CORPO HÍBRIDO: VARIAÇÕES DO FEMININO NO CINEMA.

HYBRID BODY: VARIATIONS OF THE FEMININE IN THE MOVIES

Ana Mery Sehbe De Carli[1]

Universidade de Caxias do Sul

sdecarli@terra.com.br

Resumo: O corpo híbrido é parte da tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, PUCSP, 2007, que tem como título *O corpo no cinema : variações do feminino.* O objetivo é analisar o corpo feminino no cinema tendo em vista o levantamento de categorias-chave que apresentam sintonias com o imaginário coletivo, para cuja construção, a contribuição do cinema é primordial. Para análise foram selecionados 32 filmes, que apontam para sete categorias para o corpo feminino: corpo fatal, corpo fatal-fálico, corpo erótico, corpo erótico-dionisíaco, corpo emergente, corpo híbrido e corpo voador. A proposta para esse encontro é a apresentação do corpo híbrido. Aquele que reúne em um mesmo corpo o mecânico e o orgânico, a cultura e a natureza, o simulacro e o original, características femininas e masculinas, fecundação natural e manipulação genética, transgredindo as fronteiras e dando por agonizantes os dualismos iluministas excludentes. Esse artigo pode contribuir com os estudos do corpo como comunicação, considerando a revisão histórica, a analise cuidadosa e a categorização.

Palavras chave: cinema, corpo feminino, híbrido

Abstract: The hybrid body is part of the doctoral thesis in Communication and Semiotics, PUCSP, 2007, whose title is *The body in the movies: variations of the feminine*. The objective here is to analyze the female body as presented in the movies, considering a survey of key categories which are in tune with the collective imaginary in whose construction movies contribution is fundamental. The analysis of the 32 movies selected, points out seven categories for the female body: fatal body; fatal-phallic body; erotic body; erotic-dionysiac body; emerging body; hybrid body, and flying body. The purpose for this meeting is the presentation of the hybrid body. The one that joins in the same body mechanical and organic conditions, culture and nature, female and male characteristics, natural breeding and genetic manipulation, surpassing the boundary and taking as agonizing the excluding dualism of the Iluminism. This paper can contribute to studies of the body as communication, regarding historical survey, careful analysis, and categorization.

Key words: movies; female body; hybrid.

Santaella (1996, p. 64) diz que o homem, talvez o mais frágil animal que surgiu na biosfera, só pôde nela sobreviver porque, sendo o mais frágil, desenvolveu uma força de que todos os outros animais são desprovidos: capacidade de projetar, planejar o futuro. As técnicas e as inovações encarnadas no humano, nos últimos 50 anos, comprovam sua capacidade de autoprojeção e auto-aperfeiçoamento. Além da intervenção no próprio corpo, o homem projeta, aperfeiçoa e muda o meio ambiente.

O marca-passo, o rim transplantado, a lente de contato, a manipulação genética, a mudança de sexo, o satélite para rebater a comunicação *online*, a tecnologia para driblar o tempo e vencer o espaço, os espaços cibernéticos, que reúnem idéias e memórias do mundo em tempo real, enfim o conhecimento para a geração de mais conhecimento tem aperfeiçoado o corpo com novos saberes e próteses e

---

[1] Doutora em Comunicação e Semiótica, PUCSP, 2007. Professora do Departamento de Artes da Universidade de Caxias do Sul. Coordenadora, UCS, do MBA Executivo em negócios da moda, parceria com IBModa. Publicou *Palavra Prima: as faces de Chico Buarque* (0rg.), 2006; *O Sensacional da Moda* (2002) entre outros artigos e capítulos em livros e revistas indexadas.

transferido para máquinas a sobrecarga operacional que exaspera o humano. Segundo McLuhan (1998), as extensões do corpo a memória coletiva da humanidade não param de crescer. Para Santaella (1996), essas extensões nem estão mais atreladas ao corpo humano, "nosso cérebro cresce fora do corpo em memórias maquínicas", os computadores. Serres (2004, p. 112-113) diz que o instrumento não é um prolongamento, não é uma extensão, mas uma objetivação: "Nosso corpo se desembaraça e se reduz; como poderia ele engajar-se em novas aventuras se, durante o caminho evolutivo, não se desfizesse do peso das coisas que já sabia fazer?"

Lèvy (1997, p. 27-33) refere-se às agregações internas e externas ao corpo natural, como um tipo de virtualidade, no sentido de vir a ser, de possíveis transformações do corpo. Desde que nos cobrimos com peles de animais, para proteção ou para reconhecimento de poder, saímos do natural para o cultural, rumo ao tecnológico. Há muito tempo, estamos aperfeiçoando nossos corpos com alimentação apropriada, exercícios, hábitos de higiene, *body building*, *body modification*, cirurgia plástica estética ou corretiva. Há muito tempo, estamos nos misturando aos outros e aos artefatos por meio de transplantes, enxertos e próteses, devido ao avanço da biotecnologia. Mal se distingue o natural do enxerto orgânico ou tecnológico depois de revestido pela pele.

