador – e imediatamente se vê “transportado” ao local da cena. O quarto de hospital e o quarto da menina se fundem, e até mesmo as cobertas de Johnny aparecem em chamas. Entretanto, fica claro que essa “penetração” no *locus* da visão não afeta diretamente o telepata. É uma espécie de *cinema em grau superlativo*, mas no qual Johnny ainda é essencialmente um observador – e imóvel, como o espectador tradicional da experiência cinematográfica. É nesse sentido, como se afirmou anteriormente, que talvez se possa aproximar *A hora da zona morta* a *Scanners*: se, no primeiro, temos um telepata atormentado por visões que lhe revelam futuros sombrios, no segundo temos um paranormal torturado por sua contínua escuta (involuntária) dos pensamentos alheios. Nesses dois filmes, em que poderes psíquicos constituem um tema central, encontramos uma reflexão sobre a extensão dos sentidos humanos: num deles, trata-se de uma possível “dilação” da visão, enquanto que no outro, problematiza-se um “prolongamento” da audição.

A passividade espetatorial de Johnny é confirmada, paradoxalmente, na primeira vez que ele decide utilizar seus poderes de forma *ativa*. Instado pelo xerife de uma cidade vizinha, ele usa a paranormalidade para tentar descobrir a identidade de um assassino serial que mata jovens mulheres. Sem pistas de nenhuma espécie, não resta à polícia outra alternativa que recorrer ao sobrenatural. Johnny toca o braço de uma das vítimas e “assiste” ao crime, mas a partir “do interior” da cena, como na visão anterior do incêndio. Em uma série de planos *plongée* (nos quais a câmera assume posição elevada enquadrando a situação de cima para baixo), Cronenberg constrói um olhar “superior”, que apresenta ao espectador “externo” (nós) todos os desdobramentos da ação criminoso. Chocado com a visão, Johnny exclama “eu vi tudo, e não fiz nada para impedir”. Essa inação e essa passividade constituem parte fundamental da própria ambiência do filme. Como explica William Beard:

todo o filme parece assumir uma qualidade pálida. Violência e visceralidade estão reduzidas a um mínimo. Toda a produção é abafada e amortecida em ação e imagem. Paisagens sem cor, árvores sem folhas, céus cinzentos, interiores pastéis, figurinos apagados, faces tristes e pálidas – essas são as tonalidades dominantes em *The Dead Zone*. De fato, não seria exagero dizer que todo o filme é desprovido de cores primárias. Em lugar do horror, temos o *pathos*, um certo uso consciente de amarga melancolia, uma indulgência emocional em piedade e simpatia por uma pobre alma cujos sofrimentos são imerecidos.

Entretanto, o próprio Johnny irá perceber o equívoco de suas atitudes. Esconder-se do mundo e reprimir seus impulsos (como fez em relação à sua sexualidade) não irá salvá-lo. Dessa forma, ao ter uma visão sombria de um futuro apocalíptico, Johnny decide agir, como herói trágico, em benefício da humanidade. Em situação anterior, na qual havia prevenido a morte de um de seus alunos, Johnny percebera a existência de uma *região vazia* (“a *blank spot*”) em suas visões. Esse ponto cego é a “zona morta” do título do filme, aquela região da temporalidade que permite, a partir da precognição, alterar o futuro. A partir desse momento, a maldição de seu poder converte-se efetivamente em dom, voltado não à salvação pessoal de seu possuidor, mas dos outros.

Não parece casual, portanto, que a cena final de *A hora da zona morta* se passe em um ambiente teatral, no qual Johnny assume a posição de um observador oculto (mas capaz de alterar os acontecimentos). Como o espectador cinematográfico, com mobilidade limitada e atenção dedicada às visões que se desenrolam na tela à sua frente, o protagonista de Cronenberg nos apresenta um percurso que vai da passividade à ação. Através da identificação com as imagens que vê (a ponto de sentir-se “dentro” delas), esse espectador inicialmente distanciado começa a interpretar e construir a teia narrativa. Em um cinema do futuro – possivelmente participativo e interativo –, ele chegaria a definir materialmente os desdobramentos da trama. Desse modo, não soa despropositado sugerir uma “leitura cinematográfica” do filme de Cronenberg. Se *A hora da zona morta* é provavelmente a obra menos visceral e mais contida do diretor, a sugestão final parece, contudo, ser a mesma do resto de sua filmografia: o corpo, a sensualidade e as pulsões são possivelmente fontes de forças destrutivas, mas também constituem as únicas instâncias autênticas da potência criativa.

O impulso final de Johnny, que o leva a uma ação impensável para o personagem do início do filme, envolve um gesto de destruição e criação simultâneas. Ali encontramos o ápice de um processo em que o espectador se constitui em co-criador ativo. Johnny altera os rumos do futuro, ainda que essa mudança exija uma atitude de aniquilação. Os locais em que o protagonista aparece inicialmente – a escola, o hospital, sua pequena residência de classe média – constroem um contraste interessante com o ambiente da cena final, onde encontramos um espaço amplo, com um público que assiste a um espetáculo catártico. Johnny é o espectador que se liberou de sua imobilidade radical e assumiu as potências – perigosas, mas produtivas – que costumava negar em sua busca de segurança e conforto. *A hora da zona morta* permite, assim, identificar a força do cinema de Cronenberg mesmo por trás de uma de suas obras mais convencionais e *mainstream*. Uma força que reside no poder criativo da visão e do engajamento do corpo com as imagens.

Talvez o elemento que mais aproxime *A hora da zona morta* de *Scanners* seja aquilo que Steven Shaviro aponta como um traço fundamental da poética cronberguiana: o colapso da oposição binária entre corpo e mente, pensamento e matéria. Se o cinema se constitui, como sugeria Hugo Münsterberg, numa representação imagética das emoções e faculdades mentais (por exemplo, a memória e a atenção), a obra de Cronenberg ilustra essa tese com perfeição. Nesses filmes, o *pensamento toma corpo* – um corpo, vale dizer, freqüentemente monstruoso e indomado. E não se trata somente da corporificação das idéias em imagens, mas também da impregnação do corpo do espectador por tais imagens. Esse corpo, atravessado pelas representações do cinema, da televisão e dos outros meios audiovisuais, se manifesta como a matéria moldável de um “psicossomatismo” cinematográfico. O tumor gerado pelas imagens em *Videodrome*, a explosão de membros por meio das emissões mentais em *Scanners* e as visões tipicamente fílmicas de Johnny em *A hora da zona morta* figuram todos um mesmo e idêntico impulso: o desejo de constituir um cinema no qual o espectador reencontra, de forma sempre surpreendente, seu corpo e sua imaginação.

Referências Bibliográficas:

- BEARD, William. *The Artist as a Monster*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
 BROWNING, Mark. *David Cronenberg: Author or Film-maker?*. Bristol: Intellect Books, 2007.
 MÜNSTERBERG, Hugo. *The Film: a Psychological Study*. New York: Dover, 2004 (1ª ed: 1916).
 RODLEY, Chris (Org.). *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber & Faber, 1997.
 SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Erick Felinto é mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e doutor em Literatura Comparada pela UERJ/University of California, Los Angeles. É autor dos livros *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica* (Ateliê Editorial, 2008), *Silêncio de Deus, Silêncio dos Homens: Babel e a Sobrevivência do Sagrado na Literatura Moderna* (Sulina, 2008) e *A Religião das Máquinas: Ensaio sobre o Imaginário da Ciberultura* (Sulina, 2005). Atualmente é professor da Pós-Graduação em Comunicação da UERJ e pesquisador do CNPq, atuando nas áreas de cinema e ciberultura.

O cinema maquínico de David Cronenberg, Mistérios e paixões (*Naked Lunch*)

por Maria Cristina Franco Ferraz

Mistérios e paixões remete à obra homônima de Williams Burroughs. O filme cita no início a seguinte frase de Burroughs: “Desafiadores do mundo, há uma Marca insuperável (*unbeatable*): a Marca interior”. Essa interioridade pode, entretanto, nos extraviar, pois em *Mistérios e paixões*, ela não diz respeito a uma instância psíquica ou psicológica. Trata-se de uma *interioridade* maquínica. O filme dá pistas desse tratamento do inconsciente como maquínico, barrando a via a interpretações psicologizantes. Por um lado, pela própria presença de máquinas de datilografia vivas e mutantes que falam e escrevem, no lugar dos escritores. Por outro, de modo ainda mais explícito, pela irônica frase do protagonista, William (Bill) Lee, dirigida à máquina Clark-Nova, quando esta lhe fala de culpa: “Guarda a psicanálise para seus amigos gafanhotos!”.

A outra referência literária fortemente presente no filme é Kafka. Quando Joan, mulher de Bill, se droga com veneno de barata, assim se refere a suas *viagens* kafkianas: “*A Kafka high: you feel like a bug*” (uma viagem kafkiana: você se sente como um inseto). No conhecido texto de Kafka “A metamorfose”, em que Gregor Samsa acorda inseto, o termo empregado é *Ungeziefer* - não necessariamente uma barata, mas certamente um inseto com carapaça, tal como a máquina datilográfica Clark-Nova. Etimologicamente *Ungeziefer* alude a um ser tão vil que nem pode se inserir na lógica do sacrifício, o que remete à figura do *homo sacer* (o banido insuscetível), da vida nua, que Giorgio Agamben enfatizou para falar da total desumanização inerente à esfera do político. Banhado em uma luminosidade cor de âmbar, o filme dá ainda outra pista de sua atmosfera kafkiana: em certo momento, refere-se ao “âmbar translúcido dos sonhos”, apontando para sua atmosfera alucinatória que, como na obra de Kafka, se esquia do simbólico e de interpretações psicologizantes.

No filme, três máquinas se entrelaçam: a máquina literária, a máquina política, a máquina erótica. Sigamos, na brevidade deste texto, o rastro de cada uma delas.

1. A máquina literária ou escrever é muito perigoso

Bill Lee está encrencado com a profissão de exterminador de insetos, pois sua mulher se droga com o inseticida e este sempre se acaba antes que ele dê conta do serviço. Vai então a um bar e encontra amigos. Um deles lhe sugere que escreva pornografia, que dá, garantidamente, dinheiro. Lembremos que o livro de Burroughs *Abnoço nu* (*Naked Lunch*, publicado em 1959) foi perseguido judicialmente, primeiro em Massachusetts, depois em outros estados americanos, justamente por *obscenidade*. O caso judicial foi, em vários sentidos, marcante, quanto mais não seja por ter se tratado do último caso deste tipo de processo com relação à literatura escrita nos Estados Unidos. Na ótica do filme, ser obsceno é, antes, escrever sob a batuta do mercado: isto é que seria pornografia. *Mistérios e Paixões* articula então, em vários planos, censura (do próprio escritor) e perseguição política, bloqueios e dificuldade de publicar.

A escrita em *Naked Lunch* (tanto no filme quanto no livro) não diz respeito a um suposto sujeito autor, mas a máquinas de certo modo autônomas. Cronenberg faz aqui uma referência precisa a Burroughs, que desenvolveu o método de *edição* (*cut-up*, por si só cinematográfico),

anulando a função *escritor-autor*, em favor de uma *base mecânica* para a criação literária. A trilha sonora inicial do filme, jazzística, com evidentes marcas de improviso, faz ressoar musicalmente o eclipsamento da função autoral e as apropriações artísticas do acaso.

Quem escreve no filme? Quem é o escritor? Desde o início, a máquina-inseto Clark-Nova se autonomiza e dita o texto. Ou, em sua versão *alien* - que tanto significa *estranho* quanto *estrangeiro* -, secreta substâncias viscosas embriagantes quando gosta do escrito. Ou ainda é ela que cria quando há “bloqueios”, o que sucede no caso da máquina Martinelli, do outro da trama, encontrado no norte da África. De todo modo, quem escreve se desumaniza, qualquer que seja a máquina e o mecanismo em jogo: censura, bloqueio ou mesmo, como diria Fernando Pessoa, os *outramentos* que certas escritas franqueiam.

Ainda a respeito de escrita e, mais especificamente, de jogos de linguagem, há no filme uma passagem bastante elucidativa: Lee conversa com outro escritor, em um mercado no norte da África. Dá-se então uma disjunção entre o dito e o não dito, entre o que se diz e o que verdadeiramente se expressa. O que realmente está se dizendo é “telepaticamente” percebido, lido nos lábios, o que é muito bem realizado no filme, descolando-se a voz em *off* das imagens dos lábios do personagem. Eis o que a voz, além ou aquém do movimento dos lábios, afirma: relações amorosas facilmente se confundem com crueldade, assassinato e canibalismo, como é aliás o caso de algumas espécies de insetos. O escritor diz “telepaticamente” para Bill e para os espectadores que sua relação com a mulher (a mesma Joan) é um processo de “destruição constante e suave de sua auto-estima e sanidade”. Mas é preciso saber ouvir isso (e vê-lo no filme). Significativamente, a mulher, Joan, também ela escritora, é a única que só escreve a mão, pois, como afirma, as máquinas a intimidam.

Há ainda uma passagem-chave sobre a máquina literária: uma conversa entre alguns amigos e Lee em um bar. Nessa conversa, o próprio filme tece o fio desta leitura. O que está em questão entre eles: o sentido de reescrever interminavelmente um texto, como expressão do desejo de controle e de equilíbrio. Para um dos presentes, esse gesto é visto como pecado ou culpa, por impedir a emergência de “pensamentos mais *reais, honestos, primitivos*”. Reescrever equivaleria, portanto, a trapacear. O filme presta tributo a Burroughs, ao propor uma escrita que escapa ao controle da consciência, da racionalidade. Ai sim se estaria *fora da cena* socialmente partilhada, introduzindo-se uma outra inflexão do termo *obscenidade*.

Juntando-se ao grupo de amigos nessa discussão no bar, William Lee se diz então um “exterminador do pensamento racional”. Como seu trabalho é o de detetizador, fica sugerida a equivalência entre o pensamento racional e o reino algo asqueroso dos insetos. Trata-se, de fato, de um “exterminador letrado”, de um exterminador das Letras bem pensantes. Ao contrário da obscenidade dessa visão visceral e incontrolada da escrita, pornografia é ser cúmplice do *status quo* bem-pensante, que se contrapõe ao que é “real, honesto, primitivo”. A empresa de exterminadores de insetos em que Lee trabalha se chama, significativamente, *Automat*. Na esteira das discussões sobre escrita mostradas no início do filme, pode-se relacionar o nome dessa empresa (*Automat*) à proposta também cara a Burroughs de uma escrita anti-racionalista, que coloca automatismos e alucinações a serviço dos fluxos menos racionalizáveis da vida e do corpo.

2. A máquina política: Nova York, 1953

A trama do filme gira em torno de controle policial, de perseguição, de um mundo em que pululam agentes infiltrados em um clima propriamente kafkiano, com seus inspetores, funcionários, toda uma legião fervilhante de insetos: seres que se escondem, sobrevivem a tudo – dizem que até a bombas atômicas - minando sempre numerosos por fendas, frestas, por detrás de móveis. Não se pode perder de vista, nesse sentido, as marcas de local e data que abrem o filme - Nova York, 1953. A data coincide com as experiências de Burroughs em Tãnger, quando escrevia, em um quarto alugado em um prostíbulo homossexual, os textos que chamava de *Interzone*. Estava-se na era do macarthismo, de uma infatigável caça às bruxas em meios literários, artísticos, midiáticos, em um contexto de histeria anti-comunista durante

a Guerra Fria. Com efeito, nessa campanha radical direitista promovida nos Estados Unidos sobretudo entre 1950 e 1954, intimidações e delações atingiram em larga escala meios artísticos e intelectuais.

O escritor e jornalista Fernando Peixoto considerou o macarthismo como máquina paranóica, como máquina de traição e medo. Para se ter uma noção do terror generalizado e de suas implicações, leia-se um trecho de um importante discurso de Dalton Trumbo no Sindicato dos Escritores dos Estados Unidos, referido ao sombrio período: “cada um de nós sentiu-se compelido a *dizer coisas que não queria dizer, a fazer coisas que não queria fazer* [...]”. Daí porque nenhum de nós – direita, esquerda ou centro – emergiu sem *pecado* daquele longo *pesadelo*” (grifos meus).

Há portanto no filme uma densa atmosfera persecutória, um clima paranóico geral que remete à historicidade, não ao meramente alucinatório ou psíquico: mundo de agentes e contra-agentes, evidenciado por vários elementos do filme. Por exemplo, o primeiro inseto falante sai de uma caixa na própria seção policial de Narcóticos. Bill se torna ele mesmo um agente. Máquinas/agentes lutam sangrentamente entre si. A escrita é usada como ferramenta em uma rede cerrada de vigilância: a polícia dá a máquina a William Lee para que este escreva relatórios. A própria empresa *Interzone Incorporated* fabrica e vende drogas, mostrando de que modo o comércio internacional de drogas está vinculado à polícia, desde o início, e também a consultórios médicos. De fato, é o médico (que é o dono disfarçado de *Interzone*) que propõe a Bill trocar a droga anti-baratas por uma outra ainda mais potente, extraída de centopéias gigantes... brasileiras.

Há algumas referências ainda mais explícitas a esse clima macarthista, persecutório e opressivo. Bill deve, por exemplo, fazer o relatório das supostas atividades subversivas de Joan Frost, a mulher amada. Em certa cena, a máquina-agente alienígena lhe diz que ele está se saindo tão bem como agente que bem poderia fazer carreira na CIA. Bill Lee repete então essas letras em sua condição simplesmente fonética, dizendo que soam bem, e que esta poderia de fato ser uma boa carreira. Acrescenta, entretanto, que integrar a CIA seria “desistir de mim para ser escritor”.

Tampouco se pode esquecer - memória recente em 1953, ano em que se passa o filme - que judeus, homossexuais, ciganos e resistentes haviam sido eliminados em campos de concentração na Segunda Guerra por meio do uso de um inseticida (Ziklon B), concretizando a lógica implacável de sua equivalência a insetos. Há aliás pelo menos dois personagens de *Interzone* (Hans e Fedela, disfarce do Doutor Benway) com sotaque alemão. Perseguição política a escritores “obscenos” funde-se à perseguição a homossexuais, introduzindo-se o tema de nossa terceira máquina.

3. A máquina erótica: falos e envaginações

O filme trata explicitamente o tema da ambivalência sexual e do horror à homossexualidade, tomada como um estigma, como “marca interior”. A sexualidade alia-se à viscosidade de mucosas: a máquina Clark-Nova é um inseto com carapaça, por baixo da qual se expressa uma espécie de boca/ânus/vagina, de carne avermelhada e esponjosa. Bill Lee nega em vários momentos ser *fag* ou *queer* (veado), até ir para a cama com meninos nos trópicos africanos. A ambigüidade também permite a associação barata/mulher/vagina, desde o vício de Joan, que é a primeira a se drogar com o pó amarelo anti-baratas. Quanto à droga tirada da centopéia gigante brasileira, esta é mais diretamente vinculada à homossexualidade masculina, tornando-se o duplo *vício* de William Lee. Na relação com a escrita também se manifesta, com humor (que, como em Kafka, atravessa toda a obra) a ambigüidade sexual; a máquina Clark-Nova diz em uma cena para Lee: “não seja mariquinhas: bata forte”.

Significativamente, é nos trópicos colonizados e empobrecidos que eclode a homossexualidade. Vejamos três passagens encadeadas:

a) Lee revela a Cloquet, suíço e homossexual, seu horror e nojo à homossexualidade, tomada justamente como *sub-humana*. Narra então seu encontro fundamental com um travesti que lhe

diz ser seu *dever* “viver e suportar o *fardo* orgulhosamente, para todos verem”. Conta a estória do triste fim desse travesti cujas hemorróidas explodiram, sendo destripado até restar apenas sua carcaça.

b) No carro com Kiki, garoto de programa, e Cloquet, William Lee conta também a cômica história do cu falante que começa a exigir direitos iguais e deseja tomar o lugar da boca, para conquistar o direito de ser beijado. Auto-suficiente (por falar, comer, cagar), o reivindicativo ânus termina selando a boca e tornando o cérebro impotente para dar ordens, antes de eliminá-lo. Aqui, a homossexualidade assumida e vivida parece por fim tomar a palavra.

c) Na seqüência dessa cena, porém, já na casa de Cloquet, o homossexual que enraba o garoto de programa revela-se uma imensa centopéia canibal e vampiresca.

À máquina homoerótica associam-se, portanto: temores primordiais (ser literalmente comido; explodir pelo ânus), repugnância e viscosidade, anulação do corpo do outro na relação anal, temor de ser invadido (por trás), morto e devorado, literalmente. Mas, ao mesmo tempo, de modo mais leve e bem humorado, anuncia-se que um dia o anal virá a público exigir seus direitos, calando bocas e ordens ditadas pela razão e pelo cérebro.

Há ainda no filme outro elemento significativo da máquina erótica: a máquina de escrever árab que Joan dedilha, tátil, que, aos toques e carícias dos dedos da mulher, abre suas entranhas e vísceras, respira, põe para fora seu membro viscoso e vigoroso, saltando sobre os corpos dos amantes, até ser chicoteada pela empregada em uma cena com toques (até no vestuário) sado-masoquistas. A máquina então se suicida atirando-se pela janela; ao se estilhar no chão, volta à sua forma usual como máquina de datilografia.

Vimos então como as três máquinas - a máquina literária, a máquina política e a máquina erótica - se mostram e se entrelaçam. Repugnância, abjeção, secreções, viscosidade, estranheza: vísceras. Culpa, medos, censura, perseguições, polícia, drogas. Grande homenagem a William Burroughs e farto banquete para aqueles que se dispõem a se desnudar de suas carapaças para se expor em sua condição real, honesta e primitiva.

Maria Cristina Franco Ferraz é professora titular da Universidade Federal Fluminense (UFF), Doutora em Filosofia pela Universidade de Paris 1 – Sorbonne e autora dos livros *Nietzsche, o bufão dos deuses* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994 e Paris: Harmattan: 1998), *Platão: as artimanhas do fingimento* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999) e *Nove variações sobre temas nietzschianos* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002).

As Engrenagens Lubrificadas: Cronenberg, automóveis e corpos super-excitados por Guillermo Giucci

“Um aspecto do horror, e certamente dos meus filmes, é a repulsa. Tenho que dizer às pessoas que algumas das coisas que elas acham em meus filmes são feitas para serem repulsivas, sim, mas há um aspecto bonito nelas.”

David Cronenberg

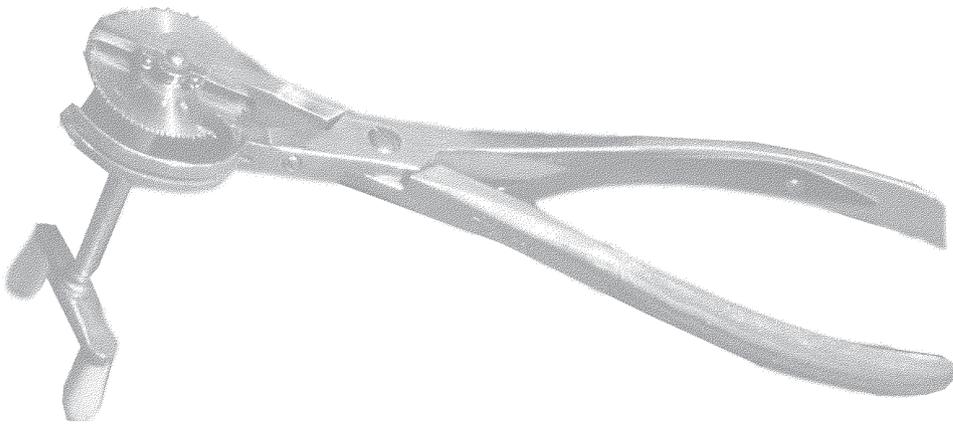
Duas garotas pedem carona na beira de uma rodovia, com shortinhos bem ajustados e camisas semi-abertas no calor do verão, quando passa um caminhão-trailer e as recolhe. Elas entram no trailer, que está mobiliado como se fosse uma casa, e se entregam sem demoras ao prazer, nos braços de um dos mecânicos da equipe FastCo de carros de corrida, enquanto o outro conduz o caminhão. Trata-se de uma cena de *Fast Company*, o filme que David Cronenberg realizou em 1979, e que mostra a imagem da boa vida antes da aparição do AIDS: sexo imediato, despreocupado e livre entre jovens em movimento. O lado festivo, luminoso e efêmero da sexualidade, com algo da irônica alta velocidade dos encontros sexuais em *A laranja mecânica*, embora desprovido do componente dramático de *O último tango em Paris*.

Em *Fast Company* há dois tipos de carros de corrida: por um lado, os super-velozes que atingem os quatrocentos quilômetros por hora em trinta segundos e freiam com pára-quadras. Mais do que veículos automotores, parecem foguetes patinando numa pista reta e asfaltada no meio do deserto. Por outro lado, estão os carros “preparados”, com motores muito possantes, sempre rugindo como leões, chamados *funny cars*. Neste caso, *funny* não é no sentido usual de divertido mas alude à estranheza, aos prazeres estranhos.

O que significa, porém, “estranhos prazeres”? De acordo com a interpretação psicanalítica, estranheza significa algo de espantoso que afeta as coisas familiares desde épocas remotas. Segundo Freud, o angustioso se transforma em sinistro quando complexos infantis reprimidos são reanimados por uma impressão exterior. E, de todos os sentimentos que afetam os seres humanos desde os tempos mais arcaicos, nenhum deles é tão importante como as nossas relações com a morte. Podemos entender, conseqüentemente, uma vertente do cinema como um meio técnico para provocar um estranho prazer: exibir imagens sinistras vinculadas com mutações e mortes.

Quando o escritor inglês James Ballard publicou o romance *Crash*, em 1973, apresentou uma ficção distópica: a sociedade da *parafilia* (amor paralelo, amor outro). O controverso livro aborda o problema de uma sociedade dominada pelo casamento entre a razão e o pesadelo, e tematiza o dilema da disponibilidade da tecnologia moderna como um meio para extravasar nossas psicopatologias. Rebelando-se contra as técnicas e as perspectivas do romance tradicional do século XIX, Ballard usou a figura do automóvel como exemplo de um gigantesco desastre, e pretendeu escrever “o primeiro romance pornográfico baseado na tecnologia”. Ballard nos previne contra esse mundo dominado pelas ficções políticas e mercadológicas: “a função principal de *Crash* tem a ver com a cautela, é como uma advertência contra esse reino brutal, erótico e super-iluminado que nos atrai de uma forma cada vez mais persuasiva rumo ao limite da paisagem tecnológica”.

No filme *Crash*, lançado por David Cronenberg em 1996 com base no romance de Ballard – inclusive, o personagem central do longa-metragem se chama James Ballard, interpretado pelo ator James Spader – o automóvel funciona justamente como a ferramenta cultural do choque. Vejamos a sinopse de *Crash*: “Após se envolver num acidente de carro com uma médica, publicitário começa a se relacionar com um grupo estranho de pessoas, que têm como fetiche a reprodução



de acidentes de carro e a relação dos mesmos com o sexo. Aos poucos, ele e a mulher começam a ser introduzidos num mundo de estranhos prazeres carnis, sempre ligados ao sexo e aos carros”.

O automóvel costuma oferecer conforto sonorizado, estimula regras e proibições que obrigam à cooperação durante a circulação e simboliza o espaço uterino que nos envolve e nos protege. No entanto, em diversos filmes, o carro adquire um suplemento maldito. Aproveitando a fenomenologia do espaço do filósofo alemão Peter Sloterdijk, podemos afirmar que o automóvel é um *erotopo*, que exhibe a vida do desejo e o fluido dos ciúmes, e também um *alehotopo*, no sentido de que por meio do acidente se revela uma verdade. Além de ser um espaço que contém – um contenedor –, o carro é uma extensão protética que intensifica a mediação e cuja imbricação corpo/estrutura técnica transforma o automobilista num ciborgue.

Destaco o *erotopo*. Sabemos que há uma atração popular pela idéia do sexo em movimento, especialmente para os jovens, que ganham mobilidade e privacidade no carro. Este se coloca à disposição para passeios, viagens, piqueniques, bailes, festas e bares, estendendo o alcance da conquista amorosa. Embora dentro do veículo se restrinja a liberdade de movimentos, é difícil evitar as fricções e os contactos. Mistura de quarto móvel e de cama, no interior do automóvel se acentua o sentido da intimidade e da atração, bem como os sentimentos de desgosto ou repulsão. O cinema norte-americano plasmou essa combinação de mobilidade e sexualidade em filmes como *Saturday Night Fever* ou *Os embalos do sábado à noite*, com rápidos acoplamentos corporais, e *Titanic*, onde a heroína perde a virgindade dentro de um carro na garagem do transatlântico de luxo.

Crash leva à sua máxima expressão a combinação de mobilidade, sexualidade e morte. Da sacada do apartamento dos protagonistas, enxergam-se apenas estradas e automóveis, enquanto dentro das casas só se fala de veículos, acidentes e sexo. O desastre buscado é a adrenalina de uma sociedade sobre-protegida. Bater é como penetrar e gozar. O momento do “sentimento oceânico” ocorre quando máquinas e corpos super-entusiasmados se fusionam. Corpos deformados por acidentes de carro praticam o sexo lubrificado, a penetração rápida e a descarga orgástica. Mais do que a beleza, o que excita os personagens são os estigmas físicos, o risco, o voyeurismo, a redenção da morte violenta.

Muito poderia se dizer sobre as cicatrizes, tão importantes simbolicamente desde aquela que marca o corpo de Ulisses na *Odisséia* de Homero. Basta mencionar aqui que, em *Crash*, a cicatriz funciona como um modo de atração sexual. Não só remete ao acontecimento – o acidente passado – mas também o comemora como uma forma de vida. Com isso, reconhece-se rapidamente que estamos longe do crime elegante ou perfeito, ou da elaborada estratégia de *Dial M for Murder* ou *Disque M para matar*, o filme de Alfred Hitchcock. Tampouco se pode entender a vida como um lento morrer com boa saúde, como a demorada estadia num hospital, como a preservação do ser a qualquer custo: o corpo é a residência da excitação e da descarga.

Nossas idéias mais prezadas – a santidade da vida, o amor, a família burguesa, a proteção contra o sofrimento físico e moral – são impiedosamente questionadas neste filme. Há um “ar de família” com os diretores do desgosto: *Crash* é a versão canadense, norte-americana, da *Saló* italiana de Pasolini. Quem o confirma é o próprio Cronenberg: “Um aspecto do horror, e certamente dos meus filmes, é a repulsa. Tenho que dizer às pessoas que algumas das coisas que elas acham em meus filmes são feitas para serem repulsivas, sim, mas há um aspecto bonito nelas”.

Exibe-se no cinema aquilo que escritores como Raymond Roussel e Franz Kafka apresentam na ficção literária: máquinas surreais, esquarterjadas, inúteis. Esses autores convertem a realidade cotidiana das máquinas em situações extravagantes, explicadas com o léxico de um racionalismo sofisticado e delirante. A mortífera máquina de castigo que Kafka introduziu como exemplo de uma época perversa em seu conto *Na colônia penal*, de 1914, consta de três partes e se desloca durante a execução por parte de um guarda que desconhece os motivos da sentença. Mas o objetivo é matar o condenado por meio da inscrição mecânica da sentença no seu corpo. Como acontece sempre com Kafka, podemos multiplicar as interpretações alegóricas sem nunca alcançar uma resposta definitiva.

Nos textos do excêntrico aristocrata Raymond Roussel aparecem, igualmente, prisioneiros e suplícios. No entanto, para esse escritor, admirador de Júlio Verne e de Pierre Loti, a imaginação

literária devia reinar absoluta sobre toda forma de utilitarismo. A escrita da repetição e da diferença de Roussel, apoiada em imagens de máquinas insólitas, apresentadas com uma evidência inquestionável e com um meticuloso grau de detalhes, remete ao que tem se denominado “articulação do impossível”.

Vejam alguns exemplos de máquinas impossíveis. Em *Locus Solus*, de 1914, num sítio perto de Paris onde o milionário Martial Canterel dedica sua vida à ciência, há um imenso recipiente cheio de *aqua-micans* (água rutilante que, graças a uma oxigenação especial, permite respirar sem esforço aos seres terrestres submersos em suas ondas, incluindo a esbelta bailarina Faustine) e uma gigantesca gaiola de cristal onde, com base em injeções de *vitalium* e *resurrectina*, é possível vencer a rigidez dos cadáveres e dotar de vida fictícia aos mortos.

Com esses exemplos, pretendo assinalar o vínculo entre a literatura e o cinema. Cronenberg é conhecido por sua dedicação ao gênero fantástico e pela dimensão “surreal” de seus filmes. *Crash* transborda a idéia do ordinário: representa o cotidiano de pessoas que estabelecem um vínculo grupal secreto com o acidente e com a morte. São participantes dos “estranhos prazeres”, como a fornicação em carros batidos. Por se tratar do automóvel e da sexualidade — temas tão próximos das nossas vidas cotidianas que tendemos, por um lado, a “naturalizar” (automóvel) ou, então, a esconder (sexo) — choca-nos o tratamento que lhes é dado em *Crash*. Sintomaticamente, trata-se do filme mais polêmico do diretor canadense, que foi proibido no Inglaterra e considerado não apto para menores de dezessete anos nos Estados Unidos.

Em *Crash*, o automóvel perde seu *glamour*. Essa máquina-fetichismo rolante, esse objeto de desejo de consumo que milhões de pessoas ostentam orgulhosas no dia-a-dia de cidades tão diferentes como Nova York, Paris, Tóquio ou São Paulo, neste caso serve à vontade de aniquilamento. É um ritual de sacrifício ao totem, onde o *médium* é a pessoa que acumula cicatrizes no corpo. Não poderia ser maior o contraste com aqueles felizes proprietários de automóveis que os fins de semana lavam obsessivamente seus carros no subúrbio até conseguirem fazê-los brilhar como diamantes, e que cuidam mais deles do que das esposas e dos filhos. Nada mais distante para o “guru” Vaughan, um alter-ego de Robert de Niro em *Taxi-Driver*, do que a publicidade que anuncia o carro como sinônimo do sucesso.

O uso de canais e ferrovias exemplificou, no século XIX, o progresso do movimento e da comunicação. Durante a primeira metade do XX, a metáfora civilizadora se estendeu até o sistema de caminhos e rodovias. Norbert Elias escolheu o exemplo das estradas para ilustrar o processo de adestramento humano nas sociedades más avançadas. De acordo com esse autor, o trânsito nas ruas principais de uma grande cidade requeria uma modelação muito diferente do aparelho psíquico. Os automóveis circulavam a toda velocidade, de um lado para o outro; os pedestres e os ciclistas tentavam se escapular entre a multidão de carros; havia guardas de circulação em cada cruzamento importante, com o fim de organizar o trânsito. Toda essa regulação externa apontava, fundamentalmente, a conseguir adequar o comportamento individual às necessidades da trama social.

Crash apresenta uma versão alternativa do aparelho psíquico, que não se adapta à coerção do trânsito. O espaço público da mobilidade é o âmbito privilegiado da atuação perigosa, uma sombra do inconsciente. Uma vez descoberto o segredo de que as ruas, as avenidas e as auto-estradas existem para o êxtase, o mundo se transforma. Essas pessoas não se relacionam com qualquer um. Andam como enfeitados pelo risco, como os apaixonados que descartam a heterogeneidade social. Excitam-se com fotos de colisões e com imagens de mortes violentas. Vivem intensamente o efêmero: seus lugares de encontro são com frequência ilegais, como o improvisado espaço onde reconstruem a morte de James Dean e onde a polícia dispersa os participantes.

São os espaços outros, que Foucault denomina “heterotopias”, diferentes das utopias que são locais sem lugar real. O trânsito seria, em *Crash*, uma modalidade da heterotopia cinema, a imagem ausente de uma possibilidade real. Em particular, refiro-me ao terceiro princípio da heterotopia, “o poder de justapor num só lugar real múltiplos espaços, múltiplos locais que são incompatíveis”. A heterotopia cinema (“sala retangular muito curiosa, ao fundo da qual, sobre uma tela bidimensional, vê-se projetar um espaço em três dimensões”) permite deslocar a busca de segurança no movimento mecânico em direção ao seu contrário, a excitação do acidente.

Comutações, contatos: cenas de violência segundo David Cronenberg

por Evando Nascimento

É claro que esse lugar desviado não pode existir de modo regular. De fato, é nossa definição de “acidente”: sucesso eventual ou ação da qual, involuntariamente, resulta dano para as pessoas ou as coisas envolvidas. “Não há acidentes” diz um dos personagens de *Naked Lunch*, o filme de Cronenberg baseado no romance homônimo de William Burroughs. Para o seletivo grupo de corpos super-excitados de *Crash*, o acidente significa primeiro a revelação e depois uma promessa de felicidade que deve ser repetida até o fim. Digamos que há uma arte do suicídio que é móvel e cinematográfica.

Podemos caracterizar esses caminhos do terror como não-lugares? De acordo com a reflexão do antropólogo francês Marc Augé, a modernidade tardia é produtora de “não-lugares”, ou seja, de “espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudeleriana, não integram os lugares antigos: estes, catalogados, classificados e promovidos à categoria de ‘lugares de memória’, ocupam aí um lugar circunscrito e específico”. Os não-lugares seriam espaços desmemoriados, provisionais, de passagem, de trânsito contínuo, de interação efêmera, uma nova configuração espacial típica da modernidade tardia como aeroportos, grandes redes de hotéis, supermercados e rodovias.

As auto-estradas constituem o melhor exemplo de não-lugares, são palimpsestos onde a individualidade solitária recompõe as identidades e reconstitui as relações. Os corpos super-excitados expressam seus desejos na via pública, e estão sempre buscando seus outros semelhantes. Reconhecem-se pelas deformidades e velozmente fornicam, com uma apetência inalcançável para os casais tradicionais.

É claro que ninguém teoriza sobre a mini-morte que se segue ao coito; tampouco sobre o enfraquecimento da experiência com o fim da aventura e a hegemonia do simulacro. No mundo dos seres excitados só vale a super-emoção. O sentimento da excitação confirma que existimos. Excito-me, logo existo. É mais do que o instinto animal, é uma mitologia da descoberta da essência da vida. Impossível vincular essa descoberta com categorias como “heterossexualidade”, “homossexualidade” ou “lesbianismo”. Quando chega o momento do encontro lubrificado pela química do perigo, dissolvem-se as polaridades: homem com mulher; homem com homem; mulher com mulher; mulher com homem e voyeur.

Nesse sentido, é antológica a cena da relação sexual entre os personagens de Vaughan e Catherine Ballard no lavadeiro de carros, enquanto o adúltero e “cornô” James Ballard está sentado ao volante e ajusta o espelho retrovisor, para ver melhor como sua esposa se entrega voluptuosamente ao prazer no assento traseiro. O sexo é perigoso, e o desejo só acaba com a morte violenta. Não há ciúmes, mas busca de excitação. O marido persegue a esposa pelas ruas e a atropela, produzindo uma grave acidente mas sem chegar a matá-la. Abraçados como um casal romântico no chão, copulando, as palavras finais do marido dizem tudo: “Quem sabe da próxima vez, querida, quem sabe”.

Referências bibliográficas:

- AUGÉ, Marc. *Los “no lugares”: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1996.
ELIAS, Norbert. *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
FOUCAULT, Michel. “Des espaces autres”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, Outubro 1984, p. 46-49.
SLOTERDIJK, Peter. *Esfemas III*. Espumas. Madrid: Siruela, 2006.

Guillermo Giucci fez doutorado em Letras na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, e atualmente é professor do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Publicou os livros *Viajantes do maravilhoso: o Novo Mundo* (Companhia das Letras, 1992); *Sem fé, lei ou rei: Brasil 1500-1532* (Rocco, 1993); e *A vida cultural do automóvel* (Civilização Brasileira, 2004); e, em co-autoria com Enrique Rodríguez Larreta, *Gilberto Freyre. Uma biografia cultural* (Civilização Brasileira, 2007).

Há uma cena de *Marcas da violência*, de 2005, que foi suprimida da edição final e que se encontra reproduzida no *making of* do DVD. Segundo o próprio David Cronenberg, é uma seqüência que tem a marca de seus outros filmes; a cena é mostrada sem que se comente o porquê da “estranha semelhança”, que de algum modo se dissipa no resto da película, ou seja, o filme tal como o vemos em sua versão oficial. Trata-se, na verdade, de um pesadelo do protagonista Tom Stall, interpretado pelo ator Viggo Mortensen, quando se vê perseguido por estranhos que dizem reconhecê-lo, mas com um outro nome (Joey Cusack) e com uma outra identidade. No mau sonho, retirado da versão final, o corpo do gângster Carl Fogarty, aparece com todas as suas vísceras, fumegando e de modo pouco realista, pois se precisou de todo um truque de estúdio para permitir que aquele abdômen fosse rasgado e plasticamente mostrado em suas entranhas. À diferença de outras obras do diretor, em *Marcas da violência* o corpo não está propriamente em cena, a não ser justamente quando é atacado por forças que o deceparam ou dilaceram ao extremo.

A cinematografia de Cronenberg constitui um campo de forças em correlação. Trata-se de um cinema da Figura – no sentido que Deleuze deu a essa designação – e não da Representação. Tanto *Senhores do crime*, de 2007, quanto *Marcas da violência* têm como fundo histórias da máfia – no primeiro caso, a máfia russa em Londres; no segundo, a máfia enraizada em território americano. Porém, nenhuma dessas histórias se rende ao sensacionalismo, pois a trama principal envolve questões que não dizem respeito simplesmente à criminalidade organizada. Digamos que essa violência banal das grandes cidades fornece os clichês que o diretor canadense teve que depurar para materializar enredos pautados pelo Ritmo figural. Em outras palavras, os crimes da máfia estão lá como o resíduo estereotipado que é preciso (des)tratar cinematograficamente, para poder engendrar algo que não se limita à simples tradição dos filmes de gênero. Chamar de “policial” esse cinema é reduzi-lo ao que tem de menos intensivo e deslocador.

Marcas da violência e *Senhores do crime* têm como força-motriz a memória involuntária. Em ambos, o passado retorna não por um ato voluntário de rememoração, mas por algum elemento externo que desencadeia novos eventos no presente. As forças dessa arte de Cronenberg lembram a pintura de Francis Bacon, pois são dotadas de invisibilidade, mas nem por isso afiguram menos capazes de surtir efeitos no plano do visível.

Em *Marcas da violência*, dois facínoras chegam à cidadezinha de Millbrook, Indiana, e resolvem praticar um assalto num café; como se trata de um lugarejo, imaginam que será brinquedo de criança. Mas o dono do bar reage com virulência e acaba assassinando os dois comparsas, tornando-se herói local e nacional. A façanha o alça de imediato à condição de celebridade, trazendo uma exposição na mídia que lhe será até certo ponto fatal. O episódio traz à tona a memória de uma história passada, que Tom Stall supunha esquecida, mas que volta com toda sua película reativa de ódio e violência. O Sr. Stall, pacato pai de família, oculta a identidade de um outro personagem, Joey Cusack, outrora ligado à máfia de Filadélfia. Logo ele será procurado por um pequeno e perigoso bando, que se encarregará de reconduzi-lo às malhas não da lei mas do crime visceral. O reencontro com seu irmão, este ainda vinculado ao trabalho mafioso, será marcado pela repetição sem diferença de um passado que não passou de todo, pelo menos não para os antigos parceiros de Tom/Joey.

Há um legado de Caim, muito bem desenvolvido em *Amores brutos* (do diretor mexicano

Alejandro González Iñárritu), que se repete em território americano. O mais belo dessa “história de violência”, como bem diz o título original, é que ela se entrelaça a uma outra, a dos afetos familiares. Trata-se da família mais comum, que vive o sonho americano de estabilidade e de futuro garantido. O filho de Tom Stall parece um adolescente fracote mas age com uma violência ímpar, tanto ao decidir finalmente responder às provocações de um colega, quanto no momento em que a vida do pai se vê ameaçada. Há entre a figura paterna e a filial uma força que se desencadeia em sustenido, imprimindo um ritmo de doçura e, ao mesmo tempo, forte destemperado à tessitura sutil das afeições. Algo comparável à multissensorialidade detectada por Deleuze na pintura de Bacon:

Portanto, caberia ao pintor fazer ver uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer aparecer visualmente uma Figura multissensível. Mas essa operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio (aqui, a sensação visual) for diretamente conectada a uma potência vital, que transborda todos os domínios e os atravessa. Essa potência é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição etc. O ritmo aparece como música, quando investe o nível auditivo, como pintura, quando investe o nível visual. Uma ‘lógica dos sentidos’, dizia Cézanne, não cerebral, não racional.

