



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DOUGLAS MEURER KUSPIOSZ

BIOPODER EM CENA:
O GROTESCO E O CIBORGUE COMO
CONTRADISPOSITIVOS CRONENBERGUIANOS

Londrina
2025

DOUGLAS MEURER KUSPIOSZ

BIOPODER EM CENA:
O GROTESCO E O CIBORGUE COMO
CONTRADISPOSITIVOS CRONENBERGUIANOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Yuji Yamamoto

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Kuspiosz, Douglas Meurer.

Biopoder em Cena: O grotesco e o ciborgue como contradispositivos cronenberguianos / Douglas Meurer Kuspiosz. - Londrina, 2025.
82 f.

Orientador: Eduardo Yuji Yamamoyo.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2025.

Inclui bibliografia.

1. Biopolítica - Tese. 2. David Cronenberg - Tese. 3. Contradispositivo - Tese. 4. Grotesco e Ciborgue - Tese. I. Yamamoyo, Eduardo Yuji. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

DOUGLAS MEURER KUSPIOSZ

**BIOPODER EM CENA:
O GROTESCO E O CIBORGUE COMO
CONTRADISPOSITIVOS CRONENBERGUIANOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Yuji Yamamoto (orientador)
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Manoel Dourado Bastos
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Francismar Formentão
Universidade Estadual do Centro-Oeste -
Unicentro

Londrina, 21 de março de 2025

Dedico este trabalho ao meu pai, Adilson Kuspiosz (1974-2024), que nos deixou cedo demais, e à minha mãe, Rosana Meurer Kuspiosz.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo, Eduardo Yuji Yamamoto, por todas as conversas, orientações e conselhos. Obrigado por acreditar e contribuir para que essa pesquisa se tornasse realidade.

Aos professores Manoel Dourado Bastos e André Azevedo da Fonseca, pelos fundamentais apontamentos na qualificação.

À minha família, por todo o carinho e amor.

À minha companheira, Rafaela Waithmann Santana, por toda a luz e amor que foram fundamentais nos bons e maus momentos. Sem você, o caminho teria sido muito mais difícil.

Aos professores do PPGCom, por toda a contribuição humana e teórica nesses anos inesquecíveis na UEL.

À Patrícia Maria Alves, parceira de mestrado, colega de redação e amiga para a vida.

A todos os amigos do Mestrado, pelos bons momentos que passamos juntos, na sala de aula ou fora dela.

KUSPIOSZ, Douglas Meurer. **Biopoder em cena: O grotesco e o ciborgue como contradispositivos cronenberguianos**. 2025. 82 f . Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

RESUMO

Esta dissertação investiga as estratégias utilizadas pelo cineasta David Cronenberg para desestabilizar o sujeito enquanto dispositivo do biopoder. Partindo da teoria de Michel Foucault, compreendemos o sujeito não como uma essência autônoma, mas como uma construção normativa resultante da atuação dos dispositivos de poder. No entanto, se existem forças que capturam e normatizam, também há uma reação a partir dos contradispositivos, que operam a dessubjetivação e desafiam o biopoder. A partir da Teoria dos Cineastas, de Jacques Aumont, e da Análise de Conteúdo, analisamos quatro filmes de Cronenberg: *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983), *A Mosca* (1986), *Crash – Estranhos Prazeres* (1996) e *Crimes do Futuro* (2022). Identificamos que o cineasta mobiliza duas figuras literárias centrais como contradispositivos: o grotesco e o ciborgue. O grotesco, conforme discutido por Mikhail Bakhtin, expõe a materialidade fluida e mutável do corpo, desestabilizando sua firmeza e funcionalidade dentro da ordem biopolítica. Já o ciborgue, na perspectiva de Donna Haraway, dissolve binarismos estruturantes da subjetividade moderna, como o humano/máquina, minando as bases normativas do sujeito e agindo na criação de um corpo disfuncional, em um processo de destruição do sujeito. A análise revela que a obra de Cronenberg não apenas tematiza os efeitos do biopoder, mas propõe uma insurgência visual e narrativa contra ele. Seu cinema questiona a governabilidade da vida e sugere novas formas de existência, onde o corpo, longe do controle do sujeito, tem um horizonte para expor sua potência.

Palavras-chave: contradispositivo; biopoder; David Cronenberg; grotesco; ciborgue

KUSPIOSZ, Douglas Meurer. **Biopower on Screen: The Grotesque and the Cyborg as Cronenbergian Counter-Dispositifs**. 2025. 82 f. Dissertation (Master's in Communication) – State University of Londrina, Londrina, 2025.

ABSTRACT

This dissertation examines the strategies employed by filmmaker David Cronenberg to destabilize the subject as a dispositif of biopower. Based on Michel Foucault's theory, the subject is understood not as an autonomous essence but as a normative construction resulting from the operation of power dispositifs. However, while there are forces that capture and normalize, there is also a counteracting response through counter-dispositifs, which operate desubjectivation and challenge biopower. Employing Jacques Aumont's Theory of Filmmakers and Content Analysis as methodological approaches, this study analyzes four films by Cronenberg: *Videodrome* (1983), *The Fly* (1986), *Crash* (1996), and *Crimes of the Future* (2022). This study identifies two central literary figures mobilized by the filmmaker as counter-dispositifs: the grotesque and the cyborg. The grotesque, as discussed by Mikhail Bakhtin, exposes the fluid and mutable materiality of the body, destabilizing its solidity and functionality within the biopolitical order. The cyborg, in Donna Haraway's perspective, dissolves the structural binaries of modern subjectivity, such as human/machine, undermining the normative foundations of the subject and contributing to the formation of a dysfunctional body, in a process of subject deconstruction. The analysis demonstrates that Cronenberg's work not only thematizes the effects of biopower but also proposes a visual and narrative insurgency against it. His cinema interrogates the governability of life and suggests new modes of existence, in which the body, freed from the constraints of the subject, unfolds its potentiality.

Keywords: counter-dispositif; biopower; David Cronenberg; grotesque; cyborg

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Abre-se um orifício em formato de vulva no tórax de Max Renn.....	51
Figura 02	A televisão se transforma em um objeto de carne que beija e atira.....	52
Figura 03	Seth, aos poucos, vivencia a dissolução do seu corpo	55
Figura 04	Seth transforma-se, enfim, em uma mosca monstruosa.....	56
Figura 05	A autópsia de Brecken expõe as entranhas do “mutante”.....	57
Figura 06	Saul Tender instala um zíper que acessa o interior do seu corpo.....	59
Figura 07	Renn dá um tiro na própria cabeça (Nova Carne).....	66
Figura 08	‘Talvez no próximo’, diz Ballard a Catherine, após um acidente.....	71
Figura 09:	Ballard volta ao seu carro após sofrer um grave acidente de trânsito.....	72

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Emergência do grotesco na obra de Cronenberg.....	48
Quadro 2: Emergência do ciborgue na obra de Cronenberg.....	65

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....14

Apresentação do problema de pesquisa: dialética entre corpo e sujeito / Proposta de estudo da obra de David Cronenberg a partir da problemática

CAPÍTULO 1 - O BIOPODER.....21

1.1 DO PODER SOBERANO AO BIOPODER.....21

Contexto histórico e filosófico do biopoder / Surgimento da governamentalidade / transição da 'arte de reinar' para a 'arte de governo', ou biopolítica

1.2 A SOCIEDADE DA DISCIPLINA.....25

Surgimento das instituições disciplinares / Disciplina como modalidade de poder / Ampliação dos dispositivos disciplinares

1.3 SOCIEDADE DO CONTROLE.....28

Concepção do surgimento da Sociedade do Controle após os anos de 1970 / Exercício do poder no nível anátomo-político - A intensificação do sujeito - a anatomopolítica é a vigilância de si. / Discussão contemporânea da biopolítica

1.4 O LÉXICO DO BIOPODER.....29

Discussão dos conceitos que englobam o biopoder - governamentalidade, anátomo-política, biopolítica / Contribuições de estudiosos de Foucault

CAPÍTULO 2 - O NASCIMENTO DO SUJEITO.....31

O sujeito como resultado da ação dos dispositivos, que captura o humano / Potência destinada à produção / Intensificação do controle do corpo a partir da subjetividade moderna, que é estanque

2.1 DISPOSITIVO E CONTRADISPOSITIVO.....31

Detalhamento do problema de pesquisa: dialética entre corpo e sujeito / Conceituação de dispositivo, para Foucault e Agamben, e apresentação dos contradispositivos como estratégias para destruição do sujeito

CAPÍTULO 3 - O CAMINHO METODOLÓGICO.....40

Leitura das obras do diretor a partir da Teoria dos Cineastas e operacionalização a partir da Análise de Conteúdo / Definição do corpus, onde o problema de pesquisa encontra materialidade / Organização do corpus em duas categorias: grotesco e ciborgue, contradispositivos de Cronenberg

3.1 GROTESCO.....45

Estudo do conceito de grotesco para Mikhail Bakhtin e Muniz Sodré e Raquel Paiva / Descrição e interpretação das cenas em que o grotesco se manifesta

3.2 CIBORGUE.....62

Discussão proposta por Donna Haraway sobre o ciborgue / Descrição e interpretação das cenas em que as figuras do ciborgue se apresentam nos filmes do diretor

CONCLUSÃO.....74

Seria David Cronenberg um teórico do biopoder? Qual o impacto dos seus contradispositivos na criação de novas possibilidades de vida?

REFERÊNCIAS.....78

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 e 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. 1.051, tradução nossa).

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.

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.

INTRODUÇÃO

Longe de ser uma essência imutável, a ideia de sujeito foi historicamente construída dentro de uma sociedade cada vez mais marcada por uma lógica biopolítica. Michel Foucault, ao investigar o surgimento do biopoder, revelou que o sujeito não é apenas um agente autônomo, mas uma posição fabricada dentro de uma razão de Estado que, cada vez mais, passou a agir sobre a vida das populações e dos indivíduos, regulando suas dimensões biológicas, sociais e políticas. O que chamamos de "eu" é, em grande parte, um efeito dessas forças que capturam e moldam a existência.

O biopoder atua através de dispositivos, isto é, estruturas que regulam e orientam comportamentos, criando normas e padrões que os indivíduos passam a interiorizar. No âmbito do corpo, esse controle se intensifica com a anátomo-política, que opera diretamente sobre a vida biológica, estabelecendo regras para a saúde, a reprodução, o desejo e a própria experiência. Contudo, se existem dispositivos que capturam e normalizam, também há os contradispositivos, que nos oferecem estratégias de desativação e destruição desse controle, possibilitando uma retomada da potência da vida, antes direcionada apenas à produção.

Nesse contexto, esta dissertação propõe uma análise da obra cinematográfica de David Cronenberg, um dos cineastas que mais intensamente explorou a relação entre corpo e poder. Em seus filmes, o corpo aparece como um campo de disputa, atravessado por mutações, hibridismos e transgressões. O grotesco e o ciborgue – duas figuras recorrentes em sua filmografia – são utilizados como estratégias narrativas e visuais para desestabilizar o sujeito enquanto dispositivo de controle. A partir dessas representações, Cronenberg questiona a normatividade imposta ao corpo e propõe alternativas que escapam à captura biopolítica - novas formas de vida e organização social.

A problemática desta pesquisa é, portanto, a dialética entre corpo e sujeito que encontra materialidade na obra do diretor, especificamente nos filmes *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983), *A Mosca* (1986), *Crash - Estranhos Prazeres* (1996) e *Crimes do Futuro* (2022), que foram selecionados para análise. Adotamos um referencial teórico baseado nos estudos sobre biopoder, dispositivos e contradispositivos. Além disso, o ciborgue de Donna Haraway (2000) e a estética do

grotesco, conforme discutida por Mikhail Bakhtin (1999) e outros autores, fornecem ferramentas analíticas essenciais para interpretar o cinema de Cronenberg.

A metodologia adotada combina duas abordagens complementares. Primeiro, aplicamos a Teoria dos Cineastas, de Jacques Aumont (2004) e Rui Graça et al. (2015), que permite compreender a filmografia de Cronenberg como uma forma de pensamento cinematográfico, ou seja, uma teorização sobre o próprio cinema e suas possibilidades expressivas. Em segundo lugar, utilizamos a Análise de Conteúdo para sistematizar as representações do grotesco e do ciborgue nos filmes selecionados, que apresentam de forma mais evidente a tensão entre corpo e sujeito.

No primeiro capítulo, denominado O Biopoder, apresentamos um amplo panorama histórico e filosófico sobre os conceitos de governamentalidade, biopolítica, anátomo-política e biopoder, a partir da contribuição de Foucault e seus estudiosos. Construimos um percurso teórico que apresenta a genealogia do poder desenvolvida por Foucault, mostrando o rompimento entre o poder soberano, característico da Idade Média, até o desenvolvimento de uma arte de governar, focada em uma razão de Estado típica da contemporaneidade e de uma sociedade capitalista. É nesse contexto que o controle - e a gestão - das populações se tornou uma necessidade, uma vez que o poder passa a incidir diretamente na vida (*bios*). O objetivo sempre foi produzir forças e fazê-las crescer - como mostra a evolução da Sociedade da Disciplina, que a partir de instituições como a escola, a fábrica, a prisão e o hospício busca adestrar o homem, cuja influência é percebida até a década de 1970, quando ocorre uma mudança para o que Deleuze (1992) chama de Sociedade de Controle, em que o poder deixa de agir a partir do encarceramento, ou seja, de instituições fechadas.

O segundo capítulo, chamado O Nascimento do Sujeito, mostra o percurso do humano para a construção do sujeito. É aqui que se evidencia o papel dos dispositivos (uma rede heterogênea, segundo Foucault) para o nascimento do sujeito, uma vez que eles atuam na captura e no controle dos viventes. O sujeito, portanto, enquanto resultado da influência dos dispositivos, pode ser entendido também como sujeito-dispositivo, uma vez que, em um âmbito anátomo-político, atua para a manutenção do controle sobre o indivíduo. É uma canalização da potência da vida para a produção em detrimento de um horizonte muito mais amplo.

Por outro lado, existem estratégias de reação a essa dominação - os contradispositivos. Agamben (2009) apresenta o conceito de profanação como uma dessas possibilidades, uma vez que rompe com a capacidade do dispositivo determinar a vida do humano e restitui ao uso comum o que antes havia sido capturado e privatizado. Outra importante contribuição para o enfrentamento aos dispositivos pode ser encontrada em Deleuze (2002), a partir do conceito de imanência, uma vez que a vida pura, dentro desse plano imanente, há uma fuga do sujeito-dispositivo pois o conceito ultrapassa qualquer indivíduo.

É no terceiro capítulo, O Caminho Metodológico, que apresentamos uma articulação entre a Teoria dos Cineastas, proposta por Aumont (2004) e desenvolvida por Rui Graça et al. (2015), e a Análise de Conteúdo para observar como o problema da pesquisa encontra eco no *corpus selecionado*, qual seja as cenas, planos e recortes dos quatro filmes selecionados.

E optamos por analisar a obra de David Cronenberg em chave biopolítica porque se trata de um cineasta que vem desenvolvendo, desde a década de 1960, uma produção marcada por ideias e posicionamentos políticos, sempre colocando o corpo no centro de suas discussões. Nascido em Toronto, no Canadá, em 1943, seu primeiro longa-metragem de maior impacto foi *Scanners - Sua Mente Pode Destruir* (1981); dois anos depois, Cronenberg realiza *Videodrome - A Síndrome do Vídeo* (1983), que antecedeu *Na Hora da Zona Morta* (1983) e *A Mosca* (1986). Percebe-se, logo de início, um talento para a produção de obras no campo da ficção científica e do horror, citando como exemplo os filmes *Gêmeos - Mórbida Semelhança* (1988), *Crash - Estranhos Prazeres* (1996) e *eXistenZ* (1999). Mais recentemente, lançou *Cosmópolis* (2012), *Crimes do Futuro* (2022) e *The Shrouds* (2024).

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, 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.

Com sua filmografia crua e visceral, Cronenberg nos apresenta personagens em constante processo de dessubjetivação: o ser humano cujo corpo se funde a um inseto, numa transformação descontrolada; objetos inanimados que adotam características biológicas; a constante evolução do corpo humano a partir neo-órgãos,

aparentemente, sem nenhuma função. Esses temas, que perpassam praticamente toda sua obra, são marcas do gesto político de Cronenberg, que, por si só, funciona como uma forma de combater o controle exercido pelo sujeito.

