

Fabricando corpos: ficção e tecnologia¹

Ieda Tucherman²

*Concebido de modo perfeito
e sem falhas, nas mãos, nos pés
e no espírito.*

Hesíodo, em *O trabalho e os dias*

RESUMO

Desdobramento dos extensos estudos da autora sobre a ficção científica no cinema como narrativa representativa do mundo contemporâneo, o artigo enfoca especificamente as questões relacionadas ao corpo humano e à tecnologia que emergem dos filmes desse gênero nascido sob o signo da cultura visual médica. As narrativas fílmicas contemporâneas de ficção científica abrem espaço para reflexões sobre as sociedades atuais em mutação e para questionarmos até que ponto, diante da profunda interação homem-máquina, permanecemos ainda humanos.

Palavras-chave: Ficção científica; cinema; tecnociência; corpo; subjetividade.

ABSTRACT

This article draws on my extensive studies on science fiction cinema as a form of narrative which represents contemporary world. The work focus specifically the questions related with the human body and the technology which emerges from sci fi films generated under the sign of medical visual culture. Contemporary filmic science fiction narratives give way to reflections over present mutating societies and to questioning how far, given the deep human-machine interaction, we are still human.

Keywords: Science fiction; cinema; technoscience; body; subjectivity.

¹ Este texto foi originalmente publicado na *Revista de Comunicação e Linguagens, Corpo, Técnica e Subjetividades*, organizada por Maria Lucília Marcos e António Fernando Cascais, nº 33, jun./2004, Lisboa, Portugal.

² Professora doutora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ).

Introdução

Toda pesquisa tem sua história singular; a deste artigo representa um dos desdobramentos dos estudos realizados durante o meu estágio pós-doutoral³ com o tema *A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo*.

Propunha-se ali, como ponto de partida para a nossa elaboração, uma analogia entre a experiência cultural que conhecemos como modernidade – e na qual reconhecemos duas vertentes, a iluminista e a romântica – e o romance policial, assim como outra, entre a ficção científica e nossa atualidade. A relação entre esses dois estilos ou modelizações, suas tensões, heranças e misturas possibilitariam uma outra abordagem para refletirmos a passagem do mundo moderno ao contemporâneo – era nossa intuição.

Neste caminho, e ainda que muito influenciados pelo pensamento de Michel Foucault e respeitosos em relação às suas sugestões, consideramos, como ele pensava, que a história precisa abrigar a descontinuidade no seu ser, para não se prender à sacralização de qualquer origem, mas também precisa estar atenta aos fluxos de continuidade, deslocamentos e transformações, que não configuram rupturas *nem* postulam evoluções naturalizadas. O jogo da história parece-nos ser feito de uma estratégica aliança dicotômica entre continuidades, ainda que transformadas, e rupturas. Esse era o ambiente teórico que cercava nossas pesquisas. É, portanto, no embate dessas experiências culturais que procuraremos pensar o tema deste artigo – a fabricação de corpos –, projeto que englobou no Ocidente ficção e tecnologia, engenho e arte.

Novas visibilidades: cinema e raios X

Começamos com um pequeno recuo histórico: entre a última década do século XIX e o início da primeira década do século XX, podemos identificar um ponto de convergência histórico que, certamente, não foi produto de qualquer casualidade, em que se

relacionam a cultura visual médica e o cinema; a década que vai de 1895 a 1905 viu oficialmente nascer o cinema e a descoberta dos raios X⁴. Trata-se de uma nova relação de visibilidade que, nos dois casos, alteraram irremediavelmente as concepções que então vigoravam sobre a vida, a realidade, o homem e seu corpo.

Como expressa David Le Breton:

Pela primeira vez, a entrada no labirinto dos tecidos humanos não exige como condição necessária a morte do homem. Este último é posto em face do seu próprio esqueleto sem desfazer-se de sua pele (Le Breton 2003: 211).

