

A representação do conflito Natureza *versus* Cultura no cinema canadense

Rosângela Fachel de Medeiros

Resumo

Esse artigo investiga a forma como a paisagem/natureza do Canadá influencia o imaginário e os constructos culturais do país. Northrop Frye reconhece na relação dialética entre Natureza e Cultura que os canadenses estabelecem com a paisagem vasta e inóspita de seu país a configuração de um imaginário artístico, cultural e social nacional que ele denominou de “pensamento de guarnição”. Ou seja, uma constante preocupação com as fronteiras e os limiares, que representam para o canadense uma maneira de conviver com a constante tensão existente entre sua subjetividade e a geografia de seu país. A partir desse aporte teórico, são analisadas produções cinematográficas canadenses, buscando desvelar a forma como tais obras reconfiguram esta tradição.

Palavras-chave: Natureza; Cultura; Cinema canadense

Abstract:

The present paper investigates how the landscape/nature of Canada influences in the country's imagination and cultural constructions. Northop Frye recognizes the configuration of an artistic, cultural and social-national imagination in the dialectical relation between Nature and Culture that the Canadians establish with the vast and wild landscape of their country. A configuration the author called “thought of garrison”, i.e. a constant preoccupation with frontiers and thresholds that represents for the Canadian a way of cohabiting with the continuous tensions between their subjectivity and their country's geography. From this theoretical approach we analyze Canadian cinematographic productions, seeking to unveil how these works reshape this tradition

Keywords: Nature, Culture, Canadian Cinema

Natureza versus Cultura

Conforme Margaret Atwood, não é surpreendente que no Canadá, um país com tão grande porção de árvores, lagos e rochas, as imagens da natureza estejam por todo lugar. Mas, salienta a escritora, tais imagens apresentam com frequência uma natureza-morta ou hostil ao ser humano. E tal perspectiva está presente também na literatura canadense, onde os escritores sempre olham a natureza com desconfiança e estão sempre à espera de alguma

trapaça suja. Por outro lado, existe o sentimento de que a natureza traiu expectativas. Esta desconfiança e este senso de traição são decorrentes das frustrações geradas por expectativas que têm como origem a literatura trazida para o Canadá pelos ingleses na primeira metade do século XIX, que apresentava a natureza como o “bem” e a cidade como o “mal”. A tensão existente entre o que oficialmente dever-se-ia sentir e o que se encontra quando se chega ao Canadá fica muito evidente. Um exemplo deste acentuado pensamento-duplo em relação à natureza do país é apresentado em *Roughing it in the bush*, de Susanna Moodie:

The aspect of nature ever did, and I hope ever will, continue: “*To shoot marvellous strength into my heart.*” As long as we remain true to the Divine Mother, so long will she remain faithful to her suffering children. At that period my love for Canada was a feeling very nearly allied to that which the condemned criminal entertains for his cell – his only hope of escape being through the portals of the grave (MOODIE, 2008: 132).

O texto de Moodie apresenta duas emoções conflitantes – a fé na Mãe Divina e o sentimento de aprisionamento irremediável – que são apresentados um após o outro sem intervalo ou explicação. A natureza é apresentada então dividida em duas, uma parte apreciada e outra, temida. Assim revela-se uma natureza que não é a Mãe Divina que se espera, que para alguns parece estar morta ou ser indiferente e para outros que a consideram viva parece ser ativamente hostil aos seres humanos. E resulta desse imaginário um indivíduo isolado ou “alienado” que frente à natureza hostil da vasta extensão territorial e às condições climáticas adversas do Canadá tem frequentemente a morte como fim.

Na contramão deste temor à natureza surge o “Grupo dos sete”, criado no início do século XX pelos artistas canadenses J.E.H. MacDonald, Lawren Harris, A.Y. Jackson, Arthur Lismer, Franklin Carmichael, F.H. Varley e Frank Johnston. Inspirados pelas pinturas de Tom Thomson, eles buscavam realizar obras de arte que retratassem as paisagens do país. Antes do Grupo era impossível considerar a idéia de um movimento artístico canadense que tivesse como inspiração a paisagem do país. O que os aproximou foi justamente a insatisfação que compartilhavam em relação à arte do Canadá. Eles buscavam uma forma de pintar que lhes permitisse expressar o que acreditavam ser atributos distintivos do país, ou seja, a natureza: *The great purpose of landscape art is to make us at home in our own country*. Mas as paisagens inabitadas retratadas pelo grupo revelam ainda que *their landscape vision was tied to questions of territorialization and possession, all of them predicated on the erasure – in their case, pictorially – of the country’s Aboriginal populations* (JESSUP, 2002).

A atitude do Grupo de dedicar-se exclusivamente à representação da paisagem do país reafirma a importância da Natureza no imaginário dos canadenses. E revela artistas que acreditam ou querem acreditar na imagem da Natureza como lugar original da identidade canadense. A arte canadense em todas as suas instâncias e períodos alterna sentimentos dicotômicos em relação à Natureza, temor ou admiração, e algumas vezes as duas coisas ao mesmo tempo, mas sem conseguir libertar-se de sua influência. E com uma tendência a ver a natureza mais frequentemente como sendo um monstro do qual os canadenses precisam

se proteger.

