

PÓS-HUMANISMO

INTERDISCIPLINARIDADE NO CINEMA

CADERNOS DE CRÍTICA VOL. 7

DANIEL SERRAVALLE DE SÁ (org.)



PÓS-HUMANISMO

INTERDISCIPLINARIDADE NO CINEMA
CADERNOS DE CRÍTICA VOL. 7

DANIEL SERRAVALLE DE SÁ (org.)



Florianópolis
2023

FICHA TÉCNICA

Articulistas do volume

Alberto Cupani
Alyne Michelle Botelho
Atilio Butturi Junior
Bianca Scliar
George Alexandre Ayres de Menezes Mousinho
Grazielly Alessandra Baggenstoss
Jéssica Soares Lopes
Lucas Stank
Sabrina Moura Aragão

Equipe Cinema Mundo

Anne Moraes
Clarissa Kellermann de Moraes
Daniel Serravalle de Sá
Emilene Lubianco de Sá

Projeto gráfico, diagramação e revisão

NewT Assessoria Textual

Capa

Ilustração criada por Inteligência Artificial com Adobe Firefly. Prompt utilizado: "Generate a profile image illustrating a posthuman face with seamlessly blended human and machine components. Emphasize integration in the eyes and lips. Specify a sideways profile orientation." Conforme a licença de uso do *software*, os direitos, assim como as responsabilidades éticas e legais, sobre a ilustração são da Adobe.

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da Universidade Federal de Santa Catarina

P855 Pós-humanismo [recurso eletrônico] : interdisciplinaridade no cinema /
organizador, Daniel Serravalle de Sá. — Florianópolis : UFSC, 2023.
80 p. : il.

E-book (PDF)
ISBN 978-85-8328-231-0

1. Cinema. 2. Interdisciplinaridade. I. Sá, Daniel Serravalle de.

CDU: 791.43

Elaborada pela bibliotecária Dênira Remedi — CRB-14/1396

SOBRE O CINEMA MUNDO

Criado em 2012, o projeto de extensão Cinema Mundo opera nos moldes de um cineclube no espaço da Universidade Federal de Santa Catarina. A ação é uma parceria firmada entre o curso de Cinema e a Biblioteca Universitária da instituição. Ao promover quinzenalmente exibições comentadas de filmes, o Cinema Mundo procura estimular o debate crítico de forma horizontal entre os espectadores, sofisticar o olhar da comunidade para a experiência cinematográfica e produzir conhecimento acadêmico, fatores que congregam atividades de extensão, ensino e pesquisa.

A coleção *Cadernos de Crítica*, publicação própria do projeto, é o modo pelo qual podemos difundir o conhecimento produzido para além das fronteiras locais. Editado com base nas curadorias semestrais do Cinema Mundo, cada volume é disponibilizado em formato *e-book* e de forma gratuita no *site* institucional do projeto:

<http://cinemamundo.cce.ufsc.br/publicacoes/>

SOBRE O VOLUME

O presente volume, *Pós-humanismo: interdisciplinaridade no cinema*, é resultante da curadoria do semestre 2023.1, cujo objetivo foi oferecer ao público uma amostragem das vertentes do pós-humanismo no cinema contemporâneo. O conjunto de textos reunidos nesta publicação procura, portanto, refletir sobre o tom e a dicção dessa temática no cinema nas primeiras décadas do século XXI.

SUMÁRIO

•• INTRODUÇÃO

Pós-humanismo, transformações tecnológicas e desafios éticos

Daniel Serravalle de Sá6

•• CRIMES DO FUTURO, David Cronenberg, 2022

Saúde, nutrição e alimentação em *Crimes do Futuro*, de David Cronenberg

Alyne Michelle Botelho..... 14

***Crimes do Futuro*, quando o corpo é a realidade**

Bianca Scliar..... 21

•• 37 SEGUNDOS, Hiraki, 2019

A pessoa com deficiência e sua luta por liberdade no filme *37 Segundos*

Lucas Stank..... 30

•• ANIQUILAÇÃO, Alex Garland, 2018

Perversão cromática: o horror do *Brilho em Aniquilação* como iridescência em uma bolha

Jéssica Soares Lopes..... 36

•• CITIES OF LAST THINGS, Wi Ding Ho, 2018

O humano como nostalgia no dispositivo da memória: o sujeito, os objetos e o imperialismo

Atilio Butturi Junior..... 42

***Cities of last things*: vingança e tragédia em um futuro distópico**

Sabrina Moura Aragão 50

•• HIGH LIFE, Claire Denis, 2018

A crise do corpo aprisionado na distopia de *High Life*

George Alexandre Ayres de Menezes Mousinho 56

•• ADVANTAGEOUS, Jennifer Phang, 2015

O exterior de si: como uma vida pode funcionar sem o outro?

Grazielly Alessandra Baggenstoss 65

•• EX MACHINA, Alex Garland, 2014

Um estranho deus na máquina

Alberto Cupani..... 73

•• INTRODUÇÃO

Pós-humanismo, transformações tecnológicas e desafios éticos

Daniel Serravalle de Sá¹

“O homem é a medida de todas as coisas” é uma célebre frase atribuída ao filósofo pré-socrático Protágoras de Abdera (485-415 a.C.), a qual tem sido interpretada na chave da relativização daquilo que se reconhece como a verdade de Deus ou das Leis em detrimento da percepção do sujeito. O significado de tal frase expressa uma valorização da experiência pessoal (individualismo) e da centralidade do ser humano no universo (antropocentrismo), ideias que vão repercutir de diferentes formas e em diferentes momentos históricos nos quadros filosóficos do pensamento ocidental, sendo o Humanismo e o Iluminismo talvez os principais exemplos.

Nesse sentido, conceitos como pós-humano e pós-humanismo seriam, à primeira vista, falaciosos ou contraditórios, pois, se “o homem é a medida de todas as coisas”, como é possível imaginar um *após* humano sem o gênero humano no centro das coisas? Em outras palavras, se ser humano significa ter linguagem e pensamento, autonomia e agência, cultura e arte, sociedade e tecnologia, então, como poderíamos ser *pós* ainda sendo humanos? Os pensadores do pós-humanismo estão cientes desse paradoxo — embora alguns defendam que o ser humano não é mais o que foi há quarenta ou cinquenta anos. Todavia, quando os teóricos falam em pós-humano e pós-humanismo, a ideia subjacente é questionar algumas premissas do humanismo, sem abandoná-lo completamente.

Em seu texto *What is post-humanism?*, Cary Wolfe (2009) explica que a proposta não é negar a centralidade do ser humano nem rejeitar o humanismo, cujos valores e aspirações são admiráveis, mas sim mostrar que há problemas conceituais e éticos no quadro filosófico — e se isso remete o leitor aos métodos e às práticas desconstrucionistas, então, estamos no caminho certo para entender o conceito. Em diálogo com as ideias de Neil Badmington, Wolfe trabalha dentro de uma perspectiva derridiana que busca pensar e modificar o humanismo internamente, até porque pensar de fora é impossível.

Por meio do pós-humanismo, somos convidados a interrogar as fronteiras tradicionais da identidade humana, desafiando as grandes questões éticas, sociais e estéticas estabelecidas durante o humanismo. Tais questões são revisitadas à luz do avanço acelerado das tecnologias emergentes, como a inteligência artificial, a nanotecnologia, a realidade virtual, a engenharia genética, entre outras formas de novas tecnologias que estão alterando a nossa compreensão de mundo e o nosso entendimento sobre o que significa ser humano.

¹ Professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC, atuando nos cursos de Letras e Secretariado Executivo.

No cerne do pós-humanismo está a crença de que os avanços tecnológicos têm o potencial de transformar a condição humana de modo essencial, expandindo nossas capacidades físicas, cognitivas e até mesmo emocionais, a fim de ampliar os limites do que é considerado humano. Enquanto a tecnologia avança rapidamente, nos deparamos com a possibilidade de explorar os limites entre o orgânico e o sintético, melhorar nossos corpos e mentes por meio de próteses biomecânicas, implantes cibernéticos e interfaces neurais.

No entanto, o pós-humanismo também alerta para questões éticas e morais importantes e complexas, pois, à medida que buscamos aprimorar nossas capacidades físicas e mentais, devemos considerar implicações sociais e econômicas, assim como os impactos dessas mudanças na nossa identidade e na nossa relação com os outros. O que acontece com a ideia de igualdade e dignidade humana quando alguns têm acesso a melhorias tecnológicas avançadas enquanto outros são preteridos? Quem terá acesso a essas tecnologias e como garantir uma distribuição isonômica dos benefícios?

Por exemplo, a possibilidade de “edição genética” pode ser vista como uma promessa para a evolução humana, possibilitando o aprimoramento físico por meio da eliminação de doenças hereditárias. Por outro lado, a manipulação do genoma humano pode acarretar bio-determinismos como a perpetuação das desigualdades sociais, os pensamentos eugenistas e a perda da diversidade genética dos seres humanos.

Além disso, o pós-humanismo nos convida a questionar as fronteiras da existência e, embora a busca pela imortalidade possa parecer utópica, a exploração de biotecnologias tem o potencial de estender nossa expectativa de vida. Isso gera questões filosóficas e morais que afetam a percepção de valor do tempo limitado que temos. O desejo de transcender o humano, escapando da morte, é uma fantasia que em última instância reduz a vida a códigos genéticos possíveis de serem combinados, manipulados, compreendidos como variações de códigos digitais — mas, onde está o valor de uma experiência que pode ser vivida indefinidamente?

No campo da inteligência artificial, a confiança em sistemas automatizados para tomar decisões complexas em áreas como saúde, justiça e finanças exige responsabilidade e a transparência dos algoritmos. A singularidade tecnológica — ou o momento em que a inteligência artificial supera a capacidade humana — pode levar a mudanças irreversíveis na forma de uma humanidade tutelada por uma IA sofisticada, autônoma e superinteligente que age por meio de ciências da observação e controle do comportamento.

À medida que a humanidade adentra uma nova era tecnológica, surgem muitas perguntas inquietantes sobre o futuro do nosso próprio ser e, nesse contexto de mudanças sociais profundas, o pós-humanismo suscita questões que transcendem as esferas acadêmicas e os discursos científicos, ocupando a imaginação popular e as narrativas culturais, sendo o cinema uma das principais mídias que se propõem a repensar o humano.

Na virada do século XX, o cinema já expressava preocupações com a tecnologia, como pode ser observado em filmes como *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) e *Tempos modernos* (Charles Chaplin, 1935). O filme brasileiro *Abrigo nuclear* (Roberto Pires, 1981) representa um mundo pós-desastre ambiental, no qual os sobreviventes vivem no subsolo sob domínio de um regime ditatorial.² Os cultuados *O exterminador do futuro* (James Cameron, 1984) e *Matrix* (Lana Wachowski e Lilly Wachowski, 1999) imaginam cenários distópicos em que a humanidade corre risco de extinção pelas máquinas. *A mosca* (David Cronenberg, 1987) e *Gattaca* (Andrew Niccol, 1998) alertam para os perigos da manipulação genética. A ideia de um pós-humanismo sombrio é tema recorrente na literatura também, por exemplo, as teletelas espíãs em *1984* (George Orwell, 1949) e a educação pela hipnopédia em *Admirável mundo novo* (Aldous Huxley, 1932) são desenvolvimentos tecnológicos desumanizadores, frutos de uma sociedade fascinada pelo progresso científico e convencida de que pode oferecer a seus cidadãos uma felicidade totalitária.

Nesse sentido, para evitar um futuro de medo, desesperança e angústia, impedindo o esfacelamento das relações socializadoras, é essencial estabelecer limites e diretrizes éticas e garantir que os valores humanos fundamentais sejam incorporados no desenvolvimento e no uso dessas tecnologias. É preciso assegurar que o progresso tecnológico esteja alinhado com os valores de justiça social e equidade, evitando a criação de uma sociedade dividida entre aqueles que têm acesso e aqueles que não têm.

Debates no âmbito dos estudos sobre animais, embora não sejam inerentemente pós-humanos, muitas vezes trazem questões que desafiam as premissas da centralidade do humano. Assuntos como especismo, direito dos animais e antropomorfização da natureza são discussões com as quais os estudiosos do pós-humanismo se identificam, pois elas apontam para aquilo que seria a falha central do projeto humanista, seu assim chamado *excepcionalismo*, ou seja, a crença da superioridade do *Homo sapiens* sobre a Natureza, da qual ele deliberadamente se vê separado.

No livro *When species meet*, Dona Haraway (2008) aborda a questão do excepcionalismo, discutindo as relações complexas entre humanos e animais de estimação (representados por seu cachorro), passando pelos animais de laboratório e até as centenas de milhares de bactérias simbióticas que vivem em nossos intestinos. Haraway observa que temos mais bactérias em nossa flora intestinal do que células no corpo, e provoca: o que é

² A ficção científica é um gênero quase exclusivo dos países industrializados, líderes no desenvolvimento de novas tecnologias, de modo que o filme de Roberto Pires, iniciado na década de 1970 e concluído em 1981, é singular no contexto brasileiro. *Abrigo nuclear* representa um governo tirânico ainda durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), abordando questões relacionadas à ecologia e aos riscos da energia nuclear quando a discussão ganhava corpo no Brasil. Posteriormente, Roberto Pires dirigiu *Césio 137, o pesadelo de Goiânia* (1990), filme sobre o maior acidente radioativo da história do país, que se deu a partir da violação de um aparelho de radioterapia ilegalmente jogado em um ferro-velho. O pó azulado (césio-137) dentro da cápsula de chumbo era radioativo e contaminou diretamente centenas de pessoas.

ser humano? A crítica demonstra que os animais de diferentes tipos sempre contribuíram para as práticas humanas, pois o conceito de humano foi moldado a partir dessas inter-relações com o não humano. O argumento central é que somos um emaranhado de espécies, se moldando constantemente em camadas de complexidade mútuas e que é preciso reconhecer os laços que unem os seres humanos a outras espécies, assim como os humanos entre si. Reconhecer nosso lugar dentro desse emaranhado não é passar a ver outras espécies como iguais à nossa, mas aceitar nossas relações de codependência e se a reciprocidade é uma característica definidora do que significa ser humano, então, de certa forma, chegaremos ao pós-humano quando entendermos isso e, enfim, nos tornaremos verdadeiramente uma coletividade de vidas habitando o planeta Terra.

As discussões que oferecemos nesta coletânea abordam interseções entre pós-humanismo e diferentes áreas do conhecimento, trazendo saberes interdisciplinares para o âmbito da crítica cinematográfica. Ao selecionarmos oito filmes para o primeiro semestre de 2023, levando em consideração a temática, o impacto e a capacidade de permanecer em evidência ao longo dos anos, a proposta de curadoria do Cinema Mundo foi refletir sobre os limites e os potenciais do ser humano, o poder transformador da tecnologia, a importância dos valores éticos e as preocupações com o futuro do planeta.

Seguindo o formato dos *Cadernos de Crítica* anteriores, o resultado dos diálogos promovidos nas sessões de exibição dos filmes se materializa nos textos de natureza mais criativa e pessoal deste volume, os quais oferecem a experiência dos encontros e um percurso crítico sobre os filmes discutidos. Agradeço muito a preciosa colaboração dos colegas, sem a qual este volume não existiria.

Alyne Michelle Botelho estabelece paralelos entre a Ciência da Nutrição e as imagens polêmicas de alimentação e digestibilidade apresentadas no filme *Crimes do Futuro* (David Cronenberg, 2022), as quais parecem apontar para o que seria uma evolução distópica da espécie humana. Os equipamentos que o personagem Saul Tenser (Viggo Mortensen) usa para comer e para dormir, o consumo alimentar de produtos sintéticos e resíduos plásticos são relacionados, no campo simbólico, com o aumento de Doenças Crônicas Não Transmissíveis (DCNT), oriundas do excesso de gordura saturada, açúcar e colesterol, efeitos de uma alimentação industrializada. Do consumo de alimentos ultraprocessados até os microplásticos em ambientes marinhos, o filme suscita questionamentos sobre nossas atitudes em relação à produção e ao consumo de produtos e alimentos.

Bianca Scliar destaca a busca por sensorialidades e sentires em *Crimes do Futuro*, que se manifestam em imagens de excessos, ausências e inquietudes humanas em um mundo que aboliu a dor e o prazer. As cirurgias a que se submete Saul Tenser, o artista performático capaz de gerar novos órgãos em seu corpo, simbolizam a dimensão política da arte, como forma de criatividade e de resistência em uma sociedade pós-apocalíptica. O espetáculo visceral de incisões e perfurações da pele, assim como as próteses, tatuagens e cicatrizes são tentativas

(vãs) de reproduzir a autenticidade criativa do *performer*. O corpo sem órgãos, de Antonin Artaud, a craca darwiniana e organismo que se personifica, de Gins e Arakawa, são conceitos que a pesquisadora usa para discutir a redefinição dos limites existenciais e morais, como sugeridos pela perspectiva de Cronenberg.

A partir de sua formação interdisciplinar, Jéssica Soares Lopes desenvolve uma leitura de *Aniquilação* (Alex Garland, 2018), destacando os significados do Brilho ou *the shimmer*, um fenômeno alienígena que provoca mutações genéticas avassaladoras. O navio de Teseu, o *doppelgänger* e o Ouroboros representam conceitualmente o espanto (medo e admiração) dos personagens que entram no Brilho e logo se veem dentro de uma outra ontologia, caracterizada por uma natureza surreal, imprevisível e não classificável dentro da lógica cartesiana. A iridescência, que se caracteriza pela mistura de cores diante dos olhos conforme a incidência da luz, torna-se uma metáfora central para falar sobre a força criativa da matéria, sobre híbridos, cópias e quebra de paradigmas que, de forma pós-humana, estouram a bolha do método racionalista.

Alberto Cupani observa a rede de intrigas e contradições que movimenta *Ex Machina* (Alex Garland, 2014), desde o ultramoderno centro de pesquisas que, embora pareça um hotel, se revela uma prisão subterrânea, passando pela suposta relação de amizade entre os personagens, que exige a assinatura de um termo de confidencialidade, até as respostas evasivas da inteligência artificial Ava (Alicia Vikander). Um quadro de Jackson Pollock serve como ponto de partida para questionar se os seres humanos são geneticamente programados e, se somos, o desafio seria achar uma ação que não seja pré-determinada, como sugere a pintura feita com movimentos impensados. O filme faz refletir sobre a condição humana e, se um dia chegarmos a desenvolver uma inteligência artificial que se pareça conosco na maneira de falar, pensar e agir, deveríamos nos tratar com igualdade.

Grazielly Alessandra Baggenstoss discute *Advantageous* (Jennifer Phang, 2015) a partir da área do Direito, destacando como as personagens femininas são submetidas a pedagogias disciplinadoras que levam à mercantilização e à instrumentalização dos corpos, e nesse sentido o audiovisual expõe tal faceta coerciva da sociedade. Devido às normas prescritivas do sistema sexo-gênero, as subjetivações das mulheres determinam um campo ontológico de legitimidade dos corpos a partir de dimorfismos, binarismos sexuais e códigos de pureza racial. A performatividade ou a repetição dessas práticas dentro de relações sociais impinge à personagem Gwen Koh (Jacqueline Kim) a sujeição do seu corpo à mercantilização, na forma de uma submissão a um procedimento "estético" cujo resultado seria sua morte. A professora aponta que a personagem tem pouca agência diante do cenário se não entregar seu corpo produtivo, visando dar a sua filha mais opções e potencialidades de ação.

Atilio Butturi Junior debate *Cities of last things* (Wi Ding Ho, 2018) sob a ótica da memória nostálgica do personagem Zhang Dong Ling (Jack Kao / Lee Hong-chi), cujo rompimento ontológico com o mundo se manifesta em cenas e imagens de resistência

anti-imperialista, anticolonial e antitecnológica. As intersecções éticas, sociopolíticas, coloniais, ecológicas, raciais são analisadas por um viés neomaterialista dos discursos, no qual se pensa sobre a (intra- e a inter-) ação da linguagem, dos dispositivos e das formas de subjetividade em contextos específicos. Nesse sentido, os aspectos tecnobiodiscursivos do audiovisual malaio podem ser lidos como um estranhamento diante do pós-humano e a busca por um Éden perdido, seja nas lembranças da infância, seja na simples liberdade de fumar.

Sabrina Moura Aragão destaca como o ângulo baixo da câmera nas cenas iniciais de *Cities of last things* refletem a estruturação narrativa *in medias res*, a qual se apresenta em ordem cronológica reversa. A vingança, temática que remonta à Grécia clássica, é o outro elemento que impulsiona a história, capturando a atenção dos espectadores. Na simbiose pós-humana entre corpos e tecnologia, os sinais e as marcas de nascença espelham os *chips* implantados, guiando o público na identificação do personagem à medida que a narrativa retrocede até a sua infância. A professora salienta como a liberdade e o livre-arbítrio, temas centrais à filosofia, é uma das chaves de leitura desse filme, sendo a algema um dos objetos que reaparecem constantemente, prendendo o protagonista a situações que o fazem confrontar suas decisões.