Essa nova transparência vinculava-se a uma transformação na prática médica que, desde os séculos XVII-XVIII, buscava considerar o corpo como objeto legível: a princípio com base em uma variedade de técnicas que iam da dissecação à manutenção de registros regulares. Mais tarde, o “Nascimento da clínica”⁵, como consolidação da medicina moderna, necessitava da transformação do corpo num conjunto de práticas discursivas, ou seja, configurava-se um jogo intersemiótico: para que o corpo fosse totalmente legível era necessário transformar imagens em palavras e palavras em imagens.

As tensões entre palavra e imagem marcam o encontro entre a medicina e o cinema; encontro que é ampliado se pensarmos também na articulação com a cidade como o hábitat e o contexto deste corpo moderno, tema das políticas de urbanismo, da literatura e, sobretudo, do cinema. “O cinema, tal como se desenvolveu no fim do século XIX, tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade [...] A cultura moderna foi” cinematográfica “antes do cinema” (Charney & Schwartz 2001: 17-18).

Fotografia policial e ficção

Na verdade, esse investimento na visibilidade do corpo humano e na sua documentação aparece já na fotografia, e, no que nos

³ Realizado de novembro de 2002 a junho de 2003 no IRCAM, Paris, sob a coordenação do professor Bernard Stiegler, em virtude de uma bolsa de estudos concedida pela Capes, Ministério da Educação, Brasil.

⁴ Na verdade temos duas datas para o nascimento dos raios X: 1898, quando Roentgen os descobre, quase por acaso, e 1913, quando se passa a utilizar a radioatividade, descoberta em 1898 por Becquerel.

⁵ Referência aos trabalhos de Michel Foucault.

interessa mais de perto, na fotografia policial. Aí se decompõe o corpo do indivíduo em partes constituintes que depois são processadas segundo novas formas de organização da informação; a consequência mais flagrante foi a presença nova de uma indistinção radical entre representação e realidade, o que acabou se formalizando como um dos aspectos cruciais da modernidade: o entendimento do real apenas com base em suas representações.

Como lembra Jonathan Crary,

é preciso repensar a história da fotografia sem focar unicamente na nova representação tecnológica que ela introduziu, mas considerando seu papel na remodelação do todo de um território no qual sinais e imagens, efetivamente apartados de um referente, circulam e proliferam (apud Gunning 2001: 40).

O fim do século XIX autorizou o surgimento de usos complexos para a fotografia: um destes era o auxílio à investigação policial pela possibilidade de identificar pessoas no meio da circulação e do anonimato, marcas tão fortes desta vida moderna.⁶ Ao representar a aparência do indivíduo supostamente único, a fotografia desestabilizou concepções tradicionais de identidade, fazendo do corpo uma imagem transportável e totalmente adaptada aos sistemas de circulação que a modernidade exigia: o corpo no movimento da cidade moderna. Indo além, o domínio trazido pela tecnologia da imagem apoiou-se em novos sistemas de conhecimento e em uma preocupação atual com a classificação capazes de converter a imagem em uma informação suficiente.

Como elabora Tom Gunning (2001: 39):

A forma narrativa do romance policial, em vez de constituir um simples exercício na solução de um enigma, depende, explicitamente, da experiência moderna da circulação cuja complexidade e velocidade criam ameaças na estabilidade e de previsibilidade. O romance policial configura duas posições neste drama dialético da modernidade: o criminoso, que vive à custa da complexidade do sistema de circulação, e o detetive, cuja inteligência, conhecimento e perspicácia lhe permitem descobrir os pontos

⁶ Os trabalhos de Simmel são esclarecedores desta nova relação espaço-sociabilidade.

obscuros do sistema de circulação, desvendar crimes e restabelecer a ordem.

Filmes policiais

É curioso observarmos, ainda nos primórdios, filmes policiais sobre o uso da fotografia policial: a ficção refletindo sobre a técnica, apontando uma nova forma de controle e vigilância, a do corpo investigado e medido, no lugar do corpo marcado.