O reconhecimento da existência na condição canadense de uma relação dialética entre natureza e cultura é recorrente na tradição teórico-crítica do Canadá. A vastidão desolada da paisagem do país e seu clima inóspito são citados como fatores importantes na configuração do imaginário artístico-cultural nacional. As colocações de Northrop Frye são emblemáticas neste aspecto ao reconhecer na relação diferenciada dos canadenses com a paisagem do país a configuração de um imaginário nacional que repercute em suas manifestações artísticas. Segundo Frye, a vastidão do território canadense engendra uma visão de oposições: a vasta paisagem desolada contraposta à imaginação; a luta individual pela sobrevivência contraposta à necessidade de formação de uma comunidade; a fronteira contraposta à terra cultivada; a vastidão selvagem da paisagem contraposta à metrópole, e assim sucessivamente (FRYE, 1982). Como resultado deste conflito, os canadenses desenvolveram uma cercadura tecnológica frente à natureza indiferente, revelando uma percepção muito diferente do espaço habitável, na qual impera a extrema “consciência da margem” e a preocupação com as fronteiras, limiões, muros, casas, bem como com a interface do eu e do outro. A fronteira representa para o canadense uma maneira de conviver com a constante tensão existente entre sua subjetividade e a geografia de seu país, representando ao mesmo tempo medo e proteção, no que Frye denominou um “pensamento de guarnição”:

Small and isolated communities surrounded with a physical or psychological ‘frontier’, separated from one another and from their American and British cultural sources: communities that provide all that their members have in the way of distinctively human values, and that are compelled to feel a great respect for the law and other that holds them together, yet confronted with a huge, unthinking, menacing, and formidable physical setting – such communities are bound to develop what we may provisionally call a garrison mentality (FRYE, 1995: 227).

Conforme Frye, a mentalidade de guarnição permeia não apenas a literatura do Canadá, mas todo o imaginário social, estendendo-se a outros espaços (abstratos ou físicos) construídos pelos canadenses, como por exemplo, a arquitetura, ou mesmo as formações sociais, revelando assim uma inteligência que não ama a natureza, e que, pelo contrário, traça barreiras contra ela. A idéia, contudo, não é a de um confinamento em casulos, mas sim a reconfiguração extremamente tecnológica do ambiente habitável, não em um espaço de conforto, mas em uma margem defensiva contra a natureza.

A reflexão acerca da(s) fronteira(s) é recorrente no pensamento canadense. Para Marshall McLuhan, o Canadá e os Estados Unidos compartilham uma percepção do espaço completamente diferente da de qualquer outro país. No entanto, deve-se destacar que o imaginário de fronteira é diferente para estadunidenses e canadenses. O historiador canadense Douglas Francis compara a percepção da fronteira nos dois países, tomando como ponto de partida o emblemático texto *The significance of the frontier in American history* (1893), do historiador estadunidense Frederick Jackson Turner. Turner define a fronteira como o lugar geográfico em que as pessoas vivem, a natureza é abundante e a civilização européia não penetrou: *an area of free land*. A fronteira é o lugar onde

os europeus se transformam em americanos: “The frontier is the line of most rapid and effective Americanization. ... Thus the advance of the frontier has meant a steady movement away from the influence of Europe, a steady growth of independence on American lines”. Para Turner, o Oeste é uma terra virgem onde cada pioneiro pode tornar-se um novo homem, livre das repressões da sociedade e possuindo oportunidades ilimitadas para obter sucesso por sua própria iniciativa. Esse imaginário de fronteira estabeleceu fortes marcas na mentalidade estadunidense, como o espírito empreendedor (*self-made man*), o individualismo exacerbado e o pensamento democrático. Nos Estados Unidos a fronteira é vista como um habitat selvagem à espera dos pioneiros para o transformarem em um lugar produtivo, um espaço mítico que se consolidou no imaginário nacional como símbolo do país recorrentemente apresentado tanto na literatura quanto no cinema do país.

Como bem destaca Francis, os estadunidenses vêem as possibilidades positivas da fronteira enquanto ela se mantém um território selvagem (virgem). Já os canadenses só reconhecem suas qualidades quando ela está colonizada e civilizada, ou seja, quando deixa de ter as características de “fronteira”. Corroborando assim a percepção de Frye de que a idéia da fronteira como lugar onde a civilização encontra o habitat selvagem gerou nos canadenses o desejo de criar barreiras de proteção contra a Natureza.

O imaginário fronteiro canadense não se restringe, contudo, às questões geográficas, os canadenses parecem viver constantemente a questão do “entre”. A própria dualidade oficial do país, dividido em duas instâncias – francófona e anglófona, bem como a crescente presença de indivíduos de várias origens nacionais e culturais, que passam a compor o panorama multicultural nacional, problematizam uma clara definição da nação, fazendo com que muitos o proclamem como sendo o primeiro país pós-moderno ou talvez até pós-nacional.

Contudo, as múltiplas fronteiras inerentes à identidade canadense não devem ser vistas como espaços limites, mas sim como áreas de rasura em que algo sempre escoa, pois, conforme Homi Bhabha, as fronteiras e limites transformam-se em entrelugares, interstícios em que ocorre a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença, ou seja, momentos ou processos produzidos na articulação de diferenças. Para McLuhan a condição canadense de estar ao mesmo tempo “dentro” e “fora”, na interface, no intervalo, é responsável pelo surgimento de um vórtex de energia criativa.

