

David Cronenberg: a “inquietante estranheza”

Debora Breder

La raison pour laquelle je suis tranquille, c'est que je suis fou. La raison pour laquelle je suis stable, c'est que j'ai l'esprit malade.¹

David Cronenberg

1975. Canadá. O lançamento de *Shivers*, terceiro longa-metragem de David Cronenberg, provoca um misto de escândalo e *frisson*. Nas telas, parasitas escarlate-bordô, viscosos e de aspecto vagamente fálico penetram os corpos de pacatos cidadãos, transformando-os em maníacos sexuais potencialmente perigosos. Para o diretor, “O verdadeiro objetivo era mostrar o que não se pode ver, de dizer o indizível” (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 24).

“Repugnante”, “escabroso”, “degradante”, “obsceno”, dispara a crítica, consternada: “isso é pornografia”, e paga com o dinheiro do contribuinte. O filme suscita uma acalorada polêmica na imprensa canadense quanto ao estatuto da produção artística nacional e aos critérios empregados no financiamento público de projetos cinematográficos. O embate repercute no Parlamento e alguns de seus membros propõem a interdição da obra.

Lançado em circuitos reservados aos filmes eróticos e de horror, *Shivers* transforma-se rapidamente num *cult movie*, celebrado por diretores como Martin Scorsese e John Carpenter.

Sinopse: Com o intuito de combater o excessivo “racionalismo” do homem moderno e estimular sua evanescente libido, um médico – Dr. Hobbes –, cria um parasita que contamina progressivamente os habitantes de um conjunto residencial de classe-média em Montreal, tornando-os sexualmente incontroláveis.

Após realizar *Stereo* (1969) e *Crimes of the Future* (1970), seus primeiros longas-metragens, ambos de caráter experimental, *Shivers* (1975) confere uma súbita notoriedade a Cronenberg. Aos 32 anos, o cineasta – nascido em 15 de março de 1943, em Toronto –, inicia com essa mistura *grandguignolesca* de excrescências corporais, sexo, vísceras, violência e humor, inusitada na cinematografia canadense, uma carreira controvertida.

Surpresa, a crítica constata o surgimento de um “mestre” nativo do *gore*.²

Entre o insólito e o visceral: imagens do desassossego

“Meus filmes são canadenses porque eu sou canadense” (Cronenberg in Pompon e Véronneau, 2003: 40).

Com essa declaração, proferida no rastro das polêmicas suscitadas pelo lançamento de *Shivers* (1975), David Cronenberg marca a sua posição no cerne do debate desencadeado na época acerca do estatuto da produção artística nacional e dos critérios empregados no financiamento público de projetos cinematográficos.³

O longa-metragem, considerado de extremo “mau gosto” pela crítica canadense, foi financiado pela *Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne* (SDICC), um órgão público destinado ao fomento da então incipiente indústria cinematográfica do país. A crítica é implacável, questionando a pertinência de se investir recursos públicos em obras visando meramente o retorno financeiro, ao invés de destiná-los a projetos de reconhecida competência artística ou de interesse nacional. “You Should Know How Bad This Film Is. After All, You Paid for It”, sintetiza o título do célebre artigo de Robert Fulford, um dos críticos mais influentes no país, publicado na *Saturday Night Magazine* em setembro de 1975. Nele o eminente crítico exorta o governo a não desperdiçar mais o dinheiro do contribuinte em filmes “obscenos”, “pornográficos”, “chocantes” e “hediondos”. Por sua virulência e, sobretudo, pelo prestígio de seu autor, em meio à saraivada de críticas disparadas contra *Shivers* (1975), esse artigo causa especial furor.

A polêmica acaba repercutindo no Parlamento e alguns de seus membros sugerem a interdição da obra. O imbróglio, segundo Cronenberg, faria parte hoje do “folclore canadense”. Na época, bem entendido, o cineasta havia contra-atacado com artilharia pesada, acusando publicamente o crítico de ser um “conservador reacionário”, condenando a idéia de delegar a políticos a definição do que fosse arte, responsabilizando essa visão pelo fato da SDICC ter investido em filmes “tediosos” que jamais haviam atingindo o público, e observando que *Shivers* (1975) havia aportado mais à SDICC que qualquer outra produção até o momento.

Pode-se dizer que o cineasta que escandalizou a crítica canadense na década de 1970, com seus parasitas viscosos e libertinos, trilhou um caminho bastante singular na cinematografia de seu país. O jovem estreia no *métier* como cineasta “marginal”, realizando seus primeiros trabalhos – os curtas-metragens *Transfer* (1966) e *From The*

Drain (1967), e os longas-metragens *Stereo* (1969) e *Crimes of the Future* (1970) – no seio do movimento *underground* dos anos 1960, marcado pelo experimentalismo estético, pela busca de novas formas narrativas e de novos modos de produção, distribuição e difusão.

Já a partir dos anos 1970 o cineasta abandona o modo de produção característico do cinema *underground*, feito à margem da indústria cinematográfica, e passa a realizar filmes de “gênero”, assim qualificados por respeitarem certas convenções narrativas. *Shivers* (1975) constitui sua estreia nessa nova fase, seguindo-se *Rabid* (1976), *The Brood* (1979), *Fast Company* (1979), *Scanners* (1980) e *Videodrome* (1982). Excetuando-se *Fast Company*, um filme sobre automobilismo realizado sob encomenda, os demais são produções que não economizam na estética *gore*: sangue em esguichos, mutilações, implante de órgãos que degeneram, abdomens que se abrem, cabeças que explodem. É nesta época que Cronenberg começa a consolidar a sua reputação de cineasta “escandaloso”, angariando, dentre outros epítetos, o de “mestre do horror venéreo”, “rei do *gore* visceral” e “barão da hemoglobina”.

Não obstante o relativo sucesso alcançado por esses filmes, sobretudo entre os aficionados do gênero, somente em meados da década de 1980 o diretor se torna conhecido por um público mais amplo. Primeiro com *The Dead Zone* (1983), adaptação de uma novela de Stephen King, o filme constitui sua primeira experiência hollywoodiana e ganha o prêmio especial do júri no Festival de Avoriaz. A seguir com *The Fly* (1986), remake de um filme B dos anos 1950, também produzido por Hollywood, o filme se torna um grande sucesso de público. Por fim, com *Dead Ringers* (1988), o cineasta atinge o reconhecimento entre seus pares: onze *Genies* no Festival de Toronto, dentre os quais o de melhor filme, realizador e intérprete, e o grande prêmio no Festival de Avoriaz. O diretor é saudado pela crítica americana como o melhor realizador do ano, e Jeremy Irons, o protagonista do filme, recebe do New York Film Critics Circle o prêmio de melhor ator.

