

# Quem deve viver, quem precisa morrer:

a importância semiótica das  
narrativas dos filmes de ficção  
científica na manutenção da  
ordem sociocultural dos gêneros  
e das sexualidades

**Edilson Brasil de Souza Júnior\***

## **Resumo**

*De acordo com Machado (2007, p. 204), “vemos e ouvimos no interior de uma moldura que filtra tudo aquilo que, [...] numa determinada época e lugar, conforma o estatuto da visibilidade e da audibilidade”. Com base no enunciado, buscou-se perceber, mediante a análise crítica das narrativas de alguns filmes de ficção, como essa “moldura” enquadra os personagens dentro de uma lógica heteronormativa, por meio da qual é disseminada uma série de discursos úteis na organização e propagação de “verdades” sobre os corpos, os gêneros e as sexualidades, em conformidade com o ideal binário de divisão dos sexos. Dessa maneira, analisou-se de que forma essas narrativas fílmicas constituem uma espécie de mecanismo/investimento simbólico responsável pela reprodução de aspectos característicos dos processos de inferiorização e hierarquização entre os gêneros e as sexualidades comuns nas sociedades contemporâneas.*

**Palavras-chave:** Cinema. Semiótica. Corpo. Gênero. Sexualidade.

\* Bacharel e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará. Doutorando em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve, Portugal.



## A verdade da ficção

Inevitavelmente, os filmes contêm verdades que nos confrontam e nos apaziguam, que chocam e nos fazem pensar e que, por vezes, se revelam ao mesmo tempo em que se escondem de nosso próprio pensamento, de nossas apreensões. Enfim, todos os filmes, bons ou maus, épicos ou cômicos, históricos ou de ficção científica trazem em seu enredo enunciados que denotam algum tipo de verdade condizente com a cultura do nosso tempo e também com nossas aflições que, quando distantes de uma força verdadeiramente subjetiva, apenas refletem traços da cultura na qual a aflição surge e se enraíza.

Em minha pesquisa, tenho tentado observar os discursos produzidos nos filmes longe de uma instância da verdade para chegar com maior afinco à reflexão dos efeitos produzidos por essa necessidade de reproduzir (muito mais do que produzir) verdades, e, ainda, em que se baseiam esses discursos na produção de uma verdade que se equilibra por meio da imagem. Para tanto, minha atenção tem se voltado para as maneiras como as narrativas dos vídeos pornô e dos filmes de ficção científica são ou podem ser constituídos como mecanismos de hierarquização dos gêneros e das sexualidades, e que tomam por base aquilo que conhecemos como heteronormatividade, ou seja, as normas regulatórias do sexo que

trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. (BUTLER, 2007, p. 154)

Neste trabalho, concentro-me nos filmes de ficção científica, mais precisamente aqueles que poderíamos chamar de *filmes catástrofes*, os quais nos dão uma visão possível de um futuro que pode nos engolir, mas que pode também nos salvar e nos guiar para um caminho distante da escuridão de nossos atos egoístas, impuros e, sobretudo, antiprocriativos.

Antiprocriativos, sim, pois, como poderei mostrar, alguns desses filmes de ficção científica têm uma “missão” (e talvez o uso das aspas seja excessivo) que vai além de salvar o planeta e que se relaciona à necessidade por manter vivo a heterossexualidade como única força capaz de reorganizar um planeta perturbado pelo caos de meteoros, celibatários e homossexuais. À primeira vista, pode parecer radical, mas os filmes de catástrofe (veremos isso), além de sua disposição em nos horrorizar com as possibilidades futurísticas de demolições, eclosões, explosões, etc., dispõem-se a revelar-nos que (e isso sem efeito especial algum,

com exceção dos efeitos de fotografia, som e trilha sonora), para além de qualquer feito de salvação mundial, há uma necessidade de salvaguarda moral, de doutrinação dos corpos e direcionamento dos desejos que não pode ser esquecida e que se sobrepõe mesmo a qualquer outro tipo de salvação possível.

E daí surge a dúvida: como os filmes, ainda mais os de ficção científica, conseguem chegar ao patamar de mecanismos de reprodução de verdades sobre os gêneros e as sexualidades? Como situações aparentemente irreais podem surtir um efeito real de controle moral sobre o desenvolvimento dos corpos e das subjetividades?

### **Sociedade dos signos**

Na tentativa de responder a essa pergunta, a primeira questão a ser lembrada (e para, talvez, nunca se esquecer) é a de que vivemos numa sociedade da imagem, em que o real perdeu parte do seu valor diante daquilo que pode ser mais validado quanto maior for sua força de simulação e de compensação diante de uma realidade que já não nos dá mais respostas, pois as instituições de ordem primária perderam seu efeito de influência em prol de um crescimento significativo do poder midiático na conformação da moral dominante, que obviamente influencia nossas ações: aquelas mais socialmente objetivas (como a organização da aparência) e mais culturalmente subjetivas (como a vivência da sexualidade).

Em suma e seguindo as palavras de Baudrillard (2004, p. 21), “já estamos em situação de realidade experimental. E é daí que vem a fascinação, por imersão e por interatividade espontânea”. Imersão e interatividade que são apresentadas, dentre outras formas, por meio dos noticiários (que tornam comum a desgraça corriqueira das ruas) e também dos *realities shows* que concedem ao telespectador a sensação de que a realidade bem pode ser alterada a partir da promoção de uma esperança de que tudo pode mudar se tudo for midiaticizado.

Nesse sentido, a imagem midiática (a mídia em geral) institucionaliza-se como aquilo que Giddens (1991, p. 116) chama de sistemas abstratos, que são justamente os mecanismos tecnológicos sobre os quais é depositada uma confiança cada vez maior e que é consequência “do distanciamento tempo-espço e das grandes áreas de segurança na vida cotidiana que as instituições modernas oferecem em comparação com o mundo tradicional”.

Essa confiança em sistemas abstratos, ainda segundo Giddens (1991, p. 117), “contribui para a confiabilidade da segurança cotidiana, mas por

sua própria natureza ela não pode fornecer nem a mutualidade nem a intimidade que as relações de confiança pessoal oferecem”. Paradoxalmente, com o desenvolvimento desses sistemas, “a confiança em princípios impessoais, bem como em outros anônimos, torna-se indispensável à existência social” (GIDDENS, 1991, p. 122). E essa confiança (tradicionalmente impossível de ser concebida, mas atualmente viável e necessária) somente é possível de ser conquistada por meio da administração da abertura e da cordialidade entre os sistemas abstratos e o indivíduo contemporâneo. Quer dizer, a conquista da confiança depende de um trabalho contínuo de autorevelação (dos sujeitos, e também dos *media*, como no caso deste estudo) no qual o projeto de construção do eu está inserido.