No primeiro, *Falsely accused*, de 1908, estúdio Biograph, o tema é o assassinato de um inventor de um aparelho de “imagens em movimento” cuja filha é falsamente acusada. No julgamento descobre-se que o assassino foi filmado pela câmera do inventor; o filme é projetado, absolvendo a filha e condenando o verdadeiro vilão (Gunning 2001: 39). No segundo, *Getting evidence*, de 1906, Edison, aparecem as tentativas de investigação de um detetive especializado em casos de separação com o intuito de flagrar o comportamento ilícito de um casal (Idem: 66).

Nunca mais o cinema e/ou os seriados policiais perderão a condição curiosa de serem pesquisas sobre imagens, sendo, eles mesmos, filmes e seriados, imagens em movimento, num namoro longo e frutífero que ainda nos descreve e nos diverte. Aliás, é possível contar a história das lógicas interpretativas e dos saberes mais prestigiados por meio do desfile dos romances policiais e seus detetives: Holmes e a observação dos indícios do empírico, Poirot e a motivação psicológica, ou o novo seriado *CSI*, no qual legistas atribuem ao DNA a responsabilidade de resolver os enigmas, o que parece caracterizar a atualidade como hiperbiologizante, recalçando ou abandonando as perspectivas psicologizantes.

Mas nos parece que o romance policial vai além como estilo que modela nosso passado mais próximo e do qual não nos afastamos totalmente.⁷ Pensando nos seus tipos definidos e dispostos nas funções, temos: o criminoso, a vítima, o detetive, a testemunha, a mulher fatal, e os destes derivados, tais como o delegado,

⁷ Os filmes de ficção científica têm uma questão de identidade que os aproxima da ficção policial, embora a pergunta seja mais sobre a espécie a qual se pertence do que sobre a posição no evento crime. Para tanto, veja-se *Matrix*, *Minority report* ou o clássico *Blade Runner*, entre outros.

os advogados, juízes, legistas, jornalistas e informantes. Nas suas premissas há: algo que aconteceu e que deve ser elucidado, a metodologia da enquete e do interrogatório, o relatório conclusivo, o julgamento, a revelação e a divulgação como o ambiente simbólico e imaginário dessa experiência cultural que ainda nos afeta.

Recorrendo uma vez mais aos trabalhos de Foucault sobre a modernidade, podemos identificar na literatura policial (e no cinema) as duas vertentes: tanto ela formaliza a disciplina e a vigilância como práticas sociopolíticas atuantes e expressa as tecnologias de saber e de poder que configuraram o panóptico e organizaram o jogo de visibilidade/invisibilidade das prisões, dos asilos, das fábricas e das escolas, quanto constrói a metodologia das ciências humanas, filhas diletas da modernidade. O cientista social é uma espécie de detetive que, como tal, deve “abdicar” da sua identidade para encontrar a do outro. Esta é uma síntese bem próxima das recomendações explícitas ou subentendidas dos antropólogos, psicólogos ou psicanalistas.

Medicina e cinema: corpo e ficção científica

Foram muito mais amplas as conseqüências do encontro entre a cultura visual médica e o cinema e envolveram interessantes questões, também sintomáticas, da leitura da vida moderna: vemos desde o uso pelos médicos do cinema em especialidades e aplicações (ambos vinculados a uma nova visibilidade) até discursos médicos reformistas que temiam ser a própria experiência do cinema prejudicial à saúde, por serem lugares fechados e abafados, propícios à disseminação de doenças, assim como “moralmente suspeitos”, já que homens e mulheres, próximos e anônimos, no escuro, estariam fruindo as imagens em movimento e experimentando sua própria posição, não sujeita à vigilância.

