UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

ISADORA MENESES RODRIGUES

INTERIORIDADE VIRADA DO AVESSO:
um estudo genealógico das imagens-neuro do cinema contemporâneo

RECIFE
2022

ISADORA MENESES RODRIGUES

INTERIORIDADE VIRADA DO AVESSO:
um estudo genealógico das imagens-neuro do cinema contemporâneo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Comunicação Social. Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Carreiro

Linha de pesquisa: Estética e Culturas da Imagem e do Som

Recife
2022

Catalogação na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

R696i Rodrigues, Isadora Meneses
Interioridade virada do avesso: um estudo genealógico das imagens-neuro do cinema contemporâneo / Isadora Meneses Rodrigues – Recife, 2022.
214f. il., fig.

Sob orientação de Rodrigo Octavio D'Azevedo Carreiro.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2022.

Inclui referências e apêndice.

1. Imagem-neuro. 2. Sujeito cerebral. 3. Cinema e subjetividade. 4. Cultura somática. 5. História do cinema. I. Carreiro, Rodrigo Octavio D'Azevedo (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022- 150)

ISADORA MENESES RODRIGUES

TÍTULO DO TRABALHO: "INTERIORIDADE VIRADA DO AVESSO: um estudo genealógico das imagens-neuro do cinema contemporâneo.".

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.

Aprovada em: 12.05.2022

BANCA EXAMINADORA

Participação Via Videoconferência
PROF. RODRIGO OCTÁVIO D AZEVEDO CARREIRO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Participação Via Videoconferência
PROFA. ÂNGELA FREIRE PRYSTHON
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Participação Via Videoconferência
PROF. EDUARDO DUARTE GOMES DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Participação Via Videoconferência
PROFA.MARIA CRISTINA FRANCO FERRAZ
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Participação Via Videoconferência
PROFA. LAURA LOGUERCIO CÁNEPA
UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi feito apesar da sabotagem diária do atual governo federal à área da educação, processo que tem sufocado os pós-graduandos em um mar de desespero. Confesso que fazer uma tese não fez sentido em muitos dias desses últimos quatro anos. Essa pesquisa foi construída nos momentos de coragem, quando estudar e escrever eram formas de insistir na vida. Esses momentos foram construídos com o apoio de muitas pessoas, às quais agradeço a seguir.

À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (Facepe) pela concessão da bolsa durante toda a pesquisa.

Aos professores do PPGCOM-UFPE pelo conhecimento compartilhado. Sou particularmente grata à Angela Prysthon e ao Eduardo Duarte pelas aulas inspiradoras e contribuições essenciais que fizeram na banca de qualificação.

Aos membros da banca de defesa, Maria Cristina, Laura, Eduardo e Angela, pela disponibilidade e leitura atenta do trabalho. Foi um privilégio ser avaliada por pesquisadores que tanto admiro.

Ao meu orientador, Rodrigo Carreiro, pela confiança e orientação generosa, sempre acompanhada por palavras de estímulo.

Aos amigos do PPGCOM-UFPE, que tornaram os anos em Recife inesquecíveis, em especial João Victor Cavalcante, Emilly Gama, Breno Alvarenga e Larissa Veloso.

Aos amigos de Fortaleza, Pedro Cândido, Isaac Bernardo, Ana Portela, Julio Pio e tantos outros, por compartilharem comigo angústias e conquistas há muitos anos.

À família Caio Mota, Gustavo Vieira e Rita Lee, pelo afeto e amparo incondicional.

À Carrapicho, por me lembrar diariamente que não somos os únicos seres a habitar esta terra.

Ao João Flávio, pelo amor e por dividir comigo o peso de fazer uma pós-graduação no fim do mundo.

Às minhas sobrinhas, Mariana e Elisa, que me motivam a acreditar no futuro.

Aos meus pais, Elisabete e Isaac, que me deram tempo e amor.

Mas se o crânio é uma caixa, será uma caixa de Pandora: abri-la verdadeiramente resulta em deixar escapar todos os belos males, todas as inquietações de um pensamento que se volta a seu próprio destino, a suas próprias dobras, a seu lugar próprio. Abrir essa caixa é assumir o risco de nela mergulhar, perder a cabeça, ser—como por dentro—devorado. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.19)

RESUMO

A tese investiga certa tendência do cinema contemporâneo de formar paisagens mentais por meio de referências ao cérebro dos personagens, estruturando o regime das imagens-neuro (PISTERS, 2012). Desconfiando do diagnóstico que trata esse fenômeno como um efeito do cruzamento da neurociência com o atual ecossistema de mídias digitais, a pesquisa quer saber quais outras forças tornaram possível a emergência desse modo de subjetivação somática nos filmes recentes. Auxiliados pela pesquisa de Fernando Vidal e Francisco Ortega (2019) sobre o sujeito cerebral, pelos estudo de Jonathan Crary (2012) sobre o nascimento do observador corporificado, e nos valendo do método genealógico de Michel Foucault (1998), partimos do pressuposto de que a ascensão das imagens-neuro dependeu da construção histórica da função ontológica do cérebro, em que o órgão deixa de ser percebido apenas como uma parte do corpo e passa a ser reconhecido como o reduto fisiológico da identidade pessoal. Em nossa análise, mostramos como o próprio cinema foi um instrumento na conformação desse saber cerebral sobre a pessoa humana, tendo feito isso por meio da articulação de três figuras fílmicas ao longo de todo o século XX: o rosto nervoso, que encarna o pensamento dos personagens; a topografia neuroanatômica, em que paisagens mentais são formadas mediante o reconhecimento das habilidades espaciais do órgão; e o cérebro-máquina, em que a intromissão tecnológica na carne cerebral permite a externalização e reprogramação da mente. A tese destaca três obras no exame de cada uma dessas figuras: *La Glace à trois face* (1927, Jean Epstein), *Je t'aime je t'aime* (1968, Alain Resnais) e *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg). Ao apontar isso, não pretendemos defender que os filmes articulam, necessariamente, uma visão redutora do sujeito, mas que o cerebralismo está sempre em jogo nas imagens-neuro.

Palavras-chave: Imagem-neuro. Sujeito cerebral. Cinema e subjetividade. Cultura somática. História do cinema.

ABSTRACT

This thesis investigates a certain tendency of contemporary cinema to form mindscapes through references to the characters' brain, structuring the regime of neuro-images (PISTERS, 2012). Challenging the diagnosis that sees this phenomenon as an effect of the intersection between neuroscience and the current ecosystem of digital media, we investigate what other forces have made possible the emergence of this somatic mode of subjectivation in recent films. Supported by Vidal and Ortega's (2019) research on the cerebral subject, by Crary's (2012) study on the rise of the embodied viewer, and making use of Foucault's (1998) genealogical method, we assume that the rise of neuro-images has depended on the historical construction of the ontological function of the brain, in which the organ is no longer seen only as a part of the body but is now recognized as the physiological stronghold of personal identity. Our findings show that cinema itself was instrumental in the conformation of this cerebral knowledge about the human being, having done this through the articulation of three filmic figures throughout the 20th century: the nervous face, which embodies the characters' thoughts; the neuroanatomical topography, in which mental landscapes are formed by the recognition of the spatial abilities of the nervous system; and the brain-machine, in which the technological intrusion in the organ allows the externalization and reprogramming of the mind. The thesis highlights three works in examining each of these figures: *La Glace à trois face* (1927, Jean Epstein), *Je t'aime je t'aime* (1968, Alain Resnais), and *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg). By pointing this out, we don't mean to say that the films necessarily articulate a reductive vision of the subject, but that cerebralism is always articulated in the neuro-images.

Keywords: Neuro-image. Cerebral Subject. Cinema and subjectivity. Somatic culture. History of film.

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	9
2	**CINEMA EM TEMPO DE IMAGEM-NEURO**	20
2.1	Uma certa tendência do cinema contemporâneo	20
2.2	O sujeito cerebral como condição epistêmica das imagens-neuro	30
3	**A CONQUISTA DO HOMEM INTERIOR NO CINEMA**	49
3.1	A ausência da visão subjetiva nos primeiros filmes	49
3.2	O observador corporificado e as narrativas intimistas	57
3.3	Romance, arte do sujeito psicológico	66
3.4	A interioridade nas primeiras teorias do cinema	76
4	**A MENTE ENCARNADA NO ROSTO NERVOSO**	89
4.1	Reversibilidade entre exterior e interior em Jean Epstein	89
4.2	O rosto entre a fisiognomia e a ciência do cérebro	97
4.3	Efeitos da cerebralização da face no cinema	116
5	**A MENTE ENCARNADA NA TOPOGRAFIA NEUROANATÔMICA**	**131**
5.1	Alain Resnais, o antecipador	131
5.2	Mapas localizacionistas: o cérebro como um lugar para encontrar o sujeito	139
5.3	Paisagens mentais: o cérebro como um lugar para se perder	152
6	**CÉREBRO CONECTADO ÀS MÁQUINAS**	**162**
6.1	O corpo colonizado no cinema de Brandon Cronenberg	162
6.2	Ode e ódio ao corpo na articulação do cérebro-máquina	169
6.3	O triunfo da temporalidade das máquinas nas imagens-neuro	182
7	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	**195**
	REFERÊNCIAS	**201**
	APÊNDICE A- QUADRO REFERENCIAL DE ANÁLISE	**207**

1 INTRODUÇÃO

Máquinas capazes de apagar e implantar memórias, monitoramento dos sonhos por meio da invasão tecnológica da nossa interioridade orgânica, transplantes cerebrais capazes de prolongar a vida, lobotomias e pancadas na cabeça que criam monstros, doenças neurodegenerativas que definem a personalidade, cérebros artificialmente fabricados, abordagem neurológica de transtornos psicológicos, ingestão de drogas alucinógenas que alteram a cognição, neurotoxinas usadas como armas de guerra e analogias entre o organismo humano e o computador. Esses são alguns temas que irrompem nas telas do cinema contemporâneo, que tem pautado e problematizado a equivalência total entre mente e cérebro, órgão muitas vezes referido como instância definidora da pessoalidade.

Postulado tão enraizado na epistemologia popular ocidental, que chega a ser difícil lembrar que a mente já foi relacionada a diferentes partes do corpo e esteve até mesmo fora dele ao longo da história. O coração, o rosto e a linguagem, por exemplo, que em outras épocas compuseram o vocabulário fundamental para se discorrer sobre a subjetividade, têm sido ofuscados, há algum tempo, por um léxico neurocientífico que conecta a essência da pessoa humana aos neurônios, sinapses, encéfalo e neurotransmissores. Na atual geografia de *origem* da percepção, da memória, da imaginação, do raciocínio e do comportamento, o cérebro aparece como órgão imperador.

Essa intensificação de uma percepção de si neuroquímica integra um processo mais amplo de somatização da subjetividade, em que o *self* passa a ser definido em termos fisiológicos, relacionado à organicidade interna do indivíduo assim como à exposição de sua imagem corporal. Como explica o sociólogo Nikolas Rose (2013), essa "nova política da vida" é caracterizada pelo declínio do regime moderno da interioridade psicológica— que valoriza a intimidade e a opacidade do psiquismo— e pela ascensão de modelos neurobiológicos de abordagem da mente, que buscam externalizar toda instância outrora invisível.

Para além do cinema, outras frentes da arte contemporânea[1] têm incorporado práticas e imagens cerebrais nas experiências criativas: em performances que captam a atividade cerebral do artista e do público por meio de biossensores, como as de Dominique Peysson; em fotografias que se valem da simulação algorítmica de circuitos

[1] O termo contemporâneo é usado aqui como categoria cronológica e não como categoria estética.

neurais, como as de Greg Dunn; e em pinturas que investigam a topologia craniana, como as de Giuseppe Penone.

Na literatura, a centralidade das premissas cerebrais já é tão evidente no romance de língua inglesa, que o crítico Marco Roth (2009) propôs um novo gênero para enquadrar essas histórias. Ele chamou de *neuronovel* o romance que substitui a narrativa tradicional de cunho psicológico por histórias que privilegiam uma ancoragem biológica na descrição da mente dos personagens, como *Amor sem fim* (1997), de Ian McEwan, *Brooklyn sem Pai nem Mãe* (1999), de Jonathan Lethem, e *As correções* (2001), de Jonathan Franzen [2].

As narrativas cerebrais aparecem também em documentários e séries de ficção científica, que têm se multiplicado nas plataformas de streaming e na TV por assinatura, como *Black Mirror* (2011), *Philip K. Dick's Electric Dreams (2017), Altered Carbon* (2018) e *Dr. Brain* (2021). Na música pop, o coração já não é mais o guardião exclusivo do amor, como mostra a música *Love on the Brain* (2016), da *superstar* Rihanna. Já o uso recente que Lady Gaga fez de um piano em formato de cérebro no VMA 2020 também é exemplar da crescente valorização social do órgão na cultura ocidental.

Mas é mesmo no cinema que o cérebro tem aparecido com mais frequência. Não apenas em filmes hollywoodianos de ficção científica feitos a toque de caixa e nos *blockbusters*, como *Matrix* (1999), *Avatar* (2009), *O pagamento* (2003), *Eu, robô* (2004), *Substitutos* (2009), *Transcendente* (2014), *A vigilante do amanhã* (2017), *Viúva Negra* (2021), entre dezenas de outros, mas também nas filmografias de cineastas reconhecidos em circuitos alternativos ao *mainstream*, como Wim Wenders (*Até o fim do mundo*, 1991), Kathryn Bigelow (*Estranhos Prazeres*, 1995), David Cronenberg (*eXistenZ, 1999)*, Terry Gilliam *(O Teorema Zero, 2013),* M. Night Shyamalan *(Fim dos tempos, 2008),* Jordan Peele *(Corra!, 2017)* e Julia Docournau (*Titane*, 2021). Além disso, as referências cerebrais não aparecem somente em filmes que abordam experimentos médicos, mas também em dramas psicológicos, em animações infantis e no terror sobrenatural, como acontece em *Sonhando acordado* (2016, Michel Gondry), *Mary e Max- uma amizade diferente* (2009, Adam Elliot) e *Na mente do demônio* (2021, Neill

[2] A análise que Marco Roth faz dessa literatura é um tanto quanto pejorativa. Como se as referências ao cérebro tornassem os romances menores. Embora seja inegável que essas obras recorram ao discurso neurocientífico ao enfatizarem as condições cognitivas especiais de seus personagens, portadores de distúrbios como a síndrome de Tourette, a esquizofrenia e o alzheimer, elas não adotam, necessariamente, um solipsismo neurológico. *Em Brains in Literature/Literature in the Brain* (2013), Fernando Vidal e Francisco Ortega mostram como a literatura contemporânea muitas vezes faz alusões ao discurso biológico justamente para tecer uma crítica à "hermenêutica neurorrealista".

Blomkamp).

Filmes como esses aparecem em inúmeros estudos de caso de pesquisas mais amplas do campo da comunicação, como no trabalho de Maria Cristina Franco Ferraz (2010), que analisa especificamente o filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (2004) para abordar a relação entre memória e esquecimento na atual cultura somática. São escassas, contudo, as tentativas de estudar essas obras em conjunto, para além do gênero da ficção científica, e de pensá-las à luz da história do cinema. No campo dos estudos fílmicos, o trabalho de Patricia Pisters, professora da Universidade de Amsterdã, se destaca como uma tentativa de abarcar essa cena de forma panorâmica, dando conta dos diversos gêneros e estilos que compõem esse fenômeno. Para isso, a pesquisadora distingue um regime de visibilidade do corpo e da subjetividade articulado por esses filmes, que ela chama de imagem-neuro[3]. O seu estudo busca demonstrar que uma das características distintivas do cinema contemporâneo é a apresentação de paisagens mentais que mostram as "realidades afetivas e ilusórias do cérebro" (PISTERS, 2012a, p. 26).

Ou seja, as imagens-neuro não são caracterizadas apenas pela aparição literal ou indireta do maior órgão do sistema nervoso, mas também, e principalmente, pelo efeito que essa referência gera na imagem em movimento: uma imersão na lógica espaço-temporal da mente dos personagens. Em *The Neuro-Image* (2012a), Pisters busca descrever esse regime de imagens como efeito do cruzamento da neurociência moderna com o atual ecossistema de mídias digitais, mostrando como os filmes cerebrais "correm em paralelo" com descobertas recentes do campo científico e encarnam, na sua organização formal, a cultura do software e a lógica do banco de dados.

Embora seja inegável que essas dimensões perpassam os filmes cerebrais contemporâneos, desconfiamos desse diagnóstico. Por se valer de conceitos da própria neurociência para explicar as imagens-neuro, avaliamos que a autora acaba por abordar a relação entre arte e ciência de forma a-histórica, como acontece em outros trabalhos interdisciplinares desse tipo[4]. Ao tramar essa relação a partir da ideia de espelhamento,

[3] Em algumas publicações em português, os autores optam por traduzir o conceito de Patricia Pisters pela palavra neuroimagem. Preferimos o termo imagem-neuro não só para diferenciar o conceito de Pisters das imagens médicas geradas por técnicas de imageamento cerebral, mas também para reforçar a afinidade que a reflexão da autora estabelece com a teoria deleuziana.

[4] Um dos nomes mais conhecidos dessa tradição é Jonah Lehrer, que em *Proust foi um neurocientista* (2010) buscou criar pontes entre a *hard science* e obras literárias, musicais e plásticas. Na sua pesquisa, a arte é apresentada como um sistema preditivo em relação à ciência, como se os artistas, apresentados a

Pisters acaba por tomar os filmes como objetos culturais que revelam, mesmo que de forma precursora e potente, uma verdade anterior a eles, que não depende de suas formas para se constituir. Consideramos essa visão problemática, pois a arte não traduz uma verdade natural da vida, descoberta pelo progresso do conhecimento, mas produz também essa natureza ao informar esteticamente os modelos históricos que guiam a nossa experiência.

Além disso, o interesse do audiovisual em construir imagens perceptivas que compartilham a perspectiva dos nossos estados mentais é antiquíssimo, mas o cérebro nem sempre foi a figura privilegiada na encenação do homem interior. Durante todo o século XX, o cinema deu a ver paisagens mentais por meio de elementos da própria linguagem cinematográfica ou enfatizando outras partes do corpo. Sabe-se, por exemplo, que o *close-up* do rosto foi o signo dominante da abordagem do psiquismo no cinema clássico. Nas imagens-neuro, o que vemos é justamente uma saída de cena da face como elemento expressivo da subjetividade psicologicamente tramada, já que a interioridade passa a ser alocada na organicidade neurológica do corpo, passível de ser mapeada e externalizada pela tecnociência.

Diante dessa inquietação, a presente pesquisa quer saber quais outras forças históricas e culturais que tornaram possível mostrar, nos filmes contemporâneos, as paisagens mentais dos personagens a partir de referências às suas redes neurais. De modo específico, queremos entender qual foi o papel do próprio cinema nesse processo de emergência das imagens-neuro.

Ancorados na tradição de estudos sobre corpo e a subjetividade, que identifica a ascensão de formas de governabilidade baseadas na gestão da interioridade orgânica dos indivíduos, partimos do pressuposto de que o aparecimento da imagem-neuro dependeu da construção histórica da função ontológica do cérebro, em que o órgão deixa de ser visto apenas como uma parte do corpo humano e passa a ser encarado como o reduto fisiológico da essência do sujeito.

Essa redução neurobiológica da pessoa humana tem sido abordada pelos filósofos Fernando Vidal e Francisco Ortega (2019, p.23) a partir do conceito de sujeito cerebral. Essa categoria busca mostrar como o cérebro tem se tornado o limite somático do *self* na contemporaneidade, pois acredita-se "que a mente, juntamente com os produtos da ação

---

partir da categoria do gênio, fossem os primeiros a conseguir perceber a "realidade do mundo". Realidade essa que seria posteriormente validada pela ciência.

humana, são o que o cérebro faz, e que somos essencialmente (embora não exclusivamente), esse órgão". Segundo eles, longe de tal percepção ser uma constatação desinteressada de uma verdade empírica, essa ideologia dependeu da confluência de um conjunto de discursos e práticas científicas, filosóficas e estéticas, assim como de forças socioeconômicas para se constituir.

Buscando traçar as origens do neurocetrismo em *Somos o nosso cérebro?* (2019), Vidal e Ortega localizam as primeiras experiências de cerebralização do sujeito ainda no século XVII, mais especificamente nos debates sobre identidade pessoal e localização da alma, conduzidos por John Locke e René Descartes. Sem deixar de levar em conta as experiências filosóficas da Idade Clássica, a nossa pesquisa irá se concentrar em discutir o nascimento do observador fisiologicamente determinado no século XIX. A nossa hipótese é que o próprio cinema atuou na conformação de um saber cerebral sobre a mente ao longo de todo o século XX e que a forma como a interioridade começa a ser virada do avesso no início da Idade moderna é um elemento chave para entender esse processo.

Como mostrou o historiador da arte Jonathan Crary (2012), a organização do saber nessa época foi marcada por certa descontinuidade da metafísica da interioridade—que separava de modo rígido o sujeito do conhecimento do mundo conhecido— e pelo desenvolvimento de um modelo explicativo do ato perceptivo que realocou a experiência subjetiva no corpo humano. Nesse contexto, exterior e interior passam a ser identificados como instâncias intercruzadas, que se formam por reversibilidade. Embora o século XIX ainda não trabalhe com a dissolução das fronteiras entre dentro e fora, a articulação dos saberes sobre o corpo nesse período tornou possível a formalização da mente, abrindo caminho para a sua mensuração e externalização.

Como veremos, nas imagens-neuro, as paisagens mentais que vemos em cena são muitas vezes fruto de uma abordagem quantitativa da mente— antes tratada em termos estritamente qualitativos—, o que permite o mapeamento e visualização do fluxo do pensamento dos personagens. Esse processo é mediado, usualmente, pelas novas tecnologias ou pelo conhecimento médico da geografia neuroanatômica.

A nossa investigação, portanto, exige um recuo. Para localizar e discutir a *proveniência* das imagens-neuro, a pesquisa se valerá do método genealógico tal como pensado por Michel Foucault (1998a). Ao assumir a premissa de que existe uma variabilidade histórica e cultural nos modos de subjetivação, a genealogia nos permite apontar o caráter artificial do que tomamos por natural e investigar as formas de aparição da mente no cinema a partir também da ideia de descontinuidade. A volta no tempo que

sustenta o método não busca alcançar uma origem essencial de um fenômeno estável, pois não é uma cronologia reversa que demonstra simplesmente que o antigo persiste da mesma forma nas práticas do presente. Pelo contrário, procura "manter o que se passou na dispersão que lhe é própria: e demarcar os acidentes, os ínfimos desvios − ou ao contrário as inversões completas−, os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós" (FOUCAULT, 1998a, p.21).

Levando isso em consideração, acreditamos que a maneira como a mente é abordada nas imagens-neuro não é uma simples evolução de noções tradicionais como alma, *cogito* e espírito, mas um modo outro de dar a ver o sujeito pensante. Em muitos dos textos científicos e artísticos que abordaremos, essas palavras aparecem como sinônimos, mas é preciso perceber que elas nem sempre designam um mesmo fenômeno. Em Aristóteles (2011), por exemplo, o termo *psykhe* se refere ao princípio que anima a vida, traduzida para nós como alma, cuja atividade pensante é apenas uma de suas faculdades, dependente e relacionada à faculdade da nutrição e à faculdade sensorial. Essa alma intelectiva, responsável pelo pensamento, não está localizada em nenhum órgão específico para o filósofo grego. Já para Descartes (1996), essa substância pensante é o todo do espírito, é o *cogito*, termo ainda distante do uso atual da palavra mente, inexistente na língua francesa. Como veremos, o *cogito* cartesiano explica a interioridade do sujeito de forma completamente diferente dos filósofos e cientistas do século XIX, que começam a alocar a capacidade perceptiva e pensante também no corpo do observador, no fluxo temporal da matéria. William James, por exemplo, utiliza o termo fluxo de pensamento (1979, p.132) para designar um processo sensível formado por uma variedade de fenômenos, sendo a razão apenas uma das muitas outras possibilidades da vida subjetiva. Atualmente, a neurociência tende a abordar a mente como um epifenômeno do cérebro. Antonio Damásio (2001), por exemplo, a define como uma consequência da capacidade que o órgão tem de mapear o mundo ao redor e o seu próprio funcionamento.

O método genealógico elaborado por Foucault (1998a) nos permite olhar para essas diferenças nomenclaturais e reconhecer que elas não dizem respeito a uma sucessão de sinônimos de um mesmo objeto, pois cada uma delas está firmada em um terreno histórico mais amplo de constituição dos saberes, que por sua vez é atravessado por relações de poder. A tarefa do genealogista, para o filósofo, é justamente escutar a história e desconfiar da metafísica, pois "atrás das coisas há 'algo inteiramente diferente': não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas"

(FOUCAULT, 1998a, p.18).

Por isso, como observou Maria Cristina Franco Ferraz (2013), o olhar genealógico nos permite abordar as tecnologias da comunicação, o cinema nesse caso, como dispositivos de poder e saber a partir da lógica do "efeito-instrumento". Nessa perspectiva, as imagens-neuro não são tomadas apenas como uma expressão das mutações na forma de concepção da subjetividade, pois considera-se que o próprio meio audiovisual ajudou a tecer a teia histórico-cultural que deu forma ao sujeito cerebral. Buscando tratar a subjetividade como forma variável, a genealogia assume que os valores e sentidos que atribuímos às coisas e aos fenômenos não se apresentam como uma fatalidade.

> Todos eles provêm de um solo, de determinadas condições de existência, de certas pulsões (*Triebe*). Nascem, em suma, de interesses, de perspectivas vitalmente interessadas. Uma vez que nenhum sentido ou valor teria uma origem, isto é, um surgimento necessário, inevitável, previamente inscrito na história do homem (mesmo em estado de latência, desde os primórdios); uma vez que sentidos e valores sempre foram "inventados", produzidos por forças e pulsões em configurações historicamente determinadas, deve-se interrogar sua historicidade, colocá-los sob suspeição, submetê-los a um olhar arguto e curioso. (FERRAZ, 2013, p.165).

Por isso, não nos interessa investigar aqui como as imagens-neuro representam um conceito de mente já dado, um *a priori* biológico que independe das formas históricas de mostrá-lo. Antes, o nosso intuito é identificar e analisar as figuras fílmicas que deram corpo ao sujeito cerebral, a ponto de o cinema contemporâneo articular um regime neuro-somático de visibilidade da mente. Para além dos próprios filmes, a conformação desse regime dependeu do agenciamento de um emaranhado de outras tecnologias, instituições, práticas discursivas e não-discursivas para se constituir. Não se trata, portanto, de ser contra a neurociência, seus métodos, conteúdos e conceitos, mas de tentar operar uma insurreição de saberes próprio do método genealógico pensado por Foucault. Insurreição "contra os efeitos de poder centralizadores que estão ligados à instituição e ao funcionamento de um discurso científico". (FOUCAULT, 1998b, p.171).

Sustentados por esse aporte teórico-metodológico, durante a primeira etapa da pesquisa, fizemos um levantamento dos filmes em que o cérebro aparece, direta ou indiretamente, como elemento que remete à pessoalidade e à vida mental dos personagens. No total, foram elencadas 171 obras (Apêndice A), que compõem o nosso

quadro referencial de análise[5]. São filmes de ficção dos mais diferentes gêneros e estilos, exibidos em circuitos mais comerciais, assim como nos alternativos. Alguns deles integram o cânone, outros tantos são obras consideradas menores, esquecidas pela história oficial do cinema.

Esse levantamento inicial nos conduziu a delimitação de três figuras fílmicas que avaliamos que integraram o processo de somatização da subjetividade no cinema: o **rosto nervoso**, que aparece em meio ao signo máximo do sujeito psicologicamente tramado, ou seja, entrelaçado à face ampliada pela técnica do *close-up*; a **topografia neuroanatômica**, em que o órgão é referido a partir do reconhecimento de suas habilidades espaciais, da sua configuração labiríntica que inspira a formação de paisagens mentais; e o **cérebro-máquina**, principal figura de apresentação da subjetividade nas imagens-neuro contemporâneas, em que a intromissão tecnológica no corpo dos indivíduos permite a externalização e reprogramação da mente. A partir da identificação da recorrência dessas três figuras fílmicas ao longo do século XX, buscamos analisar como elas ajudam a dar forma ao sujeito cerebral no cinema e acabam por abrir caminho para o aparecimento das imagens-neuro.

Para facilitar a exposição dos resultados, escolhemos centrar a investigação em três filmes que encarnam cada uma dessas figuras fílmicas: *La Glace à trois face* (1927, Jean Epstein), *Je t'aime je t'aime* (1968, Alain Resnais) e *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg). O nosso intuito não é esgotar em análise as obras eleitas, mas pensar a partir delas como o cinema cria formas singulares de problematizar a abordagem cerebral da subjetividade humana. Não perderemos de vista, contudo, o *corpus* mais amplo que sustenta essa pesquisa de perfil panorâmico.

Partindo finalmente para a estruturação da tese, no primeiro capítulo iremos apresentar de forma mais aprofundada a cena cinematográfica das imagens-neuro, mostrando quais característica narratológicas e formais Patricia Pisters (2012a) identifica nos filmes cerebrais contemporâneos. Argumentamos que o que está implícito em seu trabalho, que faz um curioso cruzamento da neurociência cognitiva com a filosofia deleuziana, é a ideia de que a mente é uma instância essencialmente cerebral e que os

[5] Entendemos que esse quadro não é definitivo. Ele foi construído ao longo da pesquisa por meio do mapeamento do estado da arte do nosso tema e dos próprios filmes, cujas referências intertextuais nos levaram a ouras obras. Fizemos também uma procura por palavras-chaves, como mente e cérebro, em bases de dados online sobre cinema, como o IMDb (Internet Movie Database). Apesar da pesquisa cuidadosa, temos consciência de que provavelmente deixamos escapar muitos outros títulos, pois o cinema é um mundo. Impossível de conhecer em sua totalidade.

filmes dariam a ver esse *a priori* biológico.

A partir disso, defenderemos a ideia de que esse regime fisiológico de subjetivação que as imagens-neuro mostram tem como condição epistêmica de possibilidade a constituição histórica do sujeito cerebral, tal como essa figura antropológica é conceituada por Vidal e Ortega (2019). Ao apontar isso, não pretendemos dizer que os filmes articulam, necessariamente, uma visão neurocêntrica do sujeito, mas que o cerebralismo está sempre em jogo nas imagens-neuro, que ora aderem a esse modo de subjetivação de forma acrítica, ora encontram caminhos para problematizá-lo.