Sob essa perspectiva e alargando essas reflexões para a relação filme-espectador, podemos começar a nos questionar sobre que aspectos no cinema (e mais especificamente no cinema de ficção científica) são úteis na conquista e na manutenção dessa relação de confiança, a qual é o cerne da crítica de Baudrillard (2004) à compulsão do sujeito pela imagem. Em *Telemorfose*, o teórico francês apresenta uma crítica a essa interação, por vezes compulsiva, entre os meios de comunicação e o indivíduo. Ao mencionar o filme *A rosa púrpura do Cairo*, em que os personagens saíam da tela e desciam à vida real para se encarnar e participar da realidade como seres finalmente viventes, o sociólogo francês nos diz que “hoje, seria antes a realidade a sofrer uma transfusão maciça para a tela, a fim de se desencarnar” (BAUDRILLARD, 2004, p. 61). Uma observação semelhante desse fenômeno já havia sido feita por Adorno, em 1947. Para o crítico alemão, o critério da produção da indústria cultural é justamente aquele que corresponde à “velha experiência do espectador cinematográfico, para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo que acabou de ver”, pois, “a vida não deve mais tendencialmente poder se distinguir do filme sonoro” (ADORNO, 2002, p. 15-16).

Sobre esse envolvimento entre o mundo físico e o imagético também trata De Certeau (1995), ao comentar sobre a leitura da revista erótica pelo trabalhador comum. Para ele, tudo não passa de uma sexualidade-ficção feita para o sonho e “aquele que entra nessa linguagem é aquele que sai da vida cotidiana e que a existência não mais proporciona, seja pelo cansaço, seja porque não se ousa mais pensar numa mudança do possível” (CERTÉAU, 1995, p. 42). Para resumir todos os exemplos, recorro à tese de Debord (1997, p. 18) de que “quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico”.

O que quero aqui defender é que esse comportamento hipnótico é resultado de uma promoção objetiva da verdade (cuja eficácia depende, por vezes, de uma promoção do belo num sentido mais amplo do termo), a qual é necessária ao desenvolvimento subjetivo do indivíduo contemporâneo. E como essa verdade é difundida e revelada através da beleza da imagem? Por meio de um equilíbrio imagético que depende da utilização dos signos certos na construção de um discurso que guarda algum ou alguns tipos de verdade.

Antes, porém, de continuar a refletir sobre as formas como essa beleza se manifesta na imagem cinematográfica, é importante entender o que se quer dizer como verdade e como discurso da verdade. Para Foucault (1997, p. 37), “o discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade em vias de nascer diante dos seus próprios olhos”. E essa verdade, segundo Heidegger (1995), está associada a uma conformação da coisa à proposição atribuída a ela, ou seja, à conformidade da coisa àquilo que se acredita sobre ela. Quer dizer, “a verdade da coisa significa sempre a concordância da coisa presente com o seu conceito essencial ‘racional’” (FOUCAULT, 1995, p. 21); em suma, ao juízo de valor que o senso comum atribui às coisas do mundo por meio do enunciado, do discurso.

Esse discurso, porém, está associado à fala, à linguagem, e o cinema trata de se apropriar dessa linguagem discursiva, juntamente com outros aspectos visuais e sonoros, na elaboração dos signos que se *conformam* ao senso comum, o qual, por meio dos símbolos gerados na cultura e dispostos em sociedade, normatiza a inteligibilidade do visível. Como nos alerta Machado (2007, p. 203),

a verdade é que, por força do hábito, da repetição e da imposição da indústria produtora de bens simbólicos, habituamo-nos a ver e ouvir de uma determinada maneira, adquirimos padrões de decodificação, através dos quais, e apenas através dos quais, podemos filtrar e trabalhar a matéria significante de modo que possa atribuir-lhe valor mimético.

E como argumenta Hall (2003, p. 368),

as relações de produção institucionais e sociais devem passar sob as regras discursivas da linguagem para que seu produto seja ‘concretizado’. Isso inicia um outro momento diferenciado, no qual as regras formais do discurso e linguagem estão em dominância. Antes que essa mensagem possa ter um ‘efeito’ (qualquer que seja sua definição), satisfaça uma ‘necessidade’ ou tenha um ‘uso’, deve primeiro ser apropriada como um discurso significativo

e ser significativamente decodificada. É esse conjunto de significados decodificados que ‘tem um efeito’, influencia, entretém, instrui ou persuade, com consequências perceptivas, cognitivas, emocionais, ideológicas ou comportamentais muito complexas. Em um momento ‘determinado’, a estrutura emprega um código e produz uma ‘mensagem’; em outro momento determinado, a ‘mensagem’ desemboca na estrutura das práticas sociais pela vida de sua decodificação.

Nesse processo que envolve a possibilidade de a mensagem ser apropriada como um discurso significativo e ser significativamente decodificada, o signo assume o papel fundamental de impedir que a imagem ou a modelação da cena imagética se perca no vazio da ausência de significados. Mesmo porque, como indica Barthes, “a imagem – como o exemplo para o obsessivo – é a *própria coisa*” (2003a, p. 213). Mas essa força da imagem, como deixa claro Barthes, não advém do poder da razão, e sim do poder subjetivo do olhar a cena enquadrada e ver nela a organização justa das ideias, a formação e conformação de uma verdade em todos seus pequenos detalhes de acordo com aquilo que a cultura nos indica como *sendo a coisa* quando *vemos a imagem*. Assim, é a imagem apreendida pela emoção do reconhecimento que “tem sempre a última palavra; nenhum conhecimento pode contradizê-la, ajustá-la, sutilizá-la” (BARTHES, 2003a, p. 212).

Essa imagem enquadrada em todos os seus detalhes corresponde, então, a um grande signo de determinada verdade composta de outros signos que a sustentam<sup>1</sup>. Como bem nos explica Barthes (2003b, p. 30) quando se refere às franjas inevitavelmente existentes em todos os personagens do filme *Júlio César* de Mankiewicz,

o que se associa a essas franjas obstinadas? Muito simplesmente a ostentação da romanidade. O *signo* opera aqui abertamente. A madeixa na testa torna tudo bem claro; ninguém pode dúvida de que está na Roma antiga.

O signo é, pois, colocado em cena para que a nossa crença possa fluir, para que não haja uma frustração das nossas apreensões e para que não nos sintamos confrontados com imagens mentirosas, ainda que saibamos se tratar todas elas de uma farsa imagética. E, para que isso realmente não ocorra, aquilo que acreditamos, seja sobre o passado, seja sobre o presente

1 De acordo com Joly (1994, p. 38), “aquilo a que chamamos uma ‘imagem’ é algo de *heterogêneo*. O que quer dizer que ela reúne e coordena, no âmbito de um quadro (de um limite) diferentes categorias de signos: ‘imagens’ no sentido teórico do termo (*signos icônicos*, analógicos), mas também *signos plásticos*: cores, formas, composição interna ou textura (e a maior parte do tempo também *signos linguísticos*) da linguagem verbal. É a sua relação, a sua interação, que produz o sentido que aprendemos mais ou menos conscientemente a decifrar [...]”.

e o futuro, é muito bem montado/projetado/construído a fim que nada da cena fuja de um mapa de credibilidade por nós evocado a todo instante, um mapa que é constituído por referências simbólicas de um mundo que é exterior à sala de projeção e cuja representação e reapresentação queremos ver na tela do cinema. Tudo equilibradamente condizente com nossas expectativas subjetivas de simetria em relação à reprodução da realidade social montada/projeta/construída pela cultura. Mas como tornar crível uma cena de ficção científica que pouco tem a ver com a realidade a qual estamos habituados a viver ou, pior, que nunca talvez vivamos? Quais as simetrias apresentadas nessas narrativas que reforçam nossa credibilidade sobre elas e sobre o mundo que as antecede e que as permite existir?