O mais importante, no entanto, é a perspectiva de uma nova tecnologia da visão que altera radicalmente a tradição da cultura

médica: chapas de raios X, eletrocardiogramas e gráficos de temperatura produzem uma transferência do foco, conduzindo do lugar da doença no corpo humano para a inscrição midiaticizada dos processos corporais, o que retirava do paciente a autoridade da descrição do lugar de sua dor, para a interpretação especializada e autorizada do médico.

Assim, tanto o cinema como a nova cultura visual médica trabalham o corpo como espetáculo, aliando prazer, curiosidade, desejo de exploração e as invenções e ficcionalizações que vão povoar o universo da ficção científica, o gênero-chave na construção dos corpos-máquina.⁸

Aliás, desde as primeiras experiências de Meliès encontramos um repertório básico de ficção científica, cheio de imagens fantásticas, aparições e desaparecimentos, bem como vários tipos de truques que visualizaram, pela primeira vez *em movimento* e com realismo, viagens interplanetárias, monstros, objetos e cenários futuristas. Ou seja, materiais “próprios de um território especial e único, o cinema”, segundo Vieira (2003: 324)⁹.

A rigor, o cinema, desde os primórdios, é pródigo na apresentação de seres sobrenaturais, humanos ou artificiais (Thomas Edison adapta *Frankenstein* em 1910); também é desde o cinema mudo que encontramos atitudes ambíguas em relação às transformações científicas, combinando cinema com horror, como é o caso de *O médico e o monstro*, de John Barrymore.

As décadas seguintes celebraram a era da máquina, ela mesma carne e sangue do fazer cinema: assim, os anos 1930 foram um período de sua celebração, instituindo o império da modernização, das novas tecnologias e dos novos princípios científicos, sobretudo pela divulgação dos valores utilitários que começaram a organizar o comércio e a produção, e a alterar, de maneira irreversível, o panorama da vida cotidiana. Lembremos que coube ao cinema parte importante da tarefa de domesticação desses aparatos que povoam o mundo moderno, gerando um universo de consumo e desejo.

⁸ Nesta perspectiva *voyeurista*, dois filmes curiosos merecem citação, uma vez que seu tema comum é uma viagem espetacular pelo interior do corpo humano: *Viagem fantástica* (*Fantastic Voyage*, de Richard Lester, 1966) e *Viagem insólita* (*Innerspace*, de Joe Dante, 1987).

⁹ VIEIRA, João Luiz. “Anatomias do visível: cinema, corpo e máquina de ficção científica”, in NOVAES, Adauto (org.) (2003).

Contudo, mesmo nesta era mecânica, junto aos novos ideais de velocidade, eficiência e produtividade elevados à categoria de valor máximo, surge uma visão crítica e distanciada, na qual os ícones da nova sociedade de consumo, tais como carro, rádio ou máquina de lavar roupa, aparecem ligados a uma sensação de ansiedade e como elementos de desestabilização social e afetiva e de descontrole. Essa visão distópica é consagrada em *Metrópolis*, de 1926, a obra-prima de Fritz Lang, que ainda hoje influencia a cinematografia, seja pelos seus temas, pelo tratamento visual ou pelo seu *décor* futurista que retorna em *Blade Runner*, o *cult movie* de Ridley Scott, nas diversas seqüências de *Batman* e na trilogia *Matrix*, talvez o filme mais mencionado dos últimos anos, dos irmãos Wachowski.

A característica marcante de *Metrópolis* é a sua dupla envergadura, fato comum nas mais sofisticadas narrativas de ficção científica: de um lado questiona o efeito do poder tecnológico e das estruturas do artifício sobre todos nós e do outro celebra o cinema de ficção científica e o fascínio que ele exerce. Pensar o humano como parte de uma engrenagem foi uma das tarefas às quais a ficção científica se dedicou: em *Metrópolis*, a seqüência da criação do robô Maria é eloqüente porque apresenta a inter-relação do natural e o mecânico, e entre a mulher e a máquina, ela mesma corporificando a sedução. Ora, este robô humanóide está plenamente enraizado no imaginário ocidental como promessa do engenho humano e como ameaça da nossa extinção ou substituição.