No segundo capítulo**,** começaremos a circunscrever como o sujeito cerebral está enraizado no cinema desde o seus primórdios, pois o interesse do meio em mostrar a vida subjetiva participa da experiência de virada epistemológica mais ampla da modernidade, notadamente a rearticulação do problema mente-corpo e a reconfiguração do *status* do observador no século XIX. A partir dos estudos de Jonathan Crary (2012 e 2013) e de Arlindo Machado (1997), mostraremos como o reconhecimento do espectador corporificado, cuja atenção deve ser constantemente mensurada e gerenciada, acaba por ter efeitos na construção do modo clássico de contar histórias. As narrativas intimistas, que sucedem o cinema de atrações (Gunning, 1990), ajudam a dirigir o olhar para os pontos de interesse da diegese, linearizando a imagem e introduzindo no espectador cinematográfico percepções socialmente disciplinadas.

Ainda nesse capítulo, examinaremos como a representação da mente foi o principal elemento no debate sobre as essencialidades dos meios artísticos, algo próprio do modernismo. Nas primeiras décadas do século XX, os textos teóricos sobre o cinema disputavam com a crítica literária qual meio seria o mais adequado para mostrar as características temporais da subjetividade dos personagens. Nesse cenário, o cérebro já aparece como lugar físico de ancoragem das funções mentais, embora as obras e escritos desse período ainda articulem a interioridade a partir da lógica *psi,* como instância profunda e opaca, cuja possibilidade de externalização passa pela linguagem.

Assentado o terreno histórico que deu forma ao homem interiorizado no cinema, passaremos a investigar as figuras fílmicas que o meio elegeu para dar corpo à mente cerebralmente determinada. No terceiro capítulo, iremos analisar a primeira dessas figuras, o rosto nervoso, que aparece intimamente conectado aos usos do *close-up* ainda no cinema mudo. Faremos isso por meio do estudo do filme *La Glace à trois face* (1927), obra que será pensada em conjunto com outros filmes e escritos de Jean Epstein. Por mais que o diretor fosse adepto da lógica psi de articulação da interioridade, a face já aparece

em seu cinema como uma placa nervosa, organicamente determinada, que revela o que pensa um personagem. Auxiliados pelos estudos de Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche (2016), argumentaremos que isso se dá porque as formas de aparição do rosto nos filmes estão conectadas ao cruzamento da fisiognomia com a nascente ciência do cérebro no século XIX.

Partindo de *Je t'aime je t'aime* (1968), de Alain Resnais, no quarto capítulo pesquisaremos como o cinema incorpora certas concepções a respeito das características espaciais do cérebro na abordagem da mente dos personagens. Ora se valendo da topografia neuroanatômica a partir de um localizacionismo determinista, ora formando paisagens mentais que mostram a plasticidade orgânica do pensamento. Veremos que a espacialização da subjetividade na geografia cerebral e certo mapeamento tecnológico desse lugar, questões que aparecem no filme de Resnais, já apontam para as imagens-neuro do cinema contemporâneo.

Por fim, a centralidade do cérebro-máquina nas narrativas contemporâneas será estudada no último e quinto capítulo por meio da análise do filme *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg). O objetivo aqui é entender como as atividades mentais dos personagens passam a ser tratadas no cinema contemporâneo por meio da lógica da intromissão tecnológica no corpo, momento em que as imagens-neuro encontram o "homem pós-orgânico" (SIBILIA, 2015), cujo corpo extracerebral é visto como elemento de entrave no processo de quantificação e externalização total da subjetividade.

Nesses três capítulos analíticos, pretendemos identificar as figuras fílmicas que ajudaram a construir a figura antropológica do sujeito cerebral no cinema e investigar os efeitos de tal concepção na forma como percebemos a subjetividade humana nas imagens-neuro, que trabalham com a obsolescência do corpo, a exacerbação da individualidade e o apartamento do sujeito da vida social. Além disso, a análise fílmica das obras em si nos permite evidenciar que as imagens-neuro tratam o cerebralismo com ambiguidade, pois ao mesmo tempo que estruturam uma economia narrativa e imagética que faz do cérebro um órgão imperador, mostram que a fragilidade do organismo humano e as interrelações que ele estabelece com o que está fora dele são elementos centrais na constituição da pessoalidade.

Não queremos aqui demonstrar que essas figuras fílmicas surgem no cinema de forma datada. No processo de análise, percebemos que esses modos de encenação da mente aparecem, muitas vezes, entrelaçados nas imagens-neuro, embora cada um deles apareça de forma mais destacada em períodos específicos: o rosto expressivo e ampliado,

que funciona como placa nervosa, se destaca entre os anos de 1920 e 1930; a topografia neuroanatômica entre os anos de 1950 e 1960; e o cérebro-máquina nos últimos trinta anos.

Não se trata de resgatar a construção histórica do sujeito cerebral no cinema a partir de uma concepção puramente cronológica e evolutiva, que busca traçar uma relação causal e intertextual direta entre essas três épocas e entre as obras para determinar um ponto fixo de nascimento do problema. O ato de temporalização que nos interessa é o que nos permite perceber que a origem nada tem a ver com a ideia de gênese, mas com uma restituição do passado sempre inacabada e aberta à descoberta de novos objetos originários. Perspectiva essa que torna impossível restringir a história do cinema à história dos filmes.

2 CINEMA EM TEMPO DE IMAGEM-NEURO

> Nenhuma felicidade está segura ante a endoscopia; ao redor de cada célula bem-aventurada, íntima, vibrante, revoam enxames de profissionais da desilusão, e nos deixamos arrastar por eles – paparazzi do pensamento, desconstrutivistas, negadores do espaço interior, cientistas cognitivos, cúmplices de uma pilhagem sem limites do Lete. A corja dos observadores, que tudo quer apreender desde o exterior e não entende mais nenhum ritmo: não fazemos parte dela há muito tempo, na maioria dos assuntos, na maioria dos momentos? E como poderia ser diferente? (SLOTERDIJK, 2016, p.72)

> Caracterizar a ordem atual, ao fim inviável e insustentável, como tudo menos inevitável ou inalterável, é incorrer em uma forma contemporânea de heresia. (CRARY, 2014, p.40)

2.1 Uma certa tendência do cinema contemporâneo

Em 2008, assassinos de aluguel executam seus crimes possuindo o corpo de parentes e conhecidos dos seus alvos principais por meio de uma tecnologia de implante cerebral capaz de transferir uma mente de um corpo para o outro. Ao ocupar as redes neurais do hospedeiro, o sicário passa a obrigá-lo a cometer assassinatos e, em seguida, a tirar a própria vida, desviando assim o foco das investigações policiais e protegendo os mandantes interessados nos fins lucrativos da morte encomendada.

Esse é o passado alternativo imaginado por Brandon Cronenberg em *Possessor* (2020). O filme de horror tecnológico acompanha a assassina de aluguel Tasya Vos (Andrea Riseborough) em uma missão que visa eliminar um poderoso empresário local, John Parse (Sean Bean), dono de uma agência de mineração de dados. Para isso, Tasya invade o cérebro do genro de Parse, o introspectivo Colin Tate (Christopher Abbott), e passa a orientar o seu comportamento. Durante a operação de possessão, Colin acaba resistindo à presença estranha de Tasya, e, a partir de então, passamos a acompanhar paisagens mentais alucinatórias que mostram duas subjetividades lutando para controlar um único corpo.

Essa cerebralização da subjetividade, que embasa o enredo e as imagens de *Possessor* (2020), não é uma exceção no cinema contemporâneo. Notadamente o *mainstream* tem adotado essa abordagem com mais intensidade ao apresentar, constantemente, pessoas conectadas a algum tipo de dispositivo eletrônico que permite a leitura dos seus dados neurais, pressupondo a possibilidade de acesso e manipulação

direta da mente dos personagens por meio dessas interfaces.

É o caso de uma quantidade expressiva de longas-metragens de ficção científica produzidos nos últimos 30 anos, como *O vingador do futuro* (1990), *Cidade das Sombras* (1998), *13º Andar* (1999), *Minorty Report* (2002), *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* (2004), *Paprika* (2006) e *A origem* (2010). Há também filmes em que o cérebro orgânico sai de cena e se transforma em uma máquina puramente artificial, como acontece em *Ex Machina* (2014) e *Lucy* (2014). Há ainda toda uma leva de filmes que não são ficções científicas, mas assumem a metáfora do cérebro como um computador, é o caso de *Pi* (1998) e *Divertida Mente* (2012). Em alguns dramas psicológicos, o mundo espaço-temporal da ficção, cedo ou tarde, revela-se fruto do fluxo de consciência do protagonista. Fluxo esse que aparece ancorado biologicamente, de forma direta ou indireta, nas redes neurais dos personagens. É o que acontece em *Clube da Luta* (1999), *Camisa de força* (2005), *A passagem* (2005) e *Estou Pensando em Acabar com Tudo* (2020). Há ainda os filmes que mostram cirurgias cerebrais que acabam alterando a percepção de mundo dos personagens, como *Almas à venda* (2009) e *Maligno* (2021).

Para se ter alguma noção quantitativa dessa onda nervosa no cinema recente, o IMDb (*Internet Movie Database*) registra no seu sistema de busca avançada cerca de 348 filmes, entre longas e curtas-metragens, que carregam a palavra *brain* no título, como *Brain Dead* (1990), *Brainscan: o jogo mortal* (1994), *Man with the Screaming Brain* (2005), *Magdalena's Brain* (2006), *O cérebro que não queria morrer* (2020), entre outros. Desses, 249 foram lançados a partir dos anos 2000. Embora nem todos esses filmes trabalhem com especulações em torno da mente e da pessoalidade dos personagens, esse número no mínimo aponta para um ganho simbólico que a figura do cérebro tem conquistado no meio audiovisual.

Reconhecendo essa intensificação da somatização da subjetividade no cinema recente, esta tese quer saber quais as condições históricas e culturais que permitiram a emergência dessa cena fílmica, ou seja, como se tornou possível que o cinema contemporâneo desse a ver a mente dos personagens a partir de referências às suas redes neurais.

Pela variedade de gêneros, estilos e circuitos de exibição que compõem essa cena fílmica, obras como as que citamos raramente têm sido pensadas em conjunto pelo campo específico dos estudos fílmicos. Uma das raras exceções é o trabalho de Patricia Pisters (2012a), que tem abordado esse cinema biologizado a partir do conceito de imagem-neuro, categoria que busca evidenciar que grande parte do cinema contemporâneo nos faz

adentrar na perspectiva cerebral dos personagens. A sua pesquisa busca descrever as principais características comuns às imagens-neuro e mostrar como essa cena cinematográfica se conecta à cultura de tela contemporânea, com sua proliferação de dados e imagens impuras, em que a informação é organizada de forma não linear e em rede. Além disso, a pesquisadora analisa quais os efeitos dessa constante alusão ao cérebro na experiência do espectador.

Embora diga respeito a obras muito diferentes entre si, Pisters defende que as imagens-neuro compartilham elementos sintáticos e semânticos que as modelam, ou prefiguram, como um gênero[6]. Seus personagens são, em sua maioria, portadores de alguma doença neurodegenerativa, falsificadores, cientistas loucos, operadores de vigilância, entre outros "que demonstram comportamento considerado 'anormal'" (PISTERS, 2012, p.25). Já os espaços pelos quais eles transitam são as enfermarias psiquiátricas, laboratórios, o espaço cósmico, salas de vigilância e cidades cheias de telas. Além desses aspectos narrativos, a autora destaca propriedades formais e estilísticas das imagens-neuro, tais como: uma relação alterada com o tempo, que adota a perspectiva topográfica multidirecional das redes neurais; uma estruturação narrativa que segue a lógica do banco de dados, em que novos caminhos podem ser construídos para a diegese em séries intermináveis; uma cultura participativa que envolve o espectador, convidando-o a ser coautor da história; e uma estética neobarroca do excesso, que, estimulada pelas possibilidades do digital, adere à superposição, à colagem e à geometria fractal.

Baseando-se na filosofia de Gilles Deleuze, em especial nos seus livros sobre cinema, Pisters admite que muitas dessas características não são inéditas e já apareciam na imagem-tempo. Esse regime imagético descrito pelo filósofo francês marca o rompimento do cinema moderno com o encadeamento racional da história na decupagem clássica. Ao não subordinar mais os eventos à lógica de causa e efeito da imagem-movimento, a imagem-tempo consegue efetivar uma experiência direta da duração. Nesse sentido, as disjunções temporais, os deslocamentos espaciais sem continuidade lógica aparente e a presença de personagens descentrados, cujas identidades se desfazem constantemente por meio de um jogo coalescente entre real e imaginário[7], são

[6] A autora se baseia aí na abordagem semântico-sintática dos gêneros fílmicos desenvolvida por Rick Altman em *Film/Genre* (1999)

[7] Imaginário não é uma palavra recorrente na filosofia deleuziana. Utilizamos o termo aqui no sentido dado por Deleuze em uma entrevista que aparece na coletânea *Conversações* (1992, p.80-88). Nessa entrevista, intitulada *Dúvidas sobre o imaginário*, ele explica que entende o termo como algo que se refere a um circuito de trocas. Em vez de ser uma instância oposta ao real, o virtual é entendido como par do atual, do

propriedades comuns à imagem-tempo e à imagem-neuro, mas o que as diferencia fundamentalmente, além do sistema digital do cinema contemporâneo, é o fato de que agora "nós nos mudamos literalmente para os espaços cerebrais dos personagens" (PISTERS, 2012a, p.14).

A autora traz também um interessante diagnóstico a respeito da forma de aparição do tempo nas imagens-neuro. Segundo ela, o cinema cerebral contemporâneo opera, de forma predominante, uma síntese do tempo que apresenta o passado e o presente como dimensões do futuro. Esse *modus operandi* aparece, principalmente, em ficções científicas que abordam a possibilidade de espiar o porvir por meio da conexão do cérebro com as máquinas, como *Minorty Report* (2002) e *Contra o tempo* (2011), o que acaba por estimular tentativas de alterar um acontecimento pregresso.

Essa ênfase no futuro seria mais uma das diferenças fundamentais que a imagem-neuro estabelece com a imagem-tempo, pois no cinema moderno são as camadas da memória que implicam os futuros possíveis. É o que acontece, por exemplo, em *O ano passado em Marienbad* (1962) e *O homem que mente* (1968), que exploram as possibilidades de atualizar o instante vivido e o porvir por meio da instabilidade constitutiva da rememoração, em que um evento pregresso vem à tona em suas inúmeras versões. Pisters (2012a) faz questão de ponderar, contudo, que essas formas de apresentação do tempo não são estanques, pois muitas imagens-tempo antecipam a lógica temporal das imagens-neuro, assim como os filmes cerebrais contemporâneos podem compor uma economia narrativa e imagética que destaca os lençóis do passado.

Nessa tentativa de inventariar as principais características das imagens-neuro e os seus efeitos no processo de recepção fílmica, o embasamento teórico do trabalho de Pisters se vale da neurociência cognitiva, o que acaba por reduzir a subjetividade à dimensão cerebral dos indivíduos, seja dos personagens, seja dos espectadores dessas imagens. Nos seus estudos, a palavra mente aparece mesmo como um sinônimo de cérebro em vários momentos, principalmente quando tenta distinguir a imagem-neuro dos outros regimes pensados por Deleuze. É o que acontece, por exemplo, quando afirma que o ponto de partida da imagem-neuro é "uma mudança no cinema na qual, devagar e

---

o imediato, um presente que passa e se presentifica nas coisas. O virtual seria justamente um nó de tendências e forças, uma nuvem de intensidades que acompanha esse acontecimento. Ou seja, ele coexiste e acompanha um processo de atualização, sendo a dimensão do real que joga o acontecimento no tempo, na duração. O imaginário seria justamente esse entrecruzamento constante entre o atual e o virtual, o momento em que eles se tornam indiscerníveis. O imaginário é o que Deleuze prefere chamar de "imagem cristal".

continuamente, deixamos de seguir as ações de personagens (imagem-movimento) para ver o mundo filtrado por seus olhos (imagem-tempo), até experimentar diretamente suas paisagens mentais (imagem-neuro)". (PISTERS, 2012b, p.71 e 72)

Ora, se é fato que as imagens-tempo não são produtos de uma imersão no cérebro dos personagens[8], isso não significa dizer que o cinema clássico e moderno não forme paisagens mentais. Como pensar nos filmes de Jean Epstein, de Serguei Eisenstein ou mesmo nos *thrillers* psicológicos de Hitchcock e não levar em conta que muitas de suas obras estão interessadas no plano subjetivo da existência, em construir imagens que buscam desvelar o mundo interior dos seus personagens? Além disso, os primeiros escritos teóricos sobre cinema, a chamada teoria formalista, são povoados por argumentações que fazem do audiovisual o meio privilegiado para a apresentação da interioridade psíquica.

O que a história do cinema e de suas teorias nos mostra é que, durante todo o século XX, muitos cineastas investiram em construir histórias do ponto de vista subjetivo. O que acontece é que essa interioridade não era necessariamente pensada a partir da organicidade interna do homem, daí privilegiarem elementos da própria linguagem cinematográfica e até mesmo partes externas do corpo, como o rosto. Por isso, consideramos que o específico da imagem-neuro não está exatamente no fato de ela nos fazer habitar as paisagens mentais dos personagens, mas de fazer isso a partir da evocação da figura do cérebro. Na imagem-neuro, o axioma cartesiano é muitas vezes reformulado em direção a um materialismo eliminativista, em que correlação e causalidade são confundidas: tenho um cérebro, logo existo de forma subjetiva.

Esse problema de redução da mente ao cérebro que aparece no trabalho de Pisters foi percebido também pela pesquisadora Maria Walsh (2015) em resenha publicada na *Film-Philosophy*, periódico da Universidade de Edimburgo. No texto, Walsh chama atenção para a estranha associação que Pisters faz entre as teorias de Deleuze e a neurociência cognitiva, evocando conceitos como o de neurônios-espelho e pesquisas que se valem de ressonância magnética para analisar os processos de empatia e identificação do espectador durante a visualização de um filme, problemas tradicionalmente abordados pela teoria do cinema por outros meios que não o da verificação do organismo do sujeito observador.

[8] Pois "a indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza" **(**DELEUZE, 2018b, p.107)

Embora o cérebro apareça em vários livros de Deleuze — seja nos escritos em parceria com Félix Guattari, como *Mil Platôs* (2011) e *O que é Filosofia* (2010), seja nos seus estudos sobre cinema, principalmente em *Imagem-tempo* (2018b) —, as evocações do filósofo ao órgão são inspiradas pela recusa bergsoniana de tratá-lo como a parte do corpo que engendra a representação, optando por se referir a ele como um centro de comunicação e escolha, um vazio entre uma excitação e uma resposta. Pisters (2012a) trabalha com esses princípios durante boa parte do trabalho, mas acaba por recorrer a conceitos neurocientíficos sustentados pelo modelo representacional e computacional da mente, que destacam o cérebro, de forma hierárquica, do restante do organismo e do ambiente na composição da subjetividade.

É exatamente isso o que faz um conceito como o de neurônios-espelho quando aplicado a estudos de recepção de produtos culturais que se valem do monitoramento da atividade cerebral do espectador durante a apreciação de uma obra de arte. Nesse contexto, a categoria busca não só evidenciar que as mesmas áreas do cérebro são ativadas quando apenas observamos outras pessoas experimentando uma ação e quando vivenciamos os mesmos eventos, mas é desdobrada filosoficamente de modo a atribuir a essa faculdade de espelhamento noções socialmente construídas, como empatia e compaixão[9]. Além disso, o monitoramento neural raramente expande a compreensão cultural do processo de recepção analisado para além de apresentar o lugar-comum de que existem substratos neurais envolvidos na experimentação dos objetos estéticos, o que acontece em absolutamente todas as atividades que realizamos. Em seu trabalho sobre as imagens-neuro, Pisters (2012a, p.30) vale-se do conceito de neurônios-espelho em um sentido corroborativo, afirmando que a descoberta neurocientífica "dá mais referencialidade material" para as concepções de Deleuze sobre os efeitos da imagem cinematográfica em nós.

Levando essas questões em consideração, insistimos na incompatibilidade da neurociência cognitiva com a filosofia deleuziana, pois a primeira forma de saber tende a adotar um paradigma arborizado do cérebro, o que não combina com a figura rizomática e a-centrada evocada por Deleuze, que chega mesmo a articular essa diferença em *O que é filosofia,* escrito também por Guattari.

[9] Ademais, a definição do conceito de neurônios-espelhos ainda está envolta em controvérsias no campo científico. Ver mais sobre isso em Rose e Abi-Rached (2013, p.143-148).

> Não é de se surpreender que o cérebro, tratado como objeto constituído da ciência, só possa ser um órgão de formação e de comunicação da opinião: é que as conexões graduais e as integrações centradas permanecem sob o modelo estreito da recognição (gnosias e praxias, "é um cubo", "é um lápis", ...), e que a biologia do cérebro se alinha aqui com os mesmos postulados da lógica obstinada. (...) Se os objetos mentais da filosofia, da arte e da ciência (isto é, as ideias vitais) tivessem um lugar, seria no mais profundo das fendas sinápticas, nos hiatos, nos intervalos e nos entretempos de um cérebro *inobjetivável*, onde penetrar, para procurá-los, seria criar. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.246, grifo nosso).

Propondo uma viragem do modelo recognitivo de análise do pensamento, os dois filósofos afirmam que o "o cérebro é o espírito mesmo" (2010, p.248), mas que esse espírito não pode ser substancializado porque não configura um *ser*, mas um *devir*, uma relação que se dá no tempo. Por isso, as sensações e emoções não podem ser apreendidas por meio da análise de neuroimagens, pois sua plasticidade jamais se estabiliza. Além disso, o cérebro não aparece como o órgão que contém a essência do homem, mas como uma forma absoluta da vida. A "força-cérebro" que eles constantemente se referem é a faculdade de sentir, coexistente até mesmo às rochas e às plantas, pois "nem todo organismo é cerebrado, e nem toda vida é orgânica, mas há em toda a parte forças que constituem microcérebros, ou uma vida inorgânica das coisas" (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 251).

De todo modo, não estamos particularmente interessados nessa combinação teórica que Pisters faz entre Deleuze e o cognitivismo neurocientífico para avaliar as relações de projeção do espectador com as imagens-neuro. O que nos instiga no seu estudo é o fato de ela tentar dar conta de um fenômeno cinematográfico recente, agrupando filmes absolutamente diversos entre si e encontrando características comuns entre eles, que são resultado da centralidade assumida pelo cérebro nas narrativas e nas imagens. Se, por um lado, concordamos com o diagnóstico de Pisters, que considera que um novo regime de imagens ronda o cinema contemporâneo, por outro, reconhecemos que as questões que ela coloca para esses filmes são de ordem diversa da nossa. O nosso problema é epistemológico, uma tentativa de investigar a rede de relações que tornou possível falar da mente a partir do cérebro no cinema.

Por isso, tomamos a imagem-neuro aqui como um conceito operatório que nos permite olhar para essas obras em conjunto, no intuito de delinear uma história crítica do

seu aparecimento. Desconfiando do diagnóstico que vê essa tendência como um reflexo do cruzamento da neurociência contemporânea com a cultura de mídia globalizada, nós trabalhamos com a hipótese de que as imagens-neuro são efeito do acúmulo de uma heterogeneidade de discursos e práticas que colocaram o corpo novamente no centro das experiências que reconhecemos como subjetivas e que foram se desenvolvendo lentamente ao longo dos séculos XIX e XX. Nos interessa, em particular, estudar como essa nova ordem do saber foi constituída também pelo próprio cinema.

Apostamos, nesse sentido, que a imagem-neuro depende da construção histórica do sujeito cerebral, variável de trajetória fugidia, conceituada pelos filósofos Fernando Vidal e Francisco Ortega em *Somos Nosso Cérebro?* (2019). Essa figura antropológica, segundo eles, se formou por meio do enraizamento da cultura somática em várias instâncias que operam na vida cotidiana. Sendo uma ideologia, o sujeito cerebral não pode ser reduzido a um rótulo aplicável, de forma contínua, a uma pessoa em particular, pois não é um postulado ao qual obedecem todos os conhecimentos de uma época, mas um conjunto indefinido de relações que dispõe o saber de determinada maneira e que acaba por moldar formas de ser e agir. Na vida real,

> ontologias cotidianas (no sentido genérico de 'teorias sobre o ser' basicamente implícitas) coexistem, tanto dentro da sociedade quanto dentro de um indivíduo. Mudamos de registro em nosso modo de agir, experimentar e interagir, bem como ao pensar e falar sobre nós mesmos e os outros (VIDAL E ORTEGA, 2019, p.32).

Logo, se há uma coexistência de ontologias operando em nossas vidas, também no cinema o cerebralismo raramente sustenta os filmes do começo ao fim, sendo articulado muitas vezes de forma ambígua, entre a adesão e a crítica. Com efeito, defender que o sujeito cerebral é o chão epistêmico das imagens-neuro não significa dizer que todos os filmes abordados na tese adotam uma lógica puramente neurodeterminista da mente, mas, sim, que o sujeito pensante cerebralizado está sempre em jogo nesses filmes, mesmo que seja para problematizá-lo no desenvolvimento das obras.

É o que acontece, por exemplo, com o filme de Brandon Cronenberg que apresentamos brevemente no início desse tópico e que estudaremos em maior profundidade no último capítulo. *Possessor* (2020) apresenta todas as características das imagens-neuro descritas no trabalho de Patricia Pisters (2012a): Colin Tate é um tipo exemplar de operador de vigilância, funcionário de uma empresa de coletas de dados que invade câmeras dos lares das pessoas para vender as informações captadas.

Particularmente na cena que mostra Colin exercendo essa função, ele está catalogando tipos de cortinas, equipado com dispositivos tecnológicos que ampliam a sua cognição (Fig. 1).

O trabalho da assassina de aluguel Tasya Vos também não deixa de participar desse universo de vigilância, já que a preparação para o seu trabalho envolve o acompanhamento das atividades cotidianas do seu alvo, feito por meio de microfones e câmeras potentes, que invadem a privacidade das casas. Além disso, a cidade em que esses personagens circulam é povoada por telas e estruturada por uma lógica arquitetônica que preza pela transparência, com grandes janelões de vidro que dão a ver o interior dos prédios, enfraquecendo ainda mais a divisão entre o público e o privado (Fig. 2).

FIGURA 1 – Invasão tecnológica do interior das casas
FONTE: *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg)

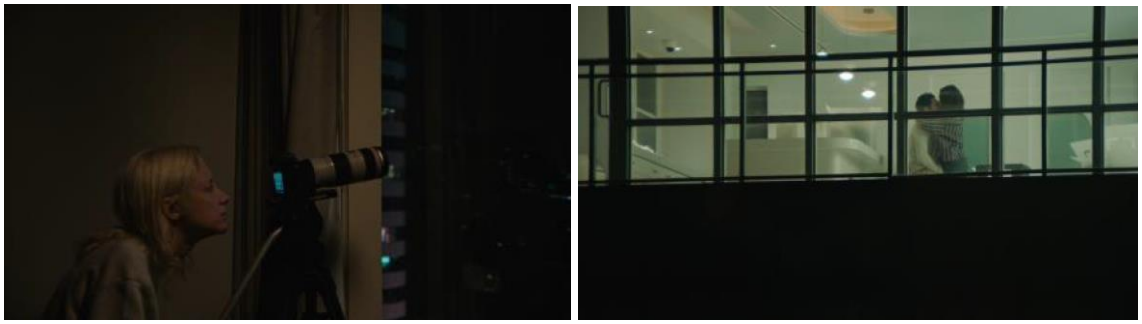

FIGURA 2 – Tasya vigia Colin Tate por meio de dispositivos eletrônicos e da arquitetura transparente da cidade
FONTE: *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg)

Aliás, parece irônico que o único lugar que escapa à racionalidade espacial imposta pela transparência do vidro seja a casa do magnata do filme, decorada com grossas cortinas, que impedem o exterior de entrar no ambiente doméstico, e com móveis de madeira forrados por tecidos de veludo, que estruturam os ambientes por meio de uma economia do excesso. Dono de uma empresa de mineração de dados que quantifica e externaliza o invisível, o seu castelo aparece resguardado do modo de subjetivação que ele próprio ajuda a introjetar na população.

Além dessa caracterização diegética dos personagens e dos lugares, *Possessor*

configura-se enquanto imagem-neuro pela sua composição formal, pois a penetração da tecnologia no cérebro dos personagens faz com que a organização espaço-temporal do filme se estruture por meio do rompimento das fronteiras que separam de forma rígida exterior e interior. Quando estamos imersos na lógica mental dos personagens, há uma suspensão da noção cronológica do tempo e, também, da coerência do espaço, que deixa de ter um referente em uma realidade externa a eles. No fluxo do pensamento em que ocorre o embate entre Tasya e Colin pelo domínio do corpo do último, o espaço fílmico é preenchido apenas pelos rostos dos dois, que aparecem em constante fusão (Fig. 3).

FIGURA 3 – Os rostos de Tasya e Colin em fusão no fluxo do pensamento de ambos
FONTE: *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg)

Já a lógica do banco de dados, em que a narrativa é redirecionada em séries que podem ser intermináveis a partir de pequenas mudanças no curso da trama, surge toda vez em que há uma troca da personalidade dominante no corpo sequestrado. Isso estimula um método de percepção participativa que convida o espectador a investigar quem está no comando, algo que não se resolve muitas vezes.

Se, por um lado, *Possessor* trabalha com a premissa inicial de uma subjetividade determinada exclusivamente pelo cérebro — uma vez que, quando esse órgão é dominado tecnologicamente, o "eu" desaparece —, por outro lado, o desenvolvimento da obra vai explorar justamente os ruídos de tal percepção ao fazer do corpo extracerebral e das relações intersubjetivas entre os personagens elementos centrais na composição dos *selfs* de Colin e Tasya. De todo modo, o sujeito cerebral está no centro do debate proposto pelo filme, na especulação de se é possível possuir uma pessoa e controlar o seu comportamento pelo domínio do seu cérebro

Por isso, entendemos que, para investigar as condições de emergência das imagens-neuro, é preciso discutir como e quando o sujeito deixa de ser percebido como um indivíduo marcado por uma interioridade absolutamente recôndita e opaca, separada rigidamente da exterioridade do mundo. Apostamos que as condições de emergência das

imagens-neuro podem ser encontradas na aurora da Idade moderna, quando o homem passa a existir também em meio a nervura de sua fisiologia. Condição de possibilidade para a sua atual cerebralização.