A paisagem canadense no cinema

Peter Harcourt, a propósito da idéia de um cinema nacional, acredita que um país é uma nação quando seus cidadãos podem compartilhar entre si uma coleção de histórias, músicas e imagens. Partindo desse pressuposto, Harcourt busca traçar algumas imagens que, desde os primórdios cinematográficos do país até os dias de hoje, são recorrentes na iconografia dos filmes canadenses tanto nas produções francófonas como anglófonas e tanto nos documentários quanto nas obras ficcionais. Ele destaca os muitos “planos”

cinematográficos encontrados nos filmes canadenses que apresentam a imagem de uma paisagem vasta e intimidante, bem como a recorrente presença do inverno e de ruas obstruídas pela neve. Ele aponta também a presença de rios e lagos, montanhas e vales, apresentados em *travellings* intermináveis através do vazio congelado do norte do país. Pois apesar de o Canadá ser estatisticamente um país urbano, a imagem que os canadenses fazem de seu próprio país é uma imagem rural, ainda ligada ao imaginário criado pela vasta extensão territorial do país.

Desde seus primeiros filmes, a obra cinematográfica de David Cronenberg é marcada por um clima de triste voluptuosidade que se revela na *mise-en-scène* de seus filmes, que se configura através de paisagens desoladas, cenários desumanizados, ambientes *high-tech* e do caráter melancólico de seus personagens. O clima de pessimismo, de desolada frustração e impotência é um aspecto recorrente em seus filmes. Conforme William Beard:

From the beginning, then, Cronenberg's work has displayed an affinity for emptiness and desolation in both the human and inanimate worlds, and, if there was a single feeling apart from horror that could be said to characterize his film, it was sadness. In this tristesse, arising from a bleak sense of personal isolation, an impotence that one cannot actually affect anything (beneficially, that is), and an oppressive feeling of being unable to touch other visceral instincts, his films have seemed (psychologically) far more passive than predatory (BEARD, 1992-3: 177).

Não é surpreendente então serem imagens recorrentes em seus filmes: edificações solitárias de concreto e vidro em meio a uma paisagem natural, como em *Enraivecida na fúria do sexo* (*Rabid* – 1977) e *Scanners: sua mente pode destruir* (*Scanners* – 1981); ou ainda uma vizinhança despovoada em uma área industrial de operações de alta tecnologia como em *Videodrome: síndrome do vídeo* (*Videodrome* – 1983) e *A mosca* (*The Fly* – 1986). Essa sensação de esvaziamento é recorrente em sua obra. A sociedade parece ter sido evacuada: os apartamentos dos altos edifícios, os laboratórios, os shopping centers, as ruas sombrias e os arredores tecnológicos; o próprio mundo parece ter sido transformado em um habitat frio e tecnológico apenas para acolher seus personagens. E envolvendo estes casulos de concreto, Cronenberg apresenta paisagens naturais que são sempre imagens de uma Natureza desolada e inóspita. Sua *mise-en-scène* se constrói então na contraposição entre a paisagem urbana e a Natureza inóspita, revelando claramente uma “mentalidade de guarnição”.

Por outro lado, um ponto criticado na obra de Cronenberg diz respeito ao apagamento da identidade canadense nas locações que podem representar qualquer cidade. Seus dois primeiros filmes, *Calafrios* (*Shivers* – 1975) e *Enraivecida na fúria do sexo*, são explicitamente situados em Montreal e *Filhos do medo* (*The Brood* – 1979), *Gêmeos: mórbida semelhança* (*Dead Ringers* – 1988) e *Videodrome* (1983), em Toronto. Já outros de seus filmes necessitavam apresentar cidades específicas, como a Nova Inglaterra em *A hora da zona morta* (*The Dead Zone* – 1983), o *Tanger de Mistérios e paixões* (*Naked Lunch* – 1991) e a cidade interiorana estadunidense em *Marcas da violência* (*A History of violence* – 2005), contudo, tais locais foram recriados em território canadense. E decorrente do interesse em alcançar o mercado cinematográfico internacional, as cidades canadenses

são transformadas em “genéricas metrópoles norte-americanas” como se vê em *A mosca*. Contudo, esta é uma ação comum nas produções canadenses que frequentemente disfarçam suas locações e cenários em busca de uma identidade “universal” ou especificamente estadunidenses, buscando tornarem-se mais vendáveis no mercado dos Estados Unidos. Assim também, as *runaway productions*¹ realizadas no Canadá travestem as características locais para se passarem por locações estadunidenses. O resultado disso parece ser o apagamento da identidade visual cinematográfica canadense, cujas locações sofrem a imposição de não poderem parecer canadenses na busca por apresentar o que poderia ser qualquer lugar ou especificamente uma paisagem ou cidade estadunidense. No entanto, ao olhar atento, as paisagens naturais inóspitas ou cobertas pela neve, bem como as paisagens urbanas desoladas são reconhecíveis mesmo quando apresentadas sob outro nome.