Nesse cinema, não se trata simplesmente de produzir formas fixas (clichês de gênero), mas de captar forças que dão visibilidade às potências que ameaçam a vida, às quais a vida responde com outras potências, garantindo a sobrevivência dos protagonistas. O Mal não é, então, uma força suprassensorial, ou mesmo transcendental, mas aquilo que ameaça a vida e suas infundadas sensações, levando a uma destruição do tecido que existencialmente se tece. Em Cronenberg, a câmera não registra um suposto real pré-dado, como existência formatada, mas torna visível a realidade que a arte cinematográfica pode, com seus recursos exponenciais, inventar. Não é o horror gratuito que interessa expor, mas sim o grito, a dor, o dilaceramento que vale encenar, no limite entre o que já não é (o passado, a morte, a destruição) e aquilo que ainda pode se tornar (o porvir, o existir, o atuar).

Senhores do crime tem sua trama tecida com o fio do diário de uma russa de quatorze anos, explorada pela máfia atuante em Londres. Na noite de Natal, não suportando mais os maus tratos de seus compatriotas, ela decide se matar, embora esteja grávida, como resultado de um estupro sofrido. Morre no leito do hospital, mas antes dá à luz uma menina, que, em homenagem ao dia, se chamará Christine. Anna, a parteira que cuidou dela, também de origem russa, descobre o diário da recém falecida, que fornecerá esses outros fios de uma memória quase involuntária. Como ela não sabe ler os caracteres cirílicos, pede a seu tio que decifre as confissões da adolescente. Um cartão dentro do diário a leva também ao restaurante que pertence aos algozes da jovem. Aos poucos, expõem-se os fatos pregressos que levaram ao suicídio, bem como toda a organização que controla as prostitutas russas em Londres, envolvendo igualmente os inimigos tchetchenos. Anna cruzará com Nikolai, escudeiro de Kirill, o qual é filho do patriarca mafioso Semyon. Nikolai é especialista em decepar membros de cadáveres, para que não sejam identificados pela polícia.

Com a decifração do diário, Anna descobre que o velho Semyon foi o estuprador da garota, em convivência com o filho. Kirill tenta lançar o bebê nas águas do Tâmsa, a fim de que a polícia não identifique seu pai como o genitor da criança, mas é interrompido por Nikolai, que nessa altura já deseja assumir o lugar do chefe. O poder aqui é meramente substituído por um outro, mas a história de Anna, adotando Christine como filha, se deixa marcar por grande afeto, potência vital que provisoriamente neutraliza as forças destrutivas do crime. Não é um filme meramente étnico, menos ainda preconceituoso em relação aos russos, mas tão-somente encena as possibilidades de continuar vivendo nas margens do centro, no caso, as fímbrias da City londrina.

Há sempre forças invisíveis que são agenciadas nas artes, sobretudo no melhor cinema. A comunidade das artes estaria em se constituírem como campo de forças em ação. É nesse sentido que se pode falar no caráter *performativo* e *performático* de toda arte, em especial do

cinema, calcado nas forças que catalisa e que o tornam potência em ato. Citaria aqui Paul Klee, quando diz que o importante é “não apresentar [*rendre*] o visível, mas tornar [*rendre*] visível”. O cinema de Cronenberg se faz em-ação, como uma realização de forças invisíveis que dão forma e deformam a matéria. Tudo nele está, então, em conexão com forças, tudo ali é força. É isso que constitui o que chamaria de *comutação*, estabelecida a partir de múltiplos *contatos* e relações entre as potências invisíveis. Contato e comutação são atos de cinema, não se deixando reduzir a uma transformação da forma, nem a uma decomposição dos elementos, mas propondo uma comutação geral de clichês e marcas de violência. Nisso, o próprio tempo se torna visível, reinscrevendo-se involuntariamente como matéria de memória no espaço entre uma e outra sessão.

Viver, essa difícil arte de ser feliz – eis a legenda definitiva da cinematografia de Cronenberg, despojada, todavia, de mensagens edificantes, pois a felicidade só advém no confronto com aquilo que, todo o tempo e de modo subliminar, a nega.

Referências bibliográficas:

DELEUZE, Gilles. *Logique de la sensation – I*. Paris: La Différence, 1981.

Evando Nascimento é escritor e professor universitário. Desenvolve pesquisas nas áreas de Filosofia, Literatura e Artes. Fez doutorado na UFRJ e completou sua formação em Paris. Lecionou na Université Stendhal, de Grenoble. Em 2007, fez pós-doutorado em Filosofia na Universidade Livre de Berlim. Tem diversos livros publicados: *Derrida e a literatura, Ângulos: literatura & outras artes, Pensar a desconstrução*, entre outros. Em 2008 lançou o livro de ficção *Retrato desnatural* (Record). Atualmente ensina na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e escreve artigos e resenhas para jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo.



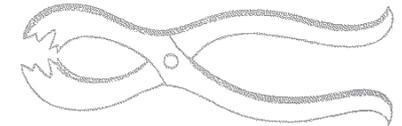
15. Shamipatra yantra.



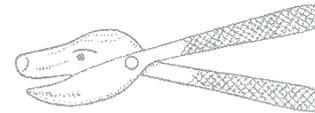
16. Shalaka yantra.



17. Sharapunka mukha.



18. Sinhamukha yantra.



19. Shvanamukha yantra.



20. Shanku yantra.



21. Snuhi yantra.



22. Tala yantra.

Da “des-organicidade”: devires cinematográfico- pictóricos

Por Eliska Altmann

Há mais de trinta anos, a estética do cineasta canadense David Cronenberg tem sido atravessada por uma espécie de fetiche com o corpo, suas intervenções tecnológicas e sobre-humanas. Ainda na universidade, quando realizou experiências fílmicas como *Stereo* e *Crimes of the Future (Crimes do futuro)*, Cronenberg já demonstrara predileção por concepções biotecnológicas tanto a partir de seu impacto sobre o imaginário quanto por sua obstinação pelo híbrido corpo-máquina, articulando sexualidade e violência. Embora esteja inserido nos gêneros de “horror” e “ficção científica”, por explorar uma espécie de terror biológico, Cronenberg apresenta certa negação de ambas as categorias clássicas do cinema, na medida em que sua obra exprime uma suspensão de códigos institucionalizados. Nesse sentido, nem o horror assimila causalidade psicológica ordinária nem a ficção se valida por experiências científicas recorrentes.

Ao representar uma ordem fabular, David Cronenberg rompe, por um lado, com a tradição da psicologia hollywoodiana, não dispondo ao espectador imagens realistas ou naturalistas, mas alucinatórias e fantasmáticas, e, por outro lado, com o cientificismo ficcional, pois transcende métodos cognoscitivos em favor de um simbolismo onírico. A frase “nada é verdade, tudo é permitido”, proclamada na abertura de *Naked lunch*, é emblemática ao anunciar tal estilo. Nele, o cineasta ordena seu discurso sob desconfiança mediante a verdade da imagem e, sobretudo, a verdade da própria narrativa e dos sujeitos narrados. Seu estilo infringe mecanismos atribuídos à narrativa cinematográfica clássica, uma vez que não pode ser definido em termos convencionais. Portanto, não seria imprudente considerar que o cinema de Cronenberg se opõe ao modelo institucional na medida em que é, muitas vezes, “ofensivo” ao espectador médio.

De acordo com perspectivas experimentais e vanguardistas, poderia se dizer que Cronenberg rejeita a “arte burguesa”, ainda que em outro sentido político. Segundo o cineasta, sua função seria romper com as idéias burguesas de moralidade e sexualidade por intermédio de uma linguagem anti-racional e uma relação com o tempo a quebrar o condicionamento perceptivo cotidiano, penetrando numa dimensão ambígua, situada entre a realidade e o fabular. Seu experimentalismo apresenta uma duplicidade dos personagens, que sofrem insólitas experiências a partir do momento em que se desconhecem a si próprios. Ao serem engolidos por novos entes corpóreos, tentam conviver com um outro “eu” nascido do híbrido, vivenciando uma espécie de “Eu é outro”.

Longe de ser determinada e fixa, a existência valorizada nessa perspectiva participa de um devir. A cada instante uma infinidade de possíveis se oferece ao “eu”, tornando sua alteridade claramente visível. Esse modo de constituir subjetividades supõe uma ruptura com a noção de homem moderno, cuja identidade estaria relacionada à conservação e ao asseguramento de uma suposta “mesmidade”. O que se configura então é uma desapropriação e des-identificação de si, na medida em que o mesmo se torna morada do estranho, resguardando uma “outridade” desadaptada. Tal des-identificação implica uma tensão entre o mesmo e o outro, entre destino e necessidade, tensão que impede qualquer possibilidade de determinação quanto ao real. Contrariamente à unidade cartesiana, a induzir a uma “logicização” do mundo, o sujeito desagregado de Cronenberg gera uma multiplicidade de interpretações.

Ao representar estranhamentos do “eu”, exposto por uma forte materialidade da carne, o diretor se opõe ao modo pelo qual o cinema dominante captura e regula o desejo, uma vez

que cria um curto-circuito na lógica social da informação e da representação, incorporando uma condição ilógica do fisiologismo e do afeto, como se abrisse portas para novos regimes da imagem, mais viscerais que representacionais. O corpo então passa a ser o *locus* comum de um devir outro, onde a técnica incide diretamente.

Comentados aqui sem detalhamentos, os filmes de Cronenberg representam fábulas carnavais em que não existem limites ou tabus, mas fetiches pelo tecnológico. Aqui, o herói é doente. Atacado por parasitas, monstruosidades psicossomáticas, implantes malsucedidos, raios letais, manipulações genéticas e drogas, é desviado do caminho “normal” da existência. Em *A mosca*, por exemplo, o cientista que sofre uma metamorfose se esforça para adaptar seu papel social à sua nova condição, e em *Crash*, o carro associado à virilidade do homem e à sedução da mulher torna-se uma espécie de prolongamento da potência física. *Videodrome* exprime uma antropofagia tecnológica em que a carne se nutre de máquina para encarnar uma nova figura. A mesma tecnologia, dessa vez experimentada pela medicina, gera uma espécie de garotavampiro em *Enraivecida na fúria do sexo*. Por sua vez, *Calafrios* conta a história de um parasita responsável pela transmissão de uma sexualidade mortalmente afrodisíaca, e *The Brood: Os Filhos do medo*, a de uma mulher que dá luz a medos internos em formas de monstros. Os poderes telepáticos causam tanta dor física nos personagens de *Scanners*, a ponto de fazer as cabeças explodirem – potencialidade sobre-humana que também aparece na habilidade do sujeito de *A hora da zona* morta em ver o passado, o presente e o futuro das pessoas ao tocá-las. *Gêmeos, mórbida semelhança* e *Mistérios e paixões* se concentram igualmente na aptidão sobre-humana de controlar, através de corpos deformados, comportamentos e destinos.

Em tal visão atípica, o sujeito busca verdades não através de normas, mas da patologia. Sob essa inspiração, imagens cronberguianas mostram alteridades transfiguradas não por fatores externos, mas pelas próprias entranhas de corpos a manifestarem potências até então ignoradas – incipientes e assustadoras possibilidades de se estar no mundo. Obrigado a conviver com o estranho que ganha proporções fenomenais dentro de si, o corpo cronberguiano experimenta uma nova condição que, através de fusões, engendra um ser-outro vivido pelo homem-máquina, homem-mosca, homem-monstro. Dessa mistura, contudo, não surge uma “terceira pessoa”, um “novo-eu” absoluto e harmônico. Trata-se de uma mistura que não se mistura, de um híbrido inconciliável e incongruente manifestado através de duas potencialidades que disputam o mesmo espaço físico: o “mim” e o “outro” de mim, mais potente que eu próprio. O híbrido, no caso, torna-se sinônimo de degeneração, lugar de aberrações orgânicas e tecnológicas que renega a assepsia em favor de um devir excretório, cujo corpo exsuda tripas e órgãos atravessados pelo artifício. Essa nova configuração subjetiva experimenta um corpo involuntário às transformações por ele sofridas, impotente sobre sua condição até então desconhecida.

Pode-se considerar que tal experimentalismo corresponde a aspectos tratados na concepção de “imagem-tempo” tratada pelo filósofo francês Gilles Deleuze. Nascido do contraste entre os pensamentos cinematográficos clássico e moderno esse conceito representa um processo de complexificação por vezes interpretado por Deleuze como um “cinema do corpo”, onde todos os componentes da imagem se reagrupam sobre o corpo e onde se monta “uma cerimônia que convida as forças metálicas e líquidas de um corpo sagrado ao horror ou à repulsão”. Nesse regime da imagem, “todo o peso do passado, todos os cansaços do mundo e a neurose moderna são postos sobre o corpo”. Se, para Deleuze, o cinema experimental a participar da imagem-tempo é, também, um “cinema do corpo”, pode-se dizer que o cinema de Cronenberg se encerra nessa imagem, terminando, invariavelmente, no ápice da experiência humana: a morte ou o suicídio.

Ao criar um cinema do corpo fabular e inconformado com sua própria natureza, David Cronenberg vai ao encontro de mitos sociais profundos, uma vez que aquele corpo representaria o “continente negro” do pensamento e da cultura contemporâneos, escapando de certos mecanismos de poder por uma singularidade: sua condição paradoxal que permite a coexistência entre subjetividade e sujeitamento. Lugar de conflito, o corpo cronberguiano se torna alvo de tecnologias biológicas e dispositivos discursivos internos. Enquanto zona de intensa receptividade, ele captura uma ampla gama de forças sociais e códigos implícitos, que

vão desde o comportamento sexual às transações financeiras de multinacionais – aspectos que bem descrevem a vida contemporânea. Nesse universo, a subserviência e a dominação são atualizadas na forma de dor e prazer, fetiche e sexualidade, horror e perversão. Fantasia e materialidade, afeto e tecnologia, circuitos do cérebro e do capital finalmente coincidem. Nessa espécie de ambivalência, porém, comportamentos e funções corporais parecem estar, ao mesmo tempo, para além de construções sociais, pois excedem limites de controle na medida em que experimentam transformações imanentes às pulsões. Estas, apesar de estarem interligadas às forças de dominação e poder social, possuem potencialidades próprias e sobre-humanas.

Por sentir insatisfação com seus próprios limites, o corpo do cinema de David Cronenberg se submete a constantes experimentações científicas e transcendentais. Aquela insatisfação, refletida na necessidade de incorporar dispositivos tecnológicos para uma melhor subjetividade, pode ser verificada na contemporaneidade por intermédio do uso de próteses, marca-passos, piercings, “body styling” e outras formas de intervenção física. A natureza interferida pelo artifício indica que sua total “naturalidade” se mostra cada vez menos satisfatória. Tanto na tela quanto no mundo social, a natureza, para se conformar com a naturalidade, rende-se ao artifício. Os corpos atravessados por objetos e tecnologias se evidenciam como espaços absorvidos pelo poder de uma estética sócio-cultural. O cinema de Cronenberg, por mais fabular que seja, não deixa de refletir essa sociedade, uma vez pensado o sujeito em relação estreita com o tecnológico. Poderia se dizer, inclusive, que seu cinema suscita imaginações sobre a interação natureza-técnica a partir da aposta numa ex-centricidade que, longe da lógica do centro, cria indefinidas formas e condições de existência.

Ex-cêntrico, atravessado e transitório, o corpo cinematográfico de David Cronenberg comporta fortes analogias em relação ao corpo pictórico de Francis Bacon. Em ambas as artes, os corpos são estranhos à humanidade por possuírem aparências monstruosas e animais, atualizando uma irreversível sobre-humanidade. Tanto no cinema quanto na pintura, os corpos de Cronenberg e Bacon se opõem à natureza das coisas e à natureza humana. Ambas as telas projetam agonias revelando uma espécie de entre-lugar do corpo e seus órgãos. Ambos os corpos experimentam um “devir-outro”. Aqui, o olhar de quem os vê participa de uma outra estética a anular o que poderia ser entendido como função ocular da imagem. Nela, o sujeito-objeto deixa escapar o visível.

O paralelismo entre os dois artistas, gerado da dissociação entre presença e forma, pode ser percebido a partir do estudo de Gilles Deleuze sobre o corpo no pintor. Em *Logique de la sensation*, Deleuze discute os conceitos de “figural” e “figurativo” ao argumentar as possibilidades de se exceder à imagem cotidiana, à figuração visível. Contrariamente à faculdade “figurativa” – que engloba uma significação por produzir sentido no interior do discurso e por efetuar uma relação entre a imagem e o objeto ilustrado – o figural efetua uma incisão sobre aquela representação, afirmando justamente o que dela escapa: a figura do sensível que não é visível; o efêmero, a presença ausente. Responsável pelo fim da ilustração, essa idéia puxa para fora o que está para além dela: a Figura, que seria a forma sensível de se remeter à sensação. Ao escapar da significação, a Figura toca imediatamente o sistema nervoso, que faz parte da carne, contrariamente à forma figurativa dirigida ao cérebro. Para Deleuze, enquanto o figurativo imprime sua narrativa fechada na mente e no intelecto, o figural emana “afetos” e “perceptos”.

Elaborada pelo pensador francês, a função do percepto é tornar sensíveis as forças invisíveis que povoam o mundo, que nos afetam e nos fazem devir. O afecto, por seu lado, “não é a passagem de um estado vivido a outro, mas o devir não-humano do homem”. Nesse sentido, “a pintura precisa de uma coisa diferente da habilidade do desenhista, que marcaria a semelhança entre formas humanas e animais e nos faria assistir à sua metamorfose”. Portanto, a sensação composta, “feita de perceptos e de afectos, desterritorializa o sistema da opinião que reunia as percepções e afectos dominantes em um meio natural, histórico e social”. Tal sensação proposta por Deleuze se comunica, por um lado, com o sistema nervoso do sujeito, seu instinto e movimentos vitais, e, por outro, com o objeto, fato, lugar e acontecimento. Ela se atualiza na união indissolúvel das duas instâncias, sendo o lugar onde o corpo se torna Figura, onde a carne desencarna, gerando um acontecimento a vir à tona justamente na tensão do que se transforma,

na metamorfose. O corpo é, portanto, fonte do movimento que se esforça para se transfigurar, ou seja, tornar-se Figura.

As deformações que transformam o corpo em Figura compreendem um “escapamento”, a configurar o que Gilles Deleuze denomina “zona de indiscernibilidade” – espaço que congrega as possibilidades do devir, as fronteiras e entre-lugares da carne do animal homem. A existência de tal zona implica uma confusão entre quem é humano e quem é animal, “porque algo se levanta como triunfo ou monumento de sua indistinção”. Nessa experiência, “não sou eu que tento escapar de meu corpo, é o corpo que tenta escapar ele mesmo”.

Esse acontecimento produzido pela Figura de Francis Bacon compartilha da sensação atualizada pelo cinema de David Cronenberg. Para Deleuze, Bacon não é um pintor de rostos, mas de cabeças, pois o rosto seria uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça, enquanto a cabeça é uma dependência do corpo. O espírito que não falta em Bacon, é, portanto, o próprio corpo; o espírito animal do homem: um espírito-corpo, espírito-boi, espírito-cão. Sua pintura constitui uma zona indiscernível entre o homem e seu devir. Nessa imagem, a carne é o estado do corpo que, longe de estar morta, guarda todos os sofrimentos e cores de uma carne viva. Seria esta carne a zona indiscernível entre o homem e a besta. Ela pertence a uma profunda identificação sentimental na medida em que não comporta mera semelhança entre homem e besta, mas uma identidade de essência: o homem que sofre é uma besta e a besta que sofre é um homem. Esta seria a realidade do devir.

Tal realidade incorpora uma violência que representa o que dela escapa: a sensação do não representado, o incessantemente insignificado. Essa violência, também sentida nas imagens de Cronenberg, traduz-se em um “corpo sem órgãos”. No caso, “o corpo é o corpo Ele é único e não necessita de órgãos. O corpo não é jamais um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo”. O devir violento manifesta uma vida não orgânica, uma vez que o organismo, longe de significar vida, a aprisiona. Assim, o corpo não-orgânico torna-se liberto, despertado, inteiramente vivo. Nesse corpo inorgânico, sensação é vibração. Lado a lado, as Figuras de Bacon e Cronenberg são precisamente corpos sem órgãos, são carne e nervo. Assim também seria o devir: potência não-orgânica, zona indiscernível de formas. O sorriso sem rosto, o grito sem boca e o corpo sem órgãos traduzem a histeria de imagens presentes na carne, sendo “o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações”. Nas imagens do pintor e do cineasta, os órgãos são transitórios e exibem um não pertencimento, ou melhor, um pertencimento estranho do “outro” que passa a habitar o “eu” implicando no seguinte dilema: “não é minha cabeça, mas eu me sinto dentro de uma cabeça, eu vejo e me vejo dentro de uma cabeça; eu não me vejo mais no espelho, mas eu me sinto dentro do corpo que eu vejo, e eu me vejo dentro desse corpo despido quando sou habitado”.

Tanto em Bacon quanto em Cronenberg, o corpo é um lugar contestado das oposições homem-monstro, Figura-figuração, sensível-visível. A retórica dessa nova estética afirma a condição de um corpo maleável, tecnológico e despertado. Essa maleabilidade provocadora de distorções faz da carne uma figura monstruosa, instável e fora de controle. Contrariamente ao cinema clássico de horror, em que o monstro é habitualmente retratado a partir do retorno do “outro” reprimido, os “monstros” de Cronenberg são formas da alteridade que não podem ser reduzidas ao “mesmo”, mas tampouco podem ser identificadas simplesmente através do “outro”. Enquanto no terror clássico a sociabilidade via-se ameaçada por um monstro, o “outro” vingativo a cobrar seu quinhão, em Cronenberg o monstro é “eu” próprio, que comporta reconhecimentos sobre o reprimido socialmente. Aqui, o parasita não faz parte do corpo nem está fora dele; é algo imanente que não pode ser separado nem integrado à personalidade. O parasita nos filmes de Cronenberg exprime uma monstruosidade que não é nem puramente extrínseca nem atualmente interna, mas uma porção reprimida e projetada do próprio sujeito. Por esse motivo, não existe esperança de fuga nem de separação, tampouco de expulsão ou de reconhecimento. Na narrativa cronenberguiana, o movimento do monstro-protagonista faz-se de volta a seu ponto de origem e, talvez por isso, o monstro não é descoberto enquanto “outro”, mas como uma enigma de si próprio. Esse sujeito abriga uma alteridade que se insinua dentro de si como uma nova e incontrolável potencialidade do corpo. Um devir inesperado vivido por um

corpo passivamente investido por forças e poderes que ele próprio não pode regular.

Os devires experimentados pelos corpos tanto de David Cronenberg quanto de Francis Bacon parecem testemunhar o nascimento de uma subjetividade cujo sujeito não tem posse de si próprio, tampouco de seus órgãos. Ele é uma Figura que experimenta intensamente os perceptos e afectos que dela se apoderam, vivenciando forças que não prescrevem apenas poderes e tecnologias, mas paixões, obsessões, sensações e prazeres. Como afirma o próprio Cronenberg, o principal propósito de seus filmes é mostrar o imostrável e dizer o indizível. Dessa forma, tais “imostráveis” dizem de uma natureza que nos escapa: aquela do interior, onde habita o “vírus humano”. Nesse universo onde tudo é verdadeiramente fabular, a narrativa é duplamente possível e absurda, e a organicidade é gerada pelo inorgânico. Nessa fábula em que o “eu” não vem a ser apenas o “outro”, mas uma multiplicidade de outros possíveis, o que nos parece interessante perceber é até que ponto o princípio socrático “conhece-te a ti mesmo” ganha nova dimensão. Longe de estar encerrado em si mesmo, o “eu” dissolvido compõe um cruzamento de forças próprias-desapropriadas, onde tudo aquilo que era tradicionalmente considerado como exterioridade vivencia uma suposta interioridade. O aspecto tensional da identidade entrecruzada causa uma não-solução, cuja identidade sempre é, ao mesmo tempo, um *continuum* de des-identificação. Assim, o sujeito aceita que não há uma “interioridade” a se relacionar com uma “exterioridade”, mas forças em constante transfiguração. No entanto, essa des-subjetivação, longe de ser negada, é representada tanto pelo cineasta quanto pelo pintor como multiplicidade de vontades de potência figuradas em devires que dão sentido aos sujeitos. Que o espectador usufrua cada vez mais dessa outra lógica da sensação.

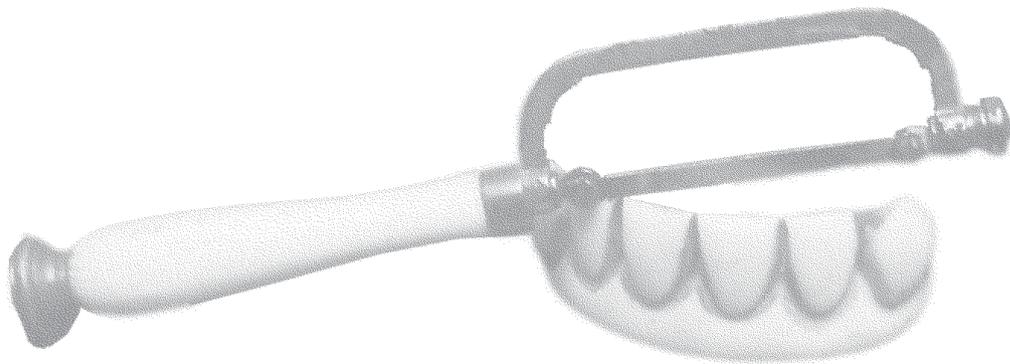
Referências bibliográficas:

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Édition de la Différence, 1984.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

Eliska Altmann é professora adjunta do Departamento de Letras e Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Fez doutorado em Sociologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem experiência na área de Sociologia da Cultura, em diálogo com os campos da imagem, do cinema, da recepção de bens artísticos e das identidades culturais.



Subjetividade virtual em “nova carne”: o fim do tempo, espaço e corpo orgânico no sujeito recriado

por João Luiz Vieira e Luiz Antonio L. Coelho

Sou obcecado pelo orgânico. É por isso que minha tecnologia é toda orgânica. Meu entendimento da tecnologia é uma extensão do corpo humano.

David Cronenberg

David Cronenberg é um autor visionário, enigmático e dono de marcante coerência temático-narrativa. Em *eXistenZ*, como em filmes anteriores, o diretor canadense trata dos pesadelos da alma e do imaginário sobre o futuro humano, quase sempre perturbador. Mesmo em filmes que parecem compor um panorama à parte, como *M. Butterfly* ou *Naked Lunch*, alucinações e questões de conflitos de identidade e individualidade são uma constante. Mais recentemente, contudo, e falando da coerência mencionada, o conjunto de seus filmes tem apontado para questões que dizem respeito à posição do sujeito na era eletrônica, como a interface da tecnologia com o ser humano ou as “novas” formas ontológicas que se apresentam ao indivíduo através da tecnologia, redefinindo uma outra “realidade” repleta de seres e paisagens virtuais. Nesse contexto, algumas perguntas óbvias que surgem são: o que passa a significar “existir” no mundo a que estávamos habituados? E em que “mundo” passamos a “existir”?

Pode-se dizer, que *eXistenZ* é descendente direto de *Videodrome*, tanto na temática quanto em sua dimensão textual. Ambos, dirigidos e roteirizados por Cronenberg, são repletos de diferentes níveis de referências, *loops* narrativos, percepções, estados alterados e “realidades” dentro de “realidades”. A questão central nesses dois filmes parece tratar do que o pesquisador Scott Bukatman chama de *identidade terminal*: uma ansiedade contemporânea que provém de uma possibilidade palpável do fim do sujeito e o surgimento de uma nova individualidade construída na tela do computador, da televisão ou do videogame.

Videodrome e *eXistenZ* são filmes que se alinham à já tradição crítica de uma realidade gerada pela tecnologia a partir do pós-guerra e representada por autores como Lewis Mumford, Hans Magnus Enzensberger, Joshua Meyrowitz, Jean Baudrillard, Donna Haraway, Theodore Roszak, Régis Debray ou Stephanie Mills. Particularmente em relação ao cinema, os filmes em questão realçam as transformações geradas a partir de nossa relação com a biotecnologia e a partir do discurso da mídia contemporânea. Referem-se a um apagamento de fronteiras de gênero e de suportes tecnológicos de informação, ou entre cultura de elite e cultura popular; entre o real e o imaginário e, principalmente, entre formas hegemônicas e experimentais de representação audiovisual. Na era dos seres de proveta, *cyborgs*, clones, pele artificial, proteína animal aplicada em chips e realidade virtual, o cinema de Cronenberg dramatiza uma espécie de espaço de acomodação para uma nova existência tecnológica. Através de habilidosa combinação de linguagem, iconografia e narração, o choque do novo é simultaneamente estetizado e investigado. O espectador desse jogo acaba habitando — e se habituando com — um mundo

repleto de alterações cognitivas e figurações poéticas, que refletem suas próprias configurações sociais, tais como estão sendo construídas e modificadas pela tecnologia de engenharia genética de ponta.

Além dos dois filmes mencionados, produções anteriores como *A mosca*, *Scanners* ou *Gêmeos* já enfocavam a crise da coerência humana, a alteração de identidade em consequência da vida contemporânea e da introdução das novas tecnologias. O espaço narrativo nos filmes de Cronenberg produz uma complexa função metafórica na medida em que a expressão — ou o desejo — do corpo são espacializados e interpelados pelas forças do espetáculo num jogo dialético de prazer e repulsa e numa tendência quase que obsessiva em querer ver e mostrar aberrações, anomalias, cortes, feridas, reentrâncias e vísceras. No texto cronenberguiano a ênfase está na figuração do corpo como local de conflito psico-sexual, social e político.

Estamos diante de filmes em que não mais se dramatiza a dualidade corpo e mente e sim uma realidade tricotômica de corpo, mente e máquina. O corpo é tão vulnerável que é facilmente absorvido e controlado pela tecnologia, tornando-se flexibilizado em sua matéria e tornado mero invólucro de uma subjetividade que não mais lhe pertence enquanto indivíduo. Esta lhe é introduzida pela tecnologia como o espírito em controle do corpo do médium na possessão espiritual.

Para Cronenberg, a tecnologia pode gerar possibilidades que oscilam entre o grotesco e o irônico na relação do corpo com o objeto inorgânico. Algo muito diferente do *cyborg* a que nos acostumamos, que se faz à imagem do ser humano e tenta reproduzir as formas originais ditadas pela natureza. Em *Videodrome* ou *eXistenZ*, corpo e objeto fundem-se de maneira estranha, às vezes repulsiva, desconsiderando a busca da cópia do modelo natural. Aqui, o diretor parece parodiar seu conterrâneo e conhecido estudioso da comunicação, Marshall McLuhan, na literalização do objeto como extensão orgânica ou na prerrogativa do meio em tornar-se o próprio significado e, como tal, a significação do sistema. Processos biológicos e mentais ganham, simultaneamente, dimensão espaço-temporal. A topografia da mente ganha uma espacialização literal.

eXistenZ radicaliza o que *Videodrome* já apresentava, ou seja, a redução da experiência humana a uma espécie de simbiose com a mídia. Em sua alucinação, o personagem Max Renn, de *Videodrome*, se vê como o próprio aparelho de vídeo (a fita chega a sair de seu estômago). Nesse filme há, ainda, a imagem de uma enorme boca em *close-up* que parece querer sair da tela e literalmente engolir o personagem. O aparelho ganha, ainda, materialidade e textura carnis, com veias e movimentos peristálticos. Trata-se de uma relação que insere e integra as tecnologias eletrônicas de forma mais imediata e ambígua, e certamente muito menos confiável do que se tinha antes (no cinema, na televisão), quando havia mesmo uma separação física entre ser e meio. Ainda em *Videodrome*, Max Renn usa um revólver que vem a ser uma extensão do corpo, integrado em carne e osso ao braço. Já em *eXistenZ*, os revólveres, apesar de objetos exteriores ao corpo, são construídos a partir de material completamente orgânico (as balas são feitas de dentes humanos), obtido em “fazendas” criadas para esse fim, como um órgão de *cyborg* mais “avançado”.

eXistenZ compõe, ainda, um quadro de auto-referencialidade que, de certa forma, reproduz o mesmo estado de fruição a que está imerso o espectador do filme, em situação de imobilidade, relaxamento e passividade que disparam o processo de produção de narrativas imaginárias. Esse estado de torpor, a meio termo entre vigília e sono, caracteriza a “situação-cinema” conforme descrita por Christian Metz. Tanto a situação fílmica a que somos submetidos enquanto espectadores do filme, quanto a diegese textual a que assistimos, criam a matéria para as “alucinações” que construímos. A própria noção de “virtual” introduzida por Susanne Langer, na fruição artística, pressupõe o jogo da criação tendo por base estímulos gerados pela obra de arte. No caso do filme narrativo de ficção, ao entrarmos no cinema já nos condicionamos a esse jogo alucinatório.

Na relação entre *Videodrome* e *eXistenZ*, Chris Rodley, fala que enquanto o primeiro enfoca a natureza da invasão do espectador passivo perpetrada pelo próprio cinema, o segundo trata da invasão do cinema pelo espectador interativo. Essa interatividade configura-se a partir da

necessidade de produção de sentido. O receptor tenta criar uma narrativa possível e “joga” com possibilidades. Em *eXistenZ*, em particular, onde o tema é um jogo virtual, ele é colocado em uma situação vicária em relação às personagens que constituem as platéias dentro do filme, que ora são jogadores desse jogo, ora tentam certificar se o que está ocorrendo é realidade ou ainda o jogo. A pergunta que gravita em todo o filme é “estamos diante da realidade ou o que vivemos faz parte do jogo?” Para Burdeau, é o cinema, por sua própria natureza, que mais promove o apagamento das diferenças entre os mundos real e virtual de *eXistenZ* ao colocá-los no mesmo nível. Ao mesmo tempo em que registra, representa as duas dimensões da mesma maneira.

A busca pelo sentido existe em qualquer interação do ser humano com o mundo “real” ou simbólico. Não há novidade nisso. A novidade em Cronenberg está em chamar atenção para um processo nem sempre fácil de se perceber, pela própria banalidade, e ele o faz ao integrar esse processo de decodificação ao tema do filme. A natureza lúdica de *eXistenZ* também cria no espectador uma vontade de rever o filme, de “jogar” outra vez, para inteirar-se das regras e verificar se houve algum detalhe não percebido.

A relação espectador/filme, de fruição coletiva a partir de uma única fonte, o aparato tecnológico, repete-se na relação dos jogadores de *eXistenZ*, acrescentando, todavia, um teor mais erótico. Aqui o jogo só pode ser acionado com, pelo menos, dois participantes. Assim como no espetáculo cinematográfico, o jogo representa coletividade. Só que a socialização aqui se dá fisicamente. Os participantes precisam ser conectados a uma central do jogo através de uma espécie de cordão umbilical (*UmbyCord*). Esse centro de controle do jogo (*game pod*) é concebido como um pedaço orgânico de carne, em cor, textura, forma e interior com mamilos excitáveis, feitos de DNA sintético e órgãos também sintéticos obtidos nas tais “fazendas” de órgãos. O jogo incide diretamente sobre a memória, as ansiedades e preocupações dos jogadores. O jogo ganha a força de personagem humana. Sua criadora, a designer Alegra Geller, tem com ele uma relação muito especial, marcada por afetividade e carinho. Ela deseja *eXistenZ*. Submete-se ao jogo de forma ostensivamente erotizada. Alegra carrega o jogo carinhosamente para a cama e, deitada — em estado de entrega, imóvel e passiva — deixa-se levar pelas fabulações lúdicas. O jogo possui o corpo dos participantes como um vírus ou uma doença que gera o vício. Os jogadores aparecem em um local que lembra um centro de apoio a drogados, algo como uma igreja onde acontecem essas reuniões. Cronenberg repete aqui o mesmo clima de culto que já apresentara em *Videodrome*, onde o espaço do gerador dos sinais das mensagens hipnóticas, a Missão do Raio Catódico, também parecia um templo religioso ou, ainda, em *A hora da zona morta* quando Christopher Walken mostra o candidato a presidente. Cronenberg explica que evitou em *eXistenZ* qualquer ambiente ou objeto que normalmente estariam associados a filmes de ficção científica, como laboratórios, telas de computadores, ambientes urbanos *hightech* e frios. Proibiu uso de tênis, relógios e jóias. As roupas deveriam ser lisas. Criou um modelo de ficção científica baseado em subtração e não no uso de objetos codificados pelo gênero. Buscou distanciamento em ambientes campestres e interiores com materiais naturais como madeira, a exemplo do templo citado no início do filme, onde o jogo nos é apresentado pela primeira vez e também no final da película. Os ambientes, assim, são simples e muito orgânicos. Vêem-se chalés com mesas toscas, tecidos de aspecto doméstico, utensílios prosaicos e bastante vegetação, como no caso da “fazenda de trutas” ou no restaurante oriental. Esse afastamento da estética de ficção-científica a que estamos acostumados faz com que *eXistenZ* pareça, a nosso ver, mais próximo do espectador e, por isso mesmo, incomoda mais ao possibilitar um discurso crítico sobre o presente. Por outro lado, há semelhanças com outros clássicos de ficção-científica do cinema moderno, como *Alphaville*, de Godard, ou *Fahrenheit 451*, de Truffaut, que emprestam a *eXistenZ* um clima ambíguo. Com relação a *Fahrenheit 451*, *eXistenZ* surpreende ao repetir a frieza azulada que dá o tom da fuga do casal principal pela estrada em meio à floresta, reminiscência da paisagem moderna e depressiva por onde circulavam as personagens de Julie Christie e do bombeiro Oskar Werner no filme de Truffaut. Jean-Marie Lalanne relaciona tal luz à que Tourneur emprega em *Pendez-moi haut et court*, *Vandou*, que apresenta um tom ao mesmo tempo idílico e ameaçador.

A distância entre a iconografia de *eXistenZ*, seus espaços de representação e o presente do

espectador, é mínima ou quase imperceptível. Ted Pikul, o suposto guarda-costas da também suposta e célebre designer de jogos eletrônicos, Alegria Geller, projeta um perfil de um tipo de espectador bastante próximo da platéia, com suas dúvidas e hesitações. Entretanto, por trabalhar clichês e imagens cotidianas de forma ostensiva, às vezes o filme induz a um distanciamento, como na seqüência onde surge a necessidade de se abrir um *bioporto* no corpo do guarda-costas, “operação que pode ser efetuada, ainda que ilegalmente, em qualquer *local gas station* (posto de gasolina de vizinhança),” sentença que é dita pela personagem e literalizada na imagem imediatamente após, quando surge o posto chamado exatamente Local Gas Station. Tal estratégia aponta para um contraditório processo de desnaturalização da narrativa, fazendo com que o jogo proposto de construção de mundos virtuais torne-se constantemente reflexivo, pondo à mostra seus processos de significação. Por essa mesma via, mais adiante, os personagens comentam suas próprias narrativas e, como em um jogo de RPG, enfatizam aspectos voltados exclusivamente para uma definição daquilo que é “humano” no comportamento, ou comentam sua atuação, diálogos e sotaques. Ted Pikul, que antes se expressava num sotaque canadense, termina o filme com um sotaque britânico.

eXistenZ acaba por alegorizar um momento intermediário e, por isso, mesmo bem mais próximo de nós do que outros filmes de ficção-científica, como *Matrix*, *O 13 andar* ou *Cidade das sombras* — momento no qual, apesar de já estarmos vivenciando uma crise do corpo em processo de transformação, enquanto signo ele ainda permanece central às operações do capitalismo pós-industrial, nada supérfluo enquanto objeto. O corpo aqui não é apenas uma figura retórica, ele é essencial ao funcionamento autônomo de uma tecno-paisagem virtual, inclusive em processo de interação com outros corpos. Ao contrário de outros filmes onde o inconsciente projetado no jogo narrativo é radicalmente tecnológico, *eXistenZ* trata de uma espécie de utopia tecnológica mais orgânica e, por que não, ecológica, reciclável, biodegradável. Aparentemente seria um mundo menos poluído ao contrário, por exemplo, de *Blade Runner*. No filme canadense, os personagens plugam-se uns aos outros através de uma espécie de cordão umbilical ligado, por sua vez, ao controle do jogo, ostensivamente projetado para ser uma extensão mesma de um novo órgão do corpo humano, completo em sua materialidade, textura e volume carnis.

Os efeitos especiais do filme voltam-se mais à construção de novos objetos e “animais”, e sua visualização pressupõe uma reconfiguração do corpo humano e uma nova relação do sujeito com esses objetos. O próprio Cronenberg faz referência à “nova carne” com relação a *Videodrome* e *eXistenZ*. Contudo, essa relação de diferentes matérias, ora em amálgama ora em contraste, se faz também presente em filmes anteriores. Tanto em *Gêmeos* quanto em *Crash*, tal relação aparece em oposição uma à outra, como se houvesse nas diferentes naturezas um choque óbvio, traduzido no horror da tortura ou do sado-masochismo. Já em *Naked Lunch*, as alucinações do personagem do escritor combinam material inorgânico (máquina de escrever) com matéria orgânica (inseto). Em *A mosca* vemos que a junção de matérias orgânicas é mais harmônica, mas de espécies diferentes (animal e humana). Nessa tendência, a junção de duas matérias orgânicas de espécies diferentes parecem ainda mais integradas em *eXistenZ*.

Em *Videodrome* e *eXistenZ* o redesenho do corpo e a naturalização do efeito são condições essenciais para se deslançar a(s) narrativa(s). No caso de *eXistenZ*, o novo corpo se faz a partir da necessidade de instalação do bioporto e da penetração do plug do *UmbyCord*. Para Ted Pikul, identificado com a platéia, a instalação do bioporto em seu corpo acontece em um clima de desconforto e representa um certo grau de homofobia, apesar da aparente comichão da seqüência. A ansiedade da perda da virgindade do corpo íntegro para o corpo-máquina, ainda que orgânica, representa também a passagem para outra natureza, feminilizada. Vale ressaltar que a penetração é executada pela personagem feminina no corpo do personagem masculino, que aqui é a parte virgem e passiva, demonstrando um visível propósito de apagamento de papéis sexuais tradicionais.

A transformação da matéria orgânica, que implica uma alteração da subjetividade e da objetividade, do espaço e do tempo, vem acompanhada de uma desestruturação da “voz” do autor, uma das marcas do paradigma narrativo clássico. Afinal, o que está acontecendo ali diante

de nossos olhos é um ponto de vista de quem? Quem narra o filme? Qual é a realidade? Onde começa e termina o jogo? Onde e quando acontece? Aquilo realmente acontece? Com *eXistenZ*, Cronenberg desloca continuamente o realismo da certeza ontológica do cinema e da fotografia enquanto meios perfeitos de registro da realidade pró-filmica para a incerteza total das novas imagens virtuais e sua fruição durante o tempo real de projeção do filme, na situação mesma da sala de cinema. Ele cria ambigüidades constantes com relação ao estatuto da imagem “real” cinematográfica, agora completamente não confiável. Cronenberg jamais mitifica o significativo cinematográfico enquanto “real”, mas continuamente confunde o real com a imagem e a imagem com as alucinações do jogo. As passagens de uma “realidade” a outra não obedecem às convenções da causalidade narrativa. Salta de uma dimensão a outra e recomeça. A direção do olhar é que costuma fazer a transição. O contra-campo já é a outra realidade.

Há em *eXistenZ* mudanças perceptíveis no vestuário e nos cabelos entre um nível de referência e outro, mas praticamente não há diferenças de linguagem, nem qualquer sistema “racional” que sirva para mapear as passagens entre o nível “real” e o “virtual”. Cada seqüência é apresentada como “real”, isto é, correspondendo às convenções de uma representação realista. Mas onde começa e termina o feixe de narrativas é uma questão em aberto. A(s) narrativa(s) se desenrola(m) como uma estrutura imaginária, que acontece no tempo real da projeção do filme onde se situa o espectador, imóvel na sala de projeção, vivendo e se relacionando com outras realidades. Ele é levado a acreditar em tudo e em nada ao mesmo tempo. A realidade é passível de várias interpretações e, como tal, é apresentada como mera representação e fruto ideológico. Um forte conteúdo ideológico permeia tanto *Videodrome* e *Scanners* quanto *eXistenZ*. Há, nos três filmes, complôs de companhias privadas (*Scanners* e *eXistenZ*) ou de concorrentes ou fanáticos (*Videodrome* e *eXistenZ*) pelo domínio ou pela destruição de certa tecnologia. No caso de *eXistenZ*, a luta ideológica gira em torno da própria questão realista. Os fanáticos e terroristas defendem o realismo do mundo contra os criadores e fabricantes dos jogos, que devem ser destruídos “por deformarem a realidade”. A apropriação desse desenvolvimento por parte de interesses políticos conduz a narrativa nos três casos.