A partir de então e com seus próximos trabalhos – *Naked Lunch* (1991), *M. Butterfly* (1993), *Crash* (1996), *eXistenZ* (1999), *Spider* (2002), *A History of Violence* (2005) e *Eastern Promises* (2007) – o “rei do *gore* visceral” se impõe no campo cinematográfico como um cineasta detentor de um estilo próprio, celebrado mundialmente pela crítica especializada, que lhe confere o estatuto de autor e sublinha retrospectivamente a unidade temática de sua obra.

★★★

“Eu não faço E.T., eu não faço filmes cujo objetivo é que digam ‘é o filme preferido do público de todos os tempos’ ou algo assim” (Cronenberg in Grünberg, 2000: 23).

Embora tenha realizado filmes de gênero no início da carreira, alguns inclusive inteiramente produzidos por Hollywood, pode-se dizer que Cronenberg

procurou distinguir-se no campo cinematográfico como um cineasta “marginal”, refratário aos cânones impostos pela indústria cinematográfica norte americana mesmo quando operando de seu interior. A reiterada afirmação de sua condição de cineasta canadense, sob esse aspecto, não é anódina; ao contrário, ela constituiria um signo distintivo, ressaltando a singularidade de sua perspectiva frente ao *mainstream*. Não por acaso, ao ser indagado acerca da especificidade da identidade nacional canadense, o cineasta pondera – fazendo coro com outros críticos e cineastas canadenses – que esta seria concebida em contraposição à da norte-americana:

É bem canadense de se definir em oposição à América. A primeira coisa que um canadense lhe dirá é: nós não somos americanos. De certo modo, é justo, pois pensamos geralmente que os canadenses são mais limpos, mais polidos que os americanos. Em todo caso, é o que os americanos pensam. Eles não compreendem a que ponto somos diferentes deles. Nós temos uma história muito diferente que vem de um temperamento extremamente diferente. Nós não fizemos revolução. Nós nos separamos da Inglaterra por decreto do Parlamento e por uma lei. Nós não tivemos guerra civil. Nós não tivemos um Vietnã. Existem muitas, muitas diferenças oriundas de uma base sólida, mas é possível que aos olhos dos estrangeiros nós pareçamos idênticos (Cronenberg in Grünberg, 2000: 184).

O interessante é que o cineasta creditaria a essa diferença – de seu ponto de vista irredutível e geralmente menosprezada ou ignorada pelos vizinhos – uma espécie de incapacidade em compreender plenamente a lógica americana e, por conseguinte, de produzir segundo o modelo hollywoodiano:

(...) recebo frequentemente roteiros enviados por produtores de Hollywood aos quais respondo que não poderia filmá-los porque são americanos demais. Não os compreendo bem. Eles pensam que eu gracejo (...). É porque eles não compreendem realmente a diferença. Tenho a impressão que eu seria forçado a simular. Que eu deveria ver outros filmes para saber como fazer esse troço tão tipicamente americano. Meus filmes são, portanto, extremamente canadenses. Não poderia ser de outra forma (Cronenberg in Grünberg, 2000: 184).

Assim, ao considerar a realização de *The Dead Zone* (1983), por exemplo, um filme integralmente produzido pela Paramount, o diretor enfatiza os aspectos que em sua perspectiva o diferenciariam de outras produções hollywoodianas: o fato de trabalhar com uma equipe técnica já conhecida, formada por muitos compatriotas; de repassar o roteiro a cada membro da equipe, inclusive aos chefes eletricitas, implicando a todos no projeto; ou de optar por filmar no próprio Canadá, embora

a trama do filme se desenrole nos Estados Unidos e aborde aspectos da política americana. O diretor salienta também a ausência de pressão sindical durante as filmagens, algo frequente em produções do gênero, atribuindo o fato à união de sua equipe. Em suma, não obstante constituir uma produção hollywoodiana, em sua ótica o longa-metragem guardaria “alguma coisa de canadense”.

Em sua própria avaliação, Cronenberg teria crescido numa atmosfera compreensiva e tolerante em relação às artes. Seu pai, Milton Cronenberg, fora dono de uma livraria antes da guerra e escrevia para diversos jornais, tendo mantido uma crônica filatélica no *Toronto Telegram* por quase 30 anos; já sua mãe, Esther Sumberg, era pianista profissional e acompanhava coros e companhias de ballet. Cronenberg foi o segundo da fratria – a primogênita, Denise, se tornaria posteriormente a figurinista de seus filmes. Até seus 15 anos a família habitou um bairro de imigrantes, majoritariamente judeus, transferindo-se depois para um bairro mais moderno. Em conformidade com suas declarações, seus biógrafos consideram que ele teria vivido num ambiente “sereno, aberto, estimulante, quase libertário, sem grandes conflitos”, atribuindo esse fato à concepção “aberta” da educação que partilhariam seus pais, judeus não praticantes que teriam deixado os filhos completamente livres nesse domínio.

Em contato com a literatura e a música desde a infância, Cronenberg tentaria a sorte, primeiro, como escritor. Aos 16, o jovem envia um conto ao *Magazine of Fantasy and Science Fiction*; a história não é publicada, mas ele recebe uma carta do redator-chefe solicitando-lhe que enviasse outros contos e encorajando-o a continuar. Paralelamente às suas aventuras literárias, Cronenberg dedica-se à música; aprende a tocar piano com a mãe, e dos 11 aos 22 anos estuda violão clássico. Porém, a perspectiva de ficar interpretando e reinterpretando continuamente a obra de outros músicos não o agrada: “Eu queria realmente criar alguma coisa e não me sentia um compositor” (Cronenberg in Grünberg, 2000: 14).

Assim, entre a música e a literatura, é a segunda que realmente o fascina. De seu ponto de vista, a literatura permitiria trabalhar a questão do sentido de um modo mais interessante que a música, considerada por ele demasiado abstrata. De qualquer forma, é interessante notar a referência ao pai ao considerar sua escolha: “Meu pai era escritor e sempre pensei em me tornar escritor” (Cronenberg in Grünberg, 2000: 14).

Mas não um escritor qualquer – adulado pela crítica e coberto de glórias efêmeras: de preferência, um escritor maldito, desconhecido, um marginal cuja genialidade seria descoberta tardiamente, talvez postumamente, com certo pesar:

Quando eu pensava em me tornar escritor, antes de descobrir o cinema, meu desejo profundo era ser um escritor obscuro. Obscuro. O tipo de escritor que descobrimos acidentalmente e do qual nos felicitamos que tenha escrito esses, digamos, três pequenos romances que jamais obtiveram sucesso e que eram praticamente impossíveis de encontrar (Cronenberg in Grünberg, 2000: 21).

