

Long live the new flesh: grotesco e biopolítica em Cronenberg

Eduardo Yuji Yamamoto

Universidade Estadual do Centro Oeste, Guarapuava, PR, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3160-7599>

Douglas Meurer Kuspioz

Universidade Estadual de Londrina, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Londrina, PR, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9181-9035>

Resumo

O objetivo é apresentar a categoria de grotesco político. Parte-se da hipótese que esse está entranhado nos conceitos de grotesco existentes (escatológico, chocante, teratológico e crítico). O método de análise de conteúdo é acionado para organizar e articular os dois planos da pesquisa: o teórico: a partir de autores como Bakhtin, Sodré e Paiva, que estudaram o grotesco na literatura e na comunicação; e o empírico: a partir da obra Videodrome que, em nossa interpretação, apresenta-se como uma crítica ao biopoder. Conclui-se que o grotesco político constitui um recurso central não só para o entendimento das obras de Cronenberg, mas de outras que criticam a mente como prisão do corpo.

Palavras-chave

pós-humanismo; identidade; tecnologia; cinema; análise de conteúdo

1 Introdução

Um aspecto do horror, e certamente dos meus filmes, é a repulsão. Eu preciso dizer para as pessoas que algumas coisas que elas acham repulsivas em meus filmes são feitas para serem repulsivas, sim, mas há um aspecto bonito nelas também. Há verdadeira beleza em algumas coisas que outros acham repulsivas. É assim que eu me sinto, e às vezes é muito difícil transmitir isso (Cronenberg; Rodley, 1997, p 66, tradução nossa)¹.

O principal objetivo hoje não é descobrir, mas recusar o que somos. Precisamos imaginar e construir o que poderíamos ser para nos livrarmos desse tipo de 'dupla restrição' política que são a individualização e a totalização simultâneas das estruturas do poder moderno² (Foucault, 1994, p. 1051, tradução nossa).

Enquanto estilo narrativo impactante, provocador de riso e repulsa, o grotesco guarda, justamente por isso, uma potência crítica e política. A partir de conceitos já consolidados por autores como Mikhail Bakhtin, Muniz Sodré e Raquel Paiva, propomos, neste artigo, uma nova categoria – o grotesco político – que constitui uma importante chave interpretativa das obras do cineasta canadense David Cronenberg. Nosso ponto de partida é o filme *Videodrome*, lançado em 1983, e que serve de referência para muitas outras obras desse mesmo cineasta.

Nosso argumento é de que o grotesco político, apreendido a partir de Cronenberg, e expresso através do hibridismo, do choque e da dor, figura-se como crítica à biorregulação da sociedade moderna atual que funda o seu poder no apaziguamento, na estabilidade e na normatização do corpo (individual e coletivo).

O método utilizado neste estudo é a Análise de Conteúdo (AC) que nos ajudará, em um primeiro momento, a recortar teoricamente o conceito a que se quer dar visibilidade (o grotesco político), a partir da relação com outros existentes. Em um segundo momento, a partir da estrutura sistemática oferecida pela AC, encaminhamo-nos à análise e à interpretação de *Videodrome* (1983) à luz daquele conceito.

Nosso *corpus* é composto de planos e cenas do referido filme que dão sentido à leitura da obra cronenberguiana enquanto uma crítica à biopolítica. No tensionamento entre o

¹ "One aspect of horror, and certainly my films, is revulsion. I have to tell people that some of the things they think are repulsive in my films are meant to be repulsive, yes, but there's a beautiful aspect to them as well. There's true beauty in some things that others find repulsive. That's the way I feel, and sometimes it's very difficult to convey that" (Cronenberg; Rodley, 1997, p 66).

² "l'objectif principal aujourd'hui n'est-il pas de découvrir, mais de refuser ce que nous sommes. Il nous faut imaginer et construire ce que nous pourrions être pour nous débarrasser de cette sorte de 'double contrainte' politique que sont l'individualisation et la totalisation simultanées des structures du pouvoir moderne" (Foucault, 1994, p. 1051).

objeto empírico (filme), a teoria (biopoder) e as categorias de grotesco preexistentes (escatológico, chocante, teratológico e crítico), observou-se que o grotesco cronenberguiano – aqui denominado político – atravessa de modo transversal àquelas categorias, mas guarda como singularidade o fato de promover a desestabilização do corpo humano. Esse fato, compreendido a partir do contexto atual – a necessidade de um sistema de proteção e segurança e estabilidade sistêmica para a reprodução do capital – foi o que nos induziu a pensarmos não apenas a obra cronenberguiana enquanto crítica à biopolítica, mas o próprio conceito de grotesco político como categoria de análise importante para discursividades semelhantes na obra do cineasta.

2 David Cronenberg e a biopolítica

Nascido em Toronto, no Canadá, em 1943, David Cronenberg é um cineasta que vem desenvolvendo, desde a década de 1960, uma produção marcada por ideias e posicionamentos políticos. Porém, ao contrário da produção *mainstream* do gênero horror e ficção científica – onde seus trabalhos são geralmente alocados –, suas obras, sobretudo a partir dos anos de 1980, têm suscitado debates em vários campos disciplinares, inclusive na Comunicação, ao destacar a influência de elementos como os *medias*, as tecnologias, a interatividade, a mediação e o corpo, no desenvolvimento da sociedade e da cultura.

Destaca-se, em seus trabalhos, planos e cenas chocantes que produzem geralmente mal-estar e até repulsa no público. Em entrevista a Chris Rodley, o diretor afirmou que esses elementos são centrais em sua narrativa. São conceitos que, de seu ponto de vista, estão interligados. “Como meus filmes retratam muito a morte e o corpo humano, a sexualidade é automaticamente discutida. E nessa área não estamos totalmente desenvolvidos culturalmente, fisicamente ou de qualquer outra forma” (Cronenberg; Rodley, 1997, p. 65, tradução nossa).

Nessa mesma entrevista, Cronenberg (Cronenberg; Rodley, 1997) insistiu na mistura de horror, sexo e “carne doente e traiçoeira” que caracterizam seus filmes, e que levou muitos críticos a considerarem seus filmes como “desgosto sexual”.

A carne ou corpo, no entanto, atuam como figuras estratégicas em seus filmes. Para além da cópula corporal, essas figuras permitem ao diretor trabalhar subterraneamente, isto é, apresentar a revolução da carne em relação à mente que em geral a controla:

É realmente como o colonialismo. As colônias decidem subitamente que podem e devem existir por conta própria e devem se desvincular do controle da metrópole. No início, a colônia é percebida como traiçoeira. É uma traição. [...] acho que a carne nos meus filmes é assim. Eu percebo que meus personagens falam sobre a carne passando por revolução, às vezes. Penso comigo mesmo: 'É isso que é: a independência do corpo, em relação à mente, e a dificuldade da mente em aceitar o que essa revolução pode significar (Cronenberg; Rodley, 1997, p. 80, tradução nossa).