Destaca-se, em seus trabalhos, cenas chocantes que produzem geralmente mal-estar e até repulsa no público. Em entrevista a Chris Rodley, o diretor afirma que esses elementos são centrais em seus filmes, assim como o sexo. “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 e Rodley, 1997, p. 65, tradução nossa). Cronenberg (ibid., p. 80) 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”. O corpo disfuncional atua como figura estratégica em suas produções, apresentando figuras que estão em constante revolução corporal.

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. (ibid., p. 80)

A estratégia para um contrapoder começa a partir do corpo, mas não só. Há o componente técnico que se acopla a ele para produzir um outro ser humano. Isso estaria em andamento hoje, segundo Cronenberg (ibid., p. 82) quando, por exemplo, uma pessoa “desenvolve outro braço”, algo que “pudesse realmente mudar fisicamente a aparência – mutar”.

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 (ibid., p. 82).

Essa discussão ganha concretude quando a deslocamos ao âmbito acadêmico, mais precisamente ao problema proposto pelo biopoder que opõe, de um lado, o sujeito (ou a mente, como diz Cronenberg), substância abstrata e produzida para o

controle microfísico, segundo Michel Foucault (1997, p. 28), e, de outro lado, o corpo, enquanto substância concreta, alvo desse controle.

A obra de David Cronenberg tem sido objeto de estudo no campo da Comunicação nas últimas décadas, devido às suas particularidades e, sobretudo, às suas contribuições para a discussão cinematográfica. Filmes como *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* e *eXistenZ*, por exemplo, já foram amplamente discutidos por pesquisadores que estudam as nuances de suas narrativas. Falar sobre o estado da arte sobre Cronenberg, hoje, é uma tarefa desafiadora. Sua filmografia prolífica e seu trabalho com a linguagem — cinematográfica ou não — fazem dele um autor relevante às investigações científicas no campo da Comunicação.

Tomemos como exemplo as contribuições de Souza (2023), que investigou o livro *Consumidos*, escrito por Cronenberg, à luz dos Estudos da Mídia, dialogando com autores como Marshall McLuhan, Friedrich Kittler, Erick Felinto e Donna Haraway. O estudo mostra como, no romance, os dispositivos tecnológicos não são apenas próteses - como o ciborgue de Haraway já sinaliza -, mas garantem uma existência fora do corpo, pós-humana, descorporificada, em que as extensões do corpo se tornam o próprio corpo (Souza, 2023).

Uma importante contribuição para a discussão do cinema de Cronenberg está no trabalho de Medeiros (2016), que analisa a forma como o diretor discute o corpo e a sexualidade humanos e quais são as questões sociais, culturais e artísticas implicadas na representação decorrente da biotecnologia e da interação com outros corpos através da violência e do sexo. Medeiros (2016) mostra como o grotesco de Mikhail Bakhtin, por exemplo, ajuda a compreender o devir-corpo cronenberguiano. A pesquisa defende que o corpo está sempre no centro das discussões do diretor, desde o início da sua carreira.

Antes, Medeiros (2008) já havia observado nos filmes de Cronenberg um processo de constante devir entre o corpo e a identidade. 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), essa ideia de devir-corpo remete a um hibridismo biológico e cultural – como no caso de Seth Brundle, protagonista de *A Mosca*, que tem seu corpo metamorfoseado com um inseto após uma experiência científica. Para ela, “o corpo é a essência da existência dos personagens cronenberguianos” que buscam se reconhecer e construir suas identidades “e nesse processo confrontam a incerteza das identidades e a inconstância do corpo” (ibid., p. 190).

Outro exemplo de abordagem do diretor é evidenciada por Fernandes (2016), que analisou o filme *eXistenZ* a partir da relação conceitual entre a teoria dos media de McLuhan e o pensamento de autores que trabalham com a comunicação digital, e sinalizou que um dos principais pontos de aproximação entre Cronenberg e o pensamento mcluhaniano referente “ao discurso conceitual da tecnologia como elemento de extensão para o ser humano” (Fernandes, 2016, p. 113).

Davies (2024) investiga na obra de Cronenberg a relação entre o corpo e a tecnologia, partindo das contribuições teóricas de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Na obra do diretor, a tecnologia sempre atua para produzir algo novo - nos níveis da mente, do corpo e do social. “Essa produção de novidade perturba as coordenadas segundo as quais entendemos esses três termos, revelando potenciais políticos no presente que podemos escolher lutar a favor ou contra”³ (Davies, 2024, p. 42).

O livro-coletânea *Cinema em Carne Viva* (Capistrano, 2011) oferece uma análise multifocal acerca da questão do acoplamento corpo e máquina em Cronenberg. Vieira e Coelho (2011) destacam que, em *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983), a questão central está no que eles chamam – parafraseando 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 e 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: “[...]”

³ Do original: “Within Cronenberg’s work, technology always serves to produce something new, with these productions always existing across the levels of the mind, the body, and the social. This production of newness disrupts the coordinates according to which we understand these three terms, revealing to us political potentials in the present which we can choose either to fight for or to fight against”.

é possível observar nos filmes de Cronenberg uma reação aos novos mecanismos biopolíticos de controle social” (Capistrano, 2011, p. 8).

Bentes (2011) ainda destaca, no mesmo livro, como vários filmes de Cronenberg têm personagens que são alterados por implantes na carne, em que a biotecnologia amplia as capacidades do ser humano. Em *Videodrome: A Síndrome do Vídeo*, continua Bentes (2011), a fusão homem-vídeo é o passo primordial para a perda da consciência e a criação de uma nova humanidade.

Dentre as inúmeras possibilidades de investigação do trabalho de um diretor tão versátil, percebemos que o diálogo de sua obra com o biopoder, tema que tem sido recorrente em pesquisas do campo da Comunicação⁴, é frequente, sobretudo em estudos em outros países. Hunter (2024), a partir do filme *Crimes do Futuro* (2022), analisa como o corpo é transformado e controlado em um contexto biopolítico - em uma perspectiva, novamente, do devir-corpo. Aqui, o corpo trans ilustra com clareza o processo de evolução do corpo, uma vez que Cronenberg apresenta uma nova linguagem e as tentativas de controle sobre esse corpo.

Também percebemos uma discussão interessante no trabalho de Fernandez (2006), que embora não se concentre especificamente no biopoder, discute temas centrais na obra do diretor, quais sejam a transformação do corpo e a fragmentação da identidade, aspectos que dizem respeito ao contexto biopolítico.

Segundo Cronenberg (Cronenberg e Rodley, 1997), é a partir do corpo que se organiza uma tentativa de insurgência ao controle. É através do grotesco e do ciborgue que o diretor organiza uma dialética entre o corpo e o sujeito para orquestrar sua crítica aos dispositivos de poder, uma vez que essas imagens disfuncionais - como o corpo que deixa de ser integralmente orgânico, ou cuja carne está em permanente revolta - produzem dessubjetivação⁵.

⁴ Segundo Yamamoto e Kuspiosz (2024), “o tema é disperso e aciona a concepção mediática de comunicação, a abordagem macrossocial é predominante, e seus autores mais aplicam do que criticam ou resignificam o campo semântico do biopoder”.

⁵ Revel (2011, p. 82) explica que, para Michel Foucault, o estudo da subjetivação possui dois caminhos: os modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos; e a maneira como o ser humano se constitui enquanto sujeito a partir das técnicas de si. Esses processos que dão origem aos sujeitos, continua Revel (2011), dialogam intimamente com a governamentalidade.

CAPÍTULO 1 - O BIOPODER

O tema do biopoder tem ganhado, nos últimos anos, cada vez mais importância dentro dos estudos comunicacionais. Esse amplo espectro de investigação proposto por Michel Foucault, ainda durante a década de 1970, nos apresenta um estudo da natureza do poder moderno enquanto gestão da vida em sua totalidade (alma, corpo, população) – o chamado poder de “fazer viver” e “deixar morrer” (Foucault, 2000, p. 287). Com um campo semântico diverso, que suscita conceitos como governamentalidade, biopolítica e anátomo-política, o estudo de Foucault encontra espaço na Comunicação - ainda que, pelo menos nos últimos 20 anos, o tema seja disperso e acione uma concepção mediática de comunicação, e não haja necessariamente uma ressignificação do campo semântico do biopoder (Yamamoto e Kuspiesz, 2024).

Mas é importante, nesta etapa do nosso estudo, apresentarmos um panorama histórico-filosófico sobre a questão do biopoder, tanto por Foucault quanto por seus estudiosos, que nos trazem diferentes concepções sobre os conceitos abarcados nesse léxico.

1.1 DO PODER SOBERANO AO BIOPODER

Um dos primeiros momentos em que Foucault aborda a questão biopolítica é na conferência *O nascimento da medicina social*, em que apresenta sua hipótese de que o capitalismo, entre os séculos XVIII e XIX, socializou o corpo enquanto força de produção e de trabalho, de modo que o controle da sociedade sobre os indivíduos também se dá no e pelo corpo. “Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade bio-política. A medicina é uma estratégia bio-política” (Foucault, 1998, p. 80).

O ponto central desse período dos estudos de Foucault é como esse novo poder contemporâneo se diferenciava do poder precedente, o soberano, próprio da Idade Média e simbolizado na arte de reinar do príncipe. A arte de reinar, portanto, focada em virtudes tradicionais como sabedoria, justiça, liberdade, respeito às leis divinas e aos costumes dos homens, dá lugar a uma racionalização de Estado que Foucault chama de arte de governar - ou governamentalidade. Ou seja, a partir do

século XVIII, uma nova forma de poder começa a ser exercida nas sociedades modernas visando controlar a conduta dos indivíduos e das populações a partir de instituições, normas, saberes e discursos. Assim, além de impor regras, a governamentalidade produz sujeitos que internalizam e reproduzem essas regras, sendo atores ativos na manutenção da ordem social.

Essa razão de Estado, explica Foucault (2008a), está relacionada ao desaparecimento da unidade política medieval, o que ocasionou uma luta pela sobrevivência entre diferentes Estados em um contexto de fragmentação. Esse foi o campo para o surgimento de algumas estruturas políticas e sociais que foram precursoras de algumas das racionalidades políticas que Foucault analisa no contexto da governamentalidade, como a gestão de populações e a regulação da vida social. É nesse contexto que surgem mecanismos como a tecnologia diplomática-militar e a polícia, no sentido de fazer crescer as forças do Estado pela sobrevivência, situação de maior relevância que a mera legitimidade do soberano sobre as terras que detém. Ademais, entre esses dois elementos fundamentais, encontra-se o comércio e a circulação monetária interestadual (Foucault, 2008a).

Para Foucault, o livro *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel, sintetiza essa literatura da teoria soberana do poder. Mas, mais importante do que a obra em si, é a própria literatura anti-Maquiavel que surgiu à época e que apresenta postulados que darão origem à arte de governar - ou à própria ciência política.

Uma problemática apontada por Foucault sobre essa forma de governo típica da Idade Média é justamente a relação de exterioridade que o príncipe mantém com seu principado. Não há nenhum motivo para que os súditos aceitem esse poder, ao passo que o governante precisa usar do exercício do poder para “manter, reforçar e proteger este principado [...] É este liame frágil do príncipe com seu principado que a arte de governar apresentada por Maquiavel deve ter como objetivo. [...] Ser hábil em conservar seu principado não é de modo algum possuir a arte de governar” (Foucault, 1998a, p. 279-280).

Exemplos de obras críticas a Maquiavel, expõe Foucault (1998a), são as de Guillaume de La Perrière, que cita inúmeras formas de governo (do pai que governa a casa; do professor que governa o discípulo; do príncipe que governa seu Estado) que estão sempre inseridas dentro de um contexto maior, do Estado e da sociedade.

François de La Mothe Le Vayer propõe três tipos de governo: o governo de si (respeito à moral); da família (respeito à economia) e do Estado (respeito à política).

De acordo com Foucault (1998a), toda a literatura sobre a arte governar tem como foco introduzir a economia, ou seja, a gestão dos indivíduos ao nível da gestão do Estado. Esse trabalho permeia desde o século XVI até o século XVIII. “A palavra economia designava no século XVI uma forma de governo; no século XVIII, designará um nível de realidade, um campo de intervenção do governo através de uma série de processos completos absolutamente capitais para nossa história” (ibid., p. 282).

[...] a arte de governar procurou fundar-se na forma geral da soberania, ao mesmo tempo em que não pôde deixar de apoiar-se no modelo concreto da família; por este motivo, ela foi bloqueada por esta ideia de economia, que nesta época ainda se referia apenas a um pequeno conjunto constitutivo pela família e pela casa. Com o estado e o soberano de um lado, com o pai de família e sua casa de outro, a arte de governo não podia encontrar sua dimensão própria. (ibid., p. 287).

É a partir de uma série de fatores, continua Foucault (1998a), que a arte de governar pôde se desenvolver. A expansão demográfica do século XVII, a estatística e o desenvolvimento da ciência, em que problemas específicos da população foram isolados, são dois exemplos apontados pelo autor. A população aparece com destaque central aqui, uma vez em que, com esse grupo de indivíduos, a arte de governar poderia “ser pensada a partir do modelo da família, a partir da economia entendida como gestão da família” (Foucault, 1998, p. 288-289). O controle de aspectos da vida da população, como qualidade de vida e zelo com a saúde, por exemplo, mediadas por campanhas e técnicas que permitem uma maior taxa de natalidade, coloca-se como uma preocupação decisiva. A população, continua Foucault (1998), surge mais como um objetivo e uma ferramenta do governo do que como uma expressão do poder do soberano; ela é vista como um sujeito que possui necessidades e desejos, mas também como algo que pode ser manipulado e dirigido pelo governo.

O interesse individual - como consciência de cada indivíduo constituinte da população - e o interesse geral - como interesse da população, quaisquer que sejam os interesses e as aspirações individuais daqueles que a compõem - constituem o alvo e o instrumento fundamental do governo da população. Nascimento

portanto de uma arte ou, em todo caso, de táticas e técnicas absolutamente novas. (Foucault, 1998a, p. 289).

O controle da população e seu disciplinamento são indissociáveis da arte de governar, constituindo o triângulo “soberania, disciplina e gestão governamental” (Foucault, 2008a, 143). E não poderia ser diferente, uma vez que, para esta nova sociedade em nascimento, fundamental era dar forma à massa disforme que se amontoava nas grandes cidades. Ao contrário do poder monárquico, em que os súditos formavam um grupo homogêneo, a população liberal precisa ser, à luz da disciplina, moldada e individualizada. A biopolítica coloca-se, portanto, como “a maneira que se procurou, desde o século XVIII racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raças” (Foucault, 2008b, p. 431).

A mudança da soberania para o poder biopolítico pode ser compreendida por um jogo de palavras, pois trocou-se o direito de “fazer morrer e deixar viver” para o de “fazer viver e deixar morrer”. Pelbart (2003) diz que esse novo regime de poder é voltado para produzir forças e fazê-las crescer, tendo a sobrevivência da população (biopolítica) como norte, logo o poder tem interesse maior em fazer viver. “O ‘fazer viver’ a que se refere Foucault, característico do biopoder, se reveste de duas formas principais: a disciplina e a biopolítica” (ibid., s/p).

A disciplina foi amplamente analisada por Foucault e pode ser compreendida a partir de suas próprias instituições (fábrica, hospital, igreja, exército) que visam a disciplina do corpo desde o século XVII. A biopolítica se mobiliza, a partir do século XVIII, como a gestão da vida em um âmbito maior, dizendo respeito à população.

Enquanto, no direito de soberania, a morte era o ponto em que mais brilhava, da forma mais manifesta, o absoluto poder do soberano, agora a morte vai ser, ao contrário, o momento em que o indivíduo escapa a qualquer poder, volta a si mesmo e se ensimesma, de certo modo, em sua parte mais privada. O poder já não conhece a morte. No sentido estrito, o poder deixa a morte de lado. (Foucault, 2000, p. 296).

Segundo Foucault, para que a biopolítica atingisse tal alcance e capilaridade foram necessários séculos de adestramento ou docilização dos corpos. A descoberta da prática de si, 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, na constituição de uma identidade. A articulação dessa instância microfísica do sujeito com a instância superior, a rede dos macropoderes (o Estado, as instituições e demais aparelhos de governo), culmina 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 sujeitado 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, 2008a, p. 243-244).

1.2 A SOCIEDADE DA DISCIPLINA

Foucault (2004) identifica, já em *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*, livro lançado em 1975, o surgimento de um novo poder baseado sobretudo na docilização do corpo: o poder disciplinar. Ele assinala que, ao longo dos esquemas de docilidade do século XVIII, o corpo “está preso nos interiores de poderes muito apertados, que lhe impõe limitações, proibições ou obrigações” (ibid., 118). É a partir da disciplina que nasce uma arte do corpo humano, cujo objetivo é tornar o corpo obediente e, principalmente, útil à produção.