William Burroughs, Henry Miller, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov... Estes são alguns dos nomes frequentemente invocados por Cronenberg quando indagado sobre possíveis “influências” em sua obra. É interessante notar que mais do que o cinema, o diretor reivindica a literatura como referência fundamental:

Penso que nunca sofri influências conscientes no que concerne o cinema. Já o disse e é verdade. Na época em que escrevia eu pensava em Nabokov, William Burroughs, talvez Beckett e sabe Deus em quem mais (...). É por isso que os filmes representaram para mim uma liberação. Embora tenha visto as obras de cineasta a respeito dos quais consideramos geralmente que exercem uma influência enorme, Fellini, Bergman e Antonioni, penso tê-los simplesmente consumido, ao invés de tê-los estudado. Nunca senti que era influenciado por quem quer que seja. É algo realmente libertador poder sentir isto e dizê-lo honestamente (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 16).

Essa declaração é tanto mais significativa se considerarmos que Cronenberg, como ele mesmo admite, foi um grande consumidor de imagens animadas, e isso desde a infância. O cardápio era variado e ele consumia um pouco de tudo, dos westerns aos filmes de ficção-científica, passando pelos dramas e desenhos de Walt Disney. Mais tarde, mais precisamente a partir da década de 1950, seria a vez das imagens televisivas: seriados, documentários, telefilmes, programas experimentais. Cronenberg assistia com prazer os programas da CBC: “Existiam programas absolutamente magníficos que me impressionaram muito; eram obras de arte, uma espécie de arte, em todo caso (...). Tudo isso para dizer que a TV me influenciou muito” (Cronenberg in Grünberg, 2000: 17). Finalmente, na década seguinte, o jovem descobriria com fascínio uma série de filmes “diferentes, vindos das quatro partes do mundo”: filmes de Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Miklos Jancso, Alain Resnais; filmes húngaros, poloneses e tchecos; filmes “experimentais”, “*underground*” e de “*arts et essais*”... E embora lembre ter sido o único espectador a assistir à projeção de *L'année dernière à Marienbad* (1961), de Alain Resnais – e isso apesar de a bilheteira do cinema ter tentado dissuadi-lo argumentando que o filme era francês, “como se isso poderia me impedir de assisti-lo” –, Cronenberg insiste em afirmar sua condição de “não cinéfilo”:

Não fui educado como cinéfilo. Não me interessei realmente por cinema antes dos vinte anos. Lembro que com mais idade frequentei a Toronto Film Society. Eu me interessei pelo cinema europeu e nessa época penso que isso bastava para transformá-lo num cinéfilo, embora não acreditasse ser um (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 12).

O diretor é taxativo em suas declarações: na época em que descobria esse cinema tão diferente daquele feito em Hollywood, ele não cogitava em se tornar cineasta. Seria somente na universidade que essa possibilidade lhe cruzaria o espírito.

Conforme explica, desde a infância seu desejo de ser escritor conjugava-se com um fascínio pela ciência, o que o levaria mais tarde a interessar-se pela biologia, por um lado, e pela ficção científica, de outro. No momento de seu ingresso na universidade, contudo, ele se vê obrigado a optar. A situação avizinha o dilema, com alguns de seus ex-professores do North Toronto Collegiate encorajando-o a cursar literatura inglesa, enquanto outro insiste para que escolha ciências. Cronenberg acaba optando por esta última, convencido de que não é o diploma que faz o escritor. Mas a aventura científica é breve. Após um ano de frequência irregular, Cronenberg abandona definitivamente o curso: em suas palavras, ele teria resistido apenas alguns meses, passando a maior parte do tempo com os alunos inscritos em artes. Desfeito o equívoco, no ano seguinte ele reestreia na universidade – no curso de literatura inglesa.

É justamente nesse ambiente que Cronenberg entra pela primeira vez em contato com o processo de produção cinematográfica, ainda que de forma indireta. Conforme explica, jamais lhe havia ocorrido a ideia de fazer cinema, ninguém no seu grupo de amigos o fazia e não havia nenhuma incitação nesse sentido. Para o jovem de então, fã de automobilismo e esportes mecânicos, os filmes equivaliam mais ou menos aos carros: ambos vinham de fora, dos Estados Unidos e da Europa. Até o momento em que outro estudante de literatura inglesa, David Secter, realiza na própria universidade e com um grupo de amigos o longa-metragem *Winter Kept Us Warm* (1965). Cronenberg admite ter ficado estupefato com a façanha: “Fiquei maravilhado de ver que seres humanos podiam fazer filmes (...)” (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 13).

E o mais espetacular: no próprio Canadá, mais precisamente na própria universidade de Toronto, e com os próprios amigos... Ingressando no horizonte do possível, o cinema adquire então certa concretude para Cronenberg, que não espera muito para testar seus talentos como realizador.

O diretor debuta no *métier* com a realização de dois curtas-metragens, ambos em 16mm: *Transfer* (1966) e *From the Drain* (1967). No primeiro, um psicanalista

é perseguido por um paciente obcecado pela relação terapêutica; no segundo, dois veteranos de uma guerra desconhecida conversam em uma banheira vazia.

Roteiro, direção, fotografia, som, montagem... Pode-se dizer que em sua primeira experiência prática no mundo da sétima arte, Cronenberg não se contenta em escrever e dirigir, delegando as funções técnicas a amigos. Ao contrário: pilotando ele mesmo a câmera (uma Auricon em *Transfer* e uma Bolex em *From the Drain*), montando as imagens e editando o som, o jovem é simultaneamente o diretor e a sua própria equipe técnica.

From the Drain (1967) foi projetado no Cinecity, uma sala que segundo o cineasta exibia toda sorte de filmes, do *underground* nova-iorquino ao cinema europeu. O curta-metragem foi apresentado durante o Cinethon, uma espécie de maratona cinematográfica consagrada ao movimento *underground*, cujas projeções duravam 24 horas ininterruptas e contavam com a presença de vários expoentes do *underground* americano. Como lembra Cronenberg, durante o evento podia-se ver centenas de curtas-metragens, e embora o seu próprio não tenha sido acolhido com muito entusiasmo, admite, “Eu me lembro de ter saído pela manhã para buscar um café e alguns croissants e me dizendo: ‘isso é arte!’” (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 16).

Na avaliação do cineasta, sua relação com o cinema *underground* teria sido decisiva no início da carreira, tanto do ponto de vista estético/temático – dado que seus integrantes propunham a desconstrução da linguagem clássica narrativa, a busca de novas formas de expressão, e por vezes, a abordagem de questões marginalizadas nos filmes *hollywoodianos*, tais como a liberação sexual, o movimento *gay* ou o Vietnã –, quanto do ponto de vista estratégico – posto que o movimento visava também a novas formas de produção, distribuição e difusão de filmes através da criação de cooperativas.