A representação do conflito *Natureza versus Cultura*

O confronto entre natureza e cultura e suas diversas implicações estão presentes na configuração da sociedade canadense e, por conseguinte, de suas tradições culturais. Duas vertentes significativas decorrentes dessa condição que podem ser reconhecidas nas produções artísticas canadenses são: a relação de fascínio e dependência com as tecnologias e o perfil não-heróico de seus protagonistas.

A tecno-identidade canadense: *Tecnologia versus Natureza*

A imensidão territorial do país e sua população esparsa parecem favorecer a relação simbiótica dos canadenses com a tecnologia, de ferrovias a satélites que funcionam como meios de transpor os intervalos. Vencer as longas distâncias do território nacional sempre implicou a utilização de aparatos tecnológicos, que agem então como extensões das capacidades corporais. Criando um imaginário nacional que contrapõe homem e natureza em um processo que resulta no amálgama de homem e tecnologia.

Estes avanços tecnológicos acabam repercutindo na configuração da subjetividade dos indivíduos, que, cada vez mais têm sua vida intermediada pelos adventos tecnológicos,

1. Na indústria cinematográfica estadunidense, as produções que partem de Hollywood para serem realizadas em locações estrangeiras e assim economizar com os custos de produção que se tornam mais baixos do que se fossem realmente realizados em território nacional são conhecidas como “*runaway productions*.” O Canadá tem sido uma opção recorrente em função do dólar mais barato e do trabalho de profissionais muito bem treinados e qualificados.

tornando-se mais introspectivos. Conforme Frye, “A direção de grande parte do desenvolvimento tecnológico dos nossos dias tem apontado para uma maior introversão” (Frye, 1973, p. 148).

Esta relação dos canadenses com a tecnologia e em especial com as tecnologias da comunicação está no cerne da respeitada tradição de teóricos da comunicação da Escola de Toronto na qual se destacam: Harold Innis, George Grant e Marshall McLuhan. Subjacente ao forte determinismo tecnológico de suas colocações está a inerente preocupação com o “lugar” geográfico decorrente do problema das grandes distâncias que precisaram ser vencidas pelo homem, principalmente no Canadá.

O primeiro nível de cercadura tecnológica instituído na conturbada relação entre os canadenses e a Natureza é o próprio corpo, uma vez que, conforme George Grant, ele foi remodelado para confrontar a indiferença da vasta paisagem canadense. Desta forma, os canadenses vivenciam a fronteira existente entre corpo e tecnologia de forma diferenciada, como um espaço permeável e de imbricamento. Harold Innis foi quem primeiro apontou uma relação de simbiose entre o homem e sua tecnologia, considerando a tecnologia da comunicação mais importante que as demais, uma vez que os avanços historicamente fundamentais se aplicam primeiro aos processos de comunicação. Innis prenuncia a máxima mcluhaniana que considera os adventos tecnológicos como prolongamentos do corpo humano. E McLuhan, por sua vez, ao proclamar que “os meios de comunicação são extensões do homem” retoma uma metáfora clássica do imaginário canadense, o corpo estendido – um corpo fabricado para vencer as distâncias, através de ferrovias, telégrafos, televisão, etc. As extensões tecnológicas do corpo funcionam então como uma rede que revela o esforço humano contra o ambiente inóspito: “When one contemplates the conquest of nature by technology one must remember that conquest had included our own bodies” (Grant, 1969: p. 141). E quando Grant afirma que a “technique is ourselves” (p. 137), ele conflui com a máxima mcluhaniana de que a tecnologia é extensão do corpo humano. Em ambos os casos, o ser humano torna-se uma criatura, “metade carne, metade metal”, ou seja, metade orgânico, metade tecnológico. Pois se a tecnologia foi a maneira encontrada pelos canadenses para conquistar a Natureza e dela protegerem-se, o seu imbricamento ao corpo parece ser uma opção canadense.

A obra de David Cronenberg rearticula as teorias de Innis, Grant, McLuhan e Frye, mas concentra-se nos axiomas de McLuhan, aos quais ele transforma em imagens. Seus filmes são notórios pela forma como investigam a relação entre os indivíduos e a tecnologia, dando especial atenção aos imbricamentos envolvendo esta última e o corpo humano. São obras emblemáticas do seu interesse pela influência da tecnologia na vida humana os filmes: Videodrome (1983) que colocou em evidência a influência da televisão sobre os indivíduos e eXistenZ (1999) que examinou as implicações das tecnologias de realidade virtual. Aspecto a ser destacado na relação entre os dois filmes é que a tecnologia cotidiana que Cronenberg examina em Videodrome, a televisão (e a vídeo-imagem), não existe em eXistenZ. E apesar de eXistenZ tratar de um tempo futuro todos os cenários são simples, rústicos; as locações externas são todas campestres, não há uma paisagem urbana. Se a tecnologia é uma maneira de confrontar e dominar a Natureza, em eXistenZ, o apogeu tecnológico imaginado por Cronenberg através de uma biotecnologia termina por voltar

ao ponto de partida, retornando ao cerne original da relação canadense entre homem e tecnologia: a Natureza.