Estudos recentes da genética têm mostrado a possibilidade de manipulação, modificação e hibridização nas plantas, nos animais, e por que não nos humanos? Apontando para um vir-a-ser, um "*continuum* biológico virtual muito mais vasto e ainda inexplorado", diz Lèvy (1997, p. 27). Essa virtualização dos corpos refere-se à possibilidade de reparar ou substituir peças danificadas, potencializar capacidades e conhecimentos, mesclando natural e artificial tecnológico, ou construindo um artificial tecnológico absoluto: a espécie humana vem testando uma nova etapa na aventura de autocriação que nos sustenta.

Aí, o imaginário da literatura e do cinema compõe histórias visionárias e horripilantes. Frankenstein, a figura grotesca criada por um médico a partir de órgãos e membros de pessoas recém-mortas, é o primeiro mito dos clássicos da literatura popular. A criatura retorna, freqüentemente, às letras ou às telas em releituras.

O professor de sociologia, Le Breton (1995, p. 50-67), mais catastrófico do que redentor, reconstitui, em seu artigo "A síndrome de Frankenstein", os conflitos referentes à ontologia do humano frente às inovações biotecnológicas do corpo reconstruído. Partindo do conto "Frankenstein ou o Prometeu moderno" (1818), de Mary Shelley, passa pela "A ilha do Doutor Moreau" (1896), de H.G. Wells, onde as experiências moldam criaturas híbridas entre o animal e o homem e cita, também, o romance *Les mains d'Orlac* (1920), de Maurice Renard, que versa sobre o implante das mãos de um assassino em um pianista virtuoso, e a conseqüente rejeição do pianista às mãos que tinham histórias de violência muito diferentes das suas originais. O autor chega ao século XXI e mostra controvérsias que se instalam com próteses, enxertos, transplantes, enfim tecnologias que modificam as formas corporais do homem e, com certeza, estão às voltas com outra definição de sua humanidade.

Santaella (2003) mapeia essa nova humanidade e já a nomeia no título do livro: *Cultura e artes do pós-humano*. Em muitas manifestações da cultura, esse pós-humano se apresenta. Os seriados de TV assumem as inquietações sobre transplantes de órgãos ou misturas de artifícios tecnológicos ao corpo natural. "O homem de seis milhões de dólares", o Ciborgue, a primeira reconstrução cibernética do corpo acidentado, tem sua origem na história de ficção de Martin Caidin e inicia na TV em 1974; 108 episódios, muitas vezes reprisados, penetram no imaginário coletivo, não só nos EUA, seu país de origem, mas em muitos outros cantos do planeta. A aparência humana do Ciborgue é inalterada, apesar de toda a reposição de membros e órgãos, seu desempenho físico é otimizado, ele é forte e ágil, sua visão é superdotada, ele corre e salta em velocidade e altura impossíveis para o melhor dos humanos. Em 1980, entra em cena "A mulher biônica", também com características sobre-humanas. O próximo na lista é *Robocop* (1987, EUA), blindado e bem-armado, não conserva mais a aparência humana.

Além da recorrência dos ciborgues no imaginário fílmico, Santaella (2003, p. 284) fala da arte do "corpo protético", e enfatiza obras do seu maior representante, o australiano Stelarc, que vem investigando, desde a década de 70, o corpo e sua obsolescência, bem como a ampliação e substituição de suas capacidades, mediante próteses. As performances e as reflexões biocibernéticas de Stelarc foram sempre muito perturbadoras, por que questionam a condição humana, propondo a expansão das nossas capacidades com a possível hibridização das próteses.

As idéias de Stelarc (1997, p. 52-66) são vanguarda no meio artístico e intelectual, salientam-se três, entre elas. A primeira diz que "as noções da evolução das espécies e distinção de gênero são remapeadas e reconfiguradas em hibridizações alternadas de homem-máquina". Ele considera ultrapassadas as preocupações metafísicas que distinguem corpo/alma, e volta sua atenção para a questão corpo/espécie, à medida que o corpo está sendo reprojetado – diversificado em forma e função. A segunda idéia refere-se à questão do desejo, que também é humano, é erotismo, é vida. Aí Stelarc dá sua sentença: o corpo não pode mais ser visto como um lugar para a psique ou o social, é necessário "ver o corpo [...] como uma estrutura a ser monitorada e modificada. O corpo não como um sujeito, mas como um objeto – não um objeto de desejo, mas um objeto de projeto". Um tanto radical a posição de Stelarc, especialmente para os estudiosos da subjetividade, mas apropriada para um artista e pesquisador atento à crise do corpo humano em sua passagem para o pós-humano, assim caracterizado por suas hibridizações com máquinas ou com animais.