As instituições da disciplina operam por meio de técnicas de vigilância, normalização e adestramento dos corpos, garantindo a docilização e utilidade dos indivíduos. A escola, por exemplo, molda comportamentos e horários, enquanto o hospital regula a saúde dos corpos, e a prisão impõe a correção das condutas desviantes. O poder passou a operar diretamente sobre os corpos individuais, buscando otimizar suas capacidades, aumentar sua eficiência e disciplinar seus movimentos.

É nesse contexto que se observa o surgimento da anátomo-política, uma vez que as técnicas disciplinares não apenas direcionam o que os indivíduos fazem, mas também como o fazem, moldando seus corpos para que sejam mais eficientes, produtivos e obedientes. A disciplina transforma os corpos em dóceis, aumentando

suas capacidades físicas e habilidades (tornando-os mais úteis economicamente), mas ao mesmo tempo reduzindo sua autonomia, submetendo-os a uma relação de dominação.

A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. (ibid., p. 119).

Se por um lado, ao longo da Idade Média, o que vale é a verdade e a vontade do Poder Soberano sobre o corpo do condenado, o Iluminismo - e a Reforma Jurídica - cria um aparelho punitivo e a prisão como um espaço de punição. Não é à toa que Foucault (2004) destaca que os iluministas que descobriram as liberdades acabaram por inventar as disciplinas. E o processo do poder disciplinador é exatamente a docilização de um corpo visando a produção. Trata-se do processo de, a partir de uma massa sem força, criar uma máquina produtiva, indo do macro para o micro, intervindo e disciplinando o próprio indivíduo em relação ao seu corpo.

Entre as práticas de docilização estão, claro, o encarceramento ao espaço - colégios, quartéis em que “o espaço das disciplinas é sempre no fundo, celular” (ibid., p. 123); o tempo, como o apito de uma fábrica ou o sinal de uma escola, que determinam quando iniciar ou encerrar uma atividade; a articulação corpo-objeto, a partir da relação que o corpo mantém com o objeto que ele manipula. O poder disciplinar, ao contrário das punições da Idade Média, não busca retirar, mas sim adestrar (Foucault, 2004), de modo que não quer reduzir as forças produtivas. Configura-se como um micropoder cujo objetivo-fim é usar o corpo e redistribuir as forças.

Temos que deixar de descrever sempre os efeitos de poder em termos negativos: ele ‘exclui’, ‘reprime’, ‘recalca’, ‘censura’, ‘abstrai’, ‘mascara’, ‘esconde’. Na verdade, o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção. (ibid., 161).

O exemplo central é a criação do panóptico pelo jurista iluminista Jeremy Bentham, em que, em uma prisão, o espaço é quadriculado, fechado, em vigilância constante; a partir de uma torre central, todos os detentos são vigiados e, ao mesmo tempo, têm visão plena da torre, mas não sabem exatamente quem os vigia. Para Foucault (2004, p. 166), o efeito mais importante do panóptico é “induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder”.

Foucault fala em duas imagens da disciplina. Uma é a instituição fechada, voltada para funções negativas, para fazer o mal e romper as comunicações; e outra é o panoptismo, em que há uma disciplina mecanismo, que melhora o exercício do poder e o torna mais rápido e eficaz.

O movimento que vai de um projeto ao outro, de um esquema de disciplina de exceção ao de uma vigilância generalizada, repousa sobre uma transformação histórica: a extensão progressiva dos dispositivos de disciplina ao longo dos séculos XVII e XVIII, sua multiplicação através de todo o corpo social, a formação do que se poderia chamar grosso modo de sociedade disciplinar (ibid., p. 172).

É importante entender que, para Foucault, a disciplina é uma maneira de exercer o poder, e que a força não é a regra. Ao contrário do soberano, em que o poder - e a punição - estão à cargo do rei, esta nova sociedade liberal quase nunca tenta reprimir, danificar, prejudicar o homem; é uma técnica na qual o poder sempre produz, e nunca reprime, a partir da violência mais sutis, pequenos constrangimentos e castigos, que apenas moldam o comportamento e a forma de conduzir a sociedade. Em meio à sociedade disciplinar, o panóptico é por excelência uma tecnologia do poder; essa constante vigilância social, em um sentido mais amplo, tem papel central para evitar revoltas e evitar o gasto político.

Essa generalização disciplinar caminha a partir da moralização das condutas, produzindo uma imagem modelo do homem; a ampliação dos dispositivos disciplinares - da escola, para a fábrica; da fábrica, para o hospital; do hospital, para o manicômio; e, em último caso, à prisão. Em todas essas etapas da vida do homem, a vigilância é uma constante - os pais, os professores, os gerentes. Não à toa, Foucault (2004, p. 178-179), contrapondo Guy Debord, afirma que “nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância; sob a superfície das imagens, investem-se

os corpos em profundidade; atrás da grande abstração da troca, se processa o treinamento minucioso e concreto das forças úteis”.

1.3 SOCIEDADE DO CONTROLE

A dinâmica apresentada por Foucault é visível até meados dos anos de 1970, quando nasce o que o filósofo francês Gilles Deleuze (1992) chama de Sociedade do Controle, em que os indivíduos passam a viver sob uma condição normatizadora de vida. Antes, através da disciplina, os sujeitos eram operados a partir de uma lógica de encarceramento: da escola, para fábrica; da fábrica, para o hospital; do hospital, para a prisão. No entanto, a segunda metade do século XX é marcada por uma crise generalizada desses meios de confinamento, para Deleuze, que acabam por passar por supostas reformas necessárias:

Por exemplo, na crise do hospital como meio de confinamento, a setorização, os hospitais-dia, o atendimento a domicílio puderam marcar de início novas liberdades, mas também passaram a integrar mecanismos de controle que rivalizam com os mais duros confinamentos. Não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas (Deleuze, 1992, p. 224).

Deleuze já havia previamente anunciado a configuração da biopolítica atual – que ganha concretude nas descrições de Hardt e Negri (2001) –, mas também certas distinções em relação às modalidades de poder precedentes: o poder soberano e o poder disciplinar, vigente até os anos de 1970 nas sociedades industriais do Ocidente. Na biopolítica, o exercício do poder 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, na biopolítica há um avanço nesse processo e o poder será exercido também ao nível anátomo-político, em espaço e tempo abertos, espalhando-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.

Yamamoto (2022) aponta as contribuições de Hardt e Negri para a investigação do biopoder no campo da Comunicação. Há um tensionamento entre esses dois conceitos (biopolítica e comunicação) e uma pioneira discussão política sobre a internet no início dos anos 2000, período em que o livro *Império* foi publicado. Segundo Yamamoto, a obra e o conceito de Império contribuem para a compreensão das nuances do capitalismo do século XXI.

O efeito disso pode ser notado no abandono paulatino do modelo linear da comunicação - próprio de um tipo de sociedade que estava desaparecendo (baseado na fábrica e no trabalho industrial), que se organiza também a partir de um tipo de comunicação (a comunicação de massa) - para a adoção de um esquema circular, dinâmico, interacionista, reticular e globalizado. (ibid., p. 25).

Para Yamamoto (2022), essa nova configuração viabilizou novas abordagens acerca da problemática da biopolítica no campo comunicacional: uma perspectiva política da internet; substituição do conceito de imperialismo por Império; e o uso dos meios de comunicação para agenciamento da multidão. Ao contrário do panóptico, a Sociedade do Controle é um autocontrole na biopolítica moderna, atual. Trata-se de uma autodisciplina. Os processos disciplinares foram tão intensos que o sujeito chegou ao grau máximo da submissão.

1.4 O LÉXICO DO BIOPODER

A investigação de Michel Foucault do amplo espectro descrito como biopoder pode ser resumida como o estudo da natureza do poder moderno na gestão da vida (bios) em sua totalidade. Como já evidenciamos, entra em cena o “fazer viver” e “deixar morrer”, em contraposição ao poder soberano, característico da Idade Média. Isso é importante porque, ao longo da contextualização teórica das discussões de Foucault, deparamo-nos com um complexo léxico que julgamos importante evidenciar e aprofundar daqui para frente.

São imprescindíveis os conceitos de biopolítica e anátomo-política, pois, apesar de diferentes, apresentam dois eixos que permitem um estudo do poder nas instâncias macro, voltada às leis e instituições, ou seja, vertical, de cima para baixo, no caso da biopolítica; e micro, com a anátomo-política, em que o poder se manifesta

de forma horizontal, a partir do exercício e das práticas de poder que o sujeito aplica sobre si mesmo e sobre os outros em termos de domínio e submissão.

Entre os estudiosos de Foucault, não há um consenso nas definições desses conceitos. Bazzicalupo (2018) entende por biopolítica a importância crescente da vida e do corpo na gestão política. O poder, aqui, “toma conta dos corpos e de sua regulação” (Bazzicalupo, 2018, s/p). Pelbart (2003), outro estudioso de Foucault, define o biopoder como uma “tecnologia de dupla fase”, que é a concepção que buscamos aplicar neste estudo: por um lado tem-se a anátomo-política do corpo (o corpo-máquina) e, por outro, a biopolítica da população (corpo-espécie). “[...] é o modo que tem o poder de investir a vida de ponta a ponta”. Revel (2005), por sua vez, afirma que a noção de biopolítica implica na análise do quadro histórico da racionalidade política, ou seja, o próprio liberalismo, que tem a população como objeto. Revel (2005) também compreende a anátomo-política como “disciplina” no âmbito do indivíduo.

Dentro desse complexo campo de conceitos desenvolvidos por Foucault, a anátomo-política é o que possui maior relevância para o nosso estudo, uma vez que o sujeito é o alvo do poder contemporâneo. É exatamente no nível micro, no indivíduo, em que o poder possui maior influência na constituição das subjetividades. A anátomo-política não apenas molda os corpos, mas impacta na maneira como os indivíduos se percebem, se comportam e se relacionam com o mundo ao ser redor.

O sujeito resultado da anátomo-política já possui uma série de normas internalizadas ao longo do processo de socialização em instituições como escola, família e trabalho. O processo de normatização faz com que os indivíduos se autorregulem, agindo de acordo com as expectativas do biopoder mesmo na ausência da vigilância direta - é um corpo, podemos chegar à conclusão, docilizado pelo controle, que aceita e reproduz as estruturas de poder.

CAPÍTULO 2 - O NASCIMENTO DO SUJEITO

O que é o humano? A partir de que momento essa vida, marcada por sua potência, torna-se um sujeito? Essas são algumas perguntas que buscamos responder neste capítulo, voltado à discussão dos dispositivos e contradispositivos. Os primeiros são definidos por Foucault (2000, p. 244) como um conjunto heterogêneo que engloba “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas [...] o dito e o não dito” e por Agamben (2009, p. 40) como qualquer coisa que possa “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”, e os segundos são a força que se opõe e desativa os dispositivos, surgindo como uma resposta ao biopoder. A concepção aqui é que o sujeito é o que nasce do humano capturado pelos dispositivos, que estão proliferados em uma sociedade biopolítica; o sujeito, por si só, pode ser entendido como um dispositivo, uma vez que suas diferentes configurações - o sujeito-marxista; o sujeito capitalista; - atuam na captura desse humano, que na sua essência é marcado pela potência. O sujeito nunca é passivo nesta relação, pois ele também participa ativamente da sua própria construção, internalizando e reproduzindo os discursos e as práticas dos dispositivos.

2.1 DISPOSITIVO E CONTRADISPOSITIVO

Em seu ensaio *O que é um dispositivo*, Agamben apresenta uma discussão sobre o termo, identificando-o dentro da obra de Foucault. Inicialmente, Agamben aponta que Foucault nunca apresentou uma definição clara do significado desse conceito do mesmo modo que Platão nunca definiu o seu termo “ideia”. Assim, Agamben busca apresentar como essa palavra é um termo técnico decisivo para o pensamento foucaultiano, sobretudo a partir dos anos de 1970, quando o estudo do biopoder toma espaço em sua produção teórica.

O dispositivo se articula como a rede entre os entes de razão - as medidas de segurança, as tecnologias de poder e a prática estatal. No uso comum foucaultiano, Agamben insiste em uma definição mais objetiva do termo: trata-se de um conjunto heterogêneo que, virtualmente, pode ser qualquer coisa: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc., de modo que ele se

forma como a rede estabelecida entre esses elementos; a sua função estratégica se inscreve sempre em uma relação de poder; e é algo geral porque inclui em si a episteme - entre o que pode ou não ser considerado conhecimento científico em uma determinada sociedade (Agamben, 2009).

O cerne do significado de dispositivo para Foucault estaria então relacionado às funções do termo *oikonomia*. Agamben (2009), em um exercício genealógico, aponta que o termo *oikonomia*, que trata da organização/gestão da casa, desempenhou entre os séculos II e VI importante papel dentro da Igreja Católica. No pensamento grego, trata-se de uma práxis frente a um problema, uma situação particular. No campo teológico, a introdução do termo *oikonomia* foi uma forma de aceitação da ideia de Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo), de modo que Deus confia a Cristo a administração/governo da vida dos homens:

O termo *oikonomia* foi assim se especializando para significar de modo particular a encarnação do Filho e a economia da redenção e salvação [...]. Os teólogos se habituaram pouco a pouco a distinguir entre um 'discurso ou logos da teologia' e um 'logos da economia', e a *oikonomia* torna-se assim o dispositivo mediante o qual o dogma trinitário e a ideia de um governo divino providencial do mundo foram introduzidos na fé cristã. [...] A ação (a economia, mas também a política) não tem nenhum fundamento no ser: esta é a esquizofrenia que a doutrina teológica da *oikonomia* deixa como herança à cultura ocidental. (ibid., p. 34-35).

Segundo Agamben (2009, p. 36), o termo grego *dispositio* acaba por assumir "em si toda a complexa esfera semântica da *oikonomia* teológica". Para Foucault, o termo dispositivo está ligado a essa herança teológica, nomeando "aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem fundamento no ser" (ibid., p. 37). Aqui é introduzida uma característica central da discussão desse conceito na produção do sujeito (subjetivação) uma vez que "os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito" (ibid., p. 38).

O termo apresentado por Foucault encontra eco com as proposições de outros filósofos, caso de positividade (Hegel) e aparato (Heidegger). Essas ideias são vistas como referência a uma *oikonomia*: "isto é, a um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe sutil, os gestos e pensamentos dos homens" (ibid., p. 39). Dessa forma, os dispositivos atuam para capturar os seres vivos e governá-los.

Na obra de Foucault, podemos citar a loucura como um exemplo de dispositivo, uma vez que é uma rede que organiza elementos linguísticos (manuais médicos) e não-linguísticos (roupas, remédios e exercícios). É uma rede porque possui instituições (ciência, tecnologia, associações médicas e políticas públicas) e edifícios (hospícios, manicômios, laboratórios e universidades) e, naturalmente, possui uma função estratégica, já que garante a dominação do indivíduo. Por último, podemos dizer que também se inscreve em uma relação de poder (médico x leigo; médico x xamã/saber ancestral).

Assim, naturalmente as instituições disciplinares já apontadas por Foucault (caso da escola, da fábrica, do hospital e da prisão) podem ser vistas como dispositivos, uma vez que buscam guiar o indivíduo para a reprodução do capital; mas isso está impregnado também em uma relação mais íntima do sujeito, como a própria linguagem.

Buscando avançar na discussão sobre os dispositivos, Agamben (2009, p. 40) propõe uma ampliação do conceito, argumentando se são “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. Nesse contexto, tem-se duas grandes classes: os seres viventes e os dispositivos. “E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos” (ibid., p. 41). Ou seja, o sujeito é o que nasce a partir da relação dos seres e dos dispositivos.

[...] um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc. Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. Isso pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência; mas se trata, para ser preciso, não de um cancelamento ou de uma separação, mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal. (ibid., p. 41-42).

No campo do pensamento foucaultiano, o processo que leva o ser humano a ser um sujeito é marcado por mecanismos complexos e históricos, sempre conduzido pelo poder para a produção de indivíduos dóceis. A obra de Foucault evidencia como a subjetivação não acontece de forma violenta ou repressiva, mas a partir de técnicas sutis e eficazes que moldam o ser humano. No âmbito do biopoder, o corpo passa a

ser alvo - como já elencamos, a partir da contribuição de Pelbart (2003), trabalhamos com a dupla fase desse poder, quais sejam o corpo-máquina (anátomo-política) e corpo-espécie (biopolítica).