Também Atom Egoyan revela uma intensa preocupação com as tecnologias da comunicação e em especial pelas imagens midiáticas: em seus filmes *Family viewing* (1987), *Speaking parts* (1989), *Exótica* (1994) e *O fio da inocência (Felicia's journey – 1999)* a televisão é uma parte importante de sua mensagem, simbólica ou tematicamente. Egoyan acredita que os cineastas canadenses possuem uma consciência diferenciada acerca da imagem tecnológica: “What I choose to do by presenting video images within the film is to make the viewer very aware that the image is a construct. The image is a mechanical process of projection”.

O devir-corpo nos filmes de David Cronenberg

Essa condição de desconfiança em relação à natureza reflete-se também no corpo, que se revela não confiável, mas ao qual eles estão inevitavelmente presos. O terror nasce então da consciência de estarem presos às forças orgânicas de vida e de morte. Para os protagonistas cronenberguianos, o corpo é um espaço de conflito, no qual eles lutam contra a própria natureza. Pois, como afirma Frye, “Whatever sinister lurks in nature lurks also inside us” (FRYE, 1995: 141). Assim, a forma como os canadenses se relacionam com a natureza reflete-se também na relação que estabelecem com o próprio corpo, como destaca Atwood, “attitudes towards nature inevitably involve man’s attitude towards his own body and towards sexuality” (ATWOOD, 2004: 76). E se a natureza é hostil, fazendo com que esteja sempre muito presente a idéia de morte, o corpo é também um terreno de temor, principalmente quando sua natureza híbrida, em constante transformação, se revela de maneira intensa, como se vê nos filmes de Cronenberg.

Nos filmes de Cronenberg, o corpo assim como a identidade das personagens está em constante processo de *devir*, um corpo em transformação, corpo efervescente. Corpo híbrido: homem-inseto apresentado em *A mosca*; homem-tecnologia/máquina, em *Videodrome* e *Crash: estranhos prazeres (Crash – 1996)*; homem-tecnologia/virtual, em *eXistenZ*. Corpo protético, em *Crash*. Corpo mutante, em *Enraivecida na fúria do sexo*, *Filhos do medo*, *Gêmeos: mórbida semelhança*. Corpo eviscerado, em *Scanners*, *Videodrome*, *Marcas da violência*. Corpo abjeto, em *Calafrios*, *A mosca*, *Videodrome*, *Marcas da violência*, *Senhores do crime (Eastern Promises – 2007)*. Corpo esquizofrênico, em *Spider* (2002). Além disso, torna difusos os limites de gênero (homem-mulher) no próprio corpo em *M. Butterfly* (1993) e *Mistérios e paixões*. E, em todos os seus filmes, revela o potencial do corpo através do contato com outro corpo por meio da violência e do sexo.

Esse devir-corpo remete à idéia de hibridismo tanto na conotação biológica quanto cultural do termo. Exemplo marcante é a transformação de Seth Brundle, em *A mosca*, da combinação de seu DNA ao de uma mosca surge um terceiro ser, diferente de ambos. E esse corpo híbrido corrobora uma tradição presente nas artes americanas em que a metamorfose

é a forma mais adequada para definir a constante transformação no processo de formação cultural americana. O monstruoso, configurado nessas personagens, representa então o exílio experimentado por estes “no interior de si próprios e de seu país, em razão de uma natureza que os afasta dos demais” (BERND, 1998: 261).

Lindos perdedores: os protagonistas canadenses

A idéia de que o não-herói, o sobrevivente, o perdedor ou a vítima configuram o padrão do protagonista canadense é um ponto fundamental da teoria desenvolvida por Margaret Atwood em *Survival: a thematic guide to canadian literature* (2004). Na seara da tradição teórico-crítica canadense que vê na contraposição entre a vastidão selvagem do país e os espaços habitados – natureza *versus* cultura – o cerne da construção do imaginário artístico e cultural nacional, Atwood reconhece que a única resposta dos personagens canadenses a este conflito é a sobrevivência. Desta forma, Atwood identifica a sobrevivência (*Survival, la survivance*) como símbolo do Canadá por ser um tema recorrente em numerosas obras da literatura canadense (*Canlit*), sendo, porém, uma idéia multifacetada e adaptável.

Voltando ao contexto original da necessidade sentida pelos canadenses de enfrentar os elementos hostis e/ou nativos, a autora resgata a imagem dos primeiros exploradores e colonos do país que precisaram encontrar maneiras de sobreviver (*bare survival*) reconstruindo o espaço (natural *versus* habitável). Pois a palavra alude também à idéia de sobrevivência frente a crises, desastres ou catástrofes naturais (*grim survival*), tema recorrente em muitos poemas canadenses. A idéia principal é mesmo a primeira, manter-se vivo. Ao contrário da noção de excitação e de aventura contida no imaginário estadunidense da “fronteira”, a idéia central do imaginário (sobrevivência) canadense gera uma quase intolerável ansiedade. As histórias canadenses não são a respeito daqueles que conseguem conquistar o Norte, mas sobre aqueles que conseguem retornar com vida após enfrentarem terríveis experiências que teriam matado quaisquer outros.