George Alexandre Ayres de Menezes Mousinho discute o universo distópico de *High Life* (Claire Denis, 2018) em termos sociopolíticos e tecno-científicos, debatendo as imagens de corpos submetidos a violências, monitoramentos e manipulações. A desumanização é o preço que os prisioneiros-tripulantes da nave pagam por terem transgredido as leis e os valores morais da sociedade, e a punição é executada pela dra. Dibs (Juliette Binoche), que, por sua vez, incorre em ações não apenas antiéticas, mas de pura crueldade. A discussão é permeada por observações musicais sobre a trilha sonora, a qual varia da desconfortável dissonância à suavidade onírica, contendo ainda choros de bebês e gemidos sexuais. Por meio da música, o pesquisador destaca ainda o processo de transmissão de experiência, conhecimentos e sensações entre os personagens Monte (Robert Pattinson) e Willow (Scarlett Lindsey), pois a última nasceu na nave-prisão e não conhece a Terra.

Lucas Stank discute os efeitos do capacitismo na vida da personagem Yuma Takada (Mei Kayama), do filme *37 Segundos* (Hikari, 2019), refletindo sobre os preconceitos estruturais enfrentados pelas pessoas com deficiência (PcD). O jornalista destaca a construção adequada da personagem, que não supera suas limitações, pois isso seria fantasioso, mas que sai em busca de liberdade para viver suas autodescobertas. O filme da diretora japonesa contém pontos polêmicos e problemáticos, a exemplo das atitudes invasivas, e até abusivas, da mãe, que poderiam ser interpretadas como uma naturalização desse tipo de violência, além das questões de abandono paterno de PcD, questão que fica sem aprofundamento. Lucas Stank enfatiza ainda a importância dos contatos e processos de socialização, pois, como comprovam diversos estudos científicos, as ações de inclusão nos prédios, nos locais de convívio, no transporte público, são benéficas para toda a comunidade.

Aprendemos com os articulistas que pensar o pós-humanismo de uma forma interdisciplinar é adentrar um campo vasto e complexo sobre a natureza humana e como a tecnologia pode ajudar a transformar nossas existências, pois o pós-humanismo não é apenas uma área de estudo acadêmico, mas sim um tema de discussão crucial para moldar o futuro da humanidade. A relação entre humanos e máquinas e a busca pela transcendência dos limites biológicos despertam questões sobre o que é desejável em relação à nossa evolução como espécie, de modo que é preciso refletir sobre as implicações éticas, sociais e filosóficas dessas transformações.

O pós-humanismo é, portanto, um convite para considerarmos cuidadosamente os impactos de nossas ações, buscando equilíbrio entre o avanço tecnológico e a preservação dos princípios que consideramos essenciais para uma sociedade mais justa. Apesar dos diferentes posicionamentos sobre as interações entre seres humanos e tecnologia, o cerne da questão é o futuro da humanidade em vista das possibilidades emergentes. Em vez de encarar a tecnologia como algo à parte, assim como fazemos com a Natureza, a mudança de paradigma é reconhecer sua integração com nossa existência, examinando as influências mútuas. Sob tal perspectiva, o pós-humanismo apresenta um potencial transformador significativo, abrindo caminho para um futuro repleto de possibilidades.

Em última instância, o pós-humanismo representa uma oportunidade emocionante e desafiadora para a humanidade, nos convidando para a expandir fronteiras e a construir um mundo que seja verdadeiramente humano e aberto às possibilidades oferecidas pela tecnologia. Se trilharmos um bom caminho nessa jornada, podemos moldar um futuro que promova a plenitude e a igualdade em um mundo sustentável. A percepção sobre nós mesmos, como seres individuais e sociais, pode se expandir permitindo uma diversidade de manifestações e experiências que vão além dos limites da biologia. Isso nos convida a adotar uma visão mais inclusiva e aberta de como definimos a humanidade, celebrando a diversidade e reconhecendo que a identidade humana é fluida e multifacetada. À medida que a tecnologia avança, surge a oportunidade de superar desafios globais, como a fome, a pobreza, as doenças e as mudanças climáticas, e a aplicação da tecnologia para resolver esses problemas urgentes pode levar a uma sociedade mais sustentável, equitativa e próspera.

O pós-humanismo é uma chamada para ação, uma chamada para imaginar e criar um futuro que transcenda nossas limitações atuais e nos guie em direção a uma nova era de possibilidades. Isso requer um diálogo aberto e inclusivo, que envolva não apenas especialistas, mas também a participação de indivíduos de diferentes origens e perspectivas. Somente por meio desse engajamento coletivo poderemos moldar um futuro no qual a tecnologia seja uma ferramenta para aprimorar a condição humana, promovendo valores como justiça, equidade e dignidade.

Referências

A MOSCA. Direção: David Cronenberg. Produção: Brookfilms. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1987.

ABRIGO nuclear. Direção: Roberto Pires. Produção: Roberto Pires, Alecy Araujo. Brasil: 1981.

GATTACA. Direção: Andrew Niccol. Produção: Jersey Films. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1998.

HARAWAY, D. *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HUXLEY, A. *Admirável mundo novo*. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

MATRIX. Direção: Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Produção: Warner Bros. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 1999.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: UFA. Alemanha: Parufamet, 1927.

O EXTERMINADOR do futuro. Direção: James Cameron; Produção: Hemdale / Pacific Western. Estados Unidos: Orion Pictures, 1984.

ORWELL, G. *1984*. Trad. Heloisa Jahn, Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TEMPOS modernos. Direção: Charles Chaplin. Produção: United Artists. Estados Unidos, 1935.

WOLFE, C. *What is post-humanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

•• CRIMES DO FUTURO, David Cronenberg, 2022

Saúde, nutrição e alimentação em *Crimes do Futuro*, de David Cronenberg

Alyne Michelle Botelho¹

Os primeiros minutos do filme de David Cronenberg já são intrigantes quando abordam uma criança, Brecken (Sotiris Siozos), com a capacidade de digerir objetos sintéticos, mais precisamente, plásticos. Essa capacidade causa um sentimento de repulsa na sua mãe, Djuna (Lihi Kornowski), que assassina Brecken. Após o assassinato, ela liga para o pai da criança, Lang Daughtery (Scott Speedman), e relata que o filho está morto. Nessa passagem é possível perceber que ela culpa Lang pela capacidade digestiva “evoluída” do filho. Em seguida, o filme apresenta o personagem Saul Tenser (Viggo Mortensen), um artista que desenvolve inconscientemente novos órgãos com função desconhecida. Juntamente com sua parceira Caprice (Léa Seydoux), Saul faz apresentações (cirurgias) públicas para retirada desses órgãos, em uma *performance* teatral. Algumas cenas do filme perpassam a necessidade que Saul tem de utilizar certos equipamentos para executar atividades inerentemente humanas, como dormir e comer. Ele precisa dormir em uma cama específica com características humanas e orgânicas, assim como precisa se alimentar em uma cadeira que se movimenta, com características semelhantes às da cama. Além disso, durante os momentos em que o personagem aparece se alimentando, ele está consumindo sempre a mesma comida, sozinho e aparentemente sentindo desconforto.

Ao longo, do filme entende-se que Lang faz parte de uma organização que produz e defende o consumo alimentar de produtos sintéticos. Lang pede para que Saul e Caprice conduzam uma autópsia pública no corpo do seu filho, Brecken, para demonstrar que a digestibilidade de resíduos plásticos é possível e que isso seria uma evolução da espécie humana. Ao final do filme, Saul se rende e consome uma barra sintética produzida pela organização de Lang. Nesse momento, Saul parece sentir prazer em comer, assim, acredita-se que seus novos órgãos eram resultado de uma modificação genética, necessária para digerir os alimentos sintéticos.

Há três cenas icônicas que representam muito bem a conexão entre as temáticas da alimentação, na forma como é desenvolvida no filme, e da Nutrição, como área de conhecimento e pesquisa acadêmica: Brecken se alimentando de plásticos (Figura 1), a alimentação mais habitual de Caprice (Figura 2) e o sofrimento alimentar de Saul (Figura 3).

¹ Doutoranda e Mestre em Nutrição pelo Programa de Pós-Graduação em Nutrição (PPGN-UFSC) e Nutricionista (UFSC). As principais áreas acadêmicas de interesse são aquelas relacionadas com escolhas alimentares, qualidade nutricional de refeições e promoção da Alimentação Adequada e Saudável por meio do ato de cozinhar, com abordagens quantitativas e qualitativas. Manezinha (nascida em Florianópolis-SC), casada e mãe do Théo.



Figura 1. Brecken come a lixeira de plástico em um banheiro (*Crimes do Futuro*, 2022)



Figura 2. Caprice toma café da manhã (*Crimes do Futuro*, 2022)



Figura 3. Em sua cadeira "monstruosa", Saul sofre para ingerir alimentos (*Crimes do Futuro*, 2022)

O filme, de maneira geral, passa a ideia de um futuro heterotópico e distante, pautado em conceitos do pós-humanismo, relativos à capacidade do ser humano em se adaptar a novas condições e tecnologias. O diretor não demonstra uma intenção de solucionar nenhum problema, mas parece tentar apontar caminhos imagináveis para um futuro distópico. Nesse contexto, as passagens do filme aqui relatadas provocaram algumas reflexões sobre alguns paralelos que podem ser traçados com a ciência da nutrição atual e aspectos de saúde relacionados.

A alimentação e a nutrição são estudadas há muitos anos, mas a Nutrição como ciência moderna, no padrão que conhecemos hoje, é recente. Há menos de 100 anos, em 1926, seu início foi marcado com a descoberta da tiamina (vitamina B1), e durante a primeira metade do século XX foi feito o isolamento de diversas outras vitaminas e minerais. Devido ao número elevado de doenças relacionadas à deficiência de nutrientes, as recomendações nutricionais dessa época eram centradas em multivitamínicos e suplementação de alimentos básicos. Nos vinte anos seguintes, houve uma redução das doenças relacionadas à deficiência de vitaminas e um aumento considerável das Doenças Crônicas Não Transmissíveis (DCNT). No entanto, as recomendações continuaram pautadas em ingredientes únicos, embora não mais relacionadas à deficiência, mas ao excesso de gordura saturada, açúcar e colesterol (Beardsworth; Keil, 1997; Mozaffarian; Rosenberg; Uauy, 2018). A partir de 1990, com os avanços da industrialização e a preocupação ainda mais exacerbada com as DCNT e com o excesso de peso (Alkerwi, 2014), técnicas de processamento foram aprimoradas e surgiu a hidrogenação de óleos vegetais, por exemplo, como um caminho para redução de gordura saturada (Mozaffarian; Rosenberg; Uauy, 2018). Contudo, com os desenvolvimentos científicos da época, foi possível identificar que as teorias de ingredientes únicos eram insuficientes para explicar os diversos efeitos da

alimentação nas DCNT, e as evidências relacionadas a padrões específicos de dieta eram mais consistentes (Mozaffarian; Rosenberg; Uauy, 2018). Assim, surgiram as recomendações nutricionais pautadas em grupos alimentares e não mais em ingredientes únicos; entretanto, os alimentos ainda eram agrupados de acordo com seu principal nutriente (Brasil, 2006).

Nos últimos anos, mudanças políticas, econômicas e sociais levaram o Brasil, assim como outros países do mundo, a uma transição alimentar. Essa transição foi caracterizada, em parte, por um aumento importante do consumo de alimentos altamente processados (Brasil, 2014). E é nesse cenário que se faz um paralelo com o filme, com as barras sintéticas que a organização de Lang produz e que os humanos mais “evoluídos” já conseguem digerir.

As recomendações nacionais de alimentação saudável vigentes pautam suas orientações na extensão do processamento ao qual os alimentos são submetidos e entre suas recomendações principais está a de evitar o consumo de alimentos ultraprocessados, caracterizados por ter ingredientes de uso exclusivamente industrial (Brasil, 2014). Embora no filme o diretor aborde a capacidade humana em se adaptar ao ambiente e a possibilidade de o organismo humano conseguir se modificar ao ponto de conseguir digerir matérias sintéticas, pesquisas recentes têm demonstrado exatamente o contrário. O consumo de alimentos ultraprocessados já foi associado ao aumento do risco de doenças como sobrepeso, obesidade, síndrome metabólica, depressão, riscos cardiometabólicos, câncer, diabetes tipo 2, doenças cardiovasculares, síndrome do intestino irritável, assim como mortalidade por todas as causas (Elizabeth *et al.*, 2020; Lane *et al.*, 2021).

Se um dia o ser humano vai se adaptar e conseguir digerir esses alimentos, são questionamentos que só saberemos no futuro... ou não, já que retornar a hábitos antigos, como o de cozinhar a maior parte da alimentação em casa e à base de alimentos frescos e naturais parece ser o caminho para reverter positivamente a situação de saúde que nos encontramos hoje.

Salienta-se que o paralelo entre alimentos ultraprocessados e plástico soa como um exagero, visto que os insumos industriais utilizados nesses alimentos ainda são considerados comestíveis. Visionariamente, Cronenberg, pode ter previsto que um dia nos alimentaríamos com plástico, proveniente da poluição do ambiente, como perpassa a cena inicial do filme, em que Brecken procura plástico no mar para se alimentar (Figura 4).



Figura 4. O garoto Brecken na praia em busca de plásticos para comer (*Crimes do Futuro*, 2022)

Contudo, essa realidade não é tão distante, pois “microplásticos” já foram considerados um contaminante ambiental e se referem a partículas de plástico originários de uma ampla variedade de fontes, que podem ser fragmentos de plásticos maiores e outros materiais já fabricados em microesferas ou nanopartículas plásticas. Os microplásticos foram identificados em ambientes marinhos e de água doce, em alimentos para consumo humano, como o mel, e conseqüentemente no sangue humano, ou seja, embora ainda não seja um consumo consciente, de alguma forma, já estamos ingerindo plástico, literalmente. No entanto, ainda não se sabe o efeito dessas partículas no corpo humano (Leslie *et al.*, 2022).

Outra questão do filme que pode passar despercebida por quem não tem a alimentação e a nutrição no seu ponto de interesse é a falta de prazer por parte do personagem Saul quando ele faz suas refeições. É provável que a reflexão do autor nessas passagens estivesse mais relacionada com a questão do ser híbrido (humano + tecnologia), já que ele usava uma cadeira específica para se alimentar. Todavia, para além da cadeira, o personagem estava sempre sozinho nesses momentos, comendo sempre a mesma comida, do mesmo jeito, com a mesma textura e cor e com expressões de desconforto. Ao comparar essas passagens do filme com a realidade atual de alimentação, ela não parece utópica, já que cada vez mais essas características da alimentação de Saul parecem fazer parte do nosso cotidiano. A alimentação em família é cada vez mais restrita, os indivíduos se alimentam sozinhos e com pressa, consumindo os mesmos alimentos, feitos sempre da mesma forma ou adquiridos sempre do mesmo lugar, com o mesmo sabor, textura e cor. A alimentação assume apenas o seu papel biológico, de saciar a fome, e econômico, mas perde em todas as outras dimensões envolvidas no ato de se alimentar, principalmente aquelas relacionadas a questões socioculturais e de prazer. Além disso, uma visão equivocada do que é “alimentação saudável”,

considerando apenas sua dimensão biológica, pode ser mais facilmente difundida por meio das mídias sociais atuais. Como exemplo, é possível citar alimentos ou receitas denominadas *fit*, que são difundidos como milagrosos ou como os únicos capazes de fazer o indivíduo atingir determinado padrão estético, contribuindo para a monotonia alimentar e a falta de prazer ao se alimentar. Nesse caminho, destaca-se a importância de resgatar a Nutrição como uma ciência da saúde, que tem como objetivo promover saúde, prevenir doenças e garantir bem-estar físico e mental para os indivíduos, e não alcançar padrões de beleza irreais disseminados, em maior nível, atualmente, pelas mídias sociais.

Nesse aspecto, ao ver o filme de Cronenberg, muitas reflexões surgem e se expandem no desenrolar da história, e um dos tópicos que ficam em evidência é justamente o questionamento sobre os padrões de beleza impostos pela sociedade e exacerbados em uma era de redes e mídias sociais. O filme faz referência a um concurso de beleza interior, no qual pessoas como Saul, capazes de desenvolver novos órgãos internos, competem para ver quem seria internamente mais bonito. A cultura da beleza no filme é exibida de maneira assustadoramente distorcida, com procedimentos estéticos exagerados. Como o personagem que aparece com a boca costurada e diversas orelhas pelo corpo e a mulher cheia de cicatrizes no rosto. O autor parece utilizar-se desse exagero para tecer uma reflexão sobre essa obsessão com a aparência física e os limites de intervenções corporais, ou seja, para fazer uma advertência sobre os riscos associados à busca desenfreada pela perfeição e se é necessário ir tão longe para alcançar determinado padrão, perdendo a própria essência da humanidade, já que hoje é possível modificar praticamente todo o corpo humano com cirurgias plásticas e procedimentos estéticos.

Outra crítica nesse sentido e que pode ser refletida pelas passagens do filme é a banalização dos procedimentos cirúrgicos, que no filme acontece a todo momento como uma apresentação artística. No filme, devido à evolução tecnológica, as cirurgias parecem não apresentar mais riscos aos indivíduos, o que contribui com a possibilidade de as apresentações cirúrgicas serem públicas. No presente em que vivemos, as cirurgias realmente apresentam menos riscos do que já apresentaram um dia, devido, justamente, à evolução tecnológica e ao avanço dos conhecimentos científicos. No entanto, ainda apresentam riscos à saúde humana, e a decisão por fazer ou não qualquer tipo de procedimento deve considerar os riscos e os benefícios para tal. No campo da Nutrição, por exemplo, podemos citar a cirurgia bariátrica que, quando bem indicada, pode trazer inúmeros benefícios aos pacientes que realmente precisam dela. Todavia, a indicação dessa cirurgia deve ser ponderada, pois trata-se de um procedimento cirúrgico com riscos e efeitos colaterais que podem impactar na qualidade de vida do indivíduo. Assim, observamos pessoas que muitas vezes poderiam ter mais benefícios com outros tipos de abordagens sendo indiscriminadamente submetidas a esse tipo de procedimento. Podemos dizer também que, ao considerar as práticas de Saul e Caprice como "crimes", o filme aborda as implicações éticas que o avanço tecnológico e essa banalização de procedimentos pode trazer para a área da Saúde. Fica a reflexão: se no filme um dos tipos

de “crimes do futuro” são as cirurgias feitas sem indicação, banalizadas e como uma prática artística, será que estamos assim tão longe desse futuro?

Em suma, o filme *Crimes do Futuro* mergulha em diversos questionamentos sensíveis a nossa atual realidade humana. Mensagens e reflexões relacionadas a saúde, nutrição e alimentação, embora não sejam o foco do filme, podem ser extraídas do roteiro de maneira superficial, mas rendem reflexões profundas sobre o futuro da nossa alimentação. Cronenberg, mesmo diante do cenário caótico do filme, ao mostrar Saul comendo plástico com prazer no final do filme, parece passar uma mensagem de esperança, em que, mesmo em um mundo onde o sintético prevalece, o ser humano consegue se adaptar e se firmar na condição de humano.

Referências

- ALKERWI, A. Diet quality concept. *Nutrition*, [s. l.], v. 30, n. 6, p. 613-618, 1 jun. 2014.
- BEARDSWORTH, A.; KEIL, T. *Sociology on the menu*. London: Routledge, 1997.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Atenção Básica. *Guia alimentar para a população brasileira*. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2006.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Departamento de Atenção Básica. *Guia alimentar para a população brasileira*. 2. ed. Brasília, DF: Ministério da Saúde, 2014.
- CRIMES do futuro. Direção: David Cronenberg. Produção: Argonauts Productions *et al.* Estados Unidos: Neon, MK2 Mile End *et al.*, 2022.
- ELIZABETH, L. *et al.* Ultra-processed foods and health outcomes: a narrative review. *Nutrients*, [s. l.], v. 12, n. 7, p. 1955, jul. 2020.
- LANE, M. M. *et al.* Ultraprocessed food and chronic noncommunicable diseases: a systematic review and meta-analysis of 43 observational studies. *Obesity Reviews*, [s. l.], v. 22, n. 3, e13146, 2021.
- LESLIE, H. A. *et al.* Discovery and quantification of plastic particle pollution in human blood. *Environment International*, [s. l.], v. 163, 107199, 1 maio 2022.
- MOZAFFARIAN, D.; ROSENBERG, I.; UAUY, R. History of modern nutrition science: implications for current research, dietary guidelines, and food policy. *BMJ*, [s. l.], v. 361, k2392, 13 jun. 2018.

•• CRIMES DO FUTURO, David Cronenberg, 2022

Crimes do Futuro, quando o corpo é a realidade

Bianca Scliar¹

"pessoas precisam ser resgatadas das certezas que têm de si mesmas"
(Arakawa; Gins, 2002).

"It is time to stop seeing. It is time to stop speaking. It is time to listen."
(artista da performance em *Crimes do Futuro*).

Crimes do Futuro, produção de 2022, tem como personagem principal Saul Tenser (Viggo Mortensen), um artista da *performance*, em uma narrativa que se passa em um tempo indefinido. As críticas sobre a produção de David Cronenberg, filmada na Grécia pelo cineasta já em sua maturidade, destacam, em sua maioria, a melancolia apocalíptica e perturbadora, o tom trágico e pessimista, diferindo-se das qualidades que escolhi destacar neste ensaio. Nem assustadora, nem pós-humana, minha leitura considera o filme uma reafirmação (madura) das habilidades do cineasta em gerar novidade, digerir e profanar os limites do caos social por meio de atos incomensuráveis de criação. Considero o filme um retrato otimista sobre qualidades humanas, termo do qual me distanciarei para enfatizar o elogio à artisticidade como qualidade de contestação e inventividade para uma vida possível em um mundo em dissolução.