Seria tentador explorar na história do cinema sua relação com temas, tratamentos, personagens e questões que reconhecemos como pertencentes às narrativas de ficção científica. Os exemplos seriam numerosos, fato que podemos entender facilmente se considerarmos que nessa área temos, na própria enunciação, um oxímoro que associa a liberdade da ficção ao rigor da ciência, e que o cinema é, ele mesmo, uma particular associação de arte e técnica. Feitos um para o outro, diria o século XX, mesmo

quando, ou talvez especialmente quando, considerava a ficção científica um gênero menor, já que questionava a intervenção da técnica mais do que os caminhos (e descaminhos) da consciência humana rumo à sua autonomia, ou ao discutir a especificidade do cinema, que não se posicionava como arte porque não representava resistência à técnica.¹⁰ Resumindo, sendo o cinema híbrido, seria o terreno adequado para a acolhida desta forma narrativa que fala de hibridações, misturas, outras experiências espaço-temporais, outras subjetividades, inteligências e mesmo anatomias.

Vamos, no entanto, pensar diretamente nessa relação no cinema contemporâneo, buscando identificar as obsessões comuns que nele encontramos, basicamente na sua redefinição do que é o humano e em como se presentifica o universo de imbricação entre a técnica e o corpo.

Corpo e novas tecnologias

Podemos reconhecer no mundo contemporâneo um tripé composto pelas biotecnologias (incluídas nessa categoria estão a genética e a engenharia genética), as ciências cognitivas, relacionadas diretamente ao campo da inteligência artificial e da robótica, e as ciências da informação, que atuam na área dos computadores e das redes, além de atualizar nossas experiências de simulação, realidade virtual, ciberespaço, cibercultura etc. São evidentemente relacionadas, vinculadas ao que alguns chamam de algoritmização da vida ou do cotidiano, mas, para o que nos interessa mais diretamente, são *tecnociências*, isto é, atuam sobre uma realidade que é, a partir delas, o devir técnico do mundo.¹¹

Neste quadro científico atual inscrevem-se campos de problematização da vida e do corpo que produzem novas lógicas metafóricas com base em perspectivas geradas na biologia e na informática, que se fazem ver com clareza no cinema: há um novo tipo de anatomia para o humano e uma nova anatomia ci-

¹⁰ Esta avaliação da ficção científica como *menor* vigorou, com exceções, até os anos 1960, na periodização consensual dos estudiosos do tema. Quanto à relação cinema e arte, inscreveu-se numa polémica que cobriu parte do século XX: a técnica será o caminho de libertação do homem ou de sua escravização?

¹¹ A este respeito recomendamos a trilogia *Temps et technique*, de Bernard Stiegler (2001), sobretudo o terceiro volume, *Le temps du cinema et la question du mal-être*.

nematográfica que explora os diferentes níveis do artificial, por um lado, além de possibilidades do digital por outro, fazendo advir estéticas e efeitos novos.¹²

Podemos destacar duas tendências, que quase nunca se apresentam tão “purificadas”, mas que desenham as novas relações corpo–ficção–tecnologia, sucedendo-se nas imagens que frequentamos (ou que nos visitam) no cinema e que representam espécies de apostas teóricas que separam em correntes distintas os pensadores da atualidade.

Na verdade, desde os anos 1960, um novo imaginário do corpo começou a ganhar espaço; podemos dizer, seguindo as pistas de Le Breton (1999/2003a), que deslizamos da idéia de ser um corpo (em tensão com a alma, o espírito ou a mente) para a idéia de *ter* um corpo, novidade que alimentou os media de numerosas e inusitadas maneiras. Começava a se esboçar uma questão até então impensável e que se vinculava à aceitação ou recusa do corpo para um sujeito a quem são oferecidas as possibilidades não apenas de modificá-lo na aparência, mas também nos elementos fundamentais da sua estrutura.