Em *eXistenZ*, a narrativa principal é simultaneamente aberta e fechada, no sentido em que parece ter iniciado muito antes do filme começar e que se estenderá bem depois do final da projeção, numa espécie de vida completamente autônoma, onde todos são personagens de um mundo no qual nada é real, mas tudo é. Nesse particular, *eXistenZ* parece descender da linhagem narrativa de Bioy Casares, Robe-Grillet e Alain Resnais em *A invenção de Morel* e *O ano passado em Marienbad*.

O efeito é desconcertante para todos nós, espectadores educados e formados nas certezas da narração clássica. Ainda mais porque, até um certo momento, parece que estamos assistindo a um desfilarm de imagens que organizam uma narrativa onde o sujeito parece não se encontrar separado de seu campo de controle, podendo até desplugar-se de seu bioporto. Tanto a designer de jogos quanto seu companheiro guarda-costas parecem continuar existindo como “pilotos” do jogo narrativo, ou seja, o filme parece afirmar a reconquista de nossa autonomia em poder controlar a *navegação* dentro daqueles mundos — ainda que como personagens desse próprio mundo. *eXistenZ* parece posicionar um novo sujeito que constrói e vivencia narrativas ao associar a percepção à sinestesia, num tipo de formulação muito próxima daquela descrita pela fenomenologia merleau-pontiana, ou seja, um processo de percepção fisionômica que cria, em torno do sujeito, um mundo que fala do sujeito para o sujeito e, assim, localiza seus próprios pensamentos no mundo. Só que, contraditoriamente, também parece um cinema que constrói um discurso francamente anti-racional — uma tentativa de expor e ridicularizar qualquer processo de “esclarecimento” que possa ocorrer no exercício da razão “pura”. Um cinema que celebra um sistema de imagens alucinatório e visceral.

O mundo de *eXistenZ* é um mundo pré-figurado como simulacro, onde um novo sujeito parece ter sido criado: um sujeito que situa o humano e o tecnológico como coexistentes, co-dependentes e que mutuamente se definem. Ele é simultaneamente constituído pela biotecnologia e pelas maquinações do texto, produzido no ponto de interseção entre tecnologia e narração onde um constrói o outro, num círculo vicioso, ovo e galinha, interior e exterior.

Tanto *Videodrome* quanto *eXistenZ* trazem uma representação gráfica da dissolução da vida real no virtual – o que Baudrillard nomeia de “viral”, no sentido de equacionar imagem com vírus. Os dois filmes literalizam essa equação na medida em que o corpo é invadido, penetrado pela imagem que, como um vírus, se espalha indefinidamente, num cérebro de aparente vida própria que produz mais e novas seqüências de imagens. Corpo e imagem se fundem, tornam-se uma única (id)entidade, numa dissolução completa entre o real e sua representação, entre as fronteiras que delimitavam o interior do exterior. Não há mais qualquer resquício de proteção privada onde o próprio corpo não consegue mais encobrir a individualidade do sujeito. Ele encontra-se ameaçado por estruturas centralizadas de controle, pela biotecnologia que, simultaneamente, aliena e mascara a alienação pela percepção de sua própria impotência. Daí o medo e a revolta que toma conta dos guerrilheiros do realismo que, mesmo enquanto personagens virtuais, ainda têm força para lutar e gritar “morte ao videodrome!” no filme de 1983 ou “morte a Alegria Geller!” em *eXistenZ*.

Referências bibliográficas

- BUKATMAN, Scott. *Terminal Identity: The virtual subject in post-modern science fiction*. Durham & London: Duke University Press, 1994.
- BURDEAU, Emmanuel. *La différence entre Cronenberg.*, Paris: Cahiers du Cinéma, 534, abril 1999, p. 66.
- JOYARD, Olivier; TESSON, Charles. *L'aventure intérieure. Entretien avec David Cronenberg*. Paris: Cahiers du Cinéma, 534, abril 1999, p. 67-73.
- LALANNE, Jean-Marie. *Ceci n'est pas l'existence*. Paris: Cahiers du Cinéma, 534, abril 1999, p. 64-65.
- LANGER, Susanne. *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- METZ, Christian. O filme de ficção e seu espectador. In: METZ, Christian, KRISTEVA, Julia, GUATARI, Félix; BARTHES, Roland. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980, p. 127-187.
- RODLEY, Chris. *Game Boy, Sight and Sound*, London: British Film Institute, abril 1999, vol. N9, issue 4, p. 8-10.

João Luiz Vieira é professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Fez pós-doutorado no Department of Film and Television Studies da Universidade de Warwick, Inglaterra (1997) e foi professor visitante do Departamento de Media Arts da University of New Mexico (1996) e do Departamento de Cinema e Literatura Comparada da University of Iowa (2002). É autor de inúmeros textos, críticas, ensaios e livros sobre cinema, publicados tanto no Brasil como no exterior.

Luiz Antonio L. Coelho é professor do Departamento de Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Também foi docente de Cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF). Fez pós-doutorado nas Reading University e Birmingham University, na Inglaterra (1997). É pesquisador do CNPq, e membro do Conselho Científico da Sociedade Brasileira de Design da Informação/SBDI e da Revista INFODESIGN. Tem experiência na área de Design, com ênfase em Sistemas Simbólicos da Comunicação Visual.

O corpo estranho: orgânico, demasiadamente orgânico

por Paula Sibilia

Tanto aqueles filmes de David Cronenberg que se inscrevem sob os rótulos da ficção-científica, como os que se afiliam ao terror, revelam certas opções estéticas e temáticas que ao mesmo tempo flertam e fogem dos clichês característicos desses gêneros. O corpo humano costuma ser o palco principal dessas estranhezas. Desdenhando recursos habitualmente utilizados nesse tipo de obras cinematográficas, como as peles plastificadas de silhuetas tão etéreas que parecem feitas de luz ou as próteses informáticas excessivamente limpas e eficazes — ou, então, o imaginário “gosmento” dos monstros e alienígenas —, nas realizações deste cineasta se trata, sempre, de um corpo demasiadamente humano. Um corpo cheio de órgãos e, portanto, limitado em suas imperfeições terrenas.

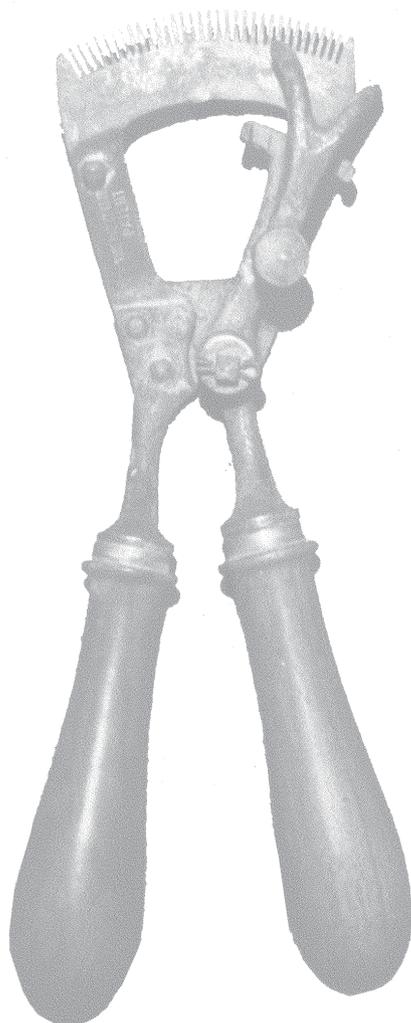
Mas é precisamente por isso que o corpo exposto na tela grande se torna estranho: por ser carnal, biológico, humano. Não devido a uma artificialização ostensiva ou à sua comunhão perfeita com a técnica, e nem à intervenção de algum misterioso agente extra-mundano, mas é justamente por ser de carne e osso que ele se torna medonho. Porque é um conjunto de vísceras que incrivelmente vivem, pensam e sentem.

Por isso, os filmes de Cronenberg vão na contramão daqueles ambientes assépticos e da pureza minimalista dos corpos que costumam protagonizar os relatos de ficção-científica, sobretudo em seu formato audiovisual e nas suas versões mais recentes. Bem mais alinhados na tradição de um *Frankenstein* oitocentista do que, por exemplo, na esteira da reluzente saga de *Matrix*, os corpos cronenbergianos são entidades que suam, sangram, suturam, transam, expelem, sugam, cospem, penetram e lambem. Corpos que são até mesmo capazes de mutar, seguindo a lógica implacável — e, no fundo, também inexplicável — da natureza. Porque a anatomia não é uma ciência exata.

Nas primeiras cenas de *The Brood*, por exemplo, o olhar do espectador é surpreendido pela visão de pequenas feridas e erupções nos ombros de um homem e, logo em seguida, observa-se uma reação bioquímica semelhante nas costas de uma criança que está sendo ensaboada em sua banheira. Apesar da estranheza, em princípio não se trata de nada sobrenatural ou extra-humano, e nem de algo excessivamente viscoso ou com aparência de irreal. São apenas uma série de feridas, cistos e espinhos, do tipo que os corpos humanos — em toda sua estranheza orgânica e vital — costumam supurar. É tudo trivialmente carnal: cicatrizes, raspagens, tumores, dilacerações, coitos, partos.

Algo semelhante pode ser constatado em filmes como *Videodrome*, *Crash*, *Scanners* e *eXistenZ*, nos quais a junção entre a matéria orgânica do corpo humano e os dispositivos tecnológicos nunca é perfeita e indolor — seja um tradicional revólver ou um automóvel, ou então um computador, um videocassete ou o plug de um avançadíssimo videogame. Nesses casos, ao contrário do que costumam mostrar outros filmes do gênero, o acoplamento homem-máquina é sempre problemático no nível mais básico e supostamente banal: a carne que é violentada pelos objetos técnicos reage com infecções, supurações e sofrimentos que não podem ser anestesiados.

O instrumental cirúrgico do qual se utiliza o médico de *Gêmeos*, por outro lado, não difere muito dos aparelhos normalmente empregados pelos ginecologistas, e é logo nessa semelhança onde reside a sua capacidade de perturbar o corpo do espectador. Afinal, em que pese toda a aflição que erija a pele de quem estiver olhando as inquietantes cenas desse filme, os rituais praticados pelos personagens no consultório médico são estranhamente familiares. Qualquer um teve a experiência de vivenciá-los em seu cotidiano de paciente eventualmente doente, pelo mero fato de sermos corpos contemporâneos cuja matéria-prima é (in)compatível com



tais artefatos e cerimônias. E isso, por si só, deveria servir para provocar um sentimento de estranheza com relação ao que somos: uma desnaturalização da nossa corporeidade em sua brutal condição anatômica, pateticamente finita e incompreensível.

De alguma maneira, é como se David Cronenberg zombasse das teorias do “pós-humano” e do “pós-biológico”, tão em voga nos últimos tempos, afirmando a prioridade — ou até mesmo a exclusividade — do orgânico na definição do que somos. Contudo, não se trata nem de festejar e nem de lamentar uma tal constatação. Apenas e tão somente, é assim como as coisas são: de carne somos. “São as tripas que nos constituem”, parece vociferar o cineasta nos ouvidos, nos olhos e no estômago do espectador, sem a ajuda de analgésicos ou anestésias de nenhum tipo. Somos um conjunto de vísceras entremeadas numa estrutura transitoriamente viva e relativamente estável. Frágil e forte ao mesmo tempo, delicada e bestial, tosca e cheia de mistérios. De nada serve, portanto, embarcar em tresloucados relatos de superação técnica dessa condição humana, tão animalescamente humana, como os que abundam tanto nos discursos acadêmicos quanto nos produtos midiáticos e nas criações artísticas, e muito peculiarmente na tradição cinematográfica mais recente.

Segundo tais narrativas, o corpo humano seria uma carcaça antiquada, “susceptível a panes, doenças e envelhecimento” porque foi criada há milhões de anos pelos vetustos mecanismos da seleção natural e já não consegue dar conta das exigências do complexo mundo atual. Portanto, para se adaptar ao hiper-estimulante meio ambiente dos alvares do século XXI, esse corpo estaria requerendo uma “reengenharia fundamental”. O sujeito realmente contemporâneo não pode mais depender desse equipamento biológico que tem ficado obsoleto; em vez disso, deveria comungar com as próteses e os aperfeiçoamentos fornecidos pela tecnologia mais avançada. Assim, como explicam alguns profetas desse apocalipse às avessas, o ser humano 1.0 deve ser — e, de fato, já estaria sendo — substituído por uma reluzente versão 2.0.

De acordo com essa perspectiva e graças aos espetaculares avanços da teleinformática e das novas “ciências da vida”, estaríamos diante de um tipo de evolução não mais meramente biológica e natural, porém artificial e pós-orgânica. Se hoje ainda nos encontramos “limitados a meras centenas de trilhões de conexões entre neurônios”, por exemplo, o futuro próximo anuncia várias possibilidades de aumentar essa aparelhagem biológica básica. Tais como a instalação de pequenos dispositivos no cérebro que interagiriam com os neurônios, por exemplo, a fim de “expandir nossas memórias e a capacidade de pensar de um modo geral”, como explica um desses autores, o norte-americano Ray Kurzweil. O mesmo pesquisador sugere receituários semelhantes para turbinar todos os outros componentes do enferrujado corpo humano, substituindo os velhos mecanismos biológicos por novíssimos dispositivos técnicos que evitariam as incômodas necessidades de ingerir, beber, urinar e defecar, por exemplo.

“O sexo já está bastante desvinculado de sua função biológica”, exemplifica Kurzweil, visto que habitualmente recorremos a essas práticas “para nos aproximarmos intimamente e para obtermos prazer sensual”, ou seja, motivos alheios à sacrossanta reprodução. “Da mesma forma, possuímos diversos métodos para gerar bebês sem o ato físico do sexo”, explica o autor. Se essa gradativa dissociação entre a sexualidade e sua função biológica foi tão facilmente adotada pela nossa sociedade, apesar das resistências iniciais de alguns setores mais conservadores, “por que não separar o propósito da biologia em outra atividade que também proporcione tanta intimidade social quanto o prazer sensual, a saber, o ato de comer?”, pergunta o pesquisador.

Mas ele não é o único a pronunciar esse tipo de questionamentos ou a procurar soluções técnicas capazes de implementá-las, e muito menos é o único que se atreveu a plasmar tais inquietações nos mais diversos formatos artísticos e midiáticos contemporâneos. “É hora de se perguntar se um corpo bípede, que respira, com visão binocular e um cérebro de 1.400 cm³ é uma forma biológica adequada”, afirma outro representante dessa vertente de pensamento, o artista australiano Stelarc. “Ele não pode dar conta da quantidade, complexidade e qualidade de informações que acumulou; é intimado pela precisão, pela velocidade e pelo poder da tecnologia e está biologicamente mal-equipado para se defrontar com seu novo ambiente”. O corpo humano, tal como ele ainda teima em ser, “é uma estrutura nem muito eficiente, nem muito durável; com frequência, ele funciona mal”, prossegue Stelarc, para concluir da seguinte

forma: “agora é o momento de reprojeter os humanos, torná-los mais compatíveis com suas máquinas”.

Nada disso, porém, parece seduzir o olhar aguçado desse contador de histórias que é David Cronenberg, um astuto observador desses corpos humanos que a maioria de nós (ainda?) somos. Uma pequena estória real pode vir à tona para ilustrar essa posição, que é tanto estética quanto política e, por tal motivo, derrama uma multidão de implicações éticas. Seu filme lançado em 1979, *The Brood – Os filhos do medo* chegou a ser censurado na Grã Bretanha por causa de uma cena emblemática: aquela na qual a protagonista dava a luz a um bebê mutante. Logo após o parto, a personagem realiza um ato que integra o cardápio dos “instintos maternos” e que, portanto, costuma ser replicado na vastidão do planeta Terra por boa parte dos mamíferos que nele habitam. Diante das câmeras do diretor canadense, a mulher lambe amorosamente o filho que acabou de nascer, na tentativa de limpá-lo de sangue, placenta e outras substâncias emanadas de suas próprias entranhas para, ao mesmo tempo, fornecer-lhe calor e afeto. Mas a impressão que se teve do outro lado da tela — e que levou a censurar tal seqüência, por ter ido longe demais na sua ousadia — foi que a mulher estava devorando a criatura recém-nascida. Algo que poderia até fazer um monstro in-humano num filme qualquer de terror, porém que jamais faria um animal demasiadamente humano como esses que ainda — e tão ativamente — obstinamo-nos em ser.

Por isso, não é de qualquer modo que no cinema de Cronenberg abundam as malformações, as próteses, as mutações, as aberrações e anomalias, e até mesmo os travestimos que reconfiguram os corpos (*Gêmeos*, *eXistenz*, *A mosca*, *M. Butterfly*), numa estética do abjeto, da repulsão e do grotesco que, não raro, explode em insólita beleza. De modo semelhante, capacidades extra-sensoriais, transe e dons telepáticos são capazes de afetar as manifestações materiais da subjetividade e podem até mesmo fazer implodir os corpos ou criar configurações insólitas (*The Brood*, *Scanners*, *A hora da zona morta*). Tampouco faltam alusões ao uso de produtos químicos e tecnológicos que alteram os limites físicos dos personagens (*Naked Lunch*, *eXistenz*, *Videodrome*), e proliferam as doenças e os acidentes que os dilaceram, os paralisam ou os transformam em seres mais complexos e, em certas ocasiões, até mais interessantes (*Crash*, *Gêmeos*, *The Brood*, *A hora da zona morta*).

Entretanto, apesar dessa fixação nas potências e impotências do organismo carnal, em vários filmes de Cronenberg as características físicas que costumam definir as capacidades “normais” do corpo humano são, de fato, ultrapassadas. Nesses casos, para o espanto e o deleite do espectador, esses limites são transbordados produzindo ações e gerando materialidades inesperadas. Mas o responsável por tais proezas costuma ser o próprio corpo humano; ou, mais exatamente, uma de suas peças mais monstruosas e perigosas: a mente. Expulsando da tela todo vestígio dos envelhecidos dualismos que reivindicavam a prioridade dos componentes “imateriais” da condição humana, a mente cronenbergiana ora encarna no sistema nervoso central, nos interstícios do cérebro, no complexo jogo dos neurônios, nas veias e artérias de um tórax a ponto de arrebentar, ou até mesmo nos mistérios do psiquismo.

E a sua surpreendente erupção na superfície corporal pode derivar do desenvolvimento de capacidades mentais usualmente adormecidas (*The Brood*, *Scanners*, *A hora da zona morta*), do uso de narcóticos e outras substâncias ou recursos capazes de produzir estados alterados da consciência (*Naked Lunch*, *eXistenz*, *Videodrome*) ou, inclusive, das diversas manifestações de uma companheira ancestral da humanidade: a velha loucura (*Gêmeos*, *Spider*). Em todos esses casos, porém, não se trata de poderes considerados sobrenaturais, mágicos ou sequer “pós-orgânicos”: a curiosa afetação corporal não se deve nem às proezas da tecnociência e nem a inexplicáveis agentes supostamente externos à enigmática condição humana. Ao contrário, são sempre as travessuras daquela “louca da casa” que habita os nossos corpos desde épocas imemoriais, como uma sorte de espectro que impregna essa velha maquinaria feita de células e moléculas de carbono.

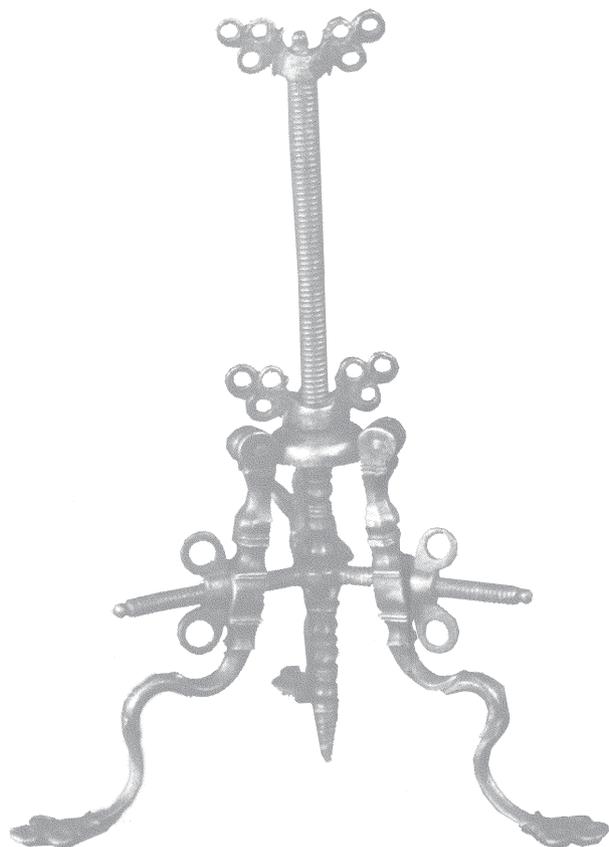
Uma mente fatalmente encarnada e que, dependendo de diversos fatores — ou mesmo do acaso, esse onipresente imponderável que tece a filigrana de toda humana existência —, ora pode operar como uma prisão do corpo ou, ao contrário, como sua válvula descompressora

capaz de projetá-lo para fora do seu próprio além. Ou, então — como, aliás, acontece de forma mais habitual e corriqueira — o componente mais desvairado dessa estrutura biológica que alicerça os corpos vivos pode vir a exercer, simultaneamente, essas duas modalidades do nosso jeito psicossomático de sermos humanos, demasiadamente orgânicos: cárcere e pesadelo das pulsões carnisais, e também sua cúmplice libertadora mais deliciosa e refinada. Para suportar tamanho despropósito e extrair dele a maior riqueza possível, poucas receitas são mais eficazes do que ir ao cinema — ou, então, melhor ainda, por que não: fazer cinema.

Referências bibliográficas

KURTZWEIL, Ray. "Ser humano versão 2.0". *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 23/03/2003; p. 4-9.
STELARC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: A humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 52-62.
SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002.

Paula Sibilia é pesquisadora do CNPq, professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Fez graduação em Comunicação e em Antropologia na Universidade de Buenos Aires (UBA), mestrado em Comunicação (UFF), doutorado em Saúde Coletiva (IMS-UERJ) e em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ). É autora dos livros *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais* (Ed. Relume Dumará, 2002) e *O show do eu: A intimidade como espetáculo* (Ed. Nova Fronteira, 2008).



Translated Texts and Synopses



Banco do Brasil presents the festival Cinema in Raw Flesh – David Cronenberg, which brings the complete filmography of one of the greatest filmmakers of all times, and whose films became classics and are held as references to this day.

The retrospective includes 18 feature-length and one short-length film that encompass the different genres and themes developed by the director, such as Crash (1996) and Naked Lunch (1991).

CCBB's audiovisual program seeks to foster debate and allow Brazilian citizens contact with universal and timeless filmmaking. By hosting comprehensive festivals followed by debates, seminars, and publishing of catalogues, CCBB enables the audience at large to have access to aesthetic proposals that are both meaningful and unique in Brazil and abroad.

It is a great pleasure for CCBB to invite everyone to enjoy all the films in the festival, certainly a great opportunity to see this iconic director's impressive cinematography.

Centro Cultural Banco do Brasil

WSET: ALWAYS MAKING CINEMA THROB

The festival Cinema in Raw Flesh: David Cronenberg – Body, Image and Technology intends to present and debate all of David Cronenberg's features, highlighting the importance of this director's work in today's world – in dialogue with the latest analyses over the socio-cultural impact of the relations between body, image and technology.

Having the intention of strengthening the thinking over today's Cinema – still little explored in Brazil – the event intends to deepen the discussion over the state of moviemaking today, as well as its connection with a series of innovations that permeate our imagery. Topics of discussion include: the new biological technologies, visual devices, and innovative narrative models in its audiovisual aspects; the metamorphing corporeal practices and experiences in addition to news forms of entertainment, information and spectacle emerging in a globalized panorama. David Cronenberg's work provides a privileged platform from which to dive into these exciting subjects.

The relations between body, image and technology will be examined under the light of the famous Canadian director's pictures, in an attempt to shed light over the peculiarities of their present configuration in the Brazilian context. Today, more than ever, the corporeal interferences multiply and coexist with the new digital and interactive devices that have been contributing to create new models of behavior, sociability and cultural manifestations. All these subjects deserve further questioning and analysis in the country in a moment especially rich such as this one, when all these innovations quickly become popular and demand reflection so that they are absorbed in the best possible way.

For all these reasons, and for all these "technological incorporations" that fascinate and haunt us, the festival Cinema in Raw Flesh: David Cronenberg – Body, Image and Technology intends to renew the debate over the relations between body, image and technology through the exchange among several specialists developing cutting-edge ideas in their fields, having the rich and exciting work of David Cronenberg as one of the central themes in their inquiries.

WSET Multimídia

“The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is the fear of the unknown.”

Howard Philips Lovecraft

I don't make films to scare people; I make films to scare myself.

David Cronenberg

The visions become flesh, uncontrollable flesh.

Brian O'Blivion

The strong interest awoken by David Cronenberg's Cinema is due, for the most part, to the clarity with which it proposes a debate and a unique approach to the relations between body, image and technology. Among these increasingly debated issues in the contemporary scene we find the entire Canadian director's experience who – since the 1960's – has been formalizing the thematic core of his filmmaking. Such core includes the state of the body and of perception in the light of new kinds of spectacle, new image technologies and unheard-of reconfiguration of political, media, military and techno-scientific corporations. The filmmaker does not only try to re-edit or pay tribute to a certain set of themes relative to an entire narrative tradition of science-fiction or horror films that show the body being brutalized by the socio-technical matrix. Even more so he tries to chew it, digest it, and give it back to today's world sowing unique approaches regarding the production of new ways of being engendered by new socio-cultural and (bio)political structures.

The character's bodies in Cronenberg's films are “over-excited” in techno carnages that include – amid a good dose of drugs, parapsychic powers, and the most unusual kinds of devices – head explosions, production of freaks of nature, hallucinations, neuroses, killing libidos, virtualizations, synthetic flesh, abject mutations, painful memories, violent urges, and other elements that singularize the director's strange and increasingly familiar universe. In this fascinating cinematic frenzy, science-fiction is broken into itself: the bodywork of a car turns into a peculiarly attractive skin; dressy women and charming men become silicone automatons made to satisfy the most eccentric fantasies while smart houses, artificial eyes, androids in existential crisis and other hybrid beings that seek independence from human limitations proliferate. A universe in which “white power” is almost always present – medicine represented by a man of science that insanely operates neurological, biochemical, and genetic manipulations to alter organisms involved in unusual plots that single out the unshapely body of the Canadian director's work.

Through his images, Cronenberg places himself in the forefront of theorizations regarding the present “man-machine”. With great scandal did the director bring to the screen the images of a society in which the body is seen ever more violated by techno-science and its habitats: cold operating tables, dark medical offices, explosive laboratories, genetic engineering centers, telecommunication and security companies, media and spectacle corporations, and other spaces and channels for bodily interferences and psychic intrusions. By showing characters accelerated by deadly and erotic urges, Cronenberg's work becomes a tense and viscous membrane “naturally” interconnectable to the skin of technique, intertwining men and machines at the center of his stories. Or, if a center is not present, it is somewhere symptomatic and of (im) precise incision.

The body and technology are the protagonists of this contemporary theater that intends to transcend “obviously” the “old flesh”. In films such as *Videodrome* and *eXistenZ*, for example, Cronenberg unveils an unsettling tendency connected to systems of virtual reality and telepresence: the overcoming of the restrictions derived

from the organic nature of the body. In this tendency the desire for continuity beyond the human body – seen as obsolete, suddenly anomalous – is equated. Such “upgrade” can only be taken into effect through the use of the wonders of today's techno-science. *Videodrome* and *eXistenZ* also discuss the additive and hypnotic effects of electronic and digital means – exposing the ways in which the great zones of subjective experience are progressively altered by a “biotechnical modernity” where the nervous system possesses an increasingly less autonomous identity. In this new spectacular matrix, the body becomes a spectral zone of interface with technology in which the notion of “interiority” is greatly shaken. Through this kind of image production – sprung to life from the 60's on – one last rupture with the Cartesian tradition of the so-called “mental images” or what was thought to be “imagination” is announced. In this sense, *Videodrome* and *eXistenZ* bring out deep reflections over the state of Cinema as media “in transit” or at play, which “existence” is always renewed in the search for its overrunning or “transcendence”. These films show how Cinema is part of an impressive network of spectacle started with industrial modernity, utterly interwoven in corporations of knowledge and of power in constant short-circuit.

Following a certain tradition in Canadian thinking over the relations between body, media and spectacle – starting with Marshall McLuhan – Cronenberg seems to speak with some of his countrymen, such as the controversial psychologist Julian Jaynes, who believes that psychotic disorders are the result of the dismemberment of a consciousness in constant crisis, ever more adapted to a mutant technical rationality that atrophies its extra-sensorial potencies. In the face of this parapsychic zone we can see the inversion of the powers of classic villains like Dr. Caligari and Dr. Mabuse, whose powers of control and influence, such as hypnosis and telepathy are inherited and transcoded in films such as *Stereo*, *Scanners* and *The Dead Zone*. Now these altered states of consciousness are portrayed in psychologically fragile or “psychoticized” characters possessed by chaotic mental vortices that turn them into “abnormal” beings out of tune with the social orbit.

The discussions involving Cronenberg's work usually analyze his films from a corporeal-deformity and a mental-disorder perspective, highlighting readings about physical, emotional and cultural forces that are expelled from a body increasingly organized, disciplined and adapted to its social functions and its political and economical imperatives. Beyond this perspective – as observed Jonathan Crary in an old essay, *Psychopathways: Horror Movies and the Technology of Everyday Life* – the Canadian director also makes corporeal anarchy explicit, since in the heart of his films beat the senses of the body as a productive and disaggregative force, capable of unleashing its crudest instincts against efforts of domestication, against forms of discipline, and against socio-cultural norms. This kind of carnal insurrection can be seen in different ways in his films. In *Shivers*, for example, there is a rebellion of bodies contaminated by destructive drives renouncing a well-decorated and sterilized life in a luxurious condominium. This attack on the political organization of the body and the social management of instinct have returned in Cronenberg's latest films such as *A History of Violence* and *Eastern Promises*, in which individuals reach the limits of what is bearable in the fabric of everyday life. They are characters who lose control of their emotions when facing the crushing power of their involuntary memories, which threaten to take control of their bodies and convert their traumas into powerful weapons in the verge of firing the most extreme aggression.

In a way, it is also possible to detect a loss, a voluntary one, of the limits in the characters in *Crash* and their “sexual” relations with automotive machines. Fueled by a dangerous libido, these new libertines break some of our deepest-rooted taboos through erotic relations whose enjoyment borders death. It is only in these extremes that the characters in *Crash* have radical pleasures. The overcoming of the norms and regulations that govern sex and traffic conducts the film's entire narrative. These transgressions, however, don't seem to have a purpose. We see the in-and-out of apathetic subjectivities immersed in an everyday mechanism searching for over-excitement geared by the pains and delices a car can offer – to the point of being close to an annihilating orgasm. From this perspective, it is possible to see in *Crash*, and in great part of Cronenberg's filmography, a body that is reshaped in its extensions so that its

extremities and limitations – repressed and “limited” by the ordinary shape – are conquered. If society produces certain kinds of bodies, Cronenberg explores these territories in which the contemporary subjectivities are configured, in which are made new connections that destabilize identity, sexuality, or any kind of morality pattern.

There is in Cronenberg’s films an orbit of desolation, usually expressed in cold atmospheres made even denser by a photography composed of monochromatic tones. His precise and “surgical” framings point to an aseptic film language that discloses a desire to present a certain clinical coldness in the treatment of images. This kind of scenic hygiene is also manifest in “essential”, minimalist sets – from the obscure chambers of a teratological and monster-somatizing asylum, the design of beautiful gynecological instruments, to the sex-appeal of different objects. The soundtracks, pierced by the most disturbing kinds of noises and silences, are obsessively amalgamated with the monochordic music of Howard Shore. This auditive atmosphere usually enhances the strangeness of the plots, highlighting a certain state of sentimental cryogenics in which many of his protagonists seem to be immersed. In the face of this filmic *Grand Guignol*, everything peaks in some sort of trance in which the audience enters the temple of pain and pleasure that envelops the films. Given that, it wouldn’t be much to say that certain sadomasochistic ritual goes beyond the screen, for it implies the audience’s “passiveness”, a corporeal submission through the obedience to the image and to the spectacle, a submission to another body that is, in this case, Cinema itself.

For the most part, Cronenberg’s films can also be seen as a form of criticism against the empire of cultural industry, against the fetishism of capital and of the globalized commodity – through a machinic system which increasingly alters the roles of subjects and addresses them as objects. From this perspective, Cronenberg’s work mocks the cliché of most films made by the American industry – which involves the profitable commerce of sex and violence. The technolibidinous forces presented in his films cannot be controlled or suppressed, for they are already part of the contemporary social formation in the shape of a deadly virus that is strengthened at each new biotechnological immunization. On the other hand, it is also possible to observe in Cronenberg’s films a reaction to the new biopolitical mechanisms of social control. With the use of scatology and viscerality, his aesthetics highlights what is “over the line”, what defies sociocultural conventions using the desire to abuse what is all too human.

It is possible to see clearly in this Xtrange body in the history of Cinema that the corporeal extremities of his characters are mixed with the limits that society imposes them. All that comes out of the body – secretions, bowels, and blood, for example – is considered dangerous because every orifice represents the region of a limit between what is allowed and what is forbidden. It is about what comes out of the viscera and jump “out”. In this sense one could say that Cronenberg’s filmmaking violates the laws of the genre, in a visceral thinking about the body and its drama today – convulsing the subject’s insides and giving rise to a unique filmic *ethos*.

References

- BATTAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M, 1987.
CAPISTRANO, Tadeu. O cinema (des)encarnado: do unheimLynch espectral à estranheZa corporal. *Anais do XXVII congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (Intercom). CD-ROM Intercom, set. 2004.
DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris: Minuit, 1967.
JAYNES, Julian. *The Origins of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Princeton University: 1976.

Tadeu Capistrano is professor at the Department of History of Art and in the Graduate Program on Visual Arts at UFRJ, where he researches on the theory of image and related subjects such as cinema, photography, and video. He has a doctoral degree in Comparative Literature by UERJ, where he wrote a thesis on cinema, technology, and perception supported by CNPq and Columbia University.

Interview David Cronenberg
By Thom Ernst to www.toromagazine.com

A silver tray is set before me by a man wearing a uniform of all white – gloves included. I am the only one in the room of awaiting journalists who accepts the offer of coffee – had I known it didn’t come from a clear-bowled urn and wasn’t served in a mug, I might have declined. Instead I am presented with an air of ceremony that is way beyond my comfort zone. The cup with saucer, presumably expensive china with the French embassy emblem etched into its side, is of a size suitable for sipping. I’m a gulper – even when it’s hot.

This is the kind of neighbourhood I usually just drive through, pausing only to wonder about the lives of those who live in these large, seemingly impenetrable fortresses of fortune and prosperity. Now that I’ve gained entry I’m pleased to discover that the dwelling is not a single-family residence but the home of all arriving French dignitaries – a hospitable oasis for the French Ambassador and his guests.

Today the ambassador’s guest is director David Cronenberg, who, in just a few short days following this interview, received The Medal of Knight, the French National Order of Legion of Honour, France’s highest honour.

David and I are set up in the front room of the home, which boasts an impressive array of fine art and furniture. I use to think of David as a tall man – the six-foot-plus stature of a Donald Sutherland, Jeremy Irons or Tim Robbins. Instead, I’m greeted by a man who, at about five eleven, seems no taller than myself. Oddly, his signature grey crop of hair makes him appear younger than he is likely to be.

The interview is to appear on an upcoming episode of TVO’s *Saturday Night at the Movies*. It’s been a long chase to finally get Cronenberg to sit down long enough to talk to us on camera. Like many people with a passion for *doing*, he prefers making films to talking about them. But an honour is an honour and it should be acknowledged with grace and humility. Cronenberg responds accordingly and TVO becomes one of four networks granted an interview.

The following conversation comes from that interview.

The Medal of Knight, the French National Order of the Legion of Honour. As someone whose career has been controversial, right from the beginning, are you a little surprised that you’re getting this international attention?

Because it’s French, not that it’s international – that I’m not surprised [about] ... I was a knight in the Order of Arts and Letters of France and was promoted to officer. I’m now an officer, so and I’m an honorary citizen of three French cities. So the French have been very friendly to me, you know, and I’ve directed an opera in Paris, and I was the head of the jury at the Cannes Film Festival in 1999, so there’s a long history that I have in France in particular, with their recognition of my work. So in that sense I’m not surprised, but at the same time I am, because there’s nothing that says because you have or because you do those other things that you’ll get this honour. This is really the top French honour that you can get and I’m really quite touched that they wanted to give this to me.

It’s an exclusive group of filmmakers that have come before you. I can only think of Clint Eastwood and David Lynch and Steven Spielberg.

I would be surprised if there weren’t some French filmmakers as well, but it is different when you’re not a French citizen and it’s even a little harder to get the award. It’s an order that was established by Napoleon. And it was meant to be an order of merit, so that really it’s kind of strange that they call it being a knight. The first level that you get into is chevalier and you’re a knight. But originally Napoleon wanted to call it legionnaire because he didn’t want there to be any hint of aristocracy. Of course this is after the French revolution so to be a knight, to be called sir, that would be bad, and it’s not part of being in the Legion of Honour.

And so, I don’t call you Sir Cronenberg from this point on.

You do not. You can call me mister.

Many filmmakers who've managed, as you have, to push people's expectations and present audiences with new and daring ideas can frequently find, as they become more accepted, their talents ebbing away. And yet you seem to be able to continue to challenge your audience. What continues to inspire you?

Fear. One of the reasons I directed an opera and one of the reasons I wanted to curate an exhibit of Andy Warhol at the Art Gallery of Ontario was to scare myself. I didn't want to become too comfortable. I wanted to do some things that I have not done before. I think that at a certain point in your career you either decide to be comfortable or that you're not ready for that yet. You don't want the artistic version of slippers and pipe. So I think that's really what it is.

It still excites me, the artistic endeavour, it's still a huge challenge, and part of it is that fear – doing something that you know you can fail at hugely and perhaps be a laughing stock. For example, the art world is a very cohesive, well-defined world with its own culture and its own cultural heroes and its own antagonisms and hostilities and a very well-developed critical base, and for me to enter that and say, “OK, I have something to offer with this exhibit of Andy Warhol's” is daunting really. And it was only because the people at the AGO thought that I could do that, that I found the courage. And the same with the opera, the opera world is also like that. I've never directed theatre, never mind opera, so that's a double-triple whammy. You've got spectacle, you've got music, you've got singing and you've got dialogue. It's very difficult. I guess it's perfect that *The Fly*, the opera that I directed based on my own movie, with music by Howard Shore, premiered in Paris and then afterwards went to Los Angeles; it's a perfect dichotomy for me.

Fear is an element you use frequently in your films. Is there something about fear that can drive us towards empowerment?

Yeah, well, you say that I use fear in my films, but I don't really use it; it uses me. I never really felt that I was part of that sort of Hitchcock mythology, which is to say he felt that he was a puppet master as a director and he would make his audience – he would pull their strings, and he would make them jump and twitch and laugh and cry and scream when he wanted to. And for me it was not like that. I was doing those things to myself as I sort of had this little voyage through metaphysics and philosophy and psychology and everything else while making the film, and would scare myself, and then would invite the audience to come along with me and see what their reactions might be. So it's quite a different approach from being a sort of controlmeister. That's never really been my approach to filmmaking.

Hitchcock did a bit of a disservice to himself when he made that comment, didn't he?

He did, because he was a more interesting filmmaker than you would imagine from how he presented himself. But I think he was a control freak and he wanted people to think that there was not a lot of other contribution or collaboration in his filmmaking. But of course, now, so much of who he was personally is evident in his films, and that's made his films much more interesting than they would have been if he only was the puppet master that he liked to present himself as.

Is there an underlying rationale to exposing audiences to violence or disturbing moments?

Art has always involved sex and violence. I'd like to be able to say I was the first to put them both together in a movie, but we have 4000 years of art that involves sex and violence. It's because when we are pushed to the extremes of what we are and what we do that we begin to reveal ourselves. The defences go down, the insides come out, literally and figuratively, and we start to see what we really are. It's really an exploration of the human condition. Obviously that's not the only way that you can do that, but as we know there are plays and movies that are just verbal, not physical, and yet there's an incredible psychic violence that's revealed, as in the plays of Harold Pinter – just to take a recent example of a wonderful artist that we've lost. There is violence of many kinds, not just physical.

But when you think of movies, physical violence is a very cozy fit with movies, and maybe too cozy sometimes. But it's because of the nature of film and of editing and montage and sophisticated camerawork and the use of the human body. When you're a filmmaker, most of what you're photographing is the human body and so it lends itself to exploration of violence, in a way that

painting or the novel do.

The downside of the cozy fit between sex and violence and cinema is that it can be cliché – it can be reduced to the ordinary, it can numb you with its frequency and so on, so it doesn't confer instant power. You have to be good at it, you have to be intelligent. You have to be a good filmmaker to really use it in a truly artistic and creative way. And the use of CG, you know, computer-generated graphics and imaging, has made violence of almost monumental kinds also very accessible, and as [CG] becomes cheaper, more and more accessible. But once again you see certain movies, I won't mention them but they're big Hollywood blockbuster-type movies, which are just endless scenes of carnage of various kinds. You can now not just destroy human beings but buildings and cities and planets with great abandon. It can become, if there's nothing behind it but motion, if it's only kinetic energy, it becomes boring. And I wouldn't say it becomes a social danger, I don't believe that, but it becomes a cinematic danger – that is to say that you can numb your audience to a point of complete indifference, which for an artist is the worst possible thing you can do.

Is the battle between the censors and the filmmaker a fight that's never going to end?

Yeah, it's inevitable, because the relationship of art to society is a very uneasy one; it's meant to be. If you're a Freudian it's a very neat kind of paradigm, which is this: that art appeals to the unconscious, its appeal is to the unconscious, to the things that are suppressed and repressed. But civilization is repression in the Freudian paradigm so the two are automatically at odds, but there's a need for art in society as well, whether it's for catharsis or however you want to ... a safety valve, or just the human need to understand things that are not allowed in society but need expression nonetheless. And of course it depends which society because they're all different and they all have different kinds of repression. So there's a very uneasy alliance between art and society and therefore between an artist and sources that would censor an artist.

Describe what you believe the Cronenberg audience to be.

I can't really.

So you have no idea who's sitting out in the dark watching your movies?

No. I mean, I meet fans who talk to me, and you would think that they'd be a lot of maniacs and psychotics because of my movies perhaps, but they're actually the sweetest, sweetest group of fans you could ever meet. No, I love my fans, but of course fans are not your only audience. You don't want just that, you want a broader audience than the people who sort of specialize in you, who kind of zero in on you.

I'm always surprised by the kind of people who like my films. And I'm also surprised by which films they say are their favourites. That's very illuminating. Once you've got a bit of a body of work then you have people come up and say, “I like this movie,” and it turns out it's maybe your first one, and you're not sure you liked that because you wonder ... well, didn't you like any of the other ones? There's no rhyme or reason for it, which makes sense because it's so subjective, someone's response to your work. When someone comes up to me and is about to say, “I really like what you do,” and then they say, “But *Dead Ringers* was my favourite,” or *Crash* or *Scanners* or [they] like your early horror films – and you can never tell when they come up to you which one they're going to say. It's an interesting exercise for me to try and guess.

I've been told that directors hate to be aligned with any other director, but just when you said that people say they like your earlier horror films, it must be somewhat like when people approach Woody Allen and say, “Why can't you go back to making comedies?”

Once again, it's a question of evolution. I mean, if you keep just doing the same old thing you bore yourself, and then you become boring to the audience. And so there's always a desire to ... it's more than a desire, it's a natural thing, as your life changes your interest in things changes, your perspective on things changes. Bob Dylan said he cannot imagine writing the songs that he wrote, the ones that made him famous. He doesn't know where they came from and he could not do them now. He's telling the absolute truth, and we all have in our own way that experience. You're forced to

think about it and to contemplate it when somebody says, “We want you to do a remake of *Shivers*,” or *Rabid* or *Scanners*. I couldn’t possibly do it.

But you did remake *The Fly*.