Isso não se deu do dia para a noite e não foi um programa estritamente científico, mas uma epistemologia popular que começou a se enraizar na cultura ocidental bem antes do nascimento da neurociência, por meio de um sistema heterogêneo de forças que entrelaçou práticas sociais e domínios do saber. Partindo do pressuposto de que existe uma variabilidade histórica e cultural nas formas de definir a mente dos indivíduos, iremos investigar, ao longo da tese, como a interioridade foi sendo lentamente identificada como uma instância orgânica e qual o papel do cinema na conformação de uma cultura visual que busca externalizar o que antes pertencia ao campo do invisível.

2.2 O sujeito cerebral como condição epistêmica das imagens-neuro

Não é de hoje que estudiosos da relação entre corpo e subjetividade fazem o diagnóstico de que a interioridade psicológica se encontra em declínio na contemporaneidade, dando lugar a um modelo somático de subjetivação que privilegia processos de espetacularização da intimidade e externalização da organicidade interna do corpo (Cf. ORTEGA, 2008; FERRAZ, 2010; ROSE, 2013; LE BRETON, 2013; SIBILIA, 2015). Se a definição da identidade passava antes, principalmente, pela decantação de um espaço íntimo alojado em uma alma/mente inapreensível anatomicamente em sua totalidade, atualmente, o modo de estar no mundo passa a ser entendido como a expressão do que se esconde sob a superfície da pele, no nível molecular do corpo, tornado visível por meio das recentes tecnologias de imageamento médico.

Costuma-se apontar a filosofia de Descartes como marco fundante do espaço íntimo de decantação da alma burguesa, pois ela inaugura uma visão dualista da existência baseada na distinção ontológica entre mente e matéria. Por mais que a alma começasse a ser relacionada ao cérebro em seus escritos, ela é descrita como exercendo as suas funções nesse lugar, não sendo jamais igualada à materialidade do órgão. É o que nos lembra Canguilhem (2006) quando descreve que a glândula pineal em Descartes tem uma função

"metafisiológica"[10].

Ao contrário da subjetividade incorporada que embasa a alma medieval, no paradigma cartesiano há uma oposição de natureza entre o que é extenso e finito (o corpo) e o que é inextenso e imortal (o *cogito*). A prática da inspeção interior é pautada aí como o caminho para uma construção de si racional, que busca atingir uma verdade estável sobre o ser e os objetos do mundo tomando distância em relação a eles, superando assim os enganos dos sentidos corpóreos. Embora tal concepção seja, de fato, central para a construção do sujeito interiorizado, as suas raízes históricas não são únicas nem mesmo podem ser delimitadas a uma construção filosófica do eu.

Em uma breve genealogia da interioridade, Paula Sibilia (2004) aponta algumas práticas anteriores ao século XVII que são centrais para a lenta e progressiva gestação de uma noção do *self* como instância autorreflexiva, autônoma e individualizada, tais como: o nascimento do ensaio enquanto gênero discursivo, com Montaigne, em que o leitor comum é convidado a um exercício de exploração do pensamento que leve em conta a imaginação e a própria escrita na constituição da pessoalidade; a prática da leitura silenciosa e privada, que se popularizou com o nascimento da imprensa e a ascensão do romance; e a pregação da livre interpretação pessoal das escrituras sagradas por Lutero, que, ao dispensar a figura de um intermediário entre o humano e o divino, acabou por estimular a experiência de exame da própria interioridade e o disciplinamento individual.

Em *A Invenção do Psicológico* (2017, p.64), Luís Cláudio Figueiredo nos lembra ainda que os jesuítas podem ser considerados "os fundadores do primeiro sistema de construção e administração do psiquismo na modernidade", pois suas escolas tinham protocolos rígidos de auto-observação para o exercício diário da fé e estimulavam o exame da consciência para a verificação dos pecados específicos do pensamento, distintos dos da carne. O autor destaca também as raízes filosóficas da cisão entre o público e privado em autores como Thomas Hobbes e John Locke, que fomentaram a noção de que o espaço externo é o domínio próprio da ação, subordinado, por isso, às leis do Estado, e o espaço interno é o lugar da consciência, esfera particular caracterizada pela livre ação do pensamento.

[10] "Descartes ensinava que a alma indivisível está unida ao corpo por inteiro por meio de um órgão único e, por assim dizer, fisicamente pontual: a glândula pineal. (...) Não se tratava, portanto, de unir um pensamento dividido a um *organe fédéral* (órgão central do governo). Aqueles que posteriormente não entenderam que a função da glândula pineal era uma função metafisiológica criticaram Descartes e foram procurar em outro lugar do cérebro a sede do *sensorium commune*." (CANGUILHEM, 2006, p. 185).

Sem desconsiderar que há diferenças entre essas práticas e teorias, o que queremos destacar aqui é a heterogeneidade que caracteriza a gestação do regime da interioridade, que explora a percepção de que a característica distintiva da pessoa humana reside no âmago da sua intimidade pensante, acessada por meio da introspecção. Ou seja, é uma instância que não pode ser apreendida por meio de um exame anatômico, apesar de se manifestar corporalmente de diversas formas e de estar sujeita a algum grau de vigilância externa.

Embora esse sujeito interiorizado ainda sustente inúmeras práticas e discursos do nosso cotidiano, ele não se manteve estável nem operou por continuidades ao longo dos últimos 400 anos. Pelo contrário, o nosso trabalho vai justamente enfatizar a ruptura na concepção da subjetividade que acontece no século XIX, período marcado por uma reorganização dos saberes sobre o corpo, em que a sua constituição interna passa a ser relacionada à produção da economia perceptiva do homem. Não se trata de dizer que a interioridade é totalmente reduzida ao cérebro nesse período ou que as fronteiras entre dentro e fora são completamente destruídas. O que queremos evidenciar é que a conformação do sujeito cerebral depende de certo impulso por uma formalização da experiência subjetiva que pode ser localizado nesse século, pois as funções mentais já começam a ser mensuradas em termos quantitativos.

Em *O Nascimento da Clínica* (2020), por exemplo, Foucault mostrou que foi nesse período que a doença deixou de ser vista como realidade exterior ao sujeito e passou a ser descrita como totalmente dependente do organismo particular que a abriga. O surgimento dessa racionalidade marcou a substituição da medicina das espécies da Era Clássica por uma clínica moderna que singulariza o *phatos* na espacialidade anatômica do indivíduo, popularizando a ideia de sede das enfermidades e especializando os órgãos em funções, o que acaba por hierarquizá-los.

O olhar médico, auxiliado por técnicas capazes de penetrar o corpo, torna-se calculador e analítico e passa a separar o normal do anormal na indicação da terapêutica adequada para cessar o sofrimento. Nessa nova geografia positiva dos órgãos, em que podemos identificar certa externalização e esquadrinhamento do que antes era invisível, o cérebro já começa a se abrir à vigilância empírica da tecnociência: “sob a casca, meticulosamente fendida, surge algo, massa mole e acinzentada, envolvida por peles viscosas com nervuras de sangue, triste polpa frágil em que resplandece, finalmente liberado, finalmente dado à luz, o objeto do saber” (FOUCAULT, 2020, p. XI).

As causas e efeitos desse investimento positivo do corpo podem ser encontradas para além do campo médico, aparecendo também nos discursos filosóficos, nas representações visuais e nos aparelhos ópticos que embasam a subjetividade moderna. Analisando justamente a ascensão de explicações fisicalistas sobre o observador, o historiador da arte Jonathan Crary (2012) pondera que foi ainda nas primeiras décadas do século XIX que um estudo holístico da mente passou a ser gradualmente abandonado em favor de uma separação de funções psicológicas específicas. O intuito era racionalizar, em alguma medida, o ato perceptivo, possibilitando o seu estudo empírico e posterior gerenciamento, tornando o sujeito do olhar mais previsível e produtivo. O início dessa formalização acontece ainda nos anos de 1840, por exemplo, quando o matemático George Boole se valeu da álgebra para estudar as leis do pensamento e Gustav Fechner descreveu a subjetividade de um ponto de vista quantitativo. Ao analisar as sensações por meio de uma abordagem matemática dos estímulos externos, Fechner "tornou mensurável algo que não fora até então" (CRARY, 2012, p.142).

Em *Técnicas do observador* (2012), o autor mostra como essa ênfase em uma subjetividade corporalmente determinada aparece, inclusive, em escritores usualmente vinculados a uma metafísica da interioridade, como Goethe, Maine de Biran e Schopenhauer. Esse último já insistia que a representação era um evento fisiológico que se dava no cérebro, rompendo com o subjetivismo puramente desincorporado de Kant, como Crary explica a seguir.

> Embora Schopenhauer tenha chamado a sua própria filosofia de "idealista", e interpretações convencionais o identifiquem rotineiramente como um "idealista subjetivo", tais rótulos empobrecem a textura heterogênea de seu pensamento. Jamais um idealista esteve tão imerso nas minúcias da corporeidade ou aludiu a uma variedade tão grande de textos sobre a fisiologia humana, relacionando, por diversas vezes, suas ideias mais importantes com a anatomia específica do cérebro, o sistema nervoso e a medula espinhal. A estética schopenhaueriana tem sido tão frequentemente dissociada ou apresentada de maneira independente, que esquecemos de sua vinculação fundamental com o apêndice de *O Mundo Como Vontade e Representação.* No entanto, esse sujeito estético, um observador liberado das exigências da vontade e do corpo, capaz de uma "percepção pura" e de tornar-se "o puro olho do mundo", não está separado de uma preocupação com a ciência da fisiologia. Quanto mais Schopenhauer se envolveu no novo conhecimento coletivo de um corpo fragmentado composto de sistemas orgânicos separados, sujeito a opacidade dos órgãos sensoriais e dominado pela atividade do reflexo involuntário, tanto mais intensamente buscou estabelecer uma visualidade que escapasse das exigências e necessidades do corpo. (CRARY, 2012, p.79)

Essa intensificação do interesse pela constituição orgânica interna do homem no século XIX ainda não coloca totalmente em risco o domínio da distinção ontológica entre mente e matéria, apesar de já abalar de forma considerável as fronteiras entre interior e exterior. Em *A História da Loucura* (1978), Foucault argumenta mesmo que foi justamente nesse período de revalorização do corpo que o modelo filosófico dualista invadiu os saberes médicos, pois foi só com a institucionalização das disciplinas e práticas com radical *psi*, como a psicologia e a psiquiatria, que se teve a separação entre as ciências naturais e as do espírito. É o nascimento mais propriamente dito do *homo psychologicus*, período em que a loucura, outrora associada a desrazão[11], passa a ser caracterizada como um tipo de alienação inscrita no psiquismo. A loucura torna-se aí uma doença mental.

> A heterogeneidade do físico e do moral no pensamento médico não se originou da definição de Descartes das substâncias extensa e pensante; um século e meio de medicina pós-cartesiana não conseguiu assumir essa separação ao nível de seus problemas e seus métodos, nem entender a distinção das substâncias como uma oposição entre o orgânico e o psicológico. Cartesiana ou anticartesiana, a medicina clássica nunca incluiu na antropologia o dualismo metafísico de Descartes. E quando a separação ocorre, não é por uma fidelidade renovada às *Méditations*, mas por um novo privilégio atribuído à falta. Apenas a prática da sanção separou, no louco, os medicamentos do corpo dos da alma. Uma medicina puramente psicológica só se tornou possível no dia em que a loucura se viu alienada na culpabilidade. (FOUCAULT, 1978, p.361 e 362)

Ou seja, a função *psi* é, para Foucault, um modo de subjetivação e uma instância de normalização e controle social, pois é a dimensão da vida que é canalizada produtivamente para homogeneizar e potencializar os corpos trabalhadores da nascente sociedade industrial, tornando-os maleáveis e dóceis. É por isso que Foucault se refere à alma como a prisão do corpo em *Vigiar e Punir* (1987), invertendo a máxima cristã para mostrar que o poder disciplinar opera internalizando discursos de sujeição, produzindo uma percepção em torno da alma/mente que estimula processos de vigilância e autovigilância.

Em meio a essa reconfiguração do entendimento da experiência psicológica, há uma marginalização do aspecto racional e consciente do pensamento em favor do estudo

[11] Modo de entendimento da loucura na Idade Clássica, segundo Foucault (1978), em que ela só existe em relação à razão, sendo justamente a "condição de impossibilidade do pensamento", a iminência animal do homem. É o reconhecimento da loucura, sempre à espreita, que estimula a busca por uma experiência da verdade racional.

de estados de transe, hipnose, dissociação e sono. É o que acontece na psicanálise, por exemplo: saber e técnica de subjetivação que promove um deslocamento na noção de interioridade em relação à Idade Clássica, pois não aborda mais o sujeito unificado cartesiano, mas um indivíduo inacabado. Esse descentramento do sujeito se deve à descoberta do inconsciente, considerado por Freud (2018) "a base geral da vida psíquica".

Por mais que Freud não negasse os substratos biológicos que sustentam a subjetividade[12], o espaço psíquico o interessava enquanto aparelho de linguagem. Ou seja, na sua dimensão simbólica, irredutível à fisiologia do cérebro, como fica claro nessa passagem de *A Interpretação dos Sonhos.*

> Desprezarei por completo o fato de o aparelho mental em que estamos aqui interessados também nos é conhecido sob a forma de uma preparação anatômica, e evitarei cuidadosamente a tentação de determinar essa localização psíquica como se fosse anatômica. Permanecerei no campo psicológico, e proponho simplesmente seguir a sugestão de visualizarmos o instrumento que executa nossas funções mentais como algo semelhante a um microscópio composto, um aparelho fotográfico ou algo desse tipo. (FREUD, 2018, p.483)

De todo modo, até mesmo a psicanálise integra o regime de veridição do século XIX, caracterizado por certa exteriorização da subjetividade, pois sua clínica busca inscrever determinações qualitativas em sistemas mais palpáveis ao "realocar os conteúdos interiores do inconsciente em um campo no qual eles podem ser formalizados em termos linguísticos, ainda que imprecisos" (CRARY, 2012, p.145). Seja como for, essa exteriorização ainda acontece de forma muito tímida se comparada ao processo de somatização da subjetividade que vivemos agora, em que a linguagem é substituída pelas neuroimagens e pela programação farmacológica do corpo. O próprio Freud, como se fosse capaz de prever que a sua descoberta pudesse interferir na opacidade da vida psíquica, faz uma defesa enfática da privacidade inerente ao espaço interior nas últimas linhas de *A Interpretação dos Sonhos*. No trecho destacado a seguir, ele demonstra preocupação com a possibilidade de que a descoberta do inconsciente e sua exposição clínica possam servir para o julgamento do caráter do homem e para basear a sua punição pública.

[12] Ver mais sobre isso em *Freud e as Neurociências: Projeto Para uma Psicologia Científica* (BEZERRA e SAROLDI, 2013, p.65).

> As ações e opiniões expressas conscientemente são, em geral, suficientes para a finalidade prática de julgar o caráter dos homens. As ações merecem ser consideradas, antes e acima de tudo, pois muitos impulsos que irrompem na consciência são ainda neutralizados pelas forças reais da vida mental, antes de amadurecerem sob a forma de atos. (FREUD, 2018, p.557).

Essa opacidade do mundo psíquico, ainda fundamental nos estudos de Freud, é uma das primeiras características que tendem a desaparecer atualmente, pois o espaço *psi*, outrora ainda imaterial, acessível ao outro por meio da linguagem, tende a aparecer para nós enquanto topologia literal, o espaço neuro aberto na carne pela tecnociência. Hoje já estão disponíveis, por exemplo, *softwares* de impressão digital cerebral, o chamado *brain fingerprinting*. Fruto de tecnologia desenvolvida ainda nos anos de 1960, somente nos anos de 1990 passou a ser adaptado para uso em processos penais. Embora essa aplicação ainda seja controversa, já tem sido utilizada como prova criminal em alguns países. Além disso, desde os anos de 1980, tomografias computadorizadas, ressonâncias magnéticas e imagens *PET* do cérebro são apresentadas como prova de insanidade em tribunais[13].

Em todo o caso, o século XIX é um período central na progressiva anatomização da mente e conformação do que os filósofos Fernando Vidal e Francisco Ortega (2019) chamam de sujeito cerebral, uma forma de individuação que faz das nossas redes neurais o "limite somático do *self*, de modo que, em relação ao corpo de que precisam para ser pessoas, os humanos são especificados pela propriedade de 'cerebralidade' (...), ou seja, a propriedade ou qualidade de ser, em vez de simplesmente ter um cérebro". Nessa forma de subjetivação, não apenas as funções sensório-motoras são alocadas definitivamente no maior órgão do sistema nervoso, mas também a memória, as emoções e os sentimentos.

Explicações cerebralistas dos afetos e comportamentos humanos não são *sui generis* da época em que vivemos ou mesmo da aurora da modernidade, aparecendo nas mais remotas tradições filosóficas e práticas sociais, como em Hipócrates, que, ainda na Grécia antiga, já defendia que o cérebro era definidor das ideias, lembranças, emoções e pensamentos[14]. Antes da modernidade, contudo, tais explicações jamais guiaram de forma

---

[13] Ver mais sobre isso em *A Utilização Probatória de Métodos Neurocientíficos no Processo Penal* (SILVA, 2019). Em *O Corpo Incerto* (2008, p.141 e 142), Francisco Ortega também comenta alguns casos de uso de neuroimagens em tribunais.

[14] "Os homens devem saber que do cérebro e nada mais que do cérebro vêm as alegrias e os prazeres, o riso e o pesar, as aflições, o desânimo e o lamento. Por ele, de uma maneira especial, adquirimos sabedoria e conhecimento, vemos e ouvimos, e sabemos o que é desleal e o que é justo, o que é mau e o que é bom, o que é doce e o que é sem sabor" (HIPÓCRATES *apud* Bezerra e Saroldi, 2013, p.81 e 82).

determinante uma ontologia da pessoalidade ou moldaram a experiência e os modos de agir em sociedade como acontece agora. Apesar disso, é preciso ter em mente que o sujeito cerebral não é uma figura hegemônica nem homogênea, dividindo terreno com práticas ainda resistentes da metafísica da interioridade e modelos biológicos outros que escapam a ambas as formas.

Estamos falando aqui, portanto, de um modo de subjetivação que vem ganhando cada vez mais espaço na cultura ocidental, mas está sempre em confronto latente com outras maneiras de estar no mundo. As tradicionais descrições fenomenológicas e culturalistas da mente, próprias de um regime de valorização da interioridade psi, estão perdendo espaço para uma visão neurofisicalista da subjetividade.

Essa ponderação é válida também para o cinema, com seus milhares de novos filmes registrados todos os anos no IMDB, fora os lançamentos que não são nem mesmo oficializados por meio dessas plataformas e que abordam a subjetividade partindo de múltiplas perspectivas. Quando falamos aqui da ascensão do sujeito cerebral no audiovisual, estamos nos referindo a uma cena específica desse universo imagético, que convive e concorre com outros regimes de representação. Sabe-se que o modelo psicanalítico da mente, por exemplo, serve de inspiração para a composição de personagens e tramas desde o período clássico, aparecendo também como fonte central da teoria fílmica entre os anos de 1960 e 1980. Atualmente, o entendimento da mente elaborado pela neurociência cognitiva vem ganhando terreno nas narrativas cinematográficas e nas formulações teóricas sobre os filmes. O estudo de Pisters (2012) das imagens-neuro é um bom exemplo desse duplo aspecto, pois ela não apenas reconhece o processo de cerebralização no interior dos filmes, mas se vale da própria neurociência como esquema explicativo dessas imagens e do comportamento do espectador[15].

Essa ascensão do neuro pode ser evidenciada por meio de algumas refilmagens contemporâneas do cinema norte-americano. É o caso de *The Manchurian Candidate*, clássico da propaganda anticomunista dos anos de 1960. Na versão de John Frankenheimer, lançada em 1962, soldados norte-americanos têm suas mentes controladas por militares russos e chineses por meio da técnica da hipnose, em que a manipulação dos afetos e do comportamento do sujeito se dá por meio da estimulação verbal e da sugestão visual. Na refilmagem de Jonathan Demme, lançada em 2004, o

[15] Para outras abordagens cognitivistas que aparecem na atual teoria do cinema, ver *O cinema como cérebro* in. *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*, de Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2018, p. 177-202).

sequestro da mente dos soldados é uma técnica de guerra feita via implante cerebral, uma manipulação direta da anatomia dos personagens.

Longe de apresentar uma ficção científica sem rastro na realidade, tal ascensão da cultura neuro no cinema parece estar alinhada com os recentes investimentos massivos dos exércitos nacionais em táticas de guerra cognitiva, o que tem ajudado a transformar o cérebro humano no principal campo de batalha do século XXI. Nas páginas iniciais de *24/7:Capitalismo e os Fins do Sono* (2014), Jonathan Crary mostra como a neurociência tem sido instrumentalizada pelo governo norte-americano dentro de um complexo científico-militar que procura produzir drogas de controle do sono e do medo. Além disso, há um investimento massivo em técnicas de aprimoramento da interação entre homem e máquina no intuito de fabricar soldados com cognição ampliada.

Essa engenharia de guerra do pós-humano está muito distante da fábula emancipatória vendida pelo mercado de tecnologia, que vem compondo esse projeto político-científico de colonização das redes neurais com investimento em biotecnologias que prometem superar os limites do corpo humano, como o envelhecimento e a morte da matéria orgânica. É o caso da criogenia focada no congelamento da cabeça, já disponível pela *Alcor Life Extension*, e do desenvolvimento de interfaces cerebrais pela *Neuralink*, do bilionário Elon Musk, que aposta no breve fim do distanciamento psíquico entre as pessoas via conexão literal do cérebro às máquinas. O magnata prevê a obsolescência da linguagem quando a nanotecnologia desenvolvida pela sua empresa tornar possível a interconexão do fluxo de nossas consciências.

Vários neurocientistas e filósofos têm apontado as bravatas que aparecem nos discursos de Elon Musk sobre a *Neuralink*, mostrando que muitas das conexões cérebro-máquina que ele vem apresentando como inéditas já são utilizadas há algum tempo e estão longe de promover essa interconexão psíquica entre as pessoas. Uma análise interessante sobre isso é apresentada em *Hegel in a Wired Brain* (2020), em que Slavoj Žižek observa que o pressuposto que sustenta a *Neuralink* é que os nossos pensamentos estão presentes em nossa mente de forma independente de sua expressão na linguagem. Desse modo, se eu conectar meu cérebro diretamente com o cérebro de um outro, esse indivíduo experimentará minha subjetividade diretamente, sem a distorção de palavras e gestos, por exemplo. No entanto, o que se exclui como possibilidade nesse tipo de postulado é que "a linguagem, em toda a sua falta de jeito e simplificações, pode ser justamente o elemento que gera a riqueza do pensamento, e, sem ela, a nossa vida interior é apenas uma intenção confusa". Apesar disso, Žižek chama atenção para o fato de que a verdade

sobre a mente ser ou não redutível às redes neurais e transferível ou não para uma máquina é acessória nesse contexto, pois a fantasia cultural do cérebro literalmente conectado e em rede evidencia a crise da subjetividade na atual fase do capitalismo. Em um cenário de conexão neurológica direta a uma rede global de computadores, o cérebro será o local privilegiado da coleta de dados, como já acontece com o globo ocular e com as pontas dos dedos.

Essa possibilidade parece cada vez mais próxima devido à popularização de tecnologias de imageamento cerebral nos anos de 1990, conhecida como a "década do cérebro", assim proclamada pelo então presidente norte-americano George Bush para enfatizar o potencial dos avanços neurocientíficos do período. As chamadas neuroimagens — produtos da tomografia computadorizada, da ressonância magnética funcional, do *PET scan* e da magnetoencefalografia — deram a ver o cérebro vivo em ação, criando a expectativa de que que atos de pensamento poderiam se tornar visíveis nesse tipo de mapeamento tecnológico do corpo.

O que se ignorou com a proliferação das neuroimagens, contudo, é o fato de elas não serem transparentes, o que acaba muitas vezes gerando uma confusão entre correlação e causalidade dos fenômenos psíquicos. Essas imagens médicas não são fotografias do cérebro, mas técnicas de aquisição de dados, cada uma delas se baseando em diferentes elementos presentes no sistema nervoso, como água, circulação sanguínea, oxigênio e correntes elétricas. Como explica Ortega a seguir, embora exista um estatuto de neutralidade e objetividade em torno dessas imagens, elas não expressam o conhecimento sobre o sistema nervoso de forma direta, pois são fruto de escolhas subjetivas e poderiam ser formalmente diferentes, principalmente em suas cores e dimensões, muitas vezes escolhidas de modo arbitrário.

> Essas imagens constituem evidências sociotécnicas, isto é, sua função é produzir uma aparência de naturalidade e imediação que não deixa margem de dúvida, mas que na realidade oculta ou desloca – muitas vezes na recepção entusiástica das novas tecnologias – os contextos e pressupostos socioculturais e econômicos nos quais essa evidência e naturalidade descansam (ORTEGA, 2006, p.97).

Esse movimento de naturalização da mente, ampliado pelas neuroimagens, foi acompanhado por um aumento do investimento público e privado na área de estudo do cérebro. Isso permitiu, nos últimos anos, a entrada da neurociência na *Big Science*, cujo maior símbolo são os projetos de pesquisa bilionários do *BRAIN Initiative* (norte-americano) e do *Human Brain Project* (europeu), ambos criados em 2013. Essa

intensificação do financiamento de pesquisas neurocientíficas, também chamada de virada neural, gerou desdobramentos nas ciências humanas, tendo, como resultado mais imediato, a criação de disciplinas que se propõem investigar problemas tradicionais do campo das humanidades a partir do uso de imagens no sistema nervoso, como a neuroética, neuroliteratura, neuroestética, a neuroeconomia e o neuromarketing.

Para além dos muros da universidade, o sujeito cerebral já aparece incorporado em várias instâncias da vida cotidiana. Podemos citar, como tecnologias neurobiológicas de individuação, a popularização de um vocabulário cerebral para se referir a transtornos psicológicos e a desordens de desenvolvimento; o aumento do consumo de psicotrópicos fora do contexto do sofrimento mental, como forma de melhorar a performance cotidiana; a proliferação de aplicativos e de escolas de ginástica neural, como o *Lumosity* e a franquia de reforço escolar *Supera*, já presente no Brasil; e a ampliação do mercado editorial de autoajuda, que estimula práticas de si cerebrais.

Esse mercado de autoajuda é, inclusive, uma das instâncias em que o sujeito cerebral aparece de modo mais cristalino e caricato, pois as obras trazem, como proposta central, o estímulo do autocontrole do cérebro para maximizar o desempenho no trabalho, na vida amorosa, na família, entre outras instâncias da vida social. Os títulos dos livros de Tony Buzan, por exemplo, autor de *best-sellers* e conhecido por seus "clubes do cérebro" e "campeonatos mundiais de memória", já encarnam por si só um léxico muito próprio do sujeito cerebral, como *Mapas Mentais no Trabalho: Como Ser o Melhor na sua Profissão e Ainda Ter Tempo para o Lazer*[16].

Nessa espécie de *neurocoaching,* há um estímulo da lógica neoliberal de abordagem do sujeito. Em *Nascimento da Biopolítica* (2008), Foucault avalia que o neoliberalismo, enquanto forma de governabilidade, busca reinterpretar todas as instâncias da vida em termos econômicos, sendo esse processo um instrumento de homogeneização da subjetividade e gerenciamento do trabalho. Nesse contexto, o modelo mercantil da empresa se estende ao próprio homem, que se torna um "empresário de si mesmo". Como a temporalidade que rege o capital financeiro é regulada por uma antecipação do futuro, mensurar e gerir constantemente a própria subjetividade, agora mais diretamente atrelada ao corpo orgânico, é um meio de garantir o

[16] Embora o cérebro não apareça no título, está pressuposto que a mente referida aí é neurocentrada. No parágrafo que abre o primeiro capítulo do livro, por exemplo, a abordagem cerebral da subjetividade aparece acompanhada de uma dimensão moral na avaliação do comportamento, que enfatiza noções como autonomia e responsabilidade pessoal: "o seu cérebro é a chave para o sucesso no trabalho, e quanto mais você usá-lo de forma eficiente, mais bem sucedido você será" (BUZAN, 2004, p.9).

autoaperfeiçoamento necessário para a permanência em um mercado competitivo. Não só o de trabalho, mas das relações amorosas, familiares, enfim, o modelo econômico da empresa invade todo o corpo social.

Como essa lógica neoliberal de estímulo constante do autogerenciamento e autocorreção perpassa muitas formas de aparição do sujeito cerebral na cultura, acaba-se por excluir o fora de si como elemento crucial na construção da subjetividade. Como consequência, sintomas como distração, ansiedade e impulsividade passam a ser anomalias tidas como organicamente determinadas, que vem de dentro, e não lógicas de sociabilidade estimuladas pela própria sociedade em que vivemos. Como ponderou de forma elucidativa Jonathan Crary,

> numa cultura que é tão inexoravelmente fundada na errância da atenção, na lógica do inconsequente, na sobrecarga perceptiva, na ética generalizada do ´ir em frente´ e na celebração da agressividade, não há sentido em considerar patológicas certas formas de comportamento ou buscar as causas desse distúrbio imaginário na neuroquímica, na anatomia cerebral ou na predisposição genética (CRARY, 2013 p.60).

Por essa heterogeneidade de práticas e saberes entrelaçados que dão forma ao sujeito cerebral na contemporaneidade, consideramos importante sublinhar que investigar a conformação dessa figura antropológica no cinema não implica criticar, especificamente, o conhecimento neurocientífico. Além de não estarmos em condição de fazer esse debate, acreditamos que determinar a veracidade ou falsidade dos enunciados científicos não é do interesse de um estudo que se propõe genealógico. Estamos mais preocupados em detectar o regime de verdade que tornou possível falar da mente no cinema contemporâneo *mainstream* a partir de um naturalismo cerebral.