### A moral da ficção

Uma resposta possível para essa questão seja talvez o fato da verdade da ficção estar por detrás do olhar. Ou seja, porque a ficção se antecipa ao olhar e evoca algo muito mais profundo e mais humano, pois se desprende um pouco de uma fidelidade com o real para questionar e dar alternativas à realidade é que “os status da ficção e do ‘mundo real’ foram, no universo pós-moderno, invertidos. Quanto mais o ‘mundo real’ adquire os atributos relegados pela modernidade no âmbito da arte, mais a ficção artística se converte no refúgio – ou será antes, na fábrica? – da verdade” (BAUMAN, 1998, p. 157). O que significa que a ficção – mesmo aquela que evoca um futuro possivelmente impossível – esta sempre profundamente compromissada com os signos do presente. Um fato curioso, por exemplo, é que o futuro de determinado tempo apresentado pela ficção cinematográfica é sempre um futuro constituído por símbolos do presente que combinados ‘mentem’ uma verdade sobre o futuro: os anos 2000 de *De volta para o futuro*, de Zemeckis (1985), por exemplo, tem em todos os seus elementos a combinação de uma visão futurista aliada a uma (digamos) “aura” da década de 1980; da mesma forma como o penteado de Luke Skywalker e as roupas de Han Solo, ambos personagens da saga *Star wars*, de George Lucas (1983), são típicos da moda das décadas de 1970/1980. De maneira semelhante, veremos daqui a algum tempo que as máquinas de *Matrix* (1999) não eram mais do que os computadores ultrapassados do final do século XX.

Mas há ainda um porém e uma contradição neste presente que se quer futuro: se a paisagem futurista é adequada ao presente pela estética visual, as relações que se estabelecem entre os gêneros nos três filmes obedece a uma ética moral na qual, com momentos de exceções, prevalece o binarismo homem/ativo x mulher/passiva, característico não do presente,

mas de um passado oitocentista. O que quero dizer com isso é que o futuro do cinema não vive sem o seu passado, ou melhor, sem o seu presente (ainda atormentado por um passado de tradição heteronormativa) e com ele compõe uma paisagem cuja promessa de inteligibilidade não se restringe à apresentação de *designers* pseudo-revolucionários de objetos futurísticos, mas também à representação de uma paisagem moral conformada em signos cuja eficácia depende da conformidade destes com as expectativas geradas pela cultura e difundidas em sociedade sobre os corpos. Em suma, os filmes produzem uma discussão “filosófica” sobre o futuro, a qual é acompanhada por uma estética visual do presente e uma estética moral do passado.

E é nessa representação da moral (muito mais do que nas imagens sintéticas produzidas pelos efeitos da tecnologia, as quais servem mais como mecanismos que permitem o desenvolvimento eficaz da cena que conduz à moral) que reside a beleza do filme; exatamente naquilo que é mostrado, mas não dito, naquilo que se liga à nossa memória já há muito transformada em cinematográfica e às nossas emoções também tornadas signos da emoção, signos que colhemos nos produtos audiovisuais a nossa disposição e, por uma questão de tradição, principalmente no cinema. Mas para perceber como essas narrativas de ficção científica se ligam à moral por meio de uma beleza (que vai, repito, além da imagem) é necessário entender como essas mesmas narrativas se alinham à nossa memória e às nossas emoções.

Primeiramente, é preciso saber de que tipo de ficção científica estamos a falar e para isso o texto de Eco (1989) intitulado *Os mundos da ficção científica* é fundamental. Apesar do autor tratar desses mundos fantásticos na literatura, a leitura do texto nos mostra que as observações feitas pelo autor podem ser aplicadas, sem grandes dificuldades, ao universo do cinema do qual este trabalho trata. Segundo Eco, há diversas vias para a literatura fantástica: a *Alopiá*, a *Utopia*, a *Ucronia* e a *Metatopia* e *Metacronia* (ECO, 1989). Ficamos com a última das vias, pois é esta a que mais se encaixa nas narrativas de filmes catástrofes, visto que nela

o mundo possível representa uma fase futura do mundo real presente: e por mais estruturalmente diverso do mundo real que seja, o mundo possível é possível (e verossímil) porque as transformações nele operadas mais não fazem que completar linhas de tendência do mundo real. (ECO, 1989, p. 202)

Aqui, podem ser enquadrados os *filmes catástrofes* (ou, para acompanhar a lógica de Eco para a literatura, os *filmes de antecipação*), pois

tornam críveis nossas racionalidades e nossos medos (nossas irracionalidades) sobre o futuro, já que obedecem a uma perspectiva (uma possibilidade e até mesmo uma expectativa) negativa de futuro amplamente difundida pela mídia, seja por meio de campanhas de conscientização em relação à melhoria da qualidade de vida no planeta, seja por conta de programas que preveem possíveis catástrofes a acontecer daqui a 50, 200, milhões ou bilhões de anos.

Em um de seus livros, Lyotard (1997, p. 17 - 31) muito se angustia (e muito reflete) com a certeza do Sol se extinguir daqui a 4,5 mil milhões de anos (e com ele todo corpo, todo pensamento, toda verdade), algo que o Canal de História (*History Channel*) nos antecipa imagetivamente (e sem muitas reflexões) em seus documentários e o filme *Presságio*, de Proyas (2009) nos revela de forma estarrecedora, colocando seus personagens como vítimas de um cataclismo solar dilacerador para toda a humanidade.

Mas o mesmo filme que nos revela essa catástrofe fala-nos, em contraposição, de renascimento, de repovoamento de um planeta distante parecido com o nosso, para o qual grupos de meninos e meninas são conduzidos por alienígenas (que possuem a forma física de anjos) e cuja missão é (isso fica claro na última imagem do filme) reconstruir um novo Éden, para o qual a reprodução é imprescindível e a presença dos adultos com todos os seus erros e desejos é proibida. Para esse novo paraíso, as crianças ainda puras de ideias podem ser induzidas a uma nova moral cuja procriação é fato consumado para uma orientação correta do comportamento. Curioso é que no filme não se leve em consideração a possibilidade de essas mesmas crianças serem talvez homossexuais ou estéreis, o que, no primeiro caso, não implica a impossibilidade de reprodução, apesar de restringir sua dinâmica; já no segundo, a relação sexual sem fins procriativos pode ser transformada em ação desnecessária e imoral em virtude da imediata necessidade de reproduzir para habitar a nova terra.

Dessa forma, a fé alienígena na heterossexualidade, com base no que foi indicado, “supõe o sexo como um ‘dado’ anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário” (LOURO, 2008, p. 15). Assim, mediante a imposição implícita de uma moral para os corpos (*biopoder*) essa fé restringe a possibilidade de o sujeito (desde sempre em dívida com a continuidade da espécie) viver sua sexualidade de forma mais inconstante e fluida. Em contrapartida, talvez por uma consciência dessa possibilidade, é que os mesmos alíens-*anjos* (e é bom mesmo deixar frisada essa palavra) não apostam apenas num casal infantil, mas em milhares, pois assim fica fácil descartar o excedente ou (por que não dizer?) o corpo inútil.