Para Atwood, a preocupação com a sobrevivência é necessariamente também a preocupação com os obstáculos à sobrevivência. Para os primeiros escritores canadenses os obstáculos eram externos: a terra, o clima, etc. Já para os escritores mais recentes os obstáculos tendem a tornarem-se mais difíceis de identificar e mais internos, não sendo obstáculos para a sobrevivência física, mas obstáculos para a sobrevivência espiritual.

A escritora chega então ao ponto crucial de sua tese, a afirmação de que o protagonista canadense seria um “sobrevivente” que não obtém qualquer triunfo ou vitória, nada possuindo que não possuísse antes de sua provação, exceto a gratidão por escapar com vida. E em decorrência desta luta pela sobrevivência se desvela uma outra faceta do “herói” canadense: o fracasso ao não conseguir sobreviver, ou o fracasso de nada alcançar além da sobrevivência. Tal fracasso não seria necessariamente uma imposição de um mundo exterior hostil, mas uma escolha feita interiormente. *Pushed far enough, the obsession with surviving can become the will not to survive* (ATWOOD, 2004: 42).

Analisando tais percepções, Atwood conclui que elas podem ser sintomáticas da própria condição de viver em uma colônia. Assim, para aqueles indivíduos que crêem que a Natureza esteja morta isso pode significar que as coisas não estão como deveriam ser, da forma como são em casa, o que os leva à conclusão de que estão no exílio. Ou, para aqueles que têm a idéia de que a Natureza é hostil e está lá fora para pegá-los, pode significar que eles se sentem pequenos, desamparados, vitimizados e impotentes frente a seu próprio destino. E já que não podem colocar a culpa em um inimigo concreto, então o inimigo deve ser a Natureza. Um enorme e poderoso inimigo contra o qual o ser humano não tem chances de vencer. E este pensamento de impotência pode transformar-se no desejo de perder, como se perder fosse a única real possibilidade, a forma como as coisas são e devem ser.

Essa síndrome de “perdedor” dos canadenses é sugerida por vários autores. J. M. S. Careless acredita que ela teria sido gerada pelos rigores da colonização das terras do norte. Robertson Davies classifica o Canadá como uma nação de perdedores, exilados e refugiados, uma vez que, para ele, o país próspero de hoje guarda ainda na carne e nos ossos as misérias de seus primeiros habitantes brancos. David Stouck afirma que *la imagen del colonizador como un fracasado que se compadece a sí mismo antes que la de un pionero triunfante, caracteriza una tradición literaria llena de víctimas y de fracasados* (DAVID apud LIPSET, 1993: 91).

Lindos perdedores: os protagonistas canadenses no cinema

O cinema canadense, por sua vez, não escapa ao peso desta tradição que cultua o perdedor (não-herói) e muitos de seus protagonistas configuram-se justamente a partir dessa condição que lhes parece inerente. Robert Fothergill identifica o protagonista canadense como um perdedor:

What then is the version of *la condition canadienne* reflected to us by our feature films? It is the depiction, through many different scenarios, of the radical inadequacy of the male protagonist – his moral failure, especially and most visibly, in his relationship with women. One film after another is like a recurring dream, which takes its shape from the dreamer’s guilty consciousness of his own essential impotence (FOTHERGILL, 1977: 235-236).

Ao analisar os conteúdos de filmes canadenses, Fothergill aponta a existência de um sentimento de limitação e inadequação experimentado de maneira semiconsciente pelos canadenses em sua vida real. Para Geoff Pavere, tal tese ajuda a explicar “la proliferación de perdedores en los filmes canadenses” (Pavere apud Lipset, 1993, p. 93). Esta tendência continua a repetir-se na filmografia canadense principalmente na idéia de que aos seus protagonistas resta-lhes “apenas” sobreviver. Como se vê no filme *O doce amanhã* (*Sweet*

hereafter – 1997), de Atom Egoyan, em que uma pequena cidade sofre com a morte de muitas de suas crianças em um acidente com o ônibus escolar. A fala final de Nicole, uma das sobreviventes, que sobrevive também à relação incestuosa que mantinha com o pai antes do acidente, é reveladora: “I wonder if you realize that all of us – Dolores, me, the children who survived, the children who didn’t - that we’re all citizens of a different town now. A town of people living in the sweet hereafter”. O doce amanhã a que Nicole se refere, nada mais é que a revelação da conformidade com a sobrevivência, não há outra vitória a não ser o fato de haver sobrevivido ao acidente. E cabe a cada um dos personagens resolver essa “sobrevivência” à sua maneira.

Outro exemplo marcante é o filme de Denys Arcand, *As invasões bárbaras* (*Les invasions barbares* – 2003), continuação de *O declínio do Império americano* (*Le déclin de l’empire américain* – 1986). De maneira geral todos os personagens são sobreviventes dos obstáculos impostos pela vida no período de intervalo entre um filme e outro. Mas todos os dramas individuais convergem para o drama central da inevitável morte de Rémy. Enquanto os amigos resgatam suas próprias perdas ou tentam sobreviver a elas, Rémy chega ao ponto em que sua única saída é decidir o melhor momento de sua morte, cometendo um “suicídio assistido” (espécie de eutanásia) por seus amigos.