Que o cérebro seja um órgão fundamental para o desenvolvimento de nossas funções vitais e que a mente esteja relacionada aos processos cerebrais é incontestável. Contudo, como explicam Vidal e Ortega (2019), o problema do sujeito cerebral é a noção, amplamente difundida, de que o conhecimento de particularidades do funcionamento do sistema nervoso, formalizado e quantificado, seja suficiente para descobrir as raízes do nosso sofrimento, desejos, escolhas morais, entre outras questões que sustentam o nosso modo de ser. Essa concepção somática do indivíduo acaba por moldar uma ideologia restritiva do *self*, estimulando um isolamento do "eu" ainda mais intenso do que o circunscrito pelo regime da metafísica da interioridade.

Não estamos apontando que esse seja o único modo de subjetivação da contemporaneidade ou que ele seja dominante das ciências naturais. Temos consciência que as bases metodológicas do campo da neurociência abrigam tendências diversas e muitas vezes contestatórias do fisicalismo eliminativista. É o caso, por exemplo, do monismo de duplo aspecto, que leva em conta a distinção de propriedades físicas e mentais da matéria, e das teorias relacionais que explicam a mente como um composto cérebro, corpo extracerebral e ambiente. Mas consideramos, baseados nos estudos de Foucault, que mesmo teorias opostas podem estar inscritas em uma mesma base epistêmica, ou seja, podem depender de uma mesma disposição do saber. Ademais, assim como o monismo spinozista não impediu que o dualismo cartesiano se destacasse, acreditamos que a existência de naturalistas não reducionistas, como Francisco Varela, Humberto Maturana, Sidarta Ribeiro, Gregory Bateson e muitos outros, não impede que o sujeito cerebral seja uma figura central na atual conformação dos saberes sobre a subjetividade.

O próprio Bateson, cuja teoria ecológica da mente enfatiza o caráter relacional da subjetividade, reconhece a existência de uma "epistemologia popular" dominante que acaba por restringir a mente ao interior do homem, ao fazer uma estranha mistura entre mentalismo e fisicalismo. Se, por um lado, a antiga premissa da mente transcendente é descartada na nossa cultura, por outro, o antropólogo reconhece que tampouco a sua "substituta imediata", a teoria da imanência corporal, é aceitável, "visto que boa parte da rede pensante fica fora do corpo" (BATESON, 2019, p. 14)[17]. Na sua teoria, Bateson enfatiza o caráter holístico da mente, em que o cérebro é visto como um elo de um circuito relacional mais amplo.

Em contrapartida, embora existam tendências diversas no campo da neurociência, isso não quer dizer que ela não participe, em alguma medida, desse processo de cerebralização do sujeito, estimulando um novo dualismo, dessa vez fisicalista, no formato corpo-cérebro. Em *Homo Deletabilis* (2010), Maria Cristina Franco Ferraz pondera que uma das formas de aparição da cultura somática nos estudos sobre memória, por exemplo, é o uso que cientistas fazem de termos filosoficamente polêmicos, como "tradução", sem maiores explanações conceituais, adotando "um tratamento da correlação que tende a deslizar para vínculos de equivalência e causalidade" (FERRAZ,

[17] Citamos aqui um texto de Bateson dos anos de 1970, mas consideramos que a ascensão do sujeito cerebral dá a ver que essa epistemologia popular continua amplamente espraiada na cultura ocidental.

2010, p.68). Em sua pesquisa, ela nos mostra como articulações desse tipo acabam por trabalhar com a problemática noção de que a memória é um arquivo armazenado em células, passível de ser recuperado ou deletado. Baseada na filosofia de Bergson, Ferraz (2010) ressalta que tal visão acaba desconsiderando que a memória é um fenômeno vivido, sendo também uma reconstrução imaginativa embebida em uma dimensão não exclusivamente neuroquímica da existência, embora seja solidária a ela.

Ao contrário do que se possa imaginar, essa concepção restritiva da memória não é tão minoritária nos centros de pesquisa ou um simples erro de divulgação. Em *Drogas do Esquecimento e Implantes Cerebrais*, Paula Sibilia (2008) apresenta alguns exemplos de importantes figuras da ciência, como Eric Kandel, que reproduzem essa visão neurocêntrica. Laureado com o Prêmio Nobel de medicina em 2000 justamente por seus estudos sobre memória, o cientista acredita que "não há dúvida que a tecnologia para apagar lembranças logo existirá" (KANDEL a*pud* Sibilia, 2008, p.35). Mesmo tendo uma visão negativa desse processo, o cientista aposta que isso será atingido por meio da manipulação farmacológica do cérebro ou por implantes neurais.

No estudo já citado de Vidal e Ortega (2019), aparecem muitos outros exemplos de como a "ideologia do neuro" abrange também as culturas científicas, principalmente no seu campo institucional, como no caso destacado a seguir:

> Quando o diretor do Instituto Nacional de Saúde Mental dos Estados Unidos (National Institute of Mental Health-NIMH, na sigla em inglês) proclama que doenças categorizadas como "mentais" ou "comportamentais" na verdade são transtornos cerebrais, que os diagnósticos devem estar alinhados com sistemas neurais e que a psiquiatria deve se tornar uma disciplina neurocientífica, suas declarações refletem uma posição que, independentemente de sua incorporação explícita à autocompreensão dos indivíduos, determina uma política pública de saúde e a alocação de recursos. Gostem os indivíduos ou não, o NIMH os considera sujeitos cerebrais, e isso tem um efeito significativo em suas vidas — ainda mais considerando que Thomas Insel, diretor do NIMH por mais de uma década, se tornou em 2015 diretor da nova unidade de ciências da vida da Alphabet, a empresa mais conhecida como Google (VIDAL E ORTEGA, 2019, p.36).

É justamente por ser um conjunto de ideias enraizadas em instâncias científicas e não-científicas que os autores consideram que o sujeito cerebral não pode ser encarado como uma via de mão única, mas sim como "uma fita interminável, na qual formas de conhecimento e prática circulam em todas as direções, algumas vezes colidindo, mas em geral conduzindo uma à outra e alimentando-se mutuamente" (VIDAL e ORTEGA, 2019,

p.17).

Tendo isso em vista, a nossa pesquisa está interessada em ajudar a desenredar um desses fios que constituem o sujeito cerebral, buscando entender como essa figura antropológica é um elemento fundante das imagens-neuro do cinema contemporâneo. Os próprios autores, em *Somos o nosso cérebro?* (2019), destacam o audiovisual como um dos contextos em que o cerebralismo aparece de forma evidente. Sem ignorar o que foi dito por eles, o nosso interesse é investigar esse fenômeno especificamente à luz da história do cinema e da perspectiva analítica dos estudos fílmicos.

Entendendo que a noção de descontinuidade é central no método genealógico, acreditamos que o estudo das condições de emergência das imagens-neuro não pode ser feito por uma simples identificação da repetição do cérebro ou do crânio como motivo visual dos filmes, pois é importante atentar para forma de visibilidade do "eu" ao qual esse motivo visual está vinculado. Nem toda aparição da interioridade orgânica do corpo, notadamente da cabeça, pauta uma noção somática ou cerebralista do indivíduo.

Pensemos brevemente, a título de exemplo, nos *Crânios de Jericó* (fig. 4), artefatos do neolítico encontrados por arqueólogos nos anos de 1950 no atual território palestino, usados em práticas ritualísticas ancestrais que já atentavam para a figura humana a partir da materialidade interna da cabeça. Em *O Rosto e a Terra* (1998), Didi-Huberman explica que, nesse "culto dos crânios", o esqueleto esvaziado de carne era modelado com argila para investir na produção de presença de um ente ausente, o que, para o filósofo, "demonstra uma atenção extrema dada ao destino dos rostos" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.70). O crânio era pensado aí como a parte do corpo que iria representar o ser após a morte, um primeiro retrato, talvez.

Consideramos significativo que os únicos órgãos restituídos nesse ritual eram justamente os olhos, substituídos por conchas do mar, e o cérebro, representado pela terra, que preenchia o vazio deixado pela morte. Assim como acontece na nossa constituição anatômica, o cérebro aí mantém estreita conexão com os olhos, pois é a terra argilosa que dá sustentação às conchas dos crânios de Jericó.

Embora uma prática tão distante possa remeter ao sujeito cerebral pela proeminência que dá ao crânio, o sentido atribuído ao membro diverge consideravelmente do que pode ser encontrado na atual cultura somática. Entre os *Crânios de Jericó* e a catalogação das faces por meio da medição da cabeça no século XIX — prática que exploraremos no terceiro capítulo —, há uma distância histórica e antropológica. Passamos de um entrelaçamento entre rosto e crânio que rege rituais funerários, ou seja,

a vida dos mortos, para uma experiência disciplinar e biopolítica de catalogação científica dos indivíduos que busca regular a vida dos vivos. Portanto, por mais que o crânio apareça como figura preponderante nesses artefatos, estamos longe de poder falar em sujeito cerebral aí.

Se a cultura somática pode ser, de alguma forma, vinculada aos *Crânios de Jericó*, é na revisitação que o contemporâneo faz desses artefatos. Em 2017, auxiliada pela técnica da tomografia computadorizada, uma equipe do British Museum fez a reconstrução facial de um dos crânios encontrados no território palestino, uma tentativa de desvelar a opacidade própria das relíquias do neolítico por meio da transparência das imagens médicas atuais (fig. 5). Partimos agora do conhecimento do interior do corpo para chegar a uma conformação da exterioridade ausente.

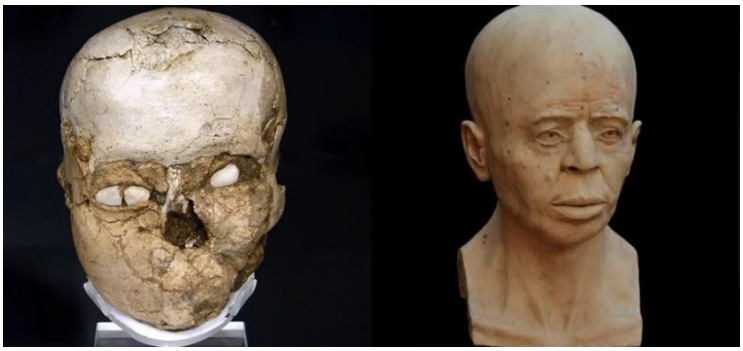

FIGURA 4 e 5 – Um dos crânios de Jericó encontrado em território palestino e a reconstrução facial do artefato auxiliada por tomografia computadorizada.
FONTE: frames de vídeo do Museu Britânico[18]

Avançando consideravelmente no tempo, podemos refletir momentaneamente sobre a famosa representação de *São Jerônimo* (1521), do renascentista alemão Albrecht Dürer (Fig. 6). Em meio a livros, o patrono da tradução aponta a mão direita para a própria cabeça enquanto evidencia um crânio com a esquerda, um duplo de sua própria constituição orgânica espelhando o pensamento que o rosto do santo mascara. Tal composição estabelece um jogo entre interioridade e exterioridade comum à valorização da intimidade e da introspecção na cultura letrada e no processo de produção do pensamento.

[18] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bMZWsM687MY>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022.

FIGURA 6 – São Jerônimo (1521), de Albrecht Dürer.
FONTE: Google imagens

O sujeito do conhecimento aí, embora pareça refletir sobre a base material do espaço mental, é guiado por um crucifixo, visível ao lado de sua própria cabeça. Crucifixo fantasma que paira sobre a cena intelectual e faz da meditação sobre o lugar do pensamento uma questão que ultrapassa os limites da matéria. Sobre o imbricamento entre religião e a presença da caveira nessa imagem, vale a pena ler a explicação que Didi-Huberman faz do quadro em *Ser Crânio* (2009, p. 40):

> Tocando esse objeto apresentado frente a ele como um mistério para o seu próprio pensamento, o teólogo não ignora que o mistério deve ser compreendido a partir do entre-dois onde ele se acha; porque o que ele questiona diante de si encontra sua resposta no que é visto atrás dele, quer dizer, no crucifixo estranhamente "vivo", carnal, encarnado, que compõe o fundo da cena. Não é à-toa que a autoridade de São Jerônimo é regularmente convocada quando se discute a questão da relação entre caveira e calvário. A maioria dos pintores representa uma caveira na base de seus crucifixos: porque, no sacrifício do deus, flutua o fantasma do erro do homem. Assim, essa caveira é geralmente vista como a de Adão em pessoa. Ela é o cálice humano que recolhe o sangue divino, o cálice de pecado que recolhe o fluxo de sua futura redenção. Ela é também, antes de tudo, o lugar-nomeado da morte de cristo: um crânio topônimo, um lugar de fundação para uma religião inteira. É o rochedo em forma de cabeça desencarnada sobre o qual ter-se-á escolhido fazer morrer um deus — por contato, quero dizer, pelo contato dilacerante do golpe de lança infligido ao cristo — à imagem do homem.

Com efeito, embora o quadro de Dürer pareça elaborar visualmente a interioridade pensante por meio da apresentação de um elemento da constituição fisiológica do homem,

a caveira ainda não aparece aí para dar ênfase a uma produção biológica da subjetividade. Longe de funcionar como metonímia do espaço psíquico, o crânio é aí uma metáfora, um signo religioso comprometido com certa noção de individualidade espiritual intimista. Como veremos nos próximos capítulos, é somente a partir do século XIX que o estudo anatômico do crânio passa a integrar uma nascente cultura somática.

No cinema, a lógica é a mesma. Em *The Avenging Conscience* (1914), por exemplo, Griffith conta a história de um homem que deseja matar o próprio tio, pois ele o impede de consumar o seu amor com uma jovem donzela. O filme acompanha o protagonista desde o surgimento do primeiro pensamento homicida até a paranoia que se instala após a consumação do assassinato. Nas cartelas, o ato criminoso é descrito como "o plano de um cérebro febril" (Fig. 7). Quando o personagem vai dormir, somos informados de que talvez o repouso "cure o seu cérebro cansado". Além disso, o cartaz de divulgação do filme apresenta um homem assombrado pela parte superior de um esqueleto, enquanto uma *longline* define a obra como a história de um "criminoso assombrado por torturas da mente" (Fig. 8).

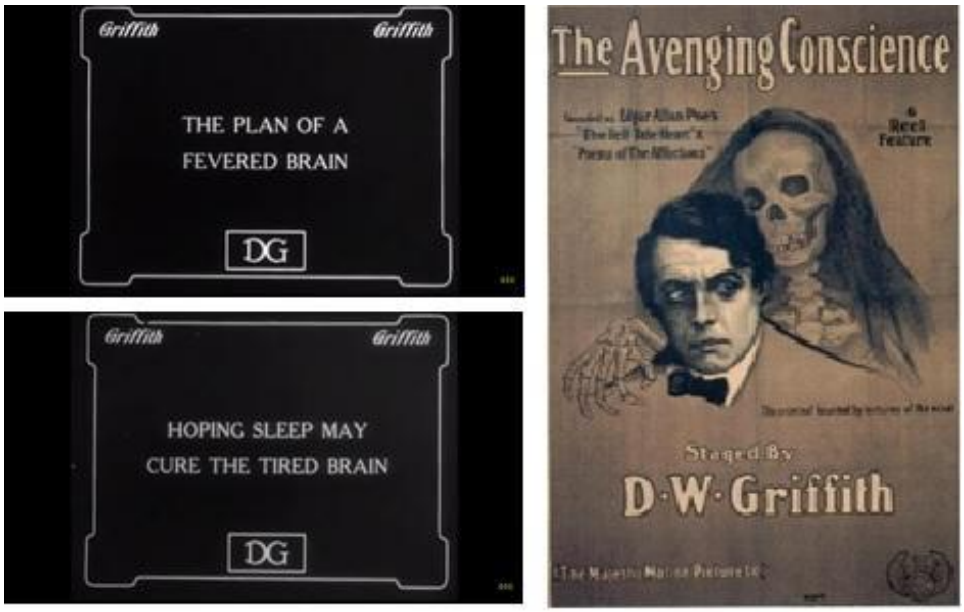

FIGURA 7 e 8 – Cartelas que sugerem determinismo cerebral e o cartaz oficial do filme
FONTE: fotogramas de *The Avenging Conscience* (1914, Griffith)

Toda essa relação entre imagem e palavra, de fato, remete inicialmente ao sujeito cerebral, pois órgão e crânio aparecem vinculados ao crime de modo determinista. Acontece que toda a composição visual do restante do filme privilegia o primeiro plano e os pequenos movimentos do rosto para mostrar a angústia mental do personagem, algo

próprio da encenação de um sujeito interiorizado. Além disso, no desenrolar da história, ficamos sabendo que tudo não passou de um sonho. O filme, no fim das contas, conecta-se ao modelo de subjetivação psicanalítico, em que o onírico é a realização de um desejo recôndito. As referências ao cérebro nas cartelas são ainda momentos do próprio sonho e não uma explicação do narrador onisciente, como parece antes da resolução final. E o esqueleto que aparece no cartaz não é o duplo do sujeito pensante, mas do próprio tio. Um esqueleto-fantasma, figura sobrenatural e anti-anatômica que vem assombrar a noite de sono de um jovem angustiado.

Nem toda referência ou aparição literal do cérebro ou da estrutura óssea interna do corpo no cinema, portanto, vincula o filme a certa cerebralização da subjetividade ou apaga por completo o sujeito *psi* da lógica representativa. Por isso, consideramos que apenas rastrear cronologicamente a repetição do motivo visual, desde os primórdios do cinema até o contemporâneo, não é suficiente para o objetivo que temos aqui. Voltaremos, sim, ao passado do cinema para tentar circunscrever a história do seu presente, buscando perceber como o sujeito psicológico, cujo rosto ampliado foi a sua principal figura expressiva, vem perdendo espaço para um sujeito determinado neuroquimicamente. Veremos ainda que o meio já nasce entrelaçado à ascensão dos primeiros discursos fisicalistas sobre a subjetividade, de forma que rosto e cérebro aparecem muitas vezes como figuras imbricadas nos filmes.

A partir de agora, começaremos a investigar as formas de enraizamento do sujeito cerebral especificamente no cinema. Para a nossa surpresa, elas estão intimamente conectadas à conquista do sujeito interiorizado nos filmes.

3 A CONQUISTA DO HOMEM INTERIOR NO CINEMA

> O poder da sala escura de revolver e invocar nossos fantasmas interiores repercutiu fundo no espírito do homem de nosso tempo, este homem paradoxalmente esmagado pelo peso da positividade dos sistemas, das máquinas e das técnicas. Antes mesmo que o capital financeiro disciplinasse os seus mergulhos nas regiões mais obscuras do espírito, antes mesmo que ele resultasse numa próspera indústria da cultura, o cinema já era visto como um local suspeito, onde alguma espécie de iniquidade corrosiva ameaçava vir à tona e se insinuar por toda parte. (MACHADO, 1997, p. 24)

3.1 A ausência da visão subjetiva nos primeiros filmes

Dream of a Rarebit Fiend (1906), do estadunidense Edwin S. Porter, é mais conhecido pela sequência que busca retratar um sonho perturbador, com diabinhos que martelam a cabeça do sonhador, objetos que se movem pelo quarto de forma fantasmagórica e uma cama voadora que passeia sobre a cidade de Londres. Lançado pela *Edison Company* pouco mais de dez anos após o evento que é reconhecido como a primeira exibição pública de filmes da história, o curta-metragem chama atenção pela sofisticação dos seus efeitos especiais e pela abordagem inovadora de um motivo recorrente durante toda a primeira década do cinema, o sonho.

Em filmes como *Le Cauchemar* (1896) e *La Lune à un Mètre* (1898), de Georges Méliès; *Reve et Réalité* (1901), de Ferdinand Zecca; e *The Cavalier's Dream* (1998), de Porter, o sonho funciona como um pretexto ideal para mostrar a potência mágica do audiovisual: seu poder de fazer aparecer e desaparecer objetos e pessoas, diminuir e aumentar o tamanho das coisas, dar rosto a seres inanimados e nos levar a viagens interplanetárias. Em vez de ser um motivo diegético e visual que caracteriza psicologicamente um personagem, a mente adormecida aparece nesses filmes por meio de um sistema de representação que Tom Gunning chamou de "atração". Nesse modelo, os filmes ainda não eram movidos por impulsos narrativos, mas pela "excitação e satisfação da curiosidade visual do espectador pelo ato reconhecido de exibição". (GUNNING, 2004, p.44).

Embora *Dream of a Rarebit Fiend* não deixe de convocar a forma da atração, o filme já entrelaça uma economia narrativa ao modelo do espetáculo para apresentar uma contextualização/causação do sonho, algo raro até aquele momento. Adaptação das

histórias em quadrinhos de Winsor McCay, populares no início do século XX, o filme de Porter tem início em uma espécie de restaurante, onde vemos um homem, elegantemente vestido, comendo e bebendo de forma emporcalhada. Em cima da sua mesa, garrafas vazias indicam que esse processo de fartura já dura algum tempo. No plano seguinte, ao sair do estabelecimento, o homem mal consegue seguir em linha reta e cambaleia pelas ruas da cidade. A partir de então, a representação naturalista do espaço é interrompida, e passamos a incorporar o ponto de vista subjetivo do bêbado comilão[19]. Um poste ganha o centro da imagem e balança de um lado para o outro, como o pêndulo de um relógio, enquanto o homem tenta agarrá-lo para manter o equilíbrio (fig. 9). Durante pouco mais de um minuto, são sobrepostas a imagem do poste e imagens das ruas da cidade, o que nos indica que todo o percurso de volta para casa foi castigado por essa vertigem perceptiva. Ocasionalmente, o homem é ajudado por um policial e a cena termina com um corte brusco que nos leva imediatamente para o interior de um quarto, onde o personagem dormirá e terá sonhos intranquilos.

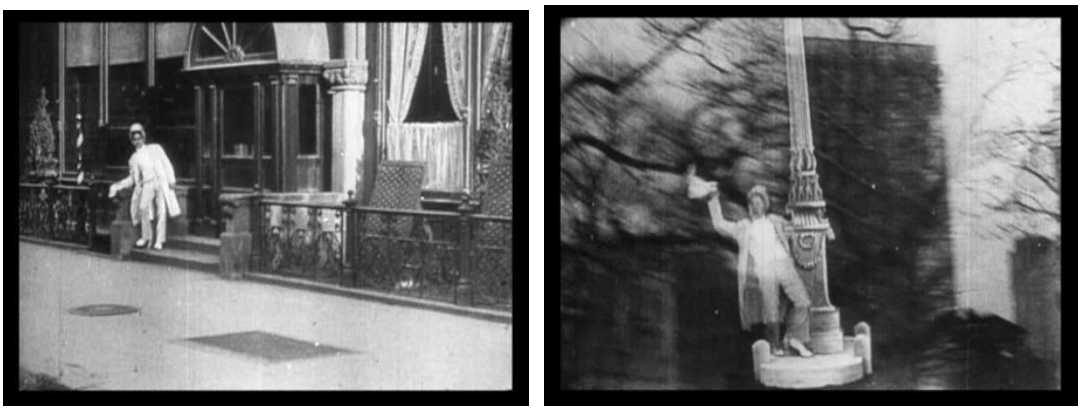

FIGURA 9 – Reversibilidade entre interior e exterior
FONTE: fotogramas do filme *Dream of a Rarebit Fiend* (1906, Edwin S. Porter)

Nesse pequeno trecho, Porter exibe a confusão mental de um homem em estado de vigília, construindo uma das primeiras cenas do cinema a figurar estados alterados de consciência causados pela ingestão de alimentos e pelo uso de drogas psicotrópicas, motivo narrativo e visual constantemente evocado nas imagens-neuro do cinema contemporâneo, como acontece em *Viagem Alucinante* (Gaspar Noé, 2009) e *Sem Limites* (Neil Burger, 2011). No filme de Gaspar Noé, por exemplo, vemos imagens fractais

[19] Não falamos aqui do que hoje chamamos de Plano Ponto de Vista, o POV, em que o personagem que olha não aparece na imagem. Nos referimos ao plano subjetivo em seu sentido amplo, destacando o fato de que a imagem não é mais apresentada como se fosse percebida pelo "cavalheiro da plateia", pois passa a incorporar os afetos do personagem em cena.

semelhantes a redes neurais biológicas quando o protagonista está "viajando" devido ao uso de DMT, uma droga alucinógena que altera a percepção do espaço e do tempo (fig.10). Já a abertura de *Sem Limites* mostra um passeio visual pelo cérebro (fig.11), como se indicasse o caminho a ser percorrido pela "droga da inteligência" utilizada pelo protagonista do filme. Droga essa que também provoca alterações cognitivas e sensórias. A coloração luminosa das figuras neurais de ambos os filmes remete à estética das imagens médicas produzidas por *PET scan* (fig.12), neuroimagens funcionais que indicam o comportamento das substâncias químicas pelo corpo.

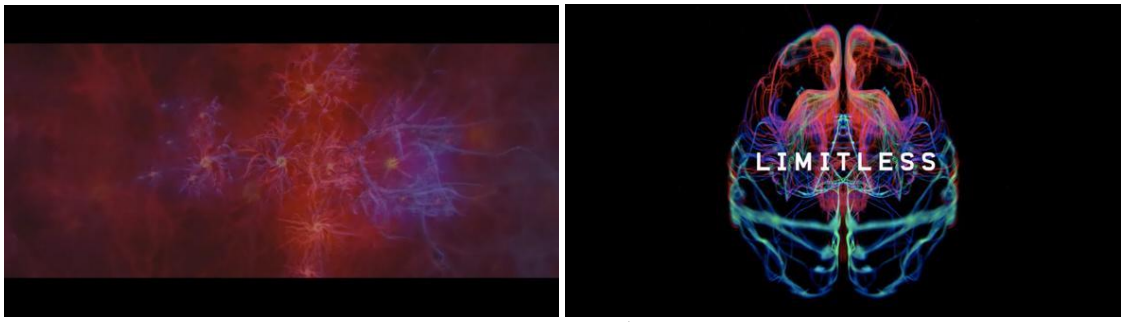

FIGURA 10 e 11 – Fractais que se assemelham a neurônios e o um passeio visual pelo cérebro
FONTES: Fotogramas de *Viagem alucinante* (2009) e *Sem Limites* (2011).

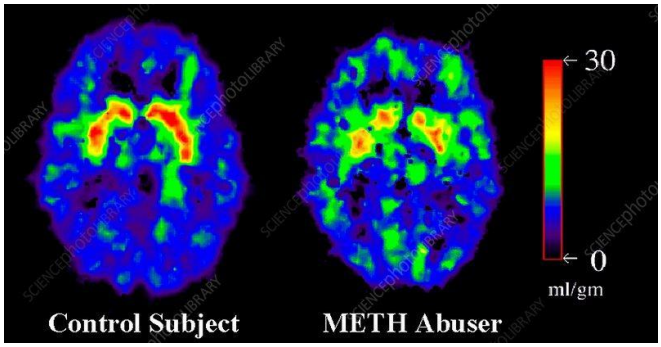

FIGURA 12 – Neuroimagens produzidas por PET *scan*, que mostram de forma comparativa o comportamento funcional do cérebro em um sujeito qualquer e em um usuário de metanfetamina.
FONTE: Google imagens

O que esses filmes têm em comum com *Dream of a Rarebit Fiend*? Determinar que o corpo é o centro produtor dessas percepções confusas e alteradas da realidade. Enquanto as imagens-neuro do cinema contemporâneo se referem ao sistema nervoso como parte determinante da visão subjetiva, *Dream of a Rarebit Fiend* destaca que a fonte dessa imagem distorcida do mundo exterior advém de uma perturbação no sistema digestivo. Como indica o título da obra, o filme baseia-se na lenda popular que ligava o consumo de um famoso molho picante de queijo inglês, o Welsh Rarebit, a sonhos bizarros e perturbadores. O filme de Porter também enfatiza a ingestão de álcool, pois

vemos inúmeras garrafas vazias na primeira cena e, logo depois, o personagem cambaleando pelas ruas como um bêbado.

Ligar o sonho à ingestão de algum alimento ou bebida faz parte do modelo somático de interpretação da vida onírica, comum no século XIX, antes do domínio da psicanálise. Essa ênfase na dimensão fisiológica do personagem faz com que *Dream of a Rarebit Fiend* promova um movimento de reversibilidade constante entre interior e exterior, pois entende-se que a percepção é afetada pela perspectiva de um sujeito corporificado. Não estamos mais falando aqui de uma interioridade cartesiana que separa de forma radical o espaço interno do externo, pois o mundo já não é passível de ser apreendido em sua totalidade e verdade universal nesse período.

Embora seja um aspecto central de *Dream of a Rarebit Fiend*, a figuração da mente dos personagens não era motivo de interesse dos artistas dos primeiros anos do cinema[20]. Nem no sentido da interioridade clássica, nem no da subjetividade corporificada que descrevemos brevemente acima. No período das atrações, predominante entre 1895 e 1906, os personagens são, em sua maioria, homens e mulheres que transitam pelos espaços públicos da metrópole. O que vemos em cena são as suas ações cotidianas e exóticas, como se a câmera estivesse em todos os lugares registrando peculiaridades da vida urbana na virada do século XIX para o XX.

Nos curtas-metragens, são registrados corpos dançantes, truncagens que mexem com as proporções das pessoas, acidentes de carro que provocam a desfiguração do corpo humano, encenação de números de mágica, paisagens vistas a partir de trens e barcos em movimento e episódios da vida comum dos trabalhadores. Na maioria das vezes, os filmes carecem de um encadeamento narrativo e os sujeitos filmados não são nomeados, pois aparecem em cena como representantes de um coletivo (o mágico, a bailarina, o barbeiro, o trabalhador da fábrica, o viajante etc.)[21]. Quando testemunhamos cenas da vida privada, como a briga de almofadas em *Seminary Girls* (1897, James H. White) ou o almoço em

[20] Muitos filmes desse período foram perdidos, e alguns outros sobreviveram em condições precárias, o que coloca asserções sobre o primeiro cinema sempre no campo das hipóteses. Falamos aqui do conjunto de filmes usualmente abordados pela nova historiografia do cinema, muitos deles reunidos em coletâneas. A título de ilustração, dos 113 filmes reunidos em *The Movies Begin - A Treasury of Early Cinema* (2002), apenas *Dream of Rarebit Fiend* apresenta uma imagem que busca figurar a percepção sensorial subjetiva de um personagem em estado de vigília.

