

## **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 (JÚNIOR RATTS)

*Universidade do Algarve / Doutorado em Comunicação, Cultura e Artes*

### **Resumo:**

De acordo com o teórico da comunicação brasileiro Arlindo Machado, “vemos e ouvimos no interior de uma moldura que filtra tudo aquilo que, em função dos modelos gnosiológicos, culturais e econômicos vigentes numa determinada época e lugar, conforma o estatuto da visibilidade e da audibilidade” (Em *O sujeito na tela*, São Paulo, Paulus, 2007, p. 204). Com base no enunciado, a comunicação pretende perceber, a partir da análise crítica das narrativas de alguns filmes de ficção científica – *Presságio* (Knowing), de Alex Poryas, *2012* e *O dia depois do amanhã* (The day after tomorrow), ambos de Roland Emmerich e *Armageddon*, de Michael Bay, entre outros – como essa “moldura” (chamada de *brainframe* pelo teórico Derrick de Kerckhove) enquadra os personagens (principais e coadjuvantes) 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, a comunicação buscará analisar de que forma essas narrativas fílmicas constituem uma espécie de mecanismo/investimento simbólico (cuja eficácia se deve à manutenção de uma série de estereótipos representativos de determinadas classes socioculturais, entre outros fatores) 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 / Contemporaneidade / Corpo / Gênero / Sexualidade

---

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 as nossas aflições que, quando distante 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 me 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 pornôns 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, pretendo me concentrar nos filmes de ficção científica, mas 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 tem 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 todo 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 e etc., dispõem-se a revelar-nos que (e isso sem efeito especial algum, com exceção dos efeitos de fotografia, som e trilha sonora) que, 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 sexualidades?

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, onde 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 as 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: “já estamos em situação de realidade experimental. E é daí que vem a fascinação, por imersão e por interatividade espontânea” (2004, p. 21). Imersão e interatividade que se apresentam na forma dos noticiários que tornam comum a desgraça corriqueira das ruas e dos *realities shows* que concedem ao telespectador a sensação de que a vida pode mudar 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 a que Giddens chama de sistemas abstratos, que são justamente os mecanismos tecnológicos sobre os quais é depositada uma confiança cada vez maior, a qual é consequência “do distanciamento tempo-espaco e das grandes áreas de segurança na vida cotidiana que as instituições modernas oferecem em comparação com o mundo tradicional” (1991, p. 116). Essa confiança em sistemas abstratos, ainda segundo Giddens, “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” (Idem, p. 117). Paradoxalmente, com o desenvolvimento desses sistemas “a confiança em princípios impessoais, bem como em outros anônimos torna-se indispensável à existência social” (Idem, 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 auto-revelação (dos sujeitos, e também dos media, como no caso desse 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 manutenção dessa relação de confiança, a qual é o cerne da crítica de Baudrillard à compulsão do sujeito pela imagem.

Em *Telemorfose*, Baudrillard 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 na 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” (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” (2002, p. 15 e 16). Sobre esse envolvimento entre o mundo físico e o imagético também trata De Certeau 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” (1995, p. 42). Para resumir todos os exemplos, recorro à tese de Guy Debord 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” (1997, p. 18).

O que quero aqui defender é que esse comportamento hipnótico é resultado de uma promoção objetiva da verdade (cujas 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 por meio da beleza generalizada? Através de um equilíbrio imagético que depende da utilização dos signos certos na construção de um discurso que guarda algum ou alguns tipos de verdades.