A terceira idéia de Stelarc (1997) diz que temos que ultrapassar a nossa preocupação com a liberdade de pensamento, para começarmos a nos acostumar com a liberdade de formas, liberdade para modificar o corpo. A pergunta que se segue é: a espécie humana vai permitir que os indivíduos construam códigos genéticos alternativos? A resposta de Stelarc é uma nova proposição para a ética: "A liberdade fundamental é os indivíduos poderem determinar o destino de seu próprio DNA."

Stelarc propõe uma mudança de paradigma, se a reivindicação até então era liberdade de pensamento, daqui para frente, a luta será pela liberdade de forma. Essa será uma tarefa árdua, pois implica desfazer ideais arraigados na cultura contemporânea, que valoriza sobremaneira o corpo bem torneado, a beleza e a juventude.

As ficções do cinema, com seu papel de abrandar os medos da humanidade, trazendo monstros para a tela, têm criado formas híbridas de humanos e outras coisas que surpreendem o imaginário mais fértil. "Guerra nas estrelas", por exemplo, apresentou um desfile de novas criaturas, de robôs de lata a seres falantes e inteligentes de duas cabeças, de hologramas vivos a *jedis* muito feios e sábios, enfim um excesso digno das feiras de terror. Um excesso pós-moderno ou neobarroco, segundo Calabrese (1998), em que novas formas, novos monstros são desestabilizadores, porque revertem a ordem tradicional das categorias de valor. O *Jedi*, protagonista de "Guerra nas estrelas", é muito velho, pequeno, rosto esverdeado e enrugado, seu semblante é um misto de homem e símio; apesar de disforme ele é bom, justo e sábio. Assim, o cinema, como representante do imaginário coletivo, deleita-se nessa aventura da representação híbrida de humano e de outras coisas.

Ao menos duas correntes ideológicas podem ser identificadas quando se fala do pós-humano no cinema. A primeira, catastrófica, assume a interferência no corpo natural, ou a autocriação do homem pelo homem, como tabu religioso. Maldita é a pretensão do homem em competir com Deus, sustentam as correntes espirituais. Daí surgem no imaginário fílmico os híbridos assustadores como o *Frankenstein*, os *aliens de* diversos tamanhos e formas que ameaçam seu criador.

A segunda corrente, a redentora, formada por artistas das novas tecnologias, empenhados em humanizar as tecnologias, em torná-las interfaces amigáveis ao homem garante: "É preciso acreditar que o homem constrói seu presente e projeta seu futuro cada vez melhor." (DOMINGUES, 1997, p. 15). Se o corpo assume a posição de "objeto de projeto", segundo Stelarc, os projetos serão voltados para o melhor.

Alguns filmes foram selecionados para representar o corpo híbrido. São eles: "Tudo sobre minha mãe" (Espanha, 1999); "Gattaca a experiência genética" (EUA, 1997); "Alien: a ressurreição" (EUA, 1997); "Blade Runner" (EUA, 1982).

1 FILMES E COMENTÁRIOS

O que reúne os corpos sob a mesma categoria é a característica de eles serem híbridos. Por híbrido entende-se a encarnação num corpo de naturezas até então consideradas diferentes. Naturezas apartadas cultural e cientificamente, que, até prova em contrário, eram incapazes de viver em simbiose.

Para Haraway, diz Santaella (2003, p. 186), "ciborgue é a encarnação de um futuro aberto às ambigüidades e às diferenças [...] somos todos ciborgue", nos misturamos a toda hora com os outros e com artefatos, em mundos reais ou virtuais. Continua Santaella (p.187): em um mesmo corpo reúnem-

se o mecânico e o orgânico, a cultura e a natureza, o simulacro e o original, a ficção científica e a realidade social; e por acréscimo próprio, reúne-se, ainda, num mesmo corpo características femininas e masculinas, fecundação natural e manipulação genética, transgredindo as fronteiras e dando por agonizantes os dualismos iluministas.

Essas ambigüidades também estão presentes no pensamento de Baudrillard, que tenta distinguir a confusão *trans* (prefixo latino que significa movimento para além de), que se instalou na sociedade dos anos 1960/70, com as subdivisões: transexual, transgenética e transcibernética. Assim, a revolução sexual, ao liberar todas as virtualidades do desejo, leva à interrogação fundamental: "Sou um homem ou uma mulher?" Em "Tudo sobre minha mãe", está caracterizada a experiência transexual, pois o corpo travestido tem características femininas e masculinas.