[21] Quando isso acontece, como em *Mary Jane's Mish Up* (1903, George Albert Smith), que traz no título o nome da mulher que vemos em cena, percebemos que pouco importa a constituição de Mary Jane como um sujeito psicológico no desdobrar de eventos do filme. A sua pessoalidade não é convocada, pois o que interessa é exibir o truque que a transforma em um fantasma.

família em *The Baby's Meal* (1895, Louis Lumière), o ponto de vista é objetivo, com o uso de um enquadramento frontal e aberto que nos afasta de uma leitura subjetiva do evento.

Mesmo os filmes que focalizam a atividade indiscreta de um voyeur, como *As Seen Through a Telescope* (1900, George Albert Smith), *Peeping Tom* (1901, Ferdinand Zecca) e *Ce que L'on Voit de Mon Sixième* (1901, Ferdinand Zecca), ainda não enfatizam uma individuação da mente que sirva ao andamento de uma intriga. Arlindo Machado (1997) percebeu, contudo, que obras como essas que citamos já começam a preparar o espectador para a experiência do olhar subjetivo. Ao formarem enquadramentos mais fechados por meio do uso da máscara circular, que indica que o sujeito está vendo através do buraco da fechadura ou de uma luneta, esses filmes voyeuristas do primeiro cinema acabam por nos aproximar dos atores e dos objetos fotografados e nos estimulam a incorporar o ponto de vista do personagem. Machado (1997, p.128) explica que essa perspectiva ajuda a "construir um olhar flutuante e virtual, um olhar que, ao longo do filme, muda continuamente de posição e de situação (ora interna, ora externa)".

De todo modo, o pesquisador brasileiro ressalta que essa máscara circular ainda participa do jogo de espanto e gozo das atrações, servindo muito mais para enfatizar a pulsão escópica presente na exibição de curiosidades e bizarrices para a câmera, ou seja, o "erotismo do olhar, o desejo embutido no ato de ver" (MACHADO, 1997, p.124).

O homem interior também não se revela nas mais remotas aparições do *close-up*. Nos chamados "filmes de expressões faciais", como *Fred Ott's Sneeze (1894,* William K.L. Dickson) e *The Big Swallow* (1901, James Williamson), a aproximação da face serve para mostrar a transformação das expressões durante a execução de funções biológicas, como o espirro e o bocejo, não ganhando sentido em relação a psique de um indivíduo em particular ou a um drama que se desenvolve narrativamente. Nesses filmes, o rosto definitivamente ainda não é um texto da alma a ser lido pelo espectador cinematográfico.

Nesses primeiros *close-ups,* também não há uma conexão da biologia com a produção de uma subjetividade pensante, como acontece nas imagens-neuro do cinema contemporâneo. Além disso, como nos lembra Tom Gunning em *In Your Face* (1997), essa referência às funções biológicas do rosto não carrega a seriedade de uma investigação científica, pelo contrário, as caretas que surgem em cena demarcam o tom galhofeiro dessas atrações, que remetem à cultura circense.

> Se tais imagens parecem sujeitar o rosto humano a uma ampliação que se relaciona mais ao escrutínio científico do que à absorção extasiada, não devemos perder de vista a natureza cômica desses *close-ups*, em total desacordo com o discurso sóbrio da investigação científica. A curiosidade popular que encanta nessas estranhas e maravilhosas expressões faciais se distancia do uso da fotografia como meio de investigação e funciona mais como uma paródia do impulso gnóstico. Em seu deleite pelo ridículo e sem sentido, pelos aspectos incivilizados do corpo e pelas contorções faciais, os primeiros filmes de expressão facial derivam de uma longa tradição de palhaçadas e caretas que se estendem dos bufões medievais até as tradições circenses das *vaudevilles* do século XIX. Visto dentro desta tradição, podemos entender a forma como esses primeiros *close-ups* não só negaram o acesso à psicologia dos personagens, mas também celebraram a própria falta de sentido de suas caretas que mudam rapidamente, derrubando a tentativa gnóstica de dotar o rosto de significado (GUNNING, 1997, p.23 e 24).

Tendo em vista esse histórico, podemos dizer que o que interessa, no primeiro cinema, é o agir momentâneo do homem na caótica metrópole moderna em construção e não a instância pensante de um indivíduo particular, singularizado em uma narrativa que especula sobre os seus desejos e devaneios. É por isso que a temporalidade do cinema de atrações é a do imediato, um jogo de "alternância entre presença e ausência que é corporificada no ato de exibição. Nessa intensa forma do tempo presente, a atração é a exibição com a imediaticidade do 'aqui está! Olhe para isso'" (GUNNING, 2004, p.44).

Isso vai de encontro à metafísica da interioridade, pois o gesto introspectivo que funda o sujeito pensante se dá por meio da inspeção de uma consciência privada, autorreflexiva, que permite um indivíduo se destacar da coletividade e conectar o seu passado pessoal ao presente. Mesmo quando o observador corporificado passa a ser reconhecido, ainda no século XIX, as explicações temporais da mente não realçam apenas a vivência do presente sensório. A exploração do inconsciente, por exemplo, depende de uma elaboração oral fundada na memória do paciente; já o modelo psicossomático do fluxo de pensamento, de William James (1979), nos diz que é a ênfase no sentido retrospectivo e prospectivo do tempo que dá a continuidade necessária para uma existência pessoal em meio ao caos primordial da matéria.

É justamente essa temporalidade prospectiva e retrospectiva que é convocada em *Dream of a Rarebit Fiend.* Embora ainda esteja longe de apresentar um personagem caracterizado psicologicamente, o sonho já não aparece aí apenas pela sua potência espetacular ou na sua temporalidade de pura presença. No filme de Porter, o sonho perturbador tem sua causa atribuída a um episódio anterior, a ingestão excessiva de álcool e queijo. Na mesma medida, há uma antecipação do futuro no episódio onírico, já que é

provável que o bêbado acorde com fortes dores de cabeça, como nos induzem a pensar os diabinhos que martelam a testa do sonhador. O cruzamento dessas unidades de tempo chega mesmo a aparecer em uma única imagem do filme (fig. 11), que mostra o homem sonhando (presente) com a bandeja do molho de queijo (passado) e com os diabinhos que anunciam um porvir doloroso.

FIGURA 13– Entrelaçamento entre passado, presente e futuro
FONTE: fotogramas de *Dream of a Rarebit Fiend* (1906, Edwin S. Porter)

Entretanto, por mais que o sonho seja contextualizado no filme de Porter, não deixamos de experimentar totalmente a vertigem da mente do personagem também nos termos das atrações. Em determinado momento do filme, o homem passa a se divertir com a deformação espacial da rua, agarrando-se no poste como se estivesse em um brinquedo de um parque de diversões. Nesse momento, a sua percepção nauseada, que distorce o mundo exterior, entra em cena também para exibir os truques audiovisuais de sobreposição de imagens. Prova disso é o aceno que o personagem dá em direção à câmera em certo momento, como se estivesse chamando a nossa atenção para o ato espetacularmente exibido. Com efeito, há uma constante articulação das duas lógicas expressivas da imagem cinematográfica em *Dream of a Rarebit Fiend*, pois atração e narração se alternam em um jogo dialético, aparecendo muitas vezes em situação de indiscernibilidade. Significativo que essa seja também a noção temporal do axioma jamesiano do fluxo do pensamento, em que a transitividade própria da percepção do instante é sempre arrastada pelo fluxo contínuo do tempo da consciência, de modo a reter a experiência dos momentos de epifania e configurar o que a sua filosofia entende como um "eu".

Esse entrelaçamento entre a temporalidade da atração e a lógica narrativa passa a ser mais comum a partir de 1907, início do período de transição para o modelo clássico

de encenação cinematográfica, quando começam a ser criadas tipificações do herói psicológico e de formas de filmá-lo. Essa transição estimulou a organização de uma gramática audiovisual que favoreceu a visualização da mente, tornando-a figurável por meio do *close-up*, da câmera subjetiva, do uso da música como significante das emoções e, a partir do período falado, do *voice over*. Não foi exatamente a mente anatomizada que se destacou nesse cenário, mas ainda uma interioridade psicológica.

Com D.W. Griffith, por exemplo, a aproximação progressiva entre a câmera e o rosto dos atores tem exatamente a função de representar a subjetividade dos personagens em cena. Em *Intolerância* (1916), as faces exibidas em *close-up* aparecem quando se faz necessário criar uma atmosfera interior que justifique uma ação exterior, usualmente um evento que será o pilar de sustentação da trama. Em uma das quatro histórias mostradas no filme, vemos uma mulher, interpretada por Miriam Cooper, contorcer-se de ciúmes ao flagrar a traição do marido (fig. 14). O sentimento lhe toma o corpo a ponto de ela chegar a ferir a boca. A situação psicológica é enfatizada pela repetição dos gestos de contorção facial e pela montagem paralela que se alterna entre o *close-up* do seu rosto e a cena de traição (fig.15), que acontece em outro cômodo. É a expressão dramática formada pelo embate entre o seu interior, encarnado no rosto, e a ação externa que nos indica que algo trágico acontecerá ali, pois ela deseja assassinar o próprio marido.

FIGURA 14 e 15 – Jogo entre o plano ampliado do rosto e o contraplano, cuja ação constrói a atmosfera psicológica
FONTE: fotogramas de *Intolerância* (1916, Griffith)

Em uma outra cena, veremos esse mesmo rosto tomado pela culpa ao retornar ao local do crime (fig. 16). Se o ciúme da personagem de Cooper move o assassinato, é o peso na consciência que permitirá a resolução moral da história, pois a mulher irá se entregar e o falso acusado pelo crime será finalmente solto, livrando-se da pena capital.

FIGURA 16– O rosto ampliado de Miriam Cooper revela um sentimento de culpa, marcando a personagem como um sujeito interiorizado
FONTE: fotogramas de *Intolerância* (1916, Griffith)

Nos filmes de Griffith, portanto, os movimentos externos da trama já começam a ser justificados e impulsionados pela vida interior dos personagens, em um sentido causal e teleológico próximo do modo de subjetivação psi. Para mapear a diegese, o espectador é levado a incorporar o olhar da personagem, não necessariamente no sentido de assumir a sua perspectiva no enquadramento, mas de experimentar a sua forma de perceber o mundo. De reconhecer o seu pensamento por meio de um modelo fisiognomônico de percepção da face.

Longe de ser uma vocação natural do meio cinematográfico ou uma mera questão de escolha estilística dos cineastas, veremos a seguir que essa ênfase crescente em narrativas intimistas tem raízes históricas. Ainda no período mudo, a interioridade dos personagens se tornou um acessório da intriga, pois serviu para direcionar a atenção do espectador para os pontos de interesse da trama. Essa necessidade de gerenciar a atenção do espectador cinematográfico, por sua vez, está profundamente conectada às transformações da percepção sobre a relação entre mente e matéria no século que engendrou o cinema.

3.2 O observador corporificado e as narrativas intimistas

Ao mesmo tempo que o primeiro cinema era configurado no modelo das atrações, uma nova concepção sobre o problema mente-corpo estava se formando por meio de uma heterogeneidade de discursos e práticas que colocaram o corpo, e mais especificamente o olho e o sistema nervoso, no centro das experiências que reconhecemos como subjetivas.

Esse arranjo dependeu, como já pontuamos anteriormente, do desmoronamento da visão cartesiana no século XIX, processo que integra uma experiência de virada epistemológica mais ampla: a reconfiguração do *status* do observador na modernidade, tal como descrita pelos estudos de Jonathan Crary (2012 e 2013). Nesse período, segundo ele, o sujeito do olhar passou a ser reconhecido como fisiologicamente determinado, o que acabou por alterar não só as convenções de representação e a aparência das imagens, mas também a disposição dos saberes sobre a subjetividade.

Essa mudança foi articulada por uma pluralidade de forças e a importância específica dos aparelhos ópticos é descrita por Crary em *Técnicas do Observador* (2012). Os dispositivos discutidos por ele ajudaram a enfraquecer o paradigma da câmara escura, predominante como metáfora filosófica na época em que vigorava o modelo cartesiano de mente. A câmara escura, como explica Crary, estabelece uma relação incorpórea e de não contiguidade entre o sujeito e o seu exterior, colocando o observador como um ser isolado e distanciado do mundo, que produz, justamente por isso, um conhecimento objetivo e verdadeiro sobre ele, exatamente como é pensado o *cogito* cartesiano. No sentido oposto, os aparelhos desenvolvidos no século XIX, como o estereoscópio e o zootrópio, trabalham com a noção de que a percepção é condicionada pelo funcionamento anatômico do corpo.

O Fenacistoscópio, por exemplo, inventado por Joseph Plateau para demonstrar a persistência retiniana, remete-nos etimologicamente a um olho enganado, marcando que a apreensão do visível deixa de ser entendida como um processo de duplicação da realidade, passando a ser um efeito da materialidade do órgão, conectado ao cérebro por meio do sistema nervoso. O próprio cinema integra esse regime de visualidade, pois a percepção do filme, no cinematógrafo, depende das leis orgânicas do corpo do espectador. A imagem é descrita como um efeito da persistência retiniana, que imprime movimento à sucessão mecânica de fotogramas fixos na tela, 18 quadros por segundo no final do século XIX.

É em meio a essa ascensão do observador corporificado que o cérebro começa a ganhar centralidade nos estudos sobre a natureza do pensamento, pois a função meramente metafisiológica atribuída ao órgão pelo cartesianismo passa a ser lentamente ofuscada pelas teorias das localizações cerebrais, em que as funções mentais vão sendo aos poucos vinculadas a partes específicas da sua geografia. Nesse contexto de naturalização da economia perceptiva, há um investimento em técnicas que permitiram o início do mapeamento topográfico do órgão e da caixa craniana que o protege, como a

corrente farádica, as técnicas de psicocirurgia e os aparelhos de visualização da interioridade orgânica. O raio X, por exemplo, foi inventado por Wilhelm Röntgen exatamente no mesmo ano em que os irmãos Lumière fizeram a primeira exibição pública de filmes em Paris, em 1895[22].

O cinema nasceu enredado a essa primeira tecnologia de visualização e administração do interior do corpo vivo, sendo significativo que ele tenha dividido com o raio X o seu lugar de exibição nos primeiros anos, nas chamadas feiras de variedades. Ambas as tecnologias tentaram perfurar a opacidade do invisível, projetando para fora de nós a nossa estrutura orgânica e dando a ver as paisagens mentais que habitam a nossa subjetividade. O filme de George Albert Smith, *The X-ray Fiend* (1897), por exemplo, aborda essa proximidade entre as duas técnicas, transformando a câmera cinematográfica em um aparelho capaz de revelar o esqueleto de um casal de namorados que conversa, aparentemente, em um lugar público (fig. 17). Cinema e raio-X são mostrados aí como técnicas entrelaçadas, que se aproximam do mundo de modo exacerbado e promovem um *voyeurismo* limitante da privacidade. O que era antes resguardado na intimidade já começa a ser externalizado por meio dessas imagens técnicas.

FIGURA 17– Aproximação entre cinema e raio-X
FONTE: fotogramas de *The X-ray Fiend* (1897)

[22] Nessa época, o raio X ainda era pobre em visualizar os tecidos moles do cérebro, mas várias tentativas foram feitas no sentido de aplicá-lo ao contexto dos estudos neurológicos. Egas Moniz, por exemplo, Prêmio Nobel em Medicina por seus infames estudos sobre lobotomia frontal, desenvolveu uma técnica, em 1927, que permitiu que vasos sanguíneos cerebrais fossem visualizados pelo aparelho de Röntgen. Ver mais sobre isso em *Neuro: the new brain sciences and the management of the mind* (ROSE E ABI-RACHED, 2013, p.66).

Essa conexão entre cinema e técnicas de imageamento médico estava de tal modo enraizado no ambiente cultural e científico da virada do século XIX para o XX, que um curioso artigo do *New York Times*, de 4 de setembro de 1910, nos informa sobre um estudo desenvolvido por pesquisadores norte-americanos e argentinos que tem por objetivo criar um dispositivo de visualização da mente. Esse aparelho, segundo a matéria, seria composto por instrumentos fotográficos de ampliação de imagens, pelo raio X de Röntgen e pelo cinematógrafo, junção que tornaria "o pensamento realmente visível a olho nu"[23]. Há aí a crença na possibilidade de transparência total da subjetividade por meio da visualização anatômica do corpo, algo muito próximo da expectativa que a cultura somática tem hoje em relação às neuroimagens. Como explica Rose (2013, p.276), atualmente, "como a mente parece visível dentro do cérebro, o espaço entre pessoa e órgão nivela-se e a mente é o que o cérebro faz".

Toda essa discussão em torno da condição fisiológica da percepção, que marcou as práticas e saberes do século XIX, fez também com que a mente deixasse de ser pensada em termos absolutos, como uma realidade substancial de um sujeito estabilizado, e passasse a ser abordada como fenômeno essencialmente transitivo. No contexto moderno, como explica Maria Cristina Franco Ferraz (2010), a ênfase na espacialidade é substituída pelo vetor da temporalidade.

> Quando a percepção passa a ser remetida a um organismo vivo, com sua fisiologia específica, torna-se inevitavelmente defectível, variável e —sobretudo— duracional. Ou seja: a modernização da percepção, caracterizada por uma incorporação (no sentido literal) da visão, parece ter tornado científica e filosoficamente incontornável repensar a temporalidade. Apreender as imagens, perceber, conhecer, passam a ser encarados como processos dinâmicos que duram, instalando-se em uma temporalidade que escoa ininterruptamente, instalando-se assim, necessariamente, na percepção o aspecto dinâmico, processual. (FERRAZ, 2010, p.34)

Essa transformação repercute em muitas teorias da mente do século XIX. Em William James (1979), por exemplo, o pensamento é descrito como uma atividade típica de um corpo ativo no mundo. Ao descartar essa instância como uma qualidade

[23] A matéria *X Ray Moving Picture Machine Shows Brain At Work* está disponível em: <http://www.sundaymagazine.org/wp-content/uploads/19100904-3-x.pdf>. Data do último acesso: 8 de março 2021.

transcendente do ser e enfatizar a matéria físico-mental que o compõe, o seu empirismo acaba por descartar as distinções rígidas entre sujeito e objeto, mundo psíquico e mundo físico, dentro e fora. No seu estudo sobre o fluxo do pensamento, o cérebro já aparece como figura que sustenta essa mutabilidade do tempo subjetivo e é justamente um aparelho óptico que James convoca para exemplificar isso. Ele afirma que a imagem de um caleidoscópio girando em uma velocidade uniforme, onde as figuras estão sempre se reorganizando de modo a tornar indistinguíveis as suas formas, funciona de modo análogo às mudanças cerebrais, em que os pensamentos "se misturam entre si como visões dissolventes" (JAMES, 1979, p.138).

O correlato neural é enfatizado em sua obra para afirmar que nossa relação com o mundo é sempre única, por mais que eventos se repitam ao longo da nossa vida, pois o cérebro é uma materialidade que se transforma constantemente. Partindo do pressuposto de que cada sensação mental corresponde a uma ação cerebral, James declara que "para uma ação idêntica acontecer, teria que ocorrer uma segunda vez em um cérebro imutável. Como isso é uma impossibilidade filosófica, também é impossível uma sensação imutável" (JAMES, 1979, p.127)[24]. O cérebro, portanto, já começa a se tornar aí a imagem central do pensamento. No modelo proposto por James, imagem cambiante e labiríntica[25].

Se por um lado essa nova concepção da subjetividade estimula uma percepção da mente como instância flutuante, o reconhecimento do observador corporificado produziu também um interesse generalizado pela investigação racional do aparelho perceptivo, formalizando diferenciações entre os estados normais e anormais. Nesse contexto, como explica Crary em *Suspensões da Percepção* (2013, p.39), a atenção surge como um

[24] Essa ênfase na transitoriedade da nossa matéria orgânica é um elemento central da neurociência recente, que destaca a noção de neuroplasticidade. Esse conceito é baseado na ideia de que a arquitetura cerebral, em seu nível molecular e elétrico, está em constante transformação. É esse cérebro plástico que o sociólogo Nikolas Rose e a historiadora de medicina Joelle M. Abi-Rached (2013) evocam para argumentar que a ciência atual nega o determinismo cerebral em vez de promovê-lo, pois encara o órgão como aberto às influências ambientais ao descrever que os seus neurônios estão em constante processo de destruição e regeneração, formando conexões que dependem do comportamento social do indivíduo. Contudo, é importante ter em mente que não consideramos aqui que o sujeito cerebral é uma imagem fomentada especificamente pela cultura cientifica, como já ponderamos no capítulo anterior, mas, sim, uma figura antropológica tramada culturalmente, uma ideologia fomentada por discursos e imagens. Trata-se de uma nova forma de conceber as funções mentais, de perceber a si mesmo como um eu neuroquímico, rompendo a distância entre a pessoalidade do sujeito e a sua estrutura neuro-orgânica.

[25] Temos consciência de que modelos internalistas da mente continuam a existir nesse período. A aparição da ênfase no orgânico não substitui o modelo intimista de abordagem do sujeito, mas ocorre paralelamente a ele. Contudo, destacamos aqui as teorias que enfatizam certo papel da biologia na conformação da subjetividade para seguir o fio genealógico que estamos tecendo ao investigar as condições de emergência das imagens-neuro do cinema contemporâneo.

problema fundamental das metrópoles, entendida como um processo de fruição repressiva, “um modo impreciso de designar a capacidade relativa de um sujeito para isolar seletivamente certos conteúdos de um campo sensorial em detrimento de outros, a fim de manter um mundo ordenado e produtivo”.

Esse problema da atenção aparece, por exemplo, na quinta característica do fluxo do pensamento de James (1979). Segundo ele, o pensamento sempre está mais interessado em uma parte de seu objeto do que em outra, pois a consciência está constantemente selecionando alguns elementos do caos primordial que é formado o mundo, ao mesmo tempo em que ignora o resto pela força inibidora da atenção. James (1979, p.167), contudo, está preocupado em enfatizar o caráter privado e voluntário que guia essa escolha do sujeito autônomo, afirmando que “a minha experiência é aquilo que eu decido prestar atenção”. Já Crary (2013) ressalta que esse é um elemento de disputa primordial na modernidade, pois sua mensuração e regulação procura produzir um indivíduo gerenciável, que organiza racionalmente o seu tempo, tornando-o um corpo consumidor/trabalhador homogêneo.

É por isso que o autor se distancia de certa tradição interpretativa da modernidade, que entendeu a distração como “produto da decadência e atrofia da percepção, no contexto de deterioração generalizada da experiência” (CRARY, 2013, p.73). Desconfiando desse argumento, o historiador da arte sustenta que a distração é um efeito das tentativas do sistema econômico e social de produzir estado de atenção nos sujeitos, e não uma ruptura com tipos estáveis, orgânicos e essenciais. Ele defende que, durante todo o século XIX, o capitalismo estrutura um regime de adaptabilidade perceptiva em que atenção e distração são elementos recíprocos, “que não podem ser pensados fora de um continuum no qual os dois fluem incessantemente de um para o outro, como parte de um campo social em que os mesmos imperativos e forças incitam ambas” (CRARY, 2013, p.75).

Nesse período, como já comentamos anteriormente, várias ciências foram articuladas em prol da construção desse corpo socialmente útil, promovendo um novo entrelaçamento entre visível e invisível ao começarem a retirar o véu da subjetividade opaca. No capítulo anterior, citamos as experiências de Fechner e George Boole, pois a ótica fisiológica e a psicometria, ao delimitarem as capacidades do olho, fizeram das operações cognitivas um campo passível de ser medido em termos quantitativos. Já os princípios da termodinâmica que sustentam o trabalho de Hermann Helmholtz sobre disparidade binocular, por exemplo, influenciaram na construção da noção de trabalho

moderno, pautado na eliminação do desperdício e encaixando a visão e mente como componentes da força do trabalho eficiente.

Nesse contexto, as artes não deixam de ser integradas ao esforço de produzir corpos trabalhadores eficientes e disciplinados. Foi o caso do cinema, um dos principais meios de homogeneização dos modos de ver e pensar do século XX.

O modelo arquitetônico das salas de projeção cinematográfica, por exemplo, está vinculado a esse controle da percepção, em que o padrão da sala escura direciona a atenção do espectador e restringe o seu comportamento. Hugo Mauerhofer classificou esse modelo como "situação cinema", um regime particular de exibição que busca "a eliminação radical de todo e qualquer distúrbio visual ou auditivo não relacionado com o filme" (MAUERHOFER, 2018, p. 303). Por mais que essa não seja — e nunca tenha sido — uma dinâmica exclusiva de consumo cinematográfico, a primazia do filme hollywoodiano clássico tornou esse modelo da sala escura hegemônico. Se, no cinema de atrações, as exibições fílmicas eram feitas nas *vaudevilles*, as feiras com estrutura desregulada e barulhenta, paulatinamente foram se criando espaços exclusivos para a exibição cinematográfica, como os *nickelodeons*, que começaram a se popularizar por volta de 1905. E assim o público foi adotando o comportamento contemplativo e silencioso que hoje conhecemos.

Foi Arlindo Machado (1997) um dos primeiros a chamar atenção para o fato de a "situação cinema" ter sido moldada quase que paralelamente ao desenvolvimento da decupagem clássica, em que a instância narradora é criada enquanto entidade invisível para organizar a matéria fílmica, de modo a dirigir o olhar para os pontos de interesse da diegese. Isso acabou por linearizar a experiência da imagem e introjetou no espectador cinematográfico percepções socialmente disciplinadas. O autor argumenta que essas percepções se passam por representações do mundo interior do espectador e acabam por ser um instrumento de controle do imaginário. O que queremos destacar da discussão feita por ele é que essa instância narradora criada pela decupagem clássica dirige o olhar do espectador ao psicologizar os personagens, trazendo a representação do homem interior para o centro da narrativa de modo a organizar o espaço e o tempo de forma contínua.

> É instrutivo observar que o plano aproximado aparece com maior ênfase na obra de Griffith justamente nos filmes dramáticos e "intimistas", pois a caracterização de estados psicológicos semelhantes àqueles que se podia ler nos romances exigia que se

> pudesse observar os protagonistas de perto, isolar uma face transtornada de dor, tornar visível uma mão que se contorce num gesto nervoso (MACHADO, 1997, p.88).

Já foi dito que essa psicologização dos personagens no cinema é herdeira da literatura realista do século XIX. Serguei Eisenstein, por exemplo, discute a relação da decupagem griffithiana com o romance vitoriano, especialmente com as obras de Charles Dickens. No texto *Dickens, Griffith e Nós*, originalmente publicado em 1944, o cineasta soviético declara que há sempre a construção de uma atmosfera que visa revelar "o mundo interior e a fisionomia ética dos personagens" na literatura do romancista inglês (EISENSTEIN, 2002, p.179). Se essa atmosfera mental aparece no romance vitoriano por meio da descrição precisa do rosto, do comportamento dos personagens e de detalhes do ambiente e das ações, Eisenstein nota que Griffith recorre à montagem paralela e a uma aproximação cada vez maior da face do ator para comunicar o psiquismo dos personagens em cena.

O grande problema dessa forma de encenação, para Eisenstein, é que o pensamento não sai do nível da representação e da objetividade, servindo sempre como pista para a intriga. Para o cineasta soviético, a estrutura que a montagem de Griffith evidencia é a da sociedade burguesa. "A montagem paralela parece ser uma cópia de sua visão dualística do mundo, que corre através de duas linhas paralelas, do pobre e do rico, em direção a uma 'reconciliação' hipotética onde as linhas se cruzariam, isto é, no infinito" (EISENSTEIN, 2002, p.205). Eisenstein reconhece a influência do cineasta norte-americano no sistema da montagem soviética, mas denuncia o humanismo sentimental que aparece nos filmes de Griffith, humanismo esse que faz da desigualdade de classes uma injustiça sofrida e perpetrada por sujeitos exacerbadamente individualizados, isolados no próprio espírito e corpo, o que acaba por estimular a aceitação de seus destinos trágicos. Aparece aí o entendimento de que a instância psicológica que entra em cena na decupagem clássica do cinema norte-americano é uma forma marcada por relações de poder, pois privatiza a subjetividade para apartar o homem da luta social.

O homem interior, desse modo, surge em cena nos filmes das primeiras décadas do século XX já em meio ao início do processo de somatização da subjetividade, podendo ser considerado uma resposta ao reconhecimento, no século anterior, de que o observador é determinado fisiologicamente e de que a sua percepção é condicionada por choques

sensoriais que o tornam disperso. A narrativa intimista permite ao espectador ficar atento a um campo visual e auditivo mais limitado, focado em um número reduzido de estímulos e informações. Nesse sentido, a decupagem clássica não deixa de integrar um certo modelo de administração da subjetividade própria da sociedade capitalista em sua fase biopolítica e disciplinar.

Mas o cinema, como um dispositivo de saber e poder, não só integrou essas forças de gestão da atenção como também articulou formas dissidentes. Se, por um lado, a "situação cinema" e a gramática clássica buscaram domesticar os modos de ver e pensar ao psicologizar os personagens da trama, por outro, as experiências das vanguardas cinematográficas buscaram celebrar a capacidade de experimentação de uma temporalidade sensória, organizando uma economia imagética que passa a enfatizar de forma mais evidente a subjetividade corporificada. Esse cinema, contudo, não abandona a forma narrativa ou retorna simplesmente ao modelo das atrações, pois a ênfase no presente sensório é sempre arrastada pelas outras unidades de tempo que organizam a história em alguma medida.

Além disso, esses filmes não abandonam a encenação da interioridade, mas radicalizam as suas formas de apresentação, quebrando a estrutura linear de organização espaço-temporal das imagens e enfatizando que a lógica dos eventos internos, em constante relação de reversibilidade com o exterior, é também contraditória e irracional. Em Eisenstein, por exemplo, a descontinuidade característica da sua montagem parece ser baseada no reconhecimento de um sujeito observador fisiologicamente constituído. Inspirado no teatro Kabuki, o cineasta enfatiza o contraponto entre som e imagem no intuito de atingir o espectador em sua organicidade, em particular no seu cérebro: "É claro que os japoneses atingem instintivamente todos os sentidos, exatamente como eu tinha em mente. Dirigindo-se aos vários órgãos dos sentidos, eles constroem uma soma na direção de uma grandiosa provocação total do cérebro humano" (EISENSTEIN *apud* Costa, 2005, p.95).