Assim, inspirado não apenas nas experimentações estéticas e provocações ideológicas do *underground*, como também nas estratégias econômico-administrativas do movimento, o cineasta fundaria com seus colegas Ivan Reitman, Bob Fothergill e Iain Ewing uma cooperativa cinematográfica, a Toronto Film Co-op, sediada nos escritórios da Film Canada, uma distribuidora de filmes de vanguarda atuante em fins da década de 1960 e início dos anos 1970. Criada nos moldes da cooperativa que Jonas Mekas havia fundado em Nova Iorque, a Toronto Film Co-op tinha por objetivo produzir filmes de baixo orçamento e distribuí-los de modo independente, sem precisar recorrer às grandes companhias de distribuição e de exibição, em sua maior parte procedentes dos EUA. Como vemos, desenvolvendo-se à margem do *establishment*, não por acaso o cinema *underground* apresentava-se então como uma via possível de acesso ao *métier*.

Após exercitar seus talentos como curta-metragista, o cineasta decide lançar-se na realização de seu primeiro longa-metragem, *Stereo* (1969). A trama do filme gira

em torno de diversos experimentos científicos, todos de caráter “telepático-sexuais”, que têm como objeto meia dúzia de cobaias humanas. Capitaneadas por um “psico-teórico afrodisista”, essas experiências transcorrem num edifício ultramoderno e asséptico, sede da Canadian Academy of Erotic Inquiry, e são acompanhadas por técnicos encarregados de redigir minuciosos relatórios acerca das mudanças comportamentais observadas.

Ao contrário da maioria dos filmes *underground*, realizados geralmente no formato super 8 ou 16 mm, mais acessíveis economicamente, *Stereo* (1969) foi rodado em 35 mm. O diretor justifica essa escolha considerando que estaria na época obcecado por uma espécie de “mística profissional”, segundo a qual um filme que não utilizasse esse formato não constituiria realmente um filme. Nesse sentido cabe notar que o fato de filmar em 35 mm – formato padrão na indústria cinematográfica – constitui um passo significativo na trajetória de qualquer cineasta com pretensão a ter seu filme exibido não apenas em salas reservadas ao cinema experimental, mas também em circuitos comerciais, atingindo assim um público mais amplo.

Como sucede amiúde no cinema, em que considerações de ordem técnica e econômica podem modificar substancialmente questões de ordem estética, a escolha do formato 35 mm implicou certas contingências que influenciaram significativamente a *mise-en-scène* do filme. Devido ao barulho emitido pela câmera *Arriflex*, por exemplo, o diretor viu-se impossibilitado de registrar o som sincrônico, problema que o levou a optar pela voz *off* como um importante recurso narrativo. Assim, no início de *Stereo* (1969) uma voz *off* adverte ironicamente o espectador, num tom grave como o das narrações utilizadas em documentários da época, que o filme “está de acordo com as leis canadenses das formas plásticas”.

Recheado de termos pseudocientíficos como “cibernética social humana”, “campos orgânicos existenciais”, “extensão-indução bioquímica do espírito à comunicação telepática” e “intrusão esquizofrênica”, pode-se dizer que *Stereo* (1969) anuncia certas questões que permearão a obra do cineasta, especialmente a do estatuto contemporâneo do corpo.⁴

Em seu segundo longa-metragem, *Crimes of the Future* (1970), deparamo-nos já com essa temática. A trama do filme se desenrola num futuro indeterminado, arruinado por uma catástrofe: a extinção do sexo feminino devido ao uso de um cosmético letal. Criado inadvertidamente por um dermatologista louco, Antoine Rouge, o cosmético tem a faculdade de provocar uma secreção pegajosa – expelida pela boca, narinas e ouvidos das vítimas –, e que atrai irresistivelmente os sentidos: quem vê o fenômeno não consegue se conter, aspirando e sorvendo a inebriante substância.

Para Cronenberg, o filme teria como tema central a tentativa do sexo masculino de integrar o seu lado feminino: abandonados à própria sorte após a aniquilação das mulheres, os homens se veem compelidos a buscar novas estratégias para suprir a

carência do sexo oposto. É interessante notar, aqui, a referência explícita de Cronenberg à psicanálise: se em *Transfer* (1966), seu primeiro curta-metragem, o diretor já se referia ao tema no próprio título do trabalho, em *Crimes of the Future* (1970) ele propõe uma “leitura freudiana” do filme.

Tanto do ponto de vista formal quanto temático pode-se dizer que *Stereo* (1969) e *Crimes of the Future* (1970) assemelham-se bastante. A crítica é praticamente unânime em ressaltar essas semelhanças: os dois longas-metragens possuiriam o mesmo “formalismo simbólico”, com imagens “quase abstratas”; os mesmos cenários “frios e glaciais”; o mesmo uso singular dos espaços urbanos, deixando entrever uma arquitetura “moderna, retilínea, monolítica, funcional”, ou então “fria, formal, inumana”. Em uma visão retrospectiva, resalta-se também a unidade temática dos filmes: ambos versariam sobre o “poder do espírito sobre o corpo e as alterações da vida orgânica”; colocando em foco “um corpo em conflito com um espírito que quer controlá-lo, remodelá-lo”; utilizando como metáfora dessa “racionalidade” que nega ou manipula o “instinto” a figura do “sábio ultrapassado por suas próprias descobertas”; em suma, ambos teriam o corpo como “objeto de fascinação” e tratariam a sexualidade em novos termos. E o todo marcado pela presença de Ronald Mlodzik, o protagonista dos filmes, descrito pelo diretor como um “erudito gay muito chique” com uma espécie de “sensibilidade medieval”.

Ao considerar essa semelhança temática e formal, é preciso ter em vista que os dois longas-metragens foram realizados no quadro do cinema *underground*, com equipe reduzida e baixíssimo orçamento. Para rodar *Stereo* (1969), Cronenberg funda uma produtora, a Emergent Films, e consegue que a companhia Film Hause não apenas lhe empreste uma câmera Arriflex, como também adiante os negativos p/b. Paralelamente, o cineasta obtém com o Conseil des arts du Canada uma bolsa de 3.500 dólares para desenvolver um projeto, o que lhe ajuda a pagar parte de suas dívidas com a Film Hause. Já para realizar *Crimes of the Future* (1970) o diretor consegue junto à SDICC uma soma de mais de 15.000 dólares, o que lhe permite filmar com negativos de cor. Ademais, assim como fizera em seus curtas-metragens, Cronenberg foi ele mesmo a sua própria equipe técnica, encarregando-se de produzir, escrever, dirigir, fotografar, montar e editar o som de seus filmes. Ao ser indagado a respeito dessa tendência, vale notar a resposta do diretor:

Penso que meu passado, marcado pelo desejo de ser escritor, fez de mim um ser “isolacionista”. Penso também que é tipicamente canadense. Mas eu sentia que o trabalho que realizava era pessoal e não podia dividir com outro os projetos aos quais aspirava. E nunca me veio a ideia de pedir ajuda a quem quer que seja com exceção de alguns amigos, e os atores eram também amigos e conhecidos [sem grifo no original] (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 18).