O detalhe da carne ou do corpo faz toda a diferença em seus filmes. E é esse o ponto que se quer aqui evidenciar. Particularmente em *Videodrome* (1983), Cronenberg os utiliza como figuras políticas centrais, pois é sobre eles que o controle se dá; e é a partir deles, a partir de acoplamentos com os objetos técnicos, que se pode imaginar a resistência e a insurgência contra esse poder³:

Nós certamente mudamos psicologicamente desde o início da humanidade. Na verdade, nós também mudamos fisicamente. Somos fisicamente diferentes dos nossos antepassados, em parte por causa do que consumimos e, em parte, por causa de coisas como óculos e cirurgias (Cronenberg; Rodley, 1997, p. 82, tradução nossa).

A estratégia para um contrapoder começa a partir do corpo, mas não só. Há o componente técnico que se acoplará a ele para produzir um outro ser humano. Isso estaria em andamento hoje, segundo Cronenberg (Cronenberg; Rodley, 1997, p. 82, tradução nossa), quando, por exemplo, uma pessoa “desenvolve outro braço”, algo que “pudesse realmente mudar fisicamente a aparência – mutar”. É como se uma nova cultura estivesse em gestação à espera de uma contraefetuação: *long live the new flesh!*

³ Eventualmente, o grotesco pode assumir a forma do excesso (Baltar, 2012), ou ainda, reflexões sobre o uso do corpo enquanto estilo ou recurso cinematográfico. Entretanto, são conceitos distintos que merecem atenção devido as suas implicações teóricas e epistemológicas. Em primeiro lugar, o grotesco é aqui tomado como dispositivo político que distingue dois processos distintos, o da carne e o do controle. Somente em um segundo momento ele pode ser apropriado como recurso estético. O excesso, por sua vez, parece-nos originalmente interessado a uma problemática estética – no limite, moral e pedagógica – voltado ao “[...]campo de estudos do afeto, da dimensão sensorial e corpórea” (Baltar, 2012, p. 142). Conforme a autora: “Os modos de organização da narrativa em torno do excessivo talvez sejam as maneiras mais eficazes de fazer o público fluir e fruir com a narrativa [...] Nesse sentido, o ‘modo de excesso’ é pensado como as específicas articulações da narrativa, de maneira que seja possível mobilizar reações sensoriais e sentimentais da plateia. (Baltar, 2012, p. 129); “[...] a construção de uma expressividade visual forte é uma das características fundamentais da matriz do excesso, elemento que se consolida como estratégico para a articulação de uma pedagogia das sensações, que se configura em resposta à sensibilidade geral forjada no contexto de formação da subjetividade moderna” (Baltar, 2012, p. 131-132); “Dito de um modo mais direto, o excesso é um elemento estilístico que se vincula sobretudo (ainda que não exclusivamente) a uma matriz cultural ‘fundante’ da subjetividade moderna. Nesse sentido, sua eficácia se dá na reiteração de símbolos que presentificam a experiência da realidade e os valores morais” (Baltar, 2012, p. 134). Em segundo lugar, o excesso parece embasar-se, em sua inflexão política, na imagem do poder como dominação ou repressão (diverso da biopolítica), o que se revela na dualidade narrativa, na relação entre o expresso e o silenciado. As “[...] possibilidades de politizar o conceito”, diz a autora, vai no sentido “de ser possível enxergar o excesso como potência crítica que fale de outro lugar que não o tradicionalmente moralista associado à manutenção da cultura hegemônica” (Baltar, 2012, p. 143).

Problemáticas semelhante vem sendo longamente trabalhada por áreas afins, como a Literatura e as Artes. Exemplo disso é o livro-coletânea *Cinema em carne viva* (Capistrano, 2011), que oferece uma análise multifocal acerca da questão do acoplamento corpo e máquina em Cronenberg. Destacamos aqui a reflexão de João Luiz Vieira e Luiz Antônio L. Coelho, que se aproxima de nosso entendimento sobre o problema de *Videodrome* (1983). Para os autores, a questão central está no que eles chamam –parafrazeando Bukatman – de “identidade terminal”, ou seja, “[...] uma ansiedade contemporânea que provém de uma possibilidade palpável do fim do sujeito e o surgimento de uma nova individualidade construída na tela do computador, da televisão ou do videogame” (Vieira; Coelho, 2011, p. 93).

Se Vieira e Coelho evidenciam o fim do sujeito à luz de uma outra configuração narrativa, é Tadeu Capistrano, organizador do livro, quem irá vincular tal problemática em solo biopolítico: “[...] é possível observar nos filmes de Cronenberg uma reação aos novos mecanismos biopolíticos de controle social” (Capistrano, 2011, p. 8).

O termo, originário de Michel Foucault, é interpretado por nós enquanto conjunto conceitual e teórico que possibilita uma análise sobre a complexidade do poder contemporâneo. Não se busca uma exegese do autor; seu uso aqui limita-se à visualização, a partir de Cronenberg, da relação entre corpo, acoplamento técnico e controle.

O termo tem sido utilizado para organizar dois eixos de análise, não irreduzíveis entre si, mas complementares e interdependentes: o do corpo-máquina, a anátomo-política, e o do corpo-espécie, a biopolítica (Pelbart, 2003, p. 57). Aqui, especificamente, nosso quadro analítico foca sobre o primeiro eixo, correlacionando mente (Cronenberg), substância abstrata e produzida para o controle microfísico (Foucault, 1997, p. 28), e corpo, enquanto substância concreta.

Ora, uma das características centrais das obras de Cronenberg é precisamente a preocupação com a subjetividade, ou melhor, com a relação que essa mantém com a tecnologia – aspectos presentes, por exemplo, em *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983), *A Mosca* (1986), *Crash: estranhos prazeres* (1996) e *Cosmópolis* (2012). Nesses filmes, há uma camada de sentido mais complexa que tem sido objeto de estudos acadêmicos, os quais têm destacado a dimensão política do corpo através da revolução da carne⁴.

⁴ Vale aqui a leitura dos artigos da coletânea “Cinema em carne viva” (2011) já mencionado. A questão política do corpo é desenvolvida por diferentes abordagens, a exemplo de Maria Cristina Franco Ferraz (Ferraz, 2011, p. 78-79) que correlaciona Kafka e Cronenberg em um jogo metafórico para além do estético, pois revelador de uma relação de poder.

O argumento de Medeiros confirma essa tese. Ela observou nos filmes de Cronenberg um processo de constante devir entre o corpo e a subjetividade. Esse devir-corpo cronenberguiano possui, segundo ela, quase sempre o elemento simbólico da morte como único fim possível:

O que pode ser visto como uma metáfora da vida, que, atrelada a um corpo em permanente transformação [...], ruma sem opção para a morte. Talvez o que tanto perturbe o espectador em relação a seus filmes, além das imagens abjetas, seja confrontar a verdade de que todo corpo é um devir-corpo (Medeiros, 2008, p. 189).

Segundo Medeiros (2008), a ideia de devir-corpo remete a um hibridismo biológico e cultural – como no caso de Seth Brundle, protagonista de *A Mosca* (1986), que tem seu corpo metamorfoseado com um inseto após uma experiência científica. Para ela, “[...] o corpo é a essência da existência dos personagens cronenberguianos”, o ponto de partida do confronto entre “[...] a incerteza das identidades e a inconstância do corpo” (Medeiros, 2008, p. 190).

