

Cronenberg como ciência

Por Rodrigo Almeida - allmeidaf@gmail.com

Dizem as más línguas 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, desmistificar racionalmente 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 *Acosado* (França, 1960) para entender Godard e *O Bandido da Luz Vermelha* (Brasil, 1968) nos diria, sozinho, em que lugar do panteão encaixar o Rogério Sganzerla. É como se pudéssemos através de uma única obra vislumbrar todas as outras, como se as imagens primeiras confessassem uma antologia prévia de seu criador. Óbvio que tal premissa funciona mais como uma falácia em tom poético - ou profético - do que com uma prática a ser levada a sério, até porque se fôssemos tomá-la como caminho ou metodologia, teríamos de nos preparar para o equívoco, para as apaixonantes acusações de aleatoriedade não ‘científica’ e ponderar, 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 produção seguinte. Digamos que o David Cronenberg se equilibra trôpego entre os dois grupos.

Antes de prosseguir, porém, preciso deixar claro que qualquer reflexão sobre obras de arte que estabeleça uma rígida separação, colocando de um lado a forma isoladamente, de outro o conteúdo e de outro ainda, o contexto histórico - além de se firmar enquanto anacronismo - deixa de enxergar a interdependência substancial de todos esses âmbitos e a própria necessidade de coexistência, na pesquisa científica e na arte, dos diferentes aportes teóricos e dos distintos caminhos de expressão. É impossível que um ponto de vista fixo cerceie as variáveis facetas de um objeto. Mesmo assim, no caso específico do início deste texto, faço uma separação a título organizacional e não epistemológico, só para apontar em *Stereo* (Canadá, 1969), o primeiro longa do diretor

canadense, o que me soa como antecipação e o que me soa como disjunção diante de sua filmografia. Como já estamos cansados de saber, Cronenberg 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. É bastante perceptível como são recorrentes as noções de corpo mutilado por iniciativa científica, transformações físicas e psíquicas na natureza humana estritamente original - se é que podemos dizer que exista tal natureza - o que geralmente termina se associando a uma disfunção sexual - retirando da palavra 'disfunção' qualquer juízo de valor e assumindo apenas como um desvio da norma. Se seguirmos por esse lado 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.

Como no início de sua carreira, aos 26 anos, não tinha dinheiro para fazer um cuidadoso trabalho de captação de som direto, agravado pelo fato de sua câmera teco teco fazer muito barulho durante as filmagens, o cineasta se aproveitou do obstáculo puramente técnico para transformá-lo num recurso narrativo. Assim sendo, formatou sonoramente *Stereo* como um falso relatório científico narrado em off - se apropriando vulgarmente de jargões típicos do vocabulário de especialista, além de criar inexistentes campos de conhecimento - que destrincha, 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 isolados da sociedade, especificamente alojados na Academia Canadense de Pesquisa Erótica. Para que o acordo de crença entre o espectador e o realizador seja completamente firmado e aceitemos 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, algo para além da simples experiência de ler outras mentes, funcionando como uma transfiguração ampla nas camadas de memória, cognição, resposta emocional e impulsos psico-fisiológicos que geram o pensamento e a linguagem. A comunicação se torna um ato transcendental.

Se levarmos em conta que o texto da narração foi escrito, gravado e introduzido depois que toda parte de captura de imagens já estava concluída, podemos inicialmente até acreditar numa completa aleatoriedade entre o que vemos e o que ouvimos, entretanto, depois de re-assistir; parar; voltar; ‘moviolar’, podemos nos dar conta 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 representação dúbia, às vezes da relação física, às vezes da relação psíquica. Nunca sabemos direito se são os corpos em ação ou a reconstrução mental dos corpos. É como se o diretor tivesse escrito o texto sobre o material bruto filmado, mas ao invés de colocá-lo linearmente sobreposto, tivesse quebrado, em vários pedaços, a relação direta entre imagem e som. Resta a sensação de re-distribuição a um bel prazer ilógico: o que nos confunde, mas nos deixa de alerta. Ao longo de sua carreira, Cronenberg parece ter agarrado cada um dos tópicos eleitos em *Stereo*, cada uma das conclusões do falso relatório científico e se dedicado a fazer um filme inteiro sobre cada um deles.

Infelizmente aqui tenho de cair na bobeira detalhista para provar minha teoria, pois ao contrário do que sugiro no primeiro parágrafo, não fui do primeiro longa-metragem para a filmografia e sim, da filmografia para o primeiro longa-metragem, e, portanto, vejo *Stereo* como semente do discurso sobre a telepatia e o pós-sensório que viria a ser plenamente visualizado em *Scanners - Sua Mente pode Destruir* (1980), assim como sobre o 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 graças a um tratamento experimental numa clínica de beleza em *Rabid - Enraivecida na Fúria do Sexo* (1977). Podemos continuar indefinidamente: temos as disfunções sexuais na constituição de uma nova forma de sexualidade, característica que viria a reger *Gêmeos - Mórvida Semelhança* (1988) e *Crash - Estranhos Prazeres*, além da sexualização de objetos que logo me lembra da televisão sedutora de *Videodrome - A Síndrome do Vídeo* (1982) e da bio-porta-sexo-anal de *eXistenZ* (1999). Por sinal, para que não restem dúvidas, só um adendo rápido: óbvio que as características apontadas não se restringem, nem se resumem radicalmente aos filmes com a qual foram associadas. Há um

entrecruzamento impossível de ser registrado numa panorâmica de um parágrafo.