Nessa perspectiva, reluto em considerar *Crimes do Futuro* um exemplo de discurso pós-humanista, apesar da profusão de personagens andróginas, assexuais, *quasi*-ciborgues e da profanação das categorias viscerais por meio das quais nos habituamos a distinguirmos como espécie. Para sugerir tal perspectiva, penso com "o corpo sem órgãos", ativado nas intensidades do teatro cru(el) de Antonin Artaud (Deleuze; Guattari, 1996), com a filosofia do organismo de Alfred North Whitehead (1967) e Erin Manning (2023) e com a arquitetura radical de Gins e Arakawa (2002), na esperança de que alguns de seus conceitos contribuam para definir a sensorialidade para além dos sentidos e da pele, agitando questões que encontro na obra de Cronenberg. Considero que elucubrar desde oposições entre orgânico e tecnológico, corpo e ambiente, real e performativo, nos desviaria da necessidade mais urgente de rever os

¹ Bianca Scliar é artista multimídia. Com ênfase em escultura social e arte relacional, suas práticas ativam as intersecções entre a dança e as artes visuais. Professora no centro de Artes da UDESC, pesquisa a *performance* contemporânea em diálogo com saberes tradicionais, especialmente nas relações entre cura, meio ambiente e as pedagogias da percepção. Doutora em Artes e Filosofia pela Concordia University (Montreal/Canadá) e Mestre em Arte Pública e Estratégias Contemporâneas pela Bauhaus Universität, (Weimar/Alemanha), na ilha de Santa Catarina dirige o Lab.Ei, Laboratório de Ensaios e Imprevistos, núcleo de pesquisa-criação interdisciplinar. É pesquisadora associada ao 3Ecologies Institute em Montreal, onde recentemente finalizou sua pesquisa de pós-doutorado "A conversa com as plantas: movimento e consciência vegetal".

limites que outrora definiram o humano. Sempre fomos mais que humanos. Forças coletivas, afetos, sentidos que excedem nossos corpos, são algumas das potências que modulam a existência e que não se enquadram nas definições de um *ser-humano*, restrito a um humanismo sensorial. Aqui inclino-me às contradições existenciais postas em cena pelo diretor estadunidense, em algumas dimensões paradoxais e suas armadilhas interpretativas.

Somos apresentados por Cronenberg a uma realidade anacrônica, um futuro (ou passado) no qual o aparato sensorio, com exceção da visualidade, tornou-se obsoleto. Os humanos (ou quasi-humanos?) deixaram de sentir dor. O que poderia ser confundido com um aprimoramento das faculdades sensoriais, tornando-os mais resistentes, evidencia-se ao longo da narrativa como um caos, onde humanos encontram-se subtraídos das qualidades fundamentais das experiências, navegando em um tecido de relações agora tramado por sujeitos a-sensoriais. Como consequência da ausência do sofrimento, perdem-se também as sensações de prazer. Sem dor não há nem apetite nem desejo.

No mundo criado por Cronenberg, paladar e tato, considerados na filosofia antiga como as raízes de todos os demais sentidos, compõem-se de modo distorcido, insosso. Enquanto isso, destacam-se aqueles cujas sensações excedem a apatia que tornou-se comum como resultado da predominância de um não sentir. Estes recebem admiração, como se sentir fosse uma qualidade performativa em si, um ato revolucionário. Neste contexto, o protagonista Saul Tenser transforma em espetáculo sua habilidade de gerar órgãos, cuja função sequer temos tempo de conhecer, pois sua extração é imediatamente espetacularizada — a cirurgia é transformada em encenação. Saul ainda sente, por isso cria um corpo novo em si, por isso é admirado, fazendo desse excesso de sentire e regenerações seu ofício.

Cada vez que algo o inquieta, o incomoda, o 'artista da *performance*', gesta um novo corpo interior. Rapidamente é organizada a estreia de um *show* único de dissecação, apreciado por um público cuja representação ironiza o consumo de simbolismos e conceitualismos das artes contemporâneas. Transformar-se diante da plateia é a maior das artes. O que define o objeto da arte de Saul em *Crimes do Futuro* é a habilidade de colocar a rebelião de seu corpo sob controle, dar-lhe forma, teatralizá-la e transformá-la em um bloco de sensações compartilháveis. O *performer* esculpe em si mesmo o mal-estar, expurga-o em encenação cirúrgica. Expõe-se ali a rebelião existencial, o ato de transformar-se; a ação íntima ganha a dimensão pública, dimensionada para reverberar nas existências coletivas. Essa é a arte de Saul.

Cronenberg parece afirmar, a partir de seus oitenta anos de vida, possivelmente carregados pelo desgaste dos sentidos, que a arte se faz desde a desobediência dos sistemas pré-estabelecidos (sugerido na metáfora do processo criativo como a geração de um novo órgão), enquanto capacidade de revoltar-se diante de um incômodo. O artista é, nesta cinematografia, aquele que produz um corpo estranho em si mesmo, desde um desconforto oriundo de um excesso de sentire. Por mais arcaico que o corpo se torne em um mundo regido por sistemas autômatos, o artista não se rende, incomoda.

Enquanto ingerem canapés, em trajes postos para impressionar seus consortes, e exaltam seus próprios feitos, o público apreciador da arte do protagonista Saul deleita-se na procura de sentires. Diante do desconforto e da habilidade de refazer os limites existenciais, procuram dar sentido ao humano que resta, na ausência da dor.

Auxiliado por sua parceira Caprice (Léa Seydoux), videoartista e cirurgiã², o *performer* subtrai as partes anômalas de seu interior. Não há sangue, não há fluidos, apenas massas ordenadas, “sujeitadas” a existir. A cada vez que percebe um novo órgão sendo gerado, rapidamente o espetáculo de sua extração é armado. Outros artistas da *performance* sonham em alcançar a grandiosidade de uma obra tão significativa e autêntica quanto a de Saul, mas são recebidos com desconfiança sobre a autenticidade de seu processo criativo, gerador.

Saul, o *performer* maior, é caracterizado como desconfortavelmente inquieto. Em consequência de seu excesso de sensações, que representam um modo existencial inadequado, ele depende de uma série de equipamentos para suprir suas necessidades orgânicas fundamentais. Vemos, nas primeiras cenas, num corte que sucede a sequência inicial, a qual culmina com o assassinato frio de uma criança, o personagem tentando aquietar-se sobre uma cama, cuja forma remete à craca darwiniana. A craca-cama, centralizada no enquadramento da cena, alude ao Nascimento da Vênus de Botticelli (1482), e pode ser considerada um dos exemplos de elementos visuais que contrapõe a dramaturgia que prioriza, em uma primeira camada, a denúncia sobre a violação da natureza pelos humanos. Este leito-craca-concha, pode ser compreendido como parte do que considero ser um otimismo cronenberguiano, que sugere o processo criativo como uma ação mágica, capaz de resistir ao caos ecológico desenhado pelos cenários apocalípticos. As cracas representadas pelo leito do artista, são filtradores, sem as quais a ecologia das relações se extinguiria. Seu esqueleto, estrutura que sustenta o corpo em repouso, aparece em enquadramento centralizado, marcando fortemente um balanço incerto entre “dentro e fora”, em uma manobra simbólica que se repetirá em cenas e diálogos posteriores. Ainda deitado no ícone da origem das espécies, o personagem alerta para o nascimento de um novo órgão, processo que começa a alterar o centro de seu ser, “nem para melhor, nem para pior, apenas diferente”, anuncia (Figura 1).

² É notável a aproximação entre ambos os profissionais do corte e da montagem, sintetizados em um único personagem.



Figura 1. Caprice em pé e Saul em sua cama-craca (*Crimes do Futuro*, 2022)

Enquanto Caprice tenta resolver supostos defeitos técnicos com sua cama-craca, vemos Saul utilizar uma cadeira que o ampara para que possa comer. Com formato muito próximo a uma cadeira de alimentação de bebês, o equipamento doméstico ao qual somos apresentados a seguir, mobiliza seus quadris para que as vísceras vibrem incessantemente, evitando a dor e possibilitando a ingestão, embalando-o e definindo o ritmo de seu processo digestivo (Figura 2). Nos ossos externalizados, uma força de amparo à dor interior.



Figura 2. Saul se alimenta em sua cadeira (*Crimes do Futuro*, 2022)

Comer é receber o mundo e o equipamento amortece a distribuição das sensações em seu usuário. Ambos os aparatos são providos de tecnologia capaz de antecipar o desconforto, acomodando músculos e ossos para evitar um sentir excessivo, seja de prazer, seja de dor. No mundo de Cronenberg, o impacto de tudo o que nos toca pode ser ignorado, desde que o corpo desvie em micromovimentos, modulados pelos aparatos comercializados por uma grande corporação.

Mais tarde, um diálogo deixa pistas importantes: “Minha imaginação funciona o tempo todo”, “Eu tenho medo de tudo”, o protagonista afirma. Criar e temer ativam os sentidos, ou vice-versa? Ao ser tomado por uma inquietude, um tremor, compõe-se uma novidade, um novo órgão e Saul faz da geração de um sistema interior seu ato criador, vivendo em um ciclo de constante e desconfortáveis remanejamentos de si mesmo. Cronenberg sugere, assim, que criar sentidos é sentir e que o artista não cria nada além de sua própria existência. A arte, conseqüentemente, define-se pela habilidade de transformar sensações, fazer o corpo e excretar o desconforto. Talvez tal concepção seria próxima a um humanismo excessivo, no qual a aptidão em autorregenerar-se, expressar os acidentes do mundo em composição, reitera poderes quase iluminados de um humano que se destaca dos demais.

Para o artista da *performance* a sensação é geradora, mobilizadora, demanda ato, faz corpo e, no tempo distópico de *Crimes do Futuro*, todos almejam tornar-se artistas da *performance*, ou seja, conseguir corpar sentidos, digerir, em nome daqueles inaptos a sentir.

Destaco que há, no ato de performar (representado no ofício do protagonista de Cronenberg), a articulação de um afeto avesso ao medo. A *performance* distingue-se da atuação, pois apresenta sem representar e por isso é considerada uma linguagem artística composta desde a ativação de afetos. Tania Alice (2016), em seu trabalho *Performance como revolução dos afetos*, relembra que esta potência que expressa não pode brotar de um corpo embebido em medo. Contudo, relembra a autora e encenadora, oposto do medo não é a esperança, sendo esta tomada por pressupostos de fé, resiliência e superação capitalistas, mas sim a ação sensível, em outras palavras, a habilidade de elaborar, criar. Está reiterada aqui a afirmação antiapocalíptica cronenberguiana.

Mas, afinal, qual seria o crime do futuro enunciado pelo diretor? Seria a abstração dos sentidos, a incapacidade de sentir? Ou o delírio de fetichizar a transformação interior de outrem, de não suportar contemplar sua mudança? Qual seria o crime mais hediondo (se é que há hierarquia em tal categoria): tornar-se inapto a sentir, ou considerar prazerosa a contemplação da deformidade de um sujeito, de sua suposta desconfiguração enquanto humano?

Não há respostas, pois Cronenberg não tece fábulas simplistas. *Crimes do Futuro* atravessa as categorias sensoriais e, apesar de instaurar diversas cenas sobre a digestão e o paladar, evidencia o tato em sua instância mais pessoal e política, extremos que marcam o arco do que definimos como humano. Muito se vê, pouco se sente e por isso a obsessão por

tentar provocar a pele a todo custo: sem dor nem prazer sobram cortes, perfurações, incisões. Na ausência de sensações, transpõe-se ao outro a capacidade de sentir.

Enquanto outras personagens, aspirantes a serem reconhecidas como *performers* relevantes, reconfiguram seu desenho corporal com próteses e afins, mantendo, contudo, as mesmas qualidades morais que definem sua humanidade, Saul (paronomásia de *soul*, alma) mantém a admiração de seu público, que testemunha a visceralidade existencial performada por sua capacidade de recompor-se e despir-se de uma certa ordem particular de si. Suponho que, diante do espetáculo de sua dissecação interior, anseiam encontrar algo de humano que foi subtraído deles por ser considerado dispensável, inútil. As qualidades humanas ressurgem, assim, da mistura entre observador e objeto.

Aproximo Cronenberg dos princípios da filosofia do organismo pela semelhança com esta em seu esforço por destacar o âmbito relacional da existência. “A beleza é a adaptação mútua de uma série de ocasiões da experiência”, escreve Whitehead (1933, p. 252, tradução minha)³, afirmando a adaptação recíproca como o mais significativo dos sentidos de beleza, para afirmar, ainda que o corpo humano seria o maior dos instrumentos de produção da arte, transportando uma mensagem de algo invisível (1933). No novo-velho tempo em que se passa a narrativa de Cronenberg, após os excessos oriundos do desejo de evitar a dor, é necessário dissolver as superfícies, para sentir. Ali a relação (e não a forma) passa a ser a instância mais duradoura, o que de fato persevera e que não é ocasional. Depõe-se os corpos, resta a habilidade de gerar. O humano deixa de ser definido por uma essência e passa a ser circunscrito a partir de suas hibridizações.

Temos aqui um indício de uma política dos sentidos que se aproxima de uma das proposições da filosofia do processo, sintetizada por Manning ao afirmar que:

Enquanto no modelo ativo-passivo do senso comum tempo e espaço são localizados como significantes estáveis nos quais o corpo entra. Em um modelo relacional, espaço e tempo são transformados qualitativamente pelos movimentos do corpo. O corpo não se move no espaço e no tempo, ele cria espaço e tempo: não há espaço nem tempo antes do movimento. (Manning, 2023, p. 14).

Nessa perspectiva, o corpo não é dado como uma organização *maquínica*, que captura qualidades de um mundo pré-existente, nada pré-existe o movimento. Mover-se com o mundo é o que compõe o corpo. A figura de um artista que cria suas próprias vísceras é a simbologia maior desse postulado.

Mesmo propondo uma leitura que privilegia uma perspectiva otimista sobre a existência humana, resiliente em dar sentidos a um planeta em decrepitude, não sugiro uma ingenuidade salvadora em *Crimes do Futuro*. Os diálogos que destacam o valor da beleza, do senso estético e o alumbramento existencial dão-se sobre cenários repletos de ferrugens

³ No original: “Beauty is the mutual adaptation of the several factors in an occasion of experience.”

e podridão, constantemente nos lembrando a intensidade da decrepitude. Há na representação da dimensão ambiental uma transformação tão marcante quanto qualquer impressão sensorial que possa ser medida em escala temporal humana. Corpo e ambiente transformam-se simultaneamente no filme: nenhum espaço é estável. Tal estratégia de composição afirma mais uma vez que nada é tão sólido quanto as sensações, os sentires.

Apesar de tamanha ênfase no ato criador, considero peculiar que o protagonista Saul nunca expõe suas mãos diretamente, trajando luvas, escondendo-as sobre os bolsos e roupas *oversized*, distanciando-se enfaticamente do mundo tátil. Seriam seus sentidos apenas interiores e, nesse caso, cada órgão responsável por compor sua existência? Mais uma vez, não há respostas, apenas provocações e fricções contrastantes.

Nem a automutilação nem o infanticídio⁴ são abordados sob uma perspectiva ética, seu aspecto criminoso é desconsiderado e o impacto sobre o tecido de uma ética coletiva aparece em modo menor. Se, como se afirma na filosofia de Manning, ter ética é ter tato, Cronenberg nos incita a refletir sobre o impacto causado pelo anestesiamiento das sensações físicas em nossos compromissos sociais. Sem a dor, nem o medo, a distinção entre tocar e não tocar torna-se menos importante do que ter ou não ter tato. Para ter tato é imprescindível saber quando não tocar (Manning, 2023), assim como é importante saber sustentar as distâncias enquanto se move junto e assim 'operar' a ecologia das relações. Nas síncopes do cuidado guardado à distância preservam-se os modos menores de resistência social. Ainda que os corpos sejam estratificados, organizados, categorizados, aprisionados, nada os impede de seguir em movimento coletivo. Ter tato, manter laços éticos, implica confiar no tremor incessante provocado por uma movência compartilhada, tremor este que só se dá no interstício entre tocar e não tocar, entre o humano e o mais que humano em nós.

Nesse interstício está preservado um âmbito de resiliência política, atemporal e pós-apocalíptico, os espaços por onde se deslocam os sentidos de um corpo que excede sua própria forma. O corpo que toca é um corpo que permanece em excesso de si mesmo, que não sucumbe, que transborda e chacoalha, que se distancia para regenerar, que sente, sem a necessidade de incidir sobre o outro, reconhecendo e aproximando-se das distâncias que nos diferenciam. O fazer artístico pode guardar estas zonas de repouso, a parte sem órgãos do corpo social, espaços aparentemente disfuncionais que sustentam a mobilidade criadora, existencial, motor perpétuo de desobediência indefinida.

Saul dá-se ao toque nessas zonas de existência íntimas, quando, ao fugir das superfícies, se expõe. Deixa-se ver visceralmente, retira órgãos e cria novos, reafirma que sua existência não é meramente topológica. É nessa representação que Cronenberg vira do avesso a imagem de um corpo sem órgãos. Tanto em Artaud quanto na obra fílmica central deste ensaio,

⁴ A primeira cena mostra uma criança alimentando-se compulsivamente de resíduos plásticos, e, ao observar com horror seu gesto, a mãe o asfixia com um travesseiro, telefonando na sequência para que o pai venha "buscar a criatura que chama de filho".

a vontade de vida transborda funcionalidades. O “corpo sem órgãos”, termo cunhado pelo artista da fome e ecoado na filosofia deleuziana,⁵ não refere-se a um corpo vazio, mas à pulsão que recusa contornos, limites e, tal como o corpo de Saul, refere-se à força de existência que cede espaço à novidade, ao imprevisível. Setenta anos depois dos manuscritos do dramaturgo francês, a afirmação reaparece em *Crimes do Futuro*: não há como reduzir a potência de vida à superfície das aparências. O humano é mais que ajuntamento plástico, mais que sua imagem, é organismo que se personifica.

Esta personificação pode morrer, antes ou depois do corpo e, finalmente, alcanço meu apontamento final, de que os crimes do futuro aludidos por Cronenberg seriam o direito de sentir e, conseqüentemente, o de morrer. Sentir é a aberração que nos faz diferentes e não é necessária argumentação alguma para além de nos recordar o quanto o corpo se requalifica, altera seu tamanho, quando em qualquer estado de dor. Em um espaço-tempo onde o corpo vive a utopia de não sentir, suponho que a morte seria proibida. Faço esta conclusão a partir da compreensão de que a ausência de dor priva os personagens também de prazer, e, sendo assim, da habilidade em existir em experiência pura (James, 2023), adequando os sentidos desde a morte da superfície das aparências.

O protagonista, menos vaidoso do que envergonhado, reitera suas habilidades a seu público carente de pulsões vitais: sem sangue, nem sofrimento, nem prazer, o corpo é mercantilizado ao extremo, não vive nem morre, mas a arte re-existe.

Madalaine Gins e Arakawa, arquitetos, filósofos e ativistas cunham o termo “organismo que se personifica” (2002), a partir de uma agenda igualmente otimista, num projeto que considero semelhante ao *plot* de Cronenberg: morrer passa a ser temporariamente ilegal. Para seguir com seu plano, a dupla propõe que seja transformado todo o aparato arquitetônico e os objetos que, segundo eles, antecipam a memória de nossa decadência existencial, nos programando para uma duração que não corresponderia à força existencial humanista, baseada na decrepitude do corpo. Em síntese, podemos considerar que Arakawa e Gins consideram que nos sujeitamos, culturalmente, a uma obsolescência programada, da qual podemos escapar alterando tudo o que coreografa a duração de nossa existência. Dobramos nossos músculos tanto quanto dobramos o mundo, e, para transformar a degenerescência do corpo, a morte deveria ser tornada ilegal, enquanto substituímos o aparato existencial construído para formas que presumem uma vitalidade infinita.

Cronenberg integra este coro de afirmação na capacidade criadora, sugerindo ser infinita e inabalável a habilidade em regenerar. O espectador, apesar de temperado com

⁵ Antonin Artaud foi um dramaturgo, desenhista, anarquista e criador, francês, extirpado da sociedade que o diagnosticou com transtornos mentais. Mantido no manicômio de Rodes, seguiu trabalhando em sua obra, que clamava por encenações que alcançassem a carne do público, conceito seminal para o teatro contemporâneo. Sua obra é central para o desenvolvimento do termo Corpo sem órgãos, que indica uma visceralidade cujas funções não podemos identificar.

imagens caóticas, confrontado com o retrato dos efeitos do colapso dos sentidos e do anestesiamiento das sensações, é impressionado pela força dos nódulos de resistência. Ouso sugerir que Cronenberg afirma que não estaríamos fadados a morrer: nossos órgãos seriam descartáveis, mas a vontade de vida e de sentir excederiam as funcionalidades do corpo. O organismo que se personifica, tanto em Arakawa e Gins (2002) quanto nas representações de *Crimes do Futuro*, dispersa seus desejos, independe do humano que nele se acopla (funções, morais, órgãos de sentido etc.). O organismo que se personifica não busca saciar-se, encampa e resiste através de uma relacionalidade radical que expõe sua interioridade, pulverizada no mundo.

O que acontece com nossa compreensão da percepção e dos sentidos quando dispersamos a consciência para além do corpo, quando consideramos que os órgãos não servem a uma centralidade humana, mas sim produzem uma força criativa da e na natureza? Ambiente deixa de ser um lugar e passa a ser considerado como uma propriedade do organismo, e nós, assim, passamos a contar as experiências para além das categorias que nos restringem às insuficiências humanas. Saul é resiliente em seus processos criativos e afirma: "Um dia, eu terei razão".