That’s different. That was not remaking my own film. The original *Fly* was delightful and interesting, but it wasn’t a masterpiece. And so I felt also that because of our understanding of DNA and everything else that the reconceptualization of that movie would lead me to make a movie that was different enough that it wouldn’t really bother those people who had great affection for the first film. And at the time people asked, “Are you going to ask Vincent Price to do a cameo?” and I did in fact do a little radio interview with Vincent Price about that. But I said, “No, no, absolutely not. Because then it becomes a movie about movies and it becomes a movie about nostalgia and then it becomes a retro thing, and I would think that would destroy the movie. That would be a very subversive element of the wrong kind within my remake of the movie.” And, I imagine Vincent Price would hate my film. I don’t know what his actual reaction was to it, but he was very sweet to me on this phone-in interview that we did, very kind and just a lovely gentleman.

I understand him to be just that, a very sweet and lovely gentleman.

I think he would have been disturbed by the extreme violence in my film, and maybe the sexuality as well. I think, of course it’s horrible to categorize, but I think his generation, and knowing the kind of person who he was (I got to know a bit), I think he would not have liked those aspects of my movie.

Is there a recurring theme that you feel compelled to continue to explore?

I don’t really think of films as themes. I really think that’s an analytical tool, it’s a critic’s tool, but I don’t think it’s part of the creative process. You don’t say, “I will now tackle the theme of identity.” I can certainly see when someone says, you know, “The theme of identity runs through all of your movies.” I can see it. I went and studied literature and I could have been a critic, you know, literary or cinematic, maybe, and I can do that exercise but it doesn’t start from there. The film does not come from anything as abstract as a theme. So in short the answer is it’s not a theme – it’s usually something much more physical or visual or human than something as abstract as a theme.

What film of yours would you consider your “breakthrough” film?

A: There are a couple I suppose, and I mean if it’s a breakthrough for me – I’m not necessarily thinking artistically. But for example *The Dead Zone* was an important film for me because it was the first film that I did that was based on someone else’s work. Up until that point I had only done original scripts that I had done myself. *The Dead Zone* was the first adaptation that I did of somebody else’s work, and in fact was also the first connection that I had with the “mainstream” really, because Stephen King – very mainstream writer, even though he is a genre writer. I’d never done that before. And it was a movie that, because it was a movie that wasn’t a Canadian production, I was using many American actors; this was a new experience for me. I had not been able to do that before because of the financing and so on, and so that was a breakthrough for me in that way. Whether it was artistically or not, I leave it for others to say, but I was very happy with the film and still am.

Anthony Zerbe, a veteran American actor who played the father in *The Dead Zone*, said to me, he said, “You ought to try real movies some time, you’d be good at it.” And what he meant was that *The Dead Zone* was still a genre picture, and he was still putting it in a ghetto. But for me it was a real movie, there’s no question about that.

And if he saw the last two films that you made, he’d be very happy.

He would have felt that I had finally after all this time realized the potential that he saw in me, yes, he probably would.

Thom Ernst is a Toronto-based film writer and critic and the producer/interviewer of TVO’s long-running movie program, *Saturday Night at the Movies*.

Director David Cronenberg’s reputation as an authentic auteur has been firmly established by his uniquely personal body of work including the films for which he wrote the screenplays: *Shivers*, *Rabid*, *Fast Company*, *The Brood*, *Scanners*, *Videodrome*, *The Fly*, *Dead Ringers*, *Naked Lunch*, *Crash* and *eXistenZ*. The films he directed from other screenplays are *The Dead Zone*, *M. Butterfly*, *Spider*, and, most recently, *A History of Violence*.

His films have won him awards and recognition around the world, among which is an Honorary Doctor of Law Degree from the University of Toronto, which he received in June 2001, and a January 2003 appointment as an Officer to the Order of Canada. He was invested Chevalier of the Order of Arts and Letters, bestowed by France in 1990 and upgraded in 1997 to Officer of the Order of Arts and Letters. In 1999, he presided over the Jury at the Cannes Film Festival. In 2005, he was recognized as GQ Man of the Year, received the Sonny Bono Visionary Award at the Palm Springs Film Festival, and the Lifetime Achievement Award at the Stockholm Film Festival.

Born on March 15, 1943 in Toronto to a journalist father and pianist mother, early on, Cronenberg submitted fantasy and science-fiction stories to magazines. Although none was accepted, he received encouraging letters from editors urging him to keep writing.

He entered the University of Toronto Science faculty, but after a year switched to English Language and Literature, graduating in 1967. While at university, he became interested in film and produced two shorts in 16 mm, *Transfer* and *From the Drain*. His first films in 35 mm were *Stereo* and *Crimes of the Future*, both shot in the late ‘60’s. In these works, Cronenberg established some of the themes and preoccupations that would characterize much of his later work.

In 1975, Cronenberg shot his first commercial feature *Shivers* (aka *They Came From Within* or *Parasite Murders*), which became one of the fastest recouping movies in the history of Canadian film. His next feature, *Rabid*, starring Marilyn Chambers, went on to make \$7-million on a production investment of little more than \$500,000, providing Cronenberg with an impressive track record after just two pictures by 1977. He then directed the drag-racing film *Fast Company*, inspired in part by his own passion for cars and racing.

He moved on to direct *The Brood* in 1979, starring Oliver Reed and Samantha Eggart. The film was psychologically intense rather than action oriented, with well delineated characterizations and remarkable imagery that caught the attention of many critics. The film was an artistic breakthrough for Cronenberg and led him to larger-budgeted and more ambitious films.

Scanners, which centred on the telepathic powers of an underground element of society, was aimed at a wider audience than his earlier horror/fantasy films and became his biggest hit yet, prompting Newsweek to comment, “a 37-year-old Canadian... climaxing his five-year rise to the top of the horror heap.” The week it opened, *Variety* listed *Scanners* as the number one box-office film in North America.

Cronenberg’s next film, *Videodrome*, starring James Woods and rock star Deborah Harry, released in early 1983, was hailed by Andy Warhol as “the *Clockwork Orange* of the ‘80’s.” In 1993, *Videodrome* moved out of the cult realm into the mainstream cyberpunk market. The film delves into the clandestine operations of a highly secret underground organization that uses television as the ultimate weapon. Blurring the boundaries of reality and consciousness, the film is a high-tech, nightmarish satire involving violence, sexuality and biological horror, all by now familiar Cronenberg themes.

The Dead Zone followed in 1984, based on the best-selling novel by Stephen King. Financed by Dino de Laurentiis, released by Paramount and starring Christopher Walken, Brooke Adams and Martin Sheen, the film is an allegorical good-vs-evil story revolving around the fate of a man cursed with power to see into the future of those he

touches. The most mainstream of Cronenberg's films, *The Dead Zone* still retains the director's identifiable style and design and went on to earn three out of the five Avoriaz Film Festival prizes of that year as well as seven Edgar Allan Poe award nominations in the U.S.A.

Mel Brooks then approached Cronenberg to direct *The Fly* for Twentieth Century Fox, starring Geena Davis and Jeff Goldblum. *The Fly* was a huge popular and critical success for Cronenberg, earning many accolades, including an Oscar for Best Special Effects/Makeup and a shared jury Prize at the Avoriaz Festival. A remake of the 1958 horror classic, Cronenberg's *The Fly* was a reconceptualization of the original, detailing the story of a scientist whose genes and molecules become fused with those of a common housefly during an experiment in matter transmission. The film was successful as both a horror-fantasy film and as a compelling love story. It also marked Cronenberg's second cameo appearance as an actor (the first was in John Landis' *Into the Night*). In *The Fly* he played a gynaecologist who appears in a central horrifying fantasy sequence featuring Geena Davis.

Gynaecology surfaced again in *Dead Ringers* starring Jeremy Irons and Genevieve Bujold, a psychological thriller about inseparable twin brothers who work as gynaecologists and love the same woman, with tragic results. The film was a departure for Cronenberg.

"*Dead Ringers* is not science-fiction and the fantasy element which is in most of my films is not there. The film is much more naturalistic," stated the director. Nonetheless, *Dead Ringers* continued Cronenberg's fascination with the darker side of human psychology and behaviour. *Dead Ringers* won accolades from the L.A. film critics for Best Director.

In 1989, Cronenberg returned to acting as the lead in Clive Barker's *Nightbreed*. In the horror fantasy, Cronenberg played a psychiatrist who convinces a man that he is responsible for a series of brutal slayings, while at the same time hiding the dark side of his own personality. During this period, Cronenberg began writing the screenplay for his version of William S. Burroughs' *Naked Lunch*.

For artistic and practical reasons, *Naked Lunch* was not a literal translation, but a fusion of Cronenberg's own work with that of Burroughs'. Drawing on Burroughs' counterculture novel and other Burroughsian sources for the script, *Naked Lunch* is about the act of writing something dangerous and complex and how it affects the person writing it. Shot in Toronto in 1991, the film starred Peter Weller, Judy Davis, Ian Holm, Julian Sands, Monique Mercure, Nicholas Campbell, Michael Zelniker and Roy Scheider.

In 1992, Cronenberg directed *M. Butterfly*, starring Jeremy Irons and John Lone, adapted from the Tony-Award winning Broadway hit based on the true story of a French diplomat, who, for 20 years, was so obsessed with a Chinese diva from the Beijing Opera, he could not discern that the object of his love was really a man. But when they were arrested for espionage, he was forced to face reality. *M. Butterfly* took Cronenberg abroad for the first time to film in China, Hungary, France as well as Canada.

The same year, *Naked Lunch* won eight Genie Awards including Best Motion Picture, Best Director and Best Screenplay. In addition, The National Society of Film Critics voted Cronenberg Best Director and his script, Best Screenplay. The New York Film Critics' Circle awarded him Best Screenplay and *Naked Lunch* earned a third Best Screenplay award from The Boston Society of Film Critics.

Cronenberg next adapted *Crash* from J.G. Ballard's cataclysmic novel, *Crash*, starring Holly Hunter, James Spader, Elias Koteas, Deborah Unger and Rosanna Arquette. A film about technology and eroticism, *Crash* created international controversy, went on to win the Jury Prize in Cannes Film Festival, 1996 for "audacity and innovation" and collected five Canadian Genies for Best Director, Best Adapted Screenplay, Best Cinematography, Best Editing and Best Sound Editing. In addition it won the Golden Reel Award for the Canadian film with the highest Canadian box-office gross.

In 1995, Cronenberg wrote *eXistenZ*, inspired by an interview with author Salman Rushdie which triggered the idea of an artist who suddenly finds him/herself on a hit list and forced to flee into hiding. He made the hero a game designer thinking that game design could possibly ascend to the level of art. Jennifer Jason Leigh stars as the game designer opposite Jude Law as

a novice security guard who links into Leigh's world. Willem Dafoe, Ian Holm, Sarah Polley, Don McKellar and Callum Keith Rennie play various heroes and villains who weave in and out of the game.

eXistenZ went on to win a Silver Bear at the 1999 Berlin International Film Festival for Outstanding Artistic Achievement and a Genie Award for editing in addition to Golden Berlin Bear, Catalonian International Film Festival Best Film, Saturn Award and Golden Reel nominations.

Based on Patrick McGrath's novel, *Spider* was released in 2002 to both controversy and acclaim. This film about psychosis and the reconstruction of reality follows a man rebuilding his past while coping with a recent transition from an asylum to a halfway house. Not only did actors Ralph Fiennes, Miranda Richardson, and Gabriel Byrne earn worldwide praise for their work, but the film won several awards, including Best Canadian Feature from the Toronto International Film Festival, Best Feature from the Directors Guild of Canada, and Best Direction from the Sitges International Film Festival. Cronenberg also won a Genie for Best Achievement in Direction from the Academy of Canadian Cinema.

A History of Violence was released in Fall 2005, after premieres in Cannes and the Toronto International Film Festival. It examines how far a man is willing to go for redemption and to protect his family. Viggo Mortensen starred as Tom Stall, a man who leads a quiet, charmed life with his loving wife and family in a small town. But an unexpected incident turns bloody and brings unwanted attention to him and questions his very identity. *A History of Violence* featured an accomplished supporting cast including Ed Harris, William Hurt and Maria Bello. The film landed on Top Ten lists as the Best Film of 2005 and received awards and accolades, including Best Director and Best film on the Village Voice Film Critics' Poll and two Academy Award nominations.

Viggo Mortensen worked with David again in 2007 for *Eastern Promises*, which was written by Steve Knight (Academy Award-nominated screenwriter of *Dirty Pretty Things*). The film explored London's Eastern European immigrant experience. Cronenberg described the film as "a mob crime thriller intricately interwoven with familial dramas – all unfolding in a subculture that dwells within another very strong culture." Naomi Watts starred as a hospital midwife and is joined onscreen by Armin Mueller-Stahl, Vincent Cassell, Sinéad Cusack, and Jerzy Skolimowski. *Eastern Promises* premiered at the Toronto International Film Festival, winning the top prize, the Cadillac People's Choice Award. The film and performances received critical praise and earned Viggo Mortenson a British Independent Film Award for Best Actor and an Academy Award nomination.

In July 2006, David worked with the Art Gallery of Ontario as a guest curator for the exhibition, *Andy Warhol/Supernova: Stars, Deaths and Disasters, 1962-1964*. David combined more than 25 Warhol paintings with dozens of the artist's rarely seen films for an exhibition exclusive to the AGO. In addition, he created an innovative soundtrack audio guide with additional commentary by several of Warhol's contemporaries, including actor Dennis Hopper, film critic Amy Taubin, and artist James Rosenquist.

Through 2008, Cronenberg adapted *The Fly* into an opera. It debuted in Paris at the Châtelet Théâtre and followed with a run at LA Opera. David worked with Plácido Domingo for the first time, but reunited with David Henry Hwang (*M. Butterfly*) for the libretto, Howard Shore on the score, and Denise Cronenberg for the costumes.

On television, Cronenberg directed two docu-dramas for the Canadian Broadcasting Corporation's series *Scales of Justice*, which recreates true criminal cases. He also directed a controversial commercial for NIKE and a short to celebrate the 25th anniversary of Toronto's International Film Festival.

The Toronto International Film Festival was the first to honour Cronenberg with a retrospective in 1983. Simultaneously the Academy of Canadian Cinema published *The Shape of Rage - the Films of David Cronenberg*, a comprehensive anthology of critical essays about his work which was updated in 1990 by the Quebec Cinematheque for distribution in Europe. Most recently, the University of Toronto press published the 2001 edition of *The*

Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg, by William Beard, and Les Cahiers du Cinémas published a collection of interviews in 2000. UK documentary filmmaker Chris Rodley edited the 1991 edition of *Cronenberg on Cronenberg*, published by Faber and Faber of London, England. The second edition was updated and published in 1993 upon the release of *M. Butterfly*. Rodley also made two films on Cronenberg: *Long Live the New Flesh* and the making of *Naked Lunch*.

The most comprehensive retrospective of Cronenberg's work was mounted in Japan in March, 1993. Sponsored by Tokyo's Seibu department store, the governments of Ontario and Canada and Toronto's Cinematheque of Ontario/International Film Festival, the two week event included screenings of all Cronenberg's motion pictures, television films and commercials. Accompanying the films was an exhibition of 300 artifacts, props, stills and posters and special effects puppets including 16 *mugwumps* and the "sex blob" from *Naked Lunch*. In May, 1998, New York's Thread Waxing Space Gallery hosted a two-month exhibition entitled "Spectacular Optical," featuring a group of visual artists who share thematic affinities and were influenced by various phases of the artistic production of David Cronenberg's films. The exhibit included film elements, props and drawings from Cronenberg's work.

Recent retrospectives were held in Paris by The Festival d'Automne and the Canadian Cultural Center in 2000 and in Sao Paulo, Brazil at the 2001 Carlton Arts Festival. New York's Museum of the Moving Image held a retrospective of Cronenberg's films to coincide with the release *Naked Lunch* in early 1992. Other retrospectives have been held at the Fantastic Film Festival in St. Malo, France; Rome's Fourth International Exhibition of Fantasy and Science Fiction; the Edinburgh Festival, France's Metz Film Festival; the Cinematheque Francaise and the Fantasporto Film Festival in Portugal.

During the past several years, Cronenberg has acted in a number of other films. "When I'm being a writer, I start to feel disconnected from the set, as if it's just a sort of weird fantasy that I'm actually a director. Acting is an easy way to reconnect with being on a film set." He had a cameo role as a Mafia hitman in Gus Van Sant's *To Die For*; played a moonshiner in *Moonshine Highway* for Andy Armstrong, appeared in *Trial by Jury* with Armand De Sante and in John Landis' *The Stupids*. He appeared in the Canadian films *Henry and Verlin*, *Blood and Donuts* and most recently, Don McKellar's *Last Night* after playing the lead in McKellar's short film *Blue*. He also appeared in *Russell Mulcahy's Resurrection*, Mick Garris' *The Judge* and James Isaac's *Jason X*. In 2003, Cronenberg appeared on J.J. Abrams' acclaimed television show *Alias* as experimental memory scientist Dr. Brezzel.





Stereo (1968)

A group of people is subjected to a curious scientific experiment called “biochemical induction”, conducted in an institution with a very suggestive name: the Canadian Academy of Erotic Enquiry. The intention is giving these people telepathic powers through brain surgery done by the academy’s “organic computer dialectic system”. Based on the parapsychological theories of Dr. Luther Stringfellow, the group of subjects ends up losing the ability to speak due to the atrophy of their vocal cords but in return develop a new way of “bioprocessual communication”, thanks to the reformatting of the electro-chemical network of their brains. Isolated in the cold and aseptic laboratory this group of people walk freely and interact with one another using telepathy. Synthetic aphrodisiacs are then introduced in their diets, aiming at the development of telepathic sexual intercourse. The experiment, however, reaches an unexpected and very disturbing outcome. After his shorts *Transfer* (1966) and *From de Drain* (1967), this David Cronenberg’s feature may be considered a sort of “stem cell” in his filmmaking. *Stereo* is his first feature and many of his thematic and aesthetic obsessions are outlined: the risks of techno-scientific manipulation of the human body, the power of sexuality, and the limits of perception, not to mention his favorite combination: sex and violence. Under great influence of the American underground movie making of the 1960’s, *Stereo* was very well received by the critics, especially for its originality in the use of space, its beautiful photography, and the use voice-overs for articulating the narrative – serving as an intruder in the mind of the audience.

Crimes of the Future (1970)

Sometime in the future, millions of women die affected by the “Rouge disease”, caused by the use of cosmetics and discovered by dermatologist Antoine Rouge. Following the doctor’s mysterious disappearance - possibly as another victim of this strange epidemic – his luxurious clinic, called *The House of Skin*, starts being run by his disciple, Adrian Tripod. The disease continues to spread uncontrollably, also infecting male bodies until it has decimated most of the planet’s population. Looking for possible solutions, Dr. Tripod gets in touch with other medical research centers and, in this course, meets the sinister leader of a conspiratorial group of pedophiles, who asks his help in a disturbing project: the survival of the human species. Since all the adult women of the planet died in consequence of the fatal disease, there are only a few virgin girls who still haven’t used cosmetics but can already be made pregnant. Just as it happened in his previous movie, this experimental David Cronenberg’s production granted him good reviews for exploring a desolated territory in original ways: static frames, slow motion, strange noises and solemn silences; a set of details that confers the images a unique clinical atmosphere. This kind of aesthetics gives the audience the impression of estrangement, made even stronger by the cold post-apocalyptic narrative that enacts mankind of the verge of annihilation in which sex and violence vividly meet again through the characters.



Shivers (1975)

In this movie of libertarian spirit - made under the quivering of all the contra-cultural demands of the 1960’s – a scientist with pedophilic inclinations is responsible for the creation of a parasite capable of substituting any organ in the human body. However, the true function of the ubiquitous creature is depriving mankind of the “ultra-rationality” that increasingly commands it, freeing the human body from its sexual drive and from its natural aggressiveness. In this way Dr. Emil Hobbes’ experiment starts with the introduction of the biotechnological creature in a prostitute’s body that is ripped in a luxurious condominium on an island outside Montreal. The product created by the doctor - which combines the active ingredients of a sexually transmitted disease and several chemical aphrodisiac substances – is sexually transmitted and begins to spread over many people, starting a true orgy of sexual attacks. In this unusual plot, in which a virus invade human bodies to free their sexuality causing an epidemic of the most bizarre orgies, the germ of one of David Cronenberg’s obsessions springs to life: the loss of rationality, suffocated under the uncontrollable power of instinct. By showing these impersonalized bodies contaminated and with their libido out of control - in the unlikely environment of a luxurious building - *Shivers* mocks traditional bourgeois values such as individualism, property, and decorum. This gives this scatological narrative an anarchic and ironic undertone that contaminates the audience with its humor and frenzy.



Rabid (1976)

Rose is the main character in this story, played by a former pornstar called Marilyn Chambers. Right in the beginning of the plot the character is in a motorcycle accident with her boyfriend and – for good or evil – the accident takes place close to the Keloid Clinic. The woman undergoes an emergency plastic surgery by the director of this medical institution, Dr. Dan Keloid, who takes advantage of this intervention to remove some of the patient’s body tissues to turn them into a new “morphologically neutral” organic substance capable of taking the form of any other tissue in the body. Then, after the surgery and recovered from the procedure, Rose finds out that her only source of life is now the human blood: food that can be extracted from other people’s bodies through a tentacle that comes out of her armpits. As a result of this tragic transformation, the main character becomes some sort of vampire, a being endowed with a lustful hunger and severe – and contagious – homicide impulses. This movie became one of David Cronenberg’s first hits and was also object of one of the first controversies in his career: the director was accused by feminists of being misogynous. Nevertheless the Canadian filmmaker became known as the father of a new movie genre called “biological horror”, and in his defence of his 1976 “offspring” he called for a different form of sexuality for the famous mutant - with her irresistible taste for men, women, adults as well as children.

Fast Company (1976)

This curious David Cronenberg movie is atypical when the whole of his filmmaking is considered, even though the director has revealed his passion for cars and racing in many different occasions. Fast Company tells the frantic story of pilot Lonnie Johnson, aka “Lucky Man”, who races in the Funny Car category sponsored by the fuel company FastCo. When the character manages to survive a serious accident his relationship with his sponsors is shaken, and it becomes clear that the company’s sole interest is using the pilot’s image to advertise its products. Then, after attacking the company on a TV show, Lonnie Johnson and his team get involved in a dangerous power struggle driven by revenge, sabotage and high-speed chases. Cronenberg turns this peculiar story of cars and pilots into a true audiovisual race, in which both motorized bodies and engines speed up always on the verge of exploding.

The Brood (1979)

One of Cronenberg’s most famous pictures and also a favorite for his fans, The Brood combines many elements that are part of the director’s explosive laboratory formula. Here are present the unbounded ambitions of science, a delusional doctor who manipulates a woman’s entrails with catastrophic results leading to the creation of mutant monstrosities - driven by obscure forces that cannot be controlled by human reason and hinder any kind of logical course of action. Dr. Hal Raglan runs the Somafree Institute and is the author of a book called The Shape of Rage. All his energies are focused in the attempt of perfecting his peculiar therapeutic method: psychoplasmics. By using this procedure the specialist seeks to treat serious psychic disorders in his patients making these mental conflicts manifest themselves physically in their bodies. Then emerge all kinds of pustules, wounds, nodules, cysts and tumors. One of the patients confined in the clinic is Nola Carveth, a woman who tries to overcome the deep-rooted hatred for her parents and her husband. Immersed in this dangerous cathartic method developed by the famous psychiatrist, the character is able to purge all her fury and begins to unleash her inner ghosts. Her powerful psycho-physical rage becomes a series of atrocities that are the center of this violent psycho-dramatic horror thriller, full of anthological scenes being considered one of the darkest and most widely acclaimed movies of Cronenberg’s career.

Scanners (1980)

One of David Cronenberg’s most famous movies, Scanners unveils to the audience the universe of techno-scientific interests emanating from surveillance and communication business corporations. Character Cameron Vale has telepathic powers, but this gift becomes a nightmare for Vale when he finds himself unable to control his ability to scan other people’s thoughts. The minds of others restlessly invade his, tormenting his life and turning him into a wanderer who cannot adapt to the demands of social life. One fine day, however, Vale is captured by Dr. Paul Ruth – who promises him a cure that will be able to free him from his grief thanks to the reorganization of his “neurotelephatic” circuits through a drug called Ephemerol. In exchange, the character must become a spy: he must use his paranormal abilities as a weapon at the disposal of ConSec – an organization specialized in international security systems – which is being threatened by a very dangerous group of telepaths. The attacks are headed by the sinister Darryl Revok, a psychopath scanner who can explode the heads invaded by his telekinetic powers. In this unique plot of extreme power and knowledge, Cronenberg presents bodies that can be biochemically manipulated and made part of an information network, in which telepathy might serve as a metaphor for a society with bodies that are ever more “linked” and left to the imperatives of connection and telepresence.



Videodrome (1982)

This movie presents a complex and dense narrative, a wild plot in which “the visions become flesh, uncontrollable flesh” according to the description of one of the main characters. In this acclaimed David Cronenberg feature echoes the tradition of thought from another eminent Canadian, Marshall McLuhan, with respect to both the “communication media as extensions of Man” and his prophecies about the constitution of a “global village” due to the propagation of telecommunication networks. The character Max Renn runs a cable TV station specialized in violence and pornography. But he is displeased with its current lineup and starts looking for something more exciting to satisfy his eager audience. Then one day, one of Renn’s employees presents him with a mysterious show called Videodrome – a kind of snuff-movie with scenes that are brutally real, mixing crime, torture and eroticism. Growing increasingly fascinated by this underworld, the main character dives into the hallucinating universe of Videodrome and into the disturbing backstage plots of this new kind of show, full of abject scenes like the tumors caused by the virtual reality, sadomasochistic relations and corporate conspiracies. This is an environment full of the strangest characters, like the electronic Brian O’Blivion, who proclaims the rise of “a new flesh” and reads one of the most famous lines of the movie: “The television screen is the retina of the mind’s eye. Therefore, the television screen is part of the physical structure of the brain”.

The Dead Zone (1983)

In a small New England town, after suffering a terrible accident and staying in a coma for five years, a Literature teacher finds out that he has clairvoyance powers. This peculiar ability – that consists in seeing scenes from the past and foreseeing the future – makes the character a media attraction. It also makes him a valuable instrument for the local police in its search for a serial killer whose horrific crimes terrorize the population. However, the main character finds out that he has not only the gift of seeing scenes from the past and the future but of also experiencing them unpleasantly, becoming an involuntary witness of many tragic and disconcerting events. So, involved by this dangerous extra-sensorial atmosphere, the teacher discovers a “dead zone” of his own perception - which could even change the fate of mankind. Based on Stephen King’s novel with the same title, this movie revives the director’s fascination for extra-sensorial perceptions, present in his previous movies such as Stereo, Crimes of the Future and Scanners. Once again, this feature deals with the manipulation of the human body by the wonders of techno-science and by the control tools triggered by institutions of power such as Medicine and the Police. Besides, this movie presents a visionary narrative with a strong political connotation, once it discusses the political history of the United States by mentioning the murder of a famous President of the past while foretelling the arrival of a new one. The latter would have psychotic tendencies and – by holding the control of the American nation – would jeopardize world peace or even the future of all mankind.

The Fly (1986)

Seth Bundle is an eccentric scientist that seeks the creation of a teleportation device consisting of two cabins or teleports that transport matter from one place to another through a process of disintegration and reintegration of the objects involved in the experiment. The device seems to work well, at least until the moment when the scientist decides to experiment with living beings, including himself. All this happens under the increasingly frightened eyes of his girlfriend, a journalist specialized in the publishing of scientific matters. This famous tragedy by David Cronenberg, recently made an opera by the director himself, is the third version of a classic horror movie of the same name, directed by Kurt Newman in 1958 and with the great Vincent Price in the cast. Cronenberg’s version introduces several modifications on the original screenplay, providing a visceral tone to the tragic love story that touches the unbounded ambitions of genetic engineering and its possible deadly consequences. The movie received Academy awards for its special effects and its excellent makeup, drawing great attention to the director. One of the most praised aspects of the movie was its way of dealing with the monstrosities that techno-scientific rationality is able to produce in a time when apocalyptic visions of a future with mutant bodies, contamination by new viruses, bacteria, tumors, radiation and other frightening threats were starting to proliferate.

Dead Ringers (1988)

Since they were children, twins Beverly and Elliot shared their interest in sex and science. Both are intrigued, above all, by the anatomy of the female genitals and by the mysteries of the uterus. Despite having very different personalities their looks are identical and, even more so, they are inseparable. They even chose the same profession: gynecologists. And both became renowned specialists in the field. Besides working and living together, the twin brothers share everything. That includes love affairs and sexual partners, in which they take advantage of their physical resemblance to engage in the dangerous games of identity switching. This symbiotic balance in the brothers’ relationship to each other, however, starts being shaken when both meet patient Claire Niveu, a famous actress who cannot get pregnant for having a trifurcate uterus – which makes her a sort of “mutant”. After sharing Claire with his brother, as it was usual of all his sex partners, Beverly sinks in a depressive state that involves passion, drug abuse and delusions. He is guided in this journey by many psychotropic substances introduced by the actress in her convulsive relationship with the Mantle brothers. Considered by many critics as David Cronenberg’s masterpiece, the movie was made famous by the recipe that combines several extraordinary ingredients: Jeremy Irons’ impressive acting as both brothers, the splendid photography, the beautiful soundtrack and the disturbing instruments invented by the main characters to look inside female bodies: pincers, forceps, and hooks of the coldest metals.



Naked Lunch (1991)

Based on William Burroughs's novel of the same name, *Naked Lunch* became one of David Cronenberg's most acclaimed movies. Just as with the author – who by the way accidentally killed his wife with a shot in the head – the main character of this story gets involved in a murder and is drawn into a world of hallucinations: a universe filled with narcotic substances e fantastic creatures. Taking place in New York City in 1953, the movie tells the misadventures of a character who tries to be a writer but needs to work as a bug exterminator to pay his bills. And he even risks losing this job since his supply of poison runs out quickly for having to feed his wife's addiction to the “high” it gives her. However, when the main character decides to try the poison himself, he gets into a vortex of dissociative perceptions towards a zone where typewriters become gigantic talking bugs among other equally unsettling metamorphoses. Amid a beautiful noir atmosphere, this unusual movie brings up the beat culture and the karkian universe at the compass of Ornette Coleman's dissonant jazz improvisation. Besides metaphorizing the power of image and language as a virus or a hallucinogenic substance, the peculiar universe of this writer also served of inspiration for the philosopher Gilles Deleuze's famous essay on the “societies of control”, one of the sharpest mechanisms of power in today's world.

M. Butterfly (1992)

M. Butterfly is an adaptation of the play of the same name, which was extremely successful on Broadway, it enacts the real story lived by a French diplomat in Beijing in the 60's. René Gallimard is the main character - beautifully played by actor Jeremy Irons – who falls in love with the Chinese diva Song Ling after seeing her sing an aria from the opera *Madame Butterfly*, by Giacomo Puccini. Immersed in this exotic relationship for many years, the enigmatic European official is enveloped by the mysteries of his eastern muse, who refuses to be completely naked in his presence. Refreshed by the delight of his intense relationship with his beautiful diva, the character little by little abandons his introverted personality to become an ever more confident and active man. At work, for instance, he manages to become France's vice-consul for China. However, this charming story is still to present many surprises, including accusations of espionage and, after two decades of vivid passion, the discovery of the singer's intricate essence. Its ambiguous and obscure atmosphere is a fundamental ingredient in this beautiful movie, in which the body, sexuality and politics strongly permeate its main theme: the capacity of identity to change in the name of desire – even when the consequences are fatal.

Crash (1996)

Based on the James Ballard's novel of the same name, this movie is an icon of cyberpunk science-fiction and became one of Cronenberg's most scandalous motion pictures. Among other accolades, this feature received the Special Jury prize from the Cannes Film Festival for its audacity and originality. James and his wife Catherine, the leading couple of *Crash*, compulsively engage in sexual adventures with strangers and share their different stories with each other. After a car crash, James gets involved with Helen, a victim of the accident which killed her husband. Through Helen the character gets to know a group of sadomasochists whose leader is the obscure Vaughan, an ex-scientist obsessed with car crashes and the changes undergone on the human body when affected by the debris of crushed cars. Scars, prostheses, fissures, and mutilation redefine the looks of those in the accidents, taking them to new physical configurations and opening their bodies to new forms of sexual interaction. If by the one hand the movie displays the typical acceleration of machines on the road, by the other hand it also includes a series of decelerations that interrupt the flow of the plot and “jam” the characters' bodies moving in many different sexual positions. All this gives further emphasis to the sick or pathological atmosphere present in this unusual movie. The characters that intersect on the dangerous roads of *Crash* seek a strange pleasure given by both the pain and the delight cars inflict on the human flesh when crashing and getting smashed.

eXistenZ (1999)

This is an ambitious science-fiction movie, existential and of great originality that questions the ambiguous boundaries between the real and virtual realities with all the implications and risks from certain dreams of a generation. It is about interactive immersion – which works dangerously plugged to the bodies and brains of the players and sells the attractive promise of transcending the limitations of being human while experiencing incorporeal sensations and emotions. Released in the last year of the 20th century, this movie pours on the screen the techno-scientific mythology that inflames today's imagery. It is not only about the daring neural interfaces that connect machines to the nervous system but also about biotechnologies that allow us to create genetically modified beings to supply the entertainment market with synthetic organs, chimerical amphibians and DNA consoles. Other ghosts of the time are also invoked, such as international terrorism and conspiratorial violence that involves the greed for profit of large corporations, but also religious fanaticism and the most intricate political interests. All this happens in a fantastic climate in which one cannot tell whether it is a dream or a nightmare, whether something terrible is in fact happening or it is just another obstacle to be conquered in the game so that one can go to the next level. As it is usual in all Cronenberg's pictures, the aesthetic choices deserve to be noted for – even though the movie is clearly futuristic – the obvious choice of an overflow of state-of-the-art computational effects was avoided. These scenes from a dubious future, dirt and organic material splash everywhere – subtly pointing to the naïveté of clean set that is usually present in this kind of movie.



Camera (2000)

This short, a little less than seven minutes long, was made by David Cronenberg for the celebration of the 25 years of the Toronto Film Festival. In its tribute to the “seventh art” the short exhibits a bitter and melancholic atmosphere; at the same time, however, this movie is poetic and hopeful. A senior actor is sitting in a room in his house in front of the camera, giving a long and earnest testimonial about his relationship with the Cinema: movies mirror life, embody dreams and the passage of time; but suddenly all that is valuable seems to be in the past or already done before. But while the actor performs his monologue in grayish tones, a group of children seems to be playing around him, running in the house and excitedly preparing to film. In this way they assemble all the necessary equipment to turn that room into a movie set and the actor into the character that is going to be projected onscreen. The arrival of the camera magically transforms the space, giving a new start to the movie during the movie itself, which the audience begins watching through the eyes of this new generation of moviemakers: these children who 25 years from now will be the makers and the audience of tomorrow’s movies.

Spider (2002)

This is a deep and anguishing “clinical drama” based on Patrick McGrath’s novel of the same name. After leaving an asylum where he had been for years, the tormented Dennis Cleg finds shelter in a house for mental patients run by the strict Mrs. Wilkinson. Back to the city where he was born and in which he lived as a child, the main character in this movie is trying to rebuild the memories from the pleasant life he shared with his parents. He especially remembers the fascinating stories about the life of spiders that his mother used to tell him in his childhood. It was not by accident that in those distant and apparently happy days he was given the nickname “Spider”. But suddenly all these nice memories are mixed with a series of spasms and recollections of terrible events that ruined the family harmony and led to insanity the little “spider man”. In that way a chaotic chain of perverse revelations build up on the screen, challenging the character’s troubled psyche and casting some wild questions to the eyes of the audience. Who watches the traps of these fragile threads that knit Dennis Cleg’s memory is soon caught in a web of psychological horror, in which the characters are transformed in the desperate and delusional eyes of a schizophrenic; someone who becomes incapable of untying the complex knots that held his personality together and fastened the sequence of life intertwined by tragic memories.

A History of Violence (2005)

The quiet Tom Stall lives with his wife Edie and their two little children in a town called Milbrook, in the rural setting of the state of Indiana, in a picture that seems to portray the most perfect version of the American dream. One day, however, the character reacts in an unexpectedly brutal way to robbery attempt in the restaurant where he works, killing the robbers and saving his family and his customer with extreme skill. The surprising event gets a great deal of media attention – making this example of husband and father a national hero. This unexpected notoriety, however, reveals another aspect of this seemingly inexplicable violence – against the character’s wishes and with nothing he could do to stop it. A darker and heavier side emerges opening the doors to a story riddled with scars and suffocation. That is how Tom’s past is exposed on the screen, with all its traits of cruelty and all the wounds that resurface in outbursts of rage and desire for vengeance. Based on a graphic novel written by John Wagner and illustrated by Vince Locke, *A History of Violence* is a dark reflection about the impossibility of renouncing to one’s own past and its indelible traces. Memory may become the most violent force controlling the actions of a man who – despite everything – wishes to reconstruct himself somewhere allegedly quiet so that he can run away from who he is, in either a shy or desperately aggressive way.

Eastern Promises (2007)

In this story full of crime and punishment that takes place in today’s England, Ana is a midwife who gets attached to a baby whose mother – Tatiana – died in labor. In an attempt to save the child, the nurse decides to look for the deceased woman’s family – having as only clue the mute pages of a journal written in Russian. As the contents of those pages unfolds, Ana starts going into a dark section of London – a place full of conflict and contradictions that witnesses the universe of the Russian mob and the trafficking of women to supply the global prostitution market. A narrative full of sexual violence in a plot that brings together murders, espionage and international conspiracy then develops. Just as in the movies that preceded it, *Eastern Promises* also has the memory as its main character. Memories are interwoven in the mysterious Russian characters from the journal and also in the marks on the bodies victimized by their own past. Also present in his latest feature are all the director’s old obsessions, focusing on the human body in its struggle against the oppressive chains of power that are constantly pressing and tearing it apart. Bodies that reveal their reactive impulses, metamorphoses and their dismemberment with all their traumas and resistance

David Cronenberg's Bio-Horror

por Laura Canépa

For its complexity as much as for its thematic variety, David Cronenberg's films can be discussed from different perspectives spanning from psychoanalysis to cultural studies, and also from issues relating to arts in post-modernity to their representation of medical and communication technologies. The objective of this article is to present just one of these perspectives, pointing to what is considered as one of the main issues in the Canadian director's work. Therefore, in a specific context within the study of the history of international genre Cinema, we want to suggest that *horror* – not necessarily understood as a narrative genre but as extreme sensorial experience built by audiovisual resources – can be seen as an organizing power of Cronenberg's work.

We surely understand that not all his films belong to horror as a narrative genre. On the other hand it is certain that the feeling of horror is present in all of them, one way or the other. And perhaps one of the reasons that might be able to explain this recurrence takes us back to the beginning of his career – especially to three of his first four feature-films – that somehow might have set the stage for later works (also from a commercial standpoint): *Shivers* (1976), *Rabid* (1977), *The Brood* (1979). Successful with the audience in Canada and with critics abroad, these films made Cronenberg a famous name worldwide, both as a creator (possibly one of the last) within horror and as an original auteur concerned with the place of the human body in present times.

Obviously, the fact that horror is – with pornography – one of the genres that are most directly concerned with the experience of the body might help us understand Cronenberg's double position as a representative of genre filmmaking as well as someone having an authorial project discussing individual differentiation by the representation of the body as a privileged locus for addressing a deep crisis regarding the human experience.

Since we here intend to explore issues concerning horror in Cronenberg's work, it seems appropriate to start with some contemporary discussions about this genre inasmuch as they certainly shed light on the Canadian director's work. Among the different approaches and conceptions of the so-called artistic horror that prevailed over the last 30 years – period in which many expressions of this genre had the attention of academic studies around the world – researcher Jack Morgan's *The Biology of Horror – Gothic Literature and Film* (2002) presents an interpretation that seems to directly refer to Cronenberg's perspective, even though his work is not specifically analyzed in the study.

For Morgan, horror fiction is connected to an aspect of our mental life in which our physiological constitution is more markedly felt, which would make horror a “bio-horror”, actually (2002, p.3). According to him, horror derives from our awareness of the body as a living organism whose existence does not depend, up to certain point, on our minds' designs. This “independent” existence of the body, related to extreme and unavoidable experiences such as pregnancy and labor, dream and nightmare, death and disease, hunger and defecation etc. would be, according to him, the primary source of horror fiction.

Following his line of reasoning, Morgan reminds us that exposed blood, pain and dismemberment are, for instance, everyday events in our physical life as well as they might become ghosts in our imagination. In his own words “However crude any given occurrence of horror literature might seem, I think there is much to indicate that the horror mythos emerges from ‘the dark backward and abysm of time’ and reflects particular aspects of our bio-existential situation” (2002, p.4). For him, therefore, this

kind of fiction derives directly from the agonies and demands of our physical life: in horror, “our psychological fears”, he says, “are realized in very physical terms” (2002, p.6).

His perspective probably does not encompass all the multiplicity of issues that involve artistic horror, but it certainly relates to the kind of horror created by Cronenberg. After all, his films are clearly about bodies that suddenly become strange and impose desires and behaviors that make people helpless victims of their own bodies, subject to the whims and the violence of a new nature that, even when it is not caused by external intervention, irreversibly imposes its will – oftentimes cruelly desirable.

Let us think, for example, about the first three horror films written and directed by Cronenberg mentioned above. In the three films, respectively, a worm is created in a laboratory, a mutation is caused by the improper use of stem cells, and a form of psychotherapy brings violent thoughts to life (literally), placing entire human communities under the threat of ordinary individuals whose bodies are invested with new powers. Horror ensues for those who discover a new nature within and for those attacked by this new nature, in a strange communion of fear, revulsion and wonder – feelings that, according to Noel Carroll in *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* (2000), precisely compose the structure of artistic horror.

In this sense, Cronenberg's worries definitely relate his work to horror, for his stories about the violence that frightens both monsters and victims were soon perceived as a powerful revival of this genre, by admirers as well as producers. Be it because he was already interested in the genre, be it because he had no other option, the fact is that his relationship with Cinepix (Canadian exploitation producer) in the beginning of his career, which produced *Shivers* and *Rabid*, defined paths that set a very special connection between the development of a film genre and a very particular work of film authorship.

For the films made with Cinepix, besides bringing Cronenberg's main theme of threats that are simultaneously external and internal to bodies, also brought other specific issues that would be revisited in many versions throughout his work, such as the presence of characters connected to the world of science and/or researching; the invasive scientific experiments that make profound and irreversible modifications to the body; mysterious corporations with obscure motives; the world dominated by medical and communication technologies; the aggressive and very little emotional sexuality; the threat contained in female characters, the ones who often trigger instability.

Particularly regarding the threat of the feminine, emblematic examples are *Rabid* and *The Brood* (already made outside Cinepix), discussing themes later revisited by Cronenberg in the 1980's in films acclaimed worldwide such as *Videodrome* (1982), *The Fly* (1986), and *Dead Ringers* (1988). However, in his 1970's films, the centrality of horror in the female body and the directness of the metaphors point to the female body as being subject to manipulation and outbursts, something that will be softened over the next decade.

In *Rabid*, two doctors, ironically called Dr. Keloid (the undesired kind of surgical scars) and Dr. Cypher (a reference to financial ciphers) cause a terrible mess when trying to save Rose (played by the American actress Marilyn Chambers, then one of the biggest stars in pornographic films), suffers terrible mutilations after a motorcycle accident. When operating on her, he uses a kind of genetic intervention that was still experimental, which creates a mutation consisting of a vagina in the woman's armpit, from where a type of syringe comes out to suck her victims' blood, spreading a rabies epidemic among the population. The bizarre plot and the presence of a pornstar allowed no mistake: this was an *exploitation film*, one of those whose theme is enough to attract big audiences – as in fact it did. It is said the film had the biggest box office collection in the history of Cinepix and governmental co-producer Canadian Film Development Corporation (CFDC), with over seven million viewers throughout the world (RODLEY, 2005, xvii).

But this was not just a film designed to attract an audience thirsty for blood and sex. We apprehensively follow the spread of the disease among dozens of characters, something that reminds us of zombie films; we also see the sad surrender of the victim/villain to her new condition. There are no moral judgments, only the downfall of new bodies carrying irresistible homicidal urges. The film escapes the easy moralism usual in exploitation films (generally used to justify a scandalous production with false redemption messages or sensationalist warnings), but it

also avoids explaining its metaphors too much or deepening its psychological analyses. It is as if Cronenberg was filming Rose's and her victims' misadventures as they happened, looking for an "unbiased" observation of what happens to the characters. This film gives an "inaugural" character to the director's work, since his previous film, *Shivers*, had a satirical and (anti)moralistic character much more evident than what we find in *Rabid*, and which is also present in future films. And, at this moment of "inauguration", it is in the woman's body the source of threat, represented by some kind of hermaphrodite monster created in her body by means of an irresponsible masculine intervention.

