

Cronenberg como ciência: o absurdo como parábola da realidade

Rodrigo Almeida¹

*“Necessitamos de um mundo imaginário para descobrir os traços
do mundo real que supomos habitar
(e que, talvez, em realidade não passe de outro mundo imaginário)”.*
(Paul Feyerabend/Contra o Método)

Resumo

O presente artigo usa o cineasta David Cronenberg para levantar tópicos primordiais da filosofia da ciência, se assentando na profícua trajetória cinematográfica do canadense, que sempre estabeleceu nexos entre os campos da ciência e tecnologia, do corpo humano, da psique e da sexualidade. Assim sendo, o artigo analisará especificamente seu primeiro longa-metragem, *Stereo* (1969), apontando as principais características do cineasta e destrinchando como ele se apropria do absurdo em suas obras, para tecer sagazes comentários sobre a realidade social e a condição humana.

Palavras-chaves: Cinema. Cronenberg. Ciência. Absurdo. Realidade.

1 Introdução

Alguns dos cinéfilos mais místicos acreditam que uma das melhores formas de se compreender um cineasta em toda sua complexidade não é percorrer sua filmografia filme a filme, ler seus aforismos um a um, conhecer o contexto histórico que o gerou, ter detalhes ínfimos de cada produção, racionalizar suas escolhas estéticas ou conhecer toda sordidez dos amores e amantes que ocupavam o outro lado da cama, mas, simplesmente, assistir com a cara lisa ao seu primeiro longa. *Permanent Vacation* (EUA, 1980) serviria para desvendar Jamursch, assim como *Acrossado* (França, 1960) para entender Godard e *O Bandido da Luz Vermelha* (Brasil, 1968) nos diria, sozinho, em que lugar do panteão encaixar Rogério Sganzerla. É como se fosse possível através de uma única obra vislumbrar todas as outras, como se *O Sétimo Continente* (Áustria, 1989) antecipasse *Funny Games* (Áustria, 1997) ou *Dementia 13* (EUA, 1963) nos introduzisse no estilo de *O Poderoso Chefão* (EUA, 1972), dotando as imagens primeiras de uma confissão metonímica que revela uma antologia prévia de seus criadores.

¹ Rodrigo Almeida possui graduação em Comunicação Social / Jornalismo e é recém Mestre em Comunicação, ambas as titulações pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Email: allmeidaf@gmail.com

Entretanto, esta premissa se encaixa melhor como devaneio em tom poético – ou profético – do que como uma prática a ser levada rigorosamente à sério, afinal se fosse delineada como norte ou metodologia acadêmica, teríamos de nos preparar para o equívoco e para apaixonantes acusações de arbitrariedade não ‘científica’. No enorme bojo de produções, tendências e realizadores que grão a grão constituem a história do cinema, qualquer pesquisador se sente impelido a ponderar o contexto, a forma, o conteúdo, a recepção, sendo capaz de colocar de um lado, os diretores cujos filmes não remetem ou até se opõem ao início de carreira, e, de outro, os diretores cujo primeiro ensejo determinou ou antecipou, de fato, toda sua produção seguinte. Digamos que David Cronenberg se equilibra trôpego entre os dois grupos e para melhor destrincharmos esta condição, propomos uma separação a título organizacional e não epistemológico, respeitando a relação entre diacronia e sincronia para não tornar o presente artigo anacrônico, só para apontar em *Stereo* (Canadá, 1969), o primeiro média-longa do diretor canadense, o que pode ser entendido como antecipação e como disjunção diante de sua filmografia.

2 Panorama, Antecipação e Disjunção

É recorrente colocar Cronenberg como o cineasta que se firmou no campo cinematográfico por usar de seus filmes para, rente a dilemas tecnológicos e científicos, erguer um violento e filosófico relacionamento entre os estatutos do corpo, da psique e da sexualidade, nos conduzindo a universos bizarros onde toda realidade parece ludicamente (e perversamente) detratada. É perceptível como se metamorfoseiam as noções de corpo mutilado por intervenção científica e transformações físicas e psíquicas que deslegitimam a existência de uma natureza humana original, refinando imagetivamente o regime do pós-humano (SANTAELLA, 2003). Ambas prerrogativas terminam se associando a uma disfunção sexual “cuja estranheza é então percebida como a própria condição do poético” (GRANGER, 2002, P. 187), maculando o grotesco e o absurdo como via de discurso. Se seguirmos por esse viés temático, *Stereo* funciona como um ensaio – não só no sentido teatral, mas acadêmico – de boa parte dos entrelaçamentos que seriam aprofundados e retomados posteriormente. Uma espécie de Cronenberg prefácio de Cronenberg.