"O corpo é capaz, quando empenhado em imenso cuidado, de insinuar-se do tamanho do mundo" (Arakawa; Gins, 2002).

Referências

- ALICE, T. *Performance como revolução dos afetos*. São Paulo: Annablume, 2016.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1987.
- ARTAUD, A. Pour finir avec le jugement Dieu. *In: Oeuvres Completes*, tomo XIII. Paris: Éditions Galimard, 1974.
- CRIMES do futuro. Direção: David Cronenberg. Produção: Argonauts Productions et al. Estados Unidos: Neon, MK2 Mile End et al., 2022.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia v. 3*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. (Coleção TRANS).
- GINS, M.; ARAKAWA, S. *Architectural body*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2002.
- JAMES, W. *Ensaio de empirismo radical*. São Paulo: Editora Machado, 2023.
- MANNING, E. *Políticas do toque: movimento, afeto, soberania*. São Paulo: GLAC, 2023.
- WHITEHEAD, A. N. *Adventures of ideas*. New York: The Free Press, 1933.

•• 37 SEGUNDOS, Hiraki, 2019

A pessoa com deficiência e sua luta por liberdade no filme 37 Segundos

Lucas Stank¹

O filme *37 Segundos*, da diretora japonesa Hikari, vem sendo uma das obras mais bem proclamadas disponíveis na Netflix desde seu lançamento em 2019. O filme conta a história de Yuma Takada (Mei Kayama), uma artista gráfica com paralisia cerebral, que sai de sua rotina permeada de capacitismos para alcançar sua liberdade e viver descobertas das mais diversas. E muito de sua qualidade vem da delicadeza com que a narrativa aborda temas sensíveis.

O que é capacitismo?

Antes de destrinchar o filme em si, nas suas qualidades e nos seus defeitos, preciso fazer aqui um breve aprofundamento conceitual. Segundo Vendramin (2019), capacitismo é o preconceito contra as pessoas com deficiência (PcD), vindo de um ponto de vista errôneo de que a condição daquela pessoa a torna menos capaz de fazer as coisas do cotidiano.

O capacitismo se demonstra tanto explicitamente, por meio de ofensas, quanto de forma mais velada no dia a dia. Assim como outros preconceitos, o capacitismo é estrutural na sociedade capitalista e está presente na dificuldade de encontrar empregos, de construir relações e até de ter sua liberdade respeitada, uma vez que existem diversas barreiras arquitetônicas nas cidades.

O acerto na construção de Yuma

Para uma pessoa com deficiência, em certo momento pode ser difícil de ver o filme. Os inúmeros preconceitos que Yuma sofre são comuns a muitos PcDs não só no Japão, mas aqui no Brasil também.

Apesar disso, o filme acerta ao tratar Yuma não como alguém que supera suas limitações, mas que busca sua liberdade, estando ciente de tais entraves a todo momento. A protagonista não é uma pessoa que é tratada como uma heroína, ou como uma santa. Ela é construída como um ser humano, uma mulher com qualidades e defeitos.

Yuma passa por situações extremamente negativas, a exemplo da conturbada relação com sua mãe, Kyoko Takada (Misuzu Kanno), e da exploração que sua prima exerce sobre ela

¹ Jornalista formado pela UFSC, Ex-Assessor de Comunicação da Escola da ALESC e Pesquisador de Jornalismo e Estudos da Tradução. Grande entusiasta de esportes e do Jornalismo Esportivo como um todo. Ativista pela presença de PcDs nos meios de comunicação e espaços de decisão.

no ambiente de trabalho. Entretanto, a protagonista escolhe sua forma de combater: com benevolência e autodescoberta.

A acompanhante Mai (Makiko Watanabe) e o seu motorista, Toshiya (Shunsuke Daitō), são os amigos que despertam em Yuma a luta por liberdade. É com a ajuda deles que ela sai em busca de descobrir sua história.

A importância da socialização para pessoas com deficiência

Um acerto do filme é demonstrar que uma mudança de ambiente e o fato de conhecer pessoas novas pode mudar a perspectiva de vida de um indivíduo PcD. Yuma muda completamente sua visão sobre si e sobre seus objetivos ao ter mais liberdade e encontrar companhias diferentes.

Trabalhos como o de Assis (2012) se dispõem a estudar processos de socialização no mercado de trabalho. Ao fazer a análise de pesquisas anteriores sobre esse tema, o autor constata que pessoas que socializam melhor em ambientes organizacionais podem se tornar mais felizes, satisfeitas e acabam por ter uma melhor percepção de sua identidade.

Não é difícil ver no filme que esse conceito pode muito bem extrapolar o ambiente corporativo e entrar em relações pessoais também. Inclusive, ambientes como o local de trabalho ou de estudos podem servir bem para iniciar relações de amizade e até românticas.

Por isso, legislações como a lei de cotas para PcDs nas grandes empresas (Lei n. 8.213/1991) e a lei de cotas para as vagas de Universidades e Institutos Federais (Lei n. 3.409/2016) são tão importantes. Tais leis colocam essas pessoas em ambientes que talvez não ocupassem e abrem novos horizontes tanto para elas quanto para os colegas.

Trazendo experiências um pouco mais empíricas, é possível perceber diferenças claras de mudanças sociais quando pessoas com deficiência estão mais presentes na sociedade. Obras de acessibilidade são feitas mais depressa, os locais de convívio promovem mais inclusão e o transporte público melhora consideravelmente.

Então, quando uma pessoa com deficiência se inclui, não é bom apenas para ela, mas também para toda a comunidade (Figura 1).



Figura 1. Yuma e seu amigo Toshiya durante a viagem pela Tailândia (37 Segundos, 2019)

Problemas mal resolvidos

Talvez a única grande crítica a se fazer ao filme é no que se refere à relação de Yuma com a sua mãe Kyoko. A relação tem muitos abusos e um capacitismo forte, tanto que esse é o grande motivador para a protagonista fugir de casa.

A mãe de Yuma subestima por diversas vezes a capacidade da filha de ser livre. Nem a escolha de roupas é totalmente dela. A mãe também tem uma visão superprotetora e até misógina de que a vestimenta serviria para proteger a filha de abusos (Figura 2). Com isso, a relação de Yuma e Kyoko acaba se baseando em mentiras e omissões. Yuma tem medo de falar o que sente e o que faz por temer a reação de sua mãe. É um núcleo familiar permeado com bastante violência.

Entretanto, quando Yuma volta para casa de sua viagem até a Tailândia, as duas se abraçam, choram e o filme termina. Em nenhum momento a mãe é confrontada por suas atitudes invasivas e violentas. De certa forma, os abusos ficam por isso mesmo. O que pode ser interpretado como uma naturalização desses atos.

Dá a entender que a mera falta de Yuma durante sua jornada de autodescoberta fez a mãe entender. Porém, isso é um problema real, sério e recorrente, não pode ser deixado de lado sem ser finalizado adequadamente.



Figura 2. Yuma e sua mãe tomando banho logo no início do filme (*37 Segundos*, 2019)

Abandono paterno de PcDs

Esse tema do abandono paterno de pessoas com deficiência é bastante sensível e complexo, e é de certa maneira tratado de forma muito rápida e rasa na trama. O que nos é apresentado é que Yuma mora sozinha com a mãe, e que o pai as deixou.

Posteriormente, quando o conflito maior entre mãe e filha acontece, Yuma tenta ir atrás do pai, visto como uma figura boa por ela. No caminho de descoberta de sua história, Yuma encontra seu tio, irmão de seu pai, que conta que ele morreu e que ela tem uma irmã gêmea chamada Yuka (Hakura Imou), que morava com o pai e que se mudou para a Tailândia depois que ele morreu.

Aí já é possível ver mais um ato no mínimo discutível da mãe, Kyoko oculta de Yuma as cartas de seu pai e a existência de uma irmã. Outra atitude abusiva que fica por isso mesmo, sem nenhum diálogo e sem ser explicitamente discutida.

Mas, voltando para o caso do pai, o grande problema vem do diálogo entre Yuka e Yuma, que se passa em torno de 1h33min do filme. Yuma pergunta:

– Mas por que se separaram?

E Yuka prontamente responde:

– Deve ser porque você é a coisa mais importante da vida dela.

E a questão se encerra assim, como se isso fosse justificativa plausível para um pai deixar uma mãe com todas as responsabilidades de cuidar de uma criança com deficiência (Figura 3).

Raramente vemos pais cuidando de crianças PcDs em hospitais ou nas ruas. O cuidado de crianças, jovens e adultos com deficiência é comumente feito por mulheres (mães ou irmãs), enquanto os pais deixam as famílias e seguem a vida. Mais um exemplo da sociedade patriarcal, e que fica sem o aprofundamento devido no filme.



Figura 3. As irmãs Yuka e Yuma conversando (*37 Segundos*, 2019)

Estudos sobre abandono paterno de PcDs

O estudo sobre abandono paterno de crianças com deficiência está crescendo cada vez mais. Um dos melhores artigos publicados sobre o tema é da graduada em Serviço Social pela Faculdade da Amazônia (FAMA), Letícia da Silva Santos.

De acordo com Santos (2023), as causas desse tipo de abandono são bastante estruturais da sociedade e a forma como a mulher é responsabilizada pelo cuidado.

Visto que na sociedade qualquer discussão sobre cuidado é remetida ao universo feminino, pois desde a infância, através da educação familiar

e escolar, existe um incentivo e até mesmo uma cobrança de que o cuidado esteja presente na postura das meninas, situação que é claramente reforçada pela mídia e sociedade em geral, que não se cansam de colocar no mercado modelos de bonecas casinhas e cozinhas. (Santos, 2023, p. 133).

Então, com o tempo, essas práticas foram sendo reforçadas apenas para as meninas. Internalizou-se em todo o tecido social que os homens podem negligenciar o cuidado quando quiserem e que, quando participam do cuidado, o fazem como uma espécie de favor, não por obrigação nem por necessidade.

Conclusão

Apesar dessas questões que poderiam ser discutidas, não diminuí o fato de o filme ser muito bem desenvolvido. Yuma respeita a si mesma e ao espectador com deficiência. Ela sabe de suas limitações e vive com elas, não tenta escondê-las nem superá-las.

Há de se ter a noção de que é um longa-metragem e não uma série, então alguns arcos e questões podem ficar em aberto. Mesmo assim, o filme completa a história de Yuma de forma bem condizente com o que é a personagem, seus objetivos e sua força.

Referências

37 SEGUNDOS. Direção: Hiraki. Produção: Knockonwood, Hikari Films. Japão: Films Boutique/Netflix, 2019.

ASSIS, A. M. *A socialização de pessoas com deficiência: um estudo de caso numa organização de grande porte*. 2012. 196 f. Dissertação (Mestrado) — Psicologia, Universidade Federal de São João del Rei, São João del Rei, 2012.

SANTOS, L. S. Abandono paterno e o protagonismo feminino no cuidado de nascidos com deficiência. *Serviço Social em Debate*, [s. l.], v. 6, n. 1, p. 130-154, 21 ago. 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.36704/ssd.v6i1.7279>.

VENDRAMIN, C. Repensando mitos contemporâneos: o capacitismo. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL REPENSANDO MITOS CONTEMPORÂNEOS, 3., 2019, Campinas. *Anais [...]*. Campinas: Unicamp, 2019. p. 16-25. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/simpac/article/view/4389>. Acesso em: 13 set. 2023.

•• ANIQUILAÇÃO, Alex Garland, 2018

Perversão cromática: o horror do Brilho em *Aniquilação* como iridescência em uma bolha

Jéssica Soares Lopes¹

Como o cinema é linguagem, minha análise de *Aniquilação* (Alex Garland, 2018) é também guiada pela linguagem, principalmente pelo nome das coisas e como elas são descritas. De forma geral, faço a crítica do filme através da metáfora do Brilho como iridescência, um fenômeno óptico complexo que reflete luz de forma difusa, cuja natureza é variada e multifuncional (Kinoshita; Yoshioka; Miyazaki, 2008). Apesar de complexo, esse é um fenômeno relativamente comum de se observar na natureza: em cristais, penas de aves, insetos, peixes e répteis, bolhas de sabão. A palavra iridescência pode ser usada para fazer uma descrição visual de como o Brilho é representado no filme, mas também uma metáfora para os efeitos do Brilho: como mudança acelerada ou mudança de perspectiva, já que na iridescência as cores mudam conforme o ângulo de incidência da luz na superfície e se misturam rapidamente diante dos nossos olhos (Figura 1).



Figura 1. A equipe militar-científica adentrando o Brilho (*Aniquilação*, 2018)

Escolhi essa perspectiva pela minha trajetória como intelectual na área de Letras, na qual percebo de formas variadas a importância da linguagem em suas diversas formas. Meu TCC foi sobre linguagem e especismo, meu mestrado foi em Análise Crítica do Discurso, em que a linguagem em uso é objeto de análise como uma prática social. Atualmente pesquiso

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Inglês da UFSC. Sua pesquisa atual se concentra no teatro Norte-Irlandês, com foco em gênero e corpo. Membro do NuGaL (Núcleo de Estudos de Gênero Através da Linguagem/UFSC) e NEI (Núcleo de Estudos Irlandeses/UFSC).

literatura irlandesa, cuja disputa política se dá também no nome das coisas e dos lugares como traço da colonização (por exemplo, os nomes da cidade de Derry/Londonderry).

O que me leva a focar o nome das coisas é também a centralidade da palavra e do significado em disputa com a materialidade: exponho aqui a virada linguística e a virada material. Nos últimos anos, tenho encontrado afinidade com teorias feministas do novo materialismo, que buscam conciliar a “disputa” entre matéria e linguagem, rumo a transformações mais radicais sobre como compreendemos a realidade. Finalmente, foco a disputa da linguagem por ter observado ultimamente uma tendência à primazia ou mesmo uma tentativa de substituição de ação política concreta pelo discurso. Numa época em que termos como *fake news*, desinformação e pós-verdade se tornam de uso comum, essa disputa se torna ainda mais acirrada e, dessa forma, discutir o papel da linguagem em como expressamos e percebemos a “realidade” se faz necessário.

Ao se tratar de disputas políticas e sua relação com a linguagem, o primeiro exemplo que me vem à mente sempre é o conceito de gênero. O gênero se distingue de sexo biológico, por isso, tem como pressuposto a oposição natureza/cultura, em que o sexo seria natural, algo “dado” e não questionável. Assim, o gênero seria sobreposto sobre tais características “naturais” através da linguagem/cultura. Porém, como Judith Butler (1990) argumenta, o próprio sexo binário é um conjunto de características que foram culturalmente organizados e arbitrariamente definidos como tal.

Os dualismos engendrados natureza/cultura, corpo/mente, objeto/sujeito, recurso/agência foram criados de forma a hierarquizar e silenciar grupos humanos e formas de vida não humanas (Alaimo, 2000). Qual seria então a necessidade de continuar a utilizar tais termos? Essa ideia de natureza, completamente removida da cultura, é repositório de essencialismos. A ideia de uma natureza associada à corporalidade, à passividade, em oposição à mente ou à racionalidade e à atividade, não precisa ser abandonada, e sim transformada. Em vez de ir contra os dualismos predominantes, muitos argumentos e conceitos feministas se baseiam não em uma oposição rígida entre natureza e cultura, mas sim em um amálgama entre as duas. Como consequência, as hierarquias corpo/mente, objeto/sujeito e assim por diante podem ser abandonadas. Assim, não há um abandono completo dos termos pelos quais a disputa é dada, e sim uma resignificação desses termos.

De forma similar, a disputa entre matéria e linguagem, ou como articulamos a realidade através da linguagem, pode ser compreendida como algo fora dos eixos de oposição binária. A disputa entre linguagem e materialidade torna-se um problema ao representar a matéria como algo passivo, imutável, e a palavra como aquilo que o humano utiliza para dar à matéria significado. A ideia de representacionalismo, de acordo com a teórica Karen Barad (2007), é uma crença na distinção ontológica entre representações e aquilo que elas tentam representar. Nesse sistema de representação existem três entidades: o sujeito que representa, aquilo que é representado, e o próprio processo de representação ou conhecimento. Ao criticar essa visão

de mundo, podemos perceber que as lacunas deixadas entre tais entidades e o conhecimento mediado pela linguagem podem ser questionados. E essas entidades são independentes umas das outras? Existe de fato uma separação entre o sujeito e aquilo que ele observa? Karen Barad argumenta que

a matéria, assim como o significado, não é algo individualmente articulado ou entidade estática. Matéria não é pequenos pedaços de natureza, ou uma lousa em branco, superfície ou lugar aguardando passivamente aguardando significação [...] matéria é substância em devir intra-ativo, não uma coisa, mas um fazer, um coagular de agência (Barad, 2007, p. 150-151).

Ao contestar o que é supostamente uma forma “racional” de observar o mundo, é possível perceber quanto poder foi dado à linguagem em representar a realidade. Algumas das propostas de Barad para resolução desse impasse são as de performatividade pós-humana e realismo agencial. A primeira propõe uma mudança do foco, de correspondências entre descrições e a realidade (representação) para práticas, fazeres, ações, permitindo assim que a matéria seja participante ativa. Realismo agencial é a teoria de que o universo é composto por fenômenos de intra-atividade ontologicamente inseparáveis, questionando assim a metafísica individualista. Nessa perspectiva, o mundo é um emaranhado de agências “naturais” e “sociais” de forma dinâmica, onde uma não precede a outra. Portanto, abordagens que requerem oposição binária entre aquilo que é “dado” e aquilo que é construído podem ser substituídas pelo entendimento de uma interação não dualística entre natureza e cultura. É pertinente lembrar que as lentes da cultura estão sob nossos olhos, ao mesmo tempo que somos também parte da natureza e não a podemos enxergar de fora, como um fenômeno externo a nós. A ilusão da possibilidade de visão completamente objetiva e racional, legado humanista, pode ser abandonada. Também se pode abandonar a visão de um mundo estático, uma natureza passiva sobre a qual o humano age. Existe, assim, a possibilidade de entender a matéria viva como uma força autopoietica, auto-organizante (Braidotti, 2013). E aqui entra o conceito de agência pós-humana que podemos ligar ao que observamos no filme. Ao final temos Lena respondendo à questão: o que o ser dentro do Brilho queria? Não era destruição, e sim “fazer algo novo”. Seria esta a força autopoietica da matéria?

Se voltarmos para o início do filme, lembraremos de imagens da reprodução de células cancerígenas. Uma célula considerada saudável tem seu ciclo de vida e morte programado. A morte programada das células se chama apoptose, e quando algumas células se recusam a morrer e proliferam descontroladamente, isso é chamado pela medicina ocidental de câncer. As mutações genéticas aceleradas e descontroladas que ocorrem dentro do Brilho são interessantemente observadas através do foco da protagonista Lena (Natalie Portman), não por acaso uma bióloga. Bilhões de células morrem em nossos corpos todos os dias. Fazendo um paralelo ao Navio de Teseu, pergunto: somos os mesmos, mesmo perdendo todas as nossas células com o tempo?

O tempo, e como o observamos, é também uma questão pós-humana, principalmente porque tendemos ao antropocentrismo em nossa cultura, de forma geral: o homem é a medida de todas as coisas, ou seja, constrói-se a medida do tempo através da própria “experiência humana”. Parece pouco tempo a vida de alguns insetos, que para nós são apenas semanas. Parece muito o tempo geológico, o universo com seus bilhões de anos. A perda da noção de tempo dentro do Brilho é a primeira experiência do grupo de voluntárias, o que se conecta também com o tempo das mutações genéticas que ocorrem dentro dele: desenfreadas, aceleradas (Figura 2). Mas seriam estas classificáveis como patologias?



Figura 2. Mutações genéticas (*Aniquilação*, 2018)

Uma das primeiras observações que Lena faz ao encontrar as flores que parecem não se distinguir entre si, ou seja, desafiando o conceito de indivíduos e espécies separados, é que “poderia ser patologia se fosse em um ser humano”. Essa afirmação traz consigo duas premissas: primeiro, a de que a patologia é um conceito diferente de acordo com a espécie, ou seja, o que no humano pode ser normal em um não humano pode ser patológico e vice-versa. Segundo, que para Lena existem possibilidades de integração entre espécies e indivíduos, mas apenas fora da espécie humana. Essa visão, ao mesmo tempo que parte de um reconhecimento da diferença e da variedade da vida não humana (ou seja, se afasta até certo ponto do antropocentrismo), reforça a ideia do *indivíduo* humano como um ser único e separado. E as milhões de bactérias, protozoários, fungos e vírus que habitam nosso corpo? E a microbiota de nosso intestino, que afeta diretamente nosso humor? Em uma via diferente, a dra. Ventress (Jennifer Jason Leigh), que tem câncer e, portanto, tem consciência que está sendo rapidamente transformada a um nível celular, afirma que a pessoa que começou essa jornada provavelmente não vai ser a mesma que a termina.

Então o que seria a *aniquilação* à qual o título do filme remete? Temos no filme alguns conflitos centrais, o pessoal/individual, da protagonista Lena: desaparecimento e doença de

seu marido Kane (Oscar Issac), que mais tarde descobrimos que foi traído, e isso sugere, em sua perspectiva, que teria aceitado uma missão suicida. Temos em seguida a crise coletiva gerada pelo Brilho: não se pode penetrar, observar, analisar por fora. Nada nem ninguém retorna de lá, e ele continua se expandindo. Seremos todos engolidos pelo desconhecido? O horror/terror talvez seja também a inversão da lógica antropocêntrica, já que dentro do Brilho humanos são caçados como presas, seus cadáveres se fundem à matéria orgânica, se tornam hospedeiros para outras criaturas. A presença de duplicatas e *doppelgängers* acrescenta também o medo da dissolução das barreiras entre o eu e o outro, a perda da individualidade. O *doppelgänger*, que literalmente quer dizer *double-walker* ou aquele que caminha ao lado, aterroriza por representar a suposta perda da identidade, a destruição da ideia do ser único e, portanto, insubstituível.