Já *A última noite* (*Last night* – 1998),² de Don McKellar, pode ser considerado como uma metáfora da identidade canadense. O filme apresenta as seis derradeiras horas em uma Toronto desolada à espera do fim do mundo, que acontecerá exatamente à meia-noite da última noite de 1999. Misteriosamente, porém, nunca anoitece. No centro da história está Patrick (interpretado pelo próprio McKellar), que pretende passar suas últimas horas sozinho no terraço de casa. Suatimas horas sozinho no terraço de sua casa, jsar suas nde paaretado por McKellar) irmã e seu cunhado pretendem se unir a uma multidão em uma festa de rua (similar a uma comemoração de *réveillon*). E seu melhor amigo, Craig, tenta realizar todas as suas fantasias sexuais antes que o mundo termine. Nas ruas caóticas da cidade, Patrick conhece Sandra, que pede sua ajuda para conseguir voltar para casa e reencontrar seu marido, Duncan, com o qual ela tem um pacto suicida. Enquanto isso, Duncan, executivo da companhia de gás de Toronto, liga para cada um dos clientes em ordem alfabética para avisar-lhes que a companhia fará o possível para manter o serviço até o fim. Sem conseguir voltar para casa Sandra decide passar seus últimos momentos com Patrick no terraço. Frente a frente, eles se beijam e apontam, cada um, um revólver para a cabeça do outro enquanto aguardam a chegada da meia-noite.

O apocalipse de McKellar não causa desespero em seus protagonistas. Ao contrário de outros filmes estadunidenses e seus contemporâneos, *Armageddon* (1998), de Michael Bay; *Impacto profundo* (*Deep impact* – 1998), de Mimi Leder, ou *Independence day* (1996), de Roland Emmerich, em *A última noite* nenhum dos personagens está buscando descobrir uma solução para evitar o cataclismo. E, enquanto para Hollywood a possibilidade de um

2. *A última noite* é o representante oficial do Canadá na série “2000 vu par...”, idealizada pela produtora *Haut et Court* em parceria como canal de televisão cultural francês *La Sept-Arte* para apresentar olhares culturalmente diversificados acerca da chegada do novo milênio

final apocalíptico é apresentada como uma oportunidade para o heroísmo espetacular, em *A última noite* não existem grandes heróis buscando salvar o mundo, mas sim pessoas comuns, que não reclamam de seu infortúnio e que se mostram calmos e serenos, considerando o dilema que vivem. A apatia dos personagens que nada fazem para tentar mudar sua sina revela outra vertente do caráter canadense do não-herói, a falta de qualquer qualidade extraordinária que o destaque dos demais. Condição essa que é apontada por Atwood: “Canadian literary figures, most of which have been “ordinary” people; that is, they are engaged in occupations defined as normal by that society, and they are not particularly outstanding” (ATWOOD, 2004: 197).

Duncan, interpretado por David Cronenberg, concentra várias nuances do não-herói canadense: a perseverança burocrática em realizar sua tarefa até o final em um respeito pela função pública, a impassibilidade frente ao fim iminente, bem como o pacto suicida com a esposa. Quando ele finalmente termina sua tarefa e vai para casa esperar pela esposa, é surpreendido por um invasor armado que o ameaça, ao que ele responde: “*I’m not afraid of you. I’m not afraid of what you can do. It’s you who’s afraid*” (transcrito do filme). Porém, sua tranqüilidade, ele não demonstra temor ou raiva, não impede que o invasor lhe estoure os miolos, mas revela o padrão da vítima canadense: *The victims may acquire a certain stature by their courage and dignity in the face of the death, but the deaths themselves are senseless and accomplish nothing* (ATWOOD, 2004: 199).

O “pensamento de guarnição” criado para proteger os canadenses, física e psicologicamente, da Natureza que os aterroriza por revelar a fragilidade e vulnerabilidade do corpo, acaba se projetando para as relações interpessoais e resulta em uma condição de isolamento. E, não por acaso, muitos dos protagonistas cronenberguianos tendem a ser reclusos e retraídos e a habitarem espaços áridos, que os apartam do ambiente natural.

Os personagens cronenberguianos estão então em constante embate contra a natureza finita do próprio corpo e contra o processo de degradação que não cessa, mas têm como única certeza o fato de que não podem escapar da morte. E da consciência de que sua luta é inútil advém o sentimento de impotência e de desesperança frente à inevitável transformação do corpo, que os leva ao recorrente fracasso. Eles tendem a optar pela própria morte ou então a apenas sobreviver sem tornarem-se mais felizes por isso. O suicídio é então a solução encontrada por alguns protagonistas cronenberguianos, como se vê em *Videodrome*, *A hora da zona morta*, *A mosca*, *Crash*, *Gêmeos: mórbida semelhança* e *M. Butterfly*. Mas, em contrapartida, outros, principalmente em seus filmes mais recentes, que optam por sobreviver, mesmo que sem grandes vitórias, além da própria sobrevivência, como em *Spider*, *Marcas da violência*, *Senhores do crime*. Conforme Beard, “the Cronenberg male protagonist resembles the long line of Canadian cinematic and literary un-heroes and their pattern of failure, powerlessness and hopeless waste” (BEARD, 1994:116).