O que vemos surgir é um corpo como *mutação*, produzido pelas regras de estetização geral da sociedade pós-industrial e por processos de singularização que falam ora da busca da perfeição por intermédio da disciplina absoluta e do controle (*body building*, cosméticas, dietéticas), da paixão pelo esforço (maratonas, *joggings*) e pelo risco (esportes radicais), ora das transformações e dos lugares das fabulações aberrantes, tais como *body modification*, *body art* etc., afinal o corpo também é um *fazer valor*. Sem deixar de ser o espetáculo.

Os herdeiros imediatos desse imaginário representam uma primeira posição nessa relação contemporânea corpo–novas tecnologias, tematizando as mutações até as suas formas mais radicais, por meio de figuras que são a própria simbiose com a máquina, criaturas híbridas com corpos variáveis, regenerativos, com trânsito livre entre os gêneros sexuais e os objetos. Cria-

¹² Sem dúvida a ficção científica tem sido a narrativa cinematográfica que mais explora os chamados “efeitos especiais”, investimentos técnicos e estéticos.

turas pós-biológicas ou pós-humanas que aparecem, ao mesmo tempo, como nosso futuro e nossa extinção. Significa dizer que a própria vida tornou-se técnica, o que leva estudiosos como Freeman Tyson a acreditar que, em cinquenta anos, teremos quer uma fusão plena interespecies, quer a gênese de espécies completamente novas.¹³

É interessante percebermos nesse enunciado ainda um outro sintoma: as declarações proferidas por cientistas das áreas de ponta das biotecnologias e da informática são muito mais ousadas do que as fantasias apresentadas pela ficção científica, literária ou cinematográfica. É como se a capacidade de fabulação que sempre caracterizou o mundo da arte e da ficção e que nos fazia conhecer universos e presentes paralelos à nossa realidade tivesse sido usurpada pelos novos tecnocientistas. Restou à ficção a função de expressar a inquietação humana diante das novas possibilidades, o que explica seu tom distópico ou a dose de grotesco e ironia que encontramos em cineastas como o canadense David Cronenberg, diretor, entre outros, de *Scanners, sua mente pode destruir* (1981), *Gêmeos: mórbida semelhança* (1988), *Videodrome* (1993), *Crash* (1996) e *ExistenZ* (1999).

Sobre ele diz Cynthia Freeland (2003: 234), num curioso artigo intitulado “Penetrando Keanu: novos orifícios com a mesma velha porcaria”:

David Cronenberg, diretor de *ExistenZ*, freqüentemente retrata distorções incomuns do corpo masculino, como no caso do cientista de *A mosca*. Os filmes de Cronenberg apresentam um marcado “desvio” de sexualidade até “invaginações”, como o herói de *Videodrome*, que desenvolve uma abertura estomacal na qual as fitas podem ser inseridas. Alguns de seus filmes rompem com o rigoroso dualismo corpo–mente como em *Scanners*, com seu herói telepático. Cronenberg se interessa pelo que ele chama de “A Nova Carne”, uma visão de novos corpos, com novos orifícios, novos órgãos sexuais e sem distinção clara entre os sexos. Eu o vejo continuando este processo em *ExistenZ*. *Matrix*, em compensação, parece enfadonhamente machista, com o mesmo ve-

¹³ Comentado por Luiz Alberto Oliveira em “Biontes, bióides e Borges”, in NOVAES, Adauto (org.) (2003).

lho conjunto de personagens: homem herói, auxiliado por uma amável parceira, uma conselheira maternal e uma forte figura paterna.

Em princípio, acreditamos que seja essa “estabilidade de eixos” a qualidade dos efeitos especiais, o marketing que os transformou em tema filosófico, o tornar-se capa de revistas do mundo inteiro e a dose “ideal” de senso comum que permitiu o sucesso da trilogia *Matrix* dos irmãos Wachowski, a ponto de serem cunhadas expressões como Geração Matrix, Cultura Matrix etc.