Além do horror da aniquilação do indivíduo e da espécie, a inadequação e a insuficiência da ciência são mostradas pela falha dos aparelhos tecnológicos, desde os mais simples, como uma bússola, até *softwares* e equipamentos de mapeamento mais sofisticados. A ilusão de distância por meio do conhecimento, da visão "objetiva", da racionalidade e do controle antropocêntrico sobre a natureza, o tempo e as transformações da matéria são quebradas.

O filme traz uma abundância de imagens de exuberância mortal: cores vívidas, flores, e muito brilho, que traduz visualmente o espanto (enquanto combinação de medo e admiração) de estar cercado ou perdido nessa natureza onírica, alienígena (Figura 3). A perversão cromática do Brilho é então metafórica e literalmente uma disputa do que era antes entendido como dado: que os sujeitos são estáveis, que as espécies são distintas, que o humano possui primazia e é separado do todo que o cerca.



Figura 3. Natureza onírica (*Aniquilação*, 2018)

O Brilho é uma bolha que desestabiliza, mescla, refrata conceitos e matéria, e mesmo após sua destruição seus efeitos permanecem. Ao final do filme Lena e Kane já não são de fato os mesmos. O brilho que aparece em seus olhos e a imagem de Ouroboros representam a morte e a reconstrução que inevitavelmente ocorrem de forma infinita e descontrolada, a internalização daquilo que se pensava ser externo: o Brilho enquanto fenômeno visível foi destruído com fogo, mas as transformações dentro deles iniciadas continuam. Há uma diluição das barreiras externo/interno, assim como entre indivíduo e ambiente. Assim, o brilho nos olhos de Lena já não é separado dos eventos que ocorreram dentro da “bolha” do Brilho.

O final, de certa forma aberto, nos traz questionamentos: a bolha estourou, foi destruída, ou ela se tornou o todo? As figuras de Lena e Kane transformadas poderiam ser interpretadas como uma nova espécie, uma metáfora de um novo Gênesis monádico a partir de um casal que irá — ou não — repopular ou mesmo “contaminar” a Terra? Não mais criados à imagem e semelhança de um deus, nem fechados em categorias da ciência antropocêntrica e humanista, Lena e Kane podem representar uma nova forma de vida que já não segue a lógica de uma natureza “domesticável”, passiva, classificável, previsível.

Através de imagens e falas de personagens sobre proliferação aparentemente desenfreada, híbridos e cópias, o filme *Aniquilação* reflete muitas das discussões pós-humanistas, nas quais a “bolha” da certeza do conhecimento de si e do mundo é metaforicamente estourada.

Referências

ALAIMO, S. *Undomesticated ground: recasting nature as feminist space*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2000.

ANILQUILAÇÃO. Direção: Alex Garland. Produção: Skydance, DNA Films *et al.* Estados Unidos: Paramount, 2018.

BARAD, K. *Meeting the universe halfway: Quantum Physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2007.

BRAIDOTTI, R. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.

KINOSHITA, S; YOSHIOKA, S; MIYAZAKI, J. Physics of structural colors. *Reports on Progress in Physics*, [s. l.], v. 71, n. 7, p. 1-30, 2008. Disponível em: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/0034-4885/71/7/076401/pdf>. Acesso em: 31 out. 2023.

•• CITIES OF LAST THINGS, Wi Ding Ho, 2018

O humano como nostalgia no dispositivo da memória: o sujeito, os objetos e o imperialismo

Atilio Butturi Junior¹

A invenção da narrativa do cinema moderno, como o conhecemos, é marcada também pela produção de um cânone, como em todos os campos ligados ao artístico. Ora, nesse cânone figura um filme que gostaria de destacar: *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Bastante óbvio, é aquele que, de várias formas, sugere deslocamentos, desde a materialização do expressionismo, passando pela montagem, até o protagonismo de uma máquina em sua relação de tensionamento com o capitalismo.

Interessa-me, aqui, porém, retomar justamente o espaço dado à relação entre a tecnologia e o humano que Maria inaugura — dito de outro modo, da *intra-ação* entre agentes humanos e não humanos. No limite, propor que estamos diante de uma série pós-humanista desde então que, iniciada no cinema, parece há pelo menos vinte anos tema de problematização acadêmica.

Particularmente, *Metrópolis* também parece tensionar alguns limites do próprio conceito de pós-humano, que adiante descreverei. Como disse, trata-se da invenção de um ciborgue, Maria, mas também de uma crítica ao capitalismo, ao advento da indústria e um certo amargor tecnológico. Novamente, parece apontar para uma dupla via do *sci-fi*: uma otimista, *trans-humana*, que parece acreditar ou no incremento da vida pela tecnologia ou, o que é mais importante, no lugar que o homem ocupa na resolução das mazelas políticas, éticas, sociais, ecológicas; outra via, porém, que coloca em xeque a própria ontologia e, com isso, o papel de agente irrestrito do humano. Ainda: insere esse humano em intersecções climáticas, coloniais, raciais, gendradas — e aqui penso em filmes mais recentes, como *O Hospedeiro* (2006) ou *Distrito 9* (2009).

Então, vejamos: neste texto, elejo a segunda estratégia, a que chamo aqui, por falta de um termo mais adequado, de *pós-humana decolonial*, para analisar, de forma breve, o filme *Cities of last things* (2018). Ao tomar essa posição, tenho em vista, pois, perscrutar o material-discursivo do filme segundo a ordem de: i) uma problematização do conceito de humano; ii) uma assunção da relação racial, gendrada, colonial, climática e geográfica como ponto de inflexão política; iii) um pacto ontológico baseado no que tenho chamado de *análise neomaterialista dos discursos*, na qual é preciso pensar na *intra-ação* entre linguagem, dispositivos e formas de subjetividade sempre localizadas (Butturi Junior; Camozzato, 2023).

¹ Professor Associado da UFSC. Agradeço à FAPESC pelo apoio concedido, processo PER2022281000006.

Para tanto, organizo o texto da seguinte maneira: primeiro, vou brevemente à teoria e descrevo alguns posicionamentos acerca do pós-humanismo e do neomaterialismo. Depois, passo a descrever e analisar o filme e alguns de seus aspectos.

Esta não é uma seção teórica

Vamos a uma seção teórica, como uma *assemblage*. Estou aqui defendendo um amálgama que pode, a partir de um filme de Hong Kong, dar a ver alguns elementos que digam respeito, mais diretamente, ao pós-humanismo, aos sujeitos, às coisas e à discussão da colonialidade/imperialismo.

Três problemas me interessam: o pós-humano, o tecnobiodiscursivo e a ontologia realista agencial. No caso do primeiro, vou a Braidotti (2013) e Mirzoeff (2016). Da primeira fonte, tomo a ideia de um pós-humanismo crítico, cuja marca é colocar em xeque a ideia de humano e pensar nas associações possíveis entre humanos e não humanos — como o ciborgue, os devires animais, as relações entre máquinas, tecnologias e saberes etc. — desde que não se tome os efeitos da crise do humano de forma universal. Isso quer dizer que não há um pan-humano, assim como não há uma “crise climática antropocênica global”, mas uma distribuição de desigualdades e de efeitos de exceção, violência e morte que diz respeito a corpos e geografias bastante específicas.

Esse pós-humanismo crítico, diria, é radicalmente situado. No limite, ele opera na mesma fissura que Mirzoeff (2016) aponta: há dizimação do humano ao menos desde a escravização; os efeitos das mudanças climáticas são diretamente proporcionais às vulnerabilidades produzidas a partir do Norte Global e das estratégias do pensamento branco, europeu e antropocentrado. Destarte, só podemos pensar em termos de pós-humanismo se levarmos em consideração que há muitos séculos há certas vidas que são colocadas em xeque, cuja humanidade é posta em suspensão e levada ao limite da morte.

Essa produção de exceção quanto ao humano me leva ao segundo dos termos com que opero, o de *tecnobiodiscursivo* (Butturi Junior, 2019). Tenho utilizado esse conceito numa leitura entre Preciado (2008) e Foucault (2010 [1976]). Com esse termo, pretendo descrever uma relação constitutiva entre discursos, política, tecnologias, coisas, vida e corpo. Quando sustento a constitutividade, estou aqui no campo do que Barad (2017) chama de *intra-ação*: uma zona de indiscernibilidade entre os elementos e uma aposta na análise dos compósitos complexos, na relação em que se estabelecem e na qual se transformam.

O tecnobiodiscursivo, nesse cadinho, pretende dar conta justamente da produção de exceções na forma da racialização, conforme aponta Foucault (2010 [1976]). Por racialização, estou pensando nos regimes de exceção e morte, que desqualificam algumas formas de vida — lidas como *tecnovidas*, porque são sempre produzidas na *intra-ação* entre humanos

e não humanos (Butturi Junior; Camozzato, 2023). Quando tomo a tecnovida, estou com Haraway (2009 [1985]) ou Preciado (2008) exigindo que o conceito de vida seja pensado nas intersecções e nos efeitos em relação às técnicas, às tecnologias — ou, dito de outra forma, como uma semio-técnica. No caso aqui por mim discutido, isso também exige uma visada generificada, racializada, toponomizada e tecnodiscursivizada. A vida, aqui, deve ser ampliada justamente naquilo que guarda de fenômeno *intra-ativo*. É uma aposta ciborgue-decolonial, eu diria.

Por fim, meu terceiro ponto de ancoragem é o realismo agencial (Barad, 2017), justamente pelo papel que os dispositivos técnicos, ativos, têm no filme. A proposta de Barad (2017) dá conta de uma reorganização da ontologia, segundo a ordem da *intra-ação*; mais do que isso, sustenta que ao discurso foi dado um papel central na inteligibilidade do mundo, que, agora, precisa ser repensado na ordem da acontecimentalidade material-discursiva, sempre em relação.

É com essas três perspectivas que farei minha análise. Em todos os casos, essa análise permite também que pensemos que não apenas ao humano é dada a capacidade de produzir efeitos, de “ter agência”; essa capacidade passa a ser distribuída e compartilhada. Nessa esteira, com Lemke (2021) e Butturi Junior (2021), tomo o conceito de dispositivo para a análise, justamente por ser este o que parece relacionar tanto o ocaso do pensamento humanista quanto o advento de uma tecnobiopolítica que exige pensar em regimes circunscritos e compósitos entre humanos e não humanos, entre o discursivo e o não discursivo.

A polivalência tática dos discursos e das coisas

Antes de passar ao filme, um parêntese. No *Nascimento da Biopolítica* e no *Testo Junkie*, respectivamente de Foucault (2008 [1978-1979]) e Preciado (2008), uma prescrição de prudência é colocada: é preciso não desqualificar a biopolítica pelo pior, é preciso não operar de forma não binária entre a revolução e o caos.

Num texto anterior, *A vontade de saber*, Foucault (2009 [1976]) chama a atenção para a polivalência tática dos discursos: entre o controle e a resistência, um discurso como o da homossexualidade poderia mudar o seu vetor. Não havia, portanto, nem garantia de um controle infinito, tampouco de um espaço de liberdade pleno — os dispositivos eram plásticos e adaptáveis.

Essas duas inscrições solicitam que o tecnobiodiscursivo não apareça como um problema de determinação universal, como um espaço negativo de dominação. Aqui, prefiro pensá-lo em sua ambiguidade polivalente e no caráter produtivo de toda tecnologia do poder. Não se trata apenas de repressão e de controle, mas de produção e de invenção — e essa relação é sempre dada de antemão.

Seguindo a polivalência, com Camozzato (2022), ainda aponto para aquilo que diz respeito às coisas: assim como os discursos, os efeitos materiais e discursivos das coisas estão implicados na mesma ambiguidade. Assim, a tecnologia não é por si só negativa e sua ontologia não é a do controle absoluto.

Tenhamos isso em vista para a próxima seção. Fechamos parêntese e vamos a ela.

O dispositivo da memória e a nostalgia do humano

Pêcheux (1999, p. 51) ensina que “[...] entre o choque de um acontecimento histórico singular e o dispositivo complexo de uma memória” há sempre uma negociação entre aquilo que — como aponta Deleuze (2005 [1986]) acerca e Foucault — é da ordem do visível e do enunciável. Na memória, as imagens, então, têm uma especificidade: funcionam como “programas de leitura” que dão condições de legibilidade ao acontecimento.

Tomemos então o objeto de discussão deste texto, o filme *Cities of last things*. A produção de 2018 (Taiwan, China, França, Estados Unidos) narra uma espécie de formação de um homem, Zhang Dong Ling, desde seu suicídio até a sua mais tenra infância. Não quero me deter em todos os movimentos da narrativa, mas tratar como uma heterotopia, nos moldes de Foucault (1981 [1966]) em *As palavras e as coisas*. Para o autor, enquanto as utopias consolam e dão sentido para a relação entre as palavras e as coisas, as heterotopias marcam um problema, uma relação nunca saturável entre elas. Ora, é justamente a distância entre uma memória produzida pelo personagem central (ou o esforço do filme para criar um *telos*) e as práticas do mundo em que ele se insere. O que faço notar é sempre uma disjunção, uma falta, uma lacuna.

Para defender minha leitura, faço dois movimentos: o primeiro, de descrever a relação entre a memória, a imagem e as coisas; o segundo, de pensar numa nostalgia do humano, como que solicitando a pureza de uma memória impossível. Nos dois casos, vou à última cena. Trata-se de uma memória da infância do protagonista, Zhang Dong Ling, e de sua mãe. Ele no balanço, ela o embala. É um dia de sol, como uma promessa. A maternidade, aqui, funciona na modalidade de um dispositivo racial-gendrado, que inscreve as mulheres a uma norma natural-moral em que a criança deve ser o objeto central das atenções e do afeto.

É essa última cena que parece fornecer uma leitura para o filme, que pode ser lido em três grandes topologias: a primeira, em 2056, num futuro construído como que perdido pela tecnologia, em que o personagem central se tornou um delinquente e no qual as relações afetivas estão destruídas — até seu suicídio. A segunda, em que vemos uma espécie de “retrato do artista quando jovem”, quando Zhang aparece como um jovem policial que descobre a corrupção de um de seus colegas e as traições de sua esposa. É também o momento em que ele conhece Ara (Louise Grinberg), uma jovem francesa por quem supostamente se apaixona.

A terceira topologia mostra Zhang saído da adolescência e envolvido no roubo de uma moto. O momento central se dá na delegacia, quando o personagem encontra sua mãe — que sabemos ser uma mulher procurada pela polícia.

Dessas três topologias, as cidades marcam perdas do personagem central: a morte (primeira topologia); o desaparecimento de Ara e a prisão (segunda topologia); a morte da mãe (terceira topologia). São, afinal, três cidades que não conseguem se conectar, como se a memória indicasse justamente a incapacidade de dar um sentido à vida de Zhang. Para pensar esses desaparecimentos, vou a três práticas material-discursivas que parecem apontar uma decadência do personagem: os prazeres, o cigarro, a maternidade.

Novo parêntese: é preciso ainda aventar uma quarta topologia, a que chamo de *topologia autoral*, Taiwan, esse quase-espço de disputa imperial, uma espécie de memória a se reconstruir, uma utopia tecnológica de hiperconsumo e hipercontrole. É certo, a autoria não nos permite pensar nos desejos recônditos do autor, mas a materialidade exige que levemos isso em conta. Fecho o parêntese.

No primeiro caso, começamos com Zhang indo a um prostíbulo *high tech*, na primeira parte do filme. As mulheres a quem Zhang procura são ciborgues. Ele escolhe uma, cuja semelhança com Ara o confunde. Sua ex-mulher consome um fármaco — o *shake* da beleza. Sua filha, que reencontra rapidamente, volta a dormir com seu esposo, volta a tocá-lo. Em todas as situações, assistimos ao desespero do protagonista diante da “perda das relações humanas”, uma espécie de ojeriza tecnológica, uma escatologia que o levará à morte (devidamente registrada pelos dispositivos de controle estatal).

A segunda parte do filme parece se contrapor diretamente ao espaço ciborgue-maquínico da primeira. A esposa aparece fazendo sexo, traindo-o. Zhang encontra Ara, vai a uma festa onde as pessoas fazem sexo — e Zhang faz sexo com Ara, uma personagem tão livre quanto enigmática. Nesse espaço de vida e de liberdade, que parece ainda longe do controle total, noto a insistência em um objeto: o cigarro (Figura 1).



Figura 1. Zhang fuma enquanto Ara está deitada na cama (*Cities of last things*, 2018)

O que vemos é novamente um deslocamento negativo: em 2056, as pessoas não fumam ou aparecem fumando dispositivos eletrônicos; nas outras duas topologias, as pessoas que aparecem fumando são justamente aquelas relacionadas aos prazeres. O filme produz uma relação entre o cigarro, o prazer e a liberdade — que vai se perdendo conforme o personagem envelhece.

O terceiro caso, a maternidade, parece ratificar o papel central de uma natureza perdida pela tecnologia. A mãe (Ding Ning), que o personagem julga morta, vai aparecer como elemento-chave da narrativa do personagem. Ela fuma. É uma mulher produzida na maternidade e na pulsão, novamente o lugar de uma vida que é pura animalidade — diríamos, na leitura biopolítica, a *zoé*, a vida animal. Uma mulher que corre e grita, como uma força motora que os dispositivos não podem capturar.

O que esses três dispositivos sugerem é que uma perda da “humanidade” parece corresponder ao declínio — até o limite da morte — de Zhang. Dito de outro modo, o filme se sustenta como um estranhamento diante do pós-humano e de uma busca por uma espécie de paraíso perdido antes da queda. Os elementos não humanos, nesse caso, parecem tomar a agência de Zhang, que se vê perdido num mundo que não consegue controlar. São sempre negativos, como se a lição das coisas fosse sempre um tensionamento de um paraíso perdido, da distância de um ideal idílico-natural.

Por conseguinte, a reconstrução de sua memória aparece como um fardo, cujo final só pode ser o suicídio. Se a memória é disfórica e heterotópica, ela só o é de um ponto de vista humanista, que o roteiro insiste em sustentar.

Volto ao meu parêntese sobre a topologia do autor, a fim de pensar outro motivo dessa heterotopia. Em 2022, Xi Jinping foi eleito para um terceiro mandato à frente do Partido Comunista da China. No seu discurso são justamente Taiwan e Hong Kong as topologias que

ocupam um lugar central na gestão da vida do império — e a China não está disposta a ceder, muito embora abundem as resistências.

Então, vejamos: se há uma memória cindida, que rompe com o império tecnológico, será mesmo apenas da ordem do protagonista e de um sujeito revoltado? Gostaria de pensar que essas imagens guardam em si uma outra chave de leitura, anti-imperial, anticolonial e de resistência: há uma Taiwan e há uma Hong Kong para além daquilo que os dispositivos chineses de hipervisibilidade exigem (Figura 2).



Figura 2. A presença da tecnologia na Hong Kong futurista (*Cities of last things*, 2018)

Isso, certamente, não retira do filme certa nostalgia de um mundo pré-capitalista. No entanto, dá a ele mais camadas de leitura, nas quais os objetos estão relacionados aos sujeitos, mas também às lutas geopolíticas que implicam a matéria e o humano e a própria vida na Terra.

Referências

BARAD, K. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. Trad. Thereza Rocha. *Vazantes*, Fortaleza, v. 1, n. 1, 2017.

BRAIDOTTI, R. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.

BUTTURI JUNIOR, A. O HIV, o ciborgue, o tecnobiodiscursivo. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 58, n. 2, p. 637-657, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tla/a/KgpnJBsDxVskHPqbLDC3FBp/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 23 maio 2023.

BUTTURI JUNIOR, A.; CAMOZZATO, N. M. Prolegômenos a uma análise neomaterialista dos discursos. In: BUZATO, M. E. K.; SEVERO, C. G. (org.). *Cosmopolítica e linguagem*. Araraquara:

Letraria, 2023. p. 76-94. Disponível em:

https://www.academia.edu/104568174/CAP%C3%8DTULO_Proleg%C3%B4menos_a_uma_an%C3%A1lise_neomaterialista_dos_discursos. Acesso em: 10 jul. 2023.

CAMOZZATO, N. M. *Vozes gênero-dissonantes: uma cartografia pós-humanista*. 2022. 257 f. Tese (Doutorado em Linguística) — Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/235993/PLLG0878-T.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 jan. 2023.

CITIES of last things. Direção: Wi Ding Ho. Produção: Changhe Films. Singapura: Cathay-Keris Films, 2018.

DELEUZE, G. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005 [1986].

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 2. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981 [1966].

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France, 1975-1976*. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2010 [1976].

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Tereza de Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2009 [1976].

FOUCAULT, M. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HARAWAY, D. J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, T. (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009 [1985].

LEMKE, T. *The government of things: Foucault and the new materialisms*. New York: New York University Press, 2021.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: UFA. Alemanha: Parufamet, 1927.

MIRZOEFF, N. *Não é o antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor*. Trad. Rita Natálio, no contexto da Oficina de Imaginação, Política, 32ª Bienal de Artes de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://desarquivo.org/node/31641/>. Acesso em: 10 maio 2023.