In *The Brood*, the fright caused by the female body is much more evident, and there are contingency reasons for that. Here, we have a remotely autobiographical story in which Cronenberg depicts the separation of a couple in crisis as a result of a disturbing mental illness suffered by the woman. She is Nola Caverth (played by Samantha Eggar) who, not accepting the end of the relationship and the difficulties of taking care of her little daughter, undergoes intensive therapy carried on by the controversial psychiatrist Hal Raglan (Oliver Reed).

The problem is that Dr. Raglan's treatment intends to create, from psychodrama techniques, what he calls psychoplasma, or a physical expression of psychological terrors. But Nola develops this ability much more extensively than Raglan could ever imagine: her body develops a new external reproductive organ, a giant uterus capable of giving birth by parthenogenesis to dozens of deformed children whose only goal is to avenge their mother against her abusive parents, her ex-husband interested only in protecting his daughter, the doctor who will try to control them, and everyone else that stands in her way. The horror relative to childbirth and the power of maternity in this film is evident, especially when it gives us the opportunity to see the birth of Nola's monsters in every detail, under husband Frank's petrified eyes. And we can also see in Nola great pride for her new powers; we can see there is certain bias against the feminine character, unlike the previous film. In a way, *The Brood* seems to embody certain "purging" of the feminine in Cronenberg's work.

Still produced with the support of the CFDC, *The Brood* had a more generous budget and bigger artistic ambitions, taking advantage of the international fame and recognition already enjoyed by the director, to the point that his name comes first in the opening credits. Actually, the film adapted issues previously discussed by Cronenberg into a more traditional horror model, and possibly this adaptation to genre standards was due to commercial reasons, since the producers released the film in more than 400 theaters only in the USA and had significant return outside the *exploitation* circuit.

The interest aroused by the story of the killer children born from the entrails of a mother's hatred would ultimately result in Cronenberg's first international hit, *Scanners* (1981). Released two years later, we have the adventures of a group of 237 people spread around the world whose "gift", developed through genetic mutation, is exploding the heads of their opponents only with the power of their minds, besides other less spectacular abilities. In *Scanners*, just like in *The Brood*, we have characters that give independent life to psychological disorders, and the issue of the feminine enjoys a brief truce until it is more ambiguously revisited in *Videodrome*, made in the following year.

Thinking in terms of horror traditions, we have in these films a combination that is not exactly new in its structural sense (after all, we can notice many similarities, for example, with the prototypical *Frankenstein*, often mentioned when people discuss Cronenberg's first films), but certainly different in the somewhat "cold" manner in which it is presented, clearly associated with scientific language and the natural way in which it is used in the second half of the 20th century. Besides, not only physical modifications caused by external agents are discussed in *Frankenstein*, but also "internal" threats were already present in the problematization of insanity we can see in many of the psychological horror stories from the end of the 19th throughout the 20th century. However, in Cronenberg's films here mentioned, psychology seems overridden by the mutating body, and that will be an essential key to understand most of his future films.

His ideas are clearly discussing modern medicine and its genetic engineering and cloning techniques, as well as the worries that involve communication technologies such as virtual reality.

This second aspect, by the way, reveals a very specific element of Cronenberg's work: his association with the Toronto School and the ideas of Marshall McLuhan, a Canadian scholar that saw the means of communication as physical extensions of man – a recurring theme in Cronenberg's work and central in films of different phases such as *Videodrome* (1982), *eXistenZ* (1999), and metaphorically, *The Brood*, in which what should be the oral word becomes a materialized entity guided by human killing desires.

The dialogue simultaneously established by Cronenberg with issues of his time and the horror tradition of two centuries fits the discussion proposed by Jack Morgan. After all, the writer reminds us that the nature of our perception and conception of the world is centered in the body, in a very particular mixture of culture and nature. To validate his line of reasoning, he adds: "physical organs such as the eye and ear involve what Coleridge called 'primary imagination' – they are discriminating, active, and intelligent organs, not receptors of material to later be processed by an autonomous rational faculty" (2002, p.2)

In fact, the ideas discussed by Coolidge at the beginning of the 19th century are in the origin of the English Gothic horror called by Morgan *Gothic*. And this was, as we know, directly associated with Romantic ideas that rediscussed issues of the spirit in physical life, rediscovering the body and nature, discussing the possibilities of irrationality and freedom of the senses. This movement, which in many ways questioned the idea of human rationality of the Enlightenment, defending physical sensibility and even the use of the grotesque and ugly as valid aesthetic motives; its legacy for horror fiction to this day is undeniable.

However, as Judith Hallberstan describes (1995, p.3), a crucial difference between the Romantic horror of the 19th century and the horror developed during the 20th century is that the first worked, rhetorically, as a metaphor of the ambiguous modern subjectivity, unbalancing the "inside and outside" of the human being, its male and female aspects, the dichotomies of body and spirit, of native and foreign, bourgeois and aristocratic etc., making use of "ornamental" excesses and of a variety of meanings that made it an inexhaustible source of new interpretations. What happened in the 20th century, on the other hand, according to her (p.4) can be identified as a kind of "frenzy of the visible", not being a rhetorical expedient but an ever more sensorial experience based on the new subjectivity of modern urban life with its stimuli, accidents and automatisms.

And this is where we can see the difference between Cronenberg and the usual preoccupations of the Romanticism analyzed by Morgan. The Canadian rarely seems interested in discussing his characters' feelings in depth, contrary to what is found in Romantic works such as *Frankenstein*. There is, in his films, an almost scientific rationality and surrender to circumstances that tend to centralize physical horror much more intensely than Morgan suggests Gothic/Romantic fiction does. Because horror, for Cronenberg, is precisely in the perception of bodies as the true place of mystery. And he goes further: in his films, the horror is not only in the vulnerability of the mortal bodies represented, but also in the horrific consequences of a culture organized around the separation of body and mind, which seems to give human beings the illusion of control – illusion that, at least from the perspective presented in his works, cannot end well.

References

- CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus Editora, 1999.
 HALLBERSTAN, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.
 MORGAN, Jack. *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Southern Illinois Press, 2002.
 RODLEY, Chris. *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber & Faber, 2005.

Laura Cânepa has a doctoral degree in Multimedia by Unicamp (2008), a master's degree in Communication Sciences by ECA-USP, and has graduated in Journalism at UFRGS. She is currently professor at Anhembi Morumbi University's Master's Program in Communication and a member of SOCINE's board of directors. She has several published articles on horror films and edits the blog *Medo de Quê?* [Scared of What?] (<http://www.horrorbrasileiro.blogspot.com>), which contains data on her research on horror in Brazilian cinema.

“David Cronenberg and the biotechnological Cinema”

by Ivana Bentes

The aesthetics of a new sexuality in David Cronenberg's films, especially Crash and eXistenZ. Eroticization and fetishization of the machinic. Body, Cinema, and technological prostheses. The biotechnological Cinema.

The relationship between contemporary Cinema and the new technologies (and their over-investing of the body) cannot be separated from a scientific and cultural setting that spans over many different fields of knowledge: computer science, neurosciences, cybernetics, and design. This is made clear by the growing importance of the sciences of life, with metaphors and images originated in biology, industry, and computing.

Biology as a field of problematization of life brings decisive concepts, such as self-organization, morphogenesis, or the neural network model. These ideas, when developed in the fields of Art and Cinema, produce new effects and discourses.

We can speak of the emergence, in the 90's, of biological ready-mades, hybrid objects/beings created by a “revolutionary art” that takes biological evolution and the propositions of biotechnology as issues to be discussed by Cinema, not only in the production of new images and imaginaries but also of new aesthetics. Digital image itself today acquires features of a living being through the production of images by metamorphoses, anamorphoses, with programs capable of “self-organization”, evolution, and individualization, producing “living” images.

If today we can speak of a post-biological development of life (clones, prostheses, implants) that co-evolves with technology, we can also speak of a co-evolution of Art with the technologies resulting from certain bio-aesthetics, an aestheticization of life.

The problematization of the machinic and of life by contemporary Art is symptomatic of the passage from the industrial and mechanical model to biotechnological models. Steven Rook's Evolutionary Art Imaginaire creates, for instance, a family tree of the digital image. Images that are created, that are born, grow up, reproduce (through cloning or mutations), grow old and die according to a genetic logic and its DNA sequence. A Darwinian aesthetics that starts in a primeval soup made of mathematical equations that give rise to different shapes and colors. Image takes on characteristics of living forms the same way the living become an aesthetic object.

Something similar happens today when the body-prosthesis becomes the support of Art or a character in a film, when a technical and aesthetic use of its functions is made (eye movements, heart beats, organs pulses, blood pressure, fluids) or when the body becomes a hybrid object as in David Cronenberg's films (*Videodrome*, *The Fly*, *Dead Ringers*, *Crash*, and *eXistenZ*), being affected by implants, working with synthetic components, prostheses – when technology is implanted into the flesh, producing an “amplified body”, upgraded. What bio-technology questions is the very definition of what is human.

In David Cronenberg's *Crash*, this new interface of Cinema is related to the possibility of experiencing a new form of sexuality and subjectivity: machinic, pierced by tragedy and fetish.

In the film, the characters' quest for a new eroticism and certain eroticization of the city and of machines goes through the modification and reshaping of bodies and of sight. *Crash* explores the scopical drive and the eroticization of the eye that enjoys seeing the metallic surface of cars (new and used, in dealerships or destroyed in accidents that expose the wreckage of their structures and gears).

It also explores the body's pierced, sewn, smooth and rugged surface: surgical scars, tattoos, punctures, genital openings in contrast with smooth bodies and the silky and sparkling surface

of a young skin or of machines and metallic prostheses.

The relationship between blood, steel, and sex (bodies contorted inside wrecks, bodies supported by prostheses, long sex scenes inside cars and in medical or driving settings) is found throughout the entire film, as in an experiment.

Cronenberg has always been fascinated by the medical and scientific imaginary (*Videodrome*, *Rabid*, *The Fly*, *Dead Ringers*) and, in *Crash*, he adds sexual desire aroused by death and danger to this imaginary. The film has as leitmotif the fetish for death through the re-enactment of movies stars' car crashes (James Dean's, Jany Mansfield's deaths etc.), in which danger, desire, chance, and fatality are at play.

Creating the equivalent of the desired and spectacularized danger in bull-fighting, Cronenberg builds a new kind of fetish, intimately related to American culture: death and desire, the rediscovery of sexuality, among and inside cars that are part of, or stop, the flow of the city and of desire.

The eroticized eye is awoken by the high dose of violence and eroticism connected to the scene of a car crash. But beyond the scopical, every desire will be made the radical experience of sexuality, carefully and rationally planned and following the rules of a “driving” game (cars, sex, film directing).

The rules and conditions created by Vaughan to exercise his desire, place his “mise-en-scene” at the level of an artist's or a filmmaker's, “driving” the scene. The character, hyper-sexualized, has almost complete control over the conditions of his pleasure, but lets chance (in accidents that are planned, induced, provoked, or simply enjoyed) act in his favor.

Desire is never entirely fulfilled and the characters can only repeat, re-enact scenes and experiences that might be conducive to the exercise of such desire. “Maybe next time...” say the characters at the end.

The camera in the film is cold, distant, and hyper-realistic. Camera that both slides across and caresses surfaces, wounds, tattoos, wreckages, or shiny hoods. A metallic sensuality that marks the images.

The film works with a series of senses: hearing, as in the sex scene when the woman arouses her partner describing an imaginary sex scene between Vaughan and him. Or when she describes his scars and the smell of sperm in his car seat. Pleasure is also connected to pain, to danger, to the suffering of a body that was made machine or dehumanized. The beauty of a used and marked body, a hybrid of flesh and metal drives the film away from any glamorous fetishization of the grotesque or of sado-masochism.

The impact of the technological over the characters' bodies through probes, technical objects, visual and movement devices, scalpels and instruments that cut into the flesh point to a Cinema in which the artificial and the intervention, the framing and the modeling are incorporated as biotechnology, as extensions of the senses.

Sex is mediated by objects and machines that are not there to “help” pleasure but to, paradoxically, create a new obstacle to the exercise of desire. New “use” of pleasures. *Crash* was accused of being “pornographic”, but its images are not of easy digestion, even though Cronenberg actively tried to “excite” or touch the audience in an unusual way.

Its character cannot be ethically condemned for they only put their own bodies at risk. They are searching for extreme experiences and interfusion and hybridization between the human body and other interfaces (cars, devices, instruments). Interfusion and extremes Cronenberg portrayed in films like *Dead Ringers* (interfusion of two brothers), *M. Butterfly* (fusion man-woman), and *Videodrome* (fusion man-TV). His characters then become hybrids and extensions of machines, invested of affection and desire.

Cronenberg portrays this fascination with transgressive adventures, the presupposed content of eroticism is the conquering of limits: ecstasy, vertigo, excess, everything according to rules and “directed”. The end of the frontiers between nature and culture, human and unhuman, the conscious and the unconscious.

If the fetishist imagination works to fill some emptiness, some absence, something missing, Cronenberg works to build a new sexuality, changing and ambiguous. *Crash* is one these mise-

en-scenes of desire. Here Cinema emerges as a perspective that produces and arouses in the consumer-audience their own discourse over desire. The film is also contrary to any easy or “grotesque” eroticism and states that, for as domesticated as it may be, there is something in sexuality that emerges as a destabilizing force...

The scientific and technological imaginary is present throughout Cronenberg’s work. In *Rabid* (1976), experimental surgical techniques developed by dr. Keloid create a “living” skin, which grafted in internal organs randomly and uncontrollably grows forming new organs with new functions and need that take from its carrier the control over her own body.

Notions of assimilation, rejection, mutation, contamination emerge as the new metaphors of a plastic and mutant body, capable of generating desiring, “freakish” new sex organs having drives of their own. In *Rabid*, the character vampirizes other bodies (men, animals of hot blood, cows) coupling her womb on the surface of their skin (face, neck, womb, scalp, abdomen – where is irrelevant), turning this voracious hole (resulting from a mutant skin graft) into a living wound/sex organ, a feeding organ.

The loss of control of the body, the living with the “other” within, the fight for the control of a docile body, and the “maddening” of the mutant body are themes that are present in the film.

In *Rabid*, Cronenberg works with the idea of a radical transformation, the skin made vagina becomes a new “open” organ, being able to connect with new used and pleasure – but not without pain and the shredding of consciousness. There each person may become the carrier that is quickly contaminated and able to transmit the mutation, pointing to a global mutation through incessant and fast contacts (“qualitative” leap made possible by a transmission technology similar the internet and mobile phones, besides the lethal and/or redeeming promiscuity produced by the reduction of the time spent moving in space, and of the real and hurried time of information.

In *Videodrome* (the invagination becomes “interfusion” between the character and a radical other, a TV set/antenna. The man video becomes a receiver for audiovisual signals. Once again, the loss of consciousness and the acceptance of this new prosthesis gives rise to a new “mankind”.

In Cronenberg, the machinic, the sexual, and the becoming of the human species co-evolve as one.

In *The Fly* (1986), a scientist works “on something that will change the world and human life as we know it”. He develops a machine that disintegrates and reintegrates the genetic code, teleporting it from one body to another. He goes beyond the current ideas of “transplants” with disintegration, reintegration, and interfusion in the genetic-molecular level.

Once again, Cronenberg stages the fascination and the suffering, the psychic and physical pain of becoming another: the scientist slowly becomes a fly and starts acting, feeling, and “thinking” like one; he goes from anger to acceptance of his becoming an insect, culminating in the plan of interfusing not only two but four alterities: the combination of the scientist-fly’s genetic code with his wife’s, pregnant with a hybrid being (a giant maggot). In Cronenberg, mutation is suffering, repulsion, and celebration of other forms of life, expanded and adapted to other corporeal limits.

In *Dead Ringers* (1988), the fascination and suffering result of the cloned and shared behavior. Cronenberg pursues an old trope in science-fiction and contemporary culture: sharing subjectivities, directly or indirectly; experience the “same” experiences, being in sync with the other. Spike Jonze’s *Being John Malkovich* plays with this possibility of our being portals, tunnels to the mind of others. Being “inside”, seeing from another perspective, “being” one and the other.

The idea of a shared virtual reality, being real for being experienced collectively, is in *eXistenZ*. Here, the possibility of uploading data directly into the brain, changing the reference to an “external” imposing reality, and the possibility of sharing this second reality (mental experiences that affect the body) in an indiscernible way: real/fiction, real/virtual, everything is mixed in a way in which the real and the virtual become one single “reality”: the experience of here and now.

Even in *M. Butterfly*, Cronenberg’s film in which the technological imaginary is not discussed, the desire for alterity is the main theme: a Westerner falls in love with a Japanese singer (absolute alterity, promise of new pleasures), which in the end turns out to be a man: dressed, appareled, swathed, made-up imaginary machine, artificially and culturally forged to capture, incarnate, and make come true his most ardent desires.

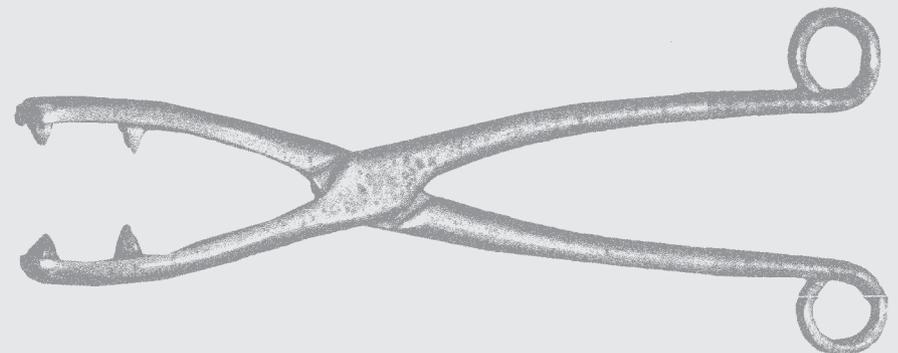
Every part of Cronenberg’s work indicates this “hard spot” of contemporary experience, searching for technological adventures and vertigos, an existence in terminal bodies and paradoxical spaces. *eXistenZ* (1999) develops the idea of a vital and organic game, in which people are plugged to one another through an umbilical cord that feeds them with data, mental and bodily sensations and experiences in such a way that the characters and the machine become interdependent. The game and life, the *eXistenZ*, become one... There is no difference between bodies and images. *eXistenZ*, the game, is itself some kind of intelligent organism, plane of immanence in which new subjects create and are created, without any autonomy. Such learning of the virtual is not without fears and real suffering, starting with the real and symbolic way to plug into the game, through a bioport, uncouth and uncomfortable hole at the base of the spine, serving as an entry portal, and plug to a paradoxical existence, in which the parameters of reality and fiction have been dissolved. Hole that is “open” by a violent act of penetration of the machine in the flesh, a near rape or violent initiation ritual.

It is not about a utopia or merely hedonistic experience. Each pleasure and new sensations carry new anxieties and stunning. “We are not ready for the virtual”, Cronenberg seems to say. Will the learning be difficult? What existential catastrophes and accidents along the way will be necessary until we can surf the lysergic and fluid reality with a new technological body, experiencing the dissolution and creation of new identities?

The iconography in *eXistenZ* is marked by the red of flesh and blood, by hybrid, soft, plastic creatures, bordering the repugnant, with organs that are exposed in an obscene mixture of flesh, boards and cables that are even more viscous and malformed.

Facing this world, dirty and vital, hyper-erotized and without parameters for the definition of “reality”, “realist resistance fighters” shout and fight trying to destroy the source of distress and ambiguity in *eXistenZ*: the destitution of the limits between real and virtual. But the reality fighters are also characters in the game. And the film moves back and forth opening different narrative windows, questioning the autonomy of any reality. Familiar and strange, desirable and repugnant, pure hedonism and nightmare. In the film, *eXistenZ*, the game, becomes an addiction, it is almost impossible to leave the game. Moreover, we need to create new bodies to support our desires.

Ivana Bentes is professor and researcher for the Graduate Program of the Department of Communication, at UFRJ
twitter @ivanabentes
<http://midiarte.blogspot.com/>



You are not yourself: Body and identity in David Cronenberg's films

by Fábio Fernandes

1. The Issues of David Cronenberg's Work

Everything comes from the body and the fact of human mortality. It is only natural that my film would focus on that (...) It then seemed natural to address the body and what happens to the body.
- David Cronenberg

David Cronenberg's first feature-film – ironically called *Stereo* (1969), for it barely had sound but actor Ron Mlodznik's (and other actors') voice-over – is a film that sets, even though embryonically, the stage for all the Canadian director's work to follow, for its interests as well as its for its obsessions.

Stereo is a provocative film, both at the time and today, for its use of telepathic-like experiments to justify the near absence of dialogue among the characters – in some scenes the audience sees them talking to one another, or more appropriately just moving their lips (inasmuch as the sound band is not diegetic) – and what slowly happens to the “guinea-pigs”, namely their loss of identity.

Even though Cronenberg does not consider *Stereo* (and *Crimes of the Future*, his second film, shot right afterwards with nearly the same actors from *Stereo* and at the same location) his professional debut – for him this will only happen with *Shivers*, in 1975 – that is merely a technical categorization. What really matters are the issues discussed by the filmmaker, and these are already there, even in these two experimental “protofilms”. And such issues involve body and identity.

Mutation, loss, identity displacement: these are the main issues in Cronenberg's Cinema.

2. Mutations – “I don't know if this is bad”

In the first scenes of *Stereo* we come to know that a group of telepaths was isolated for an experiment. By means of a narrative that resembles the reading of medical charts and of academic papers we are told that the experiment was not a complete success, and that the telepaths have a series of problems due to the danger of dissolution of the ego that accompanies telepathy. However, more than just a cautionary tale over the dangers of such experiments, *Stereo* celebrates the experimentalism of the 1960's (maybe as the title suggests) and the duality mind/body and the possibility that minds are separated from their bodies and “mixed” with other minds (it is worth noting the metaphor of sound editing as a metaphor of the ego, or of what constitutes identity, being played in a track while the body is being played in another, i.e., both can be played separately).

In *Crimes of the Future* the plot, even though more bizarre, is nonetheless pertinent: in a future when women are not shown (are they extinct?) and men still perform experiments of dermatological character (an excuse to make patients feminine by putting make-up on him and painting his fingernails, trying to make him a surrogate woman from the androgynous being he already is?).

But it will be in *Shivers* his most daring expedition to the domains of the body. It is in

this film, which he considers his first one, that Cronenberg presents us for the first time the invasion of the body by penetration – something that will be recurrent in his Cinema (and not only of his: the scene in which a creature comes out from Nick's entrails in *Shivers* is identical to the one in *Alien*, and Cronenberg points it out in an interview to Serge Grünberg, making it clear that Dan O'Bannon, Ridley Scott's writer for this film, must have certainly watched his film).

The term *penetration* is not chosen to cause shock: there is nothing asexual in Cronenberg's penetrations, who has taken a psychoanalytical stand in films several times, be it in *The Brood*, in which he tells an almost archetypal story under the influence of Jung's and Wilhelm Reich's psychoanalysis, be it in *Shivers* or *eXistenZ* (which will be discussed later), in which penetrations can be explained by Freud himself.

This is a somewhat sci-fi theme: a doctor creates a parasite that could be useful to the human body as a kind of auxiliary organ capable of filtering blood and curing it of many diseases.

Nevertheless (just like in sci-fi's worst nightmares) something goes wrong, and the parasite starts replicating and contaminating other people, generally through sex. As one of the characters in the film says: “a combination of aphrodisiac and venereal disease that will hopefully turn the world into one beautiful mindless orgy.”

But perhaps the film's most subversive line is the one said by nurse Forsyth: “disease is the love of two kinds of alien creatures for each other” – more subversive and revolutionary than any sex scene is to define disease in these terms.

In the end *Shivers* becomes a kind of *sexploitation* version of *Invasion of the Body Snatchers*, in which “erotic zombies”, we might so call them, take over the world. Perhaps it is the only film in this genre to this day that relates zombies and sexuality (despite the zombie fever that has seized films over the last few years). Where everyone sees Thanatos, Cronenberg is always ready to show the other side, Eros. Cronenberg never gives the audience the easiest course that which people expect to see.

In *Rabid* mutation is even more radical, for there is no penetration but radical transformation of the genome – a woman in a motorcycle accident conveniently close to a plastic surgery clinic is readily rescued and instantly becomes the “guinea-pig” for a different experiment with skin grafts. After receiving treatment that made the region “morphogenetically neutral”, Rose is in a coma for one month while the graft is being incorporated by the original tissue of her skin. When she finally wakes up, her first reaction is to attract any creature of hot blood and suck its blood like a vampire would – not by using teeth but by using a hole in her armpit that reminds us of a mouth from where a tongue sticks out (or a vagina from where a penis sticks out, if we want to continue on the penetration theme) and somehow absorbs the blood of the other (and when it is finally explicitly shown, it reminds us of a penis penetrating the doctor's skin – to whom Rose tries to “show” why she does not need to eat in an ordinary way anymore).

Obviously, those who survive contact with Rose equally become “vampires”, but try to suck the blood of their victims in every possible way: using from teeth to surgical instruments. And, when the “epidemic” spreads out, martial law is declared in Montreal: panic reigns and the police have orders to kill any infected person.

Whereas in *Shivers* the mutation seems benign, i.e., it does not kill but alters behavior (also identity?), in *Rabid* it is evil, it drives the infected crazy. If it naturally kills the infected, we don't know: they are shot dead before they can be studied (it is true that it is difficult to be objective when they start attacking people in subway cars and shopping malls).

But Rose, despite being sick in many moments of the film, turns out to respond well to the mutation. The question that remains for the audience is: if the infected had received implants the same way Rose did, would we have seen so much panic and death?

This question pervades almost all of Cronenberg's filmography. In *Videodrome*, it is not corporeal, it is purely medical: it enters the realm of technique. We are in 1982, the start of the so-called “video clip era” and the moment in which emerge, in music, the second punk-rock generation and, in literature, the cyberpunks, all having essentially the same influences

(Williams Burroughs, author of *Naked Lunch*, which Cronenberg would adapt years later, was one of these influences). It is not an accident though, that Blondie's Deborah Harry is one of the protagonists in *Videodrome*, with James Woods. (More of a matter of *Zeitgeist* than anything else; Cronenberg has made it clear that she is only a character in the film and not the singer: the only performance in which she takes part has nothing to do with music but an underground experience in what is called *snuff movie*: the filming of actual death. (And that exists not only in Cronenberg's altered reality but also in ours.)

Videodrome rapidly became a cult film for the whole and exact timing of its references: a critique of television (philosopher-guru Brian O'Blivion, who only exists through the screen, is a tribute/reference to Marshall McLuhan), video piracy, and the so-called *cyborguization*, that is, the mixture of man and machine. James Wood's character, Max Renn, is an executive for a mediocre Canadian TV network specialized in soft pornography, searching for something stronger capable of improving ratings.

And Renn's obsessive quest will lead him to the signal of an unknown network, apparently Asian, which only broadcasts programs showing torture and death. Real? Does it matter? Renn starts pirating the show, named *Videodrome* by his employee Harlan, the one responsible for the satellite operation. And he becomes so obsessed that he starts hallucinating: the scene in which his stomach opens up to become a VCR cassette compartment is emblematic.

But his hallucinations are not random: as he will learn during his investigations about *Videodrome*'s network, the shows have in their waves a signal capable of causing brain tumor – and controlling the mind. Renn's mind will become the stage for a struggle between two opposing forces. Hence the term *Videodrome*.

Videodrome is, therefore, the control of identity through reprogramming. A technological form of mutation.

Theme that is somehow also present in *The Fly*, which if it is not Cronenberg's most popular film, it is the one that did best in box offices; it is not exactly a remake of *The Fly* (1958) but, just like Kurt Neumann's film, it is based on George Langelaan's short story – but going further, again raising issues of contagion and mutation.

The “contagion” here is through the “penetration” of a fly into scientist Seth Brundle's teleport cocoon. The interfusion of genomes makes Brundle progressively become a kind of human fly, to the point that, at the end, he is devoid of any trace of humanity.

But is this bad?

In Seth Brundle's altered state, when he tries to force his girlfriend Veronica into the cocoon (and she refuses), he says: “You're afraid to be destroyed and re-created, aren't you? (...) But you only know society's straight line about the flesh. You can't penetrate beyond society's sick, gray, fear of the flesh”. Despite the apparent state of paranoia involved in the transformation, he may be right. His girlfriend fears what is not normal, the normative. (And he goes further on his speech: he clearly tells her that it is not about sexual penetration but penetration “beyond the veil of the flesh”).

In *The Normal and the Pathological*, Georges Canguilhem observes:

“To define abnormality in terms of social maladaptation is more or less to accept the idea that the individual must subscribe to the fact of a society, hence must accommodate himself to it as to a reality which is at the same time a good.”

Canguilhem disagrees with this line of reasoning, noting that it belongs to the 19th century, in which man and his environment were seen in a relation of opposition, “a struggle between an organic form and a hostile environment”. Unlike this approach, which he defines as mechanistic, Canguilhem argues that, if we consider the organism-environment relationship as the consequence of a truly biological activity,

“as the search for a situation in which the living being receives, instead of submits to, influences and qualities which meet its demands, then the environments in which the living beings find

themselves are carved out by them, centered on them. In this sense the organism is not thrown into an environment to which he must submit, but he structures his environment at the same time that he develops his capacities as an organism.”

And he uses the long-distance runner to illustrate the point:

“Each one of us fixes his norms by choosing his models of exercise. The norm of a long-distance runner is not that of a sprinter. Each one of us changes his norms according to his age and former norms.”

“Maybe not such a bad disease after all”, says Seth when showing his girlfriend that he can climb walls just like a fly can. It is another possibility of the being – which in Seth Brundle's case gets out of control, but still leaves an unanswered question: what if?

3. Losses: “A benevolent psychopathology that beckons towards us”

The narratives of almost all the films after 1982 [Videodrome, Dead Ringers, Naked Lunch, Crash, eXistenZ and Spider, problematize exactly what constitutes ‘normality’.

- Mark Browning

Even though *Videodrome* and *Naked Lunch* contain elements of mutation, this phase of Cronenberg's Cinema starts showing signs of hybridism in which the loss of identity slowly becomes more evident. Actually, it has never ceased to be present since *Stereo*, but it is since *Videodrome* that the protagonist's experience, when faced with powers that are greater than himself, is subsumed and (with or without mutations coupled with the process of change) he has his identity dissolved.

In *Naked Lunch*, Bill Lee's experience, which in this case is also an identity displacement – Bill Lee was an alter-ego for William Burroughs, a character in many of his stories – some of them used in this mix that is Cronenberg's screenplay. Cronenberg's screenplays are never direct adaptations of the original works but re-creations, rewritings about the palimpsests from the original literary texts. It is about a slow process of distancing from reality, starting with the addiction to the “bug powder”, an insecticide used to kill bugs in the 1940's New York, when he suddenly finds out he is an undercover agent (summoned by a giant bug, which he thought was a hallucination).

His “operative” tells him that his wife Joan is a secret agent: “Your wife is not really your wife. She is an agent of Interzone Incorporated.”

When he asks the bug why would a classy woman like her work for them, the bug answers: “But who says Joan Lee is really a woman? In fact, who says she's human at all?”

Bill never finds out. By an accident that is never fully explained he kills Joan, and when he is fleeing to a filthy bar, a homosexual man approaches him and shoes him a creature called *mugwump* (alien? Mutant? This is never revealed). The *mugwump*, aware of Joan's death, gives Bill a ticket to Interzone, the only place he will be safe according to the creature. Bill goes there, but not without first buying a typewriter to write his reports – handwriting them is not professional.

At Interzone, the typewriter, so far a conventional mechanical model, becomes an insect/mechanism hybrid that asks Bills to type the words it dictates. And it starts like this: “Homosexuality is the best all-around cover an agent ever had”. The bug-typewriter (another scene that became part of cinematic history) encourages Bill to overcome any problems of physical or psychic nature that he might have with homosexuality for the good of the cause. He comes out of one closet to get into another, the secret agents': changed identities, slowly dissolved, lost in a game of spies.

In *Crash*, perhaps Cronenberg's most technological film, the fetish for the machine is taken to its last consequence – sex and death are again intertwined explicitly, without theorizations, with images both explicit and stylized. Masturbations and copulations abound in *Crash*, even

though genitals are not exposed (not male ones, anyway – female pubic hairs are timidly shown in a few scenes).

Couple James and Catherine Ballard (J.G. Ballard's and his wife's entirely fictionalized alter-egos) have a comfortable life in Canada and dedicate their free time to the insatiable quest for pleasure. (The film starts with both James and Catherine having sex with other partners.) Shortly afterwards James is involved in a car crash and stays in hospital, with a broken leg. It is in the hospital he meets Dr. Helen, the victim in the other car, whose husband died in the crash, and Vaughan, apparently a doctor in the hospital but actually an acquaintance of Helen's and a car-crash fetishist.

Then James progressively discovers the existence of an underground world of people living for car crashes – and sometimes dying for them. Such as Gabrielle, the beautiful woman that can only walk with the help of a complicated orthopedic device, the stunt Colin Seagrave, whose wish is re-enacting the accident that killed Jayne Mansfield, and Vaughan, who wants to emulate James Dean's fatal car crash.

Cars and machines are intimately connected throughout the film. Vaughan's shop is, for instance, as Gabrielle says, his "nerve center" (Gabrielle, the woman-cyborg, of orthoses and prostheses that contain doors to unheard-of places (sometimes literally, as in the scene when she opens a little compartment in her thigh to get two marijuana cigarettes – re-signified body, and again subversively, especially to the "square" audience looking for a Hollywood-like Cinema).

Vaughan's project, by the way, is not only about a mere accident: it consists, in his own words, in "the reshaping of the human body by modern technology". And he states to James Ballard's intrigued ears that modern times entail "a benevolent psychopathology that beckons towards us".

Seduced by this benevolent psychopathology, some – as Vaughan himself – will seek death, as long as some necessary conditions are met (in his case, the reproduction of the crash that killed James Dean). Others, like James and Catherine Ballard, who at the begging of the film sought pleasure at any cost will go on doing that but now in the same way the car fetishists do, such as Gabrielle and Helen, who will go on making love inside car wrecks.

4. Displacement: "Are we still in the game?"

In a certain way, every one of David Cronenberg's films deals with displacement as much as with mutation and loss. Both can be seen as variations of displacement, but this does not mean displacement is less important or dangerous as a psychopathology.

The most important films that talk about displacement are *Dead Ringers* (1988) and *eXistenZ*. The first is based on a real event: the death by overdose of two twin gynecologists who were incestuous homosexuals in New York. Cronenberg based the story on a newspaper article and on a book written years later called *Twins*, itself a much romanced version of the events that lead to their deaths.

Cronenberg, as author more than adaptor, created more situations, focusing on the clash of personalities between twins Beverly and Elliot Mantle, whose sexuality in the film is less explicit and more ambiguous, revolving around actress Claire Niveau, who goes to their office to try and get pregnant. She will not be able to (she has a very rare case of trifurcate uterus), but she falls in love with Elliot and they start a torrid affair.

Torrid only for her: for Elliot, this one (just like all his affairs) is nothing but a distraction that soon loses its enchantment. But something about Claire makes him want to share her with his brother Beverly, who is always more discreet, almost to the point of seclusion, even though he seems not to notice it, as in the quick dialogue after an award ceremony:

Elliot: You should have been there!

Beverly (smiling): But I was.

What seems only a remark said with irony slowly becomes something bigger. The film's

narrative gradually makes it harder to distinguish one brother from the other, as we can see after the first sex scene with Claire Niveau: the audience is not sure anymore of which brother was in fact with her. Cronenberg does not help either: their following dialogue presents no clues as to their names, and even the mannerisms that characterized them so well at first are not as clear. We know that Beverly is shyer and Elliot more expansive (that when we can identify them, which is not easy during the film), but to what degree is that really true? To what extent are they really independent, complementary, or still, mutually dissolve into their egos?

How about *eXistenZ*? This film had everything to be the Videodrome of the millennium, but what happened?

Matrix happened. Both were released in the same year, having very similar themes.

Inasmuch as one regards *Matrix*'s technical quality, it is easily surpassed by *eXistenZ* in terms of plot. The first *Matrix* actually delivers what it promises, if we consider that part of what it promises is (even though not explicitly) a lot of action. But the mysteries of the layers are not solved. It is necessary that we wait for years and three films for a conclusion – in an anticlimactic way: everything was in fact a struggle of good versus evil, and there was no other reality besides Zion (as it seems to be clear after the end of the second film, *Matrix Reloaded*, in the scene when Neo stops the machines by himself in the tunnels near the last human citadel). *Matrix* gives us an answer, an answer for the audience that demands an understandable end (whether it is logic or not), and that is why it was not efficient.

This is not *eXistenZ*'s case. Released in the same year, it did not even make it to the Brazilian circuit, except for film festivals.

For the most attentive and also sci-fi literature fans, there has never been any doubt or confusion about the nature of reality in *eXistenZ*. In one of the first scenes, right after creator "goddess" Allegra Geller escapes, taking shelter in a hut, her bodyguard, Ted Pikul, comes back with sandwiches and the name of the restaurant says it all: Perky Pat's.

Perky Pat is the name of an important character in the book *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, by Philip K. Dick. More famous for works with film adaptations, such as *Blade Runner* and *Total Recall*, Dick had an obsession that guided most of his stories: what is the nature of reality? How do we know that we are actually in the real world and not in an illusion?

In *eXistenZ*, there is no way of knowing. Allegra and Ted run away from supposed killers, hide, and need to get a bioport for Ted (that is a "virgin" in the language of this reality's gamers) so that he can connect to game. The connection (just like in *Neuromancer*, cyberpunk William Gibson's masterpiece) is made through the nervous system – in the film, a plug at the base of the spine. Inside the first game, they find out they need to get into another game, in which their avatars have other types of bioports and different connectors (even though the rules are similar: the way in which Allegra leads Ted inside this universe is familiar to any amateur gamer).

Similarly to *Dead Ringers*, there is a moment when Ted and Allegra do not know where they are anymore. Will there be a way back? Back to where, by the way? Was the starting point still the same? Everything is displaced. There is no compass that might work; there is no positioning on this map of lost identities.

5. The Real? Cronenberg today and tomorrow

The films following *eXistenZ* seem to answer a question that is also the last line of that film: Are we still in the game?

Spider, *A History of Violence*, and *Eastern Promises* are films that are crude, cruel, realistic – but nonetheless addressed to the issue of identity.

Cronenberg does not work with the gore characteristic of his first productions anymore; it is as if less and less the need to externalize the visual contents of a possible dream is felt – but issues of identity are still present.

Just like in *Spider*, in which a man who spent half his life confined in a prison for the mentally ill, accused of killing his own mother, still insists with his incoherent speech that the one responsible for the crime is actually his father (Freud once again takes the stage: is this true

or is this the son trying to kill his father, perhaps symbolically, after having already killed his mother?). Or like in *A History of Violence*, where we see the displacement of identity take its most radical form in the absolute denial of a man's past in crime and in the construction of an entirely new personality: a peaceful shopkeeper and a model husband and father.

Cronenberg's most recent work, *A Dangerous Method*, portrays even more explicitly such relationship, as if it was necessary (and maybe it is): the adaptation of John Kerr's *A Most Dangerous Method*, based on real events – the discussion between Freud and Jung over the treatment of Sabine Spielrein. Is that Cronenberg finally revealing his sources? Or is it simply the real as biography in contrast with the real as concreteness and (perhaps) the search for identity? Because Cronenberg it not the director of blood and gore anymore (perhaps he never really was): he is the director of doubt.

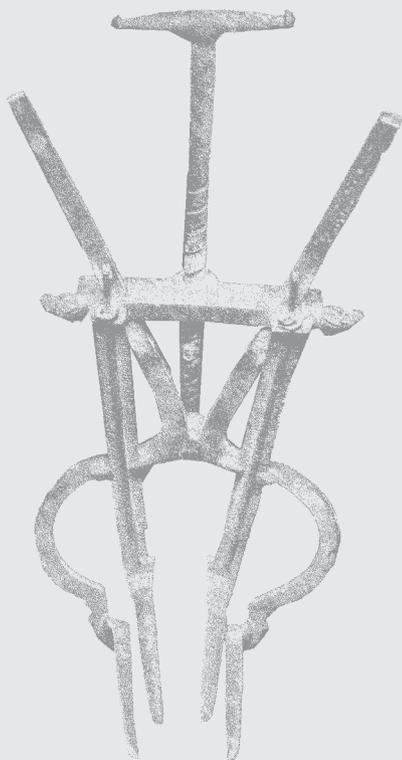
References

BROWNING, Mark. *David Cronenberg: Author or Filmmaker?* Bristol: Intellect, 2007.

CRONENBERG, David. *Interviews with Serge Grünberg*. Londres: Plexus, 2006.

FREELAND, Cynthia. *Penetrating Keanu: New Holes, but the Same Old Shit*. In: *The Matrix and Philosophy*. (ed. William Irwin). Illinois: Carus Publishing Company, 2002.

Fábio Fernandes is professor in the Department of Computer Science and in the Graduate Program in Intelligence Technologies and Digital Design (TIDD) at PUC-SP and also of Letters and Social Sciences at Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). He is a Doctor in Communication and Semiotics by PUC-SP and in currently a post-doctoral fellow at ECA-USP on language on Twitter. He has translated about one hundred books among which are *A Clockwork Orange*, by Anthony Burgess, *Neuromancer*, by William Gibson, and the *Books of Blood*, by Clive Barker. He is the author of *Interface com o Vampiro* (2000) *A Construção do Imaginário Cyber* (2006), *A Construção do Imaginário Ciborgue* (upcoming) e *Fragmentos Sobre o Twitter* (2011).



The Cronenbergian Teratology: or Walking among Monsters and Their Creators: Aeschylus, Goya, Mary Shelley, and Cronenberg

by Ieda Tucherman

“The sleep of reason produces monsters”, Goya

It would be correct, but not exact, to remember the timeless fascination we feel with the real or imaginary presence of monsters; it would also be useful to remember Cinema as an heir of the old Victorian freak-shows so that we can begin discussing the presence of monsters in Cronenberg's extensive filmography, especially in the films we are about to discuss: *Shivers* (1975) and *The Fly* (1986).

Certainly the potentialization of our senses, fear, horror, attraction, as well as the spectacle's function are very well explored in both films, even if with we consider that the first, *Shivers*, which was Cronenberg's first attempt at the seventh art, have certain details and scenes that could have been better developed if we were to adopt a more critical approach. In this case, the originality of the screenplay and of the plot makes up for the lack of the experience. In *The Fly*, the special effects and the entire technical logic are mastered to such a degree that they are acknowledged and revered by Hollywood.

However, what is most interesting about Cronenberg's monstrosity surpasses to a great extent this first impression. What we find there an acid and radical dialogue with our times, associated to an acute perception of the genealogy that made it possible. The questions our director can't stop asking are: to what extent can we modify ourselves and still be human? What is the limit of our humanity? Questions that perhaps involve the most serious political decisions the bio-technological procedures (transplants, cloning etc.) entail: are we the last step in the evolution of all species or just one of its steps, not the last and not even the most perfect one?

In this sense, the first and most immediate consideration regarding Cronenberg's relation to our present lies in two issues: the place of the body and of science with its life-related technologies, its conduction and altering of our everyday life, on one hand, and the influence of medical images on cultural ones, on the other. In short: David Cronenberg's monsters, even if only present in his filmic fiction, are biotechnological ones.

That is to say that they are not unreal creatures born in our old myths, even though they are associated with them in an important way: in mythology, monsters were creatures that mixed elements from different natures, men and animals (Minotaur), men and gods (Centaur) etc. In this sense, they were transgressions to the rules of nature, as much as they would later be transgression of the rules of classification, being simply labeled abnormal. Transgression by the way explained in the myths as the desire to created the inexistent, to steal from the gods, from divine origin, the ability to create. Prometheus's stealing of fire, sung by Aeschylus, shows the Titan's gesture of giving us the transformative fire as well as his punishment for doing so.

Cronenberg's monsters indicate a new scenario, making it a curious synthesis. We live in a world today where monsters are everywhere: films, comic books, plastic art exhibits, toys and videogames etc. Perhaps what is most interesting about that is the fact that, in addition to being many, they are also shown in science magazines, educational TV programs, in our most respected scientific laboratories – like the rat to which an ear was implanted on its back, or the green bunny from Eduardo Kac's work.