A revolução genética em curso leva à questão: "Sou um homem ou um clone virtual?" A experiência transgênica está presente em "Gattaca", em que a fecundação do óvulo e do espermatozóide dos genitores sofre a interferência da manipulação artificial. Está presente em "Alien, a ressurreição", quando a experiência mistura humanos à alienígenas, que por sua vez são biomaquínicos.

A revolução cibernética leva o homem, diante da equivalência entre cérebro e computador, à interrogação crucial: "Sou um homem ou uma máquina?" No filme "Blade Runner" os replicantes têm a aparência mais que humana, querem se tornar indistingüíveis.

As hibridizações dos filmes selecionados para essa categoria não são, portanto, da mesma natureza; cada hibridização, em si, considera a concorrência de elementos de natureza distinta. Pluralidade, polimorfia, é a realidade do imaginário fílmico múltiplo, eclético, permeado de releituras, enfim pós-moderno e pós-humano.

1.1 "TUDO SOBRE MINHA MÃE"

Os elementos principais da trama almodovariana são personagens estranhos, histórias polêmicas, diálogos cortantes, situações inusitadas conduzidas com naturalidade e focadas nas emoções humanas. Nenhum personagem, por mais desviante que seja, sofre julgamento moral ou é penalizado no mundo de Almodóvar.

Almodóvar se reconhece como um grande escutador, sua atenção sempre foi dobrada para os diálogos triviais que acontecem nos lugares comuns, como ônibus, elevador e telefone. "Muitos dos diálogos e situações de meus filmes surgiram de conversas que escutei em lugares comuns." (ALMODÓVAR apud BERNARDES, 2004, p.13-19).

Em "Tudo sobre minha mãe", a enfermeira Manuela, depois de perder seu filho de 17 anos, atropelado em Madrid, vai a Barcelona atrás do pai, o travesti Lola, para lhe dar a triste notícia. Lá, reencontra sua amiga Agrado, também travesti; trabalha para a atriz homossexual Huma Rojo; conhece a Irmã Rosa,

assistente social, grávida, aidética, que para completar o circo almodovariano espera um bebê de Lola, o travesti. O filme mostra algumas das transgressões da contemporaneidade: o homossexualismo, o travestismo, as drogas, a Aids. Dentre elas, destaca-se o hibridismo ou a estética transexual nos travestis Agrado e Lola. Os dois personagens constroem sua imagem utilizando artifícios, sejam eles mudar de sexo, ou o jogo dos signos vestimentares, morfológicos, gestuais, característicos dos travestis, diz Baudrillard (1992, p. 27).

Assim, o rosto dos travestis é suavizado com cirurgias plásticas, enxertos; o corpo é siliconado, para esculpir curvas, os seios têm tamanho e proporção femininos, são implantados, e as roupas femininas, saias principalmente, são as preferidas. Porém, os travestis conservam o pênis. O argumento na fala deles é: "Os homens gostam, vai lá entender os homens [...] os clientes gostam de pneumáticas (seios fartos) e um pau."

Salabert (2003, p. 237-239) no seu livro *Pintura anêmica e corpo suculento*, comenta a "ironia truculenta" de Joel-Peter Witkin ao se apropriar, em suporte fotográfico, da clássica Vênus de Botticelli, travestindo-a com um pênis, apesar dos seios arredondados e dos longos cabelos agora negros. Esse hibridismo não é uma atitude desmitificadora, é sim uma liberação do conteúdo, como tirar um vestido, uma marca do corpo. Logo, a fotografia de Witkin, o travestismo em Almodóvar se ajusta à transestética de Baudrillard, porque nada se contradiz: "as tetas e o pau" podem coexistir num mesmo espaço cultural, ou seja, no próprio corpo transexual. Tanto Witkin como Almodóvar, como Beardsley (há um século, na ilustração de Salomé de Wilde) trabalham numa reinvenção recreativa transexual. Para Baudrillard, o excesso *trans* no pastiche, na comédia ou na ironia, quanto mais recorrente mais suscita a indiferença. Em 1984, conta a edição especial da revista *Veja* (p.137): "Fenômeno inédito, o Brasil festejou a graça e a beleza de um travesti, Roberta Close, que posou nua em revista, deu entrevistas na televisão e foi cantada em versos por Erasmo Carlos, que compôs a música *Close.*"

Voltando as questões do filme "Tudo sobre minha mãe", a ambigüidade não é só física, o desejo é ambíguo também. Manuela, a mãe, conta sobre seu relacionamento com o parceiro Esteban que virou Lola: "Quando voltei para Barcelona, encontrei meu marido com um par de tetas [...], no começo estranhei, mas depois me acostumei, ela era um bom marido [...] O mais interessante era o seu ciúme, não me deixava usar mini, nem biquíni [...] muito interessante ser machista com um par de tetas."