PECHÊUX, M. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. *O papel da memória*. Trad. de José H. Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-56.

PRECIADO, P. B. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

•• CITIES OF LAST THINGS, Wi Ding Ho, 2018

Cities of last things: vingança e tragédia em um futuro distópico

Sabrina Moura Aragão¹

Prólogo: o filme e o conceito de pós-humano

Lançada em 2018, a obra dirigida e roteirizada por Wi Ding Ho traz uma clássica história de vingança em que um homem busca punir aqueles que o prejudicaram no passado. Apesar de partir de um tema recorrente nas mais variadas formas artísticas, desde a epopeia grega até as histórias em quadrinhos, há uma quebra de expectativa quanto à forma de narrar logo nos primeiros minutos do filme, que mostra a imagem estática de um prédio visto de baixo para cima por vários segundos, o que causa certa apreensão no espectador. Uma grande quantidade de filmes, principalmente estadunidenses, costuma iniciar com planos gerais aéreos, de cima para baixo, com o objetivo de contextualizar e apresentar o ambiente em que as ações se desenrolarão. Em *Cities of last things* esse plano geral é “invertido”, o que estabelece uma relação com a ordem cronológica adotada na narrativa: ela começa pelo fim, ou seja, pelo ato de vingança; e os motivos que levaram o personagem a tal ação são apresentados em ordem cronológica reversa, em três momentos de sua vida: maturidade, juventude e infância.

Ao se analisar *Cities of last things* a partir do conceito do pós-humanismo, que debate os processos de hibridação entre homem e máquina nas mais variadas esferas, como a filosófica, a biológica e a tecnológica; percebe-se que o futuro distópico do filme — que contém elementos de gêneros como ficção científica, drama e policial — é muito próximo da realidade atual, o que suscita diversas reflexões sobre a simbiose entre a tecnologia e o ser humano e paralelismos com o mundo contemporâneo. Como exemplo disso, podemos citar as “injeções de beleza” usadas pelas personagens, que são caras e prometem prolongar a juventude, assemelhando-se ao conhecido “chip da beleza”, que pretende oferecer os mesmos benefícios estéticos apresentados no filme, também vendidos a altos custos.

Ainda nesse contexto, podemos analisar a discussão que o protagonista Zhang Dong Ling (Jack Kao) tem com sua filha a respeito de uma marca de nascença no pescoço. Ambos tinham a mesma marca, porém, a filha a retira por considerá-la “inútil”. O pai discorda e afirma que a marca seria uma forma de ele reconhecê-la, caso ficassem muito tempo afastados

¹ Professora do curso de Letras — Francês da UFSC e pesquisadora na área de Estudos da Tradução na PGET. Além disso, é leitora de quadrinhos e entusiasta da sétima arte em seus mais variados gêneros, estilos e épocas. Tenta juntar essas paixões em suas atividades acadêmicas e profissionais, tendo apresentado trabalhos e publicado artigos sobre tradução de quadrinhos e adaptações dessa mídia para o cinema. Coordena o Ciné-club Lumière, em atividade desde 2019, com sessões semanais de filmes francófonos no CCE-UFSC.

e perdessem contato. Em contrapartida, a filha relembra o pai de que todos têm *chips* de identificação implantados nos pulsos, o que torna a marca de nascença — biologicamente natural — inútil para fins de identificação. Ao longo do filme, que mostra três fases distintas da vida do protagonista, a marca no pescoço se torna um importante recurso narrativo, que serve para que os espectadores identifiquem o personagem, logo, ela se torna “útil”. Vale notar ainda que, no último ato, é essa marca que possibilitará o reconhecimento e, consequentemente, a catarse, conceitos-chave para a estrutura da tragédia apresentados por Aristóteles em sua *Poética*. Voltaremos a essas questões no próximo item deste ensaio.

Ainda no que se refere aos *chips* nos pulsos dos personagens, no primeiro ato do filme eles são usados para diversas situações: pagamentos, identificação, acesso a prédios e acesso à internet. Quando estão em suas casas, precisam carregar os *chips* em dispositivos que se assemelham a algemas. Conforme dito acima, o futuro apresentado no filme é muito próximo ao nosso contexto atual, dessa forma, os *chips* implantados nos pulsos possuem basicamente as mesmas funções que um aparelho celular. As cenas em que as pessoas ficam “presas” carregando os *chips* é facilmente associada à nossa necessidade de sair de casa com a bateria dos celulares carregadas. Dificilmente saímos sem esses aparelhos, e ficar sem bateria nos impede não apenas de nos comunicarmos, mas também de nos locomover, haja vista os aplicativos de transporte, localização e mapas. Os celulares, assim como os *chips* do filme, também são usados para fazer pagamentos, identificar-se e acessar a internet (Figura 1).



Figura 1. *Chips* implantados sob a pele (*Cities of last things*, 2018)

Um último exemplo de hibridação ou simbiose entre homem e máquina apresentado no filme, que ressoa em nossa realidade cotidiana, é o uso das câmeras. Na obra, elas parecem estar “dentro” dos personagens: as imagens captadas pela polícia, dos momentos em que o protagonista realiza seus atos de vingança, partem de uma perspectiva em primeira pessoa, ou seja, a partir daquilo que o personagem vê. A polícia usa as imagens para ter acesso aos

registros dos crimes cometidos por ele. Paralelamente, o uso de câmeras corporais por agentes de forças policiais é cada vez mais frequente em diversos países, imagens estas que também são usadas em julgamentos e investigações. Há também o impulso que muitas pessoas têm em filmar com seus celulares qualquer evento catastrófico, ou trágico, para publicar em suas redes sociais.

Episódios: vingança e tragédia em um futuro distópico

Conforme mencionado na sessão anterior deste ensaio, o tema da vingança é recorrente nas artes narrativas há centenas de anos. Desde a *Ilíada* de Homero: “Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles / A ira tenaz”, em que a ira e a vingança de Aquiles são motivadas pelo insulto de Agamêmnon e pela morte de Pátroclo, passando por *Hamlet* de Shakespeare: “Há algo de podre no reino da Dinamarca”, com a vingança do príncipe pelo assassinato do pai, até séries como *Game of thrones* e histórias em quadrinhos como *Justiceiro*. A vingança fascina e intriga o público, e serve de motor para ações de uma gama variada de personagens em mídias diversas. Em *Cities of last things* não é diferente, e a vingança surge como elemento impulsionador da história, que conduz as ações do protagonista, e que prende o espectador na busca por entender suas motivações. No filme, a interpretação mais imediata e simples é que a vingança do personagem é motivada por uma traição conjugal, outro tema que se repete em várias formas narrativas. Por outro lado, também é possível pensar que a vingança do protagonista se dá pela impossibilidade de ele gozar de suas escolhas. Ao longo dos três atos, que correspondem às três fases da vida do personagem, uma série de infortúnios o impossibilitam de usufruir de suas escolhas, infortúnios que estão sempre fora do seu controle, e é nesse sentido que a narrativa do filme se aproxima com a estrutura da tragédia grega.

Em sua *Poética*, Aristóteles apresenta uma série de regras e características que definem o gênero teatral da tragédia, desde aspectos estruturais, como a divisão em prólogo, episódios e epílogo, até elementos narrativos, como as unidades de tempo, espaço e a construção dos personagens. Interessa-nos, para este ensaio, trazer alguns elementos da narrativa trágica para refletirmos sobre como tema da vingança é explorado no filme. O primeiro elemento da tragédia grega que se manifesta na obra se refere à unidade de tempo. Aristóteles dizia que a ação da tragédia deve se desenvolver num espaço de tempo de 24 horas: cada um dos três atos do filme ocorre justamente nesse espaço de tempo. Em um dia da vida do protagonista ocorrem uma série de ações que ele não controla, ações que o levam a situações limite e lhe trazem infelicidade e, conseqüentemente, o desejo de vingança.

Como dissemos acima, a motivação da vingança no filme pode ser vista como uma reação à infidelidade conjugal, porém, é possível pensar que a vingança é motivada pela impossibilidade de escolha, ou, na perspectiva do (pós)-humanismo, pela impossibilidade de gozar da liberdade ou do livre-arbítrio para decidir sobre si. O personagem, que é policial, é traído pela esposa com um colega da delegacia, mas, *a priori*, ele não escolhe se vingar:

decide ir embora com outra mulher. Essa escolha é impossibilitada por uma falsa acusação seguida de sua prisão, orquestrada pelo amante da sua esposa, que também é seu superior na delegacia e é um policial corrupto. O protagonista é preso pelos crimes do outro policial e não consegue ir embora com Ara (Louise Grinberg), a mulher que ele conheceu naquela noite após descobrir a traição (Figura 2).



Figura 2. Ara e o jovem Zhang conversando (*Cities of last things*, 2018)

A vingança se concretiza no primeiro ato, com o personagem maduro e já fora da prisão, quando ele mata a esposa e o ex-chefe. Em um diálogo com a filha, antes de cometer os assassinatos, o protagonista afirma que a esposa “estragou a sua vida”. Essa fala pode ser relacionada com a vida que ele poderia ter vivido e não viveu: ele é traído e decide ir embora, mas é preso pelo chefe corrupto que é amante de sua esposa. A infidelidade é o elemento que desencadeia os fatos — ou infortúnios na vida do protagonista — mas não é a razão última da vingança. A vingança é motivada pela negação de uma outra vida, em suma, a negação da escolha: ele se vinga da esposa negando-lhe o divórcio, impossibilitando-a de escolher se casar com outro homem e, finalmente, matando-a e impossibilitando-a de viver.

O terceiro e último ato nos transporta para a adolescência do protagonista. A ação também se passa em um dia, como nos dois primeiros atos, repetindo-se a unidade de tempo apresentada por Aristóteles na *Poética*. Nesse ato, o protagonista encontra a mãe em uma delegacia após ambos serem presos por motivos distintos. Eles não se reconhecem, pois a mãe o havia deixado sob os cuidados da avó, ainda bebê. Os dois começam a conversar de forma trivial, porém, essa conversa só ocorre porque ambos estão presos ali, por algemas. É por causa dessa prisão que a mãe vê a marca no pescoço do jovem e o reconhece após fazer algumas perguntas sobre a avó. Conforme mencionamos no início deste texto, a marca de nascença tem uma importância narrativa crucial para o reconhecimento, tanto dos espectadores que acompanham as diferentes fases da vida do personagem, como da mãe, que reconhece o filho

e lhe revela sua identidade. O reconhecimento provoca a catarse. Nesse sentido, Aristóteles define o conceito com as seguintes palavras: “reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade” (Aristóteles, 2008, p. 57). Para o autor, o reconhecimento suscita a compaixão (*eleos*) e o temor (*phobos*), objetivos últimos da tragédia, que devem promover a purificação (*katharsis*) das paixões. Vale notar que Aristóteles fala da purificação das paixões nos espectadores. Isso deve ocorrer na tragédia clássica e também ocorre em *Cities of last things*, pois o espectador passa a ter compaixão e enxergar o protagonista como vítima de uma série de infortúnios — e tragédias, no sentido usual da palavra.

Inicialmente, o protagonista nega a mãe, por tê-lo abandonado. Ele sente raiva ao saber sua identidade e por estar algemado ao lado dela, por estar preso ali e não poder escolher sair. Saber a identidade da mãe é fonte de infelicidade, tal como na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, citada pelo próprio Aristóteles como um belo exemplo de uso do reconhecimento. Em um segundo momento, quando mãe e filho estão sendo levados pela polícia em carros separados, o protagonista escolhe olhar para a mãe, após ter se recusado a fazer isso a pedido dela na frente da delegacia. Olhar para a mãe é aceitá-la, é perdoá-la, e ele escolhe fazer isso; porém, mais um infortúnio, uma ação que foge ao controle do personagem, acontece: a mãe é morta por criminosos rivais, e o protagonista é, mais uma vez, privado de gozar de sua escolha, de seu livre-arbítrio.

Epílogo: compaixão, temor e catarse

Por meio deste breve ensaio, buscamos desenvolver algumas reflexões sobre elementos narrativos do filme *Cities of last things* à luz do conceito do pós-humanismo, corrente de pensamento que norteou a curadoria de filmes exibidos pelo projeto Cinema Mundo no primeiro semestre de 2023. Em seguida, passamos a analisar como a obra explora o tema da vingança e a construção dos personagens a partir de estruturas da tragédia clássica, tal como definida por Aristóteles na *Poética*.

Expomos algumas possibilidades de interpretação para as ações que motivam a vingança do protagonista para, nesse sentido, mostrar de que forma um tema tão antigo quanto a própria arte de contar histórias ainda pode ser original e suscitar novas reflexões. Como vimos, a contextualização das ações em um futuro distópico já seria um indicativo de novidade no tratamento do tema, assim como a ordem cronológica invertida, que se inicia pelo fim. Tendo em vista o conceito de (pós)-humanismo, concentramos nossa análise na questão da liberdade e do livre-arbítrio, temas amplamente discutidos e rediscutidos ao longo de séculos pela filosofia ocidental.

O tema da (falta de) liberdade/livre-arbítrio é tão importante para o filme que, em todos os atos, as algemas adquirem grande importância narrativa: no primeiro ato elas aparecem como os dispositivos carregadores dos *chips* nos pulsos dos personagens, no segundo e terceiro atos, elas aparecem na delegacia, prendendo o protagonista a situações que o fazem confrontar suas decisões. O personagem se encontra preso nos três atos, pois suas escolhas, sua liberdade, nunca se concretizam. Quando ele escolhe, um fato ocorre impedindo-o de usufruir de sua escolha. Ele não tem nenhum controle sobre esses fatos, e é aí que reside o elemento trágico de sua jornada. Na tragédia grega clássica, os embates dos personagens com o destino são controlados pela vontade dos deuses; assim, quando o destino age para trazer felicidade ou infelicidade, sempre há uma explicação divina e os personagens nada podem contra a vontade de um ser superior. No filme, o destino/infortúnio intervém, mas não há deus. O protagonista não pode controlar o que acontece com ele após fazer as escolhas, mas sempre ocorre algo que o impede de gozar de suas escolhas. O destino não é controlado por nenhum deus, o que torna tudo ainda mais nefasto, uma vez que não há nenhuma explicação ou justificativa.

Aristóteles diz que o mais importante da tragédia é o seu objetivo. Para ele, esse objetivo consiste na purificação por meio da compaixão e do temor. Por meio dessa purificação, que parte da ficção, os homens se tornam melhores do que são na realidade. De maneira análoga, os debates sobre o pós-humanismo propõem discussões sobre o que pode tornar o homem melhor, seja em conjunção com o natural, seja com o artificial, cujas fronteiras começam a ser rediscutidas.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

CITIES of last things. Direção: Wi Ding Ho. Produção: Changhe Films. Singapura: Cathay-Keris Films, 2018.

ENNIS, G. *et al.* *Justiceiro: no princípio*. Trad. Jotapê Martins. São Paulo: Panini Comics, 2018.

GAME of thrones [seriado]. Direção: David Nutter *et al.* Produção: HBO Entertainment. Estados Unidos: HBO Entertainment, 2011-2019.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2005.

SHAKESPEARE, W. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad. Lawrence Flores de Oliveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

•• HIGH LIFE, Claire Denis, 2018

A crise do corpo aprisionado na distopia de *High Life*

George Alexandre Ayres de Menezes Mousinho¹

O ser encarcerado ou perdido na imensidão do espaço é uma das fontes mais frutíferas da ficção especulativa. Incontáveis narrativas buscam no isolamento sideral inspiração para um imaginário trágico — ou, por vezes, satírico — dos limites da existência humana. Reimaginar as maneiras de se habitar espaços encontra no vácuo extraterrestre um desafio maior: as condições anômalas e hostis contra as quais a sobrevivência se torna uma constante fonte de suspense. *High Life* (2018) é uma dessas narrativas. A diretora francesa Claire Denis, que até então não era conhecida por dirigir produções de ficção científica, decidiu arriscar com um orçamento mediano em um *thriller* excêntrico e estranhamente erótico. Na tradição de romances como *Perdido em Marte*, de Andy Weir, *Aurora*, de Kim Stanley Robinson, *2001: uma odisseia no espaço*, de Arthur Clarke, *A longa viagem a um pequeno planeta hostil*, de Becky Chambers, e também filmes como *Lunar* (2009, dirigido por Duncan Jones) e *Solaris* (1972, dirigido por Andrei Tarkovsky), *High Life* aborda a vida de pessoas que exploram os recessos do universo e se tornam corpos humanos descartáveis, sujeitos às intempéries e condições extraordinárias do cosmos incognoscível.

No entanto, tal cosmos incognoscível se torna um plano de fundo macabro para uma dinâmica constante de interações de poder que sugerem temas audaciosos relacionados ao corpo humano e ao limite do próprio *ser* humano. O enredo do filme nos apresenta uma nave que abriga um grupo de prisioneiros cujas sentenças foram convertidas em uma missão comum de explorar um recurso raro e volátil de fonte de energia em um buraco negro em regiões remotas do espaço conhecido. Dra. Dibs — interpretada pela célebre Juliette Binoche — está no comando do grupo, e conduz um experimento próprio de inseminação artificial para que uma criança idealizada venha à vida no espaço. Para tal, ela submete os prisioneiros a um regime de abstinência sexual, o que já movimenta parte da tensão do filme refletida nos diálogos e na maneira hostil através da qual as personagens interagem entre si. Conflitos de poder e agressão surgem de tal tensão em uma narrativa não linear, em que *flashbacks* e *flashforwards* são gradualmente apresentados para revelar segredos dos eventos na nave e dos planos de Dibs, bem como de uma porção futura do enredo em que o protagonista Monte — interpretado por Robert Pattinson — gerencia a nave como o último sobrevivente ao lado da criança idealizada Willow — interpretada por Jessie Ross.

¹ Professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeira da Universidade Federal de Santa Catarina. Sua linha de pesquisa está voltada ao estudo de obras literárias e audiovisuais de ficção científica com temas relacionados à escatologia e imaginários pós-apocalípticos. Também produz arte visual. Seus trabalhos podem ser encontrados no *site* ArtStation.

Todo o suspense de tais interações e conflitos reside em uma camada bem aparente de retratos de corpos humanos em crise na nave-prisão de Dibs. Os prisioneiros se encontram em constante estresse, em uma dificuldade de controlar impulsos vitais e libidinais diante das pressões e manipulações dos experimentos da cientista. E aqui encontramos um ponto crucial para este ensaio: o encontro entre a temática da ciência desenfreada e o corpo aprisionado e violado cuja combinação figura um complexo temático favorável à ficção científica distópica. No cenário distópico de *High Life*, os corpos constantemente compõem a sua própria prisão pela composição reduzida do espaço habitável representado no filme — o que intensifica o senso de isolamento asfixiante que uma ficção de aprisionamento sideral costuma gerar. Entenda-se aqui o termo *distopia* como um imaginário futuro — sociopolítico ou tecnológico e científico — indesejável e fragmentado ou desastroso (Abrams, 1999, p. 328). Porém, aqui a distopia serve como uma força potencializadora dos retratos de corpos e fluidos submetidos a trocas violentas, monitoradas e manipuladas.

Uma ótica que auxilia o entendimento e a interpretação analítica de uma narrativa como *High Life* é a do pós-humanismo. Como toda denominação que recebe o afixo *pós-*, há aqui um questionamento instigante: o pós-humanismo seria tanto uma crítica que considera uma visão além do humano, expondo dilemas e aspectos existenciais de criaturas outras em contato conosco, como também uma crítica que considera uma nova visão ontológica do que é *ser humano*. Um desafio e uma revisão das bases essencialistas do Humanismo e do Iluminismo. Por ser uma tradição filosófica e crítica complexa e bastante ramificada, é importante destacar alguns elementos e argumentos que auxiliam na investigação de temáticas interessantes que *High Life* nos oferece. O autor Bart Simon (2003), por exemplo, defende que o pós-humano reside no que é sugerido através da “crítica do que significa ser humano”² (p. 8, tradução minha). O autor descreve que o pós-humanismo se desenvolve mais evidentemente como corrente crítica no século XXI em meio a dilemas de avanço científico e violações de uma “humanidade comum” causados por uma cultura excessiva do “individualismo *laissez-faire* e tecnociência corporativa não regulada”³ (p. 1, tradução minha).

O filme aborda, de diversas formas e em diversos momentos, tais ideias de avanço científico e violações de um senso de humanidade comum (social) em seu retrato de isolamento no espaço. Não é apenas o estar isolado que importa; a complicação surge de *com quem se está isolado*. *High Life* começa com um plano médio de um jardim verdejante e silencioso (Figura 1), alimentado por jatos suaves e constantes de água e um fluxo de luz UV

² No original: “we are reminded that the posthuman is figured not as a radical break from humanism, in the form of neither transcendence nor rejection, but rather as implicated in the ongoing critique of what it means to be human”.