Antes, porém, de demonstrar a forma como essa beleza se manifesta, é importante entender o que se quer dizer como verdade e como discurso da verdade. Para Foucault, “o discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade em vias de nascer diante dos seus próprios olhos” (1997, p. 37). E essa verdade, segundo Heidegger, 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’” (1995, p. 21); em suma, ao juízo de valor que o senso comum atribui às coisas do mundo através 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 Arlindo Machado,

*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” (MACHADO, 2007, p. 203).*

E como argumenta Stuart Hall:

*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 (2003, p. 368).*

Nesse processo que envolve a possibilidade da mensagem ser apropriada como um discurso significativo e ser significativamente decodificada, o signo assume um 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 muito claro Barthes, não advém do poder da razão, e sim do poder 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 ditada pelo olhar que “tem sempre a última palavra; nenhum conhecimento pode contradizê-la, ajustá-la, sutilizá-la” (Idem, p. 212). Essa imagem enquadrada em todos os seus detalhes corresponde então a um grande signo de uma determinada verdade composta de outros signos que a sustentam<sup>1</sup>. Como bem nos explica Barthes 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” (2003b, p. 30).

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 tratarem todas elas de uma farsa imagética. E para que isso não ocorra, aquilo que acreditamos, seja sobre o passado, o presente 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 no ecrã. 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 nelas próprias e no mundo que as antecede e permite existir?

Talvez porque a verdade da ficção esteja 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. O que não significa que a ficção não esteja compromissada com os signos do presente. Um fato curioso, por exemplo, é que o futuro de um determinado tempo apresentado pela ficção é sempre um futuro constituído por símbolos do presente. Os anos 2000 de *De volta para o futuro*, de Robert Zemeckis (*Back to the Future*, EUA, 1985) tem em todos os seus elementos a combinação de uma visão futurista aliada a uma (digamos) “aura” da década de 80; da mesma forma como o penteado de Luke Skywalker, bem como as roupas de Han Solo, personagens da saga *Star Wars*, de George Lucas são típicos dos anos 70/80. De maneira semelhante, veremos daqui a algum tempo que as máquinas de *Matrix* não eram mais do que os computadores ultrapassados da década do início do século XXI. Mas há ainda um porém e uma contradição: se a paisagem futurista é adequada ao presente através da estética visual contemporânea a cada uma das produções cinematográficas citadas, as relações que se estabelecem entre os gêneros nos três filmes obedece 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 (ou simplesmente tradicional). O que quero com isso é dizer que o futuro do cinema não vive sem o seu passado, ou melhor, sem o seu presente e com ele compõe uma paisagem cuja promessa de inteligibilidade não se restringe à apresentação de designers pseudorevolucionários de objetos futurísticos, mas também à representação de uma paisagem física e moral conformada em signos cuja eficácia depende da sua conformidade com as expectativas geradas pela cultura e difundidas em sociedade.

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, talvez por uma questão de tradição, principalmente nos filmes cinematográficos. Mas para perceber como essas narrativas de ficção científica se ligam à moral através 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 um texto de Umberto Eco intitulado *Os mundos da ficção científica* é fundamental. Apesar de Eco 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 *Alopi*, a *Utopia*, a *Ucronia* e a *Metatopia* e *Metacronia*<sup>2</sup>. 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” (1989, p. 202). Aqui, podem ser enquadrados os filmes catástrofes (ou para acompanhar a lógica de Eco para literatura, os filmes de antecipação), pois tornam críveis nossas racionalidades e nossos medos (nossas irracionalidades) sobre o futuro, visto que obedecem a uma perspectiva (uma possibilidade e até mesmo uma expectativa) negativa de futuro amplamente

difundida pela mídia, seja através de campanhas de conscientização em relação à melhora 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<sup>3</sup>, Lyotard 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 imageticamente (e sem muitas reflexões) em seus documentários e o filme *Presságio*, de Alex Proyas (Knowing, EUA, 2009) nos revela de forma estarrecedora, colocando seus personagens como vítimas de um cataclisma solar dilacerador para toda a humanidade.