We live in certain banalization of monstrosity or, maybe due to this new relationship with science through genetic manipulation, a contraction of the domain of anomaly. Goya's pictures would then be part of this past: not because they are related to scientific research – even though we know of the close relationship between technology and war; they are similar for being both, Goya's pictures and bio-technological monsters, not result of madness but of a bellicose and arrogant reason.

Cronenberg's creatures come from laboratories in two senses: first, as discussed below, we have the laboratories of two scientists, the one from *Shivers* – who intends to create a parasite that would make transplants easier – as well as Dr. Seth Brundle – who dreams of the possibility of teleport human beings, disintegrating them in a telepod to re-integrate them in a second telepod. Second, we have Cinema itself for also being a language that especially mixes art and industry, combining visual, sound, and playing technologies with the most delirious imagination.

This characterization of Cinema allows us to see its ability to express the hybridisms that are part of our times; making science fiction a kind of narrative style that describes the world we are living in. If we pay attention to the term 'sci-fi' itself, almost an oxymoron, we are going to see the mixture we are more and more used to: the notion of the liberty found in fiction, with its possibility of delirium, and the rigor and the reference to the reality of science.

Well, if today science is made by simulation, which has always been associated with lies or fiction, more than by observation or experimentation; if it goes where used to be the domain of fantasy, that being the exploring of possible alternatives, where exactly are they (science and fiction) different? It is curious, but maybe it is in the judgment of fiction – with its anxieties over the ever faster pace of life and the loss of references – versus the carefree euphoria of scientists where such difference lies. We live in a state of constant tension between two sensitivities: the humanistic and the scientific; and this tension is directly related to time. For the scientist time always moves upwards; the artistic and philosophical questioning cannot escape looking back while permanently being part of today's world. We can say jokingly that Homer's *Odyssey* is more and more the one of Joyce's *Ulysses*.

Certainly, if we compare the headlines coming from laboratories and research centers telling of the elimination of diseases and the extension of life to levels previous unimagined to works of fiction such as Cronenberg's Cinema, we will be able to find there a distressing question: can we, human beings, live without the dimension of tragedy?

In fact, re-assessing the taxonomies, i.e., the classifications we mentioned before, we can see that modernity has created monsters, deformed creatures, freaks of nature, diseased and alternative beings in the realm of the abnormal, and that Cronenberg's work, oftentimes classified as horror, does not fit in this genre appropriately. There are elements that draw it closer to horror but there is also, even more importantly, the dystopic and questioning vocation pertaining to literary and filmic sci-fi.

Its older brother is Mary Shelley's *Frankenstein*, born in 1815 from the pen that, when trying to write a horror story, looked for inspiration in founding texts, as mentioned in its preface: the *Iliad*, the Bible, Milton's Paradise *Lost*, and Shakespeare's *A Midnight Summer's Dream*. Well, this horror story has also become the first sci-fi work, the first narrative in which dead or inert matter is brought to life through hypotheses and procedures related to scientific logic. And so the text shows, and associates, the issues that still reflect over the relationship between humans and unhumans, automatons or post-humans. And they would be: the ex-nihilo creation of life and the panic that such radical transgression might lead humanity to its ruin; the terrifying suspicion that the creature might turn against its creator –

what in fact happens – and that is where Mary Shelley makes an extraordinary reference to the dialogue between God and Cain (“thou made me good, but thou hast forsaken me”) – and, in the end, the terror that the monster might replicate on its own.

Actually, when we read *Frankenstein* in a more thorough way, it is hard to decide who the monster is: the arrogant creator who, when seeing his creature, denies it a name, a language and a partner, these being the bonds that civilize us, or the monster who, in revenge, kills all those representing such bonds in his creator's eyes.

Shivers was, as we have already noted, Cronenberg's debut film. It is said the screenplay needed to wait for three years to be filmed because its producers did not want an inexperienced director who only had two small experiences in alternative short-films – *Stereo* and *Crimes of the Future*, and also because Cronenberg would not accept another direction other than his own. He, by the way, confessed that *Shivers* was his direction school, which explains some framing errors and other deficiencies in the lighting, photography etc.

However, there are already present traits of Cronenberg's creativity and style as well as some of the themes that will be, in the future, constant in his work. The film tells the story of a strange collective social psychosis originated by parasites developed in a laboratory inside a residential complex located in an island twelve kilometers away from Quebec, Canada.

It is difficult not to associate this complex where we “have to be independent”, as one of the characters say, with all the imaginary of islands. This is born with Thomas More's “Utopia”, it is in the dream of utopian socialists until, at the end of the 20th century, it is associated with some promises of heterotopias, i.e., small utopias that are lived giving special meaning to a space in contrast with others. In our case, that residential complex is at the same time independent and secure (and not being secure is one of our paranoias), taking us somewhat subtly to “vacation cities”, hotel complexes connected to the emotional atmosphere of eternal vacation, from which Club Méditerranée is one of the best known examples.

Well, there a first and bizarre murder takes place: an older man, after opening a young lady's womb with a scalpel, cuts his own neck committing suicide. Shortly after, a married man starts having very strange symptoms and vomiting bloody parasite species, which remind us of worms; an old lady is burnt by some kind of bloody worm etc. At the same time the attending doctor is called to a meeting in a scientist's laboratory, who says that another doctor and he have invented a parasite that could be useful in transplants, because, when hosted in the body, they would stop the immunosuppressant system.

The doctor that took part on the research decides to be a guinea-pig for those parasites that would create lumps on the abdomen; then the scientist says: “man thinks too much and gets away from his body and instincts; the parasite would strengthen them”. But the doctor has an affair with a young lady called Annabelle, herself very popular, and since the parasites take advantage of any orifice in their hosts' bodies... by the way, the scenes in which are shown cars leaving garages are very curious and strange, probably suggesting that they are going to contaminate the continent with the sexually transmitted disease.

Besides being a metaphor that is absolutely associable with the emergence of AIDS, the sex-related plague, even though at that moment the disease still hadn't properly caught the attention of mass media, Cronenberg's mark are stated there: the obsession with the body, the interest for bio-technological research, the mixture of genres – terror and sci-fi – the use of obscene visual metaphors showing viscera and transforming the body in flesh. It is hard not to think of the genius of Francis Bacon's aesthetics and his words: “if I go to a butcher shop, I find it surprising that I am not there instead of the animal”.

In *The Fly*, creator and creature are merged into one hybrid being resulting from an almost insignificant accident; the scientist himself, Seth Brundle, is altered by his experiments. He, when testing his teleporting machine – capable of de-materializing something in one telepod and re-materializing it in another – starts suffering irreparable genetic mutations. He then becomes Brundlefly, a monstrous hybrid being, product of an unlikely mistake, a single, undesired, and unreproducible event: a manfly. As Georges Steiner reminded in a conference in Lisbon, in July 2008: “The incomparable, the undecyphered, the undetermined are not

historical accidents to be overcome. They are in the heart of scientific endeavor; they are reason's "dark matter".

At first, Seth does not understand what is happening to him; only when the computer that organizes the experiment detects the presence of two distinct genetic codes and its interfusion he understands what happened: the odds! As a scientist he can observe flies, but he had never lived like one of them. Actually, one of the film's strongest features are the scenes of Seth Brundle becoming Brundlefly, being actor Jeff Goldblum perfect in the role and the makeup, horrendously stupendous.

There is also a love affair, as it is usually convenient in any story, between the scientist and an ambitious journalist interested in a great article, who just came from an affair with her chief-editor. The emotional entanglement "affects" the scientist: Seth decides to test reporting on himself – experiment previously conducted on a baboon yet to be examined after re-materializing – an impulse caused by jealousy. Those are proper circumstances to show the ideas of secrecy and spectacle involving the scientist's experiment, journalists' and people's lives.

The journalist records and tapes Seth's experiments and path, except the one to which he subjects himself for having thrown her out in a fight; but even then he uses her equipment to record and tape what he is doing. This reminds us, in a re-interpreted way, of Ishmael in Moby Dick, Melville's extraordinary novel, the last to board the whale boat and the only one left to tell the story. But in her case, she is not the only one left: there is a baby being conceived, Seth's child, and we cannot be sure whether it was conceived before or after the interfusion of genetic codes. Seth seems to believe it was conceived after, and at certain point talks of a new family that would also start a new species.

Cronenberg does not answer the question: will she have the abortion Seth previously stopped or not? If the baby is born, is it human or hybrid? These are very important questions because if in the crime stories characteristic of our modernity the question is always "who is the criminal?" for science fiction what matters is: "to what species does it belong?"

Pointing to Steven Shaviro's text, one of Cronenberg's enthusiasts, "the miseries and the sufferings of Cronenberg's protagonists cannot be defined in terms of lack (...) they do perish from ungratified desire, but from bodily fulfillment even to excess".

In conclusion, Cronenberg makes us think about the proximity of the laboratory to myths and madness as well as about the relevant issues for today's critical thinking, the question Michel Serres has already asked: "is our knowledge on a par with our powers?"

References:

- BRAGANÇA DE MIRANDA, José. *Corpo e imagem*. Lisboa: Editora Veja, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Les anormaux*. Paris, Gallimard- Le Seuil, 2001.
- MICHAUD, Yves. "O corpo e as artes visuais". In: CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. (Orgs). *História do corpo*, volume III. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- MOULIN, Anne Marie. "O corpo diante da medicina". In: CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. (Orgs). *História do corpo*, volume III. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- SERRES, Michel. *Éclaircissements, entretiens avec Bruno Latour*. Paris: Flammarion, 1992.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: Minnesota U.P., 1994.
- STEINER, Georges. *A ciência terá limites?* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Gradiva, 2008.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Editora Veja, 1999.
- TUCHERMAN, Ieda. "Novas subjetividades: Conexões intempestivas". In: *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Ed, Relógio d'Água, 2001.
- TUCHERMAN, Ieda. *Notes for a future anthropotechnology*. Rio de Janeiro: UNESCO, ISSC, EDUCAM, 2003.

Ieda Tucherman is professor for the Research and Graduate Studies Program in the Communication School at Universidade Federal do Rio de Janeiro. She has a post-doctoral degree by IRCAM, Paris, France. She is researcher for CNPq and author of "Breve história do corpo e de seus monstros" (Lisboa, Editora Veja, segunda edição 2004), and of several essays on the technological imaginary, new corporealities, and other subjectivities.

On Doctors, Monsters, and Technologies: contemporary anxieties

by Lilian Krakowski

An artist's distinctive mark is his ability to capture – usually unconsciously – and creatively change the great issues of his time. This change or creation acquires reflexive effects on the same culture that made them possible and that, as a result, is continuously changing. A process similar to the one observed in science. It does not happen by accident and its progress is not deterministic, pre-established by an idea of "progress" derived from its essence. Science, just like art, responds to the anxieties and issues of the time and, in a dialectical movement, produces new inflections, reflections and issues. For this reason it is impossible to dissociate culture, society, art, and science. All these instances are intertwined and constantly reflect one another.

One of the features of a work of art is the multiplicity of reflections and perspectives that it brings us. *The Brood* is a film pregnant – with and without the pun – with possibilities of this kind. The reflections in this article do not intend to exhaust them, contemplating just a few of the many aspects it presents. *Rabid*, which chronologically precedes it – without strictly being a great film – when contrasted and compared with *The Brood* makes the development of some other ideas possible.

Themes of hybridization of body-science-technology are present throughout Cronenberg's work who, as an artist, captured one of the greatest anxieties of our time regarding the possible manipulations of "nature", if one may use the term *nature* to human beings. I assume here that the human phenomenon always and necessarily implies the existence of a culture, and that any culture produces its technologies and techniques on many different levels. Techniques or technologies are not necessarily machines.

So, just like other auteur works, both *Rabid* and *The Brood* have some common aspects: the first has as starting point creations that get out of their creators' control – doctors inventing new techniques – and ultimately control them. The second interesting aspect is that, even though doctors' powers are questioned, the director does not demonize doctors themselves. They are looking for the solution of certain mental or physical conditions; it is true that they are seeking profit and power but they are not portrayed as villains. In a non-Manichean way – with their patients, subjects, and experiments – they are trapped by their own creations. The common aspect regards different concrete presentations of aggressive behavior. In *Rabid* it is epidemic, organically contagious, similar to rabies, animal. The first stage of its manifestation reminds us of vampirism more than rabies, and not sexual desire. Even though transmission happens by attacking others, the symptoms do not suggest anger or hatred. In *The Brood*, on the other hand, hatred is materialized corporeally or in the creation of bizarre beings.

Another common aspect bringing both films together is certain perception of the woman as a potentially dangerous entity. More specifically, the danger is in some feminine aspects related to sexual elements or to displaced and transformed genitals, always in a bizarre way. In *Rabid* there is the combination of a vagina with teeth – dislocated to the armpit – and a deadly and contagious phallus, the embodiment of what would correspond in psychoanalytic terms to the childhood fantasy of a "combined parental figure" or to the fantasy of "parents in sadistic intercourse". In *The Brood* we have an external uterus not requiring the procreation act to create monsters, a setting in which the organ is capable of autonomous life and parthenogenesis triggered by hatred.

Both characters commit suicide, having themselves voluntarily killed using an Other, from

this standpoint a passive agent for exercise of this job. One may wonder if that is another instance in which Cronenberg brilliantly escapes a Manichean stand: both characters, Nola and Rose, let themselves be killed for they were not able to bear the consequences of what happened to them. Rose, in *Rabid*, even shows guilt for allegedly being responsible for the tragedy. Sinisterly, the scientific experiment for which she was the guinea-pig escapes unharmed, unsuspected, and unblamed. The same takes place in the *The Brood's* final scene: Cindy, with an impassive look on her face, just with a tear rolling down, shows the symptom we see in the first scene of Raglan and Mike: the pustules from the psychoplasma experiment. The circularity and continuity of the threats brought out by the scientific experiments are clear in both films: science takes its course, unaltered, beyond good and evil.

From then on, however, the two films are very different, especially when it comes to sense of humor. In *Rabid* there is a great deal of humor, starting with the acid irony in the of names for the surgeon and his plastic surgery clinic: Keloid, an obvious reference to one of the most feared problems a plastic surgery can have – an unequivocal and superlative scar. The appearance of a keloid after a plastic surgery is a complete disaster, almost a contradiction of terms; it is as if a physician and his hospital were both named Death. Still regarding names, another touch of humor is the fact that the financier's name is Cypher, cipher. The family's opening argument in the car on the route to take is very comic, portraying what I would call "scenes of explicit family". The film has a Baroque excess, somewhat trash, which often makes it funny, with reference to zombie and B films, itself being a production of this kind.

None of that happens in *The Brood*. Besides being a much more sophisticated production, with a budget that enabled the director to have first class actors and a more special sound score, as Cronenberg said numerous times, *The Brood* is one of his films most devoid of humor from being a catharsis, relating to his own divorce. There the director exorcizes and embodies in a dramatic way his ghosts about his daughter's mother. In this sense, curiously, we should try to see to what degree – inasmuch as the film is confessedly an exorcism of the director's hatred and fears caused by his divorce – the film is actually an embodiment of his personal issues. That is, the film would be for the director what the creatures from the brood are for Nola.

The Brood, however, transcends to a great extent such cathartic aspect and makes many discussions on different subjects possible. The plot has as basis a very popular kind of therapy those days, something similar to psychodrama, and from this basis develops considerations on insanity, psychiatry, body-mind relations, the power of doctors – at that point questioned by authors in different fields of knowledge – the power of emotions, and also a curious perspective regarding the use of objects.

The body-mind relations developed in the film have an interesting aspect: sometimes they are presented as embodied emotions – just like the pustules and lymph nodes, being part of the same body that suffers – sometimes they are completely divided, almost independent, externalized and embodied in the creatures of *The Brood*.

The deaths in *The Brood* are always caused by objects that are harmless at first sight: a meat hammer, paperweights, kindergarten toy hammers. Their agents derive from childhood rancors, primitive, embodied. Perhaps what we see is an allegoric reference to the banality of evil, inasmuch as anyone is potentially a murderer depending on the circumstances. Nola cannot be described as a "bad" person, for instance. Neither can Raglan, who is searching for a technique to cure his patients. Juliana is self-centered, an alcoholic just like her ex-husband, whose crime – so her daughter thinks – is his omission. Frank, apparently the most "ordinary" character in the whole film, is the only person who murders someone – losing control when defending his daughter. Cindy, emblematically – since we are talking about childhood emotions – is in-between paralyzed and fascinated by the entities' final attack on Raglan.

In a way, therefore, we can think of *The Brood* as a reflection on childhood hatred. And by "child" we here understand 'unchecked' and capable of unspeakable cruelty. The creatures in *The Brood* have a shape that is worth analyzing. They have a child's stature, their faces look like the result of a plastic surgery that went wrong, and their hands look like an old person's. The embodiments of hatred are ageless. They are not capable of articulating words – perhaps

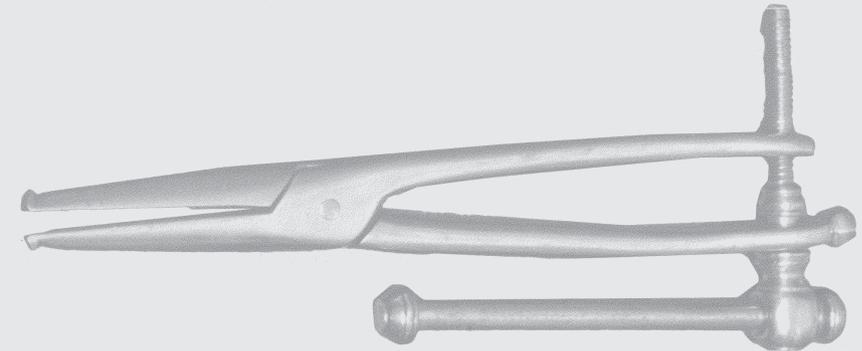
verbal thoughts? – for having a rigid tongue. Hatred does not allow compromise, soothing or arguments. They are created by a single person and have their lifespan limited by the amount of energy they carry within. Hatred fades, with time. Their eyes have no iris, they do not have genitals, they have a labial cut: hatred is almost blind, it is genderless and ageless, and it is crude, it comes from an uncompleted defective formation.

The body-mind indissolubility is a very old subject, more recently discussed by the 19th century Romantics and the 20th century counterculture; the idea that the body produces its own disease is not Cronenberg's invention. He captures and develops it in a sense that is almost moral, as a warning on the dangers of interfering with these processes. In *The Brood*, emotions are the focus. In *Rabid*, they are transformations or perhaps narcissistic "enhancements" of the body, which are sought for in a plastic surgery clinic. The Keloid clinic, which works with body tissues that would be "precursors" of our stem cells – tissues that can become any other – is not a visionary prophecy of the director's, but captures certain "spirit of the time", something that was being sought for as a supposed panacea to cure all ailments, now performed with cellular manipulations and modifications. Let us remember that the first in-vitro "baby" was born in 1978 and that, therefore, the possibility of manipulating stem cells was already being talked about at the time the film was released.

Another reflection of moral character in *Rabid* is about solidarity, the construction and social perception of disease. Being incapable of stopping the epidemic, "which is not anything known, like the swine flu", as a TV reporter says in the film, we must fight it isolating and arresting then killing the infected, under martial law. There is no possibility of treating them. The driver that is told not to "open the car window under any circumstances" reminds us of something very familiar: individuals enclosed in themselves, fearful of the threats that stem from the Other, taking the individualistic tendency of our times to its last consequence, to the absurd.

Both films end without having the disturbance caused by the initial experiments stopped or even contained, what gives us the impression that control might have been lost when it comes to what science is allowed to do to human beings and, pessimistically, that we are all currently passive victims of technology.

Lilian Krakowski Chazan is a physician by Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) and psychoanalyst by Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro. She has a Master's and Doctor's Degree by Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Her doctoral thesis examines the social construction of the fetus as a person and it was published in the book "Meio quilo de gente: Um estudo antropológico sobre o ultra-som obstétrico" (Ed. Fiocruz, 2007). She is currently studying the social aspects of science and technology, especially in health care and in medical imaging technologies.



Cinema as Psychoanalysis' Negative (Doppelgänger)

by Adalberto Müller

The way in which the relationship between Cinema and Psychoanalysis “haunts” some of David Cronenberg’s films (especially *Dead Ringers* and *Spider*) reminds us that such relationship constitutes another History of Cinema, one that can be understood from the Freudian repression in relation to Cinema – i.e., his preference for Literature (including here Greek Mythology) in detriment of a media that would be called, not accidentally, “the couch of the poor”, according to Felix Guattari’s expression. As Friedrich Kittler demonstrates in his controversial essay “Romanticism – Psychoanalysis – Cinema”, Cinema effects, at the time of Psychoanalysis’ advent, the “presentification” of the mechanisms of the unconscious, through procedures such as the “flash-back” and the “close-up” (besides all the tricks of Méliès & Co., and editing effects). But Kittler also reminds us that Psychoanalysis and Cinema are “internal” issues of the theory of Cinema that is developed shortly after its “birth”, with Hugo Münsterberg’s theory of psychotechnology (of 1916) and with Freudian disciple Otto Rank’s study over the film *The Student of Prague* (1913). The first version of Rank’s study, “Der Doppelgänger”, or “the double”, was published in Psychoanalysis magazine “Imago” in 1914. In Brazil, it is worth mentioning, Arlindo Machado, in “Précinema e Pós-cinemas” (1997), has also noted that Freud’s “forgetting” of Cinema is right, when one considers a perspective in which the spoken word and hearing as the privileged instruments to access the disorders of the unconscious – and that without saying a word about the literary examples in Freud’s “The Interpretation of Dreams” and other essays.

When he writes about *The Student of Prague*, Freudian Otto Rank goes from a brief analysis of the film and of Cinema – which he congratulates as being capable of showing the issue of the doppelgänger in a “clearer” way – to a discussion of all the Romantic-Gothic literature regarding the issue of the “double”. We may consider the “double”, ‘Doppelgänger’ in German, as the issue in Cronenberg’s *Dead Ringers*; as in E.T.A. Hoffman’s “The Lost Reflection”; Edgar Allan Poe’s “William Wilson”; Dostoyevsky’s “The Double”; and Guy de Maupassant’s “The Horla”. A first glance at this panorama of Cinema, *The Student of Prague* tells the story of a man who sees his double get out of the mirror, being tormented by this bizarre and frightful creature until he decides to kill it, which results in his own death. As is the Gothic stories of doppelgängers – and in *Dead Ringers* – in the 1913 German silent film the double is a destructive threat (a death drive, ‘Todestrieb’, defines Rank, complement of narcissism). The fact that it is erroneously considered a precursor of horror films can be used in a positive way to define Cronenberg’s Cinema, which simultaneously derives from the gothic grotesque (hence certain horror “atmosphere”, which is oftentimes just a climax) and from psychoanalytical arabesque.

Such as in Poe’s stories, called “Tales of the grotesque and arabesque”, the gothic atmosphere is dissolved into rational arabesque and vice-versa, making Cinema range from a pure sensorial spectacle (visual-sound) to a deep and calculated dive into the human psyche. But in Cronenberg there is a new element, which transcends the pair literary/philosophic, grotesque/arabesque: the technological element, or Cinema itself, with all its tricks. And, besides the psychoanalytical issue itself (in *Dead Ringers* as well as *Spider*), what is there presented are psychiatric and medical issues.

If I am not mistaken, the origin of *Twins* is the story of gynecologist brothers Cyril and Stewart Marcus, from New York, who both committed suicide in 1975, and whose story became the novel *Twins*, by Bari Wood and Jack Geasland (1977). In Cronenberg’s film, the gynecologist twins are Beverly and Elliot Mantle, played (as it is always the case in films with

doubles) by a single actor, Jeremy Irons. Professionally successful, Elliot and Beverly (or Beverly and Elliot) have always been interested in physiology and sex, and find in gynecology a way to simultaneously satisfy their technological and erotic perversions – which seem to derive, both, from a concealed homosexual passion. So they use their medical knowledge to explore the body of an “absent” or “dead mother” (their patients) in both senses: as doctor and as lovers. The feared “separation” of the psychologically Siamese twins happens when they start having a relationship with an actress (Claire), who sparks in Beverly an unstoppable passion. To try and contain the anguish of choosing between separating from his brother or from his lover, Beverly goes deep into psychotropics and other drugs, in which he is followed by Elliot, who, as a twin, feels the need to mimic his brother. Drugs and jealousy will end up corroding all their relationships (as it happens in many films about drug addicts since *Easy Rider*) and will cause madness and death.

The relationship between Beverly and Elliot reminds us of many Doppelgänger films and stories.

Beverly is hard-working, honest, shy, and fragile; Elliot is expansive, seducing, a bon vivant. Just like in other stories of doubles, we sometimes see Beverly working at his desk while Elliot seems to be almost “stealing” what Beverly refrains from: women, luxury, and fame. But precisely for being the weakest one, it is Beverly (the sentimental) and not Elliot (the stud) who wins Claire’s love, causing Elliot’s fatal wrath.

Much could be said about the exquisite choice of costume (by Denise Cronenberg), about the careful and dark art direction; about the almost cynical way with which Cronenberg reveals the doctors’ private lives and the backstage of science; about Jeremy Iron’s double or even quadruple acting (when Beverly disguises as Elliot and vice-versa); about the mirrored construction of fore and backgrounds etc. Aesthetically, Cronenberg is, as usual, impeccable, and perhaps in this film, he reached the peak of his mastery over narrative and filmic technique (if one thing can be separated from the other). But there are two things, among many others, that cannot be left unsaid about this distressful film.

One is the reference to Siamese brothers Eng-Chang, narrated at the end of the film when Elliot and Beverly start using those names. This is one of the most curious medical and social cases of the 19th century. The brothers Eng-Chang, whose bodies were united by a membrane at chest height, were brought from Siam to the United States in 1829, and became object of medical, philosophical or even political debates for more than 50 years – both in the US and Europe. Their case caused perplexity not only in physiologists, but questioned some ideals of individuality that were part of the Industrial Era. After a life of traveling, exhibitions, fame and decline, the Siamese brothers died mysteriously: it is believed that Eng died terrified after realizing that he had, by his side and within, a dead body. This doubt still intrigues people studying the case.

The other is the predominantly filmic character the stories about doubles took after the invention of Cinema. The release of *The Student of Prague* contained a warning that would be repeated by Otto Rank in his study of the Doppelgänger: only in Cinema “can the hero’s doppelgänger be adequately portrayed, in contrast to Theater” – which had to show two different actors. Cinema itself, in its constitution, can be technologically understood from the perspective of the double. Because the film is born as double: positive and negative, the negative disappearing to become positive, just like the *foetus papyraceus* – our probable twin, according to certain gynecological theory, that we kill in the uterus – disappears, and with it the “primal” record of the light that wrote the images. After this double film (the “positive”) is created, it can be replicated into numerous copies of itself.

Spider seems to begin where *Dead Ringers* ends, i.e., in madness; it is as if Beverly, years after separating from his Siamese brother, came back as Dennis Clegg, a character who has schizophrenia and has just left the hospital where he had been for the last 20 years. Actually, when the film begins, with a very odd subjective camera (showing something essentially ordinary in Cinema, the arrival of a train!), it is unclear who Dennis Clegg is or what he is doing. We are facing not reality (Cronenberg hates the idea that Cinema represent reality) but

something that looks like a drain, a drain through which reality escapes us at every moment. I would like to think that the Real is precisely this drain. What we have onscreen (and in sounds) is only a very confused character, who is narrator and character at the same time, and who is our only witness – a real eye (and ear) witness.

We are, at the beginning of *Spider*, seeing something similar to the images of insane people made by French psychiatrist Charcot, at Hôtel de Salpêtrière. Charcot and his “assistant”, the engineer Albert Londe, who invented a camera capable of taking 12 consecutive pictures – which made the first records of hysteria possible –, lived before psychoanalytic theory and Cinema. In the same way that Freud studied the experiments of Charcot-Londe when he was an intern in Salpêtrière, from there deriving his first studies of Psychiatry, the Lumière brothers used the same optical experiments to develop the cinematograph, which justifies Tadeu Capistrano’s definition of Cinema as “optical asylum” (I would add “sound”). Examples of this kind of film abound in the History of Cinema, from silent films (Abel Gance’s *La Folie du docteur Tube*) to recent works (*One Flew over the Cuckoo’s Nest*, or the Brazilian *Brainstorm*). But what is striking in *Spider* is the fine articulation of film narrative in its use of an internal perspective, dramatizing insanity and making the audience uneasy, to say the least.

Little by little, through flash-backs, we get into *Spider*’s narrative web – so called because his mother used to tell him spider stories as a child, and his mimicking of spiders building spider webs with strings in his room. But those are not the classic flash-backs, for Cronenberg used the artifice of the “staged narrator”, i.e., a recurring artifice in certain films in which the actor-character is in the flash-back, sometimes only as an observer (in *Wild Strawberries*, for example), sometimes as observer-agent (in *To the Left of the Father*). The staged narrator of *Spider* has another interesting particularity inasmuch as his reminiscence process reminds us of the one in psychoanalytic therapy, and also, the narrator-character’s perspective reminds us of the psychoanalyst’s presence (his distance, and sometimes the near transference) in relation to the one on the couch.

Inasmuch as *Spider* rebuilds the past in a fragmented way, we get confused. Mainly because the story’s most important victim, his mother, is played by the same actress, Miranda Richardson, who also plays the prostitute his father sees, and who will be – according to Spider’s perspective – the reason his mother was murdered. But, in the end, who is the mother, who is the prostitute? Are they not, for Dennis Clegg, the same person? And who killed the mother-prostitute?

These and other blanks in the text, the audience will have to fill in their own way in the process of psychoanalysis they are invited to undergo. Cronenberg makes, for these reasons, a film in which psychoanalysis is not the theme, but the plot, the web. Instead of offering the film to a passive audience, Cronenberg entangles the audience in a web of assumptions that demand a “hearing” perspective, for images are often revealed as an illusion, or hallucination. Watched without sound, Cronenberg’s film impresses for its aesthetic attention to the art and photography directions, for its subtle camera movements, for Ralph Fiennes’s and Miranda Richardson’s outstanding acting (not forgetting the father, Gabriel Byrne). But the film’s sound dimension (for sound should be defined as the image’s third dimension) gives the audience’s anguish and despair a tridimensional aspect, and entangles them in successive contradictions and disillusionments. In a way, the pair mother-prostitute, such as in Cronenberg’s film, takes us back, once again, to issues of narcissism and schizophrenia present in books and films about the Doppelgänger.

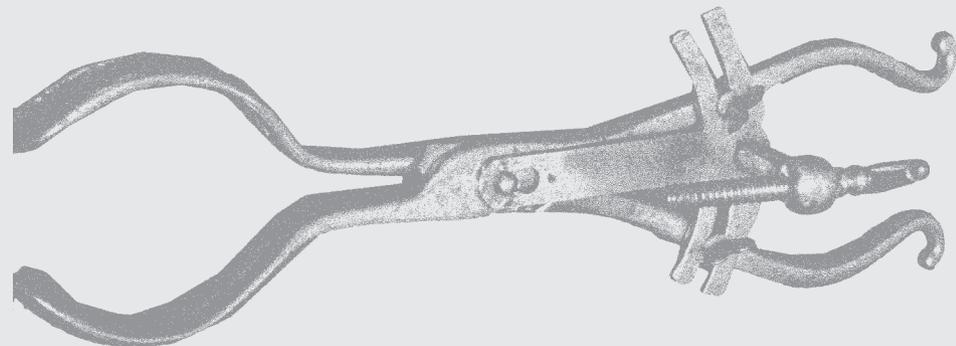
If Freud had lived to watch *Spider*, perhaps he would propose new questions for psychoanalytic theory. But, if we consider that Cinema and Psychoanalysis were born as symptoms of our civilization’s “discontent”, we must believe that each one of us answers, in our own way, the beautiful and sleeping secrets of the abyss of the soul and of the human body.

References

KITTLER, Friedrich. “Romanticism – Psychoanalysis – Film”. In: *Literature, Media, Information Systems*. Amsterdam: F+B Arts: 1997.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e Pós-cinemas*: Campinas: Papyrus, 1997

Adalberto Müller is professor in the Department of Comparative Literature at Universidade Federal Fluminense (UFF), where he teaches and researches Literary Theory and Literature and Cinema. He graduated in Letters and has a Master’s Degree in Brazilian Literature at Universidade de Brasília (UNB), he is Doctor in Letters by Universidade de São Paulo (USP), and he has a Post-Doctoral degree at the University of Münster. He has been visiting professor of Cinema in Programs I and II in Etudes Cinématographiques, at Université Lumière Lyon2 (France). He is a member of SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) and AFECCAV (Assotiation Française d’Enseignants et Chercheurs de Cinéma et Audiovisuel). He wrote and directed the short-film “Wenceslau e a árvore do gramofone”, about the poetry of Manoel de Barros, and has written books and articles about Literature, Cinema, and media.



The Eye and the Brain: David Cronenberg’s Psychic Cinema by Eric Felinto

David Cronenberg’s work remains as one the most unique works in contemporary Cinema. His both somber and visceral aesthetics, his fascination with abjection and monstrosity, and his disturbing staging of the relationships between the body and technological devices make his work a dish of difficult digestion for an audience used to the happy endings and linear narratives typical of Hollywood. It is true that Cronenberg has flirted with Hollywood several times but even at such moments he has always placed himself marginally. Even in his most “conventional” works something is always out of place, for as much as we might not know exactly what.

It is certain that the fascination with bodies, prostheses, and the (always frightening) world of techno-science makes Cronenberg one of the artists that are most in sync with the current state of affairs in the world. According to Steven Shaviro, his films suggest that the new technologies of late capitalism, far from eliminating our experience of the body, actually amplify it when investing this body of new and particularly intense forms. Moreover, Cronenberg’s work offers us material to think about the filmic experience itself and its role in a culture pervaded by audiovisual technologies. In this sense, my main objective in this article is to illustrate the potentiality of the discussion present in his work through the analysis of two films that are close not only in a temporal dimension, but also for their adoption of genre and narrative models characteristically associated with mass Cinema. In *Scanners* and *The Dead Zone* we can find

some of Cronenberg's central themes, there represented in visual and narrative forms that are, as defined by the director himself, in-between the American film industry and typically European independent productions.

Made two years before *The Dead Zone* (1983), *Scanners* (1981) has marked structural similarities with it. Both have leads endowed with extra-sensorial powers. Both these characters are involved in missions on which results, ultimately, hangs the fate of the entire world. Cameron Vale from *Scanners* as well as Johnny Smith from *Scanners* are pathetic and dispossessed types, tragic heroes searching for a direction in life. The first, a man without a past, an orphan bum to whom a mysterious scientist offers direction and existential meaning. The second is a shy high-school teacher whose life is torn to pieces by an accident that deprives him of his girlfriend and his career. However, whereas in both films hidden powers at the center of the stage, *The Dead Zone* is about "seeing" beyond seeing, while *Scanners* is about "hearing" beyond hearing.

In fact, *Scanners* shows us a hero tormented by his power of continuously "hearing" people's thoughts. Unable to control this gift (or curse), he cannot find peace until the moment he meets Dr. Paul Ruth. This enigmatic scientist, working for an equally enigmatic security corporation (Consec), acts as a father figure training Cameron in the use of his abilities and guiding him in a combat mission against a terrorist faction of scanners lead by the megalomaniac Darryl Revok. Result of an accident with an experimental drug used as sedative on pregnant women (Ephemerol), the scanners are people endowed with extraordinary mental powers. They can not only scan and control other people's minds (or machines) but also destroy bodies. Cameron Vale ends up as one of the most powerful scanners, and only at the end of the film, the audience finds out about the central characters' secret family ties, in a narrative resolution typically oedipal. Acting as Cameron's mentor – even though his motivations are never made clear – Ruth incites the telepath to confront Revok, in an exciting psychic struggle that marks the climax (and end) of the film.

The fact that the scanners' minds can connect to both other human beings' central nervous systems and computer circuits illustrates a central obsession throughout Cronenberg's work: the "visceral" connection between man and technology, between bodies and machines. This is present, much more explicitly, in films like *Videodrome*, *Crash*, and *eXistenZ*. However, with its use of complex machines, video screens, scientific corporations, synthetic drugs, blowing-up bodies, *Scanners* also clearly portrays the relationships of panic and fascination that culture has with technology. In many scenes, Cameron Vale not only "scans" people but he is also "scanned" by video cameras and technological surveillance systems. As a typical subject to contemporary audiovisual culture, he is an observer in constant panoptic subjection to other observers. His only relief is found in Demerol, the chemical substance that blocks the permanent state of attention and hearing in which the scanners live.

In this sense, the visual richness dedicated to the scenes of Johnny Smith's paranormal visions in *The Dead Zone* is analogous to the singularity with which sound is treated in *Scanners*. Besides the multitude of human voices echoing in Cameron's mind, the audience is presented with a series of strange sounds, electronic noises, and distortions (as in the scene in which the telepath connects to Consec's computer), not to mention Howard Shores' somber and dissonant scores. *Scanners* is, for all these reasons, a film that discusses the penetration of the body by the sound spectrums of technological culture. Radio waves, satellite signals, microwaves: invisible techno-scientific forces constantly threatening the characters' skin and subjectivity limits. According to William Beard "Scanners explores the fear of collapse of mental and corporeal self-delimitation frontiers, as well as the terror (experienced in different ways by the 'scanner' and the 'scanned') of losing one's mind, of being engulfed, possessed. The film betrays a fascination with transgressive mental invasion: the appetite for invading and the fear of being invaded".

Such panic, just like an invisible force that acts from the inside out, is explicitly figured by the many violent scenes of bodies blowing up. In one of the film's most striking moments, the scanner Darryl Revok penetrates the mind of a Consec employee making his skull blow up – an effect created by Chris Walas from Lucasfilm, and defined by Cronenberg himself as "incredibly

repulsive but also extremely beautiful". The clash of extreme and opposing forces (the horrific and the poetic, eroticism and death, desire and repression) also constitutes a trademark of Cronenberg's work. In *Scanners*, for instance, we can identify in the battle between Revok and Vale an apparently Manichean clash of absolute good and evil.

However, nothing is ever entirely black or white, and the complex (and almost dreamlike) structure of the plot does not allow the audience a clear consciousness of facts. As the end of the film shows, the question is never answered. After all, what we can see there is a world dominated by techno-scientific corporations whose sense of morality is always unclear, whose objectives are always hidden in a secret agenda.

Perhaps it is even possible to identify in Cronenberg's world certain Gnostic stand. There is an evil and a good divinity but the last is virtually inaccessible. As Kafka would say, with bitter and hopeless irony, "there is plenty of salvation in the world, but not for us". In this universe of evil corporations (such as Antenna from *eXistenZ*) man is only an unconscious pawn, part of an impregnable cosmic game whose sense is only captured in fragments, through signs, images, and sounds with which audiovisual devices continuously bombard us. Cameron Vale, unconscious of his origins and living an infamous and alienated existence, perfectly represents such condition. His ascent to a more human life – paradoxically offered by the inhuman Consec – is obtained through a drug that is, first and foremost, responsible for his becoming a scanner.

Cronenberg's filmography translates this universe in pastels and faded photography. The camera is frequently in low angles, and continuously shows us the point of view of objects more than the characters' (something that perhaps is more clearly manifest in *The Dead Zone*). And the objects, the machines, and the technological settings are enticing in their inhuman beauty. But this is a beauty whose perfection is not attainable, and so instigates a perverse desire. No body will be as beautiful and pure as in mass media images; no trait, not even beautiful Kim Obrist's (Jennifer O'Neill), Cameron's partner in the film, can exceed such perverse enticement of the inorganic. In the film, she is the object of the scanner's desire but this romantic-sexual tension is never carried out. As noted before, contrary to other films of Cronenberg's, sexuality is entirely absent in *Scanners*. It is violence, an endemic impulse to destruction and chaos that takes its place. In his thirst for power, evil Revok seems to take pleasure in his abilities of subjecting, "penetrating" and destroying other individuals.

Scanners is, therefore, one of Cronenberg's most disturbing films. Abundantly using an imagery and a narrative strategy typical of mass filmography and the horror genre, he presents us a dark perspective (even though more optimistic than in later works) of the techno-cultural environment we live in. However, the plot's inextricable character, its complexity and narrative loops, the singularities in the use of sound and image point to something beyond. Horror and sci-fi are summoned as reference universes, but the film goes beyond when entangling its categories and confusing the audience. It is possible that one of its richest metaphors is found in the character Ben Pierce, a scanner that learns to control his powers through art. In his artwork – showing distorted bodies, medical interventions and monstrosities – is expressed a poetic of abjection. Isolated from the rest of the world, living as a hermit away from the city, Pierce materializes the dark side of his psyche through art, similarly to what happened to the psychoses in the characters of *The Brood*, expelled as gruesome prostheses from their bodies. Curiously, actor Robert Silverman – who plays Pierce in *Scanners* – is also one of the patients of Dr. Haglan's in the 1979 film.

If *Scanners* – just like the rest of Cronenberg's work – takes us to a world of monstrosities, prostheses, and technological violence to the body, it is so because that is how the director materializes his art. Cinema, as the most technological of all arts, is also the one that most affects the body of its consumer. In its visual and sound emissions, it "scans" us as it is "scanned" by us. Its images penetrate us, impregnating our minds and establishing an almost direct connection with our nervous system – a connection such as sci-fi fantasies suggest to exhaustion as to a hyper-technological future (and such as Cronenberg himself suggests in *eXistenZ*). With its disturbing images, its effects and illusions, *Scanners* stages the subversive powers of Cinema. It is, above all, a sensorial film, penetrating our minds and bodies without escapes of any kind.

In *The Dead Zone*, on the other hand, the theme of the technological transformation of the body and the world seems, at first sight, to be absent. However, a series of elements in its visual conception and narrative structuring suggest that, also here, is found an embryo of the theorization on filmic experience and the status of the audience. The film begins with a sequence of photographic images of idyllic landscapes. Allegedly, what we see are flashes of the small New England town in which the narrative will take place. Over these images slowly appear shapes piercing the landscapes. Through typography of sharp edges and frightening aspect, the title is slowly drawn: *The Dead Zone*. This juxtaposition of peaceful country scenes with the frightening title introduces the tone of ambiguity that will characterize the whole film. In many aspects, *The Dead Zone* is one of the least somber and most optimistic of Cronenberg's films. However, the story of Johnny Smith has nothing of idyllic, possibly making him the director's most tragic hero.

Since the opening scenes, we can see the shy, sensitive and repressed high-school teacher who reads Poe's "The Crow" to his students and whispers "pretty good, huh?" Then he refuses his fiancée's invitation to spend the night with her. "Some things are worth waiting for", he says. So instead of taking shelter from a storm and sleeping in Sarah's house, Johnny decides to face the elements – to him less frightening than the prospect of sex outside matrimony. He gets in his car and drives on the road, even with extremely reduced visibility due to the darkness of the night and the heavy rain. This decision will cost him a great deal, since it will result in the accident that will leave him in a coma for five years, making him lose his fiancée and his job. In this scene, from which all his other misadventures will unfold, we can find a glimpse of the film's central theme: the opposition of seeing and not seeing. If Johnny cannot see the turned-over truck ahead and also anything going beyond his provincial world and his strictly under-control life, it is precisely this accident what will give him the gift of a second sight.

Shortly after waking up from his long sleep in the hospital, Johnny will experience one of the trances that will follow him from then on, with frightening visions of the past and future of those who surround him. This mysterious ability, brought out by a simple touch, will also progressively exhaust the hero's health. "It feels like I'm dying inside", he says at some point referring to the trances. In fact, his doctor warns him of the danger of this ambiguous "gift", which at each manifestation threatens to take away Johnny's vital energy. If before the accident it was already clear the character's psychic frailty, now this is manifested physically through the condition that makes him limp. Facing the sudden fame coming from his precognition powers, Johnny becomes reclusive once again, a process in which his repressive tendencies intensify to the point when he rarely leaves his house. In a few scenes, it is tempting to think of an analogy with Hitchcock's *Rear Window* (1954). Having limited mobility due to a broken leg, the character in Hitchcock's film kills time observing his neighbor's activities. Johnny, in his turn, becomes a passive observer who at every moment looks out his window and sees life going by around him, without the necessary strength or impulse to change things. However, his other kind of sight is what allows him to leave his state of passiveness and start changing the rhythm of things – at first, indirectly.