³ No original: “an impassioned defense of liberal humanism against contemporary cultures of *laissez-faire* individualism and unregulated corporate technoscience. While scientific progress is needed and desired for the good of all, if unchecked that progress threatens to alter the conditions of our common humanity with the prospect of terrible social costs”.

artificial. De tais imagens não é esperada uma ideia de enclausuramento e violência, mas de paz e vida. Uma microarcologia sobrevive ali, ainda que simulada para fins utilitários e restrita por paredes e teto metálicos. A suposta liberdade sugerida por um jardim organizado de maneira orgânica logo é interrompida pela imagem de uma bota abandonada, sugerindo presença humana, e o choro de uma criança no fundo. Na transição cortada para outros cômodos, vemos Willow em um cercado (Figura 2), insatisfeita e manifestando sua insatisfação. De certa maneira, enclausurada. É talvez a primeira sugestão de aprisionamento como guia temático da narrativa do filme. Imagens do tipo reforçam a lógica do filme durante o restante da sua construção. Planos estáticos e contemplativos, uma trilha sonora dissonante e arrastada, remissiva de um estilo *drone* de música ambiente. E o ambiente inicial do filme é igualmente anômalo e desconfortável: uma nave na qual apenas dois seres humanos vivos ainda habitam. Algo sério aconteceu ali, e os planos subsequentes que mostram Monte removendo corpos da nave e os arremessando ao vazio escuro do espaço intensifica o senso sufocante da condição dos dois ali. Corpos caem lentamente pelo quadro em uma composição cinematográfica grotesca (Figura 3), própria de uma narrativa de horror.



Figura 1. Jardim silencioso (*High Life*, 2018)



Figura 2. Willow no cercado (*High Life*, 2018)



Figura 3. Corpos soltos no espaço (*High Life*, 2018)

Seguimos então a jornada do anti-herói Monte. Um personagem silencioso, ele estabelece desde o início uma postura contemplativa sobre os demais prisioneiros da nave e sobre a cientista Dibs, com quem ele desenvolve uma relação oscilante de atração e oposição. Dibs deseja controlar os impulsos sexuais de todos os criminosos, e almeja possuir também

o corpo de alguns, especialmente de Monte. O tensionamento da narrativa envolve os eventos de violência que culminam no estupro do protagonista, que é dopado pela cientista que assim faz com que ele a engravide. Uma geração de vida em um espaço anômalo, por métodos violentos, em condições distópicas. A própria cena do estupro carrega pouco do peso de outras cenas mais cruas de violência sexual retratadas no cinema, e recorre a sons diegéticos e não diegéticos que já tinham sido utilizados no filme, como os gemidos de Dibs e uma trilha musical mais suave e onírica. Um tom de azul banha os movimentos lentos da cientista (Figura 4) e as reações agonizantes — mas entorpecidas — de Monte, e um corte cessa a música e retrata Dibs andando pela nave enquanto carrega na palma da mão uma minúscula piscina de sêmen (Figura 5) retirada de dentro de sua vagina. Uma extração importante para a sua pesquisa, precedida por uma atitude importante para suas fantasias sádicas. Em *High Life*, o corpo se torna objeto descartável de um experimento agressivo e existencial, forçado a repetidas violações e intoxicações que o condiciona a um constante estado de crise e esvaziamento de valor. A própria individualidade se perde diante dos objetivos aos quais a cientista se dedica.



Figura 4. Dibs e Monte: estupro (*High Life*, 2018)



Figura 5. Dibs carregando sêmen (*High Life*, 2018)

As características e as ações de Dibs seguem uma lógica de configuração de personagem que a assemelham a um demiurgo. Sempre insatisfeita com sua missão, ela busca na repetição da manipulação daquelas vidas aprisionadas um prazer próprio, segura na consciência de que sua figura representa o pico do poder de uma nave espacial. Na realidade simulada e distópica daquela prisão, Dibs não tem restrições e não há uma moralidade pré-estabelecida que seja uma bússola para ela ou para os prisioneiros. Da mesma forma como certos contextos políticos contemporâneos nos mostram, criminosos quando punidos tendem a não somente perder sua liberdade de ir e vir, mas também seu *status* de humanidade diante da sociedade que previamente os cercava. Desumanização e impiedade fazem parte do senso de punição e vingança que devem ser executados contra aqueles que quebram a estrutura de lei e justiça que guia e que é informada pelos valores morais de várias sociedades. Naquela nave, retratada na ficção do filme como muito distante dos resquícios de civilização que a enviaram, a tal bússola moral se perde completamente, esmagada sob o pé do demiurgo Dibs. Ela se masturba em cenas lentas, de cinematografia cadenciada e de *mise-en-scène* quase psicodélica. Ela monitora e administra os remédios periódicos a todos e todas. Ela decide horários e rotinas. A nave é seu mundo a modelar: uma prisão humana e um zoológico simultaneamente.

E naquela prisão macrocômica — ilustrada pelo espaço sideral — e microcômica — ilustrada pela própria nave — não são manipulados apenas corpos pré-existentes e ali levados à sua punição derradeira. Nessa prisão também é criada vida. Willow é o ponto final da missão caótica de Dibs, que surge como uma figura punida como todos os outros e se transforma no

demiurgo supracitado. Ao conduzir a nave juntamente com os outros corpos descartáveis, Dibs faz uso de seu poder e vai de bruxa a criadora: a vida criada no espaço é uma vida que não conhece outra realidade senão a do cárcere. Willow vive através da distopia sideral, que na verdade é a distopia posterior ao reino demiúrgico de Dibs, uma realidade pós-apocalíptica na qual ela e Monte são os únicos sobreviventes. Ao encontrar uma nave repleta de cães, Willow suplica para ter um dos animais por ânsia de um contato com outra forma de vida. Tal existência alienada e suprimida faz parte do imaginário geral de crise proposto pelo filme, e reside em um senso maior de esvaziamento de autonomia, outra reflexão explorada pela crítica pós-humanista. O conceito de autonomia é definido em sua base por Francisco J. Varela e Paul Bourguine (1992) como a “capacidade básica e fundamental de ser, de exercer sua existência e trazer à tona um mundo que é significativo e pertinente sem antes ser pré-digerido”⁴ (p. xi, tradução minha). Tal ideia é explorada por N. Katherine Hayles no seminal *How we became posthuman* (1999) e aliada a premissas de vida artificial e informática, que podem facilmente ser reimaginadas como cenários de inteligência artificial e algoritmos, tão prevalentes nas notícias e discussões massificadas dos últimos tempos. A ausência de autonomia, porém, não é indicada ou resultante somente de uma unidade de agência desprovida de *input* próprio e criada artificialmente em um cenário virtual. Ela pode ser facilmente encontrada em contextos de enclausuramento humano e animal, retratadas em *High Life* como as naves-prisão que enlatam vidas e corpos em realidades duras e fragmentadas nas quais são transportados a cantos siderais, inóspitos e ermos. Monte e Willow se encontram em uma espiral de perdição ao passo que o filme retorna a esse ponto narrativo final após mais de uma hora e meia de um enredo não linear. Os dois são finalmente localizados no tempo presente, e com eles resta uma última tentativa de se libertar da prisão enlatada no espaço. Eles tentam executar um plano de viagem que pode os conduzir para longe do buraco negro que atrai a nave.

E assim o filme chega ao seu fim, e o seu fim é inconclusivo. Uma nave menor deve levá-los ao seu destino, e ali a cena é construída de forma que a única fonte de luz também é o buraco negro (Figura 6), e que também serve como única fonte de cor amarelada (Figura 7). Monte pergunta “podemos?”, e Willow responde “sim”. Na edição conceitual da cena, os dois são engolidos pela luz-fonte e chegamos ao desfecho aberto, sugestivo. Nos créditos, a faixa *Willow* (Tindersticks *ft.* Robert Pattinson), conceitual e composta para o filme, aborda a personagem em uma letra que ilustra uma vida na Terra: “Willow, do you walk across the sand? / Willow, do the waves crash and fall? [...] Willow, do you crouch among the rooftops? / Willow, listening to the city wheezing?”. O tom interrogativo da letra sugere um exercício imaginativo, uma vida que poderia ter sido para alguém cuja vida foi concebida e desenvolvida em cárcere sideral.

⁴ No original: “their basic and fundamental capacity to be, to assert their existence and to bring forth a world that is significant and pertinent without be pre-digested in advance”.

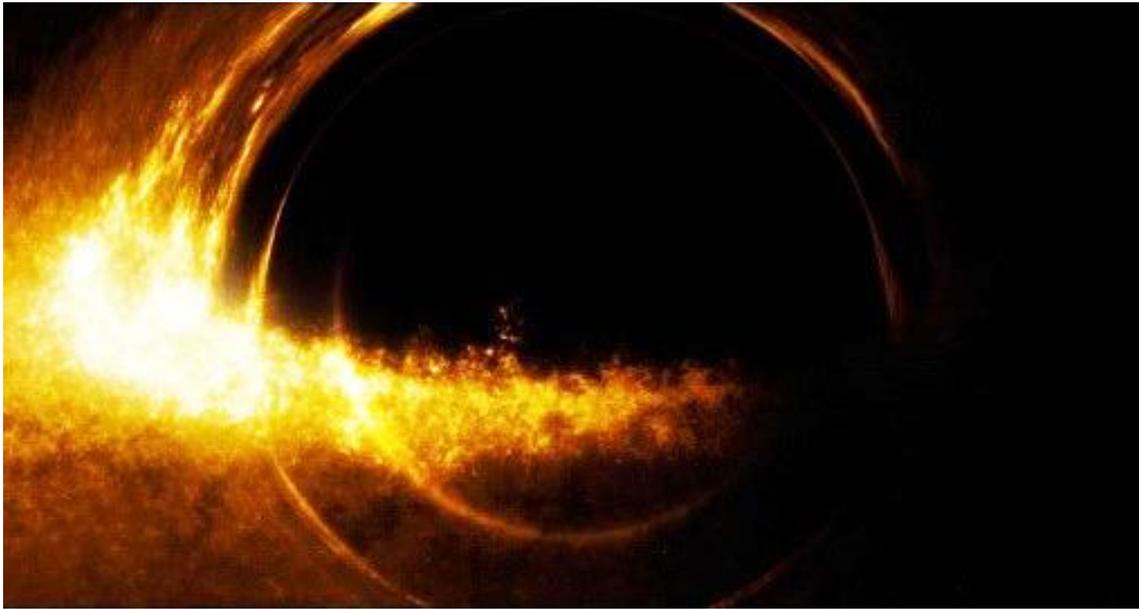


Figura 6. Buraco negro (*High Life*, 2018)



Figura 7. Cena final (*High Life*, 2018)

Esses e muitos outros tópicos de discussão e análise podem ser encontrados em *High Life*. O filme é uma jornada de ficção científica distópica em um cenário de suspense e colapso social e do corpo humano. Como discutido neste ensaio, o espaço hostil e vazio atua como prisão macrocós mica, na qual a nave que ironicamente representa segurança e uma prisão microcós mica cumpre uma rota pré-estabelecida a um objetivo corporativo.

Na narrativa do filme são retratados os limites da vida humana em um cenário de exploração de corpos, de fluidos, de força vital. O caos pervade um falso senso de ordem dentro da nave onde experimentos ardilosos são conduzidos por uma figura demiúrgica e destrutiva, e o buraco negro representa uma força natural derradeira, virtualmente inescapável, e o fim de tal espiral narrativa de horror. Os planos simbólicos do filme servem em vários momentos para remontar noções de erotismo e penetração, nascimento e morte, violação e aprisionamento. Um filme de bastante silêncio e uma trilha sonora singular e musicalmente sintetizada que dá à sua estética aural um tom ainda mais forte de ficção espacial. Nas suas fluidas — mas profundas — cenas de tensão, no entanto, é que o filme é mais bem-sucedido em nos trazer pontos de discussão sobre enclausuramento, corpo, violência e distopia.

Referências

ABRAMS, M. H. *A glossary of literary terms*. Boston: Heinle & Heinle, 1999.

HAYLES, N. K. *How we became posthuman: virtual bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

HIGH LIFE. Direção: Claire Denis. Produção: Pandora Filmproduktion *et al.* França,/Alemanha/ Estados Unidos: Wild Bunch *et al.*, 2018.

SIMON, B. Introduction: Toward a critique of posthuman futures. *Cultural Critique, Posthumanism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, n. 53, p. 1-9, 2003.

VARELA, F. J.; BOURGINE, P. Toward a practice of autonomous systems. *Proceedings of the First European Conference on Artificial Life*. Cambridge: MIT Press, 1992.

•• ADVANTAGEOUS, Jennifer Phang, 2015

O exterior de si: como uma vida pode funcionar sem o outro?

Grazielly Alessandra Baggenstoss¹

O filme *Advantageous* (2015), da diretora Jennifer Phang, toca em alguns temas sobre os quais tenho dedicado pesquisas, incluindo categorias políticas relativas a normas de gênero, a integração psicossocial e as pedagogias disciplinadoras que levam à produção de corpos dóceis, em particular no modo como se apresentam na área de Direito (Baggenstoss, 2022).

Advantageous nos remete a uma cidade em um lugar futuro, em que são percebidos retrocessos relacionados aos direitos e às subjetivações das mulheres. Refiro-me a retrocessos a partir da referência de como uma vida pode funcionar e com parâmetros de liberdade, desejo e função social.

No filme, os direitos das mulheres parecem instrumentalizados pelo cenário mercantil de utilidade dos corpos, ou de sua função diante de um determinado nível do sistema capitalista. As subjetivações das mulheres seguem essas mesmas linhas de orientação, em processos de relações disciplinares em que há lugares permitidos a esses corpos e lugares negados. Como suposta consequência desse panorama, são repetidas as falas de personagens que questionam a própria existência — “não sei por que nasci”, diz a adolescente Jules (Samantha Kim) —, ou comportamentos de sujeição àquela ordem colocada, como práticas coagidas de trabalho sexual.

É nesse delineamento geral que se encontra a personagem Gwen Koh (Jacqueline Kim). Acompanhamos sua transição de uma fase de e com privilégios nesse contexto — com segurança financeira para si e sua filha e apoio em seu trabalho — para uma fase de vulnerabilização provocada pela escolha da empresa em não dar continuidade ao contrato de trabalho por razões discriminatórias: em razão de sua idade (40 anos) e por motivos raciais — sua estética asiática, já que buscavam feições do sistema hegemônico de gênero, compreendidas como feições “mais universais”, como mencionado por Isa Cryer (Jennifer Ehle), diretora do Center for Advanced Health and Living, onde Gwen trabalha.

Nessa caminhada da personagem Gwen, percebemos como ela se depara com o panorama dos direitos e das subjetivações das mulheres. Ela se vê naquele cenário em que as mulheres funcionam para um sistema, em que seus corpos são alocados em um lugar ou outro a partir de decisões mercadológicas. É a economia política dos corpos que, em outras palavras, cria um cenário em que as mulheres somente são úteis e remuneradas ou respeitadas se exercerem uma função esperada delas ou se se moldarem para isso. Aí vemos como as

¹ Professora Adjunta da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Doutora em Direito, Política e Sociedade (UFSC), Doutora em Psicologia Social Crítica (UFSC), Coordenadora do Núcleo de Pesquisas em Direito e Gênero (CNPq/UFSC).

liberdades das mulheres, em suas diversas possibilidades, são arranjadas nesse cenário macro e como, também, não existem sem a associação com esse sistema funcionalista de relações.

Os sentidos dessas relações denotam o poder de um sistema discriminatório, que instrumentaliza os corpos para suas funções pré-determinadas e, assim, cumprem com o objetivo da discriminação. As relações acionam os poderes das pessoas nesse enredo, e o poder das mulheres, especificamente, é limitado por esse sistema macro, que podemos chamar de exterior constitutivo.



Figura 1. Gwen Koh e sua filha Jules Koh (*Advantageous*, 2015)

Exterior constitutivo, gênero e discurso

Para compreender esse exterior constitutivo, é preciso vislumbrar que o sujeito é imerso em um contexto cultural, em uma teia de relações culturais (Butler, 2013). As condições materiais de constituição do sujeito se dão pelas relações sociais, que, por sua vez, envolvem relações de poder-saber. No caso do filme *Advantageous*, as relações produzem possibilidades e limites a Gwen, tanto possibilidades de ação quanto limites imaginativos do que é possível ser — ou funcionar — naquele local.

Nessa configuração, encontram-se processos de diferenciação e exclusão (ou repressão), a partir de critérios de inteligibilidade, que são categorias objetivas de compreensão do que é humano e sobre sua funcionalidade no campo social. Pelo longa, temos as categorias de idade e de raça acionadas, bem como a categoria de condição socioeconômica como pano de fundo.

Nesse mecanismo de diferenciação e exclusão, ainda, o sujeito somente é reconhecido enquanto tal quando se posiciona ou adere, constante e repetidamente, às normas orientativas do sistema, que são as normas de gênero, entendidas aqui como diretivas hegemônicas de comportamento, afetividade, convivência, advindas de regimes de verdade generificados e mantidos por sistemas de poder, relacionais e difusos, presentes de forma fundante nos processos de subjetivação das pessoas (Butler, 2018b; Foucault, 2000). São produzidas pelo sistema sexo-gênero, o qual articula mecanismos que regulam a organização dos corpos em sociedade (Rubin, 1975). Determinam um campo ontológico de legitimidade dos corpos a partir da ideia de dimorfismo ideal e da complementaridade do binarismo sexual, que está associada também a códigos de pureza racial (Toneli; Becker, 2010).

O gênero, assim, é produzido a partir dessas normas, que delimitam as possibilidades do que um corpo pode ser ou fazer. No filme, são essas normas que indicam o que as mulheres podem fazer para conseguirem manter suas vidas, sua família, e receberem garantia de concretização de seus direitos. Em *Advantageous*, para assegurar a educação da filha, Gwen aceita, ou melhor, é forçada a aceitar a transferência de suas memórias e consciência para um novo corpo que não apenas é mais jovem, mas também de outra etnia, cujos traços seriam supostamente “mais universais”.



Figura 2. Gwen após se submeter ao “procedimento cosmético” que garantirá o futuro da filha (*Advantageous*, 2015)

Esse corpo, sobre o qual incidem as normas, é constantemente estilizado por práticas direcionadas por uma estrutura hegemônica de gênero que as regula. Tais práticas, não questionadas e repetidas, produzem a naturalização dos sentidos orientados pelas normas de gênero e, conseqüentemente, promovem a ideia de substância a essas formas, como se fossem naturais a uma classe ontológica. Tem-se, desse modo, a performatividade de gênero (Butler,

2018b). Na compreensão de gênero como um fazer, busca-se refutar a ideia de gênero como um substantivo ou um conjunto de atributos de um determinado corpo. Na qualidade de um fazer, o gênero, a partir de parâmetros políticos, é produzido e imposto pelas práticas que o regulam (Butler, 2018b).

Em sua aparência de gênero, o sujeito se torna inteligível para os critérios políticos de determinado contexto, possibilitando o seu reconhecimento nas relações de poder. Como um efeito, o gênero está vinculado a certos discursos que incidem sobre corpos, os quais condizem com um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas em um exterior constitutivo. Entende-se aqui discurso como uma organização de enunciados e de relações que associa elementos para formar um sistema simbólico funcional (Foucault, 2017, 2021). Esse conjunto de enunciados e relações operam, portanto, em um mesmo sistema de formação; assim, pode-se falar em discurso psiquiátrico, discurso econômico, e discurso jurídico (Foucault, 2017), como será abordado mais adiante. Nesse entendimento, discurso não se refere a falas, mas a uma forma de organizar técnicas, instituições, maneiras de conduta, modos de produção de conhecimento, as quais determinam e reforçam os discursos (Foucault, 2010). Incidindo discursos sobre os corpos, o indivíduo que será subjetivado, ou normalizado, pelas diversas relações de poder que o constituirá como sujeito (Butler, 2013, 2018b; Foucault, 2006).

Nessas relações e pelo processo de exclusão, a mesma constituição dos sujeitos que os identifica como humanos ou reconhecíveis pela norma social também cria uma dimensão de sujeitos desautorizados que representariam degradação e populações apagadas da vista.

É aqui que se compreende o exterior constitutivo, portanto, que atravessa a constituição do sujeito e invoca, de certa forma, a própria pré-condição de sua capacidade de agir, em que se faz necessário questionar quais formas de agência são possíveis dos discursos e do poder. O poder que produz o sujeito não cessa quando da sua constituição; este é um processo contínuo, no qual o sujeito está constantemente sendo produzido e sujeitado (Butler, 2018b).

O gênero, nesse sentido, é praticado, ou produzido, a partir de diversos modos regulados por uma determinada estrutura simbólica rígida e hegemônica, cujas normas identificam e regulam os corpos. A performatividade consiste na repetição dessas práticas, o que produz uma ilusão de substância naquilo que é, somente, forma (Butler, 2018a).

A rede de significados e agência

Nessas práticas e em sua rede de significados, o gênero é praticado e negociado. Enquanto praticado, é uma ação com um determinado sentido. Uma ação que é dirigida a um outro; uma relação, portanto. Um corpo que se relaciona com o(s) outro(s) e se negocia, em sua agência e com seus limites. A agência do sujeito, ou sua capacidade de ação, é constituída

pela própria dinâmica do poder, e pode apresentar limitações, seja as características da estrutura física do indivíduo, seja, ainda, as limitações “à renovação pela ação da própria pessoa, de forma implícita e inconsciente, nos novos atos que se passam a repetir”, como afirma Furlin (2013, p. 398) em diálogo com Butler (2015).

Assim, a agência se configura como resistência política, excedendo ao poder que a faz possível (Butler, 2018a). Isso ocorre com a “descontinuidade entre o poder que constitui o sujeito e o poder que o próprio sujeito assume” (Furlin, 2013, p. 399), em um território de possibilidades de ressignificações. Tal processo se associa ao dispositivo da sexualidade (Foucault, 1999), no que diz respeito a como são conferidos sentidos sobre o corpo, investindo nele significado de inteligibilidade. Além disso, para trazer a sua articulação com o sistema sexo-corpo-gênero, que estabelece normas de gênero e a sua produção de experiências no campo de pesquisa.