A questão do devir-corpo chama atenção para uma pergunta chave no debate sobre a biopolítica: o que pode o corpo contra o disciplinamento da mente/alma? Tal questionamento, originária em Foucault, pode ser deslocada ao problema da identidade, pois essa acaba exercendo o papel de controle (subjetivo, microfísico) sobre o corpo semelhante à mente/alma. Invertendo a fórmula platônica segundo a qual, o corpo é a prisão da alma, Foucault, em sua investigação sobre a anátomo-política, descobre uma “tecnologia política do corpo” que consiste na criação de uma “substância” (a mente, a alma) que irá agir no domínio e no controle da massa biológica. Abaixo uma citação que, embora longa, sintetiza o momento dessa importante descoberta por Foucault:

Não se deveria dizer que a alma é uma ilusão, ou um efeito ideológico, mas afirmar que ela existe, que tem uma realidade, que é produzida permanentemente, em torno, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos – de uma maneira geral sobre os que são vigiados, treinados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os escolares, os colonizados, sobre os que são fixados a um aparelho de produção e controlados durante toda a existência. [...] Esta alma real e incorpórea não é absolutamente substância; é o elemento onde se articulam os efeitos de um certo tipo de poder e a referência de um saber, a engrenagem pela qual as relações de poder dão lugar a um saber possível, e o saber reconduz e reforça os efeitos de poder. Sobre essa realidade-referência, vários conceitos foram construídos e campos de análise foram demarcados: psique, subjetividade, personalidade, consciência etc.; sobre ela técnicas e discursos científicos foram edificados; a partir dela, valorizaram-se as reivindicações morais do humanismo [...] O homem de

que nos falam e que nos convidam a liberar já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. Uma 'alma' o habita e o leva à existência, que é ela mesma uma peça no domínio exercido pelo poder sobre o corpo. A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política; a alma, prisão do corpo (Foucault, 1997, p. 28-29).

3 Grotesco político

Bakhtin (1999, p. 278) teve um importante papel no estudo do grotesco⁵ ao considerá-lo como categoria de representação da vida corporal que “dominou por milhares de anos a literatura escrita e oral” estando ligado à caracterização de corpos hiperbólicos e excessivos:

[...] as formas grotescas do corpo predominam na arte não apenas dos povos não europeus, mas mesmo no folclore europeu (sobretudo cômico); além disso, as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso; de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal (Bakhtin, 1999, p. 278).

No entanto, ao associar o grotesco à ideia de uma composição limiar, um elemento entre o corpo e o mundo, uma forma híbrida e instável, Bakhtin desloca o conceito de um regime iminente estético para um registro político: trata-se de uma discursividade que impede a perfeita dominação de uma forma sobre a outra.

Daí se compreende a razão do rebaixamento do juízo de valor da estética clássica que o grotesco incitava. A desintegração do sublime – idealista e abstrato – dava-se em um processo dialético com o plano material, da corporeidade do mundo. Esse movimento atravessou toda a Idade Média, por meio de “[...] categorias gramaticais, casos, formas verbais, etc [...]” que eram “transferidas ao plano material e corporal, sobretudo erótico” (Bakhtin, 1999, p. 18). O rebaixamento degradava o sublime, mas, ao mesmo tempo, organizava as formas do realismo grotesco. O rebaixamento aproximava-se da terra, entrava em comunhão com ela, como “[...] um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento” (Bakhtin, 1999, p. 18):

⁵ É importante lembrar também dos estudos de Victor Hugo, Montaigne e Justus Möser. Também é digno de nota a pesquisa de Wolfgang Kayser sobre a presença do grotesco em artistas como Velázquez, Goya, Bosch e Brueghel.

[...] quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo. (Bakhtin, 1999, p. 19).

Sodré e Paiva (2002) também se dedicaram ao estudo desse conceito. Na trilha bakhtiniana de crítica ao poder que o sublime sustentava, os autores desenvolveram tipologias das quais destacamos: o grotesco escatológico, o teratológico, o chocante e o crítico.

O escatológico já havia sido observado por Bakhtin como recurso destinado à degradação das imagens, ao opor a cabeça (o alto) aos órgãos genitais, ao ventre e ao traseiro (o baixo). Para Sodré e Paiva, “[...] ele remete às secreções, aos fluidos corporais, às partes baixas do corpo humano (pênis, vulva e ânus), aos dejetos e desejos da carne, estando constantemente presente na televisão brasileira e no cinema internacional” (Sodré; Paiva, 2002, p. 68).

O teratológico, por sua vez, estaria relacionado às “[...] monstruosidades, aberrações, bestialismos etc.” (Sodré; Paiva, 2002, p. 68). Ele se refere aos corpos desajustados à uma normalidade predefinida, mas que trazem um elemento vinculante devido à ambiguidade que essas monstruosidades evocam. O exemplo citado por Sodré e Paiva é o Quasímodo, de *O corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo, em que “[...] se associam feiúra e delicadeza de sentimentos” (Sodré; Paiva, 2002, p. 68).

A terceira categoria é o grotesco chocante, voltado “[...] para a provocação superficial de um choque perceptivo, geralmente com intenções sensacionalistas” (Sodré; Paiva, 2002, p. 69). A televisão brasileira em geral, e os programas policiais em particular, segundo Sodré e Paiva, utilizam desse recurso quando exploram a miséria humana e a violência física e sexual. Assim como no teratológico, o choque produz um sentimento ambíguo, ao mesmo tempo, de prazer e desconforto. Por isso, constituem categorias de análise caras à televisão, mas também, como se quer demonstrar aqui, enquanto crítica à biopolítica, na medida em que abrem uma fissura no universo estável ou dogmático do telespectador, eventualmente sacudido por imagens de dor ou pela ambiguidade provocada.

Por fim, o último tipo de grotesco é o crítico, que se expressa “[...] ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os

mecanismos de poder abusivo” (Sodré; Paiva, 2002, p. 69). Trata-se de um recurso estético para desmascarar convenções e ideias. Contudo, essa categoria de grotesco carrega a possibilidade dialética da transformação daquilo que ele rebaixa através de um traço que os autores chamam de educativo:

Em sua modalidade crítica, o grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida. Em cada imagem ou em cada texto, há uma ponte direta entre a expressão criadora e a existência cotidiana. A reflexão acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas, das coisas, inquietando e fazendo pensar (Sodré; Paiva, 2002, p. 72).

A partir das concepções de grotesco desses autores (grotesco escatológico, chocante, teratológico e crítico), é possível deduzir um tipo específico de grotesco – o político – que passa transversalmente por elas e que pode ser individuado na obra de Cronenberg. Os tipos anteriores de grotesco foram elaborados para se contraporem aos respectivos contextos históricos, os quais compreendiam uma modalidade específica de poder baseado em uma concepção negativa porque repressiva do corpo.