Johnny's first vision, while still in the hospital, is one of the most memorable and richest scenes (from an imagery construction standpoint) in *The Dead Zone*. When touching a nurse's arm, he sees a terrible fire burning her house and tells her that there is still time to save her daughter, who is in the house. Lying on his bed, Johnny looks to the side, toward the camera – and, therefore, the audience – and immediately sees himself "taken" to the place he sees. The hospital and the girl's rooms merge, and even Johnny's blankets are on fire. However, it is clear that this "merging" does not directly affect the telepath. It is a kind of movie theater in its highest level but in which Johnny is still essentially an observer – and motionless, as the traditional audience of a filmic experience. It is in this sense, as has already been said, that we can compare *The Dead Zone* to *Scanners*: if in the first we have a telepath tortured by visions that tell him dark futures, in the second we have a paranormal man tortured by his continuous (involuntary) hearing of other people's thoughts. In both films, in which psychic powers constitute a central theme, we find a reflection on the extension of human senses: in

one, a possible "dilation" of sight, whereas in the other, a "lengthening" of hearing.

Johnny's spectatorial passivity is confirmed, paradoxically, the first time he decides to use his powers in an active way. Summoned by the Sheriff of a neighboring town, he uses his paranormality to try and discover the identity of a serial killer that attacks young women. Without any clues, the police has no other alternative but to resort to the supernatural. Johnny touches one of the victim's arm and "watches" the crime, but from "the inside" the scene, as in his previous vision of the fire. In a series of plongée angles (in which the camera is high framing the scene top-down), Cronenberg builds a "superior" look, showing the "external" audience (us) exactly how the crime happens. Shocked by the vision, Johnny says "I saw everything, and I did nothing to stop it". Such inaction and passivity compose an essential part of the film's ambiance. According to William Beard:

the whole film seems to take on a pale quality. Violence and viscerality are reduced to a minimum. The entire production is muffled and broken into action and image. Landscapes without color, trees without leaves, gray skies, pastel interiors, faded costumes, sad and pale faces – these are the dominant tonalities in *The Dead Zone*. In fact, it wouldn't be much to say that the whole film is devoid of primary colors. Instead of horror, we have pathos, a certain conscious use of bitter melancholy, an emotional indulgence in pity and sympathy for a poor soul whose sufferings are undeserved.

However, Johnny will realize the error of his ways. Hiding from the world and repressing his impulses (such as sexual ones) will not save him. This way, when having a dark vision of an apocalyptic future, Johnny decides to act, as a tragic hero, for the good of mankind. On a previous occasion in which he had predicted the death of one of his students, Johnny noticed the existence of "a blank spot" in his visions. This blank spot is the "dead zone" from the title, that region of time that allows us, through precognition, to change the future. From this moment on, the curse of his power becomes a true gift, directed not only to the salvation of its carrier but of others as well.

It does not seem casual, therefore, that *The Dead Zone*'s final sequence takes place in a theatrical atmosphere, in which Johnny sits like an unseen observer (but capable of changing what happens). Just like the filmic audience, with limited mobility and attention directed to the visions onscreen, Cronenberg's hero walks a path going from passiveness to action. By relating to the images he sees (until feeling "in" them), this spectator at first distant starts interpreting and building the narrative web. In tomorrow's Cinema – possibly more literally interactive – he could go as far as materially defining the consequences of the plot. So it would not sound absurd to suggest a "filmic interpretation" of Cronenberg's film. If *The Dead Zone* is possibly the director's less visceral and more restrained work, the final suggestion seems, however, to be the same as in the rest of his filmography: body, sensuality, and drives are possibly sources of destructive powers, but also constitute the only authentic instances of creative power.

Johnny's final impulse, which takes him to an unthinkable gesture to the character that began the film, involves both destruction and creation, simultaneously. Then we find the climax of a process in which the audience becomes an active co-creator. Johnny changes the course of the future, even if this change requires self-annihilation. The places where we first see the character – the school, the hospital, his small middle-class house – build an interesting contrast to where the final scene takes place – there we see open spaces, with an audience who watches a demonstration of catharsis. Johnny is the audience who freed themselves from their radical immobility and took on powers – dangerous but productive ones – that were denied in the search for safety and comfort. *The Dead Zone* hence allows us to see the greatness of Cronenberg's work, even from a more conventional and mainstream standpoint. Power that resides in the creative powers of sight, and in the involvement of the body with images.

Perhaps what most brings *The Dead Zone* and *Scanners* together is what Steven Shaviro points out as an essential trait in Cronenberg's poetry: the collapse of the duality of body and mind, thought and matter. If Cinema is made, as suggested by Hugo Münsberg, of the

representation through images of emotions and mental faculties (e.g. memory and attention), Cronenberg's work perfectly illustrates this theory. In his films, thought is embodied – a body that is frequently monstrous and untamed, though. It is not only the embodiment of ideas in images, but also the invasion of the audience by such images. This body, pierced by film, TV, and other audiovisual means is manifested as matter capable of being shaped in a filmic “psychosomatism”. The tumor resulting from the images in *Videodrome*, the explosion of members by mental emissions in *Videodrome*, and Johnny's typically filmic visions in *The Dead Zone* are part of one and only impulse: the desire to make a Cinema in which the audience finds, always to their surprise, their bodies and imagination.

References

- BEARD, William. *The Artist as a Monster*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
BROWNING, Mark. *David Cronenberg: Author or Film-maker?* Bristol: Intellect Books, 2007.
MÜNSTERBERG, Hugo. *The Film: a Psychological Study*. New York: Dover, 2004 (1^o ed: 1916).
RODLEY, Chris (Org.). *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber & Faber, 1997.
SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Erick Felinto is Master in Communication and Culture by ECO/UFRJ and Doctor in Comparative Literature by UERJ/University of California, Los Angeles. He is the author of *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica* (Ateliê Editorial, 2008), *Silêncio de Deus, Silêncio dos Homens: Babel e a Sobrevivência do Sagrado na Literatura Moderna* (Sulina, 2008) and *A Religião das Máquinas: Ensaio sobre o Imaginário da Cibercultura* (Sulina, 2005). He is currently a professor in UERJ's Communication Graduate Program and researcher for CNPq in the areas of Cinema and cyberculture.



David Cronenberg's Machinic Cinema by Maria Cristina Franco Ferraz

Naked Lunch takes us to Williams Burroughs' novel of the same name. The film quotes at the beginning Burroughs' following words: “Hustlers of the world, there is one Mark you cannot beat: the Mark inside...” However, such interiority can lead us off the track, for *Naked Lunch* is not about a psychic or psychological instance. It is about a machinic interiority. The film suggests the treatment of the unconscious as machinic, not allowing psychologizing interpretations. On the one hand, by the presence of live and mutating typewriters that can speak and write, replacing writers. On the other, even more explicitly still, through character William (Bill) Lee's ironic line, directed to the Clark-Nova typewriter (when it talks to him about guilt): “Save the psychoanalysis for your grasshopper friends!”

Another important literary reference in the film is Kafka. When Joan, Bill's wife, drugs herself with his insecticide, she comments on her Kafkaian highs: “a Kafka high: you feel like a bug”. In Kafka's famous “The Metamorphosis”, in which Gregor Samsa wakes up as an

insect-like creature (the word he uses is *Ungeziefer* – not necessarily a cockroach but certainly a bug with a shell, just like the Clark-Nova typewriter). Etymologically, *Ungeziefer* refers to a being so vile that it cannot be offered as a sacrifice. This takes us back to the figure of the *homo sacer* (the banned man who may not be sacrificed) of naked life, which Giorgio Agamben used to discuss the complete dehumanization inherent in the political sphere. Bathed in amber luminosity, the film also suggests another aspect of its Kafkaian atmosphere: at certain point, a reference to the “translucent amber of dreams” is made, evoking its hallucinatory character. Just as Kafka's work, the film avoids symbolic and psychologizing interpretations.

In the film, three machines are interwoven: the literary machine, the political machine, and the erotic machine. Let us briefly follow the trail of each one of these ideas.

1. The literary machine, or writing is very dangerous

Bill Lee is having trouble with his job as an exterminator: his wife drugs herself with the insecticide, which is always over before he can finish a job. He then goes to a bar and meets some friends. One of them suggests that he write pornography, something certainly profitable. Let us remember that Burroughs's novel *Naked Lunch* (published in 1959) was legally persecuted, banned for obscenity first in Massachusetts then in other American states. The case was remarkable in many aspects, especially for being the last case of this kind to be tried in the United States relative to literature. In the film's perspective, being obscene is, above all, to write oriented by the market: this is pornography. *Naked Lunch* articulates on many levels censorship (the author's own), political persecution, writer's blocks, and trouble publishing.

The writing in *Naked Lunch* (in the film as well as the book) is not related to supposed subject-authors but to machines somehow autonomous. Cronenberg here makes explicit reference to Burroughs, who developed an editing method that does not require the writer-author (the ‘cut-up’, in itself filmic) – favoring a mechanical basis for literary creation. The film's opening soundtrack, having an element of jazz and of improvisation, musically resounds the eclipsing of the author's role and also the artistic incorporation of chance.

Who writes in the film? Who is the writer? From the start, the machine-bug Clark-Nova becomes autonomous and dictates the text. Or, in its alien version –both meaning strange and foreign – secretes viscous inebriating substances when it likes what has been written. Or, even still, it is the one that creates when there are “blocks”, what happens in the case of the Martinelli typewriter, belonging to the “other” in the plot, found in Northern Africa. In any case, the one who writes is dehumanized whatever the typewriter and whatever the mechanism at play: censorship, blocks, or even, as Fernando Pessoa would say, the being-others that certain forms of writing make possible.

Still regarding writing and, more specifically, language games, there is in the film a very elucidating scene: Lee talks to another writer at a market in Northern Africa. We can then see a disjunction between what is said and what is not, between what is being said and what one really means. What is actually being said here is “telepathically” perceived, read on the lips; something very well done in the film when the sound of the voice gets out of sync with the images of the character's lips. This is what the voice, after or before the lips move, say: love affairs are usually mingled with cruelty, murder, and cannibalism, which is by the way the case of some species of insects. The writer is “telepathically” telling Bill and the audience that his relationship with a woman (the same Joan) is a “constant nibbling away at her self-esteem and sanity”. But we need to know how hear that (and see it in the film). More importantly, she is also a writer and the only one who writes by hand because, she claims, machines intimidate her.

There is still a key scene on the literary machine: a talk between some friends and Lee in a bar. In this talk, the film weaves the threads of this interpretation. What is in debate among them is: the sense in endlessly rewriting a text as an expression of the desire to have control and balance. For one of them, this action is seen as sin or guilt because it hinders the emergence of “your most honest, primitive, real thoughts”. Therefore rewriting would be the same as cheating. The film pays tribute to Burroughs, proposing writing that escapes the

control of consciousness, of rationality. Only then we would be outside the socially shared scene, introducing another inflection of the term ‘obscurity’.

Joining that group of friends in this discussion, William Lee calls himself exterminator of “all rational thought”. Since he is actually an exterminator, the equivalence of rational thought and the somewhat repulsive realm of insects is suggested. The reference is in fact to a “literate exterminator”, an exterminator of thought-through letters. Unlike the obscenity of this visceral and uncontrolled writing, pornography in to connive with the thought-through establishment, enemy of the “honest, primitive, real”. The extermination company where Lee works is called, significantly, Automat. Following the discussions about writing shown at the beginning of the film, it may be possible to relate the name of this company (Automat) to the idea, also dear to Burroughs, of an anti-rational writing – which places automatism and hallucinations in the service of the less rational instances of life and body.

2. The political machine: New York, 1953

The film’s plot revolves around police control and persecution in a world in which undercover agents are everywhere with their inspectors and officials, in a truly Kafkaian setting: an entire legion buzzing with bugs, creatures that hide and survive everything – some would say even nuclear bombs – crawling through crevices and openings, behind the furniture. We cannot forget the stamp of place and time that opens the film: New York, 1953. The date coincides with Burroughs’s experience in Tangier, when he wrote in a rented room in a homosexual brothel called Interzone. It was the age of McCarthyism, marked indefatigable witch-hunt in literary, artistic, and in media domains; a time of anti-communist hysteria during the Cold War. In fact, due to this radical right-wing movement, especially from 1950 to 1954, the United States saw large-scale intimidations and accusations in the artistic and intellectual communities.

Writer and journalist Fernando Peixoto termed McCarthyism a paranoid machine, a machine of betrayal and fear. So that we might have a better idea of the widespread terror and its consequences, let us read an excerpt from Dalton Trumbo’s important speech to the Screen Writers Guild referring to this dark period: “each one of us felt compelled to say things that we didn’t want to say, to do things we didn’t want to [...]. That is why none of us - right, left, or centre - emerged from that long nightmare without sin.”

There is therefore in the film a dense persecutorial atmosphere, a general paranoia that refers to the historical and not to the merely hallucinatory or psychic: a world of agents and counter-agents made evident by several elements in the film. For instance, the first talking bug comes out of a box in *City Narcotics*. Bill becomes an agent himself. Machines/agents in a bloody fight against one another. Writing is used as a weapon in a tight surveillance network: the Police give William Lee the typewriter so that he can write reports. *Interzone Incorporated* makes and sells drugs, showing how the international drug trade is associated with the Police from the start, also with doctor’s offices. It is in fact a doctor (the undercover owner of *Interzone*) who suggests that Bill change his roach powder to an even more potent drug, extracted from giant centipedes... Brazilian ones.

There are some even more explicit references to this McCarthyist persecutorial and oppressive atmosphere; Bill must, for instance, write the report on the allegedly subversive activities of Joan Frost, the woman he loves. At some point the alien typewriter-agent tells him that he is doing so well as an agent that he could have a career in the CIA. Bill then repeats that those words in their purely phonetical form saying that “it has... resonance” and that this could in fact be a good career. The typewriter adds, however, that joining the CIA would mean “giving yourself over to being a writer”.

We must also note that Jews, homosexuals, gypsies and resistance members is general were eliminated in concentration camps during World War II by means of an insecticide (*Ziklon B*) – memory still flesh in 1953, year in which the film happens – materializing the implacable logic of their equivalence to bugs. There are at least two characters from *Interzone* with German accents (Hans and Fedela, Dr. Benway’s disguise). The political persecution of “obscene”

writers gets intermingled with the persecution of homosexuals hence giving rise to our third machine.

3. The erotic machine: phalluses and invaginations

The film explicitly discusses the theme of sexual ambivalence and the horror of homosexuality – made a stigma, an “interior mark”. Sexuality is connected with the viscosity of mucosae: the Clark-Nova typewriter is a bug with a shell, underneath which is seen a kind of mouth/anus/vagina, of reddish and spongy flesh. Bill Lee denies being a “faggot” or “queer” several times until he is in bed with boys in the African tropics. This ambiguity also allows the association cockroach/woman/vagina since Joan’s addiction, the first to use the yellow anti-cockroach powder. As to the drug extracted from the Brazilian centipede, it is more directly related to masculine homosexuality, becoming William Lee’s double addiction. Sexual ambiguity can also be found in his relationship with writing, with sense of humor (which also pervades Kafka’s work): “don’t be such a pansy, be forceful!” says the Clark-Nova to Lee.

Interestingly, it is in the colonized and impoverished tropics where his homosexuality blossoms. Let us see three connected passages:

a) Lee reveals to Cloquet, Swiss and homosexual, his horror and disgust of homosexuality, taken as sub-human. He then narrates his capital conversation with a transvestite, who tells him that it is his duty “to live and to bear my burden proudly for all to see”. He tells the sad story of this transvestite whose hemorrhoids exploded; who was gutted leaving only an empty shell.

b) In the car with Kiki, a prostitute, and Cloquet, William Lee also tells the comic story of the talking asshole that starts demanding equal rights, desiring to take mouth’s place and have a right to be kissed. Independent (for speaking, eating, shitting), the demanding anus ends up sealing the mouth and making the brain incapable of giving orders before eliminating it. Here, uncloseted and experienced homosexuality seems to at last have the word.

c) Following this sequence, however, at Cloquet’s house, the homosexual who penetrates the prostitute turns out to be a giant cannibal and vampirical centipede.

The homoerotic machine is therefore associated with primal fears (of being literally eaten; of blowing up through the anus), with revulsion and viscosity, with the negation of the other’s body in anal sex, with the fear of being invaded (from behind) and of being literally killed and devoured. But at the same time, in a lighter and more humorous way, we hear of the day when the anal will emerge to demand its rights, shutting mouths and orders dictated by reason and the brain.

There is still in the film another element representative of the erotic machine: the Arab typewriter that Joan fingers, tactful, that under the woman’s touch and caresses opens its entrails and viscera, breathes, exposes its viscous and vigorous member, jumping over the lovers’ bodies until it is whipped by the maid in a scene with a sado-masochistic touch (even in the clothes worn). The machine then commits suicide jumping out the window; and when torn to pieces on the ground, reassumes its ordinary typewriter shape.

We were able to see then, how the three machines – the literary machine, the political machine, and the erotic machine – are exposed and intertwined. Revulsion, abjection, secretions, viscosity, strangeness: viscera. Guilt, fears, censorship, persecution, police, drugs. A great tribute to William Burroughs and a feast for those who are willing to take off their shells to be exposed in their real, honest, and primitive condition.

Maria Cristina Franco Ferraz is professor at Universidade Federal Fluminense (UFF), Doctor in Philosophy by the University of Paris 1 – Sorbonne, and author of “Nietzsche, o bufão dos deuses” (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994 and Paris: Harmattan: 1998), *Platão: as artimanhas do fingimento* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999) and “Nove variações sobre temas nietzschianos” (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002).

The Lubricated Gears: Cronenberg, Cars, and Super-excited Bodies

by Guillermo Giucci

“An aspect of horror, and certainly my films, is revulsion. I have to tell people that some of the things they think are repulsive in my films are meant to be repulsive, yes, but there’s a beautiful aspect to them as well.” David Cronenberg

Two girls hitch-hike on the side of a road, wearing tight shorts and semi-open shirts in summertime, when a trailer-truck passes and picks them up. They get in trailer, furnished like a home, and give themselves away to pleasure in the arms of one of FastCo’s racing cars mechanics while another one drives. This is a scene in *Fast Company*, a film produced by David Cronenberg in 1979, showing how the good life before the advent of AIDS: instant, carefree sex between young people in movement. The party-like, luminous, and ephemeral side of sexuality, with something of the ironic speed of sex encounters in *A Clockwork Orange*, even though devoid of the element of drama found in *The Last Tango in Paris*.

In *Fast Company* there are two types of racing cars: the super-fast cars that reach 400km/h in 30 seconds and are stopped by parachutes; more than automobiles, they look like rockets sliding on a straight paved road in the middle of the desert. And also the “tuned” cars with powerful engines, roaring like lions, called funny cars. In this case, ‘funny’ does not have its usual playful sense but alludes to strangeness, strange pleasures.

But what does ‘strange pleasures’ mean? According to psychoanalysis, strangeness means something somewhat surprising that affects things familiar since immemorial times. According to Freud, the discomfiting becomes the sinister when childhood repressed complexes are brought out by an external impression. And, of all the feelings that affect human beings since remote times none is more important than our relationship with death. We can understand, consequently, this aspect of Cinema capable of causing such strange pleasure: the showing of dark images related to mutations and deaths.

When English writer James Ballard published his novel *Crash*, in 1973, he presented a dystopic fiction: society in paraphilia (parallel, alternative love). The controversial book talks about the problem of a society dominated by the marriage of reason and nightmare, and explores the dilemma of the availability of modern technology as a means to spill out our psychopathologies. Rebelling against the techniques and perspectives of traditional 19th century novels, Ballard used the image of the car as an example of a gigantic disaster, and intended it to “be the first pornographic novel based on technology”. Ballard warns us against this world dominated by political and market-oriented fiction: “the ultimate role of *Crash* is cautionary, a warning against that brutal, erotic and overlit realm that beckons more and more persuasively to us from the margins of the technological landscape”.

In *Crash*, released by Cronenberg in 1996 based on Ballard’s novel – the film’s main character is even called James Ballard, played by James Spader – the car works exactly as the cultural instrument of shock. Let us see *Crash*’s plot summary: “After a car crash with a doctor, James Ballard joins a strange group of people, who have as fetish the re-enactment of car crashes and their relation to sex. Little by little, Ballard and his wife are introduced to a world of strange carnal pleasures, always related to sex and cars.”

The car usually provides comfort with sound, it fosters rules and prohibitions that force the

cooperation during traffic, and it symbolizes the uterus that envelops and protects us. However, in many films, the car becomes an evil supplement. In the light of German philosopher Peter Sloterdijk’s phenomenology of space, we can say that the car is an *erotop* – showing the life of desire and the fluid of jealousy – and also *alethotop* inasmuch as it is through the accident that truth is revealed. Besides being a space that contains – a container – the car is a prosthetic extension that magnifies the mediation, in which the entanglement between body and technical structure makes the driver a cyborg.

I emphasize the *erotop*. We know there a popular attraction for the idea of sex in movement, especially for young people, due to the mobility and privacy inside the car. This is available for trips, picnics, parties, and bars, lengthening the reach of love conquest. Even though inside the vehicle freedom of movement is restrained: it is difficult to avoid frictions and contacts. American filmmaking portrayed such combination of mobility and sexuality in films like *Saturday Night Fever*, with quick couplings, and *Titanic*, in which the heroine loses her virginity inside a car in the luxurious transatlantic’s garage.

Crash takes the combination of mobility, sexuality and death to extremes. From the balcony of the main characters’ apartment can only be seen highways and cars, and inside the house all that is discussed is cars, accidents, and sex. The crashes sought for are the adrenaline of an overprotected society. Crashing is like penetrating and coming. The moment of the “oceanic feeling” happens when machines and over-stimulated bodies collide. Bodies deformed by car crashes have lubricated sex, with fast penetration and orgasmic release. More than beauty, what excite the characters are physical stigmas, danger, voyeurism, and release from violent death.

Much could be said about the scars, as symbolically important as the one that marks Ulysses’ body in Homer’s *Odyssey*. It is enough to mention that, in *Crash*, the scar works as a form of sexual attraction. Not only does it remind of what happened – the crash experienced – but also celebrates it as a way of life. We can then easily notice that we are far from the elegant or perfect crime, or from the elaborate strategy of Hitchcock’s *Dial M for Murder*. Life also cannot be understood as slow process of dying in good health, as in a long stay in a hospital, as the preservation of being at any cost: the body is the home of excitement and release.

Our dearest conceptions – the sanctity of life, love, the bourgeois family, and protection against physical and moral suffering – are ruthlessly questioned in this film. There is a certain “familiarity” for the directors of the unpleasant: *Crash* is the Canadian, American version of Pasolini’s *Salò*. Who says this is Cronenberg himself: “an aspect of horror, and certainly my films, is revulsion. I have to tell people that some of the things they think are repulsive in my films are meant to be repulsive, yes, but there’s a beautiful aspect to them as well.”

Cinema shows what writers such as Raymond Roussel and Franz Kafka present in literary fiction: surreal, dismembered, useless machines. These authors turn the ordinary reality of machines into extravagant situations, explained by a lexicon of sophisticated and delirious rationalism. Kafka’s murderous punishment machine – introduced as an example from a perverse time in his short story *In The Penal Colony* (1914) – is composed of three parts and is operated during the execution by a guard who is not aware of the reasons of the sentence. But the objective is to kill the convict by means of a mechanical inscription of the sentence in his body. As it is usual in Kafka, we can multiply the allegoric interpretations without ever reaching a definitive answer.

In the eccentric aristocrat Raymond Roussel’s texts prisoners and torments are equally present. However, for this writer, admirer of Jules Verne and Pierro Loti, literary imagination should reign absolute over every form of utilitarianism. Roussel’s writing of repetition and difference, presented with unquestionable evidence and in minute detail, takes us back to what has been termed “articulation of the impossible”.

Let us see some examples of impossible machines. In *Locus Solus* (1914), in a country house near Paris where millionaire Martial Canterel dedicates his life to science, there is a huge container full of aqua-micans (sparkling water that, thanks to special oxygenation, allows terrestrial beings to breathe effortlessly immersed in its waves, including the beautiful ballerina Faustine) and a giant crystal cage where, thanks to vitalium and resurrectine injections, it is possible to overcome the rigidity of corpses and give the dead artificial life.

In *Crash*, the car loses its glamour. This rolling machine-fetish, object of consumption desires that millions of people proudly parade every day in cities as different as New York, Tokyo, or São Paulo, here become instrument of self-annihilation. It is a ritual of totemic sacrifice, in which the medium is the one that collects scars on his body. The contrast between those happy owners of cars who on weekends ostensibly wash them in suburbs until they can make them shine like diamonds, and who take care of their wives and children, could not be greater. There is nothing more distant to “guru” Vaughan – an alter-ego for Robert de Niro in *Taxidriver* – than advertising the car as a symbol of success.

The use of canals and railroads demonstrated, in the 19th century, the progress of movement and of communication. During the first half of the 20th century, the civilizational metaphor included the roads and highways system. Norbert Elias chose the example of roads to illustrate the process of human conditioning in advanced societies. According to him, the traffic on the main streets of a large city requires a very different modeling of the psychic apparatus. Cars furiously run everywhere; pedestrians and cyclists try to escape amid a multitude of cars; traffic guards on every important intersection organizing traffic. All this external regulation intends, fundamentally, to adapt individual behavior to the needs of social interaction.

Crash shows an alternate version of the psychic apparatus that is not adapted to the coercion of traffic. The common locus of mobility is a privileged instance of dangerous action, a shadow of the unconscious. Once the secret that streets, avenues, and highways exist for ecstasy is revealed, the world is transformed. These people do not interact with just about anyone. They walk as if bewitched by danger, just like lovers who ignore social heterogeneity. They get aroused by pictures of crashes and of violent deaths. They intensely live the ephemeral: their meeting places are usually illegal, just like the place where they re-enacted James Dean’s death before the police came and dispersed them.

These are places-other, which Foucault calls “heterotopias”, different from utopias, which are places without real existence. Traffic would be, in *Crash*, sort of a cinema-heterotopia, the absent image of a real possibility. I especially refer to the third principle of heterotopia: the capacity “of juxtaposing in a single real place, several sites that are in themselves incompatible”. The cinema-heterotopia (“very odd rectangular room, at the end of which, on a two-dimensional screen, one sees the projection of a three-dimensional space”) allows us to move the search for safety in mechanical movement towards its opposite, the excitement of the crash.

It is obvious that this alternate place cannot exist in a regular way. In fact, it is our definition of “accident”: an unexpected and undesirable event, especially one resulting in damage or harm. “There are no accidents”, says one of the characters in *Naked Lunch*, Cronenberg’s film based on William Burroughs’s novel of the same name. For the select group of over-excited bodies in *Crash*, the accident first means the revealing and then the promise of happiness that must be repeated until the end. We can say there is an art of suicide that is mobile and filmic.

Can we describe these paths of horror as non-places? According to French anthropologist Marc Augé, late modernity produces “non-places”, i.e., “spaces that are not themselves anthropological places and that, contrary to Baulederian modernity, are not part of the old places: these, catalogued, classified, and promoted to the category of ‘memory places’, have there a circumscribed and specific position”. The non-places would be spaces with no memory, provisional, of passage, of continuous transit, of ephemeral interaction: a new spatial configuration typical of late modernity such as airports, big hotel chains, supermarkets and highways.

Highways are the best example of non-places, they are palimpsests where lonely individuality recomposes identities and rebuilds relationships. The over-excited bodies express their desires on public streets and are always looking for others of the same kind. They recognize one another through their deformities and shortly after fornicate with a desire that is unattainable for traditional couples.

It is clear that nobody theorizes over the small death that follows the copulation; or over the loss of intensity of the experience with the end of adventure and the predominance of simulacrum. In the world of over-excited beings, only super-emotions count. The feeling of excitement confirms our existence. I get excited, therefore I am. This is more than animal instinct; it is a mythology

on the discovery of life’s essence. It is impossible to associate this discovery with categories such as “heterosexuality”, “homosexuality” or “lesbianism”. When the moment of the encounter, lubricated by the chemistry of danger, arrives, all polarities are dissolved: man and woman, man and man, woman and woman, woman and man and voyeur.

In this sense, the scene in which Vaughan and Catherine Ballard have sex in a carwash while the adulterous and “cheated on” James Ballard is in the driver’s seat adjusting the rearview mirror to better see how his wife voluptuously gives herself away in the back seat is anthological. Sex is dangerous, and desire is only over with a violent death. There is no jealousy, but search for excitement. The husband chases his wife in the streets and crashes into her, causing a serious accident but not killing her. Holding each other like a romantic couple on the ground, copulating, the husband’s closing words say everything: “maybe next time, dear, maybe next time”.

References

- AUGÉ, Marc. *Los “no lugares”: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1996.
 ELIAS, Norbert. *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
 FOUCAULT, Michel. “Des espaces autres”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Outubro 1984, p. 46-49.
 SLOTERDIJK, Peter. *Esféras III*. Espumas. Madrid: Siruela, 2006.

Guillermo Giucci has a doctoral degree in Letters by Stanford University, USA, and is currently professor at the Letters Institute of Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). He is the author of “Viajantes do maravilhoso: o Novo Mundo” (Companhia das Letras, 1992), “Sem fé, lei ou rei: Brasil 1500-1532” (Rocco, 1993), and “A vida cultural do automóvel” (Civilização Brasileira, 2004); and he also co-authored with Enrique Rodríguez Larreta, Gilberto Freyre. “Uma biografia cultural” (Civilização Brasileira, 2007).



Commutations, Contacts: Scenes of Violence According to David Cronenberg by Evando Nascimento

There is a scene in *A History of Violence* (2005) that was cut out the final editing but is in extras on the DVD version. According to Cronenberg, it is a sequence that has the mark of his other films; the scene is shown without any comments on the reason for the “strange similarity”, but in no way absent in the rest of the film – or the film as we find it in its official version. The

scene is a nightmare in which character Tom Stall, played by Viggo Mortensen, is followed by strangers that claim to recognize him, but by another name (Joey Cusack) and another identity. In the bad dream, cut out the final version, gangster Carl Fogarty's body is shown with all its viscera smoking in an unrealistic way (because many studio tricks were necessary to show that abdomen being ripped and exposed in its entrails). Contrary to other of the director's works, in *A History of Violence* the body is not a central aspect, only when it is attacked by forces that cut it or rip it to extremes.

Cronenberg's filmmaking constitutes a battlefield of correlating forces. It is about a Cinema of the Figure – in the sense Deleuze gave this term – and not of Representation. *Eastern Promises* (2007) as well as *A History of Violence* have as background mob stories – in the first, the Russian mob in London; in the second, the mob rooted in American soil. However, none of these stories surrenders to sensationalism, since their main plots discuss themes that are not strictly related to organized crime. We can say that the banal violence of large cities provides the clichés which the Canadian director had to polish to materialize plots dictated by the Figural Rhythm. In other words, the crimes of the mob are there only as the stereotyped residues that must be (dis)treated in film so that something that goes beyond the traditions of genre can be developed. To call it a “crime film” is to reduce it to what it has of less intense and moving.

A History of Violence and *Eastern Promises* have as leitmotifs involuntary memory. In both, the past comes back not through a voluntary act of remembrance but through an external element that causes new events in the present. The powers of Cronenberg's art remind us of Francis Bacon's painting, for they are endowed with invisibility, still being able to affect the visible dimension.

In *A History of Violence*, two criminals arrive in the small town of Millbrook, Indiana, and decide to rob a coffee shop; since they are in such a small town, they imagine it will be very easy. But the owner of the place reacts violently and murders them both, becoming a local and national hero. His feat immediately makes him a celebrity, attracting the attention of the media – what will be to certain degree fatal for him. The episode brings back memories from events that Tom Stall supposed long forgotten, and those memories come back will all their reactive skin of hatred and violence. Mr. Stall, a quiet husband and father, hides the identity of another character, Joey Cusack, formerly associated with the Philadelphia mob. Soon he will be found by a small but dangerous group that will make him serve not justice but visceral crime. The reunion with his brother, who is still associated with the mob, will be marked by the indifferent repetition of a past that is not actually past, at least not for Tom/Joey's old associates.

There is certain legacy of Cain, very well developed in *Amores Perros* (by Mexican director Alejandro González Iñárritu), which is repeated in American soil. The beauty of this “history of violence”, as the title nicely indicates, is in the fact that it is interwoven with another one, the one of family ties. Here we have the ordinary family living the American dream of stability and a prosper future. Tom Stall's son looks like a weak teenager but acts with extraordinary violence, when responding to a classmate's bullying or when his father's life is threatened. There is between father and son a force that is played in sharp, imprinting a rhythm of kindness and, at the same time, a strong disorder on the subtle tessitura of affections. Something comparable to the multisensoriality detected by Deleuze in Bacon's painting:

Therefore, it is up to the painter to make a kind of original unity of the senses and make a multisensitive Figure visible. But this operation is only possible if the sensation of this or that domain (here, visual sensation) is directly connected to a vital power, which transcends all domains and overpasses them. This power is the Rhythm, deeper than sight, hearing etc. Rhythm appears as music, when it invests the hearing level; as painting, when it invests the visual level. A “logic of sensation”, Cézanne would say, not cerebral, not rational.

This kind of Cinema is not about simply producing fixed forms (genre clichés) but capturing forces that give visibility to the powers that threaten life, to which life responds with other

powers, assuring the survival of the protagonists. Evil is not a suprasensory force, not even a transcendental one, but one that threatens life and its infinite sensations, leading to a destruction of the fabric that is existentially made. In Cronenberg, the camera does not capture a presupposed real, a formatted existence, but makes visible the reality that Cinema can, with its exponential resources, create. It is not gratuitous horror what is interesting to expose, but the scream, the pain, the tearing apart, in the frontier of what no longer is (the past, death, destruction) and what may still be (the becoming, existing, acting).

Eastern Promises has its plot revolving around the diary of a 14-year-old Russian girl, exploited by the mob in London. On Christmas Eve, unable to bear her compatriots' abuse any longer, she decides to kill herself, even though she is pregnant as the result of a rape. She dies in the hospital, but before she gives birth to a girl, named Christine because of the date. Anna, the nurse that took care of her, also of Russian descent, finds the dead woman's diary, which will provide the threads of an almost involuntary memory. Since Anna cannot read Russian, she decides to ask her uncle to translate the teenager's confessions. A card inside the diary leads her to a restaurant whose owners are the girl's tormentors. Little by little, she discovers the events that lead her to suicide, as well as the organization that controls all the Russian prostitutes in London, equally involving their enemies from Chechnya. Anna will meet Nikolai, Kirill's bodyguard, the son of the mobster patriarch Semyon. Nikolai is a specialist in dismembering dead bodies so that they cannot be identified by the police.

Through the translation of the diary, Anna finds out that old Semyon was the girl's rapist, in association with his son. Kirill tries to throw the baby in the waters of the Thames so that the police do not identify his father as the child's father but he is stopped by Nikolai, who now wants to take his boss's position in the organization. Power here is merely replaced; but Anna's story, who adopts Christine as her daughter, gets taken by great affection, a vital power that for the moment neutralizes the destructive powers of crime. This is not merely an ethnical film, and even less so biased against the Russians, it only stages the possibilities of continually living in the margin, in this case the outskirts of the City of London.

There are always invisible forces that are used in Art, especially Cinema. The Art community manifests creation as a field of forces in action. It is in this sense that we can speak of the performative and performance character of all Art, especially Cinema, rooted in the forces it catalyzes and transforming power into action. We here quote Paul Klee when he says that the important is “not presenting [rendre] the visible, but making [rendre] visible”. Cronenberg's Cinema is action, as the outcome of invisible forces that shape and deform matter. There, everything is in touch with forces, everything there is force. And this is what we can call commutation, established from multiple contacts and relationships between invisible powers. Contact and commutation are acts of Cinema, not reducible to a transformation or decomposition of elements but proposing a general commutation of clichés and marks of violence. There, time itself becomes visible, involuntarily becoming again the matter of memory in the space between one and the next session.

Living, this difficult art of being happy – that's the definitive sign of Cronenberg's cinematography, though devoid of edifying messages; for happiness only comes from facing what continuously and subliminally negates it.

References

DELEUZE, Gilles. *Logique de la sensation – I*. Paris: La Différence, 1981.

Evando Nascimento is a writer and professor. He researches Philosophy, Literature, and Arts. He has a doctoral degree by UFRJ and completed his studies in Paris. He was professor at Université Stendhal, Grenoble. In 2007, he was a post-doctoral fellow of Philosophy at Freie Universität Berlin. He is the author of “Derrida e a literatura”, “Ângulos: literatura & outras artes”, “Pensar a desconstrução”, among other books. In 2008 he published the fictional work “Retrato desnatural” (Record). He is currently professor at Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), and writes articles and reviews for newspapers in Rio de Janeiro and São Paulo.

Of ‘Dis-Organicity’: Filmic-Pictoric Becomings

by Eliska Altmann

For more than 30 years, Canadian filmmaker David Cronenberg’s aesthetics has been marked by certain kind of fetishism for the body under technological and superhuman interventions. While still in college, when he conducted filming experiments such as *Stereo* and *Crimes of the Future*, Cronenberg had already shown his preference for biotechnological concepts both from its impact on imagination and its obsession with body-machine hybrids – intermingling sexuality and violence. Even though classified as “horror” or “sci-fi”, for exploring some sort of biological horror, Cronenberg’s work negates these traditional genres inasmuch as it expresses a suspension of established codes. In this sense, neither the horror assimilates the ordinary psychological causality nor is the narrative validated by recurring scientific experiments.

When portraying a fabulous order, David Cronenberg departs from Hollywood’s psychology as the audience does not possess realistic or naturalistic images but hallucinatory and ghostly ones. Such departure is also seen in the fictional scientificism as it transcends cognizance methods towards dream symbolism. The sentence “nothing is true, everything is permitted” said at the beginning of *Naked Lunch* is emblematic of such style. There the director orders his narrative suspicious of the truth contained in those images, in the characters, and in the narrative itself. His style subverts mechanisms such as established by mainstream filmmaking, since it cannot be defined from a conventional standpoint. Therefore it would not be imprudent to consider that Cronenberg’s cinema defies established conventions inasmuch as it is, more often than not, “offensive” to the average audience.

According to experimental and avant-garde perspectives, one could say that Cronenberg rejects “bourgeois art” even if only from a different political sense. For him, his job is to transcend bourgeois conceptions of morality and sexuality through an anti-rational language, and a relationship with time capable of breaking our everyday perceptive conditioning, thence penetrating an ambiguous dimension in between reality and illusion. His experiments present certain duplicity in the characters going through unusual events since the moment they lose touch with who they are. Swallowed by new corporeal entities, they try to live with another self brought to life by the hybrid, experiencing a kind of “I is Another”.

Far from being fixed and determined, the existence as valued from this perspective is part of a becoming. Every moment, infinite possibilities are offered to the “I” making its alterity clearly visible. This way of building subjectivities presupposes rupture with the idea of modern man, whose identity is related to assurance certain “stability”. What happens then is the disowning and dis-identifying of oneself inasmuch as the stable becomes the abode of the strange, sustaining an unadapted alterity. Such dis-identification entails tension between the “I” and the “Other”, between fate and necessity; tension that hinders any possibility of determining what is real. Contrary to Cartesian unity – which induces rationalization of the world – Cronenberg’s fragmented subject creates multiple interpretations.

When portraying the estrangements of the “I”, exposed by a deep materiality of the flesh, the director opposes the way in which mainstream filmmaking captures and regulates desire, since it creates a short-circuit in the social logic of information and representation, embodying an illogical status of physiology and affection – as if to open it up to new orders of images – more visceral than representational. The body then becomes the ordinary locus of another becoming, where technique directly prevails.

Here commented without greater detail, Cronenberg’s films represent carnal fables in which there aren’t any limits or taboos but fetish of the technological. Here, the hero is sick. Attacked by parasites, psychosomatic monstrosities, unsuccessful implants, lethal rays, drugs and genetic

manipulations, he is driven away from the “ordinary” path of existence. In *The Fly*, for instance, the scientist who suffers a metamorphosis tries hard to adapt his new condition to his social role. And in *Crash*, the association between car, virility, and the seducing of a woman becomes an extension of physical power. *Videodrome* expresses a technological anthropophagism in which the flesh feeds on the machine to embody a new creature. The same technology, this time experimented on by Medicine, creates sort of a vampire-girl in *Rabid*. *Shivers*, in its turn, tells the story of a parasite responsible for the transmission of a deadly aphrodisiac sexuality. And *The Brood*, the story of a woman who gives birth to her innermost fears in the form of monsters. Telepathic powers cause so much physical pain to the characters in *Scanners* that their heads blow up – superhuman power that is also present in the ability to see the past, the present, and the future just by touching people in *The Dead Zone*. *Dead Ringers* and *Naked Lunch* equally focus on the super-human ability to control, through disfigured bodies, behavior and fate.

From such an unusual perspective, the subject seeks the truth not through rules but pathology. Under this influence, Cronenberg’s images show alterity transfigured not by external elements but by the entrails of bodies manifesting potentialities that had been ignored until then – incipient and frightening possibilities from being part of the world. Forced to coexist with the strange that acquires colossal proportions within, Cronenberg’s bodies experience a new condition that – through interfusion – entails certain *being-another* of the man-machine, man-fly, and man-monster. A new “third-person” or “new-I” does not emerge from this mixture as an absolute or harmonious entity. It is a mixture that does not properly mix, an incongruous and irreconcilable hybrid sprung from two potentialities that compete for the same physical space: the “I” and the “Other”, the latter being stronger than “myself”. The hybrid in this case becomes synonym of degeneration, locus of technological and organic aberrations that negate asepsis leading to certain excremental becoming, which body exudes bowels and organs affected by the artificial. This new subjective setting experiences the helplessness of the body in the face of its never before known condition.

One may consider that such experimentalism corresponds to the “time-image” conception in French philosopher Gilles Deleuze’s works. Brought to life by the contrast between classical and contemporary perspectives in Cinema, this conception represents a process of growing complexity sometimes interpreted by Deleuze as “Cinema of the body”- in which all the components of image regroup in the body, and in which “a ceremony that invites the liquid and metallic forces in a body consecrated to horror or repulsion” is staged. In such images “all the weight of the past, all the tiredness in the world, and the modern neurosis are laid upon the body”. If, for Deleuze, the experimental Cinema taking part in the “time-image” is also the “Cinema of the body”, one could say that Cronenberg’s work is enclosed in this image, invariably ending on the apex of human experience: death or suicide.

When creating the Cinema of a body that is fabulous and rebellious in its nature, David Cronenberg is in accordance with some deep-rooted social myths, inasmuch as that body represents the “dark territory” of contemporary thought and culture, departing from certain power mechanisms towards singularity: a paradoxical state that allows the coexistence of both subjectivity and subjection. Place of conflict, Cronenberg’s body becomes the target of biological technologies and internal discursive devices. As being a zone of intense receptivity, it captures a wide range of social forces and implicit codes of conduct – spanning from sexual behavior to multinational financial transactions, aspects that properly describe contemporary life. In this universe, subservience and domination are given new meanings in the form of pain and pleasure, fetish and sexuality, horror and perversion. Fantasy and materiality, affection and technology, brain and financial circuits finally coincide. In this kind of ambivalence, however, behaviors and corporeal functions seem to be at the same time beyond social constructs for exceeding controls, inasmuch as they experience changes that are immanent drives. These, notwithstanding being intertwined with the forces of social power and domination, possess their own and superhuman potentialities.

For feeling dissatisfaction with its own limits, the body in David Cronenberg’s Cinema undergoes constant transcendent and scientific experiments. Such dissatisfaction, mirrored

in the need to incorporate technological devices to attain a higher subjectivity, can be seen nowadays in the use of implants, pace-makers, piercings, “body styling” techniques, and other forms of physical intervention. The interference of the artificial on the natural points out how being wholly natural has become less and less satisfactory. Both onscreen and in social reality, nature – to be accepted – must give in to the artificial. The bodies that are pierced by objects and technologies become spaces absorbed by the power of some sociocultural aesthetics. Cronenberg’s work, for as much as it is fabulous, mirrors this society when one thinks about the subject in close relation to the technological. One could also say that his work excites the imagination regarding the interaction between nature and technique, always towards certain eccentricity that does belong to the mainstream logic, and that creates indefinite forms and existence conditions.

Ex-centric, pierced and transitory, David Cronenberg’s depiction of the body is analogous to the ones we find in Francis Bacon’s paintings. In both arts, the bodies are strange to humanity for possessing monstrous and animal appearances, attesting an irreversible super-humanity. In Cinema and as well as in Painting, Cronenberg’s and Bacon’s bodies oppose the nature of things and of humankind. Their screens project agonies that reveal some “non-place” of the body and its organs. Both experiment on “becoming another”. Here, the eyes of who sees them takes part in another aesthetics that voids what could be understood as the ocular function of image. Here, the subject-object fails to perceive what is visible.