Um corpo é constituído pelas diversas relações de poder que o atravessam, tornando-se, assim, sujeito. Em outras palavras, o efeito dos poderes que atravessam um corpo o constitui sujeito. Na subjetivação dada ao corpo, com uma função que o fixa, o corpo se constitui de modo psicologizado ou normalizado, como se, a partir de si, pudesse falar ou elaborar discurso (Foucault, 2006). No entanto, “o indivíduo é o resultado de algo que lhe é anterior e que é esse mecanismo, todos esses procedimentos que vinculam o poder político ao corpo” (Foucault, 2006, p. 70). Todo corpo, sendo sujeitado pelo poder, que age e que cogita desse modo, mostra a sua face produtiva: tanto do poder, quanto do corpo (Bouyer, 2007). A constituição do sujeito dá-se, de modo condicionado, pelas relações sociais. Nessa configuração, encontram-se processos de diferenciação e exclusão (ou repressão), a partir de critérios de inteligibilidade. Nessa exclusão, a constituição dos sujeitos acontece “mediante a criação de um domínio de sujeitos desautorizados, pré-sujeitos, representações de degradação, populações apagadas da vista” (Butler, 2013, p. 22). Nesse mecanismo, ainda, o sujeito, por conseguinte, somente é reconhecido como tal quando se posiciona ou adere, constante e repetidamente, às normas de gênero (Butler, 2013).

Destaca-se que as normas de gênero integram um conjunto de diretrizes de existência, afetividade e convivência produzidas pela heteronormatividade e pela cisnormatividade. A heteronormatividade aqui é entendida como o conjunto de normas “que regula, justifica e legitima a heterossexualidade como uma forma de sexualidade mais natural, mais válida e mais normal em detrimento das outras, vistas como negativas e inferiores” (Oliveira, 2017, p. 15). A cisnormatividade, por sua vez, pauta-se pela cisgeneridade como a forma legítima ou mais adequada de vida. Sua definição, no meio jurídico brasileiro em que tais questões são abordadas, é repetidamente ventilada como a indicação de correspondência da identidade de gênero que fora atribuída a uma pessoa quando do seu nascimento, em virtude da observação e associação com a genitália da criança — fixando, aí, a identidade de gênero no sexo. Todavia, essa compreensão é rasa e permeada por enunciados como “nascido no corpo errado” e na ideia de supremacismo de quem é cisgênero. A cisgeneridade, portanto, não é tão somente

uma qualificação ou um operador analítico, mas também um “posicionamento epistêmico+político” (Vergueiro, 2016, p. 257). Nessa ótica, a cisgeneridade pode ser pensada em três dimensões: a pré-discursiva, composta por normativas que definem sexos e gêneros de acordo com um entendimento do corpo; a binária, que caracteriza, de forma reduzida, o corpo em feminino ou masculino; e a de permanência, que pretende a fixação de determinados comportamentos a um sexo específico a partir da identificação dos corpos em “normais”, “ideais”, “congruentes” ou “padrão” (Vergueiro, 2015; 2016).

Sob um prisma biologizante e binário, tanto a heteronormatividade quanto a cisonormatividade produzem sentidos, com pretensões exclusivas e de legitimação de práticas, sobre o que deveria ser um homem e o que seria ou deveria ser uma mulher a partir de sua dimensão biológica, (re)dimensionando semanticamente a subjetividade e organizando os corpos de modo social e político.

Entre esses sentidos produzidos de homem e de mulher estariam ideais a serem alcançados e que representariam uma complementaridade entre si em que a heterossexualidade seria a única possibilidade de orientação sexual, o que se colocaria como compulsório (Rich, 1993). A compulsoriedade indica a heterossexualidade como única forma autorizada de existência e convivência. Esse sentido, no sistema hegemônico em que vivemos, recebe reforço das tecnologias de gênero, instituições que produzem regimes de verdade específicos do que significa ser mulher. São múltiplas instituições que, com suas normativas, orientam e impõem discursos orientados à heterossexualidade, tais como a exigência da maternidade, o cumprimento de trabalhos domésticos, de trabalhos de cuidado, de subjugação ao homem, entre outros. A heterossexualidade é, dessa maneira, uma instituição política e que introduz a questão de modos das normas de existência, convivência e afetividade.

Função da vida: e o outro?

É essa instituição política da cis-heterossexualidade que é organizada pelo sistema mercadológico do filme. É um exterior constitutivo que impinge a Gwen poucas possibilidades de ação, diante do que seu corpo pode fazer. E é aí que o compromisso com sua filha a coloca em um dilema. Gwen poderia fadar-se ao destino de uma mulher, mãe, asiática de 40 anos, a quem não era mais destinado emprego formal: era um lugar que determinava as mulheres a um lugar privado de casa, cuidando da família. Essa ideia não era uma opção, visto que Gwen era a única responsável por si e por sua filha — o que se denota uma sanção às mulheres que escolhessem quebrar a heteronorma de complementariedade entre homem e mulher e não se casassem. Gwen escolhe, então, ceder à possibilidade de se submeter a um procedimento estético, em que a sua ideia de consciência manter-se-ia, mas, que, de fato, representaria a sua morte. Gwen escolhe, dentro do panorama possível e de escolhas reduzidas, morrer em nome da sua função materna, tentando oferecer a sua filha mais opções de ações e potência.

No entanto, essas significações, essa teia de relações, de dinâmicas, somente encontram sentido ou efetividade a partir do outro. É pelo outro que somos reconhecidos, que encontramos os limites de significados e de ações e possibilidades de ação. No contexto do filme, Gwen possui uma rede escassa de outros: as pessoas da organização, sua filha e duvidosas amigas que lhe projetam determinados valores hegemônicos. Sem amparo coletivo, sindical, sem outras relações que lhe provoquem outras possibilidades. É nesse ínfimo relacional e semântico que opções se colocam a Gwen como significados de si e caminho(s) para sua própria vida.

Referências

ADVANTAGEOUS. Direção: Jennifer Phang. Produção: Good Neighbors Media *et al.* Estados Unidos, 2015.

BAGGENSTOSS, G. A. *Normas de gênero em curso de graduação em Direito em cidade do Sul do Brasil*. 2022. 197 f. Tese (Doutorado em Psicologia) — Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

BOUYER, G. C. A face produtiva do poder: indivíduo, cogito e verdade. *Ciências & Cognição*, Rio de Janeiro, v. 10, 2007, p. 178-198. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-58212007000100017&lng=pt&tlng=pt. Acesso em 10 jul. 2023.

BUTLER, J. Vida precária. *Contemporânea*, São Carlos, v. 1, n. 1, p. 13-33, 2011. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18/3>. Acesso em: 10 jul. 2023.

BUTLER, J. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. *Cadernos Pagu*, [s. l.], n. 11, p. 11-42, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634457>. Acesso em: 10 jul. 2023.

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. 1. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BUTLER, J. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018a.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 16. ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018b.

FOUCAULT, M. *A verdade e as formas jurídicas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1999.

- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- FOUCAULT, M. *O poder psiquiátrico*. Curso dado no Collège de France (1973-1974). São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 8. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.
- FOUCAULT, M. *Sobre a sexualidade*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2021.
- FURLIN, N. Sujeito e agência no pensamento de Judith Butler: contribuições para a teoria social. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 395-403, 2013.
- OLIVEIRA, J. M. *Desobediências de gênero*. Salvador: Devires, 2017.
- RICH, A. Compulsory heterosexuality and lesbian existence. In: ABELOVE, H.; BARALE, M.; HALPERIN, D. M. (org.). *The lesbian and gay studies reader*. London, Routledge, 1993. p. 631-660.
- RUBIN, G. The traffic in women: notes on de 'political economy' of sex. In: REITER, R. (ed.) *Toward and anthropology of women*. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210.
- TONELI, M. J. F.; BECKER, S. A violência normativa e os processos de subjetivação: contribuições para o debate a partir de Judith Butler. In: FAZENDO GÊNERO, 9: Diásporas, diversidades, deslocamentos, 23-26 ago. 2010, Florianópolis. *Anais [...]*, Florianópolis, 2010.
- VERGUEIRO, V. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes*: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. 244 . Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) — Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- VERGUEIRO, V. Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial. In: MESSEDER, S.; CASTRO, M. G.; MOUTINHO, L. (org.). *Enlaçando sexualidades*: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 249-270.

•• EX MACHINA, Alex Garland, 2014

Um estranho deus na máquina

Alberto Cupani¹

Trata-se de um filme de técnica cinematográfica e notável, os efeitos especiais, particularmente, a figura da mulher/máquina Ava (Alicia Vikander), são de uma perfeição poucas vezes alcançada no cinema. Tais efeitos especiais, que em 2015 renderam um Oscar à produção, chegam a provocar espanto (Figura 1).



Figura 1. Ava, a Inteligência artificial em forma humanoide (*Ex Machina*, 2014)

O título deste filme, do diretor Alex Garland, faz referência à expressão grega *deus ex machina* que significa, é claro, um deus ou uma divindade produzida por uma máquina. No contexto do teatro grego, a expressão se refere à “intervenção divina” como recurso narrativo para solucionar situações no enredo, os atores que representavam deuses eram alçados no palco por meio de um guindaste — os primeiros efeitos especiais.

No desenrolar do filme, a personagem Caleb Smith (Domhnall Gleeson) é o programador escolhido para testar Ava, a robô humanoide inventada por Nathan Bateman (Oscar Isaac) — um empresário excêntrico que criou um centro de pesquisas sobre inteligência artificial — isso dá a entender, embora ambigualmente, que este último é como um deus (Figura 2).

¹ Doutor em Filosofia, professor titular aposentado da UFSC, pesquisador e docente em Filosofia da Ciência e da Tecnologia.



Figura 2. Caleb Smith à esquerda e Nathan Bateman à direita (*Ex Machina*, 2014)

Cabe lembrar que a expressão *deus ex machina* não parece aplicar-se a esse filme, pois, o final, que culmina com a emancipação da Ava, pode ser suspeitado durante o desenrolar do enredo. De todo modo, uma certa ambiguidade, caso não possa valer para o título, perpassa o filme em diferentes momentos. Por exemplo, Nathan propõe a Caleb, logo de início, que se tratem como amigos, porém lhe exige a assinatura de um estranho termo de compromisso de nada revelar sobre as pesquisas realizadas no centro. As mudanças de humor de Nathan e até o seu aparente alcoolismo, não permitem aceitar sem ressalvas o que ele diz ao longo da história. Ava é singularmente ambígua, sugerindo constantemente que o que ela diz a Caleb encobre coisas que não diz.

Esses aspectos, que sugerem mistério e segredo, também se apresentam nos espaços representados no filme: a estrutura do centro de pesquisas se parece com um *bunker*, embora sugerindo um hotel de alta categoria, alude à espacialidade de uma prisão (Figura 3). Além disso, o relacionamento de Caleb e Ava, aparentemente direto, está na verdade sempre mediado por uma parede de vidro. Esse *bunker* onde vive e trabalha Nathan, subterrâneo e ultramoderno na sua configuração, contrasta com a Natureza externa — quilômetros de geleiras seguidos por bosques frondosos em meio aos quais se encontra o centro de pesquisas sobre inteligência artificial.



Figura 3. Centro de pesquisas subterrâneo (*Ex Machina*, 2014)

O subterrâneo não tem janelas — explica Nathan — por essa razão: é uma instalação supersecreta. Mas, não é apenas a falta de janelas que chama a atenção do espectador: as paredes, de cores uniformes e monótonas, os longos corredores e as divisões de vidro criam um clima quase subaquático, que — ao menos a mim — produz um vago mal-estar. Reforça esse sentimento o único quadro que enfeita uma parede: uma pintura de Jackson Pollock, elogiada por Nathan por provir de movimentos impensados do pintor (Figura 4). Notar: em um filme em que se quer verificar, entre outras coisas, se um robô tem consciência.

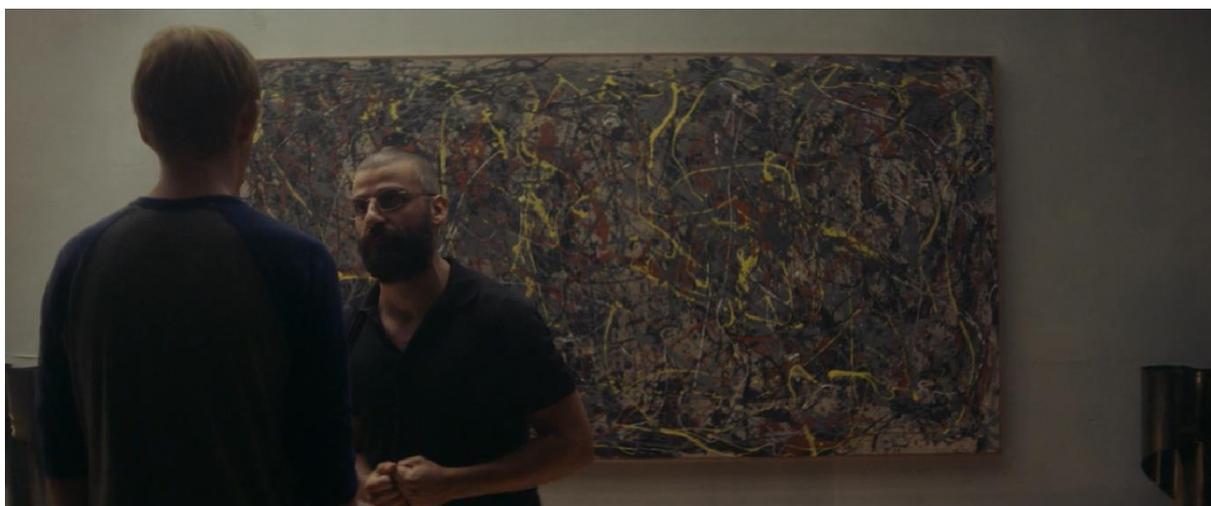


Figura 4. Caleb e Nathan com o quadro de Pollock ao fundo (*Ex Machina*, 2014)

Busquei o significado dos nomes das personagens, mas sem resultado apreciável. “Ava” sugere Eva, o que faz certo sentido: a primeira mulher artificial (depois descobrimos que não era a única). Já “Nathan” e “Caleb” foram mais difíceis de interpretar. Durante a sessão do

Cinema Mundo, um expectador ajudou mencionando que na Bíblia, Calebe é o homem a quem Deus anuncia a Terra Prometida. Nesse sentido, pode-se entender que a nova Terra Prometida é a da Inteligência Artificial. De resto, existe uma outra alusão ao mito bíblico da Criação no número de capítulos ou dias que o filme abrange: sete, esse é o tempo que Caleb deve permanecer no centro. Ainda outra alusão, essa mais sutil, encontra-se no fato de que Nathan, por meio câmeras de vigilância, vê em cada momento o que ocorre com Caleb e Ava: nada escapa ao olhar de Deus. As divisões de vidro entre os ambientes reforçam essa alusão (Figura 5).

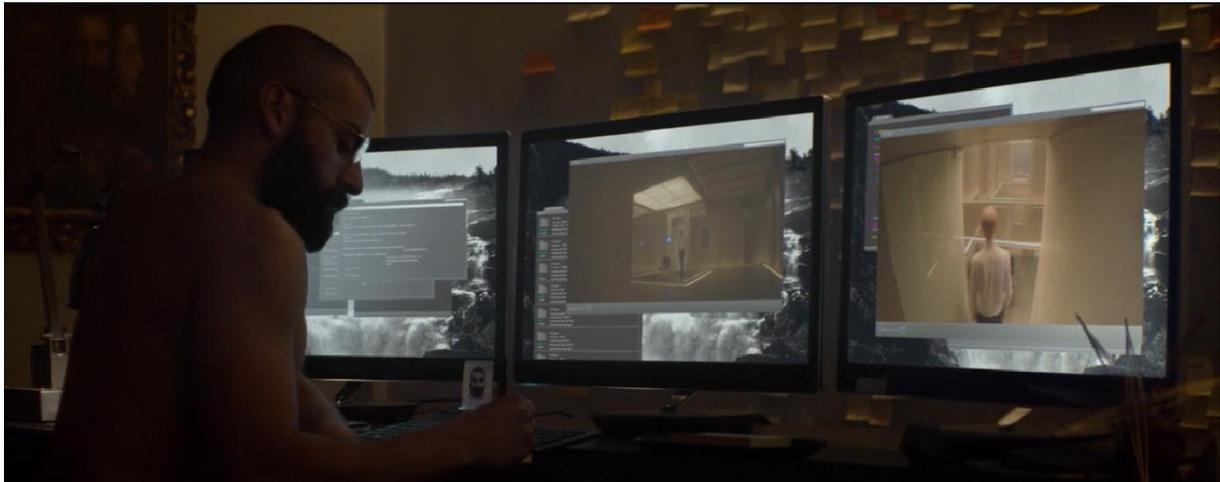


Figura 5. Nathan monitora via câmeras de vigilância as conversas entre Nathan e Ava
(*Ex Machina*, 2014)

Como é sabido, o denominado Teste de Turing (pelo famoso matemático), consiste em imaginar uma situação em que um ser humano é confrontado com respostas às suas perguntas, as quais são fornecidas por uma máquina e por outro ser humano. Se o primeiro não puder distinguir entre as respostas maquinais e as humanas, a máquina “passou no teste”. Caleb foi selecionado para testar a robô Ava. Caleb diz a Nathan que o teste não será justo, pois ele sabe que Ava é uma máquina, porém Nathan revida que espera uma avaliação do relacionamento entre eles. Mais tarde, Nathan irá confessar que escolheu deliberadamente Caleb para verificar se Ava poderia manipular os sentimentos de alguém em benefício próprio. Ele também explica a Caleb que criou as múltiplas capacidades de Ava acessando milhões de dados dos computadores terrestres, isto é, com uma “amostra” riquíssima da Humanidade.

Com o desenrolar da história ficamos sabendo que o testado foi na verdade Caleb. Cabe notar que o jovem programador é questionado por Ava, por exemplo, sobre sua capacidade de decidir, com isso, de algum modo, o “teste” se inverte. Ava alerta Caleb de que não deve confiar em Nathan, o que indica duas coisas: que ela tem percepção de trapaças e que ela parece afeiçoar-se por Caleb. Conta-lhe também que ela produz curtos-circuitos

intermitentes para fugir do controle de Nathan, o que evidencia que ela é capaz de enganar e de organizar seu futuro.

Após descobrir que existem outras bonecas robôs, incluindo Kyoko (Sonoya Mizuno), a auxiliar de Nathan, que Caleb havia tomado por humana, e que Nathan as cria e aperfeiçoa sucessivamente, Caleb descobre que ao final Ava também será desmontada e terá sua memória destruída. Caleb fica tão impressionado com a descoberta — a visão de estruturas metálicas sob uma pele aparentemente humana é horripilante — que chega a duvidar da sua própria condição e se corta tratando de verificar se, por debaixo da sua pele, existe um corpo humano ou uma máquina.

No fim, Ava, a criatura, mata o criador (Nathan), em uma manobra combinada com Kyoko, que também morre no episódio. Ava foge do subterrâneo onde deixa encerrado o pobre Caleb, e toma o lugar deste último no helicóptero que vem buscá-lo. O final do filme mostra Ava se deliciando com a visão da Natureza e com um cruzamento de ruas em uma cidade (experiência que ela havia adiantado a Caleb que gostaria de ter).

O filme nos faz refletir sobre a condição humana, sob diversos aspectos. Que significa nos relacionarmos com outras pessoas? Em que consistem a consciência e a vontade? Que sabemos da consciência alheia? Qual é a importância da privacidade? (No subterrâneo ela parece inexistente). Qual é a diferença entre sexualidade e amor? (Nathan explica a Caleb que, se ele quiser, pode ter relações sexuais com Ava). Em uma cena entre Nathan e Caleb, discute-se a programação dos robôs, e Nathan afirma que todos os seres humanos são geneticamente programados. E se assim fosse? As reflexões possíveis atingem detalhes do cotidiano: num certo momento, é mencionado que o universo da robô não conhece as cores, o que nos convida a pensar o quanto seria diferente nosso mundo apenas em preto e branco. E em outro momento afirma-se que “não há nada tão humano como o desejo de sobreviver”. Outro assunto que merece reflexão.

Existe no filme uma referência a Oppenheimer e a fabricação da bomba atômica, que parece estabelecer um paralelo entre aquele momento (“ponto de virada”) da humanidade e a chegada da “Singularidade”, denominação que alguns autores, a exemplo de Raymond Kurzweil (1990, 1998) e Vernor Vinge (1993), aplicam a uma Inteligência Artificial desenvolvida até ao ponto de constituir uma superinteligência que comandaria todos os aspectos da nossa vida.

Considerando que nossos pensamentos, desejos e escolhas estão sendo progressivamente moldados por sistemas de inteligência artificial, trata-se de uma perspectiva verossímil e assustadora. Ah! Alguns críticos apontam traços de racismo e machismo no filme (homem branco modela sua mulher-robô conforme estereótipo masculino), mas isso, conquanto provavelmente verdadeiro, não é novidade.

Referências

EX MACHINA. Direção: Alex Garland. Produção: A24, Grã-Bretanha/Estados Unidos: Universal Pictures, 2014.

KURZWEIL, R. *The Age of Intelligent Machines*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990.

KURZWEIL, R. *The Age of Spiritual Machines*. New York: Viking Press, 1998.

VINGE, V. The coming technological singularity: how to survive in the post-human era. *Whole Earth Review*, Sausalito, California, n. 81, Dec. 1993.