Por outro lado, o travesti Agrado, no filme, questiona os desejos transexuais dos jovens: "Não entendo por que todos da companhia de teatro estão obsecados pelo meu pau. Nina (a jovem atriz amante de Huma) quer ver e tocar no meu pau [...] esses jovens não têm nojo de nada."

Os travestis tentam a feminilidade do gesto, o olhar sedutor, cabelos longos alisados, maquilagem, o caminhar sensual, tentam de tudo para tornar seu corpo curvilíneo; sapatos com salto e até *tailleur* Chanel falsificado, mas sua forma trai o gesto. Mesmo com toda a moderação e delicadeza a natureza trai. O travesti tem o corpo e a forma masculinos, são indisfarçáveis as linhas mais retas, as massas

musculares maiores, o quadril mais estreito, ombros e tórax mais fortes, a cintura menos perceptível e membros mais longos. Apesar de todo o artifício utilizado a ambigüidade persiste.

Almodóvar provoca, enfatiza a caricatura, para desdramatizar e, assim, estabelecer afinidades entre os personagens e expectadores. A afinidade não significa identificação, mas liberação de julgamento de moral de qualquer personagem, fator que ressalta as qualidades humanas do desviante e desvitaliza os preconceitos.

1.2 "GATTACA"

Em "Gattaca" tem-se a experiência transgênica. A ciência domina a manipulação genética, seleciona os melhores gens, para projetar seres humanos com saúde, inteligência e traços físicos escolhidos, eliminando até a tendência à calvície. Na ficção, a reprodução é institucionalizada, existem bancos de fecundação, em que os genitores deixam óvulos e espermatozóides, registram especificações de como desejam seus filhos, e os cientistas manipulam os gens, construindo os filhos saudáveis e sempre melhores, como um "projeto" de qualidade para espécie.

"Gattaca" conta a história de Vincent, um filho gerado de uma relação amorosa, à moda antiga, e que, já ao nascer, tem seu destino traçado. No primeiro exame de sangue, é detectado que o menino terá depressão, déficit de atenção, doenças cardíacas e outras disfunções em índices percentuais. O índice de 99% de probabilidade de desenvolver doença do coração e morrer aos 30 anos de idade rotula Vincent como "inválido", "uterino", "filho da fé". Vincent, além de não ser aceito nas escolas, pelos cuidados necessários e pelo valor alto do seguro requerido a um cardiopata, é discriminado pelo pai, que não dá ao menino seu nome. Atualmente, já estão sendo delatadas as discriminações na seleção de emprego decorrentes do teste de DNA, noticia a revista *Veja* (2008, 169).

O filme representa uma grande mudança nos paradigmas sociais e também religiosos. A cultura institucionalizada no futuro de "Gattaca", que em alguns aspectos é o nosso presente, reverte a ordem da natureza, desautoriza as legitimidades religiosas e sociais, entre elas a ética em relação ao aborto e o romantismo da concepção natural.

O corpo humano passa a ser projeto e não acaso, bem como prediz Stelarc; o sexo, mesmo quando legitimado pelo casamento para procriação, é destituído dessa função por consenso. Os mais resistentes e românticos, como os pais de Vincent, na concepção do segundo filho, apelam para a fecundação artificial com seleção genética. Mais uma questão, agora de ordem ética: depois de fecundados *in vitro*, quatro óvulos saudáveis, são oferecidos aos genitores; é necessário que se faça a opção, o que implicará na possível eliminação de três. O embrião dentro ou fora do útero materno é vida? Que tipo de mal-estar pode isso provocar nos genitores? Opção, aqui, significa eliminação não de coisas mas de óvulos fecundados?

A revista *Veja* (1988, p. 126), na edição comemorativa de 20 anos, comenta, como o grande acontecimento da década de 70, o nascimento de Louise Brown, o primeiro bebê de proveta. O acontecimento forçou barreiras da ética e sacudiu o próprio conceito de maternidade, com o nascimento de uma nova figura na composição da sociedade moderna: a mãe de aluguel. Daí a pergunta a ser regulamentada: quem é a verdadeira mãe? a que fornece a célula ou a que fornece o útero para o desenvolvimento do bebê? Apesar das polêmicas, todos os casos levados perante os tribunais consideraram mãe a que forneceu o óvulo para a fecundação. A Igreja católica proibiu a seus fiéis a concepção *in vitro*.