O sujeito não é uma entidade pré-existente, mas um efeito das relações de poder e saber. O sujeito moderno é, pois, resultado do processo de docilização dos dispositivos como a prisão, a escola, a medicina, a psiquiatria - não à toa, percebe-se o efeito desses dispositivos na produção de subjetividades específicas, como “o criminoso”, “o estudante”, “o doente”, “o homossexual”.

O humano não nasce sujeito, pois este emerge da intersecção entre relações que delimitam sua inteligibilidade de uma ordem específica. O sujeito não é uma substância, mas uma posição dentro de um campo de forças, que nasce a partir de condições históricas específicas - o sujeito marxista, típico da sociedade capitalista, é um exemplo, pois passa a exigir e agir em uma sociedade a partir de um determinado momento. A subjetivação é esse extenso e contínuo processo em que os indivíduos são levados a se reconhecerem como sujeitos de determinadas categorias - gênero, raça, classe. Revel (2005, p. 155) explica que Foucault apresenta uma crítica ao sujeito entendido como “consciência solipsista e a-histórica, autoconstituída e absolutamente livre”, típico da filosofia “de Descartes a Sartre”.

Trata-se, portanto, de pensar o sujeito como um objeto historicamente constituído sobre a base de determinações que lhe são exteriores. [...] O problema da subjetividade, isto é, “a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo num jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo”, torna-se então o centro das análises do filósofo: se o sujeito se constitui, não é sobre o fundo de uma identidade psicológica, mas por meio de práticas que podem ser de poder ou de conhecimento, ou ainda por técnicas de si. (Revel, 2005, p. 155).

Agamben (2009) radicaliza a discussão ao mostrar como o sujeito, enquanto efeito dos dispositivos, é capturado dentro de uma lógica de governo que extrai sua potência e a coloca a serviço da normatividade. Para Agamben, o dispositivo não apenas sujeita, mas também define o campo de possibilidades do que pode ser vivido. Trata-se, pois, de um mecanismo de captura que assegura a governabilidade dos corpos ao enquadrá-los dentro de categorias jurídicas, políticas e econômicas. A distinção que Agamben (2002) estabelece entre vida nua (zoé) e vida qualificada (bios) reforça essa tese, pois evidencia que o sujeito só se torna reconhecível à

medida que sua existência se conforma a um conjunto de determinações impostas pelo poder.

Agamben (2009, p. 44) aponta que a estratégia de enfrentamento - e superação - aos dispositivos “não pode ser simples, já que se trata de liberar o que foi computado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum”. Apesar de não ser uma definição fechada, encontramos na ideia de profanação, proposta por Agamben, uma prática que busca desativar dispositivos e permitir novas formas de experiência, que está alinhada ao entendimento de contradispositivo que apresentamos neste estudo.

Agamben retoma o direito romano para lembrar que as coisas sagradas ou religiosas pertenciam aos deuses e eram subtraídas do uso comum dos homens em todos os seus aspectos. Dessa forma, o sacrilégio era o ato de violar ou transgredir essa “especial indisponibilidade”:

E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao uso livre dos homens. ‘Profano, podia assim escrever o grande jurista Trebazio, ‘diz-se, em sentido próprio, daquilo que, de sagrado ou religioso que era, é restituído ao uso e à propriedade dos homens.’ (Ibid., p. 45).

A ideia trabalhada por Agamben neste ponto é que a separação é um aspecto muito próprio da religião, e vice-versa, de modo que o sacrifício é o dispositivo que realiza a separação. Mas, em contrapartida, a profanação articula-se como um contradispositivo: “que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (Ibid., p. 45). Para Agamben, o capitalismo e as figuras modernas do poder levaram ao extremo os elementos separatistas da religião.

[...] os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua ‘liberdade’ de sujeitos no próprio processo de assujeitamento. Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo. [,,] O que define os dispositivos com os quais tempos de lidar na atual fase do capitalismo é que estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação” (Ibid., p. 47).

O processo de subjetivação não parece dar lugar a um novo sujeito, mas apenas a uma nova forma de controle - o exemplo de Agamben (2009) é o dispositivo telefone celular, de modo que o usuário não ganha uma nova subjetividade, mas um número; no caso de quem assiste televisão, passa apenas a ser mais um número de audiência. A transformação da subjetividade em dados, em um mero dígito, é, também, uma forma de controle. Em *Crimes do Futuro* (2002), por exemplo, como veremos mais à frente, há uma instituição estatal cujo objetivo é, exatamente, a catalogação e transformação dos neo-órgãos em números - ao passo que Cronenberg, a partir de seus contradispositivos, intensifica esse processo e, assim, escapa do controle.

Aqui se mostra a futilidade daqueles discursos bem intencionados sobre a tecnologia, que afirmam que o problema dos dispositivos se reduz àquele de seu uso correto. Esses discursos parecem ignorar que, se a todo dispositivo corresponde um determinado processo de subjetivação (ou, neste caso, de dessubjetivação), é totalmente impossível que o sujeito do dispositivo o use 'de modo correto'. Aqueles que têm discursos similares são, de todo resto, o resultado do dispositivo midiático no qual estão capturados. (Agamben, 2009, p. 48).

Para Agamben, nas sociedades contemporâneas, os corpos inertes parecem passar por processos de dessubjetivação sem necessariamente corresponderem a uma subjetivação real; se observa a constituição de um corpo social dócil e frágil cuja saúde, alimentação, desejos etc. são comandados por dispositivos.

E o caminho mais certo para discutirmos a ideia de contradispositivo talvez seja encontrado ainda na obra de Agamben (2007), com o já citado conceito de profanação. Se por um lado tudo que é sagrado ou religioso eram as coisas, no direito romano, subtraídas do uso do homem, profano é aquilo que restitui as coisas ao livre uso dos homens.

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso comum. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (Ibid., p. 61).

Temos outra interessante discussão sobre estratégias de contradispositivos quando olhamos para o conceito de imanência de Deleuze (2002). Diferente da transcendência, que pressupõe uma instância superior (como Deus, a Razão ou uma Essência que está acima da realidade), a imanência significa que tudo ocorre dentro da própria realidade, sem necessidade de um princípio externo para explicá-la. Em outras palavras, não há um fora que regula ou determina a vida; a vida se faz e se transforma em sua própria continuidade. “Uma vida é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é potência e beatitude completas. Na medida em que ultrapassa as aporias do sujeito e do objeto” (Ibid., p. 12).

Deleuze propõe que a imanência não pertence a algo ou a alguém, mas é um plano em si mesmo. Esse plano de imanência é um campo onde forças e acontecimentos se atualizam sem depender de um sujeito que os contenha. Deleuze (2002) trabalha com a ideia de uma vida pura, que não se reduz à vida de um indivíduo específico, mas que é pré-individual. Ele dá um exemplo interessante: a cena de um homem morrendo na rua. No momento em que ele está entre a vida e a morte, sua individualidade (seu nome, sua biografia) se dissolve, e o que resta é uma vida – não a vida dele, mas a vida em si mesma, impessoal, que continua fluindo.

Essa noção de “uma vida” se relaciona com a ideia de um campo de intensidades, onde não há separação entre sujeito e objeto, entre interior e exterior. O que importa não é mais quem está vivendo, mas sim o próprio movimento vital que ultrapassa qualquer indivíduo.

Deleuze, ao afirmar que a imanência é “uma vida” e não “minha vida” ou “tua vida”, está propondo uma noção que escapa do sujeito-dispositivo. O biopoder, tal como discutido por Foucault, depende da governabilidade dos corpos e das populações por meio da produção de subjetividades reconhecíveis e controláveis. O que Deleuze faz, ao insistir na noção de vida impessoal, é deslocar essa subjetividade individualizada e governável. Em outras palavras, uma vida impessoal e pré-individual seria um modo de escapar do domínio do corpo pelo sujeito-dispositivo.

Ou seja, a imanência sugere uma vida que é apenas potência - não potência limitada, controlada pelo poder; mas potência pura. São como os recém-nascidos que, para Deleuze (2002, p. 14), “em meio a todos os sofrimentos e fraquezas, são atravessados por uma vida imanente que é pura potência, e até mesmo beatitude”.

Dessa forma, a relação entre imanência e contradispositivo permite deslocar a compreensão deste último de uma posição meramente reativa para uma dimensão criativa e produtiva. O contradispositivo cria um campo de imanência na disposição subjetiva do sujeito, que é formulado a partir da transcendência. Em um campo imanente, as estratégias contradispositivas não são apenas respostas aos dispositivos de captura, mas forças que ampliam o campo do possível, promovendo novas formas de subjetivação e experimentação da existência. Assim, compreender o contradispositivo a partir da imanência é um caminho possível para visualizar novas possibilidades de vida e de devir.

É a partir dessa discussão que apresentamos o problema desta pesquisa como sendo a dialética entre o sujeito e o corpo. O conceito filosófico de sujeito, que podemos aproximá-lo de ideias como consciência, identidade ou alma, estrutura-se como um dispositivo que atua para domesticar o corpo e reduzi-lo à sua função produtiva. Mas percebemos uma relação dialética, ou seja, não é um controle total. O corpo resiste, irrompe e se manifesta de formas imprevisíveis, reivindicando também sua autonomia.

E os filmes de David Cronenberg são onde esse objeto encontra materialidade, pois, se o debate do biopoder serve para falar da potência do corpo, percebemos na obra do diretor narrativas que abrem um caminho para ampliar o horizonte de possibilidades da vida, a partir de figuras literárias bem definidas, que agem como contradispositivos com potencial de criar novos processos de subjetivação e dessubjetivação.

A questão é que, nos filmes de Cronenberg, mais do que uma simples resistência ao controle do sujeito-dispositivo, o corpo tem os contradispositivos como um vetor de transformação, como um campo de possibilidades. Foucault (1997), em sua investigação sobre a anátomo-política, explica que a “tecnologia política do corpo”, que consiste na criação de uma “substância” (sujeito), age no domínio e controle da massa biológica. No contexto estudado por Foucault, a alma surge no corpo pela ação do poder sobre o corpo.

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).

Se o sujeito-dispositivo disciplina o corpo, os contradispositivos surgem nos interstícios dessa relação, desestabilizando o controle e abrindo espaços para a dessubjetivação - o objetivo, no final, é desativar pela destruição o dispositivo, buscando uma nova forma de vida ou de organização social. Essas formas, apresentadas por Cronenberg a partir de figuras literárias diversas, podem causar estranhamento em quem assiste aos filmes. Mas se manifestam na tela em forma de potência - antes canalizada em prol da produção, pelo sujeito.

É uma nova forma de vida que, apesar de muitas vezes chocar por expor o corpo a situações limites - como o corpo danificado por um acidente automobilístico em *Crash: Estranhos Prazeres*, a fusão e transformação do protagonista de *A Mosca* em um híbrido homem-inseto ou a abertura cirúrgica do corpo em *Crimes do Futuro* - , Cronenberg (Ferreira, 2022) entende que, longe de haver horror no corpo, como talvez o subgênero *body horror* queira sugerir, há a beatitude de que fala Deleuze. Observar o trabalho do diretor sob a ótica de nossa problemática, portanto, parece ser um caminho frutífero para compreender como essa dialética se expressa. Afinal de contas, o corpo, para o cineasta, é o ponto de partida para a desestabilização do controle do sujeito - e a perturbação que Cronenberg irá descrever a seguir tem como ponto de partida o contradispositivo:

A forma como eu abordo o corpo nos meus filmes é desestabilizadora. Provoca alguma ansiedade. Mas não posso escapar a isso. Se fizesse filmes sobre a vida do dia a dia tal como nós achamos que a vemos seria mais fácil vender o que faço. Uma parte majoritária do entretenimento é feita para acalmar e para relaxar, não é suposto que perturbe o que quer que seja. (Ferreira, 2022, s/p).

Assim, em meio a esse campo de disputa entre o sujeito (ou a alma, como descreve Foucault) e o corpo (que em vários filmes de Cronenberg se apresenta como a carne), o diretor sempre nos apresenta um encaminhamento para um futuro do humano, ainda que suas implicações sejam desconhecidas. Essa dialética a qual estudamos e buscamos aprofundar a partir do cinema cronenberguiano sempre resulta em uma superação do status quo a partir da potência do corpo.

CAPÍTULO 3 - O CAMINHO METODOLÓGICO

Neste capítulo, iremos apresentar o caminho metodológico para o estudo do conceito (Aumont, 2004) trabalhado por David Cronenberg, qual seja a dialética entre dispositivo e contradispositivo. Por “conceito” entendemos o que Jacques Aumont (2004, p. 15-16) descreve como uma “ideia, uma noção - mas uma ideia que pode ser desenvolvida, aplicada, trabalhada” em produções fílmicas. É a compreensão de que o diretor é, também, um teórico, cujos problemas retratados em suas obras podem ser de natureza linguística - como os estudos de linguagem cinematográfica - ou político-sociais, como é o caso de Cronenberg.

Existem muitas maneiras de fazer teoria e, sobretudo, se for um artista que faz a teoria de sua arte. Desde o Renascimento, todo artista no Ocidente pode ser considerado um teórico - mesmo que jamais tenha dito algo que faça com que se acredite que é (Aumont, 2004, p. 9).

Um exemplo do uso do conceito apresentado por Aumont vem do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986), responsável por obras como *Solaris* (1972) e *O Sacrifício* (1986) e autor de *Esculpir o Tempo*, livro em que apresenta sua teoria do cinema não necessariamente como imagem em movimento, como o clichê que sempre é afirmado, mas como uma dialética do tempo. Por “esculpir o tempo”, Aumont (2004, p. 36) assinala:

[...] trata-se realmente de pegar o tempo, o transcorrer diferencial, ‘rítmico’ do tempo nos planos (sempre longos em seu cinema) como material da intervenção do cineasta. A montagem é um trabalho das mãos, como a escultura - mas o que é modelado não é argila, é o fluxo temporal dos planos, registrados de acordo com a realidade dos acontecimentos e do sentimento do cineasta a seu respeito. O tempo só pôde ser impresso nos planos, e o cineasta só pôde montar o filme se souber captar o tempo verdadeiro, o tempo humano, o tempo dos afetos.

A identificação desse conceito parte de uma análise sob a perspectiva da Teoria dos Cineastas, proposta por Aumont (2004) e desenvolvida posteriormente por Rui Graça et al. (2015). Essa abordagem metodológica possibilita uma leitura das estratégias estéticas e políticas empregadas pelo cineasta, considerando sua posição autoral e as escolhas formais e discursivas que informam sua filmografia. Para além de uma análise meramente temática ou de um estudo de recepção, a Teoria dos

Cineastas permite compreender como o próprio autor, por meio de sua obra, discute o cinema e suas possibilidades expressivas.

A escolha da Teoria dos Cineastas como metodologia justifica-se pela necessidade de compreender a obra de David Cronenberg como um discurso cinematográfico que teoriza sobre o próprio cinema e suas implicações políticas. Dado que sua filmografia frequentemente desafia a normatividade do sujeito, sua abordagem estética e narrativa não pode ser dissociada do pensamento crítico que emerge dos filmes. A opção por esta metodologia ocorre porque trata-se de um caminho incomum para a investigação do cinema, pois, conforme Rui Graça et al. (2015, p. 3), busca a perspectiva dos cineastas diante de seus atos artísticos criadores.

De nossa parte, assumimos que o cineasta tem uma teoria e pretendemos que o estudo sobre cinema elabore a sua reflexão a partir de um diálogo próximo dessa teoria. Essa proximidade do investigador com o cineasta assume especial importância quando encontramos, em muitas produções acadêmicas, estudos sobre cineastas que descuram ou colocam em segundo plano a reflexão dos mesmos a favor da reflexão vinda de outros investigadores. (Rui Graça et al., 2015, p. 3-4)

Em suas reflexões, Rui Graça et al. (2015) afirmam que originalidade e autoria são aspectos importantes dentro do Cinema, e, portanto, o cineasta precisa refletir teoricamente sobre suas obras, “pois não poderia ser original ou não poderia estabelecer um estilo caso não desenvolvesse reflexões sobre os seus atos criativos”.

Desta forma, acreditamos que todo cineasta desenvolve ideias e conceitos sobre o seu fazer artístico e sobre as suas obras, em um percurso que *pode ser investigado em busca da compreensão teórica sobre tais ideias e conceitos*. [...] Após a compreensão inicial de que há interesse em um conjunto de proposições de um cineasta pode se aprofundar a investigação em busca de mais conhecimento sobre os conceitos e ideias que o cineasta apresenta e alargá-las para o campo da investigação científica. (Ibid., p. 5-6, grifo nosso).