Talvez haja ainda outra diferença: o modo como o impacto tecnológico se dá sobre o corpo dos personagens: em *Crash*, no estilo Cronenberg, sondas, objetos técnicos, máquinas de visão e locomoção, bisturis e elementos que penetram a carne são grotescamente visíveis. Da mesma forma, as novas metáforas desse corpo plástico e mutante põem em cena noções como rejeição, mutação, contaminação e assimilação. Esse ser polimorfo será sempre menos sedutor que um herói, definido pela sua postura ou pela tarefa que se propõe a cumprir, como Neo, de *Matrix*.

O “abandono” do corpo

Se o corpo biológico parece obsoleto e se presta às imbricações com o mundo dos produtos biotecnológicos, há uma outra relação com o universo da técnica que também tem como objeto a sua superação. O projeto aqui é menos *corrigi-lo* “na própria carne”, por meio de próteses implantáveis e de produtos da nanotecnologia, e mais *libertá-lo* por processos de conexão mediatizados. Dizendo de outra maneira: para alguns entusiastas das novas tecnologias, o corpo é um vestígio fadado a desaparecer, de modo a permitir o acesso a uma humanidade gloriosa, porque é “consciência pura”, livre da carne que a enraíza no mundo, limita suas experiências e sua permanência.

Aqui, no universo do ciberespaço, fala-se na união do espírito com a máquina, criando a nova forma de existência para o homem do futuro. Seria, para os entusiastas, o acesso à perfeição, de onde se erradicariam a doença, a morte, a velhice e as imperfeições ao preço de separar, definitivamente, o espírito do corpo. Vejamos o que propõe Hans Moravec, cientista da área de robótica do Carnegie Mellon College, ao considerar a obsolescência do corpo humano como um dado e pregar sua superação:

Somos infelizes híbridos, em parte biológicos, em parte culturais: muitos traços naturais não correspondem às invenções do nosso espírito. Nosso espírito e nossos genes talvez partilhem objetivos comuns ao longo da nossa vida. Mas o tempo e a energia dedicados à aquisição, ao desenvolvimento e à difusão das idéias contrastam com os esforços dedicados à manutenção de nossos corpos e à produção de uma nova geração (Moravec apud Le Breton 2003b: 126).

As conseqüências são curiosas quando se adere com tal entusiasmo à perspectiva de telepresença e ciberespaço, que tem uma gênese curiosa, apontando para uma duplicidade do mundo medieval cristão onde havia um espaço para os corpos, esta realidade material, presente e histórica, e um espaço para as almas, fora do tempo e do espaço geofísicos, regido pelo princípio da eternidade.¹⁴

“Temo, infelizmente, que seremos a última geração a morrer”, é a “profecia” de G. J. Sussman, professor do Massachusetts Institute of Technology (MIT), lamentando não ser *ainda* contemporâneo do processo em que transporem nossos espíritos para um disquete e seremos transportados para uma máquina, sempre menos vulnerável do que o atual corpo humano. E, mesmo em caso de defeitos, a solução é simples: reinstala-se o disquete na próxima máquina (apud Le Breton 2003b: 127).

Creio que a sexualidade orgânica, corpo a corpo, pele contra pele, não é mais possível, simplesmente porque nada pode ter a

¹⁴ A este respeito, ver WERTHEIM, Margaret (2001).

menor significação para nós fora dos valores e da paisagem tecnomidiática (Ballard apud Le Breton 2003b: 135).

É no universo da cibercultura que o adjetivo virtual encontrou sua intensa prática, a ponto de considerá-la a nossa mais nova prótese da existência. E é este universo de anjos fantasiosos que percorre o imaginário ocidental desde o Paraíso de Dante até o universo Matrix.