No entanto, situando o grotesco no contexto histórico atual – da biopolítica –, vem de Cronenberg o emprego desse conceito enquanto categoria crítica a um poder que não se dá pela repressão, mas pelo estímulo contínuo do corpo à produção capitalista. A especificidade desse conceito – daí, a opção por delimitá-la – é o efeito de instabilidade que ele produz na carne a qual, no limite, deixa de ser um corpo produtivo.

4 Grotesco x biopolítica

Segundo Foucault (2008), para que a biopolítica atingisse tal alcance e capilaridade foi necessário séculos de adestramento ou docilização dos corpos. A descoberta da anátomo-política, através do estudo sobre o poder pastoral, foi um momento decisivo na pesquisa de Foucault, pois atribuía à individualização de uma “forma-sujeito” certa responsabilidade na configuração biopolítica, por meio do controle que esse sujeito deveria operar sobre a sua própria subjetivação. A articulação dessa instância microfísica do sujeito com a instância superior, a rede dos macropoderes (o Estado, as instituições e demais aparelhos de governo), culminava em uma estrutura ampla e complexa de controle dos corpos:

[...] o pastorado preludia a governamentalidade. E preludia também a governamentalidade pela constituição tão específica de um sujeito, de um sujeito cujo mérito são identificados de maneira analítica, de um sujeito que é sujeito em redes contínuas de obediência, de um sujeito que é subjetivado pela extração de verdade que lhe é imposta. Pois bem, é isso, a meu ver, essa constituição típica do sujeito ocidental moderno, que faz que o pastorado seja sem dúvida um dos momentos decisivos na história do poder nas sociedades ocidentais (Foucault, 2008, p. 243-244).

A articulação entre o nível micro, anátomo-político (o autocontrole subjetivo), e o nível macro, das instituições sociais garantem até hoje a estabilidade da produção social e do capital. Ambos compõem os dois grandes pilares da gestão de toda a massa vivente – o governo dos corpos, a biopolítica.

Michael Hardt e Antonio Negri (2001) levaram adiante a teoria de Foucault sobre o poder e a subjetivação. Para eles, a biopolítica (concebido pelo termo Império) continua sendo exercida por instituições do Estado, mas agora – devido às alianças a nível global entre burguesias nacionais – também por grandes corporações e instituições de governo transnacionais.

Autores como Gilles Deleuze (1992) já haviam previamente anunciado a configuração da biopolítica atual – que ganha concretude nas descrições de Hardt e Negri –, mas também certas distinções em relação às modalidades de poder precedentes: o poder soberano (dos monarcas, hegemônico na Idade Média) e o poder disciplinar, vigente até os anos de 1970 nas sociedades industriais do Ocidente. Diferentemente do poder soberano, cujo exercício voltava-se apenas para legitimar o poder absolutista do rei (o fazer morrer e o deixar viver), na biopolítica, seu exercício se volta ao estímulo máximo para a produção, desde o nível anátomo-político, inserindo constantemente os desajustados e, quando necessário, abandonando-os à própria sorte (o fazer viver e o deixar morrer). Em relação ao poder disciplinar, predominante nas sociedades ocidentais dos séculos XIX e XX, a diferença é geográfica, isto é, se antes a disciplina confinava os corpos em um regime de produção e reprodução em espaços fechados – a exemplo da escola, da fábrica e da prisão (controle dos horários de entrada e saída, turnos, férias etc.) –, na biopolítica, há um avanço nesse processo e o poder será exercido, também ao nível anátomo-político, em espaço e tempo abertos, espraiando-se para toda a sociedade. O indivíduo, nesse caso, é responsável por si mesmo, pelo controle que imputa sobre si à sua subjetivação, agora voltada completamente para a produtividade.

O controle subjetivo constitui aqui um dispositivo importante pois fornece tanto previsibilidade ao comportamento do próprio corpo, quanto informações necessárias para que a biopolítica avance, quer dizer, sofistiquem a extração de valor (a mais valia) a partir do apelo (político e cultural) feito por cada fragmento do corpo social (o indivíduo e seus coletivos) para continuar produzindo.

A crítica a esses pilares do biopoder (sujeito e instituição) pode ser observada em alguns trabalhos de Cronenberg. Aliás, o conceito de grotesco político vem, justamente, para iluminar essa crítica, pois, através dele, o diretor expressa as inconstâncias do corpo (Medeiros, 2008) como elementos centrais da luta contra o biopoder. É como se o corpo, em um certo momento, resistisse autonomamente ao ordenamento biopolítico (da mente e da rede de poder exterior), atuando contra a estabilização subjetiva e ideológica (necessária para a extração de mais-valia), pois o corpo, imbuído do caráter grotesco, refuta qualquer norma.

Uma noção semelhante pode ser encontrada em Donna Haraway (2000), na ideia de ciborgue, uma vez que ela mina o binarismo (homem-mulher, burguês-proletário) através das tecnologias que, longe de domesticar o corpo, prolonga a sua indeterminação.

O pós-humano, para Haraway, é um movimento que tem em seu centro o corpo híbrido em constante mutação, um corpo em que a ideia de grotesco político está presente na medida em que intensifica a dessubjetivação, ou seja, o processo interminável de constituição do sujeito. Este corpo, diz Haraway (2000, p. 63): “[...] não está sujeito à biopolítica de Foucault; o ciborgue simula a política, uma característica que oferece um campo muito mais potente de atividades”.

Semelhante ao ciborgue, Cronenberg, ao apresentar o corpo humano em associação a próteses tecnológicas, convoca uma metamorfose corporal e subjetiva fazendo advir a instabilidade do conjunto – um gesto essencialmente político porque abre a possibilidade não só de fuga dos enquadramentos de previsibilidade e controle, da situação em que o capital tem prosperado, mas também de uma vida singular.

5 Método

Para o desenvolvimento da análise, utilizaremos o percurso metodológico da Análise de Conteúdo (AC) proposto por Moraes (1999) que compreende cinco etapas: (1) construção do *corpus*; (2) unitarização; (3) categorização ou classificação das unidades em categorias; (4) descrição; e (5) interpretação. Esse percurso ajudou-nos a operacionalizar a teorização

acerca da biopolítica e do conceito de grotesco político (a partir das categorias preexistentes) sobre o objeto empírico (o filme *Videodrome* (1983)).

Na etapa 1, realizou-se um levantamento das obras de Cronenberg as quais a problemática dessa pesquisa (a presença do grotesco político) evidenciava-se. Antes disso, um estudo sistemático do conceito de grotesco a partir de Bakhtin (1999), Sodr e e Paiva (2002) foi realizado a fim de fornecer amplitude semântica a essa categoria analítica.

Após a seleção da obra *Videodrome* (1983), passou-se à observação de planos e cenas do filme em que o grotesco se manifestava. Na etapa 2, a unitarização, buscou-se um conceito de grotesco, dentre aqueles existentes na literatura sobre o tema, que pudesse explicar a estilística, bem como a intencionalidade de Cronenberg.

  importante observar que, nas etapas 1 e 2, a constitui o do *corpus* se deu simultaneamente ao estudo dos conceitos de grotesco preexistentes e a procura de um que melhor se ajustava ao trabalho de Cronenberg. Observou-se que esse conceito – o grotesco cronenberguiano (denominado político) – conectava-se ao debate sobre a biopolítica, já que se apresentava como recurso que viabilizava o confronto com a sujei o e a estabilidade do corpo.