Por isso, consideramos que a conquista do homem interior é a utopia e a distopia do cinema, pelo menos nas primeiras décadas do século XX. Se, por um lado, é o elemento que amarra o cinema às estruturas sufocantes do Capital ao buscar disciplinar a percepção do espectador devido ao papel que desempenha na construção da gramática clássica — o de psicologizar os personagens para teleologizar a trama e controlar a atenção do observador corporificado—, por outro, em muitos filmes das vanguardas e na primeira teoria formalista, é convocado como instrumento que nos liberta para outros

modos de sensibilidade. Ao focarem na forma do pensamento e não no conteúdo, já influenciados pelas teorias fisiológicas da percepção, os filmes das vanguardas acabam operando uma suspensão da percepção normativa e resistem ao consumo produtivo e socialmente útil do mundo.

Como veremos a seguir, essa progressiva conquista do homem interior no meio audiovisual é indissociável do parentesco que o cinema estabelece com a literatura. Enquanto a decupagem da nascente indústria hollywoodiana é herdeira do romance realista do século XIX, as primeiras teorias do cinema e as vanguardas cinematográficas se estruturam de modo muito próximo à literatura modernista, em especial do chamado romance de fluxo de consciência. Por mais que escritores como Dorothy Richardson, Virginia Woolf, James Joyce e William Faulkner ainda trabalhem com a noção de uma interioridade recôndita e opaca, já há certa ênfase em um pensamento marcado pelo corpo, o que faz com que o sujeito pensante retratado em seus romances seja povoado por repetições, elipses, histerias e gagueiras mentais.

Com exceção de Eisenstein, contudo, veremos a seguir que a literatura foi quase sempre negada como parâmetro pelos primeiros teóricos e cineastas. Empenhados em discutir a essência do cinema, eles buscavam encontrar o elemento que distinguiria o audiovisual de todas as outras artes. A defesa de um cinema puro servia também como elemento de distinção, como modo de diferenciar as práticas mais experimentais do modo de encenação do cinema norte-americano, que não tinha pudores em recorrer a adaptações de obras literárias do século XIX.

3.3 Romance, arte do sujeito psicológico

Uma das marcas distintivas da literatura ocidental é a progressiva intensificação da interiorização do ponto de vista narrativo. Não por acaso, *Mimesis*, o clássico livro de Auerbach, publicado originalmente em 1933, começa a refletir sobre a representação do real na literatura a partir das epopeias homéricas, com seus conflitos de origem coletiva que "só conhecem o primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo" (AUERBACH, 2015, p.5). 18 capítulos depois, o autor chega aos romances de Virginia Woolf, nos quais tudo parece ser reflexo dos movimentos internos que se realizam na consciência de um indivíduo particularizado, a ponto de "fazer

com que se confunda, ou até que desapareça totalmente, a impressão de uma realidade objetiva, dominada perfeitamente pelo escritor" (AUERBACH, 2015, p. 482).

É significativo que o auge da introspecção no romance aconteça em meio à consolidação do observador corporificado, que começou a borrar as fronteiras entre interior e exterior. Como vimos no tópico anterior, desde o século XIX o observador é tido como não confiável, com o seu olho enganador que transforma o "real" e sua mente que não toma mais distância do mundo para conhecê-lo. Esse reconhecimento da fisiologia que sustenta o ato perceptivo influencia a organização da estética literária, pois os escritores passam a valorizar as fusões, os desaparecimentos e deslocamentos sensíveis do pensamento, próprios de um processo que se dá em fluxo e que está terrivelmente atado ao corpo.

Esse movimento de reversibilidade entre interior e exterior começa a se fazer notar no romance graças ao desenvolvimento de técnicas narrativas focadas em estabelecer um ponto de vista cada vez mais colado à perspectiva subjetiva dos personagens, como o discurso indireto livre e o monólogo interior. Na literatura modernista do século XX, dentro e fora atingem muitas vezes um ponto de indiscernibilidade, principalmente no que veio a se chamar de romance de fluxo de consciência. O termo foi usado pela crítica literária para reunir uma série de escritores que produziram obras "em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala, com finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico do personagem" (HUMPHREY, 1976, p. 4), como Virginia Woolf, James Joyce e William Faulkner.

Foi sob a bandeira de uma maior aderência ao real que Virginia Woolf, por exemplo, defendeu essa nova economia da linguagem, que ela definiu como uma forma de escrita espiritual, um tipo de narrativa que buscava registrar "os átomos, à medida que vão caindo, na ordem que eles caem na mente" (WOOLF, 2014, 110). Em defesa da sua própria obra, Woolf argumentava contra a tradição de escritores vitorianos, os quais ela chamava pejorativamente de materialistas. Terminologia curiosa, pois o seu "espiritualismo" em nada excluía a organicidade que nos compõe, como fica claro nessa referência aos átomos que compõem o pensamento, nas alusões ao cérebro que aparecem em seus ensaios críticos e nas descrições das afetações corporais dos seus personagens. O sujeito interiorizado encontra, em sua literatura, a potência sensória do observador moderno corporificado.

É o que fica claro no ensaio *Sobre Estar Doente*, originalmente publicado em 1926. Nele, a escritora descreve as alterações espirituais que se dão quando o corpo está

debilitado e reivindica que a literatura se aproprie dessas afecções, que as coloque mesmo no centro das narrativas.

> Não é só de uma língua nova que precisamos, primitiva, sutil, sensual, obscena, mas também de uma nova hierarquia das paixões; o amor deve ser deposto em favor de uma febre de quarenta graus; o ciúme, dar lugar às pontadas da ciática, a insônia deve fazer o papel de vilão, e o herói, passar a ser esse líquido branco e de gosto adocicado — esse príncipe poderoso, de olhos de mariposa e pés plumosos, do qual Cloral[26] é um dos nomes (WOOLF, 2014, p.187).

Esse materialismo que Woolf critica nos escritores vitorianos, portanto, parece se referir mais a uma superficialidade. Para ela, figuras como Arnold Bennett e John Galsworthy estavam mais preocupadas em traçar o perfil dos personagens a partir de descrições objetivas dos seus modos de vestir e da sua fisionomia externa de um modo geral, o que ela descrevia como detalhes desimportantes que nada tinham a ver com a realidade, pois a vida não é "uma série de óculos que, arrumados simetricamente, brilham; a vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que, do começo ao fim da consciência, nos cerca" (WOOLF, 2014, p.109)[27]. O material apropriado à ficção, para a romancista, era o exame da mente de um homem qualquer em um dia comum. O escritor deveria extrair daí todo tipo de impressão que o pensamento-corpo absorve do mundo, desde trivialidades a momentos fantásticos e evanescentes.

Além disso, Auerbach (2015) destacou que a grande novidade do romance de Woolf e dos seus contemporâneos é o que ele chamou de "representação pluripessoal da consciência", em que o sujeito não pode mais produzir de forma totalmente isolada a realidade apresentada pela ficção. No romance de fluxo de consciência, a aproximação da realidade passa a ser mediada pelo embate constante de muitas perspectivas, em que as impressões subjetivas de diferentes pessoas se cruzam constantemente[28]. Isso marca uma descontinuidade em relação ao "subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar, e que só considera válida a sua visão da realidade"

---

[26] Segundo a Wikipedia, Cloral é um composto orgânico obtido pela reação do cloro com o álcool. Quando misturado com água, funciona como medicamento sedativo.

[27] A escolha dos termos nos parece significativa aí, já que um halo luminoso é um efeito físico da refração da luz.

[28] Nos romances de Woolf, temos inclusive perspectivas não humanas. É o caso de *Flush*, originalmente publicado em 1933, em que a escritora apresenta o mundo do ponto de vista de um cão. Ou mesmo do desejo expresso em *As Ondas*, de 1931, quando ela descreve que "as árvores acenam, as nuvens passam, chegará o tempo em que todos esses solilóquios serão partilhados" (WOOLF, 2011, p.43).

(AUERBACH, 2015, p.483).

Nos seus romances e ensaios, o cérebro é referido como substrato material do pensamento, sendo uma figura que já se destaca nessa espécie de "novo realismo" que despontava na literatura de língua inglesa nos anos de 1920. Um exemplo disso aparece em *Ficção Moderna* (2014, p.111), quando ela define a literatura de James Joyce como uma busca por "revelar, custe o que custar, as oscilações dessa flama interior tão recôndita que dispara mensagens pelo cérebro e, a fim de preservá-la, desconsidera, com extrema coragem, tudo que lhe pareça fortuito". Ela se refere a *Ulysses*, cuja originalidade, para Woolf, está na aproximação da "essência da mente", em abdicar da coerência cronológica e espacial da literatura realista do século XIX.

No próprio romance de Joyce, publicado em 1922, o cérebro aparece vinculado às discussões em torno do real, da representação e da consciência em alguns episódios. O órgão é atribuído por ele ao capítulo Cila e Caríbdis[29], que mostra o jovem Stephen Dedalus discutindo teoria da criação literária com alguns amigos em uma biblioteca, descrevendo os pormenores metafísicos que aparecem nas peças de Shakespeare. No episódio metaliterário, o leitor acompanha os detalhes de um pensamento que aparece na mente de Dedalus e é lentamente racionalizado por ele, indo do caos das imagens mentais à organização e externalização do verbo. Como resume o tradutor brasileiro Caetano Galindo (2016, p. 106, grifo do autor), nesse capítulo "Dedalus, como Shakespeare para Coleridge, é também um homem com *miríades de mentes*. E tem que conviver com isso. E nós acompanhamos sua mente não só no que ela expõe aos outros, mas também no que se prepara".

Nos últimos capítulos de *Ulisses*, podemos observar mais claramente um materialismo neurodeterminista em discussão. O assunto aparece dissolvido na banalidade dos diálogos dos personagens, em monólogos interiores ou mesmo na voz de um narrador onisciente, já que o texto de Joyce passeia por várias técnicas narrativas. No capítulo XVI, intitulado Eumeu em referência ao fiel amigo de Odisseu, Stephen Dedalus e Leopold Bloom conversam sobre trivialidades enquanto caminham pelas ruas de Dublin em direção à casa do último. Em determinado momento, em meio a um debate sobre a

[29] Nos referimos aqui ao "esquema de Gilbert", quadro esquemático produzido por Joyce em 1921 para auxiliar a leitura de seu amigo e leitor de primeira mão, Stuart Gilbert. O esquema foi publicado em 1930 e, desde então, acompanha as publicações da obra, estando presente na versão da Companhia das Letras que citamos aqui. No quadro, Joyce atribui, dentre outras coisas, órgãos do corpo humano a alguns capítulos do romance.

condição miserável de uma mulher que vende o próprio corpo na rua, e após uma alusão que Dedalus faz à alma da prostituta, Bloom nega a existência da alma ao asseverar a sua crença na ciência, provocando o seu sarcástico interlocutor, que, nesse ponto da história, já sabemos ser adepto de uma metafísica da interioridade. Bloom diz:

> -Você, como bom católico, ele observou, por falar em corpo e alma, acredita na alma. Ou você está se referindo à inteligência, o poder cerebral como tal, considerado distintamente de qualquer objeto exterior, a mesa, digamos, aquela xícara? Eu mesmo acredito nisso porque foi explicado por homens capazes como sendo as convoluções da massa cinzenta (JOYCE, 2012, p.896).

No capítulo seguinte, intitulado *Ítaca*, Leopold Bloom acompanha Stephen Dedalus até a saída de sua casa. Quando o jovem finalmente parte, e o publicitário se vê sozinho, há uma breve hesitação que segura seu corpo, impedindo-o de adentrar novamente no lar. Um pensamento melancólico o toma. No capítulo, construído por um curioso jogo de perguntas e respostas excessivamente objetivas, essa inação é assim descrita pelo narrador onisciente:

> O que súbito deteve o seu ingresso? O lobo temporal direito da esfera oca de seu crânio entrou em contato com um sólido ângulo lígneo onde, uma infinitesimal, mas sensível, fração de segundo depois, uma sensação dolorosa se localizou em consequência de sensações antecedentes transmitidas e registradas (JOYCE, 2012, p.995).

Nesse trecho, o narrador parece saber o funcionamento exato da interioridade orgânica do personagem, fazendo o sujeito cerebral aparecer em cena brevemente. Mais à frente, no famoso monólogo interior de Molly Bloom, com as suas mais de 40 páginas de devaneios da personagem, vislumbramos um ressentimento invadir a sua livre associação de ideias diante da visão materialista do marido: “ele nunca vai na igreja seja missa ou reunião ele diz que a alma da gente que a gente não tem alma por dentro só massa cinzenta porque ele não sabe o que é ter alma” (JOYCE, 2012, p.1043).

Como podemos notar, o cérebro é evocado na literatura joyceana como se o reducionismo cerebral fosse um assunto científico em disputa no imaginário de pessoas comuns já nessa época, aparecendo sempre com a ironia muito particular do romance. Quando Joyce se debruça sobre a mente dos personagens por meio da técnica do fluxo de consciência, contudo, não são as redes neurais que ele descreve diretamente, mas o mundo mediado pelas impressões de um sujeito cuja interioridade ainda aparece como instância

profunda e opaca, acessível apenas por meio da introspecção. Por isso, a linguagem é cheia de repetições, elipses e ausência de pontuação, como aparece nesse breve texto do monólogo de Molly Bloom, que citamos acima.

Logo, na literatura de fluxo de consciência, ao invés de termos passado, presente e futuro como unidades sucessivas, temos um presente inelutável, pois o sentido retrospectivo e prospectivo do tempo vem à tona no momento mesmo em que uma ação é experimentada pelos personagens. Esse tratamento do tempo na ficção modernista vai ao encontro do paradigma do fluxo do pensamento formulado por James ainda no século XIX, que substituiu uma abordagem espacial de mente em favor de um modelo temporal. Lapoujade (2017, p.35) comparou, mais recentemente, esse modelo a um caule de bambu, em que cada pensamento consciente "liga passado e futuro num mesmo presente contínuo", exatamente como se estruturam temporalmente muitos dos romances de língua inglesa dos anos de 1920. James (1979) chama essas unidades inseparáveis de tempo de "presente especioso", no sentido de ser um falso presente, pois constituído de um fluxo de temporalidades heterogêneas.

Como já ponderamos no tópico anterior, esse fenômeno de valorização do tempo enquanto duração não está restrito à teoria jamesiana da mente, mas integra o regime epistemológico do ocidente a partir do século XIX, quando há "uma aceitação generalizada das condições fisiológicas do conhecimento, que aparece em paralelo à rápida expansão do estudo empírico do corpo humano. O problema da consciência torna-se inseparável da temporalidade fisiológica e de seus processos" (CRARY, 2013, p.81).

Por isso, o sujeito interiorizado da literatura de fluxo de consciência não é mais dotado de uma alma totalmente desincorporada. Não há mais uma precisa delimitação do que é um movimento interno do personagem e o que é o mundo exterior, pois o visível é sempre apreendido por um corpo que o borra. É justamente pelo fato de o pensamento ser visto aí como indissociável das afecções corporais, da matéria orgânica que forma o homem, que essas narrativas são usualmente sujas, sórdidas e banais. "Quanta diferença entre o cheiro de uma *madeleine* embebida no chá e a fragrância de uma unha de pé no fim do dia", brinca Galindo (2016, p. 200) ao comparar o artifício de evocação da memória que aparece no primeiro volume de *Em Busca do Tempo* com o utilizado por Joyce em *Ulysses*. Ambos os artifícios, é importante perceber, já enfatizam o papel dos sentidos corporais no desencadeamento da memória.

Já foi dito que esses personagens ordinários e mutáveis da literatura de fluxo de consciência são derivados de uma das principais figuras do século XIX, o *flâneur*, causa

e consequência da modernidade, capaz de absorver os aspectos mais marcantes da vida social do período: a fragmentação, a velocidade, a fugacidade e a convergência incessante de novos sons e imagens. No romance, o *flâneur* é sobretudo um sujeito pensante, um sonhador ocioso, que vagueia pela cidade, vê e, principalmente, reflete. O pioneiro é Frédéric, de Gustav Flaubert, que inaugura na prosa um dos principais personagens conceituais da modernidade com *A Educação Sentimental*.

> Essa figura é, em essência, um substituto do autor, é seu explorador permeável, irremediavelmente transbordado de impressões. Ele sai para o mundo como a pomba de Noé, a fim de trazer um relatório na volta. O surgimento do *explorador permeável* está intimamente ligado ao surgimento do urbanismo, ao fato de que imensas aglomerações de seres humanos lançam ao escritor — ou ao substituto designado para isso — qualidades imensas de detalhes variados. (WOOD, 2012, p.50, grifo nosso).

Ora, os três personagens mais conhecidos da literatura de fluxo de consciência não deixam de encarnar a *flânerie*. Não só no sentido de serem figuras que estão constantemente transitando pelas ruas da cidade, mas que têm, em seu próprio caminhar, sempre em confronto com a matéria sensível do mundo, o elemento que dispara o pensamento. Próximos do vagabundo ocioso pensado por Walter Benjamin (1989, p.199) — cuja desocupação é "uma demonstração contra a divisão do trabalho" —, os personagens de Woolf, Joyce e Faulkner têm pequenas tarefas que escapam das obrigações da reprodução da vida material, como ir a um enterro ou comprar flores para uma festa. São essas obrigações que os levam a caminhar, e é a irrupção da materialidade do mundo, em embate com suas corporalidades, que acaba dissolvendo as urgências por meio de uma distração que os coloca em um outro tempo, no tempo do devaneio e do delírio.

Nos parece significativo que Clarissa Dalloway, Leopold Bloom e Benjamin Compson sejam apresentados em um único dia de suas vidas. A limitação da temporalidade cronológica serve para ampliar a temporalidade dos afetos da mente. *Mrs. Dalloway*, publicado em 1925, acontece em um dia de junho de 1923; *Ulysses*, em 16 de junho de 1904; e o capítulo destinado ao filho autista da família Compson, em *O Som e a Fúria,* é o dia 7 de abril de 1928. Apesar de abarcarem um período curto da vida dos três, esses romances apresentam memórias que compreendem inúmeros outros momentos da vida dos personagens. Enquanto Clarissa e Bloom perambulam por Londres e Dublin,

respectivamente, tendo experiências de uma vida inteira em apenas poucas horas de trânsito, o personagem de Faulkner aparece na grande casa da família. Os desastres que assolaram os Compson ao longo dos anos, como o suicídio de Quentin, a filha fora do casamento de Cady e a ganância corrupta de Jason, são mostrados ao leitor, pela primeira vez, por meio do pensamento esquizofrênico de Benjamin, sempre em movimento, no ir e vir dos cômodos da casa. Sem conseguir montar nenhum tipo de lógica interna, a mente de Benjamin é dominada, mais ainda do que nos personagens ditos normais, pelas afecções do corpo, pelo cheiro da irmã que ama ou pela flama de um fogo ardente que lhe traz paz.

Além de apresentar personagens extremamente sensíveis corporalmente à materialidade do mundo, muitos dos indivíduos retratados na literatura de fluxo de consciência são desequilibrados e disfuncionais. É o caso não só de Benjamin, de *O Som e a Fúria*, mas também de Septimus Warren Smith, o outro personagem central de *Mrs. Dalloway*, descrito no romance como alguém que tem "doença nos nervos". Septimus é apresentado ao leitor a caminho de uma consulta psiquiátrica. O ex-soldado vive alheio ao cotidiano e parece não ter mais a capacidade de estabelecer uma relação saudável com o tempo, sempre relacionando os acontecimentos banais que o cercam com a sua experiência nos campos de batalha. O seu psiquiatra, o doutor Bradshaw, funciona quase como um agente do sistema que busca fazer com que Septimus volte a ser um homem funcional e ativo, mas a tentativa fracassa, e ele acaba se entregando ao caos que povoa a sua mente, em um fim cheio de angústia e desespero.

Estamos destacando aqui o modelo do romance modernista de exposição da mente porque o cinema, em termos teóricos e práticos, se vale de muitos desses memos pressupostos que estavam sendo discutidos paralelamente na literatura. Enquanto as histórias tradicionais de ambas as artes acabavam por compor um sistema de forças que se vale da narrativa intimista para gerar atenção nos espectadores, ajudando a produzir formas normativas de subjetividade, a literatura de fluxo de consciência e os filmes das vanguardas parecem querer celebrar a distração e fazem isso levando em conta a temporalidade do observador corporificado. O sujeito pensante que eles colocam em cena não é capaz de atingir a verdade como no modelo cartesiano, pois pode produzir apenas momentos de iluminação, as epifanias sensoriais que dependem da sua constituição orgânica.

O conceito de fotogenia de Jean Epstein, as discussões em torno do *close-up* feitas por Béla Balázs, o monólogo interior sonoro idealizado por Serguei Eisenstein e as

discussões de Munsterberg a respeito da representação das emoções no cinema também pautam essas questões. Curiosamente, a aproximação do audiovisual da vida mental dos personagens foi tradicionalmente negada pela teoria literária, pois a figuração do pensamento foi tomada como matéria exclusiva do romance, o elemento que o distingue de todas as outras formas artísticas.

Esse posicionamento reflete as disputas pelas essencialidades artísticas nas primeiras décadas do século XX, mas não deixa de ser interessante que essa concepção ainda hoje reverbera no posicionamento crítico de alguns teóricos, principalmente no momento da análise de adaptações fílmicas de romances de fluxo de consciência. James Wood, por exemplo, ao comentar sobre as possibilidades de construção do personagem na literatura, declara que "ao contrário do cinema, por exemplo, o romance pode nos revelar o que pensa um personagem" (WOOD, 2012, p.89). Em *Consciousness and the Novel* (2002), David Lodge também retoma o argumento sobre a impossibilidade de o cinema adaptar os romances modernistas "devido à inabilidade do meio de fazer justiça ao que é indiscutivelmente o mais importante componente dos livros — sua representação detalhada e sutil da vida interior" (LODGE, 2002, posição 3079).

Auerbach, mais contemporâneo que Wood e Lodge nesse sentido, considerava que foi a partir do cinema que o romance conheceu os limites da sua liberdade no tempo e no espaço, fato que é imposto por seu instrumento, a linguagem. Por isso, o teórico defendia que "o drama cinematográfico tem possibilidades muito maiores de estruturação espaço-temporal dos objetos do que o romance". (AUERBACH, 2015, p. 492). Esse não deixa de ser o argumento utilizado por Virginia Woolf em um ensaio incrivelmente extemporâneo, intitulado *O Cinema*, publicado em 1926 no jornal nova-iorquino *Arts*. Embora seja um texto contra a prática da adaptação, talvez o seu único equívoco, Woolf declara que o cinema, quando "explora os seus próprios meios", tem a capacidade de transmitir um pensamento com mais eficácia que as palavras porque muitas características do pensamento estão ligadas à visão e são, antes de tudo, imagens. O pensamento, segundo ela,

> tem rapidez e lentidão; é reto como uma flecha e nebuloso como um circunlóquio. Mas tem também uma inveterada tendência, especialmente em momentos de emoção, a fazer imagens correrem lado a lado com ele, a criar um símile da coisa pensada, como se assim fazendo ele removesse seu ferrão, ou a tornasse bela e compreensível. (WOOLF, 2016, p.88).

É pela potência desse paralelo entre imagem e pensamento que ela advoga que o cinema deveria abandonar a prática da adaptação, pois a aliança não seria natural. Em vez de uma aproximação direta, que ela considerava desastrosa para ambas as artes, os filmes deveriam fazer aparecer uma forma selvagem de pensar.

> Algo abstrato, algo móvel, algo que exija apenas a mínima ajuda das palavras ou da música para se tornar inteligível — os filmes podem, no futuro, ser compostos desses movimentos, dessas abstrações. E uma vez que essa dificuldade primeira tenha sido resolvida, uma vez que algum novo símbolo para expressar o pensamento seja encontrado, o cineasta tem uma riqueza enorme a sua disposição. As realidades físicas, os próprios seixos da praia, os próprios tremores dos lábios, são deles. (...) Deveríamos ver as emoções se misturando e afetando umas às outras. Deveríamos ver mudanças violentas de emoção produzidas por sua colisão. Os mais fantásticos contrastes poderiam cintilar à nossa frente com uma velocidade que o escritor em vão se esforçaria por obter (WOOLF, 2016, p.99).

Ora, esse futuro do cinema estava já ali no período em que ela escreveu esse ensaio, ou essa não poderia ser uma descrição de algum filme de Jean Epstein ou mesmo de Eisenstein? E essa possibilidade de apreciação de um detalhe, com a visualização das emoções por meio de tremores dos lábios, não é justamente o *close-up*? Como veremos no capítulo seguinte, o rosto ampliado foi justamente a forma privilegiada que o cinema de Epstein encontrou para se aproximar do pensamento selvagem, do fluxo galopante da mente corporificada, formado por uma constante reversibilidade entre exterior e interior.

Apesar de não podermos falar da presença do sujeito cerebral nesses romances e filmes, nos parece que as paisagens mentais que as imagens-neuro formam são herdeiras também desse tipo de abordagem da relação entre interioridade e exterioridade. Como veremos ao longo da tese, por mais que o sujeito cerebral seja um elemento detonante das narrativas, muitas vezes o pensamento acaba sendo figurado a partir desse regime de reversibilidade entre dentro e fora para escapar do solipsismo neural.

Levando essas questões em consideração, veremos a seguir como as primeiras teorias fílmicas, que giravam em torno da essência da linguagem cinematográfica, são muito próximas dos debates literários em torno do romance de fluxo de consciência. Os cineastas e teóricos da imagem em movimento, contudo, jamais se apropriaram do termo ou travaram relações mais diretas com a literatura, pois apostavam que as suas discussões eram uma ruptura com a forma do romance. Diante da necessidade de uma pureza da linguagem audiovisual, não era de bom tom tomar de empréstimo conceitos utilizados

pela literatura. Era preciso ser singular, demarcar o que nenhuma outra arte poderia desvelar. Por isso, encontraremos no cinema outras nomenclaturas, que só na aparência se distanciam completamente do romance que se debruça sobre a representação da vida mental.

3.4 A interioridade nas primeiras teorias do cinema

Não foram poucos os que estabeleceram analogias entre o cinema e a mente. Mesmo antes da invenção do cinematógrafo, alguns pensadores já recorriam à forma cinemática nas suas investigações sobre a natureza da percepção e do pensamento. Isso se considerarmos o cinema, pelo menos por um momento, em seu sentido lato, ou seja, no sentido etimológico do seu termo de origem, que vem do grego *kínema-ématos* + *gráphein*, cujo significado é "escrita do movimento". Como destaca Arlindo Machado (1997, p.211), "uma das mais antigas formas de expressão da humanidade, nascida quando algum homem pré-histórico fez projetar a sombra de suas próprias mãos nas paredes de uma caverna". Com o aparecimento dos instrumentos ópticos do século XIX, essas analogias passaram a aparecer, de modo cada vez mais frequente, em textos científicos e filosóficos. Isso porque, como já comentamos anteriormente, a produção de imagens nesses aparelhos depende diretamente da natureza fisiológica do corpo do observador, das propriedades físicas do olho e da sua relação com o cérebro.

William James, por exemplo, evocou o caleidoscópio e o zootrópio em seus estudos sobre a mente humana no final do século XIX. Em *The Principles of Psychology*, o tambor giratório que cria ilusão de movimento por meio de imagens fixas é convocado por ele para explicar a sensação de continuidade que se dá entre o processo perceptivo e o fluxo do pensamento. Como notou Oliver Sacks em *O Rio da Consciência*,

> se James tivesse escrito alguns anos mais tarde, poderia ter usado a analogia com o cinema. Um filme, com seu fluxo conciso de imagens ligadas tematicamente, sua narrativa visual integrada pelo ponto de vista e valores de seu diretor, é uma boa metáfora para o fluxo de consciência. Os recursos técnicos e conceituais do cinema — *zoom, fading*, dissolução, omissão, alusão e justaposição de todo tipo — imitam bem e de muitos modos os fluxos e guinadas da consciência (SACKS, 2017, p.120).

Mais de uma década depois de James, em 1907, Henri Bergson se valeu dessa possibilidade aproximativa ao declarar que “o mecanismo de nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica”. (2005, p. 331). Em *A Evolução Criadora*, o cinematógrafo é descrito como um instrumento que meramente repete a forma da percepção natural, pois produz um falso movimento ao tentar reconstituí-lo por meio de cortes imóveis. Ou seja, a coleção de instantâneos que formam a película cinematográfica produz, para Bergson, uma ilusão mecanicista que deixa escapar a natureza do tempo vivido. Precisamente por isso, o cinema não seria uma forma artística potente para o filósofo francês, pois esse sistema de imobilidades justapostas é o trabalho habitual do pensamento, o que governa as ações e produz o senso comum. Bergson estava mais interessado no pensamento intuitivo, qualitativo, que faz sentir o espaço-tempo como duração.

Se James e Bergson se valiam do cinema, pelo menos no seu sentido lato, como exemplo para aprofundar as suas discussões em torno da relação entre mente e matéria, a partir dos anos de 1910, vários teóricos passam a se interessar especificamente pelas potencialidades do meio cinematográfico. Esses pensadores evocaram diferentes teorias sobre a mente humana como forma de consolidar, ou mesmo de defender, a potência artística do cinema, que, à época, ainda era visto como mero entretenimento das classes populares. Foi o caso de Hugo Münsterberg. Em *The Photoplay*, publicado em 1916, ele pondera que um dos grandes diferenciais do cinema é que o meio permite o ajuste dos acontecimentos à forma interior, pois as propriedades cinemáticas obedecem às leis do pensamento, como a mobilidade, a associação de ideias e o entrelaçamento do passado e do futuro com o presente. O filme não é, portanto, uma mera duplicação do mundo exterior, tendo justamente nessa diferença o seu valor.

Em seus escritos, o teórico propõe uma série de relações entre as funções mentais e os recursos audiovisuais. A memória, a imaginação e as emoções tornam-se visíveis, segundo ele, por meio da ilusão de profundidade, da montagem paralela, do *cut-back* e dos *flashforwards*. Ao serem combinados em um filme, esses elementos dão corpo às “experiências divergentes do espírito”. Em *The Photoplay,* é sobretudo a função da atenção que ganha destaque, pois é comparada com a técnica do *close-up*, mecanismo cinematográfico que serve para guiar o interesse do espectador, como mostra a passagem a seguir.