Além das questões que envolvem o corpo, o gênero e a sexualidade, como se pode notar, em um único filme fala-se ainda de fim e de início, aspectos presentes de forma quase instintiva no imaginário coletivo, o qual é geralmente formatado pelos discursos da tradição evocados pelas lendas, fábulas e mitologias, as quais são vivenciadas ainda hoje como uma fantasia a partir da qual a realidade pode ser entendida e aceita de forma mais tranqüila. Não por acaso essas narrativas fílmicas, por muitas vezes, soam-nos como releituras de histórias bíblicas (ou outras histórias tradicionais) que relatam um renascimento após o caos, o qual somente é possível por meio da reprodução, movida pela esperança na heterossexualidade ou na adesão ao comportamento heterossexual de todos os personagens envolvidos na narrativa.

Na Arca de Noé, para citar o exemplo mais conhecido de ficção-catástrofe, algo além dos animais e dos seres humanos sobreviveu, e esse algo foi a heterossexualidade. A mesma heterossexualidade que sobreviveu à Sodoma e Gomorra e que ignorou o incesto cometido entre Ló e suas filhas para que fosse mantida a sua descendência. E outras variantes de ações consideradas pecaminosas são também amplamente perdoadas/ignoradas (do homem para com o homem e às vezes também de Deus para com o homem) para que possa haver a necessária concepção. E todas essas histórias falam geralmente de morte e de início e de um início que não pode existir sem morte: a morte do corpo inútil, do corpo que somente tem a capacidade de se entregar ao prazer sexual sem fins procriativos; do corpo que não exerce desmedidamente os desejos sexuais, mas também não obedece aos desígnios da procriação; e ainda daquele corpo que já exerceu sua atividade procriativa e pode, por isso, ser descartado.

Nesse sentido, catástrofe, memória e tradição formam uma tríade por meio da qual surge uma beleza que provém da aceitação da catástrofe como via necessária para a efetivação/continuidade de uma tradição que a cultura aceita como normal e que a memória necessita como fonte de equilíbrio, como mecanismo que o indivíduo dispõe para uma construção reflexiva do eu, para a constituição de uma identidade que se firma e é afirmada mediante a constituição de seu corpo e de suas formas de expressão do desejo. O que seria, por exemplo, dos discursos da tradição que exercem o controle dos limites de nossos corpos se não fossem os discursos bíblicos a nos falar da morte a que foram levados aqueles que subverteram o uso “normal” da sua corporeidade? Ainda nessa via da catástrofe que se liga ao discurso da tradição, a verdade retratada pelos *filmes de previsão* representa a necessidade do sujeito contemporâneo em

encontrar um sentido nas coisas que o cercam; sentido que se expressa, geralmente, por meio de convenções na forma de pensar sobre o mundo e o início de tudo aquilo que o compõe. Quando fala, por exemplo, da busca por uma língua remota, Elias (1994, p. 23) diz que

a convenção tem expressão numa poderosa necessidade intelectual de descobrir primórdios absolutos. Neste contexto, descobrimos também, por detrás dos disfarces que podem ser altamente sofisticados e, muitas vezes, obscuros, questões relativas a prioridade sobre o início ou a origem.

Quer dizer, há certo excesso na procura por um início das coisas que a tradição nos apresenta por meio das mitologias (sobre a língua, bastanos lembrar da história da Torre de Babel) e o cinema reapresenta em releituras dessas mesmas mitologias<sup>2</sup>. Dessa forma, ao tentar nos conceder a sensação de início sempre possível (a esperança na humanidade), o cinema remete-nos a uma série de representações fantasiosas que indicam um caminho de salvação moral dos corpos e, conseqüentemente, da alma (a humanidade tem esperança).

E essas representações seguem, geralmente, uma ordem binária e hierarquizante que perpassa a tríade catástrofe, memória e tradição e, juntamente com ela, constroem a beleza necessária à confiabilidade do filme em sua condição de sistema abstrato regulador de um equilíbrio coletivo onírico e cognitivo. E isso ocorre mediante a conformação de todos esses elementos (tornados imagem) ao senso comum, que tem sua base na razão dual, pois, como afirma Landowski (2002, p. 3),

para que o mundo faça sentido e seja analisável enquanto tal, é preciso que ele nos apareça como um universo articulado – como um sistema de relações no qual, por exemplo, o ‘dia’ não é a ‘noite’, no qual ‘a vida’ se opõe à ‘morte’.

Mas para chegar a esse fundo social global de conhecimento necessário para orientar-se no mundo e manter a sua existência entre as outras existências, os seres humanos, de acordo com a tese de Elias, estão organizados por natureza a adquirir uma série de aprendizagens que confluem para esse fim binário de inteligibilidade global. E uma das ferramentas de aprendizagem é a produção e utilização da fantasia nas respostas às questões fundamentais como um valor de sobrevivência e como uma aquisição da verdade (ELIAS, 1994, p. 76). Verdade cuja transmissão nos diferencia

---

2 Cf. 2012; *Arca de Noé, Presságio; Adão e Eva nos Jardins do Éden.*

das bestas e nos ajuda a satisfazer a vontade divina, pois, como afirma Montesquieu (2005, p. 11), Deus quis que os homens

vivessem em comum para se servirem de guias uns aos outros, para que pudessem ver pelos olhos de outrem [...] e para que enfim, através de um comércio sagrado de confiança, pudessem dizer-se e transmitir-se a verdade.

Contudo, já vimos que essa confiança esfacelou-se e foi substituída não pela palavra humana da verdade, mas pela verdade humana transmitida por meio de tecnologias produtoras de imagens, as quais por fim modulam os corpos e a ordem do desejo.

### O olhar e o conhecimento

A fantasia produzida pelas narrativas da tradição e pelas novas formas de narrar por meio das tecnologias da imagem serve, então, como mecanismo pedagógico por meio do qual a memória coletiva é construída e rerepresentada. E, no que se refere ao cinema, essa memória acionada pela fantasia é constituída a partir da filtração<sup>3</sup> do conhecimento; da transformação do conhecimento em informação/em signos<sup>4</sup>. E esses signos se unem, então, e formam aqueles cenários equilibrados – as cenas sociais e as cenas da ficção – sobre os quais nosso olhar descansa em paz, visto que as dicotomias fazem parte de um processo de simplificação, que é consequência da necessidade do indivíduo contemporâneo de identificar e identificar-se; de olhar e ver exatamente o que se pensou ver antes de olhar. Mas para que isso ocorra é necessária uma ordem, como menciona Montesquieu (2005, p. 25) sobre a relação entre a obra de arte e o olhar, que pode bem ser estendida à relação entre o olhar e a imagem de uma forma geral. Diz o filósofo:

Não basta mostrar muitas coisas à alma: é preciso fazê-lo numa ordem, pois assim nos lembramos do que vimos e começamos a imaginar o que veremos; a alma assim se felicita por sua amplitude e sua capacidade de penetração.