Mas o mesmo filme que nos revela essa catástrofe, fala-nos de renascimento, de repovoamento de um planeta distante parecido com o nosso para o qual grupos de meninos e meninas são conduzidos por alienígenas na forma 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 este 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 a sua dinâmica enquanto que no segundo a relação sexual sem fins procriativos é transformada em ação desnecessária e imoral. A fé alienígena na heterossexualidade, a partir do 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) e, dessa forma, restringe através da imposição implícita de uma moral para os corpos (biopoder) a possibilidade do sujeito (desde sempre em dívida com a continuidade da espécie) viver sua sexualidade de forma mais inconstante e fluída. Em contrapartida, talvez por uma consciência dessa possibilidade é que os mesmo aliens-anjos (e é bom mesmo deixar frisado 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 de fim e de início, ambos presentes na memória e nas emoções produzidas pela memória influenciada pelos discursos da tradição evocados pelas lendas, fábulas e mitologias, vivenciadas ainda hoje como uma fantasia a partir da qual a realidade pode ser entendida e aceita. Não por acaso essas narrativas nos soam como releituras de histórias bíblicas que relatam um renascimento após o caos somente possível através da reprodução e, por isso, de uma esperança na heterossexualidade ou na adesão ao comportamento heterossexual de todos os personagens envolvidos na narrativa. Na Arca de Noé, 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 descendência. E outras variantes de ditos pecados são também amplamente perdoados/ignorados (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 falam 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 (Sodoma e Gomorra) ou do corpo que não exerce desmedidamente os desejos sexuais, mas também não obedece aos designios da procriação e também daqueles que já exerceram sua atividade procriativa e podem, por isso, ser descartados.

Nesse sentido, catástrofe, memória e tradição formam uma tríade por meio da qual surge uma beleza que provem 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 individuo dispõe para uma construção reflexiva do eu, para a constituição de

uma identidade que perpassa e se firma através da 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, a verdade retratada pelos *filmes de previsão* representa vivamente a convenção do pensamento que se liga ao sentido de início que se expressa geralmente por meio de convenções. Quando fala, por exemplo, da busca por uma língua remota, Norbert Elias 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” (1994, p. 23). Quer dizer, há um certo excesso na procura por um início das coisas que a tradição nos apresenta por meio das mitologias (sobre a língua, basta-nos lembrar da história da Torre de Babel) e o cinema reapresenta a partir de releituras dessas mitologias (vide 2012/Arca de Noé, Presságio/ Adão e Eva nos Jardins do Éden) que ao tentar nos conceder a sensação de início sempre possível (a esperança na humanidade) remetem-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. E isso ocorre a partir da conformação de todos esses elementos (tornados imagem) ao senso comum que tem sua base na razão dual, pois, como afirma Eric Landowski, “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’ [...]” (2002, p. 3). 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 este 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 das bestas e nos ajuda a satisfazer a vontade divina, pois, como afirmava Montesquieu, 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” (2005, p. 11). 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.

A fantasia produzida pelas narrativas da tradição e pelas novas formas de narrar através das tecnologias da imagem serve então como um mecanismo pedagógico por meio do qual a memória coletiva é construída (primeiro caso) e reapresentada (segundo caso). E no que se refere ao cinema, essa memória acionada pela fantasia se constitui a partir de uma filtragem<sup>4</sup> do conhecimento; de uma transformação do conhecimento em informação/em signos<sup>5</sup>. Esses signos unem-se então e formam aqueles cenários equilibrados – as cenas sociais e as cenas da ficção – sobre os quais o nosso olhar descansa em paz, visto que as dicotomias fazem parte de um processo de simplificação, que é consequência da necessidade do indivíduo contemporâneo em 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 acerca da relação entre a obra de arte e o olhar: “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” (2005, p. 25).

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, “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” (1989, p. 205). 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 a tese de Heidegger, “dá lei a si mesma e, por isso mesmo, também exige a inteligibilidade imediata do seu procedimento (aquilo que é tipo por ‘lógico’)” (1995, p. 21). 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 expectador e que, por fim, sugere a promoção de uma moral predominante na orientação do ver; de uma ordem que é a mesma exigida pela alma diante da obra de arte, nas palavras de Montesquieu, 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 à narrativa cinematográfica, conseguimos perceber 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. É é nessa relação de contraste entre o bom e o mau que nasce a beleza que tranquiliza o olhar, pois, conforme argumenta Eco 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” (2004, p. 147). 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 actual e do nosso destino futuro” (Idem, p. 145, *grifo meu*). É a partir dessa 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, intitulado *A nova Idade Média*, para percebermos fortes aproximações entre esses dois períodos históricos aparentemente tão distintos, principalmente se levarmos em conta as questões culturais e artísticas. Pois, como afirma Eco, “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” (1984, p. 95).