Aumont (2004) destaca que essa abordagem se distingue da teoria autoral clássica por não buscar simplesmente uma assinatura estilística ou uma identidade coesa, mas sim uma reflexão imanente às obras. A metodologia, portanto, não se reduz a um estudo biográfico, mas se estrutura a partir da relação entre a obra e as questões teóricas que emergem dela.

Em nosso estudo, a Teoria dos Cineastas será aplicada aos filmes que compõem nosso *locus* de pesquisa: *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983), *A Mosca* (1986), *Crash - Estranhos Prazeres* (1996) e *Crimes do Futuro* (2022), investigando de que maneira suas escolhas estilísticas e narrativas articulam a dialética entre o corpo e o sujeito. A Teoria dos Cineastas opera com um conjunto de procedimentos específicos que possibilitam a investigação do pensamento audiovisual do cineasta.

Um primeiro passo foi a leitura direta dos filmes selecionados, entendendo-os como instâncias de pensamento cinematográfico e buscando compreender como suas escolhas formais e narrativas articulam uma discussão sobre corpo e sujeito. Essa análise não se limita à narrativa, os vários aspectos audiovisuais que contribuem para a construção de um discurso cinematográfico próprio. Paralelamente, foi conduzida uma análise dos discursos de Cronenberg por meio da consulta de entrevistas e declarações, por exemplo, pois agrega à nossa pesquisa suas reflexões sobre seu conceito, além de possibilitar a verificação de convergências entre suas falas e as escolhas expressivas nos filmes.

Em seguida, foi realizada uma comparação interna entre os filmes selecionados para estabelecer padrões estéticos e temáticos, permitindo compreender sua abordagem cinematográfica ao longo do tempo. Essa análise comparativa contribuiu para esclarecer como Cronenberg elabora sua teoria do cinema e como seus filmes se articulam.

Para sistematizar os achados da Teoria dos Cineastas, a pesquisa utilizou 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.

Moraes (1999, p. 5) explica que essas etapas, utilizadas aqui em um estudo qualitativo, dizem respeito à análise propriamente dita, devendo ser precedidas pelas definições normais de um projeto de pesquisa, como explicitar um problema, objetivos e, a partir daí, reunir os dados.

Esse percurso ajudou-nos a operacionalizar a teorização realizada por Cronenberg, a partir do *corpus* selecionado nas seguintes etapas:

Na etapa 1, a partir da ótica da Teoria dos Cineastas, realizamos uma leitura completa da obra de David Cronenberg, identificando os filmes em que a problemática

desta pesquisa (a dialética entre corpo e sujeito) evidencia-se. Antes disso, realizamos uma ampla discussão sobre biopoder e seu complexo léxico (biopolítica, anatomo-política, governamentalidade, dispositivo e contradispositivo) para subsidiar nossa leitura. A constituição do nosso *locus* de pesquisa conta com *A Síndrome do Vídeo* (1983), *A Mosca* (1986), *Crash - Estranhos Prazeres* (1996) e *Crimes do Futuro* (2022) ocorreu por esses longa-metragens evidenciarem a discussão sobre corpo e sujeito na obra do diretor e, sendo de diferentes períodos na filmografia cronenberguiana, oferecem uma visão mais ampla da sua filmografia. Naturalmente, outros filmes poderiam ser selecionados e contemplados neste estudo, mas entendemos que o *locus* compreende diferentes momentos da carreira de David Cronenberg, passando pelas décadas de 1980, 1990 e de 2020 de forma ampla. Também percebemos, dentro da discussão da Teoria do Cineasta, uma ligação - ou o aspecto da “coerência”, como explica Aumont (2004) - nas proposições teóricas do diretor. Com as obras cinematográficas selecionadas, passamos a observar os planos e cenas dos filmes em que o conceito de Cronenberg se manifesta, chegando a um *corpus* de pesquisa com 33 enunciados.

Na etapa 2, a partir da observação das cenas em que a dialética entre corpo e sujeito se intensifica nos filmes selecionados, buscamos entender quais figuras literárias ou estéticas o cineasta inclui em suas histórias para causar, principalmente, o processo de dessubjetivação. Chegamos a duas figuras predominantes em praticamente toda sua obra: o grotesco e o ciborgue.

A etapa 3 consistiu, basicamente, no detalhamento da etapa 2. Estabelecemos aqui duas grandes categorias de análise: A) grotesco, ou seja, a manifestação da estética do grotesco na obra de Cronenberg, que apresentamos aqui a partir da reflexão da contextualização do grotesco já existente na literatura; B) ciborgue, corpo híbrido resultante do acoplamento de tecnologias que prolongam a sua indeterminação.

Essas são duas categorias que, muitas vezes, complementam-se na obra do diretor, mas entendemos ser importante separá-las em categorias diferentes. O grotesco, de forma geral, reforça a potência do corpo (ou da carne, como constantemente Cronenberg reitera em suas histórias), ao passo que o ciborgue intensifica o processo de destruição do sujeito a partir da criação de um corpo disfuncional - nunca submisso ao controle.

DESCRIÇÃO E INTERPRETAÇÃO

A dialética entre o corpo e o sujeito está na base dos contradispositivos grotesco e ciborgue, que são apresentados pelo diretor em diferentes momentos da sua filmografia. Esse é um dos aspectos que evidencia que essa dialética é o “conceito” (Aumont, 2004) de Cronenberg, uma vez que percebemos uma coerência teórica do diretor em suas obras. *Videodrome: A Síndrome do Vídeo (1983)*, *A Mosca (1986)*, *Crash (1996)* e *Crimes do Futuro (2022)* são analisados aqui com mais profundidade pois estabelecem a base que selecionamos para o tensionamento da obra do diretor com as discussões teóricas iniciadas por Michel Foucault no século passado; mas há outros filmes que também discutem a desestabilização do sujeito moderno.

Delimitamos, a seguir, a descrição e interpretação (etapas 4 e 5) dos dois contradispositivos a partir do corpus selecionado em nosso estudo.

3.1 GROTESCO

O grotesco é um conceito estético e filosófico que opera na desconstrução das normas de representação do corpo e do sujeito. Sua manifestação remonta a tradições culturais e artísticas que buscam evidenciar o absurdo, a deformidade e a fusão de elementos considerados incompatíveis. No grotesco, a instabilidade corporal é central, pois a forma nunca se fixa e está sempre em processo de mutação. Esse

processo desafia o ideal clássico de harmonia e simetria, introduzindo corpos que transgridem os limites estabelecidos pela norma social.

Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, em que a obra de Rabelais é vista sob essa perspectiva, Bakhtin (1999) dá abrangência ao conceito e o exemplifica a partir de personagens como Gargantua e Pantagrue, que possuem em seus corpos o exagero, o hiperbolismo, a profusão e o excesso. Trata-se de um corpo híbrido, marcado pela instabilidade e pelo exagero em suas partes; essencialmente, é um corpo em movimento e, enquanto grotesco, que jamais ocupará um lugar em uma normalidade.

Na concepção bakhtiniana, o grotesco pode ser visto já em seu aspecto enquanto composição limiar, um corpo em uma zona fronteira entre ele e o mundo, forma híbrida e instável, sendo jamais um corpo moderado. Bakhtin (1999, p. 278) afirma que o grotesco é “cósmico e universal” e que o modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal “dominou por milhares de anos na literatura escrita e oral”.

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”:

[...] 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 (2002), 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 (Ibid., 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 pré-definida, mas que trazem um elemento vinculante devido à ambiguidade que essas monstruosidades evocam. Um exemplo é o Quasímodo, de *O Corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo, em que “se associam feiúra e delicadeza de sentimentos” (Ibid., p. 68).

A terceira categoria é o grotesco chocante, voltado “para a provocação superficial de um choque perceptivo, geralmente com intenções sensacionalistas” (Ibid., 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 ao biopoder, 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” (Ibid., 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 (Ibid., p. 72).

A discussão sobre o conceito de grotesco nos é importante porque, como visto, trata-se de uma categoria ampla, com inúmeras tipologias. É um conceito presente na obra de Cronenberg enquanto categoria crítica a um poder que não se dá pela repressão, mas pelo estímulo contínuo do corpo à produção capitalista.

Sodré e Paiva (2004, p. 96) já haviam observado nos filmes de Cronenberg a estética do grotesco, a partir de uma “corporalidade tematizada em aberrações orgânicas e simbioses do mecânico com o humano”. No universo cronenberguiano, o grotesco se manifesta em um “corpo pós-biológico”, em que pouco a pouco o natural mescla-se com o artificial.

Portanto, se o grotesco rompe com a integridade do corpo ao enfatizar sua abertura, mutação e fusão com o mundo, encontramos nele ecos do nosso problema de pesquisa, qual seja a dialética entre corpo e sujeito. O biopoder se apoia no controle do corpo, da sua potência, sempre no sentido de direcioná-lo à produção, ao passo que, ao introduzir a figura do grotesco, Cronenberg desestabiliza essa lógica ao exibir corpos em transformação contínua, ampliando suas fronteiras e dissolvendo qualquer pretensão de fixação da identidade. O grotesco não apenas desafia as normas estéticas, mas desarticula as categorias fundamentais que sustentam a governabilidade do sujeito. Assume, assim, um caráter de contradispositivo, pois desativa para destruir o sujeito que age sobre o corpo - de formas diversas.

Nas obras de Cronenberg, essa operação não se restringe a um jogo estético ou narrativo, mas se constitui como uma crítica estrutural à governabilidade da vida. Ao tornar seus protagonistas figuras instáveis, em mutação, Cronenberg expõe as fissuras do biopoder, evidenciando os limites da docilização do corpo.

O grotesco não apenas problematiza a subjetividade moderna, mas revela a impossibilidade de um controle absoluto sobre os corpos. É nesse ponto que se inscreve sua potência enquanto contradispositivo: ao evidenciar a falência das categorias normativas, ele não apenas questiona as formas de sujeição impostas pelo biopoder, mas propõe novas formas de ser que escapam à governabilidade.

Quadro 1: Emergência do grotesco na obra de Cronenberg

Contradispositivos	Filmes	Cenas
Grotesco	Videodrome	<p>A1) Max Renn tem um orifício aberto em seu abdômen, onde guarda objetos;</p> <p>A2) os acoplamentos em Renn são acompanhadas por secreções, sangue e outros fluidos corporais;</p> <p>A3) após Convex ser baleado e morto por Renn seus órgãos internos crescem descontroladamente, rasgando e transbordando a superfície do corpo;</p> <p>A4) imagens de violência física e sexual que estão presentes no programa Videodrome;</p> <p>A5) a personagem Nicki Brand queima o próprio peito com um cigarro; tem sua orelha furada;</p> <p>A6) Renn bate com um chicote em uma TV que mostra imagens da personagem Nicki/Marsha.</p>
	A Mosca (1986)	<p>B1) As reflexões de Seth sobre a carne enquanto tenta resolver os problemas do telepod;</p> <p>B2) Seth evidencia-se como um “sujeito iluminista”, de vida regrada e conduzida pela razão;</p> <p>B3) A transformação gradual de Seth Brundle em uma mosca;</p> <p>B4) O corpo de Seth, aos poucos, começa a se decompor - unhas e dentes caem;</p> <p>B5) Os fluidos corporais de Seth chocam Ronnie;</p> <p>B6) O sexo entre Seth, parcialmente Mosca, e Ronnie;</p> <p>B7) Seth perde, aos poucos, sua identidade e passa a ser um híbrido homem-animal;</p> <p>B8) Grávida, Ronnie teme dar à luz à um “bebê-mosca”, algo inumano e desconhecido;</p> <p>B9) Antes de ser morto, Seth-Mosca acaba se fundindo à máquina de teletransporte e, depois, aceita a própria morte.</p>

	Crimes do Futuro (2022)	C1) As cirurgias, enquanto performances artísticas, apresentam um corpo desregulado, longe do domínio produtivo dos dispositivos; C2) O corpo de Saul Tender aos poucos perde sua capacidade biológica de comer, de dormir; C3) "Surgery is the new sex": o desejo sexual aparece atrelado à modificação corporal; C4) O crescimento de órgãos sem função produtiva (ou desnecessários); C5) A autópsia de Brecken, menino mutante; C6) A morte final e a aceitação da transformação do corpo.
--	-------------------------	---

Fonte: Autor

VIDEODROME: A SÍNDROME DO VÍDEO⁶

Videodrome: A Síndrome do Vídeo (1983) tem em seu elenco James Woods (Max Renn), Deborah Harry (Nicki Brand), Sonja Smits (Bianca O'Blivion), Peter Dvorsky (Harlan), Leslie Carlson (Barry Convex), Lynne Gorman (Masha), Jack Creley (Brian O'Blivion) e Julie Khaner (Bridey). Escrito e dirigido por Cronenberg, o longa apresenta a discussão tecnológica do diretor e a proliferação das imagens em uma célebre crítica à televisão⁷.

⁶ As análises a seguir sobre o filme *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983) retomam e aprofundam discussões previamente desenvolvidas em artigo publicado na revista Intexto, elaborado durante o processo desta dissertação, sob o título "Long live the new flesh: grotesco e biopolítica em Cronenberg" (Yamamoto e Kuspiesz, 2024). O artigo apresenta uma reflexão sobre o grotesco político na obra do diretor, cujos desdobramentos foram aqui ampliados e integrados ao escopo mais amplo da pesquisa, considerando outros filmes.

⁷ A obra de David Cronenberg dialoga constantemente com outro canadense, Marshall McLuhan, sobretudo a partir de conceitos que, à época do lançamento de *Videodrome: A Síndrome do Vídeo*

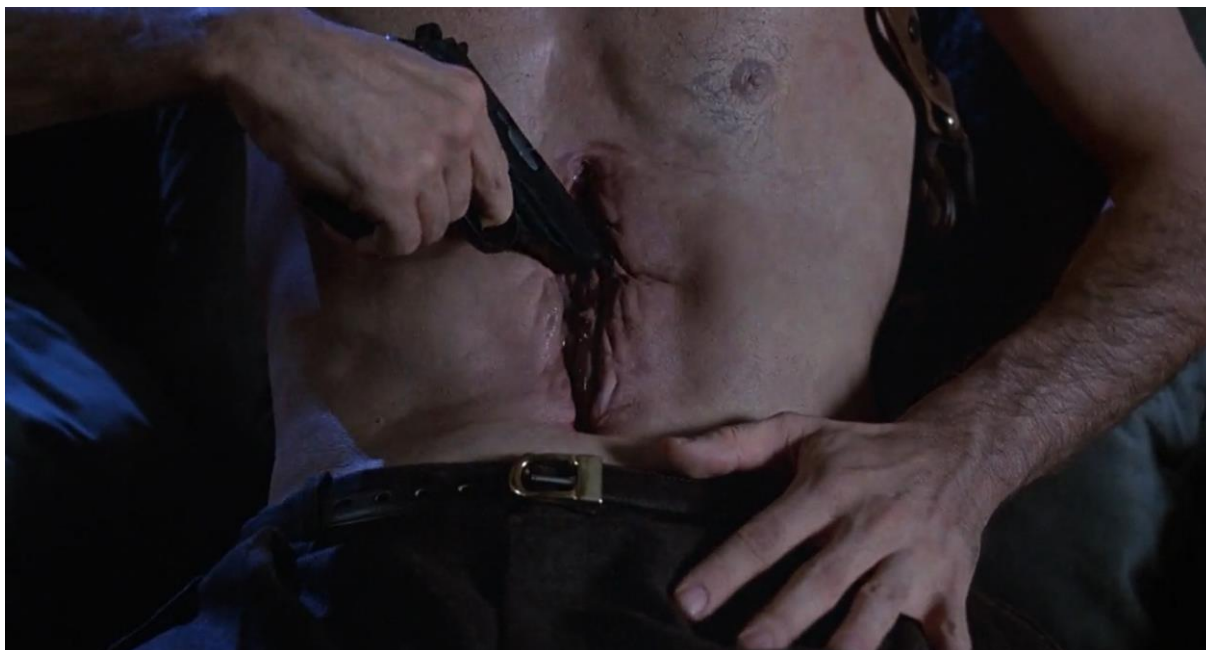
Ao longo de sua 1h27, o filme mostra a vida do protagonista Max Renn depois de encontrar um estranho programa chamado Videodrome, que traz gravações de violência física e sexual. Renn é diretor da Civic-TV, uma pequena TV a cabo cuja programação é focada em pornografia barata e imagens de violência. A descoberta do Videodrome ocorre por intermédio de Harlan, amigo de Max. Aos poucos, o fascínio do protagonista pelo programa aumenta, e ele se vê controlado por aqueles que criaram o Videodrome.