“Ser ‘isolacionista’”. Ao considerar essa e as mais diversas declarações de Cronenberg sobre a sua obra, pode-se dizer que o cineasta construiu a sua trajetória no campo artístico professando desde o seu *début* uma posição de marginalidade, de *outsider* no espaço social de produção cinematográfico canadense e, de certo modo, no *métier*. No contexto da produção cinematográfica de seu país, bem entendido, por ser um realizador oriundo do cinema *underground* – um movimento constituído ideológica e economicamente à margem do *establishment* – e ter em seguida enveredado pelo *gore*, um gênero até então praticamente inexistente na tradição cinematográfica nativa, e destituído de prestígio. Mas de modo menos explícito, um *outsider* também no *métier* por sua declarada condição de não-cinéfilo, de autor cuja obra cinematográfica estaria, surpreendentemente, isenta de qualquer referência cinematográfica; em suma, de cineasta quase “à revelia”, de “escritor em potência” que se reclama, em vez do cinema, a literatura como fonte primeira de inspiração.

Para a crítica especializada, seria justamente essa posição anunciada de marginalidade que distinguiria o cineasta, marcando a originalidade de seu projeto criador. A apreciação de Grünberg (2000), por exemplo, é bastante ilustrativa a esse respeito. Para o crítico, Cronenberg seria uma espécie de “autodidata” que teria desenvolvido sua obra de modo solitário, sem pertencer a nenhum grupo, fazendo banda à parte no contexto da cinematografia canadense. Possuidor de uma “cultura eclética”, de “grandes ambições literárias” e de uma “mentalidade rebelde”, o diretor teria escolhido o cinema como um meio de expressão possível entre outros, fato que o teria preservado da influência nefasta de Hollywood e contribuído para a sua consagração como um “mestre do cinema contemporâneo” – um autor de filmes “desconcertantes”, “inclassificáveis”, como se fossem escritos em uma “língua estrangeira”.

É interessante notar que essa condição de marginalidade professada por Cronenberg, e em grande medida endossada por seus biógrafos e críticos, é atribuída pelo cineasta, em última instância, à sua própria condição de artista. “Evidentemente, a compreensão de mim mesmo enquanto marginal veio mais tarde e em parte porque sou um artista” (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 25). Em sua perspectiva, o artista seria possuidor de uma sensibilidade particular que o levaria a ocupar uma posição liminar na sociedade; sua alusão ao herói de *The Dead Zone* (1983), por exemplo, é esclarecedora sob esse aspecto: “De certo modo, é o arquétipo do artista que vive ao mesmo tempo dentro e fora da sociedade por causa de sua sensibilidade, por causa de sua percepção das coisas” (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 44).

Ainda de seu ponto de vista, essa forma particular de sensibilidade – que seria inerente ao artista embora não um apanágio exclusivo do mesmo –, teria como efeito torná-lo mais consciente da eminência do “caos”:

Quando me sinto marginal, é simplesmente porque acredito que tenho uma consciência mais forte que os outros da existência e da proximidade do caos. O sentimento de que os outros poderiam igualmente ser conscientes dessa existência e dessa proximidade se eles olhassem o mundo um pouco mais de perto faz parte, também, do meu sentido da marginalidade. De fato, todo mundo poderia ter o mesmo sentimento. Não acredito que eu seja o tipo de pessoa que sinta orgulho de sua marginalidade (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 33).

Para certos críticos, o tema do “caos”, da desordem que se esconde sob a aparência da ordem, seria um *leitmotiv* na obra de Cronenberg, remetendo a uma série de dicotomias presentes em seus filmes, tais como corpo/espírito, razão/instinto ou consciente/inconsciente. Para Beard (1960), por exemplo, o cineasta empreenderia uma crítica ao “racionalismo cartesiano pretensioso”, representado em seus filmes mediante a figura do cientista que, com o intuito de dominar ou aperfeiçoar o gênero humano, interfere no frágil equilíbrio existente entre essas instâncias.

Indagado sobre essa questão em uma longa entrevista, Cronenberg avalia que teria uma tendência a retratar o tema em seu aspecto íntimo e pessoal, mais do que em uma perspectiva política ou social, creditando essa inclinação, curiosamente, ao fato de ser canadense. “Estou convencido de que se tivesse nascido e crescido em outro país, eu não pensaria o caos em termos estritamente individuais” (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 24). Assim, a “desordem” que mais seduziria o cineasta seria a da esfera íntima, aquela que, em suas palavras, se imiscui nos “interstícios da estrutura social”, invariavelmente assentada na “ordem” e no “controle”. “Desordem” esta que lhe seria familiar, conforme declara na mesma entrevista:

Acredito que tenho sempre o sentimento de que minha existência, enquanto membro dessa comunidade, é, não sei por que razão, um perigo. Aí está um exemplo de desordem pessoal: é como se a sociedade acabasse de descobrir quem eu sou realmente, o que ressinto profundamente, e que ela quisesse destruí-lo (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 25).

Essa declaração, como vemos, deve ser compreendida à luz de sua concepção do artista: ocupando uma posição liminar na sociedade devido à sua sensibilidade, à sua percepção aguda do mundo e dos homens, o artista estaria mais sujeito às sanções sociais, seja sob a forma de censura, de perseguição ou de simples reprovação moral. Não obstante essa “vulnerabilidade”, de seu ponto de vista seria inerente à condição mesma de artista a comunicação de algo “íntimo”, de “certos aspectos de si próprio”; em suma, faria parte de seu “destino” assumir o risco da exposição, e isto sem qualquer garantia antecipada quanto à acolhida que o público reserva à sua

obra. Ao expor-se, ao “desnudar-se diante dos outros”, pondera o cineasta, existe a possibilidade de que o artista não logre sensibilizar o público, recolhendo apenas algo como um “é repugnante!”. Conforme declararia a um crítico, referindo-se às apreciações desfavoráveis e às frequentes controvérsias que acompanharam o lançamento de alguns de seus filmes,

Mas o paradoxo é que quando se é um artista, temos essa vontade de continuar sensível a tudo! Queremos deixar todos os poros da pele abertos, não queremos nos fechar a nada. Mas em consequência, nós mesmos nos descobrimos e ficamos vulneráveis a todos os ataques, a todos os insultos e, de modo geral, a tudo o que podemos recolher quando se é uma personalidade pública. É muito estranho (Cronenberg in Grünberg, 2000: 118).