A etapa 3 consistiu, basicamente, no detalhamento da etapa 2. Pois, para chegarmos a uma unidade de análise (o grotesco político) foi necessário dispor de todas as apari es do grotesco no *corpus*, as quais, foram estratificadas conforme os conceitos existentes: (a) grotesco escatológico; (b) grotesco teratológico; (c) grotesco chocante; (d) grotesco crítico. A inten o de dispor os conceitos existentes em quatro categorias foi de explicitar a transversalidade do conceito de grotesco político. Ou seja, todas as quatro ret m diferentemente a dimensão política, mas achamos importante delimitá-la em um conceito próprio (grotesco político) para especificar e detalhar o seu uso por Cronenberg – nesse caso, a discussão biopolítica que está implícita e em opera o em seu discurso. Com isso não queremos dizer que Cronenberg seja um autor da biopolítica, que ele produziu um conjunto de obras a fim de materializar esse campo de tematiza o. Seu êxito aqui foi de ter capturado – através dos recursos que dispunha – uma nova subjetividade constituída a partir de um conjunto de forças – o biopoder.

Após a escolha de *Videodrome* (1983) como *locus* de análise, selecionamos onze enunciados (*corpus*) que, organizados nessas quatro categorias (conforme a Tabela 1), fazem emergir o conceito de grotesco político, ou seja, a ideia de rompimento com a estabilidade do

corpo que representa o estado de coisas dado, a antiga carne, para o advento de uma nova carne.

Quadro 1 - Emergência do grotesco político

Grotesco	Enunciados
Escatológico	A1) abre-se um orifício em formato de vulva no tórax de Max Renn de onde ele retira e guarda objetos (fita VHS, pistola); (44min08s; 1h03min30s). A2) os acoplamentos da fita VHS no tórax e da pistola na mão de Renn são acompanhadas por secreções, sangue e outros fluidos corporais (1h04min27s). A3) a TV explode e pedaços de corpo voam (1h25min45s). A4) após Convex ser baleado e morto por Renn seus órgãos internos crescem descontroladamente rasgando e transbordando a superfície do corpo (1h20min51s).
Teratológico	B1) o braço de Renn se acopla a uma pistola para se transformar em um revólver de carne (1h11min19s; 1h12min06s). B2) uma fita de VHS pulsa como uma criatura e depois assume a forma de carne (34min41s; 1h16m53s). B3) a televisão se transforma em um objeto de carne que beija e atira (38min52s; 1h12min).
Chocante	C1) imagens de violência física e sexual (Videodrome) (8min17s; 14min53s). C2) a personagem Nicki Brand queima o próprio peito com um cigarro(23min13s). C3) Renn bate com um chicote em uma TV que mostra imagens da personagem Nicki/Marsha (53min40s).
Crítico	D1) Renn dá um tiro na própria cabeça (o nascimento da nova carne) (1h26min33s).

Fonte: Elaborado pelos autores.

6 Descrição e interpretação

As etapas 4 e 5 serão realizadas aqui em 4 blocos, a partir da Tabela 1. A cada bloco descritivo, explicaremos a presença do grotesco de maneira diversa e, ao final, na interpretação deste conjunto descritivo, como se configura o grotesco político de Cronenberg.

6.1 Bloco 1 – Grotesco escatológico

Desde o início, o filme apresenta fatos que indicam o gosto de Renn por afetos e sensações corporais: o sexo com Brand, a vida dedicada à pornografia, os toques no próprio corpo, o fascínio pela violência etc. Esses fatos são importantes para a compressão de uma dicotomia central da narrativa, ou seja, a potência da carne (estimulada por essas ações) em relação ao controle da mente e seus congêneres – a alma, a consciência etc. (entendida como configuração estável da subjetividade). Nessa dicotomia há uma supervalorização da carne,

apresentada como matéria viva pulsante que não apenas possui vida própria, alheia à mente (A4), como constitui-se como substância fundamental do mundo – a fita de VHS, a TV e a pistola, a certa altura do filme, são apresentadas como constituídas por tal substância (B2 e B3).

A supervalorização da carne é uma expressão do grotesco que indica um movimento importante: a passagem, reivindicada por Renn, da velha ordem (a antiga carne) – a cultura e a sociedade mergulhada na alienação das imagens (falaremos sobre isso no bloco 3) – para uma outra (a nova carne), da qual se desconhece, porém, sugere-se a urgência de sua chegada. É justamente nessa passagem que a escatologia (*σκάρτος*) é acionada: ela indica tanto o fim da antiga carne (A3) quanto sugere elementos da nova carne (A1 e A2), qual seja, o hibridismo homem-máquina ou – para utilizar uma expressão do movimento pós-humanista – a junção da matéria seca do silício com a matéria úmida do carbono. As secreções, os fluidos e o sangue que se manifestam em alguns planos (A1 e A2) produzem um efeito de vivacidade, vigor e potência da carne que avança sobre os objetos do mundo, plasmando todos eles e gerando instabilidade no conjunto.

É nessa passagem que podemos colocar a questão biopolítica ao nível do indivíduo. Como dissemos, o sujeito é a engrenagem que não só coloca em movimento a biopolítica, mas que a mantém em perpétuo funcionamento. Quando Renn começa a sofrer alucinações decorrentes do acoplamento com os objetos técnicos, observa-se um embate entre a carne e a mente dominada pelo *Videodrome*. As alucinações são frutos do processo de dessubjetivação que abala a estabilidade subjetiva do personagem e interrompem a sua atividade repetitiva de reprodução capitalista⁶, levando-o à derradeira metamorfose na nova carne.

É possível, nessa leitura, observar um movimento subjacente no advento da nova carne que se expressa, ainda, pelo recurso do grotesco: o rebaixamento do corpo (da carne) ao nível dos demais objetos técnicos. Devemos, porém, considerar tal rebaixamento não como um juízo de valor depreciativo, mas como uma crítica à interpretação antropocêntrica que não só elevou o ser humano a uma posição superior, transcendental, em relação aos demais entes intramundanos, como separou mente (*res cogitans*) e corpo (*res extensa*), com superioridade do primeiro sobre o segundo. Como disse Mario Perniola (2005, p. 27) “A pedra contra a qual se choca o cartesianismo não é a ignorância do corpo, nem sua relação com a mente, mas a própria ideia de uma coisa que sente”.

⁶ Algo semelhante pode ser observado em seu outro filme *Cosmópolis* (2012) quando o protagonista dá um tiro na própria mão a fim de estimular o corpo a reagir contra a programação (subjetividade) capitalista que o toma inteiramente.