> Começa aqui a arte do cinema. *A mão nervosa* que agarra febrilmente a arma mortífera pode súbita e momentaneamente crescer e ocupar toda a tela, enquanto tudo o mais literalmente some na escuridão. O ato de atenção que se dá dentro da mente remodelou o próprio ambiente. O detalhe em destaque torna-se de repente o conteúdo único da encenação; tudo o que a mente quer ignorar foi subitamente subtraído à vista e desapareceu. As circunstâncias externas se curvaram às exigências da consciência. Os produtores de cinema chamam isso de *close-up*. O *close-up* transpôs para o mundo da percepção o ato mental de atenção e com isso deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático. (...) É como se o exterior fosse sendo urdido dentro da nossa mente e, em vez de leis próprias, obedecesse aos atos de nossa atenção (MÜNSTERBERG, 2018, p.31 e 32).

Importante destacar que a relação entre a mente e o cinema é abordada em *The Photoplay* tanto do ponto de vista narrativo, no sentido de descrever uma gramática audiovisual que possibilita a figuração do psiquismo de um personagem em cena, quanto do ponto de vista do observador do filme, já que Münsterberg também busca entender como estímulos mentais são recebidos por alguém da plateia no momento de visualização de um filme, gerando inclusive manifestações fisiológicas. Essas duas abordagens obviamente se entrelaçam, principalmente porque o teórico leva em conta certa ideia de transferência entre personagens e espectadores.

> A percepção visual das várias manifestações das emoções se funde em nossa mente com a consciência da emoção manifestada; é como se estivéssemos vendo e observando diretamente a própria emoção. (...) O horror que vemos nos dá realmente arrepios, a felicidade que presenciamos nos acalma, a dor que observamos nos provoca contrações musculares; todas as sensações resultantes — dos músculos, das articulações, dos tendões, da pele, das vísceras, da circulação sanguínea e da respiração — dão sabor de experiência viva ao reflexo emocional dentro da nossa mente (MÜNSTERBERG, 2018, p. 46).

Embora não exista uma valorização específica do cérebro em *The Photoplay*, Patricia Pisters (2012) interpreta que a obra Münsterberg se refere a ilusões visuais para compará-las ao modo como um meio cinematográfico age especificamente no órgão[30], em mais um exemplo de como o seu estudo das imagens-neuro acaba por igualar a mente

[30] "In *The Photoplay* Munsterberg himself referred to visual illusions, comparing them to the (new) film medium as a way of attaining further understanding of what film does to the brain" (PISTERS, 2012, p.82).

à dimensão cerebral do corpo. Embora reconheça que a abordagem de Münsterberg é internalista, a pesquisadora aproxima-se do teórico dos primeiros tempos para argumentar que a neurociência contemporânea confirma as suas intuições a respeito da relação de identificação e empatia que o espectador tem com as ações e com os personagens em cena. Para isso, ela recorre aos neurônios-espelho, mesmo artifício que utiliza para corroborar as ideias de Deleuze.

Para a presente tese, mais relevante do que pensar essa relação de confirmação entre as primeiras teorias do cinema e a neurociência contemporânea — o que acaba por tratar a história da ciência a partir da problemática noção de progresso — é perceber que os estudos de Münsterberg integram a virada epistemológica do observador descrita por Crary (2012 e 2013). E isso acontece independentemente do fato de *The Photoplay* tratar da dimensão psicológica sem levar em conta de forma muito direta as suas bases fisiológicas, pois há um claro rompimento das fronteiras rígidas que separavam o homem interior da exterioridade do mundo nos seus escritos, principalmente quando o audiovisual é pensado como uma máquina epistemológica que promove a dissolução desses limites por meio de suas possibilidades técnicas.

Quando Münsterberg descreve o *cutback* como mecanismo cinematográfico análogo ao ato de rememoração, por exemplo, declara que "é como se a realidade fosse despojada da própria relação de continuidade para atender às exigências do espírito. É como se o próprio mundo exterior se amoldasse às inconstâncias da atenção ou às ideias que nos vêm da memória" (MÜNSTERBERG, 2018, p.34). Além disso, o teórico trabalhou com a psicologia enquanto ciência empírica, buscando que seus resultados fossem replicáveis na indústria de base taylorista. Ou seja, são estudos que buscam formalizar o campo *psi* em prol da administração eficiente do corpo do trabalhador, aspecto que torna a sua teoria integrante do poder disciplinar e do observador corporificado que se consolida no século XIX.

Importante sublinhar que essas analogias entre as funções mentais e o aparelho cinematográfico aparecem em meio às discussões essencialistas próprias do modernismo. A capacidade do cinema de dar forma às funções mentais foi considerada o seu elemento distintivo para alguns dos maiores intelectuais e artistas das primeiras décadas do século XX. Esse argumento, como veremos, aparece de forma mais visível nos textos de Béla Balázs, Jean Epstein e Serguei Eisenstein. Assim como na obra de Münsterberg, nas investidas teóricas desses três artistas, as discussões sempre se ampliam para pensar o

espectador, mas aqui focaremos nas suas especulações em torno de questões internas aos filmes.

Ao contrário do que acontece nos debates literários dos anos de 1920, o realismo não aparece como questão central nos argumentos dos três. Nas primeiras décadas do cinema, era necessário se distanciar ao máximo da ideia de que o cinematógrafo era uma reprodução do real, pois, ao ser definido assim, o aparelho perdia o seu potencial artístico, sendo visto como mera técnica mecânica que duplica o mundo. Era preciso ancorar o cinema na subjetividade do artista e fazer com que os seus meios próprios dessem a ver o mundo de uma forma que nenhuma outra arte poderia fazer. Os pensadores e artistas dos anos de 1920 colocam como problema central a questão da igualdade, destacando a capacidade do cinema de produzir uma arte verdadeiramente revolucionária.

Béla Balázs, que, no conjunto de ensaios reunidos em *Theory of the Film*, aborda os mais diferentes aspectos do cinema, como o roteiro, a música e a criação de personagem, se detém mais demoradamente nas formas de aparição do rosto nos filmes ao especular sobre a marca que distingue o meio de outras formas artísticas. Para Balázs (2018, p. 79), a característica mais essencial dos filmes é tornar o homem interior visível por meio da revelação da face, a "manifestação mais subjetiva do indivíduo". O *close-up* fílmico, segundo ele, tem a vantagem de provocar uma experiência espiritual imediata ao dispensar o uso de palavras, podendo justamente por isso ser considerado um "monólogo silencioso", expressão que ele usa para se referir à técnica e que na literatura é uma ferramenta que aproxima o ponto de vista do narrador do pensamento dos personagens. Logo, embora utilize um vocabulário pouco preciso para se referir a certa interioridade que o cinema torna visível, o conjunto dos textos de Balázs parece se referir a algo muito próximo da noção do fluxo de consciência literário.

Apesar dessa aproximação, Balázs promove um distanciamento radical do filme em relação ao romance e ao teatro em seus escritos, enfatizando que a ampliação do rosto é um meio exclusivo do cinema, utilizado para promover revelações dramáticas capazes de penetrar a superfície das aparências.

> Um romancista pode, naturalmente, escrever um diálogo de forma a nele colocar o que pensam os personagens enquanto falam. Mas, ao fazer isso, ele quebra a unidade — às vezes cômica, às vezes trágica, mas sempre admirável — que há entre a palavra falada e o pensamento escondido. É através dessa unidade que tal contradição se manifesta no rosto humano, e o cinema foi o primeiro a mostrar, em toda a sua impressionante variedade. (BALÁZS, 2018, p.82)

Essa possibilidade de visualização da experiência interior do homem, das suas "emoções não racionais", já é conectada em seus escritos ao desmoronamento da era da palavra, argumento que antecipa em muitos anos o que os estudos contemporâneos das visualidades têm chamado de virada pictórica[31] ou icônica. Para o escritor húngaro, essa guinada em direção a uma cultura visual teria efeitos tão grandiosos para a vida em sociedade quanto os da invenção da imprensa. Se a cultura letrada, ao ensinar a alma a falar, tornou os gestos e as expressões faciais obsoletos nos processos de comunicação, para Balázs (2018), o grande papel do cinema no século XX seria o de devolver a carne à alma, tornando o homem interior não só legível, mas também visível.

Em Balázs, toda essa discussão reverbera a questão da igualdade, pois a imagem teria uma linguagem supostamente universal enquanto a palavra seria o que nos diferencia e exclui, visto que cada cultura tem a sua própria língua e há variados níveis de alfabetização dentro de uma única nação. É por isso que em *O Homem Visível*, texto de 1923, ele reivindica que os filmes utilizem gestos e expressões faciais universalmente reconhecíveis, acreditando ser inevitável uma certa homogeneidade na gestologia do futuro. Vejamos:

> O filme mudo contribuiu para que as pessoas se tornassem fisicamente acostumadas umas com as outras, e quase criou um tipo humano internacional. Na medida em que a causa comum possibilita a reunião dos homens dentro dos limites de suas próprias raças e nações, então o cinema, que faz com que o homem visível seja igualmente visível a todos, contribuirá decisivamente para o nivelamento das diferenças físicas entre as várias raças e nações, tornando-se, assim, um dos mais uteis pioneiros no desenvolvimento de uma humanidade universal e internacional (BALÁZS, 2018, p72/49)

Hoje sabemos muito bem que essa pretensa universalidade da imagem é uma falácia que ignora a historicidade das formas e promove, na grande maioria das vezes, uma cultura visual racista e eurocêntrica. Elsaesser e Hagener (2018, p.75), ao discutirem o uso do *close-up* no cinema clássico, também destacam que a teoria de Balázs "postula um tipo de seleção social darwinista", pois exclui as pessoas não brancas dessa pretensa universalidade promovida pela técnica cinematográfica.

---

[31] Categoria criada pelo historiador da arte norte-americano W.J.T. Mitchell, nos anos de 1990, para destacar mudanças nas formas de ver e pensar em um mundo que coloca as imagens no centro da vida social. Ver mais em *Picture Theory* (1994).

Um outro teórico a abordar o cinema buscando traçar reações entre a mente e o meio cinematográfico foi Jean Epstein. Em *Bonjour Cinéma*, originalmente publicado em 1921, o cinema é descrito pelo cineasta polonês como sendo uma arte psíquica, pois o seu aparato técnico seria dotado de subjetividade própria. Enquanto a película contém, para Epstein, uma ideia sem consciência, a câmera é comparada a um "*cérebro de metal* padronizado, fabricado, propagado em alguns milhares de exemplares, que transforma o mundo exterior a ele em arte" (EPSTEIN, 1974, p. 92, grifo nosso). Essa transformação seria operada, sobretudo, pela propriedade da fotogenia, a qualidade intrínseca que a imagem em movimento tem de desnudar a essência dos seres e das coisas.

A fotogenia é um conceito vago nos escritos de Epstein e amplamente debatido pelos especialistas da sua obra. Longe de tentar resolver o impasse deixado pelos seus textos, convocamos aqui algumas noções em torno da fotogenia que, acreditamos, se relacionam com os problemas desta tese. O cineasta considera que o principal modo de fazer aparecer essa qualidade rara da imagem cinematográfica é o grande plano, definido por ele como a "alma do cinema" (EPSTEIN, 1974, p.93). Por meio de uma estética da proximidade, essa forma cria um regime de visibilidade em que o rosto é oferecido como alimento ao espectador. A face fotogênica do ator, sob uma lupa, expressa a condição psicológica do personagem e, quando mostrada em um espaço curto de tempo, provoca um abalo na imagem. Esse golpe é a faísca que faz surgir a fotogenia para Epstein.

Operando como um "radiologista" que perfura a pele, o cinema faz aparecer na tela as intenções e as ideias mais sinceras do homem. A sua mística é:

> atribuir um valor muito importante ao que representa externamente, ou seja, os atos de inteligência. Ele (o cinema) é um mau pintor, um mau escultor, um mau romancista. Pode até ser que não seja uma arte, mas outra coisa, outra coisa melhor. O que o distingue é que, por meio dos corpos, ele registra o pensamento. Ele o amplifica e às vezes até cria onde não estava (EPSTEIN, 1974, p.100).

Como veremos no próximo capítulo, é sobretudo o rosto que sustenta o sujeito psicológico no cinema de Epstein dos anos de 1920. Rosto esse que não se refere mais a uma interioridade cartesiana que distancia o homem do mundo, mas a uma subjetividade corporificada que mostra o real sempre em perspectiva, por meio de momentos de reversibilidade entre exterior e interior. Daí a evocação do cérebro de metal e de sua capacidade particular de desvelamento do mundo. O universo que ele mostra em seus

filmes é, como ele mesmo designa, "trans-cartesiano"[32].

Assim como nos escritos de Bàláz, a relação com os debates literários da época é visível. Embora os seus textos dos anos de 1940 defendam um cinema puro, distanciado da palavra escrita, em *O Cinema e as Letras Modernas,* ensaio de 1921, a forma cinematográfica é comparada à literatura do mesmo período. Apesar de focar o texto lírico, o ensaio apresenta uma inversão inovadora para a época, pois o cineasta inicia o seu argumento declarando que "a literatura moderna está saturada de cinema" (EPSTEIN, 2018, p. 217). Epstein destaca que a sobreposição das duas estéticas é caracterizada por uma atenção ao detalhe, pela sugestão e sucessão rápida de imagens e pela valorização do instante, do devaneio, dispensando os fins teleológicos da narrativa tradicional.

Para Epstein, é a intimidade que a câmera estabelece com o mundo que faz com que o cinema subverta a hierarquia das coisas, tornando tudo equivalente. Essa ideia é desenvolvida nos últimos textos do cineasta, em especial em *L'intelligence d'une Machine,* originalmente publicado em 1947. A igualdade promovida pelo aparelho aparece aí como um "personalismo da matéria". Segundo Epstein, o cinema, ao ampliar e cortar as imagens e acelerar e reduzir o tempo, acaba por isolar as partes do corpo e dos objetos de suas "comunidades orgânicas", dando forma ao impulso desnarrativo que caracteriza a ficção modernista.

> Todos os sistemas compartimentados da natureza se encontram desarticulados. Não há mais que um reino: a vida. (...) O universo inteiro é uma besta cujas pedras, flores e pássaros são órgãos exatamente coerentes em sua participação em uma única alma comum. (...) Sob essas miragens, o povo das formas revela-se essencialmente homogêneo e estranhamente anárquico. (EPSTEIN, 1974, p. 257)

Nessa "psicanálise fotoelétrica", como define o cineasta em outro momento do mesmo texto, o rosto pode estar para além do humano, assim como o pensamento encarnado por ele. Para Epstein (1974), há também uma psicologia da máquina, pois ela não necessariamente representa as coisas como vistas pelo olho do homem, mas de acordo com as suas próprias características mecânicas, artifícios que lhe conferem personalidade, subjetividade, espécie de psiquismo tecnológico.

Essa argumentação não deixa de ir ao encontro da teoria de Balázs (2018, p.77),

[32] "Assim, o cinema detém um poder de multiplicação do real, superior a qualquer outro instrumento até agora conhecido ou usado, porque, pela primeira vez, encontramos no écran a representação visual de um universo trans-cartesiano, um espaço-tempo heterogéneo e assimétrico." (EPSTEIN *apud* COSTA, 2005).

que também falava da "face das coisas", personalização da matéria só possível por conta do *close-up*, que transforma o geral em particular para "revelar as forças ocultas de uma vida que pensávamos conhecer tão bem". O que está em jogo aí, tanto em Balàzs quanto em Epstein, é também a ideia de que ver é conhecer, paradigma moderno caracterizado pela emergência do desvelamento de toda instância outrora pertencente ao campo do invisível, mesmo as coisas minúsculas e escondidas.

Um último pensador dos primeiros tempos que traz comparações entre mente e cinema que gostaríamos de comentar é Serguei Eisenstein, particularmente seus escritos em torno do monólogo interior. O sentido dado à expressão pelo cineasta soviético é duplo, como já mostrou Gilles Deleuze (2018b), pois é tanto a técnica que permite uma maior aproximação do cinema com o pensamento humano quanto o elemento que proporciona a realização de um filme como "um autômato espiritual" que revela o pensamento coletivo (DELEUZE, 2018b, p.231). Esse primeiro modo de aproximação do monólogo interior reverbera o encontro de Eisenstein com James Joyce, em Paris, no final da década de 1920, assim como a sua posterior visita aos Estados Unidos, quando tentou adaptar *Uma Tragédia Americana*, romance de 1925 escrito por Theodore Dreiser. Projeto fracassado, mas que rendeu um texto fundamental para se refletir sobre o histórico interesse do audiovisual em figurar paisagens mentais, muito antes que as imagens-neuro dominassem o *mainstream*.

Em *Sirva-se* (2002), que tem como epígrafe um trecho de *Ulysses*, de Joyce, Eisenstein explica o porquê das escolhas que fez para o roteiro de adaptação da obra de Dreiser e os motivos que levaram o projeto a ser rapidamente descartado pela Paramount. Como fica claro na argumentação do cineasta, ele queria enfatizar que o assassinato cometido por um jovem em busca de ascensão social é um crime que não deixa de ser fruto da ideologia da propriedade privada. Para retirar a ênfase da culpa individual e colocar o delito também na conta dos valores fomentados pela sociedade norte-americana, Eisenstein considerou que o fundamental seria mostrar o curso do pensamento perturbado desse homem qualquer, Clyde.

Eisenstein (2002, p.103) defendeu que a gestualidade do rosto não seria suficiente para "expressar as sutilezas da luta interior com todas as suas nuanças" no filme. Para mostrar com precisão a subjetividade de Clyde, sempre entre o ímpeto individual e o coletivo, seria preciso pensar o cinema como um meio não apenas imagético, mas também sonoro. Só assim seria possível figurar "a febril corrida de pensamentos intercalados com

a realidade externa" (EISENSTEIN, 2002, p.103), ou seja, a reversibilidade entre interior e exterior que caracteriza o sujeito pensante moderno.

Nesse processo, por meio da montagem, som e imagem se relacionam em contraponto, de modo a quebrar com o sincronismo que caracteriza a narrativa norte-americana. Somente por meio desse confronto o filme daria a ver as leis da mente, pois o cineasta soviético acreditava que o cinema sonoro era "o único capaz de reconstruir todas as fases e todas as especificidades do curso do pensamento" (EISENSTEIN, 2002, p. 104). O que Eisenstein pretendia, portanto, não era fazer uso de uma voz *off* que narra logicamente e linearmente o que se passa no pensamento de um sujeito unificado, artifício utilizado de forma pioneira por Alfred Hitchcock em *Murder!* (1930), mas de um sistema de sons polifônicos, em que nomes, verbos e interjeições são vocalizados de forma desconexa, porém vinculados à ação pela potência da montagem dialética.

Nesse cinema do fluxo de pensamento, nunca plenamente realizado por Eisenstein, o filme não partiria mais do coletivo para chegar ao indivíduo, mas começaria por mostrar uma singularidade, e, por meio da exposição do seu pensamento febril, descortinaria a lógica burguesa que governa o mundo, inclusive a subjetividade. Não surpreende, portanto, que o projeto tenha sido abandonado pela indústria hollywoodiana, que posteriormente adaptou o romance de Dreiser de maneira mais convencional, o filme homônimo de Josef von Sternberg (1931).

Essa proposta é em alguma medida o que guia *A Linha Geral (1929)*, codirigido por Grigoriy Aleksandrov, filme que discute as vantagens da produção coletiva a partir da subjetividade de uma personagem específica e nomeada, a camponesa Marfa Lapkina, movimento raríssimo nos filmes de Eisenstein dos anos de 1920. O enfoque dado a Marfa, contudo, jamais deixa de se guiar pelo coletivo, pois seus devaneios são ainda impregnados pelos desejos e necessidades da comunidade, nada mais distanciado do sujeito psicológico privado que fundamenta o cinema norte-americano. O sonho aí está longe da expressão dos desejos de um indivíduo particular, pois ele realiza a vontade do grupo.

É o que comprova a sequência seguinte ao famoso episódio da desnatadeira, quando Marfa finalmente prova para os camponeses que a união da sua força de trabalho e dos seus recursos pode, de fato, melhorar a vida de todos ao possibilitar a tecnologização do campo. Além da desnatadeira, é preciso comprar um touro de raça para aumentar a produção, e, por isso, os trabalhadores são convencidos por ela a compartilharem as suas economias. Quando eles finalmente dão o dinheiro à Marfa, vemos a personagem em

transe de tanta alegria. Ela acaricia carinhosamente o depósito onde está guardado o dinheiro, fecha os olhos e mergulha na própria imaginação. A partir daí, passamos a ver imagens que figuram a vida interior de Marfa. Um touro gigante surge no céu, uma enxurrada de leite é despejada por máquinas potentes, enquanto ondas do mar se misturam a tudo isso. Devaneio individual povoado por desejo coletivo. Devaneio esse que termina em ação, pois a sequência imediatamente seguinte a essa nos mostra a efetivação da compra do touro e o início da melhoria de vida na comunidade.

Ainda distante das imagens-neuro que formam paisagens mentais por meio da referência ao cérebro, o monólogo interior cinematográfico de Eisenstein nos é dado por uma montagem que mescla a aproximação da gestualidade do rosto da protagonista com uma sobreposição de imagens simbólicas que figuram o delírio dela (fig. 18). Longe de estar a serviço da burguesia, a aproximação do pensamento de Marfa serve à revolução. Nesse sentido, a definição do ponto de vista narrativo é, no cinema de Eisenstein, não só uma questão de estética, mas uma ética a serviço da emancipação.

FIGURA 18 – As paisagens mentais de Marfa
FONTE: fotogramas de A Linha Geral (1928, Serguei Eisenstein)

O conceito de monólogo interior nos escritos de Eisenstein é ampliado no texto *Novos Problemas da Forma Cinematográfica*, publicado em 1935, no qual o cineasta afasta a problemática do plano do enredo e da apresentação dos sentimentos dos personagens e passa a pensar no monólogo como método geral de composição fílmica. No texto, Eisenstein propõe que a estética revolucionária adote uma sintaxe do discurso interior, formulando uma ideia de pensamento sensorial e pré-lógico que só a máquina do cinema daria a ver em toda a sua complexidade. Percebemos aqui também, assim como em Epstein, um distanciamento do sujeito cartesiano unificado, pois exterior e interior estão constantemente se misturando na conformação das subjetividades e do próprio mundo. No texto, o cineasta soviético descreve a arte como um processo de regressão psicológica artificial voltada para os processos mentais primitivos que buscam mostrar

que “as formas de pensamento são o reflexo, na consciência, das formações sociais as quais, num dado momento da história, esta ou aquela comunidade vive coletivamente” (EISENSTEIN, 2018, p.193).

O que queremos destacar dessa breve apresentação é que a figuração da interioridade dos personagens esteve no centro das primeiras especulações teóricas e críticas do cinema. Os seus pensadores, muitos deles também artistas, elaboraram analogias entre a mente e o cinematográfico em seus escritos e buscaram figurar o pensamento dos personagens nos filmes em si. Não nos parece fazer sentido, portanto, definir a especificidade das imagens-neuro contemporâneas como um regime de imagem interessado em nos fazer assumir a perspectiva mental dos personagens, visto que tal interesse se desenha durante todo o século XX.

Acreditamos que o que diferencia o fenômeno das imagens-neuro de outras abordagens da vida subjetiva no cinema é o fato de os filmes fazerem isso a partir da centralidade que a figura do cérebro ocupa nessas narrativas. Por outro lado, embora essas discussões estejam ainda muito distantes de tratarem a mente a partir de um léxico cerebralista que conforma o sujeito cerebral, elas integram o processo de virada epistemológica do observador descrita por Crary (2012 e 2013), caracterizada por certa ênfase na nossa constituição fisiológica no processo de conformação da subjetividade, sendo a reversibilidade entre interioridade e exterioridade própria desse momento de conformação de saberes. Esse momento, por sua vez, está nas bases da emergência do sujeito cerebral, pois a intensificação da mensuração dos processos perceptivos exacerba a somatização da subjetividade a ponto de tratar exterior e interior de modo indiscernível.

Agora que entendemos que a conquista do homem interior no cinema foi também um efeito do reconhecimento do observador fisiologicamente determinado, começaremos a traçar, no próximo capítulo, o lento e progressivo aparecimento do sujeito cerebral nos filmes em si, até chegarmos a sua plena conformação nas imagens-neuro do cinema contemporâneo. Como veremos a seguir, é ainda por meio do *close-up* do rosto — figura fílmica que serviu, na decupagem clássica, como elemento revelador da interioridade psicológica dos personagens — que podemos perceber uma subjetividade somática em cena, mesmo que de modo ainda discreto. Para que não nos percamos em meio a enorme quantidade de filmes que aderem às questões que iremos tratar, teremos uma obra guia em nossa discussão. Trata-se de um filme de Jean Epstein que incorpora o entrelaçamento do sujeito *psi* ao somático ainda na era muda, *La Glace à trois Faces* (1927). Consideramos que os modos de aparição do rosto nesse filme, quando pensados em

conjunto com os escritos do diretor e com o restante de sua obra, revelam o entrelaçamento da fisiognomia da era clássica com a nascente ciência do cérebro d a era moderna.

4 A MENTE ENCARNADA NO ROSTO NERVOSO

> Nunca vou encontrar uma maneira de dizer o quanto adoro close-ups americanos. À queima-roupa. Uma cabeça aparece de repente na tela, e o drama, agora face a face, parece dirigir-se pessoalmente a mim e cresce com intensidade extraordinária. Fico hipnotizado. Agora a tragédia é anatômica. (EPSTEIN,1997, p.9)

4.1 Reversibilidade entre exterior e interior em Jean Epstein

*La Glace à trois faces (*1927) é um dos filmes mais experimentais da carreira de Jean Epstein, pois radicaliza muitos pilares das vanguardas modernistas européias ao retratar, no nível narrativo e imagético, as principais características da economia perceptiva do começo do século XX: apologia à fragmentação e à velocidade, descentramento do sujeito e valorização das respostas sensoriais e dos momentos evanescentes de extrema vidência do sujeito observador.

Na obra, o cineasta procura descortinar a identidade de um homem não nomeado, apenas indicado na história pelo pronome francês *lui* (René Ferté). Essa identidade é tecida no filme por meio do entrelaçamento da memória de três jovens mulheres que se apaixonaram por ele: Pearl (Olga Day), Athalia (Suzy Pierson) e Lucie (Jeanne Helbling). Ao final do cruzamento de suas lembranças, em vez da constituição de um personagem estável e bem caracterizado psicologicamente, temos acesso a três aspectos completamente diferentes da personalidade de *lui*. O filme termina com a sua vida sendo desfeita em um acidente de carro emblemático, uma ação que fica entre o acaso e o suicídio.

O filme é uma adaptação de um conto homônimo do escritor francês Paul Morand, mais lembrado hoje em dia por ter sido colaboracionista do regime nazista, mas que, à época do lançamento da obra de Epstein, era considerado um poeta e contista promissor. *La glace à trois faces* abre a coleção de contos *L'Europe Galante*, de 1925, obra que retrata o clima social e político da Europa no período entreguerras a partir de histórias que giram em torno do erotismo, de comportamentos transgressores e da volatilidade que caracteriza o sujeito moderno.

O conto é dividido em quatro partes, e o filme de Epstein mantém essa estrutura. Nas três primeiras, acompanhamos cada uma das mulheres, sucessivamente, contando características desse amante não nomeado para um interlocutor, que é também o narrador

intradiegético do conto. Na última parte, temos um epílogo descrevendo o acidente que findou com a vida de *lui*. O texto de Morand dialoga com a estética do modernismo literário pelo tema e forma de exposição, com capítulos curtos e que alternam o ponto de vista para enfatizar ainda mais a noção de um indivíduo estilhaçado como em um espelho de três faces. *Lui* é descrito como violento e bom de cama por Pearl, como inteligente e culto por Athalia e como tedioso e fiel por Lucie.

Trata-se, portanto, de uma história sobre a construção de uma identidade e sua dissolução no momento da morte, quando tudo o que resta é a memória de quem ele foi; nesse caso, os fragmentos de lembranças que obsedam a vida de suas amantes. É precisamente essa ação de rememoração que nos interessa aqui. Qual figura fílmica mostra essa memória que irrompe no fluxo do pensamento das três mulheres?

Se no conto isso aparece por meio de uma conversa do narrador intradiegético com as personagens femininas, no filme, o ato de rememoração é mostrado por meio do jogo de cena que confronta o rosto das mulheres e o rosto de *lui*. A encenação até sugere que elas falam sobre ele em conversas com outros homens, mas os diálogos não são sonorizados, pois *La glace à trois faces* ainda não incorpora o sistema técnico que permitiu a saída do cinema de sua era muda, possibilidade recém-criada à época. Além disso, Epstein queria mostrar o movimento não linear do tempo subjetivo, em que os eventos são relacionados pelo afeto que os aproxima, não por uma cronologia que estabelece rigidamente o que veio antes e o que vem depois. Como definiu o próprio cineasta, no filme, "os fragmentos de vários anos chegam a ser implantados em apenas um hoje. O futuro explode por meio de memórias. Esta cronologia é a da mente humana" (EPSTEIN, 1974, p.61).

O filme se inicia com a reconstrução da identidade de *lui* feita por Pearl, uma bela e rica herdeira. Após ser abandonada em um baile por *lui*, Pearl vaga chorosa pelos jardins do local até ser abordada por um outro homem, que tenta consolá-la. A conversa dos dois parece então se centrar sobre esse personagem ausente, que só vimos de relance até então. Nos momentos de evocação do passado, o rosto de Pearl é isolado e ampliado no quadro, mostrando os menores movimentos de sua face no ato de rememoração: sobrancelhas cerradas e olhar distraído, compondo uma gestualidade que, na cultura ocidental, é claramente reconhecida como um estado corporal autorreflexivo. Pearl parece ignorar o seu interlocutor, pois está perdida no fluxo do próprio pensamento durante a conversa. Esse isolamento da face e a gestualidade introspectiva se repete também quando as outras mulheres recordam de *lui*, como mostram a imagens a seguir.