De fato, como nota Bourdieu (1968), ao longo de sua trajetória o artista tem necessariamente de se defrontar com a definição social de sua obra, com seus eventuais sucessos ou fracassos, com as interpretações que lhe são conferidas e com a representação social que o público tem a seu respeito. Nesse sentido não deixa de ser significativa a seguinte avaliação do diretor, ponderando acerca da representação que crê que o público tem a seu respeito: “Eis um homem que faz seu caminho e é gentil: ele gosta das pessoas, é caloroso, amigável, se exprime com desembaraço e, no entanto, realiza filmes doentios, grotescos e asquerosos” (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 28). Como vemos, essa declaração é tanto mais significativa se considerarmos que o cineasta procurou distinguir-se no campo cinematográfico por abordar questões que de seu ponto de vista seriam polêmicas, questões que estariam “dissimuladas”, imersas em “zonas de sombra”, por revelar “certas verdades” ocultas sob “fachadas sociais”; em suma, por sua recusa declarada em realizar filmes consensuais, feitos exclusivamente para agradar o público. Para o cineasta, seus filmes abordariam questões consideradas “tabus”, algo geralmente inaceitável pela sociedade: “Colocar-se em perigo, dizer a verdade, ir atrás da fachada, quebrar o consenso da civilidade e da civilização”, embora constitua o desejo de todo artista “sério”, em sua perspectiva, “é algo que dificilmente nos perdoam” (Cronenberg in Grünberg, 2000: 125).

Ainda que para lograr tal intento o artista se veja obrigado a fazer concessões. Sob esse aspecto não é anódina a avaliação de Cronenberg – e de parte da crítica especializada, que lhe confere o estatuto de *autor* – quanto ao fato de que ter realizado filmes de gênero no início da carreira teria lhe permitido abordar temas supostamente polêmicos, ou certas “verdades” socialmente escamoteadas, com maior liberdade de expressão. “O gênero me protegeu, preservou”, afirma o cineasta, citando como

exemplo *The Fly* (1986), seu maior sucesso comercial até hoje, cuja trama, em sua ótica, versaria fundamentalmente sobre o envelhecimento, a doença e a morte. Para o diretor, essa intriga “emocional e grave” não seria de fácil apelo comercial, mas teria funcionado justamente por ser narrada sob a forma de ficção-científica, proporcionando ao espectador um certo distanciamento com os temas tratados. Não por acaso, ao referir-se ao longa-metragem, um *remake* inteiramente financiado por Hollywood de um filme B dos anos 1950, Grünberg (2000: 84) ressalta o talento do cineasta em converter uma trama convencional em algo original, o que de seu ponto de vista seria um signo irrefutável de competência artística: o filme mostraria “como os desafios mais improváveis podem, quando enfrentados por um artista autêntico, acabar em uma obra-prima”.

A opção por abandonar o estatuto de cineasta *underground* para realizar filmes ditos “comerciais” teria ocorrido, segundo o diretor, durante uma estadia na França. Após a realização de *Crimes of the Future* (1970), o cineasta obtém junto a uma instituição governamental canadense uma bolsa para desenvolver um projeto cinematográfico. Assegurada sua subsistência, ele parte para uma temporada de quase um ano ao sul da França, instalando-se em Tourettes-sur-Loup, uma pequena vila que contava na época 800 moradores, aproximadamente. Durante essa estadia o diretor realiza para a CBC seu primeiro trabalho profissional: os curtas-metragens *Tourettes*, *Letter from Michelangelo* e *Jim Ritchie Sculptors*, todos rodados em 1971.

Nessa ocasião o jovem cineasta, que até então só transitara pelo universo *underground*, travaria contato pela primeira vez, durante o festival de Cannes, com o *establishment* cinematográfico. Chegando ao concorrido evento possuindo apenas dois longas-metragens de feitura praticamente artesanal no currículo, Cronenberg teria ficado consternado diante dos “Lamborghini, os Rolls Royce e a silhueta de James Bond que se estendia sobre três andares do Ritz Carlton” (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 21). A experiência, como avalia, teria servido para testar a sua “saúde mental e seu lugar na sociedade”. Um teste difícil: assombrado com o movimento na cidade e a dinâmica do festival, o diretor abandona Cannes em poucas horas, decidido a dar um novo rumo à sua carreira:

Voltei a Tourettes onde me convenci de que se eu queria continuar realizando filmes, eles deveriam ser obrigatoriamente comerciais. Era preciso que fosse um engajamento profissional, no sentido de que eu precisava ganhar a vida fazendo filmes. Eu não queria mais fazer filmes como passa-tempo (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 21).

Vale notar, aqui, o modo como Cronenberg explica a sua opção por abandonar o estatuto de cineasta “*underground*” para assumir integralmente a condição de cineasta “profissional”, capaz de viver de seu próprio ofício. Embora o diretor não

fosse neófito em festivais, tendo participado com *Stereo* (1969) e *Crimes of the Future* (1970) no festival de Edimbourg, por exemplo, de seu ponto de vista é a experiência em Cannes que teria sido decisiva em sua escolha, marcando essa ruptura entre uma forma alternativa de produção, distintiva de seus primeiros trabalhos, e o cinema dito comercial, no qual a partir de então ele se engaja.

Decidido, pois, a aceitar as regras do jogo para entrar no sistema, o cineasta teria retornado a Cannes, encarando o festival sob um novo prisma:

Se encararmos o festival com humor e certo distanciamento cósmico, Cannes pode ser maravilhoso. Se você vai lá com seu filme debaixo do braço pensando em arte, você vai ser submerso e repellido. As duas visitas que efetuei a Cannes foram muito diferentes. Finalmente compreendi que estava pronto para fazer tudo o que fosse preciso para realizar filmes comerciais (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 22).

Como vimos, a estreia de Cronenberg como cineasta “profissional”, com a realização de *Shivers* (1975), não poderia ter sido mais polêmica. Financiado em parte pela SDICC, um órgão público de apoio à indústria cinematográfica, o longa-metragem causou um verdadeiro escândalo na época de seu lançamento: pela primeira vez no país, um filme não apenas de horror, mas também de forte apelo sexual, recebia um significativo investimento público.

Para realizá-lo Cronenberg entraria em contato primeiro com a Cinepix, uma produtora canadense especializada em filmes de pequeno orçamento, sobretudo comédias eróticas, propondo a seus membros o roteiro de *Shivers* e seus serviços como diretor de filmes da casa. O aspirante a cineasta profissional, entretanto, seria reprovado no teste aplicado pela Cinepix: ao realizar malabarismos com a câmera para filmar uma cena erótica razoavelmente simples, experimentando ângulos inusitados para um filme do gênero, os produtores teriam avaliado que o jovem ainda não estava apto para a tarefa. “Sabemos que você tem um senso da sexualidade muito desenvolvido, mas não conseguimos saber de que tipo ele é”, teriam confiado a Cronenberg após assistirem *Stereo* (1969) e *Crimes of the Future* (1970) (Grünberg, 2000: 27). Não obstante descartarem seus serviços como diretor, os produtores demonstrariam interesse em comprar o roteiro de *Shivers* – mas sob a condição de que outro cineasta o realizasse.