O hibridismo em "Gattaca" projeta a melhor composição genética para o homem. Aí, sobressai-se o gesto moderado que vai caracterizar o jeito de falar, andar, comportar-se, cantar, dançar e amar dos homens e das mulheres que formam grupo dos selecionados geneticamente. O excesso, a transgressão, a luta pelo aprimoramento, o desafio de sempre se superar é o cotidiano de Vincent, o "uterino", o resultado do acaso ou da seleção natural. Os ambientes, as relações de trabalho, as relações amorosas são destituídas de contaminação, tudo é muito *clean*, sem ornamentos, sem improvisos, como o ideal da procriação projetada. As roupas para os selecionados são terno e gravata masculinos e o costume feminino; para os "inválidos" são uniformes profissionais. A roupa no filme não se relaciona com a moda, funciona como parte de um projeto para o ser.

1.3 "ALIEN: A RESSURREIÇÃO"

Em "Alien: a ressurreição", o híbrido ou transgenético é resultado da contaminação humana com uma espécie alienígena, que por sua vez é misto de máquina e animal. Sigorney Weaver é a Tenente Ripley, no primeiro filme de ficção científica da série, quando uma expedição espacial, em missão secreta, num futuro distante, sai em busca de sinais vitais detectados em outra galáxia. O monstro encontrado é um misto de máquina e organismo, com partes duras como instrumentos de ferro e com partes moles, orgânicas, molhadas, suculentas. O monstro é destruidor e precisa da espécie viva, para abrigar seus fetos até o nascimento. Em "*Alien*: a ressurreição", Tenente Ripley é um clone, pois a original viveu há séculos atrás, e ela é hospedeira de um *alien* implantado no seu útero.

Trata-se de pesquisa transgênica; várias simulações de híbridos, *Alien* e humanos, está se processando na nave-laboratório. O bebê *alien* que se desenvolve em Ripley é retirado por cesariana para mantê-la viva. Para o imponderável da pesquisa, a gravidez contamina a hospedeira, seu DNA foi modificado pela gestação. O sangue contém um ácido corrosivo, o olfato fica apuradíssimo, sua força é supra-humana, e a regeneração dos ferimentos é muito rápida. Vivem essa aventura, a Tenente Ripley/clone, agora um híbrido de humano e *alien*, cientistas, foras-da-lei, contrabandistas, navegadores do espaço, uma robô, a jovem e sensível Annalee, dona de um organismo cibernético, que sofre avarias, mas é difícil de morrer. Vale salientar também as formas de vida que estão surgindo da experiência

transgênica, resultado da hibridização humano com *alien*. Num ataque de moralismo baseado na vaga memória que persiste depois da clonagem, Tenente Ripley queima o laboratório onde desenvolvem-se essas novas vidas híbridas e disformes. Stelarc (1997) bem lembra que já estamos convivendo bem com liberdade de pensamento, mas ainda precisamos nos acostumar com a liberdade de formas. Elas começam a aparecer, nos surpreendem, quando não aterrorizam, porque escapam do nosso acostumado conceito de bom, belo e conforme. O feio, o disforme, nos agride.

"Alien o 8º passageiro" (EUA 1979), o primeiro da série, é de Ridley Scott, ganhou Oscar de melhores efeitos especiais em 80. O cenário e o monstro são criações do artista plástico suíço H.R. Giger. Os monstros excessivos são, segundo Calabrese (1988), características das fabulações pós-modernas ou neobarrocas (como ele prefere chamar), aí criam-se universos e monstros maravilhosos e sublimes, que pasmam a platéia, aproximam o periférico, abrandam as inseguranças, tornam as ameaças familiares.

Os monstros constituem um discurso do excesso e confundem conteúdo e forma. Os monstros contemporâneos são imprecisos, indefinidos, complexos. É característico no neobarroco confundir as categorias de valor na morfologia, na ética e na estética do ser ou do objeto representado. Assim, quando nos defrontamos com "o monstro", ele pode ser "mau, belo e conforme", mas pode ainda ser "bom, feio e disforme". O belo e o feio, o bom e o mau, o conforme e o disforme dissimulam-se em novas composições *na pele da obra*. "Alien" é mau, belo e disforme. (DE CARLI, 2001). "Alien" como muitos outros filmes do gênero, demoniza a pesquisa e a ciência que trabalha para modificar, projetar naturezas pós-humanas.

O gesto da Tenente Ripley/clone, apesar da aparência humana, é forte e preciso, domina qualquer objeto com habilidade, revida qualquer agressão com rapidez, nocauteando o agressor; seu olhar é duro, lembranças terríveis habitam sua memória, tem olfato extremamente aguçado, rosto tenso e mandíbulas proeminentes. Seu sangue é uma arma e uma defesa, contém um ácido corrosivo como o dos *aliens*: além de corroer a pele humana, derrete metais e tem a capacidade de regeneração quase imediata dos ferimentos.