3 O que caracteriza a transmissão da memória é a filtração das informações, processo que é acionado pela cultura e pela sociedade e cuja consequência é a generalização. (Cf. mais em ECO, 1999, p. 224-232)

4 Chegamos ao momento em que nossa sociedade se transforma na sociedade dos signos, os quais são amplamente usados na conformação de uma moral gerida pelo senso comum, que, por sua vez, liga-se não à força pela necessidade de conhecimento, mas à força da vontade por informações que constituem as novas vontades de saber no mundo contemporâneo. Essas informações, de acordo com Morin (2001), são apresentadas sob a forma de unidades rigorosamente designáveis sob a forma de *bits* e que, assim como tudo sobre o que explanamos até agora, não existem na natureza, mas são extraídas da natureza e transformadas em signos. “Bem entendido, as informações existem desde que os seres vivos comunicam entre eles e interpretam os seus signos. Mas, antes da vida, a informação não existe” (MORIN, 2001, p. 160). E logicamente é só com a vida que a informação surge e transforma-se na própria vida ou nas formas mais eficazes de entender a vida, conforme essas informações se convertem em signos que obedecem a uma ordem estabelecida pela cultura como naturalmente inteligível.

Ou seja, a felicidade para a alma é uma verdade do ver que depende de um conhecimento filtrado e amplamente disseminado. Nesse sentido, a alma é induzida através do olhar ou, por outra, a alma é, *por abdução*, posta a enxergar algo por uma vontade de uma explicação razoável e econômica que produza o sentido de verdade. Isso porque, de acordo com Eco (1989, p. 205), “na abdução imagino uma Lei tal que, se porventura o Resultado que devo explicar fosse um Caso dessa Lei, o Resultado deixaria de parecer inexplicável”. Essa abdução apresentada pelo semiólogo italiano pode ser compreendida como a substituição da ordem da criação teologicamente pensada por uma planificação de todos os objetos pela razão universal, a qual, propõe Heidegger (1995, p. 21), “dá lei a si mesma e, por isso mesmo, também exige a inteligibilidade imediata do seu procedimento (aquilo que é tipo por ‘lógico’)”.

Em outras palavras, a abdução para ser eficaz necessita da filtragem do conhecimento, da transformação do conhecimento em signos, que, apresentados num mesmo plano, sugerem um signo maior em conformidade com uma satisfação necessária ao espectador e que, por fim, possibilitam a promoção de uma moral predominante na orientação do ver; de uma ordem que, nas palavras de Montesquieu, é a mesma exigida pela alma diante da obra de arte e que para ser satisfeita essa exigência da alma é necessária uma simetria, uma ponderação e um equilíbrio que lhe dá prazer, pois facilita a percepção; o que, no entanto, não exclui o contraste que produz o drama.

Ao tratar desses assuntos Montesquieu estava, em pleno século XVIII, a falar obviamente de obras clássicas da pintura e da escultura. Mas se aproximarmos as reflexões do filósofo iluminista da narrativa cinematográfica, perceberemos que o equilíbrio se mantém em meio e (possivelmente) graças aos contrastes, e é isso o que apazigua nossas expectativas (nosso olhar e nossa alma). Para que a mocinha encontre o amado, ela deverá encontrar primeiro o vilão, que deverá sofrer algum tipo de consequência catastrófica para que o encontro derradeiro e “natural” se cumpra. Para que o planeta Terra prospere após sua devastação, é preciso que algo seja descartado (o excesso) para que o planeta possa ser reabitado da melhor forma possível. E é nessa relação de contraste entre o bem e o mal que nasce a beleza que tranquiliza o olhar, pois, conforme argumenta Eco (2004, p. 147), ao tratar das pinturas medievais, “os próprios monstros contribuem, nem que seja por contraste (como as sombras e os claro-escuros num quadro), para a Beleza do conjunto”. E nesse ponto a presença do contraste retoma a ordem divina da inteligibilidade do mundo, pois “os monstros são inseridos no desígnio providencial

de Deus para quem [...] cada criatura deste mundo, como num livro ou numa imagem, nos aparece como espelho da vida e da morte, do nosso estado atual e do nosso destino futuro” (ECO, 2004, p. 145, grifo nosso).

É com base nessa compreensão que o feio é inserido na grande tradição do simbolismo universal, segundo a qual vemos as coisas do mundo em forma alusiva e simbólica e que cada uma dessas coisas tem um significado moral que nos ensina sobre virtudes e vícios. E se, num primeiro momento, julgamos suspeita a comparação entre o regime escópico que regia a elaboração das pinturas medievais e aquele que organiza as imagens cinematográficas contemporâneas, basta lermos outro texto de Eco (1984), para percebemos fortes aproximações entre esses dois períodos históricos aparentemente tão distintos, principalmente se levarmos em conta as questões culturais e artísticas. Pois, como afirma a tese do semiótico, “ambos são épocas cuja elite selecionada raciocina sobre textos escritos com mentalidade alfabética, mas depois traduz em imagens os dados essenciais do saber e as estruturas portadoras da ideologia dominante” (ECO, 1984, p. 95).

### **A beleza da verdade por detrás da catástrofe**

Tendo isso em vista, torna-se fácil entender por que, no filme *2012*, de Roland Emmerich (2009), os personagens vividos por John Cusack e Amanda Peet necessitam sobreviver a uma Los Angeles destruída por terremotos: para poderem reatar o elo familiar, destituído pelo divórcio e problematizado por um novo casamento contraído entre a personagem de Peet e um personagem secundário, que é morto durante a narrativa para que o casal em questão reate os laços matrimoniais. O contraste, nesse caso, é apresentado mediante a construção da representação do bem e do mal (mesmo que não haja um grande mal e um grande bem) e existe para produzir a ação que conduzirá o espectador à imagem simétrica do casamento considerado verdadeiro (Peet tinha filhos com Cusack, mas não com o segundo marido e, nesse sentido, há como uma espécie de obrigação moral que impulsiona os corpos a se unirem mediante a expectativa do espectador pelo *final sempre feliz*). Além disso, outras correções morais são aplicadas durante o filme: o afogamento de uma adúltera, a caída no abismo de um homem ganancioso e a morte pelas chamas de vulcões de um celibatário, vítima de suas próprias previsões futurísticas (e entendamos celibatário no contexto desse trabalho como uma representação do indivíduo isolado do contato com o *outro* por sua própria vontade, a qual geralmente está ligada a uma dedicação/obsessão por um projeto ou um ideal).

Outro celibatário – desta vez um cientista interpretado por Delroy Lindo em *O Núcleo: missão ao centro da Terra*, de John Amiel (2003) – é morto por sua própria criação, uma máquina cuja construção necessitou de anos de pesquisa obsessiva e distanciamento do mundo. No mesmo filme, o personagem interpretado por Stanley Tucci (um cientista com trejeitos efeminados) é morto numa cena que evoca não somente a fragilidade do homem diante da tecnologia, mas diante de sua própria vaidade (o personagem é um físico mundialmente famoso e mesmo no instante inevitável da morte não consegue se distanciar da autopromoção do seu conhecimento, pois leva consigo um gravador para o qual relata ironicamente a experiência da morte que se aproxima). Nos dois exemplos apresentados em *O Núcleo* e ainda naquele presente em *2012*, percebe-se na morte do homem traído pelo seu próprio conhecimento e trabalho, uma repetição das palavras do Eclesiastes para o qual tudo é vaidade, inclusive o trabalho excessivo como demonstra a seguinte questão levantada pelo autor do livro bíblico (possivelmente Salomão): “Que proveito tem o homem de todo o seu trabalho, com que se afadiga debaixo do sol?” (2000, p. 461).