The similarity between the two artists, sprung from the dissociating presence and form, can be perceived in Gilles Deleuze’s study of the body in the painter’s work. In *Logique de la Sensation*, Deleuze approaches the conceptions of “figural” and “figurative” arguing the possibilities of exceeding the everyday image, the visible figuration. Contrary to the “figurative” ability – that contains meaning when making sense within the speech, and when establishing a relationship between object and image – the “figural” incides on that representation precisely stating what escapes it: the Figure, the sensible way of relating to the sensation. Escaping signification, the Figure immediately touches the nervous system – part of the flesh – contrary to the figurative form directed to the brain. According to Deleuze, meanwhile the figurative imprints its narrative limited to mind and intellect, the figural emanates “perceptions”.

Elaborated by the French thinker, the function of the perception is to make sensible the invisible forces that populate the world – that affect and make us become. Affection in its turn “is not the passage from a stage to another, but the non-human becoming of man”. In this sense “painting needs something different from the artist’s skills as a portrayer – setting limits to the similarity between human and animal forms, and making us watch their metamorphosis”. Therefore, the composed sensation, “made up of perceptions and affections, deterritorializes the opinion system that enfolded the dominant perceptions and affections in its natural, historic, and social environments.” This sensation such as proposed by Deleuze is in touch, on the one hand, with the subject’s nervous system, his instinct and vital motions and, on the other, with the object, fact, place, and events. It is ever renewed in the indissoluble union of both instances – that being the place where the body becomes Figure, where the flesh ceases to be, generating an event emerging from the tension in what is being transformed, in metamorphosis. The body is, therefore, source of the motion that tries to transfigure itself, i.e., becoming Figure.

The deformities that transform the body into Figure are an “escape valve”, configuring what Deleuze calls “zone of indiscernibility” – space that congregates the possibilities of the becoming, the frontiers and non-places of man’s animal flesh. The existence of such zone leads to confusion when one tries to discern what is human and what is animal “because something rises as triumph or monument of its indistinction”. In this experience “I am not the one who tries to escape from my body, it is my body that tries to escape itself.”

The event produced by Francis Bacon’s Figure shares of the sensation brought by David Cronenberg’s Cinema. For Deleuze, Bacon is not a painter of faces but of heads, since the face would be a structured spatial organization that covers the head, whereas the head is part of the body. The spirit that is always present in Bacon is, therefore, its own body; man’s animal spirit: body-spirit, bull-spirit, dog-spirit. His painting constitutes a zone of indiscernibility of man

and his becoming. In this image, the flesh is the state of the body that, far from being dead, amasses all the suffering and all the colors of the living flesh. This is the zone of indiscernibility of man and beast. It belongs to a deep-rooted sentimental identity, inasmuch as it is not mere similarity between man and beast, but an identity of essence: the man who suffers is a beast, and the beast who suffers is a man. This is the reality of such becoming.

Such reality embodies the violence that represents what escapes it: the sensation of what was not represented; the incessantly unsignified. This violence, also felt in Cronenberg’s images, can be described as “a body without organs”. In this case “the body is the body. It is whole in itself and does not require organs. The body is never an organism. Organisms are the enemies of the body”. The violent becoming reveals a non-organic life, since the organism, far from signifying life, imprisons it. Therefore, the non-organic body becomes free, unclaimed, and wholly alive. In such inorganic body, sensation is throbbing. Side by side, Bacon’s and Cronenberg’s Figures are precisely bodies without organs, they are flesh and nerves. This is also the becoming: non-organic potentiality, zone of indiscernible forms. A smile without a face, a scream without a mouth, a body without organs translates the hysteria of the images present in the flesh, being “the revealer that disappears in what it reveals: a compound of sensations”. In the painter’s and the director’s images, the organs are transitory and exhibit certain non-belonging, or belonging that is strange, the “Other” that starts inhabiting the “I”, giving birth to the following dilemma: “this is not my head but I find myself inside a head, I see, and I see myself inside a head; I don’t see myself in the mirror anymore but I feel that I am inside a body that I see, and I see myself inside this naked body when I am inhabited”.

In Bacon as much as in Cronenberg, the body is a place contested for by opposites: man-monster, Figure-figuration, sensible-visible. The rhetoric of this new aesthetics states the condition of a body that is malleable, technological and unclaimed. Such malleability that instigates distortions makes the flesh a monstrous picture, unstable and out of control. Contrary to classic horror cinema, in which the monster is usually portrayed as the return of the repressed “Other”, Cronenberg’s monsters are forms of alterity that cannot be reduced to the “I”, and not even can simply be identified as the “Other”. Whereas in classic horror sociability was threatened by a monster, the vindictive “Other” collecting his lot, in Cronenberg the monster is “I”, myself, recognizing what is socially repressed. Here, the parasite is not part of the body and neither is it outside; it is something immanent that cannot be separated from the personality or made a part of it. The parasites in Cronenberg’s films show certain monstrosity that is neither purely exterior nor currently interior, but a repressed and projected portion of the very subject. For this reason, there is no hope of escaping from, or of extracting, expelling or recognizing it. In Cronenberg’s narrative, the monster-hero’s motions always take him back to where he started, and perhaps for this reason the monster is not recognized as “another” but as a riddle of himself. This subject shelters an alterity that slowly emerges within as a new and uncontrollable potentiality of the body. An unexpected becoming experienced by a body passively invested of forces and powers that it cannot control.

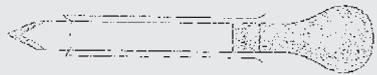
The becoming experienced by Cronenberg’s and Bacon’s bodies seem to witness the birth of a subjectivity whose owner is not in possession of himself, or his organs. He is a Figure that vividly experiences the perceptions and affections that take control of him, experiencing forces that not only give powers and technologies but also passions, obsessions, sensations, and pleasure. According to Cronenberg himself, the main purpose of his films is to show what cannot be shown, and to say what cannot be said. And so “what cannot be said” talks about a nature that escapes us: that of within, where the “human virus” resides. In this universe where everything is truly fabulous, the narrative is doubly possible and absurd, and the organicity is generated by the inorganic. In this fable, in which the “I” is not only the “Other” but a multiplicity of possible others, what is interesting is realizing how much the Socratic aphorism “know thyself” takes on new meanings. Far from being restricted to itself, the dissolved “I” comprises forces that are as much ours as they are not, in which everything that was previously considered as exterior experiences its own interiority. The tensional aspect of a broken identity causes a non-solution, whose identity is always a continuum of dis-identification. For this

reason the subject accepts that there is not an “interiority” to be related to an “exteriority” but forces in constant transfiguration. However, such dis-subjectification, far from being denied, is represented by the director as much as by the painter as a multiplicity of wills of power, represented by becomings that give the subjects meaning. May the audience truly enjoy this other logic of sensation.

References

- DELEUZE, Gilles. Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.
DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Logique de la sensation. Paris: Édition de la Différence, 1984.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O que é a filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

Eliska Altmann is professor in the Department of Letters and Social Sciences at Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). She has a doctoral degree in Sociology by Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). She has experience in the field of Sociology of Culture, regarding image, Cinema, artistic products, and cultural identities as a whole.



16. Trikurchaka shastra.



17. Utpalapatra shastra.

Virtual Subjectivity in ‘New Flesh’: the end of time, space, and the organic body in the re-created subject

by João Luiz Vieira and Luiz Antonio L. Coelho

“I’m organic-obsessed. That’s why my technology is all organic. My understanding of technology is an extension of the human body.” - David Cronenberg

David Cronenberg is a visionary auteur; enigmatic and holder of a well-defined theme-narrative coherence. In *eXistenZ*, as well as in previous films, the Canadian director talks about the nightmares of the soul and about what is thought as the future of mankind, something frequently disturbing. Even in films that seem to possess a prospect of their own, such as *M. Butterfly* or *Naked Lunch*, hallucinations and identity or individuality struggles are always present. More recently, however, given the coherence just mentioned, his films have been pointing to issues regarding the individual’s place in the electronic era: human-technology interfaces or “new” ontological forms presented through technology – redefining another reality full of virtual beings and landscapes. In this context, some obvious questions that arise are: what does it mean to “exist” in the world we were used to? And what world do we now “exist” in?

One could say that *eXistenZ* is a direct descendant of *Videodrome*, as well in theme as in its textual dimension. Both, directed and written by Cronenberg, are full of different levels of references, narrative loops, perceptions, altered states, and “realities” inside “realities”. The central theme in both movies seems to be what researcher Scott Bukatman calls “terminal identity”: a contemporary anxiety that stems from a palpable possibility regarding the end of the subject and the origin of a new individuality built on a television, videogame, or computer screen.

Videodrome and *eXistenZ* are films that are part of a new critical tradition referring to a reality created by technology since the end of World War II, and represented by authors such as Lewis Mumford, Hans Magnus Enzensberger, Joshua Meyrowitz, Jean Baudrillard, Donna Haraway, Theodore Roszak, Régis Debray, or Stephanie Mills. Especially regarding Cinema, the films referred to reach the changes sprung from our relationship with biotechnology, and from what the media professes. They refer to the end of genre frontiers, and to technological information support; to high and low culture; or to what is real and imaginary; but mainly to new dominant and experimental forms of audiovisual representations. In the era of in vitro-created beings, cyborgs, clones, artificial skin, animal protein used in microchips, and virtual reality, Cronenberg’s Cinema discusses certain accommodation to a new technological existence. Through his skillful combination of language, image, and narrative, the shock caused by the new is simultaneously aestheticized and investigated. The audience ends up inhabiting – and getting used to – a world full of cognitive changes and poetic figurations that mirror their own social status, such as they are being developed and modified by technology and state-of-the-art genetic engineering.

In addition to the two films above mentioned, previous productions such as *The Fly*, *Scanners*, or *Dead Ringers* had already focused on the crisis of human coherence, the change in identity as a consequence of contemporary life, and the advent of new technologies. The narrative setting in Cronenberg’s films creates a complex metaphor inasmuch as the expression – or the desire – of the body is spatialized and accosted by the power of spectacle in a dialectical game of pleasure and repulsion, and in a nearly obsessive tendency to see and show aberrations, anomalies, cuts, wounds, cavities, and bowls. In Cronenberg’s text the emphasis is on the representation of the body as place of psycho-sexual and socio-political conflict.

We are facing films that no longer dramatize the duality of body and mind but the triality of body, mind, and machine. The body is so vulnerable that it is easily absorbed and controlled by technology, becoming flexible in matter and made mere vessel for a subjectivity that is alien to the individual. Such subjectivity is brought by technology just like a medium’s body in a possession.

For Cronenberg technology may bring possibilities that range from the bizarre to the ironic in the relationship between body and inorganic object. Something very different from the cyborgs we got used to, which are made to the image of man and that try to reproduce nature’s original forms. In *Videodrome* and *eXistenZ* body and object merge in a strange and sometimes repulsive way, leaving aside the quest for the copy of the natural model. Here the director seems to parody his fellow countryman and famous communication researcher Marshall McLuhan, making literal the object as an organic extension, or the environment’s prerogative of becoming meaningful in itself also giving the system its meaning. Biological and mental processes simultaneously acquire a space-time dimension. The topography of the mind acquires a literal spatialization.

eXistenZ takes to its last consequence what *Videodrome* suggested: the reduction of the human experience to certain symbiosis with the media. In his hallucination, the character Max Renn from *Videodrome* sees himself as the VCR itself (the tape even comes out of his stomach). In this film, there is also the image of a giant mouth in close-up that seems to want to get out of the screen to swallow the character. The device acquires carnal texture and materiality with veins and peristaltic movements. This is a relationship that treats the merging with electronic technologies in the most immediate and ambiguous way; certainly a lot less reliable than what we had before (movie theaters, television) for there was a physical distance

between the being and his environment. Also in *Videodrome*, Max Renn uses a gun that is an extension of his body – integrated flesh and bones to his body. In *eXistenZ* on the other hand, guns – despite being objects exterior to the body – are made of completely organic material (the bullets are made of human teeth) found in “farms” especially created for this purpose – as an organ of a “more advanced” cyborg.

eXistenZ also presents a framework of self-reference that, in certain way, reproduces the same state of fruition in which the audience is immersed: a state of immobility, relaxation and passiveness that trigger the process of composing imaginary narratives. This state of torpor in-between vigil and sleep defines the “cinema situation” as described by Christian Metz. The film situation, which we are subjected to as the audience, as well as the textual diegesis we watch, materialize the “hallucinations” we build. The conception of “virtual” itself in artistic fruition, such as introduced by Susanne Langer, presupposes the game of creation having as its basis the stimuli from the work of art. In the case of the fictional narrative film, we are already conditioned by such game when we walk into the movie theater.

Regarding the relationship between *Videodrome* and *eXistenZ*, Chris Rodley states that while the first focus on the invasion perpetrated by Cinema of the passive audience, the second focus on the invasion of Cinema by the interactive audience. Such interactivity is set by the need of producing meaning. The receiver tries to create a possible narrative and “plays” with possibilities. In *eXistenZ*, especially, which theme is a virtual game, he is faced with a vicarious position in relation to the characters that constitute the audiences in the film – sometimes players of this game, and sometimes trying to find out whether what is happening is the reality or still the game. The question during the whole film, by its own nature, is “are we facing reality or is what we live part of the game?” For Burdeau, the movie theater is what most promotes the end of boundaries between what is real and what is virtual in *eXistenZ* by placing them in the same level of cognizance. It records as well as represents both dimensions in the same way.

We find the search for meaning in any interaction between the human being and the “real” or symbolic world. There is nothing new about that. What is new in Cronenberg is drawing attention to a process not always easily perceived due to its own triviality; and he does this by merging the decoding process to the film’s theme. *eXistenZ*’s playful nature also arouses in the audience the desire to watch it again, to “play” again, so that they can be fully aware of the rules and check whether there have been any unperceived details.

The relationship audience/film, of collective fruition from a single source – the technological apparatus – is repeated in the relationship between the players of *eXistenZ*, with the addition, however, of a more erotic undertone. Here the game can only be played by at least two. Just like in a cinematic show, the game represents collectiveness. The difference is that here the socialization happens physically. The players need to be connected to a game server through kind of an umbilical cord (Umbycord). This server (game pod) is conceived as an organic piece of flesh in color, texture, shape and interior with excitable nipples made of synthetic DNA, and also synthetic organs coming from those organ “farms”. The game directly acts on the players’ memory, anxieties, and worries. It acquires a quality of human character. Its designer, Alegra Geller, has a very special relationship with it – marked by affection and tenderness. She desires *eXistenZ*. She subjects herself to the game in an ostensibly eroticized fashion. Alegra carefully takes the game to bed and – lying in a state of surrender, passive, motionless – gives herself out to her fantasies. The game has the bodies of the players as a virus of a disease that leads to vice. The players are somewhere that reminds us of a rehab facility for drug addicts, something similar to a church where these meetings usually take place. Cronenberg portrays here the same atmosphere of cult also present in *Videodrome*, in which the generator of the hypnotic messages, The Cathode Ray Mission, also looks like a religious temple or, still, in *The Dead Zone* when Christopher Walken exposes the presidential candidate. Cronenberg explains that he avoided in *eXistenZ* any surroundings or objects that are normally associated with sci-fi movies such as laboratories, computer screens, high-tech and cold cities. Wearing tennis shoes, watches and jewelry was forbidden. Clothing should be plain. He created a sci-fi model based on subtraction and not on the use of objects codified by the genre. He looked for distance in

country surroundings and interiors composed of natural material such as wood, as we can see in the temple at the beginning of the film – where the game is introduced for the first time – and also at the end. The surroundings are simple as well as very organic. We can see cabins with rude tables and cloths, simple utensils, and a lot of vegetation in the “trout farm” or the Oriental restaurant. Such distancing from the established sci-fi aesthetics we are used to makes *eXistenZ* closer to the audience and, for the same reason, more disturbing when presenting a critique of the present day. On the other hand there are similarities with other modern sci-fi classics such as Godard’s *Alphaville*, or Truffaut’s *Fahrenheit 451*, giving *eXistenZ* an ambiguous atmosphere. In relation to *Fahrenheit 451*, *eXistenZ* surprises when repeating the blue coldness that gives the undertone of the leading couple’s escape on the road through the forest, reminiscent of the modern and depressive landscape on which the characters Julie Christie and Oskar Werner walked in Truffaut’s film. Jean-Marie Lalanne relates such lighting to the one Tourneur uses in *Pendez-moi haut et court*, Vandou, presenting an undertone at the same time dreamlike and threatening.

The distance between the imaging in *eXistenZ*, its setting and the audience’s reality is minimal or almost imperceptible. Ted Pikul, supposedly Alegra Geller’s bodyguard, projects the image of a certain type the audience can relate to with his doubts and his hesitation. However, for ostensibly discussing everyday images and clichés, the film sometimes induces certain distancing – as the sequence in which the need to open a bioport in the bodyguard’s body arises, “operation that can be performed, even though illegally, in any local gas station”, sentence that is said by the character and made literal in the next scene when a place called Local Gas Station can be seen. Such strategy points to a contradictory process of denaturalization of the narrative, making the proposed game of construction of virtual worlds constantly reflexive, making its processes of signification evident. In the same way, later in the film, the character comment on their own narratives and, in a RPG game, emphasize aspects that are related to a definition of what is “human” in their behavior, or comment on their acting, dialogues and accents. Ted Pikul, until then speaking with a Canadian accent, finishes the film speaking with a British one.

eXistenZ creates in the end an intermediate moment, and so it is closer to our reality than other sci-fi films such as *Matrix*, *The Thirteenth Floor*, or *Dark City* – moment in which despite already experiencing a crisis regarding the body in process of change, it still holds as an essential symbol of post-industrial capitalism, not superfluous at all. The body here is not only a figure of rhetoric, it is essential for the autonomous operation of a virtual techno-landscape including the interaction among other bodies. Contrary to other films in which the subconscious projected on the narrative game is extremely technological, *eXistenZ* addresses a kind of technological utopia that is more organic, or else, ecological, recyclable, biodegradable. Apparently, it means a less polluted world in reverse. For instance, *Blade Runner*. In the Canadian film, the characters plug themselves one to the other through sort of a wired umbilical cord, in its turn in control of the game, ostensibly designed to be an extension of a new organ in the human body – complete in its materiality, texture, and carnal volume.

The film’s special effects are directed to the creation of new objects and “animals”, and seeing them presupposes reconfiguration of the human body and a new relationship between the subject and these objects. Cronenberg himself makes reference to the “new flesh” in *Videodrome* and *eXistenZ*. However, such relations between different kinds of matter – sometimes amalgamated, sometimes in contrast – are also present in previous films. In *Dead Ringers* as well as in *Crash* this relationship is presented in opposition, as if there were in different natures an obvious shock brought out from torture or sadomasochism. But in *Naked Lunch*, the hallucinations experienced by the writer’s character combine inorganic (typewriter) and organic (insect) matter. In *The Fly* we can see that the merging of organic matter is more harmonious, but from different species (animal and human). Following this trend, the merging of two organic matters from different species seems even more integrated in *eXistenZ*.

In *Videodrome* and *eXistenZ*, the redesigning of the body and the naturalizing of effects are essential requisites so that the narratives may unfold. In *eXistenZ*, the new body is created from the need to build a bioport and plugging the UmbyCord. For Ted Pikul, identified with

the audience, building a bioport in his body happens in an atmosphere of discomfort and represents certain degree of homophobia despite its apparent comic effect in the following scenes. The anxiety over the loss of virginity of a body that is whole to a body-machine, even though an organic one, also represents the passage to another somewhat feminine nature. It is important to remember that the penetration is made by the feminine character into the masculine one, here the passive and virginal end, highlighting the transition to a state where traditional sexual roles do not apply.

The transformation of organic matter that leads to some modification of subjectivity and objectivity, of space and time, comes along a de-structuring of the author's "voice", one of the trademarks of the classic narrative paradigm. After all, what is happening in front of our eyes is from whose point of view? Who narrates the film? What is real? Where does it start and finish? Where and when is this happening? Is that really happening? With *eXistenZ*, Cronenberg continuously dislodges the realism of the ontological certainty of Cinema and Photography as perfect means to capturing the pro-filmic reality, and replaces it with the complete uncertainty from new virtual images and their fruition during the film's exhibition in the movie theater. He creates constant ambiguities as to the status of "real" filmed images, now completely unreliable. Cronenberg never mythicizes the cinematic signifier as "real" but continuously blurs what is real and the image, and the image and the hallucinations in the game. The transitions from one "reality" to another do not follow the conventions of narrative causality. They leap from one dimension to another and to the start. The directions of the eye usually make the transitions. The background is the other reality.

There are in *eXistenZ* perceptible changes in clothing and hairstyle from one reference level to the other but there is almost no difference of language nor any "rational" system that might serve as basis to map the transitions between "real" and "virtual". Each sequence is presented as "real", i.e., corresponding to the conventions of a realistic representation. But where the narrative threads start and end is subject to debate. The narrative(s) unfold as an imaginary structure happening at the time the film is being projected onscreen and where the audience is, motionless in the theater, living and relating to different realities. The audience is led to believe everything and nothing at the same time. Reality is subject to many interpretations and as such is presented as mere representation and ideological product. A deep-rooted ideological content pervades *Videodrome* and *Scanners* as well as *eXistenZ*. There are in all three films schemes of private companies (*Scanners* and *eXistenZ*) or of fanatical competitors (*Videodrome* and *eXistenZ*) for the control or destruction of certain technology. As to *eXistenZ*, the ideological struggle revolves around reality itself. The fanatics and the terrorists defend the realism of the world against designers and manufacturers of the games, who must be destroyed for distorting reality". The political control of this process conducts the narrative in all three cases.

In *eXistenZ*, the main narrative is simultaneously open and closed inasmuch as it seems to have started long before the beginning of the film, and that it will go on long after the projection – in some kind of life that is totally autonomous, in which everyone is a character of a world where nothing is real but everything is. In this aspect, *eXistenZ* seems to descend from the narrative style of de Bloy Casares, Robe-Grillet and Alain Resnais in *Morel's Invention* and *Last Year at Marienbad*.

The effect is disconcerting to all of us, educated and trained in the certainties of classic narrative. Even more so because, up to certain moment, it seems that we are watching a sequence of images that organize a narrative in which the subject does not seem to lose his control over what is happening – he can unplug himself from his bioport. The designer of games as well as her bodyguard seem to keep on existing as "pilots" of this narrative game, i.e., the film apparently states our conquest of autonomy in relation to the control of our movement in those worlds – even just as characters there. *eXistenZ* seems to create a new subject capable of building and experiencing narratives when associating perception to synesthesia, in a process similar to the one described in Merleau-Ponty's phenomenology, i.e., a process of physiognomic perception that creates around the subject a world that speaks of the subject to the subject, and hence situates his own thoughts in the world. But, contradictorily, it also seems like a

Cinema that builds an openly anti-rational discourse – an attempt at exposing and ridiculing any "clarification" process that might occur from the exercise of "pure" reason. A Cinema that celebrates a system of hallucinatory and visceral images.

The world of *eXistenZ* is prefigured as a simulacrum in which the new subject seems to have been created: a subject that places the human and the technological as coexistent, codependent, mutually defining each other. He is simultaneously constituted by biotechnology and by machinations of the text, created on the intersection between technology and narration, one defining the other in a vicious circle, egg and chicken, inside and outside. In *Videodrome* as well as in *eXistenZ* we have a graphic representation of the dissolution of real life into the virtual – what Baudrillard calls "viral" in the sense that it equates the image with a virus. Both films literalize this equation inasmuch as the body is invaded, penetrated by the image that, as a virus, spreads indefinitely into a brain that apparent has a life of its own and that creates more and new sequences of images. Body and image merge, become one (id)entity as part of a complete dissolution between the real and its representation, between the old frontiers of inside and outside. There is not a shred of private protection left; the body can no longer contain the subject's individuality. He finds himself threatened by centralized structures of control, by biotechnology which simultaneously alienates and masks the alienation through his own helplessness. Hence the fear and the rebellion that seizes the reality warriors who, even as virtual characters, still have the power to fight and to shout "death to *Videodrome!*" in the 1983 film, or "death to Alegra Geller!" in *eXistenZ*.

References

- BUKATMAN, Scott. *Terminal Identity: The virtual subject in post-modern science fiction*. Durham & London: Duke University Press, 1994.
- BURDEAU, Emmanuel. *La différence entre Cronenberg*. Paris: Cahiers du Cinéma, 534, abril 1999, p. 66.
- JOYARD, Olivier; TESSON, Charles. *L'aventure intérieure*. Entretien avec David Cronenberg. Paris: Cahiers du Cinéma, 534, abril 1999, p. 67-73.
- LALANNE, Jean-Marie. *Ceci n'est pas l'existence*. Paris: Cahiers du Cinéma, 534, abril 1999, p. 64-65.
- LANGER, Susanne. *K. Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
- METZ, Christian. *O filme de ficção e seu espectador*. In: METZ, Christian, KRISTEVA, Julia, GUATARI, Félix; BARTHES, Roland. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980, p. 127-187.
- RODLEY, Chris. *Game Boy, Sight and Sound*, London: British Film Institute, abril 1999, vol. N9, issue 4, p. 8-10.

João Luiz Vieira is professor at Universidade Federal Fluminense (UFF), Department of Cinema and Video, and at its Communication Graduate Program. He has been a post doctoral fellow at the Department of Film and Television Studies at the University of Warwick, England (1997). He has also been visiting professor at the Department of Media Arts at the University of New Mexico (1996), and at the Department of Cinema and Comparative Literature at the University of Iowa (2002). He is the author of several articles, reviews, essays and books on Cinema, published in Brazil and abroad.

Luiz Antonio L. Coelho is professor at Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Department of Arts. He has also lectured on Cinema at Universidade Federal Fluminense (UFF). He has been a post doctoral fellow at Reading University and Birmingham University, England (1997). He is a researcher for CNPq, and member of Conselho Científico da Sociedade Brasileira de Design da Informação/SBDI and Revista INFODESIGN. He has experience in the area of Design, specializing in Visual Communication Symbolic Systems.

The Strange Body: Organic, All Too Organic

by Paula Sibilia

Both in films labeled sci-fi as in the ones labeled horror, Cronenberg's work reveals certain aesthetic and thematic options that simultaneously flirt and escape the clichés that characterize these genres. The human body is usually the stage for such strangeness. Not making use of effects that are usually present in works of these kinds, such as plasticized skins of such ethereal contours looking as though made of light, or excessively clean and efficient mechanical prostheses – or even the imaginary “goopy matter” of monsters and aliens – this filmmaker's work is always about an all too human body. A body that is full of organs and, therefore limited in its earthly imperfections.

But this is precisely why the body shown onscreen becomes strange: for being carnal, biological, human. Not for being an ostensive artificialization or a perfect communion with technique, and not for the intervention of some mysterious extraterrestrial agent, but it is for simply being flesh and bones that it becomes frightful. Because it is a set of viscera that incredible live, think and feel.

For this reason, Cronenberg's films go against those aseptic places and the minimalist purity of the bodies that in the heart of sci-fi stories, mainly in its audiovisual form and its recent versions. They are more related to the Frankenstein of the 19th century than to the flashing *Matrix* saga, for instance. Cronenberg's bodies sweat, bleed, are stitched, have sex, following nature's implacable – and deep down inexplicable – course. Because anatomy is not an exact science.

In the first scenes of *The Brood*, for example, the audience's eyes are surprised when seeing small wounds and pustules on a man's shoulders and next a similar biochemical reaction on a child's back being soaped in a bathtub. Despite being odd, at first there is nothing supernatural or extra-human going on, nor is there anything viscous or looking unreal. Those are just a series of wounds, cysts and protuberances of the kind the human body – with all its vital and organic strangeness – usually presents. Everything is trivially carnal: scars, scratches, tumors, lacerations, copulations, parturitions.

Something similar can also be seen in films such as *Videodrome*, *Crash*, *Scanners*, and *eXistenZ*, in which the interfusing of organic matter in the human body and the technological devices is never perfect or painless – be it a simple pistol or a car, or computer, or VCR, or the plug of a very advanced videogame. In these cases, contrary to is usually shown in other films of similar kind, the man-machine coupling is always problematic in the most basic and trivial level: the flesh that suffers violence through technical objects reacts with infections, boils; and pain that cannot be softened.

The surgical instruments that are used by the doctor in *Dead Ringers*, on the other hand, are not different from the instruments normally used by gynecologists, and this similarity is exactly what is disturbing to the audience. After all, considering all the distress that bristles whoever is watching those disquieting scenes, the rituals performed by the characters in the doctor's office are strangely familiar. Everyone has had the opportunity to experience them as patients, simply because we have bodies today whose matter is (in)compatible with such instruments and rituals. And this should be enough to cause a feeling of strangeness regarding who we are: a de-naturalization of our corporeality in its brutal anatomic condition, pathetically finite and incomprehensible.

Somehow, it is as if David Cronenberg mocked the theories of the “post-human” and the “post-biological”, so popular nowadays, asserting the priority – or even the exclusiveness – of the organic for defining who we are. However, this is not about celebrating or lamenting such finding. This is only the way things are: we are made of flesh. “The bowels are what constitute us”, the director seems to yell in the audience's ears, eyes, and stomachs, without the help of painkillers or any kind of anesthesia. We are a set of viscera entangled in a temporarily alive and relatively stable structure. Fragile and strong at the same time, delicate and bestial, crude and full of mysteries.

It is of no use, however, to go on delirious accounts of the technical overcoming of this human condition, so animalistically human, abundant in academic propaganda, in the media, and in artistic creations – especially in recent filmmaking tradition.

According to those narratives, the human body would be an outdated carcass, “susceptible to crashes, illnesses, and ageing” because it was created millions of years ago by the hoary natural selection mechanisms, no longer being able to keep up with the demands of such complex a world as it is ours. Therefore, to adapt to the hyper-stimulating environment in the wake of the 21st century, this body would require a “fundamental re-engineering”. The truly modern subject can no longer depend on this increasingly obsolete biological equipment; instead, he should make use of the prostheses and enhancements provided by state-of-the-art technology. In this way, as some prophets of this apocalypse in reverse say, the human being version 1.0 must be – and in fact is being – replaced by a shiny version 2.0.

According to this perspective and thanks to the spectacular progress of computing and the new “sciences of life”, we are facing a kind of evolution not merely biological and natural but artificial and post-organic. If today we are still “limited to hundreds of trillions of connections between neurons”, for instance, the near future heralds several possibilities of enlarging this basic biological apparatus. Such as installing small devices in the brain that would interact with the neurons so that we are able to “expand our memories and the overall ability to think”, as explains one of these authors, the American Ray Kurzweil. The same researcher suggests similar recipes to boost all the other components of the rusty human body, substituting the old biological mechanisms with new technical devices that would avoid the uncomfortable needs of swallowing, drinking, urinating, and defecating, for example.

“Sex is already greatly detached from its biological function”, exemplifies Kurzweil, since we normally resort to these practices “to get intimate and to get sensual pleasure”, i.e., for reasons other than the sacrosanct reproduction. “In the same way, we have several methods to generate babies without the physical act of sex”, he explains. This gradual dissociation between sexuality and its biological function has been easily adopted by our society, despite the initial resistance of certain conservative groups, “why not separate the purpose of biology from another activity that also gives us as much social intimacy as sensual pleasure, say, the act of eating?”, the researcher asks.

But he is not the only one asking this kind of questions or looking for technical solutions capable of implementing them, and also he is not the only one who ventured to turn these anxieties into several contemporary media and artistic forms. “It is time to ask ourselves whether a biped body, that breaths, with binocular sight, and a brain of 1,400 cm³ is an appropriate biological form”, says another representative of this tendency, Australian artist Stelarc. “It can't handle the amount, complexity, and quality of the information it has accumulated; it's intimidated by the precision, by the speed, and by the power of technology and it is biologically ill-equipped to face its new environment”. The human body, such as it stubbornly is, “is a structure that is neither very efficient nor very durable; frequently it doesn't work well”, Stelarc continues to finish like this: “now is the time to re-design human beings, to make them more compatible with their machines”.

None of that, however, seems to seduce the sharp perspective of this storyteller that is David Cronenberg, an acute observer of these human bodies that most of us (still?) are. A short true story might shed some light on this perspective, which is both aesthetic as it is political, and so is full of ethical implications. His 1979 film, *The Brood*, was censored in Great Britain because of an emblematic scene: the one in which Nola delivers a mutant baby. Right after the delivery, the character does something that is part of the row of “maternal instincts” and that, therefore, is usually reproduced in the vastness of our planet by the greater part of the mammals here inhabiting. In front of the Canadian director's cameras, the woman lovingly licks the newborn trying to clean it of blood, placenta, and other substances secreted within herself to give it warmth and affection. But the impression on the other side of the screen, which made the sequence be censored for going too far in its boldness, was that the woman was eating the newborn creature. Something that any unhuman monster in any horror film could do, but never this all too human

animal that we – so stubbornly – are determined to be.

That is why it is in a specific way that Cronenberg's Cinema is full of malformations, with prostheses, mutations, aberrations, anomalies, and even the transvestitisms re-shaping the body (*Dead Ringers*, *eXistenZ*, *The Fly*, *M. Butterfly*), in an aesthetics of the abject, of repulsion, and of the grotesque that not more often than not explodes in unusual beauty. Similarly, extra-sensorial abilities, trances, and telepathic gifts are capable of affecting the material manifestations of subjectivity and can even make bodies implode or create unusual shapes (*The Brood*, *Scanners*, *The Dead Zone*). In the same way there are references to the use of chemical and technological products that alter the characters' physical limits (*Naked Lunch*, *eXistenZ*, *Videodrome*), and spread diseases, cause accidents that tear them, paralyze them, or even make them more complex beings and, sometimes, more interesting (*Crash*, *The Brood*, *The Dead Zone*).

However, despite such fixation with the power and powerlessness of an organism made of flesh, in many of Cronenberg's films the physical attributes that usually define the "normal" abilities of the human body are in fact surpassed. In these cases, to the audience's surprise and delight, such limits are expanded resulting in actions and unexpected materialities. But the one responsible for these feats is the human body itself or, more exactly, one of its most monstrous and dangerous parts: the mind. Expelling from the screen every trace of the old dualisms that claimed the priority of the "immaterial" components of the human condition, for Cronenberg the mind incarnates in the central nervous system, in the brain's interstices, in the complex operation of neurons, in veins and arteries of a thorax in the verge of blowing open, or even in the mysteries of the psychic.

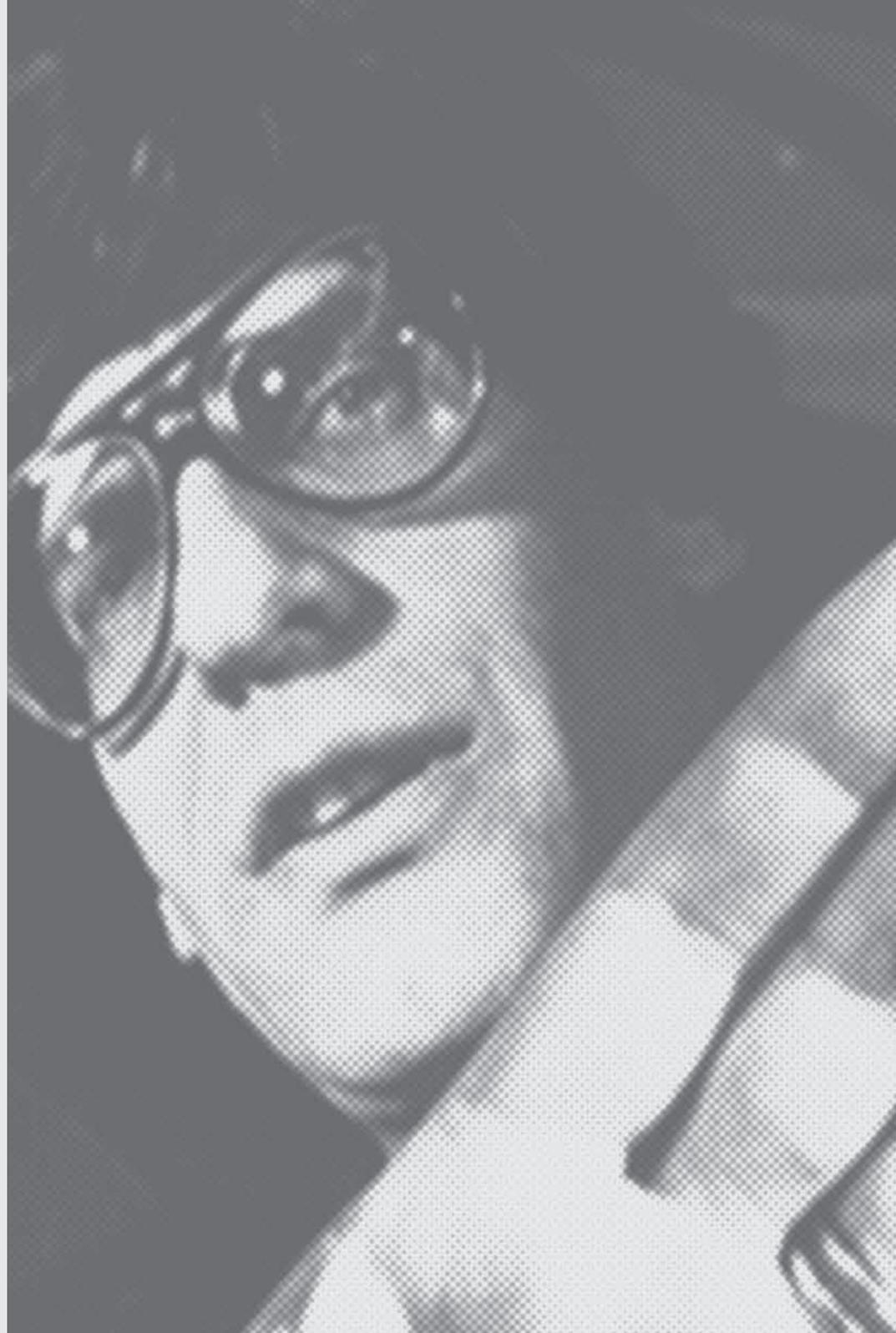
And its surprising eruption on the body's surface may entail the development of usually dormant mental abilities (*The Brood*, *Scanners*, *The Dead Zone*), the use of narcotics and other substances or way capable of taking to altered states of mind (*Naked Lunch*, *eXistenZ*, *Videodrome*), or even many manifestations of an old friend of mankind's: madness (*Dead Ringers*, *Spider*). All these cases are not about having supernatural, magic, or even "post-organic" powers: the curious affectations are not due to the wonders of technoscience or to inexplicable agents supposedly alien to the enigmatic human condition. Instead they are always tricks played by that "crazy old lady" that inhabits our bodies since immemorial times, as a sort of spectrum that pervades this old machinery made of cells and carbon molecules.

A mind fatally incarnated and that, depending on several elements – or even chance, this ubiquitous imponderable that defines every corner of human existence – can sometimes work as a prison in the body or, on the contrary, serve as a decompressing valve capable of projecting it beyond its own limits. Or else – as usually and often happens – the most frenzied component of this biological structure that supports live bodies may simultaneously become both forms of our psychosomatic way of being human, all too organic: prison and nightmare of carnal drives, and also its most delicious and refined liberating accomplice. To bear such absurdity and get the most of it, fewer recipes are more effective than going to the movies, or even better still, why not make them?

References

- KURTZWEL, Ray. "Ser humano versão 2.0". Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 23/03/2003; p. 4-9.
- STELARC. *Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota*. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: A humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 52-62.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002.

Paula Sibilia is researcher for CNPq, professor in the Communication Graduate Program and in the Department of Media and Cultural Studies at Universidade Federal Fluminense (UFF). She graduated in Communication and Anthropology at Universidade de Buenos Aires (UBA), has a master's degree in Communication (UFF), a doctoral degree in Public Health (IMS-UERJ) and in Communication and Culture (ECO-UFRJ). She is the author of "O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais" (Ed. Relume Dumará, 2002) and "O show do eu: A intimidade como espetáculo" (Ed. Nova Fronteira, 2008).





Stereo (1969)

35mm
Distribuição: Toronto Antenna Ltd.
Procedência da cópia: Library and Archives Canada

Crimes do Futuro (1970)

35mm
Distribuição: Toronto Antenna Ltd.
Procedência da cópia: Library and Archives Canada

Calafrios (1975)

35mm
Distribuição e cópia: Lionsgate

Rabid (1977)

35mm
Distribuição e cópia: Lionsgate

Fast Company: a escuderia do poder (1979)

DVD
Distribuição: Lume Filmes

The Brood (1979)

35mm
Distribuição: Laurem Productions
Procedência da cópia: Library and Archives Canada

Scanners (1981)

35mm
Distribuição: Laurem Productions
Procedência da cópia: Library and Archives Canada

Videodrome (1983)

35mm
Distribuição: Universal Pictures
Procedência da cópia: Library and Archives Canada

16

A Hora da Zona Morta (1983)

35mm
Distribuição: Lionsgate
Procedência da cópia: Eye Film Institute

16

16

A Mosca (1986)

DVD
Distribuição: Fox

16

16

Gêmeos, mórbida semelhança (1988)

35mm
Distribuição: Park Circus Ltd.
Procedência da cópia: FJ Cines

16

16

Mistérios e Paixões (1991)

35mm
Cópia da Cinemateca do MAM-RJ

16

16

M. Butterfly (1993)

DVD
Distribuição: Warner Bros.

16

16

Crash (1996)

DVD
Distribuição: Lume Filmes

18

16

eXistenZ (1999)

35mm
Distribuição e Cópia: Park Circus Ltd.

16

18

Câmera (2000)

DVD

L

Spider (2002)

DVD

16

Marcas da Violência (2005)

35mm
Distribuição: Warner Bros.
Procedência da cópia: Playarte

18

Senhores do Crime (2007)

35mm
Distribuição e Cópia: Playarte

16

Patrocínio Banco do Brasil Realização Centro Cultural Banco do Brasil Organização WSET Multimídia

Tadeu Capistrano Curadoria, Textos, Sinopses e Revisão

Guilherme Whitaker Produção Executiva

Daniel Pech Coordenação de Produção

Patrícia Francisco Produção SP

Mariana Mansur e Bernardo Carvalho Programação Visual e Produção Gráfica

Phillipe Côrtes Site www.carneviva.com

Christian Caselli Vinhetas

Pedro Gouvêa Tradução

Flávia Junqueira, Gabriela Salles, Léo Figueiredo e Pablo Pablo Assistentes de Produção

Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Apoio Institucional

KM Comex e Transportes Transporte de Cópias

4Estações Legendagem Eletrônica

Agradecimentos Especiais

Special Acknowledgments

David Cronenberg

Agradecimentos *Acknowledgments*

Eduardo Ades, Eliska Altman, Ivana Bentes, Christopher Brescia, Laura Canépa, Walter Caretta, Luiz Antonio Coelho, Pedro Coelho, Angelo Delfanti, Thom Ernst, Erick Felinto, Fábio Fernandes, Maria Cristina Franco Ferraz, Jean Gagnon (Cinémathèque Québécoise), Guillermo Giucci, Steve Gravestock, Tina Harvey (Library and Archives Canada), Hernani Heffner, Geraldine Higgins (Hollywood Classics), Marcelo Gil Ikeda, Kelly Kashima, Lillian Krakowski, Marleen Labijt (Eye Film Institute), Peter Langs (IPMA), Louise Largess (Telefilm Canada), Marie-Pierre Lessard (Cinémathèque Québécoise), Lisa Mahal, Madalena Martins, Eliete Moraes, Adalberto Muller, Evando Nascimento, Sueli Oliveira (NBO Editora), Beatriz Peixoto, Lyse Perron (Laurem Productions), Ann-Marie Picard (Telefilm Canada), Paula Sibília, Brock Silversides (University of Toronto), Abraão Silvestre (MPLC), Dylan Skolnick, Santilha Sousa (Lume Filmes), Sami Tahari (Lionsgate), Dina E. Thrascher, Carlos Trajano, Ieda Tucherman, Nick Varley (Park Circus), John Vidette, João Luiz Vieira, Magdalena Zdenkowska (Warner Bros.)

WSET Multimídia

www.wsetmultimedia.com

+55 (21) 2539 7016

CCBB SÃO PAULO

Rua Álvares Penteado, 112 - Centro

Informações

(11) 3113-3651/3652

bb.com.br/cultura

twitter.com/ccbb_sp

Sac 0800 729 0722

Ouvdoria BB 0800 729 5678

Deficientes Auditivos ou de Fala

0800 729 0088





Realização



Ministério da
Cultura



ISBN: 978-85-63357-00-7