Desde o início, o filme apresenta fatos que indicam o gosto de Renn por afetos e sensações corporais (A4, A5): 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 compreensão de uma dicotomia central da narrativa, ou seja, a potência do corpo em relação ao controle do sujeito. Nessa dicotomia, há uma supervalorização do corpo, apresentado como matéria viva pulsante que não apenas possui vida própria, alheia à mente, mas também se constitui 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 (A2).

O grotesco é a expressão literária utilizada por Cronenberg para explicar a dialética entre o corpo e o sujeito, sobretudo a partir de um movimento importante para o enredo do filme: a passagem, reivindicada por Renn, da velha ordem (a antiga carne) – a cultura e a sociedade mergulhada na alienação das imagens – para uma outra (a nova carne), a qual se desconhece, porém, sugere-se a urgência de sua chegada. É justamente nessa passagem que a escatologia (ζκατόσ) é acionada: ela indica tanto o fim da antiga carne quanto sugere elementos da nova carne, 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 produzem um efeito de vivacidade, vigor e potência do corpo indeterminado pelo grotesco (A2) que avança sobre os objetos do mundo, plasmando todos eles e gerando instabilidade no conjunto.

(1983), já tinha mais de 20 anos, como a concepção dos meios de comunicação como extensão do homem, discussão apresentada em 1964. Fernandes (2016) destaca que, sobretudo na fase mais voltada à ficção científica, na qual o filme de 1983 se encaixa, Cronenberg apresenta uma problemática sobre a “imbricação dos artefatos com o homem” (Ibid., p. 113), num claro aceno ao seu conterrâneo.

Figura 01 - Abre-se um orifício em formato de vulva no tórax de Max Renn



Fonte: frame do filme *Videodrome* (1983)

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 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. Cronenberg reforça essa estética do grotesco com a literal abertura do corpo (no caso de Renn, através de uma fissura em seu peito, semelhante a uma vulva) onde objetos são introduzidos (A1), reforçando a ideia da abertura do corpo para o mundo externo.

Porém, 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 resultando em um sujeito igualmente instável e, portanto, sem a capacidade de se dispor adequadamente no interior do sistema normatizado de produção.

Figura 02 - A televisão se transforma em um objeto de carne que beija e atira



Fonte: *frame do filme Videodrome (1983)*

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.

A MOSCA

Três anos após o lançamento de *Videodrome: A Síndrome do Vídeo*, David Cronenberg escreveu e dirigiu sua adaptação de *A Mosca da Cabeça Branca* (1958), um clássico de terror e ficção científica que, em suas mãos, se tornou um estudo profundo sobre o sujeito. Essa pode ser considerada a obra mais popular de Cronenberg, tanto que ganhou um Oscar pelos efeitos especiais e pela maquiagem,

que ilustra a gradual destruição do corpo do seu personagem principal, que dá lugar a uma nova espécie híbrida homem-inseto⁸.

O filme acompanha Seth Brundle (Jeff Goldblum), um cientista excêntrico que desenvolve uma máquina de teletransporte chamada telepod. Com o apoio da jornalista Veronica “Ronnie” Quaife (Geena Davis), que documenta seus avanços científicos, Seth inicia uma jornada obsessiva para aperfeiçoar a tecnologia. Mas os planos de Seth dão errado quando uma mosca entra em um dos telepods e ele acaba se fundindo geneticamente com o inseto.

O sujeito - ou os processos que levam à sua dissolução - parece ser a preocupação de Cronenberg neste filme. A construção do sujeito, tido aqui como um dos dispositivos mais fundamentais, conduz a vida para a normalização. A intensificação do controle age em sentido oposto à indeterminação que marca a vida em sua essência. Seth, no início do filme, encarna o sujeito iluminista que Hall (2006) descreve como unificado e centrado na razão. Leva uma vida com hábitos regulados e que, aparentemente, está absolutamente sob seu controle (B2).

É nesse sentido que o telepod surge como uma materialização da racionalidade instrumental. A máquina, apesar de criada pelo saber racional, acaba sendo utilizada como uma extensão do contradispositivo, contribuindo para a indisciplina do corpo, desintegrando-a e reconstruindo-a de maneira perfeita. Mas como Seth reitera ao longo do filme, a máquina não consegue ligar com a inconstância da carne - com explica Bakhtin (1999), o corpo grotesco jamais encontrará lugar em uma normalidade ou em uma instância de controle, pois rompe as fronteiras entre o interior e o exterior, o humano e o inumano, trazendo à tona a materialidade crua e indisciplinada da existência. Essa falha inicial do telepod, evidenciada na tentativa fracassada de teletransportar um babuíno, já aponta para as limitações da ciência em relação à imprevisibilidade do corpo (B1). A carne, enquanto instância material do humano, escapa às tentativas de controle absoluto, tornando-se o ponto de tensão entre dispositivo e contradispositivo.

⁸ Bentes (2011) destaca que, na obra do diretor, “o maquínico, o sexual e o devir da espécie humana co-evoluem juntos”. Tanto em *A Mosca* quanto em outros filmes, a mudança do corpo está sempre no centro do debate. Talvez mais do que a mudança, o rompimento dos limites físicos do que se entende por “humano”, pelo menos em sua concepção tradicional. “Em Cronenberg, a mutação é sofrimento, repugnação e celebração de outras formas de vida, expandidas e adaptadas a outros limites corporais (Ibid., p. 15).

A partir do momento em que a mosca adentra o telepod, ocorre uma subversão radical. O grotesco emerge como um contradispositivo que desestabiliza Seth (B3, B4), expondo as fissuras de um corpo e de uma subjetividade que se pretendiam coesos e controlados. A transformação de Seth em um híbrido entre homem e mosca mostra essa ruptura. Seus fluidos corporais – o vômito enzimático, o suor excessivo, a secreção de substâncias viscosas – desafiam a concepção de um corpo domesticado pelos dispositivos do biopoder e fortalecem essa característica do grotesco, uma vez que expõe o que está dentro do corpo.

A transformação grotesca de Seth (B3, B4, B5) também implica a dissolução da sua subjetividade - afinal de contas, o que nasce do hibridismo entre humano e inseto? Qual é o resultado desse processo de dessubjetivação?

Inicialmente, ele resiste a essa mudança, tentando racionalizar o processo e buscando explicações científicas para o que está acontecendo. Contudo, conforme o corpo se degrada e se reformula, ele é forçado a confrontar o colapso de sua unidade como sujeito. Seth deixa de ser um "eu" iluminista, centrado, para se tornar um "outro", uma entidade híbrida que não se enquadra mais nas categorias tradicionais do humano (B7). A mosca, enquanto elemento externo e aleatório, opera como um agente do acaso que desestabiliza o controle da razão sobre a carne, abrindo espaço para a alteridade e a indeterminação.

O ápice do filme ocorre quando Seth aceita plenamente sua fusão com a mosca, renomeando-se "Brundle-Mosca". Esse ato é uma tentativa desesperada de se reorganizar enquanto sujeito, mas ele apenas reforça a falência de categorias fixas. O que resta é um corpo grotesco, híbrido, que não pode ser controlado ou categorizado. E quais são as possibilidades desse corpo? Cronenberg não responde completamente essa pergunta, mas sinaliza justamente a potência dele através da gravidez de Ronnie (B6, B8), que sonha estar dando à luz um monstro - mas o que temos é o diretor novamente reforçando a potencialidade do corpo. O híbrido resultado da falha no telepod não é um humano, mas pode criar vida - mesmo que o filme jamais leve ao espectador a resposta do que é essa vida.

Figura 03 - Seth, aos poucos, vivencia a dissolução do seu corpo



Fonte: Frame do filme A Mosca (1986)

Cronenberg insere nessa trajetória uma crítica contundente à normalização dos corpos e das subjetividades imposta pelos dispositivos do biopoder. O telepod, inicialmente símbolo da razão e da técnica, se transforma em um catalisador de desordem. A ciência, que deveria ser um instrumento de progresso e controle, torna-se o meio pelo qual o grotesco subverte o sujeito Seth. A fusão entre homem e mosca não é apenas uma aberração científica, mas uma metáfora para a subversão do humano clássico.

O grotesco, nesse sentido, não apenas expõe a vulnerabilidade do corpo diante da racionalidade instrumental, mas também revela seu potencial subversivo. Enquanto dispositivo, o sujeito busca estabilizar e docilizar o corpo, fornecendo-lhe uma posição fixa. Já o grotesco, como contradispositivo, dissolve as fronteiras entre o corpo e o mundo, permitindo que novas possibilidades de existência sejam imaginadas. A jornada de Seth, ainda que marcada pela dor e pela degradação, é também um processo de desestabilização criativa, no qual o corpo se abre para novas formas de ser.

Figura 4 - Seth transforma-se, enfim, em uma mosca monstruosa



Fonte: Frame do filme *A Mosca* (1986)

A cena final não poderia dialogar de forma melhor com *Videodrome*: se antes Max Renn, após sua trajetória de resistência ao controle, mata a si mesmo - a “velha” carne - para a criação de algo novo, ainda que desconhecido, mas absolutamente necessário para combater as instâncias do controle, em *A Mosca* temos um protagonista que aceita a morte como ato final; a destruição do sujeito, novamente marcado na carne pelo biopoder - percebe-se que, não fosse a última tentativa de fundir-se com Ronnie, Seth seguiria sua transformação indeterminada em Mosca -, é o único caminho para encontrar a liberdade.

CRIMES DO FUTURO

Em *Crimes do Futuro* (2022), filme com Viggo Mortensen (Saul Tenser), Léa Seydoux (Caprice), Lihi Kornowski (Djuna), Kristen Stewart (Timlin) e Don McKellar (Wippet), Cronenberg nos leva a um mundo onde o grotesco não apenas rompe os limites da corporeidade, mas sugere um desafio direto à dominação imposta pelo sujeito. No filme, o corpo se torna um espaço de disputa política e artística, e sua mutação desafia diretamente a normatividade imposta pela biopolítica (C1).

É a retomada da parceria de sucesso de Cronenberg com Mortensen, que dá vida ao artista Saul Tenser. O diretor nos leva a um universo futurista, pensado por ele em 1998, quando escreveu a história, mas ainda próximo da nossa realidade, em

que a submissão e docilização do corpo foram elevados à máxima potência: não há dor nenhuma, nem infecções, nem reação do corpo (C2). Nesse mundo claramente distópico, máquinas são utilizadas para dormir e até se alimentar, evidenciando a dependência completa das ferramentas tecnológicas.

Nesse contexto, os primeiros momentos do filme já nos sugerem uma superação desse corpo que foi anestesiado: Brecken, uma criança, senta-se no banheiro e come uma lixeira de plástico. Observando a cena, a própria mãe do menino decide matá-lo, já sabendo que ele é diferente - “uma criatura, uma coisa”, descreve a mãe.

Figura 5: A autópsia de Brecken expõe as entranhas do “mutante”



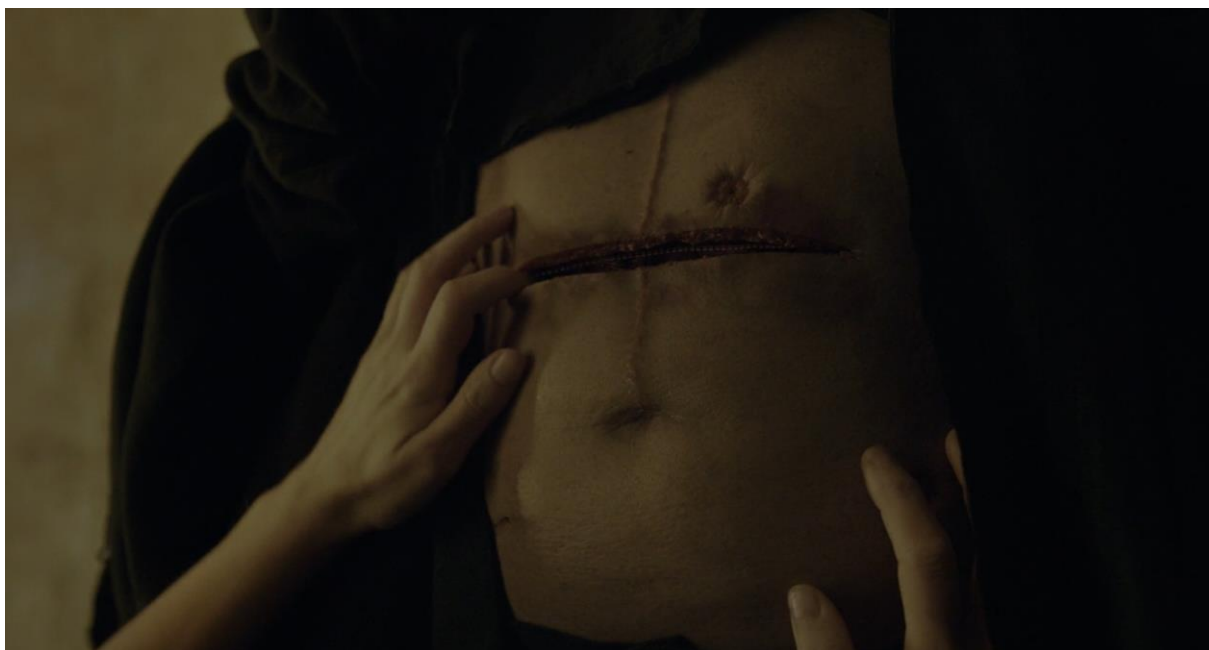
Fonte: Frame do filme Crimes do Futuro (2022)

Mais tarde aprendemos que, no universo de *Crimes do Futuro*, aos poucos os humanos evoluíram para uma nova forma em que é possível digerir materiais sintéticos - há um salto evolutivo que desafia a concepção tradicional do homem. A revelação de que essa característica de Brecken foi herdada de seu pai, em um momento mais tenso da história, estabelece um temor central naquele universo: se essa transformação for transmitida geneticamente, o humano poderá deixar de existir em sua concepção clássica. O grotesco aqui não é apenas visual, mas político, pois sua existência desafia o controle biopolítico do corpo tido como tradicional.

A superação do corpo como conhecemos, moldado pelo sujeito, evidencia-se pelo protagonista Saul Tenser, que está fisicamente debilitado, dependente de máquinas para dormir e se alimentar. Sua interação com a cama biotecnológica, um dispositivo que ajusta sua postura e tenta aliviar sua dor, mostra como o corpo humano já não é autônomo. O software que regula sua posição e o próprio design orgânico das máquinas reforçam a fusão entre o homem e o aparato tecnológico. Mas aqui, ao contrário do ciborgue de Donna Haraway (2000), o que Cronenberg nos mostra é um domínio do corpo pela máquina; não se tem um terceiro a partir dessa relação, mas uma carne dominada.

A arte nesse universo passa diretamente pelo corpo, agora anestesiado e absolutamente domesticado - aqui, não há dor; não há reação ao mundo. Até mesmo o desejo sexual é conduzido na obra a partir da abertura do corpo (C1, C3), com as cirurgias sendo a nova forma de sexo. Tenser busca subverter essa docilização do corpo rompendo os limites da sua própria carne em apresentações com sua parceira Caprice. Os órgãos (os neo-órgãos, dentro do léxico da obra) crescem de forma descontrolada (C4), como tumores, e sem nenhuma função estabelecida no corpo do protagonista. Existem pela arte, trazendo, em um movimento grotesco por excelência, para fora o que está dentro - primeiro, como a arte de Caprice, que expõe literalmente as entranhas de Tenser como performance; e depois como mutação, uma vez que o novo humano sugerido na obra passa, primeiro, pela transformação do seu sistema digestivo.

Figura 06: Saul Tender instala um zíper que acessa o interior do seu corpo



Fonte: frame do filme *Crimes do Futuro* (2022)

Naturalmente, esse movimento não passa despercebido pelas forças regulatórias. Há uma preocupação estatal de catalogar esses neo-órgãos, estabelecendo um sistema de controle sobre a evolução do corpo, tornando-os integrados ao sistema produtivo - ora, não se sabe exatamente qual sistema financeiro é predominante em *Crimes do Futuro*, mas a catalogação indica que as mutações devem ser conhecidas e orientadas seguindo um processo. Esse processo ecoa práticas biopolíticas de regulação do corpo populacional, tentando evitar que essas novas estruturas se tornem hereditárias e, por consequência, que o humano escape de uma lógica produtiva.