Interessante é ainda perceber, nos dois filmes, que sem as mortes dos coadjuvantes mencionados nem Cusack e Peet de *2012* viveriam felizes para sempre (ou pelo menos até o fim do filme), nem A aron Eckhart e Hilary Swank de *O Núcleo* (cada um à sua maneira uma espécie de *workaholic* e, por isso, distantes das atividades corporais procriativas) se encontrariam para “ensaiar” uma relação futura mais comprometida com um sentido de continuidade da espécie e menos inclinada a uma individualidade considerada perigosa. Seja então no primeiro ou no segundo filme, o indivíduo é fisicamente desmecanizado para ser transformado num corpo moralmente funcional. Surpreendentemente, há aqui um semi-retorno do sujeito aos moldes da família patriarcal vitoriana para a qual o trabalho era uma exigência, mas também o compromisso com o exercício de uma atividade corporal lícita com fins concepcionais.

Dentro dessa lógica, além dos mocinhos que precisam viver e dos indivíduos antiprocriativos levados à morte, ainda há os personagens-mártires, os quais, tendo cumprido sua tarefa de procriação, permitem com seu suicídio voluntário que a ação de procriar permaneça efetiva no futuro através dos personagens sobreviventes. É o caso dos astronautas de *Impacto Profundo* (1997) – dirigido por Mimi Leder –, que decidem colidir contra um cometa para salvar a Terra, e ainda de Bruce Wills, em *Armagedom*, de Michael Bay (1998), que prefere continuar no asteroide em rota de colisão com a Terra para que a filha (interpretada por Liv

Tyler) possa ter um futuro de procriação com Ben Affleck. As atitudes suicídio/vivificação, morte/sobrevivência são contrastantes, contudo são elas que permitem a simetria na composição da cena; uma simetria cênica que, de forma arbitrária, é exigida como uma força da natureza. Como na história do dilúvio e de Sodoma e Gomorra, a morte nos filmes de ficção científica é necessária à purificação, à renovação, a um reequilíbrio das coisas do planeta, o que implica a revitalização da simetria entre os gêneros e as sexualidades; e a simetria nas relações consideradas naturais é, como vimos, organizada mediante a decisão de quem deve sobreviver e de quem precisa morrer.

Ou seja, uma revitalização que alude a uma quebra de valores emancipatórios feministas em prol da promoção de uma retomada da ordem tradicional da procriação, a qual se baseia num pensamento simbólico que, segundo Bozon (2004, p. 21), traduz a diferença dos sexos em uma linguagem binária e hierarquizada na qual o feminino está sempre assinalado no lado inferior. Ainda de acordo com Bozon (2004, p. 20), essa ordem, a boa ordem, “é aquela que põe, social e sexualmente, as mulheres em seu verdadeiro lugar”<sup>5</sup>. Uma cena de *Impacto profundo* exemplifica bem esse processo: ao se perceberem sem escapatória diante da eminente colisão interplanetária, um casal de meia idade entrega o seu filho recém-nascido à filha e ao namorado para que eles (ela) cuidem da criança como verdadeiros pais (uma verdadeira mãe). De forma mais ou menos semelhante, o presidente dos Estados Unidos (interpretado por Danny Glover) abdica do seu lugar na grande arca que salvará alguns da destruição de 2012, mas confia a vida de sua filha (uma profissional em ascensão) aos cuidados de um cientista e possível futuro marido, como percebermos no primeiro encontro entre os dois dentro do grande navio salvador.

Retornando aos personagens-suicidas, em *Presságio*, Nicolas Cage se entrega sem grandes tremores aos raios solares que devastam o planeta, pois sabe que o filho sobreviverá para reabitar um mundo melhor. Curiosamente, essa atitude de Cage implica uma espécie de rendição (após a morte da esposa, ele havia se tornado ateu, celibatário e *workaholic*), da

5 A boa ordem tem a ver com aquilo que se acredita pertencer à “natureza” do homem e da mulher e a qual é gerenciada com base nos papéis que se desenvolvem em prol da fecundação. Como bem assinala o sociólogo francês Le Breton (2007, p. 65), “o homem possui a faculdade de fecundar a mulher enquanto esta conhece menstruações regulares, carrega em si a criação que coloca no mundo e em seguida aleita. Ai estão os traços naturais em torno dos quais as sociedades humanas acrescentam infinitos detalhes para definir socialmente o que significa o homem e o que significa a mulher, as qualidades e o *status* respectivo que enraízam suas relações com o mundo e suas relações entre si”. A ordem, pautada na procriação, estabelece assim tanto o comportamento em sociedade como as características subjetivas consideradas próprias do feminino, conforme examina Montesquieu (2005, p. 53): “A lei dos dois sexos estabeleceu, nas nações polidas e naquelas selvagens, que os homens solicitam, cabendo às mulheres apenas conceder; daí resulta o fato de que a graça seja algo mais particularmente relacionado às mulheres. Como elas têm tudo a preservar, têm tudo a ocultar; a menor palavra, o menor gesto, tudo aquilo que, sem chocar o senso do dever, nelas se revela e se libera, torna-se gracioso. É tamanha é a sabedoria da natureza que aquilo que nada seria sem a lei do pudor adquire um valor infinito depois dessa feliz lei, que faz a alegria do universo.”

mesma forma como Bruce Wills em *Armagedom* se redime de suas más ações do passado ao optar pela morte no asteróide. Vale lembrar também o segundo marido da esposa de Cusack em *2012*, que com sua morte se redime de ter “contribuído” para o esfacelamento do núcleo familiar Cusack-Peet; Stanley Tucci também se redime de sua possível homossexualidade e do seu compulsivo cientificismo ao suicidar-se por um bem maior, assim como o faz o próprio cientista construtor da máquina que conduz os personagens ao centro da Terra para reativar o núcleo que foi paralisado como consequência de ações humanas funestas. Já outro personagem do mesmo filme, também um cientista (interpretado pelo ator Tchéky Karyo), não se importa tanto com o sacrifício da própria vida, pois para ele o que interessa de fato é fazer o planeta voltar a girar a fim de que sua prole permaneça viva na superfície (evocando, assim, o suicídio, que é aliviado pela obediência à linha geral da vida *nascer, crescer, procriar, morrer*).

Em todos os filmes, há, pois, uma ideia de começo que se apropria e dá continuidade aos tradicionais mitos de criação e que apresenta o compromisso com a procriação como condição para a sobrevivência dos personagens ameaçados pelas catástrofes do presente e ansiosos pelo início de um futuro. Uma nova terra precisará de novos homens que devem ser gerados dentro de novos valores a serem estabelecidos na organização dos gêneros e das sexualidades. O sentido de procriação, no contexto apresentado, alinha-se à memória universal, pois nos fala de fim e de início, os ciclos naturais da vida. E mais ainda: porque nos fala dos nossos medos e anseios, da morte e do eterno. Como menciona a filósofa Diotima a Sócrates, “a natureza mortal procura sempre, tanto quanto pode, a perpetuidade e a imortalidade. Todavia, não a consegue senão através da procriação, deixando sempre uma criatura jovem no lugar da velha” (PLATÃO, 1986, p. 85). A catástrofe dos filmes mencionados cumpre, por meio de seus personagens, justamente as palavras da filósofa, e, paradoxalmente, constrói o belo que não está ligado ao filosófico, mas à essência da verdade de nosso tempo e que se cumpre, retomando Eco, através da indução.