No início de sua carreira, aos 26 anos, o cineasta havia acabado de concluir seu curso universitário e não tinha dinheiro para fazer um cuidadoso trabalho de captação de som direto, agravado pelo fato de sua câmera fazer muito barulho durante as filmagens (BEARD, 2005), de forma que se aproveitou do obstáculo puramente técnico para transformá-lo num recurso narrativo. Assim sendo, formatou sonoramente *Stereo* – filme que custou apenas U\$ 8.500 – como um falso relatório científico narrado em off, se apropriando vulgarmente dos jargões típicos de um

vocabulário ‘especializado’, além de criar inexistentes campos de conhecimento. Há um cinismo limite para com o totem mítico que se tornou a ciência moderna. A partir disso, investiga, através de diversas vozes num entediado ritmo de fala, os efeitos de capacidades telepáticas, induzidas por um cientista, em um grupo de voluntários humanos. Todos presos numa espécie de *reality show* conduzido pela Academia Canadense de Pesquisa Erótica – o próprio isolamento social termina sendo objeto do estudo.

Para que o acordo de crença entre o espectador e a proposta do realizador seja completamente firmado e se aceite a falta de diálogos ao longo dos sessenta e poucos minutos, somos introduzidos num lunático regime do pós-sensório, onde os sentidos cederam completamente a uma hegemonia mental ao ponto da faculdade cerebral da fala ser extinta. O diretor coloca a telepatia como uma espécie de evolução psíquica do ser humano, uma evolução da condição humana no intuito de reverter uma sociabilidade destrutiva, um fluxo para além da simples experiência de ler outras mentes, mas uma transfiguração ampla nas camadas de memória, cognição, resposta emocional e impulsos psico-fisiológicos que geram o pensamento e a linguagem. A comunicação em Cronenberg se veste como um ato transcendental.

Considerando que o texto da narração foi escrito, gravado e introduzido depois que toda parte de captura de imagens estava concluída, o espectador mais desatento pode inicialmente até acreditar numa completa aleatoriedade entre o que vê e o que escuta, entretanto, depois de re-assistir; parar; voltar; ‘moviolar’, percebe que tal disjunção não é tão radical. Muito do que é dito pode ser visto em momentos anteriores ou posteriores, de forma mais simbólica que literal, afinal trata-se de uma estetização dúbia da representação: às vezes da relação física, às vezes da relação psíquica. Nunca finca-se a certeza se são os corpos em ação ou a reconstrução mental dos corpos, afinal se tudo está interligado num nível cerebral já não haveria muita diferença entre o mundo material e o mundo das ideias. O diretor escreveu o texto sobre o material bruto filmado, mas ao invés de colocá-lo linearmente sobreposto, decidiu se desvincular da relação direta entre imagem e som, algo que Eisenstein já reivindicava há muito tempo em seu manifesto sobre o cinema sonoro na virada da década de 20 para a de 30. Resta a sensação do diretor querer mais nos confundir que nos explicar: o que pode solapar as referências, mas solicita um alerta.

Ao longo de sua carreira, Cronenberg parece ter agarrado os tópicos eleitos em *Stereo* e se dedicado a fazer um filme inteiro sobre cada um deles, mergulhando e se lambuzando a fundo nas conclusões do falso relatório científico. É essencial ser detalhista para fortalecer a hipótese, pois, ao contrário do que é sugerido no início, o presente artigo não foi do primeiro longa-metragem para a filmografia e sim, da filmografia para o primeiro longa-metragem. Portanto, *Stereo* surge como semente do discurso sobre a telepatia, o pós-humano e o pós-sensório que viria a ser plenamente

visualizado em *Scanners – Sua Mente pode Destruir* (1980); passando pelos ritos de hipnose e pelo inconsciente como materializador físico de angústias, algo marcante na diegese de *The Brood – Filhos do Medo* (1979); além de carregar em seu âmago a intervenção científica na criação de uma psicopatia dos hábitos sexuais, como acontece graças aos vermes em *Shivers – Calafrios* (1975) e por conta de um tratamento experimental numa clínica de beleza em *Rabid – Enraivecida na Fúria do Sexo* (1977).