Referências bibliográficas

ATWOOD, Margaret. *Survival: a thematic guide to Canadian Literature*. Toronto: McClelland & Stewart, 2004.

BEARD, William. *The artist as monster: the cinema of David Cronenberg*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

_____. “An anatomy of melancholy: Cronenberg’s *Dead Zone*”. *Journal of Canadian Studies*. vol. 27, nº 4, pp. 196-179, 1992-93.

_____. “The canadianness of David Cronenberg”. *Mosaic*. Winnipeg. v 27. nº 2, pp. 112-21, jun. 1994.

BERND, Zilá. “Em busca do terceiro espaço”. In: BERND, Zilá (Org.). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada e interamericana*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

EGOYAN, Aton. *The sweet hereafter*. Canadá, 1996. Disponível em: http://www.sfy.ru/sfy.html?script=sweet_hereafter Acessado em: 18 jan. 2001.

FOTHERGILL, Robert. “Coward, bully or clown; the dream life of a younger brother”. In: FELDMAN, Seth; NELSON, Joyce (ed.). *Canadian film reader*. Toronto: Peter Martin Associates Limited, 1977.

FRANCIS, Douglas. “The frontier and images of the canadian west in the settlement era”, in: *The journal of American and Canadian studies*. Japão, Sophia University, v. 9. 1992. Disponível em: <http://www.info.sophia.ac.jp/amecana/Journal/9-2.htm> Acessado em: 11 mar. 2006.

FRYE, Northrop. *The Bush Garden: essays on the Canadian imagination*. Toronto: Anansi, 1995.

_____. *O caminho crítico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

_____. *Division on a ground: essays on Canadian culture*. Toronto: Anansi 1982.

GRANT, George. *Technology and empire: perspectives on North America*. Toronto: Anansi, 1969.

HARCOURT, Peter. “Film”. *The Canadian encyclopedia*. Historica Foudation of Canada, 2007. Disponível em:

<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=A1ARTA0011671>
Acessado 20 mar. 2007.

INNIS, Harold A. *The bias of communication*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

JESSUP, Lynda. "The group of seven and the tourist landscape in Western Canada, or the more things change." *Journal of Canadian Studies*, 2002. Disponível em:

http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3683/is_200204/ai_n9025979 Acessado em: 25 mai. 2006.

LIPSET, Seymour Martin. *La división continental: Los valores y las instituciones de los Estados unidos y Canadá*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MAcKENZIE, Scott. "National Identity, Canadian Cinema, and Multiculturalism". *Canadian aesthetics journal/Revue canadienne d'esthétique*, vol 4, verão. 1999. Disponível em: http://www.uqtr.ca/AE/vol_4/scott.htm Acessado em: 23 abr. 2004.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. "Canada: The borderline case". In: STAINES, David (ed). *The Canadian imagination: dimensions of a literary culture*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1977.

MOODIE, Susanna. *Roughing it in the bush*. Charleston: BiblioLife, 2008.

TURNER, Frederick Jackson. *The frontier in American history*. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/TURNER/> Acessado em: 20 jan. 2007.

Filmografia

A última noite (Last night), 1998. Don McKellar, Canadá, França

A hora da zona morta (The dead zone), 1983. David Cronenberg. Canadá, Estados Unidos

A mosca (The fly), 1983. David Cronenberg. Canadá, Estados Unidos.

As invasões bárbaras (Les invasions barbares), 2003. Denys Arcand. Canadá, França.

Calafrios (Shivers), 1975. David Cronenberg. Canadá.

Crash: estranhos prazeres (Crash), 1996. David Cronenberg. Canadá, Inglaterra.

Enraivecida na fúria do sexo (Rabid), 1976. David Cronenberg. Canadá.

eXistenZ, 1999. David Cronenberg. Canadá

Exótica, 1994. Atom Egoyan. Canadá.

Family viewing, 1987. Atom Egoyan. Canadá.

- Filhos do medo (The brood)*, 1979. David Cronenberg. Canadá.
- Gêmeos: mórbida semelhança (Dead ringers)*, 1988. David Cronenberg. Canadá.
- Marcas da violência (A history of violence)*, 2005. David Cronenberg. Canadá, Estados Unidos, Inglaterra.
- M. Butterfly*, 1993. David Cronenberg. Canadá, Estados Unidos.
- Mistérios e paixões (Naked lunch)*, 1971. David Cronenberg. Canadá, Inglaterra, Japão.
- O declínio do Império americano (Le déclin de l'empire américain)* 1986. Denys Arcand. Canadá, Estados Unidos.
- O doce amanhã (Sweet hereafter)* 1997. Atom Egoyan. Canadá.
- O fio da inocência (Felicia's journey)* 1999. Atom Egoyan. Canadá, Estados Unidos.
- Videodrome: a síndrome do vídeo (Videodrome)*, 1983. David Cronenberg. Canadá.
- Scanners: sua mente pode destruir (Scanners)*, 1980. David Cronenberg. Canadá.
- Senhores do crime (Eastern promises)*, 2008. David Cronenberg. Canadá, Inglaterra.
- Speaking parts*, (1989. Atom Egoyan. Canadá, Itália.
- Spider: desafio sua mente (Spider)*, 2002. David Cronenberg. Canadá, Inglaterra.