Lembremos que, para Eco (1989), a indução implica num pensamento lógico criado por uma lei que não se explica, mas que é forte porque está em nossa consciência como organizadora das coisas do mundo. Essa indução desenha, pois, uma espécie de plausibilidade que

pode ser entendida como a forma orgânica que assume um mundo possível. [...] Ou seja, ao apostarmos nos resultados da nos-

sa conjectura, consideramos que, se as coisas fossem realmente daquela maneira, tudo seria bem *equilibrado e harmônico* (ECO, 1989, p. 206).

Esse processo de indução mencionado pelo autor de *O nome da rosa* recorda-nos a imagem-cristal analisada por Deleuze (2003, p. 78) para o qual “a imagem actual, cortada do seu prolongamento motor, entra em relação com uma imagem virtual, imagem mental ou um espelho. Vi a fábrica, e julguei ver condenados...”. Na proposta apresentada por este trabalho, *ver condenados* significa *ver a justiça*, a retomada do natural, a beleza da retomada do início das coisas antes do seu desviar pela flexibilidade da assimetria. A imagem da morte, a imagem da vida e as demais imagens entram num processo de relação para criar uma consciência que é lógica e que, por ser lógica e estar de acordo com a ordem social predominante, torna-se consciência moral por força do “constrangimento da representação” (BARTHES, 1975, p. 66). Representações que, segundo Louro (1997, p. 81),

podem ser diversas, podem se transformar ou divergir, mas estão sempre estreitamente ligadas ao poder. Na verdade elas são construídas no interior de relações de poder e seus significados expressam sempre essas relações.

Essas representações podem ser ainda, partindo do enunciado de Louro, entendidas como signos construídos para nos oferecer aquela comodidade sugerida por Sennett (1997, p. 295) como “necessária ao enfretamento das sensações perturbadoras e potencialmente ameaçadoras de uma comunidade multicultural”. Elas, as representações, guiam, por isso, nossa forma de olhar e agir a partir de uma antecipação no ato de olhar e entender (ainda que arbitrariamente). Assim, as representações, com os discursos reais ou imaginários que engendram, criam “sistemas predeterminados de pensamento que nos orientam para a ação na vida privada e pública” (PRADO, 2008, p. 73). Por tudo isso, pensar nos sistemas de representações é pensá-los como objetos de consumo “tão intercambiáveis quanto um carro ou um apartamento” (CHARLES, 2004, p. 30). A moral também entra nesse processo e sua transformação em produto se deve, em muito, às imagens que nos circulam em sua beleza excessivamente simétrica, contraditória e, por vezes, vazia não de sentido, mas de qualquer verdade ou repleta de uma verdade arbitrária e funcional apenas no contexto cultural em que surge e é difundida.

Diante disso e tendo ainda os enredos cinematográficos em vista, penso que, para além “de uma forma particularmente ousada de conjectura científica que cada jogo de ficção científica representa” (ECO, p. 206), há uma conjectura moral que é planificada por meio do comércio das representações, o qual é sustentado pela força da mobilidade dos signos que o discurso cinematográfico engendra e que, com isso, ultrapassa a imagem-ação, a imagem-movimento e adentra num outro campo, que é o da imagem-mental.

Por tudo que foi refletido, insisto ainda numa última pergunta: teriam esses filmes o único papel de entreter e a mensagem que transmitem a função única de tornar viável a inteligibilidade da cena a ser percebida como fonte esgotável de um prazer momentâneo? Penso que isso seja possível, o que, no entanto não exclui o fato de que narrativas construídas em uma ordem inteligível dominante revelam os valores/vícios sociais e culturais e, conseqüentemente, os valores/vícios sógnicos de um tempo. E que esses mesmos valores/vícios estão relacionados àquela dimensão simbólica sobre o *outro* de que fala Norbert Elias<sup>6</sup> e que é base das relações sociais segundo Bourdieu<sup>7</sup>. O fato, por exemplo, dos *visitors* em V<sup>8</sup> serem tecnologicamente superiores e possuírem uma beleza superior aos terráqueos e essa beleza ser (com pouquíssimas exceções) magra, esguia e ariana nos diz algo que vai além da necessidade de exibição de padrões físicos considerados ideais para a conquista de uma boa audiência. O mesmo acontece em *The Incredible Hulk*, de Louis Leterrier (2008), no qual, se avançarmos adiante na aparente monstruosidade verde do personagem-título, depararíamos com um rosto de traços harmônicos (simétricos) encontrado comumente em passarelas de moda que se contrapõe à (essa sim) fealdade (assimetria) do real monstro interpretado por Tim Roth. Essa beleza *versus* fealdade denota, entre outros fatores, um equilíbrio entre o bem e o mal que é traduzido, em imagem fílmica, por meio do equilíbrio entre uma beleza considerada superior (ariana ainda que verde) e uma necessariamente considerada inferior (de um rosto e corpo disformes ou deformados de acordo com a concepção contemporânea de belo).

6 “As situações sociais que exigem, para efeitos de comunicação, que as pessoas indiquem claramente se sua imagem se refere a elas próprias, à pessoa interpelada ou a uma terceira pessoa, no singular ou plural, são recorrentes na vida e, por isso, na experiência dos grupos humanos. Neste caso, a estrutura da língua reflete, de forma muito clara, a existência dos seres humanos em sociedade e não a natureza dos seres humanos ou a pessoa individual isolada. Reflete a necessidade social recorrente de se exprimir, de modo claro, numa forma simbólica, socialmente estandardizada, a relação entre o emissor e o receptor de uma mensagem ao qual a mensagem se refere”. (ELIAS, 1994, p. 69)

7 Segundo Bourdieu, “as diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais”. (1989, p. 11)

8 V é um seriado americano de ficção científica exibido na ABC. Estreou em 3 de novembro de 2009. Um *remake* da minissérie de 1983, a série criada por Kenneth Johnson, narra a chegada à Terra de uma espécie alienígena de extremo avanço tecnológico que aparentemente vem em paz, mas, na verdade, tem outros propósitos.

Além disso, vale lembrar que o Hulk nada mais é que um rapaz incompreendido, vítima das tecnociências e comprovadamente heterossexual (não se esquecer do eterno amor do personagem pela doutora Betty Ross), enquanto seu opositor é um homem sem família, ambicioso e que, incentivado por sua vaidade, opta por se fazer de cobaia dos usos das biotecnologias. Diante dos exemplos, podemos constatar que os filmes aqui mencionados falam de um comportamento heterossexual tornado belo por força de uma inferiorização dos comportamentos homossexuais (e de uma forma geral) dos comportamentos contraceptivos ou ainda daqueles que se distanciam da vontade divina de “um corpo imaculado feito à imagem do Criador” ao reconstruírem seus corpos a partir da própria vontade e vaidade (por meio das tecnociências, por exemplo).