Podemos e devemos continuar: temos as disfunções sócio-sexuais associadas a automutilação na constituição de uma nova forma de sexualidade, característica que viria a reger *Gêmeos – Mórbida Semelhança* (1988) e *Crash – Estranhos Prazeres*; a sexualização de objetos inanimados que antecipam a televisão sedutora de *Videodrome – A Síndrome do Vídeo* (1982) e a bio-porta-sexo-anal de *eXistenZ* (1999); além de traduzir em imagens a completa transmutação do corpo do homem num animal híbrido em *A Mosca* (1986). Num de seus filmes menos conhecidos, *M. Butterfly* (1993) deixa claro como não entende o corpo apenas como carne, músculos, órgãos e ossos a serem cortados, mas como espaço de cultura e de construção identitária passível de fraturas. Debruça-se sobre a trajetória (ou tragédia) de um homem oriental que encarna uma diva cantora de ópera, ligada aos costumes do passado chinês, mas que sonha com a suposta libertação alcançada pelo corpo da mulher ocidental. O corpo aqui é uma paisagem política. Obviamente as características apontadas não se restringem, nem se resumem radicalmente aos filmes com a qual foram relacionadas. Há um entrecruzamento impossível de ser registrado numa panorâmica de dois parágrafos.

Deixando de lado o ritmo antológico, se em termos temáticos e discursivos, *Stereo* se aproxima e até condensa a filmografia em questão, no tocante aos usos formais se distancia dos 'aparentes' desleixos estéticos que Cronenberg iria assumir nas décadas de 70, 80 e até 90, onde, além de todos os títulos já citados, incluiria *Dead Zone – A Hora da Zona Morta* (1983) e *Naked Lunch – Mistérios e Paixões* (1991). Os inspirados subtítulos brasileiros mereceriam um estudo a parte. Durante essa época, o diretor ostentava o título de *Barão do Sangue* e *Rei do Horror Venéreo* não apenas pelos temas que abordava (também por isso), mas pela conjunção de tais temas com a forma que conseguia flertar com o trash, excluir qualquer vaidade formalista clássica sem nunca hesitar na *mise-en-scène* e sem nunca perder uma força imagética. Explodiu cabeças em auditórios encharcando a platéia de sangue, reciclou a ideia de zumbis os inserindo em modernos complexos residenciais, levou o corpo humano ao extremo ao idealizar um híbrido de homem e mosca ou ao fundir dois seres humanos em um só, colocou mulheres para lambar fetos recém-nascidos, injetou inseticida em veias humanas, criou sociedades secretas obcecadas por transarem em acidentes de carro e revelou o pânico e o prazer de uma contaminação viral por transmissão sexual.

Se nos apegarmos apenas aos aspectos técnicos, *Stereo* se distancia, pois apesar da clara influência do cinema underground de Kenneth Anger e Ed Emshwiller (que ficaria mais aparente nos filmes seguintes), há nesse jovem Cronenberg uma rigidez sagaz, experimentos contidos, uma cuidadosa fotografia em preto e branco – algo ainda único em sua carreira – que inclui um controle absoluto da luz e enquadramentos milimetricamente pensados diante do cenário onde a história se passa – um prédio ao estilo Bauhaus que parece conter em si uma provocação do que propriamente seria o modernismo no cinema (uma arte em si, moderna). Um sentimento de erudição se afirma nas imagens, retificando uma atitude comum entre jovens artistas em início de carreira, no intuito de se auto-afirmarem capazes de controlar o belo tradicional para depois se lambuzarem no grotesco, uma maneira de deixarem claro que sabem seguir as regras do cânone para depois simplesmente recusá-las. Os percursos artísticos de Picasso (clássico x cubista) e de Lars Von Trier (europa x os idiotas) logo surgem na cabeça.

3 Cronenberg, o Absurdo e a Ciência

Ainda que sejam inúmeros os pontos, provavelmente um dos vieses mais intrigantes do diretor canadense, que em *Stereo* já se mostra assustadoramente madura, é sua reflexão sobre a natureza, a ética e a metodologia da prática científica, elevando a filmografia de Cronenberg ao patamar de material para quem quiser se dedicar a filosofia da ciência. Em primeiro lugar, há uma preocupação (e uma defesa) da anarquia metodológica, da necessidade do cientista se arriscar pelo mundo do improvável: algo que pode tanto se dar na premissa incoseqüente do ‘tudo vale’, como simplesmente na liberdade de experimentar e pular de uma metodologia a outra de forma ágil, evitando as amarras acadêmicas e burocráticas que limitam a espontaneidade das pesquisas. A metodologia se faz a partir das demandas do objeto e não o objeto se faz a partir de uma metodologia serial pré-fabricada. O campo da comunicação parece ocupar um lugar emblemático nesta discussão por se firmar como um potencial entrecruzamento epistemológico, que se torna mais relevante quando consegue justamente articular distintos campos do saber: respeitando-os, mixando-os, subvertendo-os.