Tendo isso em vista, torna-se fácil entender porque, no filme 2012 de Roland Emmerich (EUA, 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 reate os laços matrimoniais. O contraste, nesse caso, é apresentado através da 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 espacialmente por sua própria vontade, a qual geralmente está ligada a uma dedicação/obsessão por um projeto ou um ideal). Outro celibatário (dessa vez um cientista) também é morto por sua própria criação em *O Núcleo – Missão ao centro da Terra*, de John Amiel (The Core, EUA, 2003) e o personagem interpretado por Stanley Tucci no mesmo filme (um cientista com traços 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), da mesma forma como a esposa de Ló é transformada em estátua de sal por não conseguir se separar física e subjetivamente de sua própria luxúria. Interessante é 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 Aaron Eckhart e Hilary Swank de *The Core* (cada um à sua maneira uma espécie de *workaholic* e, por isso, distantes das atividades corporais procriativas).

Além dos mocinhos que precisam viver e dos indivíduos antiprocriativos levados à morte, ainda há os personagens-mártires cuja tarefa de procriação tendo sido efetivada, permite com seu suicídio voluntário que a ação de procriar permaneça efetiva no futuro através dos demais personagens que vão sobrevivendo. É o caso dos astronautas de *Impacto Profundo* (Deep Impact, EUA, 1997, dir.: Mimi Leder) que decidem colidir contra um cometa para salvar a Terra e ainda de Bruce Willis, em *Armagedom*, de Michael Bay (EUA, 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 uma revitalização da simetria entre os gêneros e as sexualidades; e a simetria nas relações consideradas naturais é, como vimos, organizada a partir da decisão de quem deve sobreviver e de quem precisa morrer.

Ou seja, uma revitalização que alude a um quebra de valores emancipatórios feministas em prol da promoção de uma retomada da ordem tradicional da procriação, que se baseia num pensamento simbólico que, segundo Michel Bozon, traduz a diferença dos sexos em uma linguagem binária e hierarquizada na qual o feminino está sempre assinalado no lado inferior (2004, p. 21). Ainda de acordo com Bozon, essa ordem, a boa ordem, “é aquela que põe, social e sexualmente, as mulheres em seu verdadeiro lugar” (Idem, p. 20)<sup>6</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 EUA (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 secretário de confiança e possível futuro marido como percebermos no primeiro encontro entre os dois dentro da construção salvadora. Ainda dentro da arca, Cusack juntamente com Peet retomam o elo da tradição familiar e, para não esquecer (e retornando ao personagem-suicida), 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 novo mundo melhor. Curiosamente, essa atitude de Cage implica em uma espécie de rendição (após a morte da esposa, ele havia se tornado ateu, celibatário e *workaholic*), da mesma forma como Bruce Willis em *Armagedom* se redime de suas más ações do passado ao optar pela morte no asteroide. Vale lembrar também o segundo marido da esposa de Cusack em 2012, o qual com sua morte se redime de ter “contribuído” para a continuidade do 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 de sua própria vida, pois para ele o que importa 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 dá continuidade aos tradicionais mitos de criação nos quais a condição para a sobrevivência dos personagens ameaçados pelas catástrofes do presente e ansiosos pelo início de um futuro é o compromisso com a procriação. Uma nova terra precisará de novos homens a serem 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 fala-nos de fim e de início, os ciclos naturais da vida. E fala-nos também dos nossos medos e anseios, de morte e de eterno. Como menciona a filósofa Diótima 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, através 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, 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” (1989, p. 206). O autor continua: “Ou seja, ao apostarmos nos resultados da nossa conjectura, consideramos que, se as coisas fossem realmente daquela maneira, tudo seria bem *equilibrado e harmônico*” (Idem, *ibidem*). Esse processo de indução mencionado pelo autor de *O nome da rosa* me faz recordar da imagem-cristal analisada por Deleuze 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...” (2003, p. 78). 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”<sup>7</sup>.