Após muitas negociações, inclusive uma viagem de Cronenberg a Los Angeles em busca de financiamento, a SDICC e a Cinepix finalmente engajam-se no projeto. Financeiramente o filme se torna um sucesso, proporcionando à SDICC e à Cinepix um retorno maior do que os recursos inicialmente investidos.

O argumento quanto à rentabilidade do filme, entretanto, não sensibiliza a crítica canadense. Para certos críticos, o cineasta proveniente do movimento *underground* teria se vendido ao cinema comercial. Segundo Cronenberg, esta seria a opinião de

Robert Fulford, autor do famoso artigo “You Should Know How Bad This Film Is. After All, You Paid for It”, publicado em 1975 no *Saturday Night Magazine*. Na avaliação do cineasta, a crítica de Fulford teria não apenas provocado a famosa celeuma no Parlamento – quando alguns de seus membros sugeriram a interdição da obra –, como também retardado em dois anos a realização de seu próximo longa-metragem.

Vale notar o modo como Cronenberg relata esta que constituiria a sua primeira, mas certamente não a única, experiência conflituosa com a crítica. Conforme explica, tendo em vista sua relação anterior e amigável com Fulford – para quem projetara seu primeiro longa-metragem, *Stereo* (1969), de caráter experimental, e de quem obtivera uma apreciação bastante positiva no mesmo *Saturday Night Magazine* – ele o teria convidado para uma projeção de *Shivers* (1975), esperando que o crítico fosse compreender a “evolução” de um filme a outro, ainda que, como ele próprio admita, o “tom” desses dois longas-metragens fossem consideravelmente diferentes. Mas o crítico, que qualificara de “sonho elegante” o experimentalismo formal de *Stereo* (1969), para a surpresa e o desencanto do cineasta, não compreende a evolução da proposta em *Shivers* (1975), com seu mergulho *gore* em cenas erótico-sanguinolentas. Como declara a Serge Grünberg,

Enfim, foi graças a isso que comecei a compreender a relação que liga um cineasta e um crítico, sobretudo um crítico que conhecemos pessoalmente. É uma relação muito difícil (...). Eu me refiro à crítica na América do Norte. O que é? É uma sucursal do marketing, ou então um exercício psicoterapêutico para escritor; é tão bizarro... De qualquer forma, é um grupo humano totalmente comprometido; eles sempre têm um roteiro no bolso que querem que você leia (Cronenberg in Grünberg, 2000: 22).

A avalanche de críticas suscitadas por *Shivers* (1975), bem entendido, não se limitou à questão dos recursos públicos investidos em um filme de horror: se na época de seu lançamento o longa-metragem fora qualificado com indignação por Robert Fulford como “pornografia paga com o dinheiro do contribuinte”, o crítico Robin Wood não hesitaria, na ocasião de uma retrospectiva dos filmes do diretor no Festival of Festivals de Toronto, em 1979, em taxar a obra de “reacionária”, denunciando o que avaliava constituir uma “resposta” negativa do cineasta à questão da liberação sexual. Ao considerar essa perspectiva é preciso ter em vista que a crítica cinematográfica canadense, a exemplo do que ocorria em outras partes do mundo, estava permeada por questões político-ideológicas pertinentes ao contexto social dos anos 1970, marcado ainda pelo Maio de 68, pela vulgarização das teorias psicanalíticas, pelo marxismo e pela florescência de vários movimentos sociais, como o das feministas, dos negros e homossexuais. Assim, para Robin Wood o filme seria “reacionário” por associar o tema da liberação sexual – com a queda de “tabus da

moralidade sexual burguesa”, tais como a “promiscuidade”, a “agressividade feminina”, a “diferença de idade”, a “homossexualidade” e o “incesto” – à propagação da doença, tendo em vista que a proliferação dos parasitas no condomínio de classe média, fenômeno que provoca a queda dos referidos “tabus burgueses”, instaura um clima generalizado de caos e horror.⁵

Referindo-se ao episódio, Cronenberg avalia que Robin Wood – “um crítico muito sério, muito político, muito marxista, muito *gay liberation*” – não teria compreendido a dimensão política de *Shivers* (1975), ao contrário das “forças reacionárias do Canadá”, que estas sim, em sua ótica, teriam rapidamente percebido a força subversiva do filme, propondo inclusive a sua interdição.

Indagado por Grünberg quanto aos motivos que o teriam levado, ao debutar no cinema dito comercial, a optar justamente pelo filme de horror – mais precisamente o *gore*, um gênero segundo o crítico fundado sobre “o desgosto, o mal-estar” –, Cronenberg pondera que, na época, essa escolha lhe teria parecido bastante natural tendo em vista o seu tema de eleição: o *corpo humano*. O corpo e as suas inevitáveis transformações – a doença, o envelhecimento, a morte:

Acredito que o corpo humano é o fato fundamental da existência. Para mim, tudo decorre disso: a filosofia, a religião. Tudo vem do corpo e da mortalidade do homem. É normal que meus filmes tenham acentuado isso. Mesmo nos meus primeiros escritos, quando eu era criança, a morte e a consciência da morte estavam muito presentes. Pareceu-me então perfeitamente normal tratar do corpo e do que lhe acontece. Para mim, inventar uma fantasmagoria, criar metáforas do corpo e das coisas que acontecem dentro do corpo, e fazer com que partes internas do corpo saiam do corpo a fim que a gente possa olhá-las e assumir tudo isso... Isso me conduz ao tipo de horror orgânico, digamos, que ainda não era verdadeiramente reconhecido na época, mas no contexto do que eu iria fazer mais tarde, creio que tudo se torna bastante evidente [sem grifo no original] (Cronenberg in Grünberg, 2000: 38).

Segundo Cronenberg, a criação de metáforas relativas ao corpo humano e às suas transformações, acidentais e naturais, constituiria uma espécie de “obsessão” desde o início de sua carreira – obsessão esta atribuída, em grande medida, à influência que a literatura teria exercido em sua obra. De seu ponto de vista, constituindo “o coração mesmo da prosa, de toda literatura”, a metáfora seria praticamente inviável no cinema, e as experiências que teriam tentado transpor literalmente o equivalente de uma metáfora literária em linguagem cinematográfica teriam todas fracassado. Para o diretor, a única maneira de se alcançar cinematograficamente algo similar ao

efeito de uma metáfora literária seria através da criação de uma “imageria monstruosa”, já que as “ideias puras”, em sua ótica, seriam invisíveis no cinema. Conforme explica, “É preciso que eu transforme a palavra em carne e que, em seguida, eu filme a carne, já que não posso filmar a palavra” (Cronenberg in Grünberg, 2000: 97).