O cinema de Cronenberg almeja restituir a importância do pensamento contra-indutivo e do irracional, seja em forma de obstáculo ou de recurso, para, assim como na criação artística – e há sempre uma aproximação em ambos os campos – alcançar o inesperado e se esquivar do que, mesmo inconscientemente, se ergue enquanto premeditado. Seguir uma uniformidade de métodos leva ao perigo de uma defesa inabalável da verdade, podendo tornar o pesquisador um ditador da autoreferência que no máximo estabelece em suas palestras um colóquio de surdos.

As opções individuais são, em todas as circunstâncias, limitadas por dois conjuntos de restrições. Um é definido pela *agenda de opções*: o conjunto de alternativas efetivamente disponíveis. Toda opção implica escolher uma coisa dentre outras e raramente o conjunto de coisas a escolher depende daquele que escolhe. Outro conjunto de restrições é definido pelo *código de escolha*: as regras que indicam com base em quê se deve preferir uma coisa a outras e quando a escolha é adequada ou não. Os dois conjuntos de restrições criam o quadro em que opera a liberdade de opção individual (BAUMAN, 2000, p. 78-79).

Cronenberg fundamentalmente sustenta, e esta é a grande ironia de seu primeiro filme, que as leis da ciência não são inabaláveis ou irrevogáveis, que o conhecimento científico não é seguro e indubitável. A proliferação de instituições que divulgam resultados diferentes sobre o mesmo fenômeno é apenas o começo. O regime excessivo da razão e o planejamento extremo de resultados finais funcionam como doutrinação metodológica, elevando a ciência ao status de mito na sociedade contemporânea. Uma espécie de religião técnica e instrumental. Cronenberg defende – antecipando argumentos de filósofos contemporâneos da ciência como Gilles Gaston-Granger e especialmente Paul Feyerabend – a violação metodológica pelo bem do desenvolvimento do conhecimento. Não é a toa que suas obras trabalham com hipóteses absurdas que claramente contradizem o campo do possível, como se em algum lugar de sua mente martelasse o princípio de que a ciência pode se tornar conto de fadas tanto quanto os contos de fadas podem se tornar ciência. Jamais devemos esquecer que existe uma história das práticas científicas: certezas que substituem certezas *ad infinitum*.

Um segundo ponto importante destacado no relatório científico de *Stereo*, especialmente importante para as ciências humanas, se materializa eticamente a partir do momento que o pesquisador inicia sua pesquisa: os resultados só podem ser pensados se o pesquisador se coloca como interferência do processo, se constata e admite a não-neutralidade de sua relação com seu objeto. Na verdade, a originalidade da investigação reside no encontro, interpretação e estratégias do pesquisador para com sua pesquisa e o resultado sempre será um em mil possíveis. Assim como o cientista do filme precisa refletir diariamente sobre a sua influência sob o grupo de cobaias, uma influência que modifica a natureza das interações sociais e que o coloca como objeto de si mesmo, pesquisadores podem estabelecer pesquisas teóricas associadas a uma interferência prática, algo que Gramsci conceituava como intelectual orgânico.

Trata-se de se desvincular da distância cabível ao acadêmico tradicional, assumir uma causa, enxergá-la como além-causa, politizando-a – com ou sem instituição matriz – e intervindo ativamente no objeto pelos mais diferentes canais. O estruturalismo e a tentativa de emendar as

ciências humanas nos conformes das ciências exatas já não fazem muito sentido. A reafirmação dos Estudos Culturais e a ascensão da Cibercultura nesse início de século carregaram consigo a emergência dos acadêmicos não só apaixonados por, mas agentes de, seus objetos. De fato, essa aproximação natural transforma completamente o caráter da pesquisa, aprofundando-a de uma forma muito pessoal e reforçando a ideia de que, diante do perigo de nossos próprios julgamentos, algumas distâncias só ampliam as névoas ao invés de dissipá-las. Cronenberg acredita que a ciência pode personalizar seus hábitos sem receio de perder sua credibilidade. Karl Popper chega a ser poético:

Acredito que não há mais que um caminho para a ciência e para a filosofia: encontrar um problema, ver a sua beleza e apaixonar-se por ele; casar-se com ele, viver feliz até que a morte os separe, a não ser que encontre um problema mais interessante ou, ao menos, naturalmente, que obtenha uma solução. Mas ainda que encontre uma solução, pode descobrir, então, para sua satisfação, a existência de toda uma família de encantadores, se bem que talvez difíceis, problemas-filhos, para cujo bem-estar podes trabalhar, com um objetivo, até o fim de seus dias" (POPPER, 1956) (tradução nossa)

Ainda que pareça existir um enorme contra-senso nos argumentos deste artigo, é justamente esse o princípio, pois o cineasta canadense estabelece uma relação de absurdo para desenvolver uma parábola (ou pastiche) da realidade social, como se entrássemos num mundo imaginário, que não nos diz muito à primeira vista, que nos causa uma estranheza, mas que nos força a buscar relações simbólicas e finalmente questionar nosso próprio mundo. As mais perspicazes ficções científicas funcionam dessa maneira: uma busca por uma dimensão oculta da realidade, meio como se fossem os óculos de *They Live* (EUA, 1988), do John Carpenter, que revela de fato como o mundo é. O cinema político contemporâneo vem fazendo o mesmo ao usar de microsferas, de ambientes privados, para discutir a macrosfera e os ambientes públicos, dissertando acidamente sobre os conflitos da sociedade. Destacamos os cineastas Michael Haneke e Laurent Cantet: Cantet lança e discute as heranças multiculturais da França a partir de uma sala de aula em *Entre os Muros da Escola* (2008) e Haneke adentra os riscos da alienação conduzida pela experiência midiaticizada através de um jovem garoto em *Benny's Vídeo* (1992) e leva a estetização da violência ao extremo na tortura de uma família de classe média em *Funny Games* (1997).

O cinema político emergido essencialmente na década de 60, cuja posição ideológica é imponente, não apenas soa panfletário e ortodoxo, como ingênuo diante das reconfigurações e inversões atuais. De qualquer forma, produções como *Terra em Transe* (Brasil, 1967), de Glauber Rocha e *A Chinesa* (França, 1967), de Jean Luc Godard são emblemáticas por se posicionarem na fronteira entre o sonho revolucionário e o abandono das utopias. Além destes, alguns outros associam o niilismo e anarquia como postura política, reportando personagens sem projetos, mas

dispostos a bagunçar a ordem das coisas, como o feminista *'Pequenas Margaridas'* (Tchecoslováquia, 1966), de Vera Chytilova onde a última frase nos diz que *'o filme é dedicado àqueles cuja única fonte de indignação é um pouco confusa'* ou *O Bandido da Luz Vermelha* (Brasil, 1968), de Rogério Sganzerla, onde o personagem do título vira para câmera e diz: *'quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha e se esculhamba!'*. A mudança na maneira de refletir a política pode ser claramente percebida dentro da trajetória do grego Constantin Costa-Gavras: se *Z* (1969) carregava um grave tom de denúncia, quase uma passeata cinematográfica contra os regimes ditatoriais, *O Corte* (2005), se firma como um exercício ambíguo de crença e descrença do indivíduo cujo sonho / temor é alcançar um emprego estável numa grande corporação.

Cronenberg percebe a importância de se pensar a política no ritmo de pequenos passos desde seu primeiro filme, mas para retomarmos um exemplo a partir do pseudo-relatório de *Stereo*, procuraremos ultrapassar o nível superficial de observar tudo como sandice para alcançar o lugar onde surge a aura de revelação. A essência do elo telepático é a dominância de um dos exemplares sobre o outro. Isso pode acontecer entre dois indivíduos ou em grupos (como acontece em *Scanners*). A dominância é responsável por suprimir os elementos heterogêneos do grupo rumo a captar elementos homogêneos, enfraquecendo e amenizando os paradoxos e se fundando no ímpeto aglutinador entre os participantes. A partir daí, a vontade do grupo se adequa de acordo com a personalidade dominante. Qualquer semelhança com uma manutenção das ideologias hegemônicas e dos padrões de comportamento no seio da sociedade não soam como uma mera coincidência, o diretor deixa claro como o processo de reversão se mostra tão abandonado como os atuais projetos políticos. Só depois que um *status quo* estiver estabelecido é que o dominante pode abdicar em favor de uma verdadeira (e ilusória) vontade do grupo. Cronenberg fundamentalmente trabalha com microcosmos para deixar claro um pessimismo: afinal ele está num conto de fadas pseudocientífico insano ou está se debruçando sobre contradições políticas? Vê-lo como um diretor alienado é um equívoco primário.