Na configuração proposta por Cronenberg, mente e corpo dispostos em uma situação de igualdade de forças, cria-se a condição para a superação do biopoder. É que o equilíbrio de forças irá produzir uma constante instabilidade (as alucinações) no conjunto corpo-mente inviabilizando a disposição adequada no interior do sistema normatizado de produção.

Cria-se, então, uma abertura para a singularização do sujeito a despeito da biopolítica que deverá operar sem ele. Na nova carne, na situação em que os sujeitos buscam cada qual a sua própria singularidade, a biopolítica é um mero apêndice, uma máquina vazia.

6.2 Bloco 2 – Grotesco teratológico

Entendemos que o uso do grotesco teratológico neste filme possui, dentro da leitura a que estamos propondo, a finalidade de apresentar (ou dar visibilidade a) os sujeitos e os objetos monstruosos (os ciborgues) que compõem a nova carne (B1, B2 e B3). Essa apresentação é feita de maneira hiperbólica, ou seja, através do exagero de situações que podem levar o público ao riso, à repulsa, mas também à uma reflexão. Mesmo sob o alto risco de certas cenas parecerem ridículas ou pura esculhambação, entende-se que Cronenberg aposta nesse recurso – como a morte de Convex (A4) – a fim de produzir questionamentos do tipo: o que está acontecendo? Por que um corpo tão deformado? É realmente necessário aquele sangue ou aquela excreção? Seria apenas uma forma apelativa de chamar a atenção do público ou haveria algo a mais, uma camada de sentido que não se está percebendo?

Na medida em que estamos considerando Cronenberg como autor com estilo próprio e uma preocupação particular (uma crítica à biopolítica que domina a antiga carne), é inevitável que recusemos a hipótese que reduz as suas produções a mero sensacionalismo.

Assim, observamos duas questões de fundo que estão implícitas na presença de monstros e aberrações em *Videodrome*(1983): a primeira é a dissolução da fronteira que separa o ser humano e os objetos técnicos. Há uma longa tradição na história do pensamento ocidental que reitera essa separação. Podemos citar a distinção entre pessoas e coisas que, segundo Roberto Esposito (2014), está na base da experiência humana, mas também aquela que fundou as ciências humanas e sociais, ou seja, a separação entre cultura e natureza.

Essa fronteira é completamente abolida por Cronenberg, para quem tudo é carne. Quando objetos técnicos como a pistola, a fita de VHS e o aparelho de TV entram na vida de Renn, elas se tornam carne (B1, B2 e B3), criaturas vivas dotadas de sangue e secreção, que respira e emite sons. O reverso desse acoplamento homem-máquina também é possível, ou seja, quando, em uma composição, o objeto técnico avança e predomina sobre o ser humano e

ele passa a ter comportamentos robóticos (a exemplo dos corpos capturados pelo *Videodrome*). Mas a carne prevalece como substância basal que compõe o mundo de Cronenberg, mesmo para um acoplamento dominado pela técnica.

Uma das consequências da abolição dessa fronteira é a diluição entre o mundo das imagens e o mundo considerado real, onde os corpos se encarnam e se reproduzem biologicamente. Lembremos que essa fronteira foi construída a partir daquela anterior entre cultura e natureza, a primeira sendo o *locus* da produção da psique e a outra dos processos físico-químicos. Desse ponto de vista, as alucinações vividas pelos personagens não são efeitos provenientes de um outro plano (psíquico), são mundos ou corpos (imagens) que interagem, no mesmo plano, com outros mundos e corpos (físicos). Vale aqui a observação de Vieira e Coelho (2011, p. 98) sobre o trabalho de Cronenberg:

Tanto *Videodrome* quanto *eXistenZ* trazem uma representação gráfica da dissolução da vida real no virtual – o que Baudrillard nomeia de ‘viral’, no sentido de equacionar imagem com vírus. Os dois filmes literalizam essa equação na medida em que o corpo é invadido, penetrado pela imagem que, como um vírus, se espalha indefinidamente, num cérebro de aparente vida própria que produz mais e novas seqüências de imagens. Corpo e imagem se fundem, tornam-se uma única (id)entidade, numa dissolução completa entre o real e sua representação, entre as fronteiras que delimitavam o interior do exterior.

Desse modo, as composições cronenberguianas produzem entes que estão no limiar da fronteira traçada imaginariamente pelo pensamento ocidental. Assim como no passado aviltaram-se aqueles que não se enquadravam no sistema de normalidade (e separação) hegemônico – os indígenas americanos, os aborígenes da Austrália, os povos da África e do Oriente –, a tendência se verifica hoje entre aqueles forjados na mentalidade da antiga carne.

Outra questão que surge, viabilizada pelo acoplamento homem-máquina, é acerca dos efeitos ambíguos de tal composição. Essa ambiguidade se apresenta pelo duplo efeito da apropriação do objeto técnico: a máquina, se por um lado pode entorpecer o corpo (através de sua associação com o cérebro), por outro lado, é também responsável pela dessubjetivação que irá permitir ao corpo libertar-se da prisão da mente (A4).

A superação da biopolítica, segundo esse enredo cronenberguiano, dependerá de como nos conciliaremos com tais composições.

6.3 Bloco 3 – Grotesco chocante

Desde a metade do século passado, nos EUA, havia um debate entre intelectuais e cientistas norte-americanos sobre os efeitos negativos dos meios de comunicação sobre a mentalidade e o corpo das pessoas (danos no sistema perceptivo, nervoso, motor etc.) (Wolf, 2008, p. 3-71). Esse debate foi atualizado quando *Videodrome* (1983) foi lançado e coincide com o período de hegemonia mundial da televisão. Segundo John Durham Peters (2000), duas tendências passaram a dominar o panorama teórico nesse período: o técnico e o terapêutico. A primeira exaltava os meios (como a TV) dado o seu potencial para revolucionar diversos setores e atividades no mundo; a segunda buscava solucionar o problema do relacionamento humano, entendido como doença⁷. Cronenberg situa-se no meio desse debate e, como veremos, mantém uma posição particular. Aliás, o filme em questão retrata essa discussão de maneira figurativa, por exemplo, ao indicar os severos danos no corpo (câncer) e no comportamento (narcotização) que a nova tecnologia acarretaria, mas também a possibilidade de seu uso para o advento de uma nova consciência.

Para descrever a preocupação da época, ele constrói um contexto em que a TV se expande para todas as partes do planeta e se torna um tipo de instituição – a *Cathode Ray Mission* – algo que estaria entre o hospital, o centro de assistência social e religioso. Criada por Brian O'Blivion e administrada por sua filha, Bianca, essa instituição é um espaço onde moradores de rua, pessoas desempregadas ou com algum distúrbio físico ou mental recebem alimentação e cura para suas enfermidades através de raios catódicos. A descoberta de Renn de que a *Cathode Ray Mission*, com a ajuda de uma empresa privada (a *Spectacular Optical*), estaria convertendo a massa populacional para o mundo das imagens é fundamental para compreendermos a posição política de Cronenberg em relação ao debate supracitado.