Quebrando um pouco o ritmo antológico e seguindo por outro lado, se em termos temáticos e discursivos, *Stereo* se aproxima e até condensa a filmografia em questão, temos de ressaltar que no tocante aos usos formais se distancia dos desleixos estéticos - que são, na verdade, opções - do que Cronenberg iria assumir nas décadas de 70, 80 e até 90, onde além de todos os títulos já citados, incluiria *Naked Lunch - Mistérios e Paixões* (1991). E o que dizer dos inspirados subtítulos brasileiros, hein? 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 conjugação de tais temas com a forma que flertava com o trash, excluindo 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, colocou mulheres para lambar fetos recém-nascidos, revelou o pânico e o prazer de uma contaminação viral por transmissão sexual. Por esse outro caminho, *Stereo* se distancia. Há nesse jovem Cronenberg uma rigidez da técnica, 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 que se encaixa perfeitamente ao que chamamos genericamente de arquitetura moderna). Um sentimento de erudição se afirma nas imagens. Esse tipo de atitude em início de carreira me parece muito necessária para jovens artistas até como auto-afirmação, uma forma de dizer que aprendeu a controlar o belo tradicional para depois se lambuzar no grotesco, uma afirmação de que sabe seguir as regras do cânone para depois simplesmente recusá-las. Os percursos artísticos de Picasso e de Lars Von Trier logo surgem na cabeça.

Além do que já foi dito, provavelmente um dos pontos mais intrigantes do diretor canadense, que a meu ver, em *Stereo*, encontra seu ápice, é sua reflexão sobre a natureza, a ética e a metodologia da prática científica. Mesmo correndo o risco de soar patético, sinto-me tentado a refletir Cronenberg como filosofia da ciência. Apertem os cintos. Pra começar, vejo claramente 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 incoerente do ‘tudo vale’, como simplesmente na abertura de poder experimentar e poder pular de uma metodologia a outra de uma forma ágil, evitando as amarras acadêmicas. Um exemplo seria defender a importância do pensamento contra-indutivo e do irracional para, assim como na criação artística - e há sempre uma aproximação de ambos os campos - alcançar resultados inesperados e fugir dos resultados premeditados. Seguir uma uniformidade de métodos nos leva ao perigo de uma defesa inabalável da verdade. 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. Precisamos ter consciência de que muitas vezes a razão, o planejamento extremo de resultados finais funciona como doutrinação metodológica, fazendo inclusive com que a ciência atinja o status de mito na sociedade contemporânea. Uma espécie de religião técnica e instrumental. Cronenberg me parece defender a violação metodológica pelo bem do desenvolvimento do conhecimento. Não é a toa que suas obras trabalham com hipóteses absurdas que claramente contradizem uma ciência certa, como se em algum lugar de sua mente martelasse o princípio de que a ciência pode se tornar conto de fadas e que 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 seu objeto. 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 - com ou sem instituição matriz - e intervir 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 re-afirmação 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. A ciência pode personalizar seus hábitos sem receio de perder sua credibilidade.

Talvez haja quilos de contra-senso em meus argumentos, mas é justamente esse o princípio, pois Cronenberg tem uma relação de absurdo como paráfrase (e pastiche) da realidade, como se entrássemos num mundo imaginário, que não nos diz muito a primeira vista, que nos causa uma estranheza, mas que nos força a buscar relações simbólicas e finalmente questionar o nosso próprio mundo. Acho que as melhores 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. Vejamos um exemplo novamente a partir do pseudo-relatório, e estou seguindo esse caminho, porque acredito que podemos ultrapassar o nível superficial de observar tudo como sandice para alcançar o lugar onde surge a aura de revelação. Afrouxem os cintos. A essência do elo telepático é a dominância de um dos exemplares sobre o outro. Isso pode acontecer entre dois indivíduos ou em grupos (e que pode ser visualizado com detalhes 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. 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 me soam como uma mera coincidência. Só depois que um *status quo* estiver estabelecido é que o dominante pode abdicar em favor de uma verdadeira 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. Não sei se é livre associação demais, mas fico pensando nas 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. Divertido não é apenas refletir 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 me parece uma questão de sobrevivência social.

Antes de ir embora gostaria de me aprofundar num último tópico de *Stereo*. A partir da ideia de norma e desvio, o cineasta faz uma introdução da heterossexualidade como referência da norma e a homossexualidade como referência do desvio, mas quando se leva em conta 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 filme após filme. 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 Barbarella - 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. Seguindo essa lógica, seria como se na mente de um homem, ele fosse mulher, ele poderia se relacionar como 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 monosexualidade. Satyricon neles. No final das contas, Cronenberg é um perverso daqueles que não tiram o dedo e a língua das partes mais erógenas da sociedade. E, de fato, essa é sua maior ciência.