A burocracia estatal que cataloga neo-órgãos no filme reflete mecanismos contemporâneos de biopoder, como a biometria e a vigilância genética. A insistência em classificar corpos mutantes ecoa práticas de controle como bancos de dados de DNA e sistemas de identificação facial. A cena da autópsia do menino Brecken (C5) não só expõe a materialidade do grotesco, mas também denuncia a violência dos dispositivos que reduzem a vida a códigos administráveis. Cronenberg, assim, antecipa um futuro onde a biopolítica se intensifica, mas também sugere que a disfuncionalidade corporal (órgãos sem utilidade produtiva) pode ser um ato de insurgência.

Mais do que escandalizar e simplesmente opor-se à lógica regulatória, esse corpo grotesco nos fornece uma nova possibilidade de organização social. A autópsia pública do Brecken, aqui, se torna um evento crucial no filme, articulado pelo pai da criança, membro de um grupo que busca jogar luz a essa evolução do corpo. O exame de seu sistema digestivo confirma que Brecken era capaz de consumir plástico naturalmente, sem intervenção cirúrgica. O grotesco se manifesta na fusão entre corpo e tecnologia ao revelar que a adaptação à nova dieta da civilização industrial não foi apenas adquirida, mas herdada, não há mais escapatória.

No desfecho do filme, Saul, que até então sofria para se alimentar de comida convencional, aceita comer uma barra de plástico sintético. O momento é marcado por um estado de êxtase, sinalizando sua transição para uma nova forma de existência. Seu corpo já não é mais o mesmo – ele mudou. A cena final simboliza não apenas a aceitação de sua própria transformação, mas a possibilidade de uma nova organização social baseada na adaptação do humano à era sintética (C6).

Se em outros contextos históricos a mutação do corpo era vista como patológica, em *Crimes do Futuro* ela se torna potência criativa e subversiva. O filme propõe que a verdadeira transgressão não está na modificação cirúrgica do corpo, mas na recusa em aceitar sua transformação. Assim, Cronenberg insere o grotesco como um elemento central na disputa entre o biopoder e a autonomia corporal, sugerindo que a evolução humana pode não ser mais uma questão apenas genética, mas também de escolha.

A discussão parece seguir uma linha lógica dentro da obra do diretor quando retomamos *Videodrome: A Síndrome do Vídeo*. O que diferencia a nova organização social, a partir dos neo-órgãos que reconfiguram o que entendemos por humano, da Nova Carne buscada por Max Renn no filme de 1983? A superação do estado atual de controle da vida parece ser uma tônica constante na filmografia cronenberguiana, evidenciando o conceito que ele busca trabalhar.

Outro diálogo importante com o filme feito há mais de 40 anos diz respeito à dor, pois a vida no governo biopolítico possui ferramentas cujo objetivo é trazer conforto e saciedade ao corpo para manter a produção. É exatamente o que vemos em *Crimes do Futuro*, com indivíduos absolutamente anestesiados, tal qual o regime biopolítico, em que tudo, da indústria farmacêutica à indústria do entretenimento, busca trazer saciedade e conforto ao corpo, que segue produtivo a partir da

autovigilância do sujeito. Qualquer iniciativa que vá contra esse sistema de recompensa será tomada como aberração e punida com uma dor forte, porém suportável, como a exclusão, o abandono, o isolamento.

A finalidade pedagógica desse processo é domesticar o corpo por meio de uma ascese da mente, promovendo, como em certos 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. Em seu limite, a dor corporal pode conduzir à dessubjetivação e à transformação radical. Assim, dentro dessa pedagogia, ela opera como um recurso contra a interioridade, contra a disciplina autoimposta e contra o governo biopolítico no nível do indivíduo.

Essas são características evidentes em outras obras do diretor, que entende que a arte sempre envolve violência - e conseqüentemente a dor física:

Porque somente nos revelamos quando somos levados aos extremos do que somos e do que fazemos. Então baixamos a nossa guarda e o interior vem à tona, tanto de maneira literal como figurada, e começamos a ver o que realmente somos. Na verdade, é uma exploração da condição humana (Ferreira, 2022, s/p).

3.2 CIBORGUE

Donna Haraway (2000) traz contribuições para o conceito de ciborgue, apontado que ele mina os binarismos como homem-mulher e burguês-proletário através das tecnologias que prolongam a sua indeterminação. O pós-humano, para Haraway, é um movimento que tem em seu centro o corpo híbrido em constante mutação, um corpo marcado por um contradispositivo que intensifica a

dessubjetivação, ou seja, o processo interminável de constituição do sujeito. Esse 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”.

Haraway (2000, p. 36) ressalta que o ciborgue é esse organismo cibernético,

um híbrido de máquina e organismo, uma figura da realidade e da ficção, de modo que a ficção científica contemporânea está cheia dessas figuras - um misto de animal e máquina, que invadem também a medicina. É com o ciborgue que a fronteira entre homem e animal é rompida: “a linguagem, o uso de instrumentos, o comportamento social, os eventos mentais; nada disso estabelece, realmente, de forma convincente, a separação entre o humano e o animal (Haraway, 2000, p. 40).

Haraway (2000, p. 47) aponta justamente a contradição das identidade, citando que “depois do reconhecimento, arduamente conquistado, de que gênero, raça e a classe são social e historicamente constituídos”, esses elementos não podem mais formar a crença em uma unidade essencial, porque, por exemplo, não há nada em “ser mulher” que una naturalmente as mulheres:

Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis. A consciência de classe, de raça ou de gênero é uma conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado” (Ibid., p. 47).

Segundo Haraway (2000), as feministas-ciborgues rejeitam as matrizes identitárias naturais, de modo que o ciborgue é uma espécie de eu pós-moderno, montado e remontado, de modo que status como homem, mulher, humano, artefato, raça acabam sendo problemáticos. O sujeito, calcado nessas características, parece ser o alvo do ciborgue, que o destrói.

Nossos corpos são nossos eus; os corpos são mapas de poder e identidade. Os ciborgues não constituem exceção a isso. O corpo do ciborgue não é inocente; ele não nasceu num Paraíso; ele não busca uma identidade unitária, não produzindo, assim, dualismos antagônicos sem fim (ou até que o mundo tenha fim). Ele assume a ironia como natural. Um é muito pouco, dois é apenas uma possibilidade. O intenso prazer na habilidade – na habilidade da máquina – deixa de ser um pecado para constituir um aspecto do

processo de corporificação. A máquina não é uma coisa a ser animada, idolatrada e dominada. A máquina coincide conosco, com nossos processos; ela é um aspecto de nossa corporificação. Podemos ser responsáveis pelas máquinas; elas não nos dominam ou nos ameaçam. Nós somos responsáveis pelas fronteiras; nós somos essas fronteiras. (Ibid., p. 96-97).

A crítica central de Haraway (2000) é dirigida ao binarismo estrutural, um elemento central na constituição do sujeito. A tradição ocidental sempre organizou a realidade a partir de oposições dicotômicas – homem/mulher, humano/animal, natureza/cultura, máquina/orgânico, burguês/proletário – que estruturam os dispositivos de poder. O sujeito moderno foi constituído dentro dessas categorias dualistas, justamente porque o Ocidente organizou a realidade a partir dessas oposições que, na prática, servem para hierarquizar grupos (homem sobre mulher, humano sobre animal) e legitimar formas de dominação. Esses binarismos, que são estáticos e não produzem transformação, estruturam os dispositivos biopolíticos – por exemplo, a distinção normal x anormal orienta práticas médicas e jurídicas, ou civilizado x selvagem justificou políticas coloniais. O ciborgue, entretanto, borra essas fronteiras e encarna a mistura onde antes havia separação

Ou seja, o ciborgue não busca uma identidade unitária, pois compreende que o próprio conceito de identidade é um efeito das tecnologias de poder. Essa posição desestabiliza profundamente a biopolítica, pois, como Foucault demonstrou, o poder moderno não se limita à repressão, mas produz corpos dóceis. No momento em que o ciborgue recusa uma identidade fixa e se torna um processo aberto de montagem e remontagem, ele escapa das capturas do biopoder.

O ciborgue de Haraway não é apenas um conceito teórico, mas também uma figura que habita o imaginário da ficção científica e das tecnologias contemporâneas. Ele pode ser encontrado tanto em filmes *cyberpunk*, na robótica e na biotecnologia, quanto nas práticas políticas.

Ao rejeitar a ideia de um sujeito fixo, o ciborgue permite uma compreensão da dessubjetivação como um campo de multiplicidades, onde o sujeito pode ser sempre ressignificado. O ciborgue, assim, não luta para ser reconhecido dentro do sistema normativo, mas age como um vírus, corroendo a estrutura que sustenta a subjetividade - ou, muitas vezes, intensificando a ação do dispositivo a ponto de desativá-lo. Como afirma Haraway (2000, p. 96-97):

O corpo ciborgue não é inocente; ele não nasceu num Paraíso; ele não busca uma identidade unitária, não produzindo, assim, dualismos antagônicos sem fim (ou até que o mundo tenha fim). Ele assume a ironia como natural. Um é muito pouco, dois é apenas uma possibilidade. O intenso prazer na habilidade — na habilidade da máquina — deixa de ser um pecado para constituir um aspecto do processo de corporificação. A máquina não é uma coisa a ser animada, idolatrada e dominada. A máquina coincide conosco, com nossos processos; ela é um aspecto de nossa corporificação. Podemos ser responsáveis pelas máquinas; elas não nos dominam ou nos ameaçam. Nós somos responsáveis pelas fronteiras; nós somos essas fronteiras.

O ciborgue de Donna Haraway não é apenas uma figura do imaginário tecnológico, mas uma ferramenta teórica que permite repensar as formas de dessubjetivação. Se os dispositivos operam para capturar e regular os corpos, os ciborgues oferecem uma alternativa não pela negação, mas pela contaminação e pela ironia, simulando as normas para corroê-las por dentro. Assim, o ciborgue se posiciona como uma figura-limite, que escapa da sujeição e se recusa a ser governado nos moldes tradicionais.

Ele emerge como um conceito central para a crítica às identidades fixas, pois desafia as dicotomias estruturantes do pensamento Ocidental. Se a biopolítica opera pela normatização dos corpos dentro de categorias previamente estabelecidas – gênero, raça, funcionalidade –, o ciborgue evidencia a artificialidade dessas divisões ao funcionar como uma entidade híbrida, impossível de ser completamente assimilada pelos dispositivos de regulação.

Enquanto contradispositivo, entendemos que a característica mais marcante do ciborgue é justamente a criação de um corpo disfuncional. Ele dá a tônica de um processo de destruição da subjetividade moderna, que é estante.

Quadro 2: Emergência do ciborgue na obra de Cronenberg

Contradispositivo	Filmes	Enunciados
Ciborgue	Videodrome (1983)	D1) o braço de Renn se acopla à uma pistola para se transformar em um revólver de carne, usado para combater o Videodrome; D2) uma fita de VHS pulsa como uma criatura e depois assume a forma de carne; D3) a televisão se transforma em um objeto de carne; D4) Renn começa a sofrer alucinações após seu acoplamento com o Videodrome; D5) Renn dá um tiro na própria cabeça - “Long live the new flesh”

	Crash (1996)	E1) Ballard envolve-se em um grave acidente de trânsito, matando o motorista e outro veículo; E2) Ballard e a Dra. Remington transam em um carro após saírem do hospital; E3) Vaughan e seus seguidores encenam acidentes de trânsito famosos; E4) O prazer sexual aparece sempre a partir de um componente maquínico; E5) A personagem que utiliza órteses e tem a carne rasgada; E6) Vaughan, enfim, morre em um acidente de trânsito; E7) O sexo no limiar entre a vida e a morte - o limite que leva à dessubjetivação.
--	--------------	---

Fonte: Autor

VIDEODROME: A SÍNDROME DO VÍDEO

Ao observarmos a segunda categoria de análise proposta, o ciborgue, é necessário pontuar duas questões presentes em *Videodrome: A Síndrome do Vídeo*: 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 (D1, D2 e D3), criaturas vivas dotadas de sangue e secreção, que respiram e emitem 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).

Figura 07 - Renn dá um tiro na própria cabeça (Nova Carne)



Fonte: frame do filme *Videodrome* (1983)

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 (D4) 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)⁹.

Desse modo, os monstros cronenberguianos são os seres que estão no limiar da fronteira traçada imaginariamente pelo pensamento ocidental. Assim como no passado chamou-se de monstros os corpos 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.

⁹ 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 sequências 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”.

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.

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* foi lançado e coincide com o período de hegemonia mundial da televisão. Segundo John Durham Peters (2000)¹⁰, 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 doença. 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

¹⁰ 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. e (Peters, 2000, p. 34-35, tradução nossa).

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*, principalmente no gesto de Cronenberg de descrever essa mudança de maneira sombria e 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 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 de negação ou 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. 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 (D5), nela coincide o abandono da antiga carne e o nascimento da nova.

CRASH

Adaptação do romance *Crash* (1973), do autor inglês J. G. Ballard, o filme *Crash: Estranhos Prazeres* (1996) talvez seja o mais sensual de Cronenberg, explorando o prazer entre o corpo e a máquina. O elenco traz James Spader (James Ballard), Deborah Kara Unger (Catherine Ballard), Elias Koteas (Vaughan) e Rosanna Arquette (Gabrielle).

O filme acompanha um grupo de pessoas que desenvolvem uma excitação sexual obsessiva por acidentes de carro, fundindo desejo erótico com perigo, mutilação e máquinas. Diferente da fantasia sci-fi especulativa de *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* ou *A Mosca*, *Crash* se passa num mundo reconhecivelmente realista (Toronto nos anos 90) – porém revelando sob essa superfície uma subcultura transgressora.

O sexo, inclusive, é o fio-condutor do relacionamento de Ballard e Catherine, sendo que um acidente de trânsito evidencia um rito de passagem do protagonista, uma vez que reorganiza que corpo (E1), deixando sequelas e inicia um processo de dessubjetivação - ou de busca pela dessubjetivação - que leva sempre os personagens a situações limites¹¹. Safatle (2021) nos lembra que a busca por um gozo

¹¹ O acidente de trânsito é justamente essa possibilidade de uma reconstrução do corpo pela

que nunca vem, mas que está à espreita, é evidenciado em uma frase que termina o filme: “Talvez no próximo”, diz Ballard a Catherine, que há pouco havia sofrido um grave acidente (E7).

Figura 08: ‘Talvez no próximo’, diz Ballard a Catherine, após um acidente

tecnologia, como diz Vaughan. “Reconstrução essa que se faz através da quebra dos corpos, da quebra de sua unidade, da funcionalidade de seus membros e órgãos, mesmo que, depois do acidente, membros ficarão impossibilitados de serem usados, partes do corpo ficarão submetidas a uma interação dolorosa com a tecnologia, movimentos aberrantes aparecerão como os únicos possíveis. Por fim, uma reconstrução que se faz através da abertura de outros cortes, zonas erógenas, orifícios, em uma exposição do corpo libidinal que pode transbordar para todos os lados no ritmo dos acidentes” (Safatle, 2021, p. 54).



Fonte: frame do filme *Crash - Estranhos Prazeres* (1996)

É uma busca por um novo corpo, uma nova organização social a partir da tecnologia e do resultado desses acidentes - o corpo quebrado, reconfigurado, rasgado, como Gabrielle (E5), cujas próteses expõem a junção do orgânico à máquina em um impulso sexual que marca a busca de Ballard por novos estímulos - a carne rasgada em sua coxa sugere um novo orifício, um novo estímulo sexual.

Os acidentes encenados pelo grupo de Vaughan evidenciam essa busca das personagens por um processo de dessubjetivação (E3). E o ciborgue aparece aqui como uma figura central para a discussão de Cronenberg. O *crash* que dá nome à obra dá forma - e vida - a esse híbrido que devolve potência ao corpo, uma vez que, mesmo que por um instante, há a mistura da carne, do orgânico, com os estilhaços, com o metal. Há uma extensão do corpo humano para os veículos que expõe esse campo de potência que permeia o híbrido, como expõe Haraway, de modo que o ciborgue cria um corpo disfuncional, mas absolutamente novo, que intensifica o processo de destruição do sujeito.

Figura 09: Ballard volta ao seu carro após sofrer um grave acidente de trânsito



Fonte: frame do filme *Crash - Estranhos Prazeres* (1996)

E a disfuncionalidade do ciborgue se evidencia pela forma como o diretor o articula no longa-metragem. Não há acoplamentos tecnológicos perfeitos; ou uma mistura orgânico-inorgânico que possa gerar qualquer resultado controlável; há, é verdade, carne cortada pelo para-brisa (E1), volante deixando marcas no tórax, pernas unidas por pinos e próteses (E5).