A roupa da Tenete Ripley é de militar feminina. Existe quase uma generalização das formas e das roupas das heroínas dos filmes de ficção ou de aventura. As mulheres são tão ou mais fortes que os homens, suas roupas são ajustadas ao corpo, ressaltam as formas, os tecidos são flexíveis e têm a aparência de couro ou plástico. As atrizes são bonitas, jovens, magras e altas. As roupas são escuras, esfumaçadas, mais acinzentadas ou amarronzadas para o trabalho nas naves, como em "Alien"; pretas envernizadas num ambiente ciber, como em "Matrix"; mais lúdicas e na moda, como em "Blade Runner". Mas a constante é o corpo feminino, ainda um fetiche. Corpo forte, musculoso, remodelado pela *body building*.

2 "BLADE RUNNER"

Em “Blade Runner”, os replicantes, seres tecnológicos, são belos, fortes e têm sentimentos, entre eles o mais característico do ser vivo, o desejo de viver, e viver mais.

Até agora, os corpos híbridos trataram de humanos modificados. Daqui para frente, as modificações avançam para a criação completa. Em “Blade Runner” existe uma indústria de replicantes, a *Tyrell Corporation*, especializada em engenharia genética. “O comércio mais humano do que humano é o nosso negócio”, diz o *slogan* da *Tyrell*. (HARVEY, 1993, p. 275-281). Os replicantes são construídos à imagem e à semelhança dos mortais, porém com características físicas superiores, tal como agilidade e força. Eles foram criados com o propósito específico de trabalhar em tarefas especializadas e em serviços pesados nas colônias espaciais; por isso, são flexíveis e adaptáveis. Por outro lado, faltam aos replicantes a memória afetiva, os laços familiares, o imaginário coletivo, afinal “eles foram criados geneticamente como adultos crescidos, faltando-lhes a experiência de socialização humana”, diz Harvey. (1993, p. 280).

Aproveitando a teoria de Dawkins (1996), faltam aos replicantes de “Blade Runner” os DNAs culturais, os “memes”, palavra cunhada pelo cientista britânico, que significa partículas de memória, que são capazes de replicar a si mesmas e passar de uma mente para outra. Um “meme” pode ser uma melodia, um poema, uma idéia científica, e se dissemina por seus méritos. A palavra “memes” é uma analogia aos genes.

Domingues (2002a, p. 49) completa a informação dizendo que a memética de Dawkins trata DNAs culturais por “memes” informacionais. Convivendo como convivemos hoje com as tecnologias computacionais, as “memes” culturais se contaminam nas redes. Nossa leitura da sociedade não vem mais exclusivamente dos antepassados “genes” ou “memes”, ela dialoga com os bancos de dados e com as redes. Assim, as “memes”, em processos meméticos, estão se movendo em outras colônias, através de circuitos a base de silício. Num próximo filme da série, talvez a replicante Rachel, que deseja ser indistinguível dos humanos, possa se alimentar da memética da rede.

Os replicantes de *Blade Runner* são projetados para durar um tempo determinado. A bela e perfeita replicante Pris (Daryl Hannah) entra em crise existencial quando se vê emparedada pela morte; sua vida efêmera está acabando. Pris e seu parceiro e líder Roy (Rutger Hauer) são desertores, no encalço dos seus criadores, pois querem encontrar meios de reprogramar sua estrutura genética para prolongar a própria vida. Assim, eles representam uma ameaça para a sociedade e são caçados, um a um, por Deckard (Harrison Ford). As armas dos replicantes são o próprio corpo, a fluidez com que correm, a força com que podem bater, saltar, lutar é o que os diferencia dos humanos. Os humanos usam armas de fogo.

Harvey (1993) cita o filme como exemplo de arte popular pós-moderna, apontando duas características essenciais: a primeira é a questão do tempo esquizofrênico vivido pelos replicantes e sentenciado por seu criador, com a analogia: “uma chama que queima com dupla intensidade vive a metade do tempo”.

E a segunda é a cidade ambígüa, onde o caos e a decadência, a mistura de tipos e raças, a mistura de estilos se encontram com a alta tecnologia, capaz de construir robôs indistingüíveis, em quase todos os aspectos dos humanos. Os "projetos arquitetônicos da cidade são uma mixórdia", diz Harvey, e o ecletismo das edificações misturam pirâmide egípcia, colunas gregas e romanas, arquitetura maia, chinesa, oriental, vitoriana e contemporânea, acentuando a multiplicidade pós-moderna. Mesmas características pós-modernas se instalam na moda: ecletismo, multiplicidade, releituras de todas as espécies, da piteira alongada de Rita Hayworth a capa de vinil transparente, dos anos 60, quando os sintéticos e estilos espaciais fazem furor.