A preocupação de que a sociedade da época estaria caminhando para o mundo da tecnologia e da informação (a imagem é também um tipo de informação) manifesta-se no enredo de *Videodrome* (1983), principalmente no gesto de Cronenberg de descrever essa mudança de maneira sombria ou pessimista. Por exemplo, as cenas em que Harlan, Convex e Bianca inserem fitas de VHS no corpo de Renn para alterar o seu comportamento ilustram a

⁷ “No fervilhar pós-guerra sobre 'comunicação', então, dois discursos dominaram: um técnico sobre teoria da informação e outro terapêutico sobre comunicação como cura e doença. Ambos têm raízes profundas na história cultural americana. Os técnicos da comunicação são uma raça diversa, desde Samuel F. B. Morse até Marshall McLuhan, de Charles Horton Cooley a Al Gore, de Buckminster Fuller a Alvin Toffler, mas todos eles acreditam que as imperfeições do intercâmbio humano podem ser remediadas por meio de tecnologia ou técnicas aprimoradas [...] A visão terapêutica da comunicação, por sua vez, desenvolveu-se dentro da psicologia humanista e existencialista, mas suas raízes e seus ramos se espalharam muito além, até o ataque ao calvinismo do século XIX e sua substituição por uma ética terapêutica de autorrealização, e à auto-cultura que permeia a vida burguesa americana” (Peters, 2000, p. 34-35, tradução nossa).

preocupação de um controle visceral dos objetos técnicos sobre a capacidade crítica e cognitiva das pessoas.

O próprio título do filme remete a uma organização espacial quando os corpos são transformados por esses objetos, tornando-se informação e imagem para serem apenas observados. Dromo, oriundo do grego *δρόμος*, indica um lugar de corrida (Yarza, 1945, p. 378). A associação de *dromo* com a palavra latina *video* (ver) resulta na configuração de uma pista ou de um espaço como um teatro circular onde as pessoas assistem imagens correndo pelas paredes para o deleite do público disposto no centro. Uma estrutura arquitetônica semelhante ao panóptico invertido de Foucault em que o indivíduo, passado o período do disciplinamento, agora ocupa o centro do poder e o exerce na vigilância de si e dos outros.

Mas a posição de Cronenberg no debate sobre a televisão – o *videodromo* da época – não é “terapêutica”, nem de euforia total. Para compreendermos isso é importante trazemos o recurso do grotesco chocante que consiste em estimular violentamente o corpo para que esse reaja, ou seja, dê uma resposta afirmativa diante de outros corpos (imagens) que buscam a sua domesticação ou a sua inserção em alguma funcionalidade do capitalismo.

Nesse contexto, assim como Foucault, Cronenberg propõe uma situação em que o indivíduo pode encontrar um espaço de liberdade e, portanto, sair da lógica sistêmica de reprodução do poder. Essa situação é a dor que os personagens afligem a si mesmo ou a outros que buscam a libertação (C1, C2, C3). O sofrimento da carne, estimulada pela dor, leva ao delírio, portanto, à instabilidade, à dessubjetivação, que faz emergir um outro sujeito. A morte é consequência desse processo (D1), nela coincide o abandono da antiga carne e o nascimento da nova.

A dor, o sofrimento da carne e a morte são eventos recorrentes na trama de Cronenberg. O diretor, aliás, já havia revelado naquela entrevista a Rodley (Cronenberg; Rodley, 1997) que *Videodrome* (1983) lida, especificamente, com o sadomasoquismo, a violência e a tortura, o que, obviamente, pode ser interpretado como simples recurso apelativo, ou como chave para o entendimento de uma dimensão político-estético dessa obra e de outras desse cineasta.

6.4 Bloco 4 – Grotesco crítico

A análise de *Videodrome* (1983) em chave biopolítica permite-nos observar uma pedagogia de Cronenberg a partir de figuras do grotesco. Pedagogia porque, conforme

observaram Sodré e Paiva (2002, p. 72), esse recurso viabiliza o “desvelamento público e reeducativo” de aspectos da vida social. Mais do que “simples objeto de contemplação estética”, o grotesco em sua variante crítica, abre à observação de uma “experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida”.

Ao deter-se sobre as preocupações dos anos de 1980 – o avanço da tecnologia e do mundo da informação –, o grotesco nos endereça algumas reflexões de natureza pedagógica (D1): o que um corpo deve fazer nesse momento de transição? Que operações devemos empreender em nós mesmos e no outro a fim de viabilizar a passagem? Como escapar das malhas do poder que nos seduz a continuarmos reproduzindo a lógica sistêmica?

Para além da mensagem final, de inspiração cristã, que o filme possa sugerir – a morte auto infligida do protagonista como exemplo de compaixão, de inspiração ou realização heroica a ser seguido – é possível uma outra pedagogia em Cronenberg a partir dessa obra. Tentaremos sintetizá-la na forma de tópicos que cortam transversalmente as categorias acima e da qual depreendemos o conceito de grotesco político, isto é, que tem como elemento de diferenciação o fato de poder aplicá-lo nos enredos em que a biopolítica se manifesta.

6.5 Tudo é carne

Não há uma separação entre carne humana e não humana – a exemplo daquela que compõem os objetos técnicos. Isso nos leva ao questionamento sobre a fronteira imaginária que separou os seres humanos (*antropo*) e os demais entes do mundo; a ciência da mente, da alma e da psique, e a dos demais objetos apropriáveis do mundo. A biopolítica emerge e se beneficia dessa situação já que seu governo depende da organização e do controle dos corpos em eixo horizontal e vertical, o que acontece quando os corpos se individualizam (baseado na ideia de psique) e passam a operar uma vigilância sobre si, desde as suas mais íntimas ações (anátomo-política) até a vigilância de toda a massa vivente e seus processos sociais a cargo das instituições (nacionais e internacionais). Quando aquela fronteira desaparece, a carne recobra o seu valor – a sua potência de agir e ser afetada – e a ideia de indivíduo dotado de alma, mente e psique (a própria ideia de interioridade) dá lugar à singularização do corpo pela dinâmica da carne.

6.6. Os acoplamentos estão por toda parte

Os acoplamentos são as figuras que habitam o interregno o qual estamos atravessando (a antiga e a nova carne). Hoje, eles assumem a forma de aberrações segundo a interpretação do sistema de normalidade hegemônico, um conjunto de especificações que visam corrigir anomalias para, posteriormente, aproveitar-se delas. Esse sistema cumpre a profecia biopolítica de Foucault – o fazer viver e deixar morrer – já que não busca exterminar o anômalo, mas extrair tudo o que for possível antes de deixá-lo fenecer. Assim, a biopolítica não rejeita os híbridos, mas tenta explorar ao máximo a sua capacidade de produzir valor apropriável (mais valia). Uma forma de libertar os monstros (inclusive aqueles que nos habitam) é fazê-los seguir a dinâmica da carne (a singularização), a despeito do que diz qualquer normatividade.