Continuando no mesmo exemplo, chegamos a uma forma de resistência ao desejo da dominância, através de uma das cobaias que usa de uma técnica chamada partição esquizofrênica: para resistir às invasões telepáticas, ela criou um *'falso-eu'* e escondeu dentro de si o *'eu-original'*. Acontece que na iminência do falso-eu ter de ser usado de forma recorrente como defesa chegou um momento em que o original se perdeu nas entranhas da psique e deixou de existir. Aqui impossível não remeter às diferentes personalidades que assumimos em diferentes ambientes e relações sociais: podemos pagar de rude na família, de presunçoso no blog, de misterioso na faculdade, de tímido no trabalho, de bom moço na imobiliária e assim a perder de vista. Importante não apenas como esses *'eus'* se relacionam entre si, como se relacionam quando dois destes distantes ambientes convergem

em um, mas principalmente, se debruçar sobre a relação desses ‘eus-criados’ com o tal ‘eu-original’ de quando estamos sozinhos, deitados na cama no final da noite – se é que, se tratando em natureza humana, podemos falar de um ‘eu-original’ ou apenas de ‘eus’ adequados e condicionados às situações sociais que somos postos diante. Às vezes Cronenberg coloca a volatibilidade da personalidade e do corpo como um recurso de sobrevivência social.

4 Considerações Finais

Por fim, a partir da esfera que congrega e diferencia a norma do desvio, o cineasta ainda em seu primeiro filme faz uma introdução da heterossexualidade como referência da norma e a homossexualidade como referência do desvio, levantando em seguida os dados de que o sexo para reprodução representa apenas uma pequena parcela dentro do espectro de possibilidades sexuais humanas, incluindo uso de medidas contraceptivas, a própria noção de norma torna-se questionável. Toda sua filmografia parece compartilhar desse princípio: o que é desvio se mostra como norma no intuito de nos questionarmos como desenvolvemos a nossa própria moral. Na telepatia ele defende que a norma é uma espécie de bissexualidade amplificada, que chama de omnissexualidade, uma espécie de sexualidade transcendental, onde todos da comunidade telepata conhecem os desejos de todos e podem desenvolver relações sexuais sem o toque – meio como as pílulas de *Barbarella* (1968), do Roger Vadim – além de poder modificar seu próprio sexo; fazendo do sexo entre dois homens, uma relação heterossexual, uma relação entre homem e mulher, uma relação homossexual e assim sucessivamente até esgotarem todas as saídas.

Seria como se na mente de um homem, ele pudesse se relacionar enquanto mulher com outro homem, o que faria da relação entre dois homens, uma relação essencialmente heterossexual. Além de que, no campo telepático, não há diferença entre a ideia da coisa e a coisa ou a ideia do ato e o ato. Ou seja, o pensamento de um seio é um seio, o pensamento de sexo oral é sexo oral. O narrador ainda ressalta o uso de drogas afrodisíacas, e todo esse papo de liberação pansexual soa como bafo pós-68, no intuito não de aumentar o potencial ou a fertilidade, mas para agir na quebra dos muros de restrição psicológica e de inibição social que limitam – e que, de fato, limitam – as pessoas a uma monossexualidade. Satyricon neles. No final das contas, Cronenberg é um perverso daqueles que abusam do absurdo para nos retirar do conformismo, um maníaco cinematográfico que não tiram o dedo e a língua das partes mais erógenas da sociedade. E, de fato, essa é sua maior ciência.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Em Busca da Política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000
- BEARD, William. **The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg**. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- CRONENBERG, David; RODLEY, Chris; **Cronenberg on Cronenberg**. Faber & Faber, 1997.
- FEYERABEND, Paul. **Contra o Método**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
- GRAMSCI, Antônio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- GRANGER, Gilles Gaston. **O Irracional**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.
- _____. **A Ciência e as Ciências**. Sao Paulo: Ed. da UNESP, 1994.
- POPPER, KARL. **Acerca da Inexistência do Método Científico** - Conferência proferida na reunião de *The Fellows of the Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences em Stanford*. Novembro, 1956.