Parece-me, então, que o futuro, nos filmes de ficção, nada mais faz (ou faz principalmente isso) que nos reconduzir ao passado oitocentista ou simplesmente nos manter presos a ele por outras formas mais bem tecnicamente elaboradas de gerenciar nossos anseios e fantasias. Será, pois, papel da ficção científica cumprir aquilo a que Foucault alude logo no início de seu primeiro volume da *História da sexualidade*?<sup>9</sup> E a maneira de manter impávida essa forma moral de pensar sobre os corpos, os gêneros e as sexualidades seria a promoção de um discurso infundável que, por fim, repete sempre a mesma coisa: a heterossexualidade como fim e meio de uma existência futura adequada? “A fantasia é a irmã gêmea da razão”, argumenta Elias (1994, p. 76) e se Eco está correto ao dizer que o autor de ficção científica (e aqui entendamos o autor como o argumentista ou diretor) “ao anunciar um mundo possível, ele quer de facto preveni-lo” (1985, p. 207), podemos pensar que a prevenção à qual o autor/argumentista/diretor alude pela razão fantasiada na tela ultrapassa a previsão de chuvas de meteoros, explosões atômicas e dilúvios mundiais e se centra em algo muito mais social e cultural: um novo e cuidadoso encerramento da sexualidade; sua confiscação e absorção pela família conjugal na seriedade da função de reproduzir. Estaríamos próximos da vivência de uma era de fortes preceitos normativos sobre o corpo e, conseqüentemente, sobre a liberdade do indivíduo? Ou seja, após a Era do Após-Dever<sup>10</sup> estaríamos a adentrar a Era do Dever-Antes-de-Tudo ou um Dever-Acima-de-Tudo?

Retomando a confiança em sistemas abstratos mencionada por Giddens, fica a pergunta: não será o trabalho contínuo de autor-revelação

9 Diz Foucault (1997, p. 9): “Parece que, por muito tempo, teríamos suportado um regime vitoriano e a ele nos sujeitaríamos ainda hoje. A pudicícia imperial figuraria no brasão de nossa sexualidade contida, muda, hipócrita”.

10 Lipovetsky (1998, p. 35) a denomina de o terceiro momento histórico da moral (ou a era do Após-dever), que é dominado pelo hedonismo, pelo individualismo (apesar do contemporâneo paradoxo entre indivíduo e coletividade), pelo consumismo e no qual “a ação moral depende menos de princípios éticos interiorizados que de golpes midiáticos”.

(intimamente ligado a nossa necessidade por revelações), em verdade, um trabalho constante e disciplinar de pedagogia por meio do qual se tenta, insistentemente, manter uma aparente unidade identitária do sujeito por meio da conformação das potencialidades corporais à mentalidade dominante? Em outras palavras, o futuro dos filmes de previsão nos mostram que em 1800 e alguma coisa ou daqui a 100 anos (ou antes disso) o casal legítimo e procriador permanecerá a ditar a lei sobre os corpos, uma repetida lei que, reivindicando uma naturalidade absoluta, desabsolutiza as potencialidades naturais dos corpos.

---

**Who should live and who should die: *the relevance of semiotics in the narrative of scientific fiction movies on maintaining a sociocultural order of genders and sexualities***

***Abstract***

*According to Machado (2007, p. 204), a communication theorist, “we see and hear things as if they were within a frame that filters everything that [...] in conformity with states of visibility and audibility predominant in a given time and place.” Based on this statement, and by critically reviewing the narratives of several science fiction films, communication seeks to understand how this “frame” fits the characters within a heteronormative logic, which is responsible for disseminating a series of discourses used for organizing and disseminating normative “truths” about bodies, genders, and sexualities, in accordance with the binary division of sexes. From a communication perspective, we seek to review how these cinematographic narratives play a symbolic mechanism/ investment role responsible for reproducing some of the features found in the hierarchization and disparagement processes to which genders and sexualities in contemporary societies are submitted.*

***Key words:*** Cinema. Semiotics. Body. Gender. Sexuality.

---

**Referências**

2012. Direção: Roland Emmerich. EUA: Columbia Pictures, 2009.
- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ARMAGEDON. Direção: Michael Bay. EUA: Walt Disney Pictures. 1998. Tradução de: *Armageddon*.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003b.
- BARTHES, Roland. Repleto quanto a cinema. In: \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Edições 70, Lisboa, 1975.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70, 1975.
- BAUDRILLARD, Jean. *Telemorfose*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BÍBLIA DE ESTUDO ESPERANÇA. *Eclesiastes*. São Paulo-SP: Sociedade Religiosa Edições Vida Nova, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BOZON, Michel. *Sociologia da sexualidade*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2004.
- BUTLER, Judith. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Horizonte, Autêntica, 2007.
- CATANI, Denice Barbara (Org.). *Docência, memória e gênero: estudos sobre formação*. São Paulo: Escrituras, 1997.
- CATANI, Denice Barbara (Org.). *Docência, memória e gênero: estudos sobre formação*. São Paulo: Escrituras, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- CHARLES, Sébastien. O individualismo paradoxal: introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky. In: LIPOVETISKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- DE VOLTA para o futuro. Direção Robert Zemeckis. EUA: Universal Pictures. 1985. Tradução de *Back to the future*.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- ECO, Umberto. Funes ou a memória. In: \_\_\_\_\_. *et al.* (Org.) *O fim dos tempos*. Lisboa: Terramar, 1999.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ECO, Umberto. *Os mundos da ficção científica*. Lisboa: Difel, 1989.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ELIAS, Norbert. *Teoria simbólica*. Oeiras: Celta, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio D’água, 1997a.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1997. v. 1: A vontade de saber.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.
- GUERRA nas estrelas. Direção: George Lucas. EUA: 20th Century Fox. 1983. Tradução de: *Star wars*.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre a essência da verdade*. Porto: Porto Editora, 1995.

IMPACTO profundo. Direção: Mimi Leder. EUA: DreamWorks SKG; Paramount Pictures. 1997. Tradução de: *Deep impact*.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Editora 70, 1993.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do após-dever*. In: MORIN, Edgar et al. *A sociedade em busca de valores*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e magistério: identidade, história, representação. In:

\_\_\_\_\_. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.

LYOTARD, Jean-François. Se pudermos pensar sem corpo. In: \_\_\_\_\_. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MATRIX. Direção: Andy Wachowski e Larry Wachowski. EUA; Austrália: Warner Bros, 1999. Tradução de: *The Matrix*.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat. *Elogio da sinceridade*. Lisboa: Fenda Edições, 2005.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat. *O gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

O INCRÍVEL Hulk. Direção: Louis Leterrier. EUA: Marvel Studios. 2008. Tradução de: *The incredible Hulk*.

O NÚCLEO: missão ao centro da Terra. Direção: John Amiel. EUA: Paramount Pictures. 2003. Tradução de: *The Core*.

PLATÃO. *O banquete*. Lisboa: Edições 70, 1986.

PRADO, Marcos Aurélio Máximo. *Preconceito contra homossexualidades: a hierarquia da invisibilidade*. São Paulo: Cortez, 2008.

PRESSÁGIO. Direção: Alex Proyas. EUA: Paris Films, 2009. Tradução de: *Knowing*.

SENNET, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

Enviado em 13 de abril de 2011.

Aceito em 15 de maio de 2011.