Até a relação entre o "mocinho" e o "bandido", ou caçador e replicantes é ambígua. Existe uma afinidade entre eles, decorrente da posição subalterna na hierarquia de poder político-social. E, ao mesmo tempo, existe uma diferença primordial que é a escala de tempo. A morte programada altera substancialmente a maneira de ver e viver o mundo, daí o conflito. O final feliz e infeliz da história é que humanos e replicantes ficam tão indistinguíveis que são capazes de se apaixonar, e viver felizes para sempre.

Pris, Zhora e Rachel são três replicantes, adultas jovens, corpo bonito e bem torneado. As duas primeiras têm vida intensa e limitada. A terceira, sem tempo limitado, sem memória, tenta com atenção inserir-se na vida dos humanos; parasitando os "memes" das memórias fotográficas de Deckard, vai construindo uma identidade *humana* e uma história própria, usando o mesmo penteado, o mesmo estilo de roupas, desenvolvendo até dotes como tocar piano, bem a moda antiga. Enquanto Pris e Zhora vivem vida alternativa e vestem-se de maneira alternativa. Rachel até mata um replicante, para defender Deckard, selando assim sua fidelidade à relação e à sua condição humana.

Pris usa uma segunda pele colante e *off white*, a linha em V da calcinha é supercavada o que acentua o púbis e alonga as pernas musculosas e ágeis como o corpo todo; dá cambalhotas e saltos mortais no ar; seus olhos são esfumaçados em cinza, desenhando uma faixa reta horizontal, uma máscara-fetiche; seus cabelos são desordenados e platinados, estilo *gótico*; ela é rebelde, violenta e ousada. Sua capacidade física não é diferente da dos homens. Zhora é dançarina de *nigth club*, seu *look* sensual é fetichizado pela cobra, pelo sutiã e calcinha de couro, botas de cano alto sob uma capa de plástico transparente. A capa e os cristais que tem no rosto citam a modelo Veruska, fotografada por Irving Penn, em 1965, com casaco de vinil transparente e fartos colares de cristal, para a *Vogue* americana. A foto foi consagrada na capa da edição comemorativa de 100 anos das revista *Vogue* (1992).

As hibridizações transgenéticas, transsexuais, transcibernéticas e ainda outras não nominadas confirmam o que Haraway (apud SANTAELLA, 2003) afirmou: Ciborgue é a encarnação de um futuro aberto às ambiguidades e às diferenças, e Stelarc (1997) aconselha: vamos nos acostumando com liberdades de forma, pois as de pensamento já foram conquistadas.

REFERÊNCIAS

ALMODÓVAR, Pedro. *Tudo sobre minha mãe*. Espanha, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*: ensaio sobre os fenômenos extremos. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1992.

BERNARDES, Marcelo. O peso dos tempos. *Monet*. Globo, nº 11, fev. 2004.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.

DAWKINS, Richard. *O rio que saía do éden*: uma visão darwiniana da vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DE CARLI, Ana Mery S. *Cinema e moda*: 2001 uma odisséia plural. CONGRESSO BRASILEIRO DE SEMIÓTICA, V. (Anais) Faculdade de Belas Artes. São Paulo, 2001.

DOMINGUES, Diana. *Criação e interatividade na ciberarte*. São Paulo: Experimento, 2002.

_____. *Arte no Século XXI a humanização das tecnologias.* São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993.

LE BRETON, David. *A síndrome de Frankenstein*. In: SANT'ANNA, Denize B. (Org). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1997.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

NICCOL, Andrew. *Gattaca - Experiência Genética*. EUA, 1997.

REVISTA VEJA. Edição especial. nº 851. Editora Abril: 26 de dezembro de 1984.

REVISTA VEJA. Edição comemorativa de 20 anos. Ano 20 – nº37. Editora Abril: 14 set. 1988.

REVISTA VEJA. Edição 2059. ano 41. nº 18. Editora Abril: 7 de maio de 2008.

REVISTA VOGUE. Edição especial: 100 anos de revista Vogue na América. EUA,1992.

SALABERT, Pere. *Pintura anêmica, cuerpo suculento*. Barcelona: Laertes AS., 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Miniaturas*. São Paulo: Hacker/Cespuc, 1996.

_____. *Cultura e artes do pós-humano*: da cultura das mídias. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. *Corpo e comunicação*: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SCOTT, Ridley. *Alien*. EUA, a série 1979-1997.

_____. *Blade Runner*. *O caçador de andróides.* EUA, 1982.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

STELARC. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. In: *Arte no século XXI*: a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997.