Há um anseio dos personagens, assim como em outros filmes de Cronenberg, de se buscar esse processo de dessubjetivação que passa pela dialética do corpo e do sujeito. A batida pende a balança, nessa complexa relação, para o humano em sua potência máxima. A subjetividade moderna, estanque, mesmo que por um momento, deixa de agir sobre o corpo - não à toa, a narrativa leva essas personagens a, deliberadamente, buscar modificar seus corpos a partir dos acidentes automobilísticos - o ápice dessa busca descontrolada pelo gozo que permite essa abertura à indeterminação vem quando Vaughan, que se torna quase uma figura de guru, morre ao colidir violentamente seu carro, em uma união fatal de seu corpo com a máquina (E6).

Como contradispositivo, os ciborgues de *Crash* destroem normas de diversas ordens. A mais evidente é a normativa sexual: o sexo é desvinculado de reprodução, de amor romântico e até mesmo de gêneros fixos – há múltiplas configurações, tudo

mediado pelos automóveis (E2, E4). Isto ecoa diretamente a afirmação de Haraway de que o ciborgue existe em um mundo “pós gênero” e que não sonha “com uma comunidade baseada no modelo da família orgânica” (Haraway, 2000, p. 39) – ou seja, rejeita a estrutura familiar tradicional, que também possui influência, enquanto dispositivo, na construção do sujeito.

A partir do ciborgue, os personagens se projetam para um futuro fora de qualquer caminho “normal” – seu projeto de vida é buscar colisões até possivelmente morrerem delas (E6, E7), como quando Catherine sofre seu pior - mas não fatal - acidente, e o impulso de Ballard é justamente o sexo (E7).

O sujeito (que busca longevidade, sucesso, procriação, relacionamentos estáveis) foi posto em ruínas da mesma forma que os carros acidentados. No lugar dele, surgiu uma nova subjetividade, que inscreve no próprio corpo (através de cicatrizes e experiências traumáticas) uma nova identidade dissidente.

Crash propõe possibilidades de existência que, embora perturbadoras, soam próximas da realidade. Cronenberg indica que a fusão entre erotismo e tecnologia pode dar origem a novas configurações do ser, nas quais prazer e dor se entrelaçam, e a máquina deixa de ser um mero objeto para se tornar um componente ativo da experiência humana. Dessa forma, *Crash* materializa a noção de Haraway de que já habitamos uma realidade ciborgue, na qual os limites entre orgânico e tecnológico se dissolvem, abrindo caminho para múltiplas possibilidades de subjetivação.

CONCLUSÃO

A discussão que apresentamos neste estudo pode levar à perguntar: “será David Cronenberg um teórico do biopoder?”, à luz das concepções da Teoria dos Cineastas e do referencial teórico que construímos aqui. Mas, talvez seja precipitado afirmar isso. Percebemos que a obra do diretor, já a partir da década de 1980, apresenta uma profunda preocupação com o controle que age sobre o corpo, em uma clara relação com o contexto biopolítico. Conscientemente ou não, Cronenberg cria em seus filmes uma poderosa compreensão sobre o biopoder, de forma que essa temática emerge de uma forma ou de outra em sua obra, pondo em xeque o domínio do sujeito (da mente/alma/consciência) sobre a carne, tão fragmentada, machucada em seus filmes. E isso acontece através dos contradispositivos que, longe de apenas proporem uma resistência a esse domínio, oferecem estratégias para buscar uma nova forma de vida, que sempre passa pelo corpo.

O sujeito, como nos ensina Foucault, não é originário, autônomo e transcendental, mas é uma construção histórica, moldada pelas relações de poder e saber. É uma invenção que, sendo efeito dos dispositivos, age ele mesmo como dispositivo, disciplinando e docilizando o corpo. Temos uma dialética evidente, cujo eco pode ser percebido em Cronenberg. E isso é importante quando discutimos o cinema - e a Comunicação - porque suas histórias tendem a apresentar uma função política, pois criam um campo de existência de valorização da vida. Se a biopolítica busca indicar que o caminho da produção, através do domínio dos dispositivos, é o único caminho possível, Cronenberg reitera em sua obra que a vida pode ser mais do que isso.

Quando Max Renn, no ápice de *Videodrome: A Síndrome do Vídeo* (1983) suicida-se como uma ode à Nova Carne, o que o diretor está negando, num manifesto muito sintomático dos anos de 1980, é uma vida alienada pelo vídeo, pelas imagens; quatro décadas depois, percebemos as imagens se proliferarem e, assim como o professor Brian O'Blivion, que se tornou um mero avatar, temos nossas vidas avatarizadas em redes sociais. Se há quarenta anos a hipnose que domestica o homem vinha dos raios catódicos, como na cena em que Renn visita a *Cathode Ray Mission*, também vinculada a O'Blivion, agora são os algoritmos das *big-techs* que

dominam a subjetividade, transformando a vida - ou sua versão digital - em perfis gerenciáveis, domesticados... cada vida, cada perfil, nada mais é que um número. A vida material (corpo) é deixada de lado em prol de uma vida abstrata regida por informação - o importante é manter o sujeito em constante atividade produtiva.

Fica claro na obra do diretor que não há uma separação entre carne humana e não humana, a exemplo daquela que compõe os objetos técnicos. A fronteira imaginária entre os seres humanos (antropo) e os demais entes do mundo se desfaz. Sem essa fronteira, seja pelo grotesco, a partir da valorização da carne em todos seus aspectos, ou do ciborgue, que por si só propõe a extinção dessas fronteiras a partir dos acoplamentos e, conseqüentemente, da criação de uma nova forma de vida, temos um corpo cujo valor é reforçado. O indivíduo dotado de mente, alma e psique (a própria ideia de interioridade) dá lugar à singularização do corpo pela dinâmica da carne, termo reiterado por Cronenberg.

Quando olhamos para *A Mosca* (1986), a percepção não é diferente. É claro que a reação que Cronenberg imprime na tela é extrema: o corpo de Seth decompõe-se e transforma-se em um híbrido homem-mosca, que não é nem humano nem animal. É uma nova forma de vida, um novo corpo, cheio de potência e que, pouco a pouco, destrói aquela subjetividade do cientista excêntrico. Os monstros de Cronenberg costumam adotar formas de seres aberrantes (ciborgues ou marcados pelo grotesco, pela escatologia e teratologia), mas a interpretação do que é feio/chocante vem sempre a partir da percepção da normalidade hegemônica, numa ideia do que é o belo. A beleza, como diz Cronenberg, está na carne; no corpo cheio de potência e em um campo de imanência.

Esse processo, contudo, não é isento de dor. Sob um governo biopolítico, a vida acontece sem dor - televisão, ar-condicionado, indústria farmacêutica e alimentícia, tudo busca trazer saciedade para que o corpo continue produtivo. Quando a dor é sobre o corpo, este pode agir de forma involuntária e violenta a ponto de o sujeito perder o controle sobre o corpo, ocasionando a dessubjetivação e a transformação radical. É como em *Crimes do Futuro* (2022), onde, em um mundo claramente distópico, a dor foi completamente abolida, assim como a autonomia de poder se alimentar ou dormir sem intermédio de maquinários específicos. Mas, novamente, o corpo reage a partir dos neo-órgãos aparentemente sem utilidade de Saul Tenser - apesar de que esse movimento não passa despercebido pelo poder. A

catalogação desses cânceres reflete um controle governamental na medida em que envolve o mapeamento, a regulação e a administração da vida, quase como os bancos de DNA e sistemas de vigilância genética que visam observar e controlar desvios biológicos. Por que o interesse do Estado nos corpos? A mutação produz um outro humano, talvez ingovernável.

O surgimento dos mutantes representa uma clara ameaça a esse controle biopolítico, pois simboliza a emergência de uma norma de forma de vida que escapa à normatividade biológica. Os novos seres que digerem plástico e materiais sintéticos não passaram apenas por uma mutação biológica, em seus sistemas digestivos, mas também ecológica e econômica, pois uma alimentação baseada no consumo de resíduos industriais implica na possibilidade de um novo ciclo metabólico que não depende da cadeia alimentar tradicional - e, como nos filmes, das máquinas que agem para amenizar qualquer desconforto digestivo.

Cronenberg, assim, parece ser um artista que, como diz Deleuze e Guattari (1992, p. 37), está 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. Percebemos em *Crash* algo semelhante, com o acoplamento homem + carro, mesmo que por um instante, nos acidentes encenados pelo grupo de Vaughan. A dessubjetivação aqui evidencia que as personagens não querem mais ser sujeitos, mas algo além, que nasce a partir de acidentes em movimento. O *crash* é o que, reforçando o que diz Agamben, retoma ao uso comum o corpo, quebra um mundo de ilusão e traz aqueles corpos de volta à realidade - não à toa, essa retomada é ansiada por Catherine e Ballard, que não temem a possibilidade de morrer nessa busca, da mesma forma como Renn sacrificava-se em prol de uma nova organização social que, ainda que desconhecida, é almejada.

Cronenberg pode não ter inserido propositalmente suas obras em um contexto de biopoder, mas a leitura de seus filmes a partir desse referencial teórico reforça que, para o diretor, o efeito da inserção dos contradispositivos - e a dessubjetivação - não representa o fim, mas um processo de travessia em uma da potencialidade do corpo. Romper com as amarras do sujeito permite aos personagens cronenberguianos, mesmo que por um momento, habitar um mundo onde o corpo - e a carne, híbrida, aberta e incontrolável - encontra seu campo de imanência. É a possibilidade de se

encontrar a vida pura que fala Deleuze (2002), a beatitude que existe no grotesco e no ciborgue.

Assim, retomando nosso problema de pesquisa, a interpretação da obra de David Cronenberg revela que seus filmes não apenas tematizam os efeitos do biopoder, mas propõem estratégias visuais e narrativas para a desativação do sujeito-dispositivo e sua destruição. Cronenberg não propõe um mundo utópico, mas abre fissuras no presente, lembrando-nos que o corpo, em sua indeterminação, é sempre um campo de possibilidades políticas. Seu legado é um convite a repensar a vida além das normas - não como sujeitos disciplinados, mas como corpos em devir, capazes de reinventar-se mesmo nas entranhas do controle.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **O que é um dispositivo?** In.: O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009, p. 25-51.

_____. **Elogio da profanação**. In Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 57-71

AUMONT, J. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

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

BAPTISTA, M. R. **A profanação dos dispositivos em Giorgio Agamben**. Estação Literária, nº 13, 10–23. Londrina, 2015.

BAZZICALUPO, L. **Biopolítica**: um mapa conceitual. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2017.

_____. **A teoria liberal-democrática é incapaz de dar conta de um mundo seletivo e hierárquico, onde as diferenças estão instaladas em corpos e vidas concretas**. [Entrevista concedida a] Patricia Fachin. Instituto Humanitas Unisinos, São Leopoldo, 2018. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/575024-formas-e-mediaco-es-juridicas-tradicionais-sao-inadequadas-entrevista-especial-com-laura-bazzicalupo>. Acesso em 10/09/2024.

BENTES, I. **David Cronenberg e o cinema biotecnológico**. In: O cinema em carne viva: David Cronenberg. Rio de Janeiro: Wset Multimídia e Editora, 2011. p. 48-52

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.

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.

_____. **A Imanência**: uma vida... Educação & Realidade, [S. l.], v. 27, n. 2, 2002. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/31079>. Acesso em: 2 jan. 2025.

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

DAVIES, O. **Technology and the Human Body in the Films of David Cronenberg.** Lawrence University Honors Projects. 201, 2024. <https://lux.lawrence.edu/luhp/201>

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

FERNANDES, A. L. S. **A extensão de Mcluhan no cinema de David Cronenberg: influências e aplicações da medium theory no filme eXistenZ.** 2016. 124 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina – PR.

FERNANDEZ, I. **Identity and the seduction of desire: the films of David Cronenberg** (2006). FIU Electronic Theses and Dissertations. 3302. <https://digitalcommons.fiu.edu/etd/3302>

FERRARA, L D. **O espetáculo epistemológico da comunicação.** In: ANAIS DO 19º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2010, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2010. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2010/trabalhos/o-espetaculo-epistemologico-da-comunicacao?lang=pt-br>>. Acesso em: 14 fev. 2024.

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.

FERREIRA, F. **David Cronenberg: "Para mim não há horror no corpo, só há beleza".** Expresso. Oeiras, Portugal. 24, jan. 2022. Disponível em: <https://expresso.pt/revista/2022-06-24-David-Cronenberg-Para-mim-nao-ha-horror-no-corpo-so-ha-beleza-a147deda> Acesso em 10/02/2025.

FIGARO, Roseli; GROHMANN, Rafael. **Dispositivos comunicacionais no mundo do trabalho: uma revisão teórica para operacionalizar o conceito.** Comunicação & Inovação, PPGCOM/USCSv. 18, n. 38 (62-75) set-dez 2017.

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

_____. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998a.

_____. **Sobre a História da sexualidade.** In: _____. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1998b. p. 243 – 27.

_____. Em defesa da sociedade. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. **Segurança, território, população.** São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

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

_____. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

HUNTER, J. D. **Cloaked Trannies on the Silver Screen: "Evolutionary Derangement" and Cronenberg's Approach to Shaping a Critical Mindset towards Trans Bodies**. All Theses. 4239, 2024. https://tigerprints.clemson.edu/all_theses/4239

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

_____. **O devir-corpo dos personagens de David Cronenberg**. Revista FAMECOS, [S. l.], v. 23, n. 2, p. ID21447, 2016. DOI: 10.15448/1980-3729.2016.2.21447. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/21447>. Acesso em: 10 nov. 2024.

MORAES, R. **Análise de conteúdo**. Revista Educação, Porto Alegre, v.22, n.37, p. 07-32, 1999.

ALGAVES NUÑEZ, L. (2022). **Corpo e cidade capturados para dentro do mapa: dispositivos e contradispositivos a partir das imagens operacionais do Google Street View**. Revista De Comunicação E Linguagens, (56). Obtido de <https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/200>

REVEL, Judith. **Dicionário Foucault**. Trad. Anderson Alexandre da Silva. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2011

RUI GRAÇA, A; TULIO BAGGIO, E; PENAFRIA, M. **Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema**. Revista Científica/FAP, Curitiba, v. 12, n. 1, 2015. DOI: 10.33871/19805071.2015.12.1.1408. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/1408>. Acesso em: 9 nov. 2024.

SAFATLE, V. **Por um conceito "antipredicativo" de reconhecimento**. Lua Nova (94). Abr, 2015.

<<https://www.scielo.br/j/ln/a/c7w673rNcwy4BnzX9nG3DFL/abstract/?lang=pt>>.

Acesso em 20/12/2024.

_____. **Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência**. São Paulo: N-1 edições, 2016.

_____. **Grande Hotel Abismo**: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SODRÉ, M; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Editora Mauad, Rio de Janeiro: 2002.

SOUZA, G. R. **As mídias como extensão do corpo: duplos, próteses e descorporificação em Consumidos, de David Cronenberg**. Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários, [S. l.], v. 43, n. 1, p. 10, 2023. DOI: 10.5433/1678-2054.2023vol43n1p10. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/46512>. Acesso em: 10 jan. 2025.

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

PERNIOLA, M. **O sex appeal 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.

YAMAMOTO, Eduardo Yuji. **Comunidade e Comunicação II – Ensaio do ser-com**. Appris: Curitiba, 2020, p. 139-165.

_____. **Biopoder e Comunicação**. Curitiba: CRV, 2022.

YAMAMOTO, E. Y.; KUSPIOSZ, D. M. **Biopoder na comunicação: o caso Compós (2001 - 2022)**. E-Compós, [S. l.], v. 27, 2024. DOI: 10.30962/ecompos.3065. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/3065>. Acesso em: 10 dez. 2024.

_____. **Long live the new flesh**: grotesco e biopolítica em Cronenberg. Intexto, Porto Alegre, n. 56, 2024. DOI: 10.19132/1807-8583.56.133928. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/133928>. Acesso em: 20 mar. 2025.

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

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.

FILMOGRAFIA

A Mosca. Direção: David Cronenberg. Canadá, Estados Unidos: Brooksfilme, 1986. DVD (96 min), son., color., legendado. Tradução de: The Fly.

Crash - Estranhos Prazeres. Direção: David Cronenberg. Canadá, Inglaterra: Alliance Communications Corporation, 1996. DVD (100 min), son., cor., legendado. Tradução de: Crash.

Crimes do Futuro. Direção: David Cronenberg. Produção: Argonauts Productions et al. Estados Unidos: Neon, MK2 Mile End et al., 2022. Tradução de: Crimes of the Future.

Videodrome: A Síndrome do Vídeo. Direção: David Cronenberg. Canadá: Famous Players, 1983. DVD (87 min), son., cor., legendado. Tradução de: Videodrome.