6.7. A dor liberta a carne

Um corpo narcotizado não sente dor. A vida sob o governo biopolítico é uma vida sem dor. Televisão, telefone, carro, ar-condicionado, produtos da indústria farmacêutica e alimentícia, tudo isso traz conforto e saciedade ao corpo ao custo desse continuar produzindo. Qualquer iniciativa que vá contra esse sistema de recompensa será tomada como aberração e punida com uma dor forte, porém suportável (exclusão, abandono, isolamento, frustração etc.). A finalidade pedagógica disso é domesticar o corpo através de uma ascese da mente, fazer, como em alguns monastérios medievais, o expurgo do pecado de dentro de si para restar apenas o eu puro, a verdade, aquela definida previamente pelo sistema. Mas se a dor é corporal (e não mental), o corpo pode reagir involuntária e violentamente a ponto de a mente perder o controle sobre ele, como nos casos em que a dor leva o indivíduo a perder o foco, a não conseguir se concentrar. A dor corporal extrema, entretanto, pode ocasionar a dessubjetivação e a transformação radical. Em ambos os casos, constitui, nessa pedagogia, um recurso contra a interioridade, a disciplina autoimposta, o governo biopolítico ao nível do indivíduo.

7 Considerações finais

A análise apresentada acima sobre *Videodrome* (1983) nos leva ao entendimento de que Cronenberg capturou de maneira singular a potência da carne e dos acoplamentos técnicos que têm se oferecido na era biopolítica. Mais do que sugerir eventuais mecanismos de libertação a partir da mente (e seus congêneres: a consciência, a subjetividade etc.), ele propõe uma pedagogia voltada ao estímulo da carne, da qual extraímos o conceito de grotesco político, ou seja, um recurso estilístico que pode ser utilizado para analisar outros filmes desse autor, mas também outras discursividades que trazem o questionamento sobre a liberdade no contexto atual.

Contudo, é arriscado afirmar que Cronenberg seja um artista da biopolítica, que ele tenha produzido *Videodrome* (1983) a partir das teorias e conceitos que utilizamos para analisá-lo. É sim um artista, cujo trabalho, como observou Deleuze e Guattari (1992, p. 37), estaria mais voltado à criação de *perceptos* e *afectos*, “[...] pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivencia [...] devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro)” (Deleuze, 1992, p. 171). É nisso que reside a singularidade e a força de sua obra.

Videodrome (1983) permanece atual já que semelhante fenômeno pode ser observado na era das redes sociais digitais: a realidade material (carne) deixada de lado em prol de uma vida abstrata regida por informação. Até personagens importantes dessa trama, como o Dr. Brian O’Blivion, são meros avatares. Assim como os algoritmos ou os discursos que se praticam sem reflexão, pouco importa se há alguém por trás deles. O importante é manter o corpo (individual e social) em constante atividade produtiva para essa máquina impessoal e abstrata chamada capitalismo.

Referências

A MOSCA. Direção: David Cronenberg. Canadá, Estados Unidos: Brooksfilm, 1986. DVD (96 min), son., color.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

BALTAR, M. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 39, n. 38, p. 124-146, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71141>. Acesso em: 16 jan. 2014.

CAPISTRANO, T. As entranhas do cinema: abrindo Cronenberg. *In: O cinema em carne viva*: David Cronenberg. Rio de Janeiro: Wset Multimídia e Editora, 2011. p. 7-14.

CAPISTRANO, T. (org). **O cinema em carne viva**: David Cronenberg. Rio de Janeiro: Wset Multimídia e Editora, 2011.

COSMOPOLIS. Direção: David Cronenberg, Distribuição Imagens Filme, 2012. DVD (105 min), son., color.

CRASH: estranhos prazeres. Direção: David Cronenberg. Canadá, Inglaterra: Alliance Communications Corporation, 1996. DVD (100 min), son., color.

CRONENBERG, D; RODLEY, C. (ed.) **Cronenberg on Cronenberg**. 2 ed. London: Faber and Faber, 1997.

DELEUZE, G. **Conversações, 1972 – 1990**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

ESPOSITO, R. **Le persone e le cose**. Roma: Einaudi, 2014.

FERRAZ, M. C. F. O Cinema Maquínico de David Cronenberg. *In: CAPISTRANO, T. (org). O cinema em carne viva*: David Cronenberg. Rio de Janeiro: Wset Multimídia e Editora, 2011. p. 77-80.

FOUCAULT, M. **Dits et Écrits IV (1954-1988)**. Paris: Gallimard, 1994.

FOUCAULT, M. **Nascimento da Biopolítica**. Curso no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1997.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In: HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. (org.). Antropologia do ciborgue*: as vertigens do pós-humano. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HARDT, M; NEGRI, A. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MEDEIROS, R. F. **Cinema e identidade cultural**: David Cronenberg questionando limites. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MORAES, R. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v.22, n. 37, p. 7-32, 1999.

PELBART, P. P. **Vida Capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PERNIOLA, M. **O sex appel do inorgânico**. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

PETERS, J. D. **Speaking into the air**: a history of the idea of communication. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

SCANNERS. Direção: David Cronenberg. Canadá: Canadian Film Development Corporation, 1981. (103min), son., color.

SODRÉ, M; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
VIDEODROME: síndrome do vídeo. Direção: David Cronenberg. Canadá: Famous Players, 1983. 1 DVD (87 min), son., color.

VIEIRA, J. L.; COELHO, L. A. Subjetividade virtual em “nova carne”: o fim do tempo, espaço e corpo orgânico no sujeito recriado”. In: CAPISTRANO, T (org). **O cinema em carne viva**: David Cronenberg. Rio de Janeiro: Wset Multimídia e Editora, 2011.

WOLF, M. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

YARZA. F. I. S. **Diccionario Griego Español**. Barcelona: Ramon Sopena, 1945.

Long live the new flesh: grotesque and biopolitics in Cronenberg

Abstract

The objective is to present the category of political grotesque. It starts from the hypothesis that this is embedded in the existing concepts of grotesque (eschatological, shocking, teratological, and critical). The content analysis method is used to organize and articulate the two research plans: the theoretical: based on authors such as Bakhtin, Sodr e, and Paiva, who studied the grotesque in literature and communication; and the empirical: from film Videodrome, in our interpretation, presents itself as a critique of the biopolitical order. It is concluded that the political grotesque constitutes a central resource for understanding the works of Cronenberg and others who criticize the mind as a prison of the body.

Keywords

posthumanism; identity; technology; cinema; content analysis

Autoria para correspond ncia

Eduardo Yuji Yamamoto
yujieduardo@gmail.com

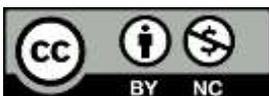
Douglas Meurer Kuspiosz
douglas.meurer@uel.br

Como citar

YAMAMOTO, Eduardo Yuji; KUSPIOSZ, Douglas Meurer. Long live the new flesh: grotesco e biopolítica em Cronenberg. *Intexto*, Porto Alegre, n. 56, e-133928, 2024. <https://doi.org/10.19132/1807-8583.56.133928>

Recebido: 13/07/2024

Aceito: 12/01/2024



Copyright (c) 2024 Eduardo Yuji Yamamoto, Douglas Meurer Kuspierz. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.