Ensaio para uma pequena conclusão

O que as narrativas de ficção científica apresentam, e aqui o interesse são as de natureza cinematográfica, é a problematização das fronteiras entre subjetividade, tecnociência e outras possibilidades de experiências espaço-temporais. Tratam das questões surgidas no ambiente em que as tecnologias comunicacionais, biotecnológicas e informacionais são mais do que próteses, ferramentas ou extensão dos sentidos, realizando às vezes antecipações quase proféticas.

Internet, ciberespaço, realidade virtual são novos modos de interação homem-máquina. A máquina é o novo ambiente da experiência. Na integração que se põe em movimento entre seres biológicos e maquímicos, corpo e pensamento, matéria viva e inerte, carne e silício, nossas referências tradicionais ficam abaladas, e surgem outras questões: o fim do mundo e dos tempos, os paradoxos temporais, a comunicação com “inteligências” demonstrando formas de vida radicalmente diferentes, as desconstruções múltiplas das diferenças entre natural e artificial, humano e não humano, real e virtual, as mutações e reconstruções dos corpos humanos, as transformações do político.

O ambiente do cinema, que buscamos descrever sucintamente no início deste artigo, nascido com a cultura visual médica e a imaginação que a acompanhou, constitui, provavelmente,

seu mais fértil campo de expressão. Poderíamos citar numerosos e instigantes filmes realizados nos últimos anos, entre os quais *Cube*, *Pi*, *Gattaca*, *Minority report*, *Inteligência artificial* (esses dois últimos de Steven Spielberg), *Décimo terceiro andar* etc. Como já dissemos,¹⁵ esses filmes ajudam-nos a refletir sobre o nosso presente em mutação. Assim como a trazer o último argumento para este artigo: explícita ou implicitamente, tais filmes trazem consigo uma questão detetivesca – é preciso identificar algo e/ou alguém que também era presente na lógica da modernidade.

O que parece ter mudado é a forma da pergunta: não se trata mais de inquirir qual é a sua especificidade nessa tipologia produzida pelo evento crime, mas sim a que *espécie* você pertence neste novo real.

Talvez tenhamos saído de uma pergunta epistemológica moderna para um atual problema radicalmente ontológico: até que ponto permanecemos humanos?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRETON, David le. *L'adieu au corps*. Paris: Métailée, 1999.
- _____. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF, 2003a.
- _____. “Adeus ao corpo”, in NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa, R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- _____. “O nascimento da medicina social”, in FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *História da sexualidade I: A vontade do saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FREELAND, Cynthia. “Penetrando Keanu: novos orifícios com a mesma velha porcaria. Matrix: bem-vindos ao deserto do real”, in IRWIN, William (org.). São Paulo: Madras, 2003.

¹⁵ TUCHERMAN, Ieda. “Novas subjetividades: conexões intempestivas”, in “A cultura das redes”. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 2002.

- GILLE, Bertrand (org.). *Histoires des techniques et des civilisations*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
- GOIMARD, Jacques. *Critique de la science-fiction*. Paris: Pocket, 2003.
- HOTTOIS, Gilbert (org.). *Philosophie et science-fiction*. Paris: Vrin, 2000.
- . *Species Technica suivi d'un dialogue autour des species technica 20 ans plus tard*. Paris: Vrin, 2003.
- NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PAVEL, Thomas. *L'univers de la fiction*. Paris: Seuil, 1988.
- ROSSET, Clément. *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Biarritz: Distance, 1999.
- SERIS, Jean-Pierre. *La technique*. Paris: PUF, 2000.
- SERRES, Michel. *Éléments d'histoire des sciences*. 3. ed. Paris: Bordas, 1994.
- SFEZ, Lucien. *Le rêve biotechnologique*. Paris: PUF, 2001.
- SLOTERDIJK, Peter. *Sphères I; bulles*. Paris: Pauvert, 2002.
- STIEGLER, Bernard. *Temps et Technique III: Le cinéma et la question du mal-être*. Paris: Galilée, 2000.
- WERTHEIM, Margaret. *A história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.