Essas representações segundo Guacira Lopes Louro, “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” (LOURO, 1997, p. 81). Essas representações podem ser também, partindo do enunciado de Louro, entendidas como signos construídos para nos oferecer aquela comodidade sugerida por Richard Sennett como “necessária ao enfretamento das sensações perturbadoras e potencialmente ameaçadoras de uma comunidade multicultural” (SENNETT, 1997, p. 295). 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). As representações, com os discursos reais ou imaginários que engendram, criam “sistemas pré-determinados 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 dentro do 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 planejada através 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 sim possível, o que, no entanto não exclui o fato de que narrativas construídas dentro de uma ordem inteligível dominante revelam os valores/vícios sociais e culturais e conseqüentemente os valores/vícios signícos de um tempo. E que esses mesmos valores/vícios estão relacionados àquela dimensão simbólica sobre o *outro* de que fala Norbert Elias<sup>8</sup> e que é base das relações sociais segundo Bourdieu<sup>9</sup>. O fato, por exemplo, dos *visitors* em *V<sup>10</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 de padrões físicos necessários a uma boa audiência. A beleza do Hulk de *The Incredible Hulk*, de Louis Leterrier (EUA, 2008) que, se avançarmos adiante na aparente monstruosidade verde, nos deparamos com um rosto de traços harmônicos (simétricos) encontrados em passarelas de moda que se contrapõe à (essa sim) fealdade (assimetria) do real monstro interpretado por Tim Roth, percebemos um equilíbrio entre o bem e o mau 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). Além disso, vale lembrar que o Hulk nada mais é que um rapaz incompreendido, vítima da ciência e comprovadamente heterossexual (não se esquecer do eterno amor do personagem pela doutora Betty Ross), enquanto que seu opositor é um homem sem família, ambicioso e que opta por se fazer de cobaia dos usos das biotecnologias. Moralmente e arbitrariamente falando, podemos dizer 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 ao reconstruírem seus corpos a partir de sua própria vontade (através 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 através de outras formas mais bem tecnicamente elaboradas de gerar 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>11</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 Norbert 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 a qual o autor/argumentista/diretor alude através da razão fantasiada no ecrã 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>12</sup> estaríamos a adentrar à 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 auto-revelação (intimamente ligado a nossa necessidade por revelações), em verdade, um trabalho constante e disciplinar de pedagogia através do qual tenta-se 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 mostra 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, um repetida lei que, reivindicando uma naturalidade absoluta, desabsolutiza as potencialidades naturais dos corpos.

**BIBLIOGRAFIA**

- ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002;
- BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. São Paulo, Martins Fontes, 2003a;
- BARTHES, Roland. Mitologias. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil LTDA, 2003b;
- BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Lisboa, Edições 70, 1975;
- BAUDRILLARD, Jean. Telemorfose. Rio de Janeiro: Mauad, 2004;
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa, DIFEL Difusão Editorial, 1989;
- BOZON, Michel. Sociologia da sexualidade. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 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;
- CHARLES, Sébastien. O individualismo paradoxal: introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky. In: LIPOVETISKY, Gilles. Os tempos hipermodernos. São Paulo, Editora Barcarolla, 2004;
- DE CERTEAU, Michel. A cultura no plural. Campinas, SP: Papirus, 1995;
- 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;
- Docência, memória e gênero: estudos sobre formação / Denice Barbara Catani (Org.). São Paulo: Escrituras, 1997;
- ECO, Umberto. Funes ou a memória. In O fim dos tempos. ECO, Umberto & etc. (org). Lisboa, Terramar Editora, 1999;
- ECO, Umberto. História da beleza. Rio de Janeiro, Record, 2004;
- 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 Editora, 1994;
- FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. Lisboa, Relógio D'água Editores, 1997a;
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 1: a vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1997;
- GIDDENS, Anthony. As conseqüências da modernidade. São Paulo: UNESP, 1991;
- HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003;
- HEIDEGGER, Martin. Sobre a essência da verdade. Porto, Porto Editora, 1995;
- JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Lisboa, Editora 70, 1993;
- LANDOWSKI, Eric. Presenças do outro. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002;
- LE BRETON, David. A sociologia do corpo. Petrópolis, Editora Vozes, 2ª Ed., 2007;
- LIPOVETSKY, Gilles. A era do após-dever. In: MORIN, Edgar e outros. A sociedade em busca de valores. Lisboa, Instituto Piaget, 1998;
- LOURO, Guacira Lopes. Gênero e magistério: identidade, história, representação. In: LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Horizonte, Autêntica, 2007;

- LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte, Autêntica, 2008;
- LYOTARD, Jean-François. O inumano: considerações sobre o tempo. Editorial Estampa, Lisboa, 1997;
- MACHADO, Arlindo. O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo, Paulus, 2007;
- MONTESQUIEU, Charles de Secondat. Elogio da sinceridade. Fenda, Fenda Edições, 2005;
- MONTESQUIEU, Charles de Secondat. O gosto. São Paulo: Iluminuras, 2005;
- MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. Lisboa, Instituto Piaget, 2001;
- PLATÃO. O banquete. Lisboa, Edições 70, 1986;
- PRADO, Marcos Aurélio Máximo. Preconceito contra homossexualidades: a hierarquia da invisibilidade. São Paulo, Ed. Cortez, 2008;
- SENNET, Richard. Carne e pedra. Rio de Janeiro: Record, 1997.

<sup>1</sup> De acordo com Martine Joly, “aquilo a que chamamos uma ‘imagem’ é algo de heterógeneo. 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 [...]” (JOLY, 1994, p. 38);

<sup>2</sup> Ver mais em Os mundos da ficção científica. In Eco, Umberto. Lisboa, DIFEL, 1989;

<sup>3</sup> Ver em Se pudermos pensar sem corpo. In LYOTARD, Jean-François. O inumano: considerações sobre o tempo. Editorial Estampa, Lisboa, 1997;

<sup>4</sup> 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. Ver mais em Funes ou a memória. In ECO, Umberto. O fim dos tempos. ECO, Umberto & etc. (org). Lisboa, Terramar Editora, 1999, 224 – 232;

<sup>5</sup> 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, o qual, 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 Edgar Morin, 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” (2001, p. 160). E logicamente é só com a vida que a informação surge e transformar-se na própria vida ou nas formas mais eficazes de entender a vida, conforme essas informações se convertem em signos que obedecem uma ordem estabelecida pela cultura como naturalmente inteligível;

<sup>6</sup> A boa ordem tem a ver com aquilo que se acredita pertencer à “natureza” do homem e da mulher e a qual é gerenciada a partir dos papéis que se desenvolvem em prol da fecundação. Como bem assinala o sociólogo francês David Le Breton: “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. Aí 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” (2007, p. 65). A ordem, pautada na procriação, estabelece assim tanto o comportamento em sociedade como as características subjetivas consideradas próprias do feminino, conforme examina Montesquieu: “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. E 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” (2005, p. 53).

<sup>7</sup> Ver “Repleto quanto a cinema”. In BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Edições 70, Lisboa, 1975, p. 66;

<sup>8</sup> “As situações sociais que exigem, para efeitos de comunicação, 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);

<sup>9</sup> 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);

---

<sup>10</sup> V é um seriado americano de ficção científica exibido na ABC. Estreou em 3 de novembro de 2009.[1][2] 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 vêm em paz, mas na verdade têm outros propósitos;

<sup>11</sup> Diz Foucault no início do seu primeiro volume da História da Sexualidade: "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" (1997, p. 9);

<sup>12</sup> Gilles Lipovetsky denomina como o terceiro momento histórico da moral (ou a era do Após-dever) a qual 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 mediáticos" (LIPOVETSKY, 1998, p. 35).