Em *Shivers* (1975), transformadas em carne, as palavras se metamorfoseiam cinematograficamente em seres humanos que se contorcem violentamente ao expelir parasitas carnudos que penetram seus corpos por diversos orifícios. Na perspectiva do autor, a opção pelo *gore* teria sido natural posto que muitos elementos do longa-metragem, “difícilmente imagináveis pelo espectador”, não poderiam ser sugeridos simplesmente por um som, um olhar para o fora de campo ou outro recurso cinematográfico qualquer. Conforme argumenta, se é totalmente factível e compreensível ver um personagem que aponta uma faca para o peito de outro e escutar em seguida um sonoro “*swouch!*” fora de campo – “você sabem o que vai acontecer, vocês compreendem” –, em contraposição, pondera, não se poderia ver alguém olhando para fora de campo e exclamando: “Meus Deus, parasitas saem de sua boca!” (Cronenberg in Handling e Véronneau, 1990: 24).

Em suma, para o diretor, dado o seu interesse pelo corpo humano, a opção pelo *gore* (um gênero, cabe notar, realizado em geral com baixo orçamento), teria se imposto como uma evidência no início da carreira, levando-o a criar um universo imagético tingido de sangue e repleto de vísceras – qualificado posteriormente, e não por acaso, sob a sugestiva etiqueta de “horror orgânico”.

Presente, por assim dizer, “visceralmente” na fase *gore* do cineasta, o corpo humano continuaria, na avaliação da crítica especializada, uma questão central em seus filmes subsequentes, ainda que a sua representação se transformasse sensivelmente a partir dos anos 1980. Nesse sentido certos críticos sugerem que teria ocorrido uma espécie de “interiorização do horror”, ou seja, a passagem gradual entre um “horror orgânico”, tematizado nos filmes da década de 1970, para um “horror interior”, relativo cada vez mais aos “aspectos contraditórios da *psyché*” do que propriamente às mutações orgânicas – estas últimas apresentadas geralmente como sendo correlativas dessas contradições.

O verdadeiro objetivo era mostrar o que não se pode ver, de dizer o indizível.

Assim, ao considerar *Shivers* (1975), pode-se dizer que o longa-metragem – com sua profusão de planos decupando carnes, enquadrando sangue e outros humores – prefigura um método que David Cronenberg aperfeiçoará das mais diversas formas em seus mais diferentes filmes: dissecar cinematograficamente o corpo para exprimir o indizível.

Debora Breder

Professora da Universidade Cândido Mendes (UCAM)
deborabreder@hotmail.com

Notas

1. Cronenberg. In: Handling e Véronneau, 1990. p. 28.
2. O *gore*, termo inglês que remete a “sangue”, é utilizado para designar um gênero cinematográfico caracterizado por uma representação explícita e superabundante de sangue em cenas de decapitação, esquartejamento, mutilação, canibalismo, etc., filmadas geralmente com riqueza de detalhes e em planos próximos. Considerado como um herdeiro da tradição do teatro Grand-Guinol, fundado em fins do século XIX e cujas atrações incluíam um *pot-pourri* de horrores, o cinema *gore* mistura com frequência violência e humor.
3. Cf. Breder (2010) para uma análise do contexto da produção cinematográfica canadense nos anos 1960, período em que Cronenberg inicia a sua trajetória social no campo cinematográfico.
4. Cf. Breder (2008), para uma análise do discurso simbólico sobre o corpo e a diferença masculino/feminino na obra de David Cronenberg.
5. Em “Un point de vue dissident sur Cronenberg”, Wood (1990) retoma suas análises anteriores, reafirmando seu ponto de vista segundo o qual a obra do cineasta cristalizaria algumas das práticas mais negativas da sociedade em relação ao corpo, à sexualidade, às mulheres e a todas as “ideias progressistas”. Para o crítico, seus filmes seriam “reacionários” mas de maneira “singular”, não exatamente como “*Rocky* (1976), *E.T.* (1982) ou *Poltergeist* (1982)”: “(...) eles não reafirmam os valores do *establishment*, a não ser, talvez, pela negação, pela falta (...). De fato, seus filmes parecem incapazes de toda afirmação além de serem incapazes de oferecer qualquer análise útil da opressão de nossas instituições sociais”. Em suma, para o crítico, se Spielberg constitui o “perfeito cineasta dos anos 80”, à sua maneira Cronenberg o seria também, os filmes de um constituindo o reverso “da mesma moeda” dos filmes do outro.

Referências bibliográficas

- BEARD, William. Les films majeurs de David Cronenberg. In: HANDLING, Piers e VÉRONNEAU, Pierre. *L'horreur intérieure: les films de David Cronenberg*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1990.
- BOURDIEU, P. Campo intelectual e projeto criador. In: *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- BREDER, Debora. To be or not to be... Hollywood: a retórica identitária no cinema canadense dos anos 60. In: *O olho da História – Revista de Ciência, Cultura, Cinema e Sociedade*. Volume 14. Junho de 2010.
- _____. *Do mito ao... cinema: a incestuosa gemeidade (um close sobre a figura dos gêmeos nas narrativas contemporâneas)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.
- GRÜNBERG, Serge. *David Cronenberg. Entretien avec Serge Grünberg*. Paris: Cahiers du cinéma, 2000.
- HANDLING, Piers e VÉRONNEAU, Pierre. *L'horreur intérieure: les films de David Cronenberg*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1990.

POMPON, Géraldine e VÉRONNEAU, Pierre. *David Cronenberg. La beauté du chaos*. Paris: Cerf-Corlet, 2003.

WOOD, Robin. Un point de vue dissident sur Cronenberg. In: HANDLING, Piers e VÉRONNEAU, Pierre. *L'horreur intérieure: les films de David Cronenberg*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1990.

Resumo

Este artigo analisa certos aspectos da trajetória social de David Cronenberg no campo cinematográfico. O diretor debutaria na carreira, no Canadá de meados dos anos 1960, realizando seus primeiros trabalhos no quadro do movimento *underground*, marcado pela busca de novas formas narrativas e de novos modos de produção, distribuição e difusão. Considera-se as sucessivas mudanças de posição ocupadas pelo cineasta no contexto da produção cinematográfica nativa e o modo como construiu sua distinção nesse campo.

Palavras-chave

Cinema canadense; Trajetória social; David Cronenberg.

Abstract

David Cronenberg: the intriguing strangeness

This article analyses some aspects of the social trajectory of David Cronenberg in the cinematographic field. The director started in his career in Canada, in the mid 60's, accomplishing his first works in the underground movement, marked by the search for new narrative forms and new ways of production, distribution and divulgation. We consider the successive changes of position occupied by the filmmaker in the native cinematographic production context and the way he constructed his distinction in this field.

Keywords

Canadian movies; Social trajectory; David Cronenberg.