FIGURA 19 – Gestualidade autorreflexiva de Pearl, Athalia e Lucie, respectivamente.
FONTE: *La glace à trois faces* (1927, Jean Epstein)

Esse isolamento do rosto em uma gestualidade absorta é a constituição elementar do campo em Epstein. O olhar das personagens mira um fora de campo, as partes não vistas do espaço diegético que se prolongam indefinidamente para além das bordas do quadro. Essa imagem que escapa ao enquadramento não é a do rosto de quem dialoga com elas, o que seria o caminho usual de uma decupagem clássica que busca estabelecer uma continuidade espacial por meio de um jogo constante entre o plano e o contraplano. Em *La glace à trois faces*, os interlocutores das mulheres aparecem, quase sempre, atrás delas, como se o ato de rememorar aí não servisse para o estabelecimento de um diálogo, mas fosse um motivo para mergulhar em si, perder-se no movimento do pensamento. O fora de campo, dessa forma, não aponta para um espaço totalmente exterior a Pearl, pois também projeta a interioridade da personagem.

Jacques Aumont, em *O Olho Interminável* (2004, p. 40), define o campo como a dimensão espacial do enquadramento no cinema narrativo representativo, enquanto o fora de campo seria a sua medida temporal, o "lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente". Em *La glace à trois faces* (1927), esse caráter temporal do fora de campo é levado ao extremo, pois passa a ser construído como um lugar potencial do caos das temporalidades que formam a mente, em que passado, presente e futuro são unidades contíguas e simultâneas. O fora de campo em Jean Epstein é o lugar da memória, no sentido que Bergson dá a palavra, o prolongamento e a conservação do passado "num presente que se enriquece dele" (BERGSON, 1999, p. 275). Ou seja, a memória é o tempo qualitativo, indivisível e interpenetrado por instantes. É a própria duração.

Quando essa memória se atualiza no filme, ou seja, quando o fora de campo se transforma em campo, é ainda um outro rosto que aparece. O quadro mostra o lugar para onde Pearl olha e nos deparamos com a face de *lui* lentamente se formando na imagem. O seu amante não está realmente presente no espaço mostrado, no jardim do restaurante, mas ele vai aos poucos tomando o lugar dos transeuntes pela força da mente de Pearl, que

percebe um rosto qualquer e o impregna com as suas lembranças (fig. 20). O rosto do passante começa desaparecer, dando lugar ao rosto fantasmático de *lui*.

FIGURA 20 – Reversibilidade entre interior e exterior
FONTE: *La glace à trois faces* (1927, Jean Epestein)

Embora seja inegável que o autor projete um modo de ser introspectivo em seus personagens, a interioridade já aparece aí emaranhada a noções que sustentam o observador corporificado moderno, pois a percepção do real é mostrada como efeito de um olho que vê, com sua fisiologia que determina as alterações espaço-temporais que vemos em cena. Esses momentos de absorção sonâmbula de Pearl, Athalia e Lucie parecem promover estados de desatenção passageira, pois elas deixam de apreender o mundo ao redor de maneira prática, impregnando-o com conteúdos alucinatórios. Esses devaneios são inúteis também em termos diegéticos, no sentido de que nada que elas lembram serve diretamente para o desenrolar de uma ação ou para costurar um sujeito psicológico estável. Muito mais do que abordar o conteúdo da interioridade dos personagens, *La Glace à trois Faces* parece querer mostrar a fragmentação e instabilidade da vida psíquica, o movimento de reversibilidade entre interior e exterior que conforma a subjetividade.

Na cena que descrevemos acima, a face é a parte do corpo que revela esse movimento, pois é justamente o jogo de cena entre o rosto de quem lembra, o rosto de quem é lembrado e o rosto de um passante que faz surgir a reversibilidade entre dentro e fora no filme. As imagens mentais de Pearl e as imagens do mundo aparecem em constante interação, se formando por retroalimentação. Nesse sentido, embora os filmes de Epstein não se refiram diretamente à constituição fisiológica dos personagens, a economia perceptiva que guia a sua estética já aborda a subjetividade como instância inseparável dos sentidos corpóreos.

Nos seus escritos, ele defende mais diretamente que é o rosto que revela o conflito e provoca um engajamento sensorial do espectador com a imagem. A originalidade e potência do cinema, Epstein percebeu muito bem, não está exatamente em mostrar a face,

mas em ampliar a sua anatomia por meio de suas propriedades técnicas, tornando visível o que antes não poderia ser percebido: os mínimos detalhes do drama mental que se desenrola na geografia do rosto nervoso. É o que argumenta no ensaio *Magnification.*

> Agora a tragédia é anatômica. A decoração do quinto ato é este canto de uma bochecha rasgado por um sorriso. Esperar o momento em que 1.000 metros de intriga convergem em um desfecho muscular me satisfaz mais do que o resto do filme. Preâmbulos musculares ondulam sob a pele. As sombras mudam, tremem, hesitam. Algo está sendo decidido. Uma brisa de emoção sublinha a boca com nuvens. A orografia do rosto vacila. Começam os choques sísmicos. Rugas capilares tentam dividir a falha. Uma onda os leva embora. Crescendo. Um músculo freia. O lábio está entrelaçado de tiques como uma cortina de teatro. Tudo é movimento, desequilíbrio, crise. Rachadura. A boca cede, como uma fruta madura se abrindo. Como se cortada por um bisturi, um sorriso rasga lateralmente o canto dos lábios. O *close-up* é a alma do cinema *(*EPSTEIN, 1977, p. 9)

Essa *mise en scène,* que busca figurar a mente dos personagens por meio de um jogo entre rostos, não aparece apenas em *La glace à trois faces*, mas domina praticamente todos os filmes de Epstein dos anos de 1920. Em *Cœur Fidèle* (1923), por exemplo, temos a história do desencontro de um casal de apaixonados, Marie e Jean. Separados pelo fato de Jean ter sido injustamente acusado de esfaquear um policial e por Marie ter tido um filho com um outro homem, vemos os dois constantemente lembrando um do outro ao longo do filme, e isso é encenado também por meio do cruzamento de suas faces.

Um bom exemplo desse modo de figuração da mente aparece no último ato de *Cœur Fidèle,* quando Jean, pouco antes de ser preso, está no bar onde Marie trabalhava. Enquanto se embebeda e lembra da amante, ele é consolado por uma outra mulher. Jean move os lábios como se contasse algo do passado para ela, o mesmo modo de encenação que aparece na cena de *La glace à trois faces* anteriormente descrita. O seu olhar também não se dirige à sua interlocutora, que está ao seu lado, mas a um fora de campo. À medida que seus lábios começam a se mover como se balbuciasse algumas palavras, vemos na imagem uma fusão de rostos. A representação naturalista do espaço exterior a Jean é interrompida e a face da mulher com quem ele conversa começa a ser tomada pela de Marie. Temos aí, amalgamados em um único plano, o rosto de quem lembra, o rosto que é lembrado (o de Marie) e o rosto da mulher que está presente no bar (fig. 21). Faces que se desfiguram por imposição do pensamento de Jean, do modo subjetivo como o exterior é retratado nesse momento de suspensão da atenção à conversa. Nesse exemplo, o fora de

campo não é atualizado por um *raccord* que mostra o contracampo, pois o que está fora invade o quadro e o transforma ao impregná-lo com a memória.

FIGURA 21 – Atualização do fora de campo por meio do jogo entre rostos.
FONTE: *Cœur fidèle* (1923)

Embora tenhamos escolhido o cinema de Epstein para discorrer sobre a subjetividade corporificada que está pressuposta nas formas de aparição da face no cinema ainda na primeira metade do século XX, é preciso pontuar que essa sobreposição de rostos não é um artifício que aparece somente nos filmes mais experimentais das primeiras décadas do cinema. Como já indicamos no capítulo anterior, o rosto ampliado é um elemento fundamental de composição da decupagem clássica, pois tem a função de caracterizar psicologicamente os personagens. Se a encenação habitual para produzir esse efeito é Griffithiana — em que o *close-up* precisa ser auxiliado pela montagem paralela ou pelo jogo entre plano e contraplano —, alguns cineastas populares fizeram também uso da justaposição de faces para fazer com que o rosto funcionasse como signo da subjetividade corporificada dos personagens.

É o caso de um dos maiores responsáveis pela construção da gramática clássica, o diretor inglês Alfred Hitchcock, que fez uso constante desse artifício nas suas primeiras obras. Em *Downhill* (1927), por exemplo, um personagem perdido em delírio febril enxerga o rosto da mulher que arruinou a sua vida na face de outras (fig. 22), imagem que o persegue e altera a sua experiência com o mundo exterior.

FIGURA 22 – Sobreposição de rostos
FONTE: *Downhill* (1927).

Ao contrário do que acontece nos filmes de Epstein, contudo, em Hitchcock essa sobreposição está diretamente atrelada ao andamento da trama, devendo sempre acrescentar alguma informação sobre um episódio passado ou antecipar algum acontecimento futuro para que o jogo de ação e reação se realize. Em *Downhill*, essas imagens delirantes servem como signo da loucura que começa a se apossar do personagem. Isso não significa que a temporalidade da atração esteja totalmente ausente em seu cinema, pois nos seus filmes dos anos de 1920 ainda há a necessidade de exibir, de modo espetacular, os truques visuais possibilitados pelo aparelho cinematográfico, já que muitos deles estavam sendo experimentados pela primeira vez ali. Há mesmo certa celebração desses efeitos, repetidos quase que exaustivamente em alguns filmes, chegando a desequilibrar a racionalidade da intriga em alguns momentos.

Essa interrupção da lógica narrativa é justamente o efeito mais comum das sobreposições de rostos no cinema de Epstein, pois essa imagem embaralha a temporalidade dos eventos, tornando impossível experimentar o tempo como uma cronologia. Para Leo Charney (2004, p. 326), essa "irrupção de uma mensagem linear" é o que Epstein chama de fotogenia, qualidade que não exclui a narrativa, mas se relaciona com ela de modo não convencional. Os seus filmes não deixam de contar histórias, mas valorizam os momentos fugidios e os sentimentos inesperados que escapam da lógica teleológica da decupagem tradicional. Suas imagens não reduzem o pensamento a um estado fixo e imutável, que recebe passivamente e conscientemente o que vem de fora, como no modelo da câmera escura e do *cogito* cartesiano. Elas são, pelo contrário, fruto de um sujeito corporificado, cujo olho e o cérebro transformam as imagens do mundo durante o ato perceptivo.

Em muitos de seus filmes, a sobreposição se dá mais diretamente entre o rosto e o espaço exterior, estendendo a interioridade em uma geografia extracorporal. Em *Le Double Amour* (1925), por exemplo, após assumir um roubo praticado pelo homem que ama, a Condessa Laure Maresco é abandonada por ele. A partida de Jacques é anunciada por uma reles carta, o que deixa Laure bastante abalada. Grávida do amante ingrato, ela sai de casa e caminha sem rumo, com a carta ainda em mãos. Após um tempo de caminhada, ela chega ao mar. Por meio de planos abertos, Epstein mostra-nos a figura minúscula de Laure diante do oceano imponente, com ondas que se agitam e quebram na encosta. Sobre um rochedo, ela observa a agitação das ondas. Os planos, aos poucos, vão ficando cada vez mais fechados, aproximando-nos do rosto de Laure. Quando a vemos em primeiro plano, a expressão autorreflexiva aparece. O olhar dirige-se a um fora de

campo, que, pelo contexto prévio, acreditamos ser o mar. Quando esse fora de campo se atualiza, percebemos que não é o "mundo real" que ela absorve sem interferência, mas um espaço impregnado pela lembrança de um rosto. A face de Jacques forma-se em meio a um redemoinho, que não deixa de ser uma imagem do tempo (fig. 23). É como se a sua mente fosse tragada por essa corrente circular, contaminando a percepção da paisagem.

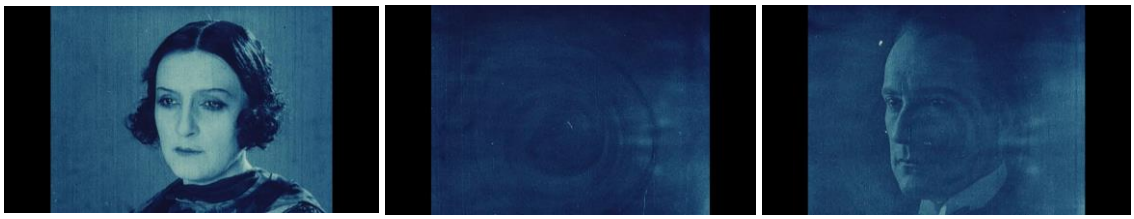

FIGURA 23 – Sobreposição entre rosto e paisagem
FONTE: *Le Double Amour* (1925)

Deleuze, em *Imagem-movimento* (2018a), destaca que a escola francesa de cinema do pré-guerra, chamada de impressionista, tem uma preferência generalizada pelo mar, elemento que aparece de forma central em cineastas como Renoir, Jean Vigo e Marcel L'Herbier. O filósofo francês chamou essa preferência de "mecânica dos fluidos", indicando que o cinema impressionista emancipa a água da narrativa ao desvelar as suas finalidades próprias, o que estimula o desenvolvimento das imagens subjetivas. Isso porque a mecânica dos fluidos apresenta "melhores condições para passar do concreto ao abstrato, uma possibilidade maior de comunicar aos movimentos uma duração irreversível" (DELEUZE, 2018a, p.74).

Acreditamos, contudo, que essa emancipação da água só se efetiva de fato no chamado ciclo bretão do cinema de Jean Epstein, que inclui filmes como *Mor-Vran* (1930), *L'Or des Mers* (1933), *Le Tempestaire* (1947) e *Les Feux de la Mer* (1948). Nessas obras, que flertam com o documentário e com a antropologia visual, a narrativa já aparece consideravelmente mais esgarçada. Ao contrário do confronto entre rosto e mar ser o motivo que desencadeia o fluxo do pensamento de um indivíduo isolado nesses filmes do ciclo bretão, a narrativa parece ser uma mera desculpa para adentrar as forças da natureza, para sair completamente da perspectiva do sujeito privado moderno.

Nas suas obras dos anos de 1920, a água é ainda completamente atrelada à narrativa psicológica e a um protagonista isolado, aparecendo como um tópos visual que, entrelaçado ao rosto, forma paisagens mentais. Citamos *Le Double Amour*, mas essa encenação aparece também em *Cœur Fidèle* (1923), quando Jean passeia pelo porto onde ele e Marie costumavam namorar, o ato de rememoração é figurado pelo aparecimento

do rosto dela no mar (fig. 24). Já em *Six et demi onze* (1927), o último encontro entre Mary Winter e Jean é cristalizado em imagem marítima que envolve o rosto dos dois amantes (fig. 25).

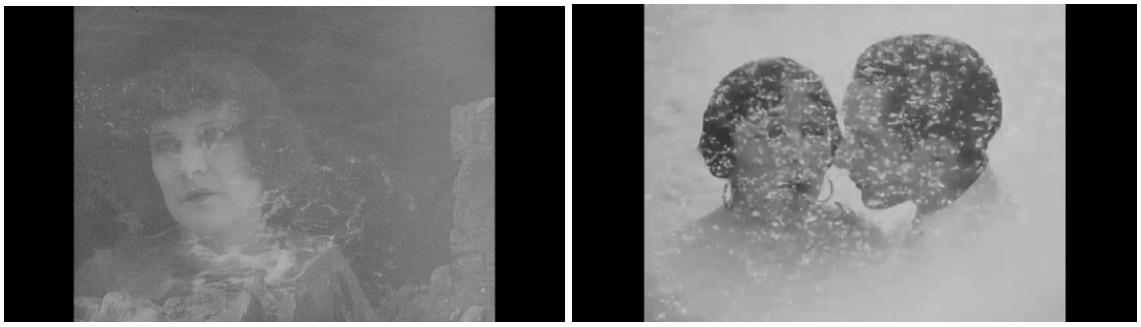

FIGURA 24 e 25 – Sobreposição entre rosto e paisagem
FONTE: *Coeur Fidèle* (1923) e *Six et demi onze* (1927) respectivamente

Em vista disso, consideramos que as paisagens mentais que os filmes de Epstein mostram são formadas pelo entrecruzamento do exterior com o interior. O sujeito pensante altera o mundo com o seu olhar enganador ao mesmo tempo que o fora de si invade o seu estado de absorção, guiando sensorialmente a sua mente. O cineasta encena isso por meio do jogo de rostos nervosos, ampliados em escala máxima e que desvelam os mínimos movimentos de sua geografia.

No capítulo anterior, vimos que esse modo de subjetivação, baseado na reversibilidade entre dentro e fora, dependeu da construção histórica do observador corporificado ao longo do século XIX. O que não abordamos ainda de modo específico é como o rosto aparece nessa história, já que é também nesse período que ele assume um duplo estatuto. Passa a ser sintoma da interioridade orgânica do homem ao mesmo tempo que evidencia a inscrição do indivíduo no campo social. Nos próximos tópicos, veremos como essa dualidade depende do cruzamento da fisiognomia com a nascente ciência do cérebro, movimento que reverbera no cinema e ajuda a dar corpo ao sujeito cerebral.

4.2 O rosto entre a fisiognomia e a ciência do cérebro

Ao contrário do cérebro vivo, fechado em sua caixa preta até que a medicina criasse as condições necessárias para a sua visualização e exploração, o rosto sempre esteve à mostra, sendo a parte mais visível do corpo por estar à altura dos olhos e por desempenhar um papel fundamental na vida cotidiana ao abrigar todos os sentidos elementares para a nossa interação com o ambiente: a visão, a audição, o paladar, o olfato e o tato, esse último mais amplamente distribuído por todo o corpo. Apesar dessa extrema

visibilidade, o rosto não é uma figura menos enigmática que o cérebro. Não foram poucos os que tentaram desvendá-lo em sua essência por meio de descrições detalhadas das suas formas e por reflexões sobre os seus modos de aparição na cultura. Os problemas abordados são variados, mas o que parece perpassar todas as perspectivas é a noção de que o rosto é o instrumento fundamental da comunicação humana, um elemento de revelação e de mascaramento. Mas o que exatamente o rosto esconde ou faz aparecer?

Em *História do Rosto* (2016), Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche demonstram que foi a partir do século XVI que a face passou a ser estudada como signo da interioridade do homem. Ou seja, não se tratava mais de uma mera perspectiva de identificação, mas de uma certa insistência em um sujeito expressivo que deflagra na face a sua intimidade pensante. A fisiognomia, também chamada de ciência das paixões, da alma, do olhar e do homem psicológico, fez do rosto uma das principais marcas corporais do invisível nesse período.

Na primeira metade do século XVI, há uma proliferação de compêndios de fisiognomia, guias de conversação e tratados de metoposcopia que organizam regras de etiqueta para a vida comunitária. Nesse contexto de valorização da educação da linguagem corporal, a prática de descrição morfológica do rosto e a leitura divinatória dos seus traços passam a ser instrumentos de governo dos homens. Isso se deve, entre outras questões, ao surgimento da noção de civilidade, ao crescimento do espaço íntimo e à necessidade de ordem na divisão entre o público e o privado. O humanista, cuja maior virtude deveria ser a temperança, é estimulado a demonstrar o domínio de si por meio do disciplinamento de suas expressões.

No manual de Erasmo de Rotterdam, *A Civilidade Pueril*, publicado em 1530, por exemplo, a fisiognomia é articulada como a arte que busca traçar equivalências entre o oculto e o manifesto e estimular uma conformação do homem interior ao exterior. A civilidade é reconhecida como essa busca pela construção da continuidade entre visível e invisível, que faz do rosto o espelho da alma do cidadão. Courtine e Haroche (2016, p.41) identificam mesmo um "desejo de transparência do corpo" que aparece na prática fisiognomônica já no século XVI.

Esse desejo de transparência pode ser encontrado também na naturalização da prática de abrir a carne do homem nessa fase final do renascimento. Com as suas aulas públicas de dissecação de cadáveres e seus desenhos de crânios expostos e cérebros fatiados, Andreas Vesalius faz o processo de dessacralização do corpo avançar. Contudo, embora seus estudos tenham sido fundamentais para ampliar o conhecimento estrutural

dos nossos órgãos, Wickens (2015, p.77 e 78) nos lembra que o pai da anatomia moderna "foi incapaz de formar qualquer opinião sobre como o cérebro realizava atividades como imaginação, raciocínio e memória. Ele também duvidou que a compreensão dessas funções, ou do que ele chamou de 'alma reinante', poderia ser alcançada apenas por meio de investigações anatômicas". Nesse sentido, a inspeção da organicidade interna do homem nas aulas públicas de dissecação no século XVI ainda não é capaz de conformar o sujeito cerebral, pois essa figura antropológica depende, essencialmente no nosso entender, do estabelecimento de um vínculo determinista entre as funções mentais, a pessoalidade e o cérebro.

Da mesma forma, o invisível que se manifesta na face ainda não está atrelado a uma interioridade orgânica no século XVI. No compêndio de Barthélemy Coclès, de 1533, por exemplo, a fisiognomia é definida como a ciência que conhece a verdadeira condição do homem por meio do rosto, um previsor e indicador "das vozes do pensamento e das cogitações interiores" (COCLÈS apud Courtine e Haroche, 2016, p. 35). Esse pensamento é ainda imaginado como um atributo de uma alma imaterial, que deve ter o seu movimento contido ao ser exposta ao público. A face não deve ser ambígua, as emoções não devem aparecer de forma exagerada, pois o controle da linguagem corporal é tido como essencial para a boa comunicação. O cidadão deve aprender a ler no rosto o que um outro pensa e ser capaz de identificar qualquer tentativa de dissimulação no exercício da conversação na nascente sociedade civil europeia.

Embora o cinema, enquanto máquina epistemológica, esteja mais próximo da disposição dos saberes do século XIX, podemos encontrar resquícios dessa fisiognomia da civilidade na consolidação do *star system* da indústria cinematográfica, desenvolvido na Europa e nos Estados Unidos entre 1913 e 1919. Segundo Edgard Morin (1989, p. 8), no seu clássico estudo sobre a construção das estrelas de cinema, essa indústria foi formada por meio de arquétipos que categorizam os atores em posições estanques. Pelas exposições de Morin, podemos perceber que esses arquétipos eram identificáveis, principalmente, por meio da gestualidade da face do ator. Morin (1989, p.8) descreve a "virgem inocente" como alguém de "imensos olhos crédulos e de lábios entreabertos". Se a virgem fosse rebelde, os lábios deveriam ser "suavemente sarcásticos".

Nesse universo das estrelas, as formas de aparição do corpo do ator eram organizadas de tal modo que a sua pessoalidade deveria se misturar a do personagem. A sua figura deveria aderir, sem qualquer ruído, à identidade psicológica do papel interpretado. Essa organização era feita por meio da distribuição de papéis, sempre os

mesmos para os mesmos atores, e das revistas que giravam em torno dessa nascente cultura das celebridades. Do nosso ponto de vista, essas revistas, que apresentavam fofocas e curiosidades da vida das estrelas, podem ser pensadas como verdadeiros manuais fisiognomônicos da civilidade, pois a sua iconografia busca unir a figura do artista a certa etiqueta de apresentação pública.

As capas da *Photoplay*, por exemplo, fundada em 1911 nos Estados Unidos, estampavam os rostos das atrizes seguidos de chamadas curtas que as associavam à histeria, traziam ranks de beleza ou indicavam que poderíamos conhecê-las por meio dos seus olhos. Nas matérias internas, as faces ilustravam textos que buscavam traçar correspondências entre a vida pessoal das estrelas e os personagens que interpretavam nas telas.

A organização do *star system* via revistas de fofoca e distribuição de papéis pelos estúdios acabava por estimular a educação da conduta pública dos cidadãos. As revistas e filmes elencam gestos e padrões de maquiagem, adereços e hábitos, como o de fumar, que passam a ser copiados por jovens, principalmente por mulheres. Ao comentar esse sistemático entrelaçamento entre vida pública e privada das estrelas em Hollywood, Morin nos lembra que Buster Keaton era proibido por contrato a rir em público, enquanto a mocinha ingênua era forçada "a levar uma vida casta, pelo menos na aparência, na companhia de sua mãe. A *glamour girl*, inversamente, deve mostrar-se nos clubes noturnos de braço dado com cavalheiros escolhidos pelos produtores" (MORIN, 1989, p. 40). Ser, no cinema clássico, é parecer ser, ter cara de.

Lillian Gish, por exemplo, eternizada nos *close-ups* de D.W.Griffth como a mocinha ingênua e sofredora, aparece em inúmeras capas de revistas da primeira metade do século XX como um modelo de castidade, "a donzela do cinema", como nos informa uma matéria da edição de outubro de 1919 da *Motion Picture Magazine*[33] (fig. 26). Ilustrada com imagens que focam a face da atriz em uma gestualidade que concorda com o arquétipo da virgem inocente descrita por Morin (1989), a matéria apresenta Lillian como símbolo de pureza e simplicidade. Esse perfil, não por acaso, adere perfeitamente ao filme que ela lançava naquele mesmo ano, *Lírio Partido*, um dos maiores sucessos de Griffith. No longa-metragem, a atriz interpreta Lucy, uma jovem abusada pelo pai e apaixonada por um chinês viciado em ópio. Assim como a revista, o filme também traz

[33] Criada em 1911, a *Motion Picture Magazine* seguia o mesmo padrão de exposição de rostos da *Photoplay*. As duas atingiram o seu auge de circulação nos anos de 1920.

um interessante jogo entre interior e exterior a partir das formas de aparição do rosto e da sua aderência ou não ao drama vivido pela personagem.

Em meio a tanto sofrimento, a face de Lucy é sempre um reflexo de uma profunda tristeza, uma melancolia quase apática que habita a sua interioridade. É preciso, contudo, sorrir, como lhe exige o pai violento e beberrão em diversos momentos do filme. Lucy tenta, mas parece incapaz de dissimular uma alegria sem razão de existir. Ela chega a recorrer às mãos para tentar dar à face uma outra expressão (fig. 27). A jovem, no leito de morte, tenta, pela última vez, parecer ser o que não tem lugar na sua intimidade. Tenta fazer do rosto uma máscara para conseguir participar da vida civil. Tentativa sempre fracassada, pois há uma danosa correspondência entre visível e invisível em jogo aí.

FIGURA 26 e 27 – Jogo entre interior e exterior na *Motion Picture Magazine* e no filme *Lírio Partido* (1919). FONTE: <archive.org/details/motionpicturemag18moti/page/n279/mode/2up>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022

Essa expressão interior que a face do ator deve aderir é a mente vinculada à uma ação, o pensamento que advém do drama que o roteiro coloca. Mais uma vez recorremos a Morin (1989, p. 90), que nos diz que o "*cogito* cinematográfico é claro: pensem! O 'eu penso' do ator de cinema é um 'eu sou'". O teórico lembra que essa exigência de uma interioridade pensante aparece articulada nas falas de inúmeros artistas do período mudo:

> Murnau recomendava a seus atores: *'Don't act. Think'*. (...) Jacques de Baroncelli declarava, já em 1915: '*Não é preciso entrar na pele* da personagem, mas no seu pensamento'. E Charles Dullin: 'No cinema, o

> ator deve pensar e deixar o pensamento agir no seu rosto. A objetiva fará o resto ... No teatro, a representação precisa do exagero; no cinema, ela precisa de vida interior' (MORIN, 1989, p. 89, grifo nosso)

Chama particular atenção essa definição de Jacques de Baroncelli destacada por Morin. O diretor francês define em poucas palavras como o pensamento é tomado como forma desencarnada nesse regime de atuação. O interior que se quer desvelar por meio da expressão facial não é ainda o orgânico. Além disso, o pensamento lançado no rosto pelos atores do *star system* é usualmente estático, sem matizes, a representação estereotipada de sentimentos e emoções que podem ser resumidas por palavras, como alegria, tristeza, raiva, inveja etc. O rosto é, nesse caso, uma pista para a narrativa, e não pode haver uma desconformidade entre a aparência da estrela e a psicologia do personagem.

Pesquisando arquivos da revista *Photoplay*, encontramos uma seção que ilustra muito bem esse jogo entre fisiognomia e civilidade na era do *star system*. Na edição de abril de 1928, encontramos uma seção intitulada *Roles they'll never play*, onde aparecem fotos publicitárias de algumas atrizes e atores, imagens feitas pelos estúdios para alimentar as revistas de cinema desse período. Como legenda dessas fotos, a revista faz uma espécie de descrição do estilo do artista, buscando especular sobre papéis que se adaptam a sua figura e os que ele jamais poderia interpretar. Nessa edição, por exemplo, vemos Louise Books caracterizada de forma angelical (fig. 28). No texto que acompanha a foto, em tom sarcástico, somos informados que não há caracterização da figura que seja capaz de encobrir a sua verdadeira essência, pois "a Natureza decretou que a chique Louise sempre ficará linda, mas nunca burra o suficiente para ser uma criança angelical".

FIGURA 28 – Desconformidade entre interior e exterior na revista *Photoplay*.
FONTE: <archive.org/details/photoplay3334movi/page/n463/mode/2up>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022

Sabe-se que a figura de Louise Brooks, nos anos de 1920, encarnou o arquétipo da *femme fatale*, o completo oposto de Lillian Gish. E ninguém soube se aproveitar tanto desse rosto-índice de sensualidade quanto Pabst. Em *A Caixa de Pandora* (1929), Louise encarna a sedutora Lulu, cuja imprudência em se envolver com um pai e um filho leva à morte acidental do pai. Acusada injustamente de homicídio, a cena do julgamento é um outro exemplo dessa relação entre rosto, interioridade e regras de conduta pública que aparece na fisiognomia do século XVI. Lulu, que aparece sensualmente vestida durante todo o filme, exibindo um invejado corte de cabelo, surge com o rosto contornado por um véu no julgamento, caracterização que busca encenar certa inocência perante os jurados. Tudo parece funcionar perfeitamente, pois os presentes ficam fascinados pela figura casta durante a fala do advogado de defesa. Contudo, quando o advogado de acusação a chama de Pandora, atrelando sua figura ao símbolo de todo o mal do mundo, Lulu imediatamente se retrai. Sob a ameaça da pena de morte e diante do olhar atento do público que a encara, Lulu encobre o rosto com o véu na esperança de que a sua face não deflagre a sua natureza sensual (fig. 29). Como na fisiognomia árabe, chamada de *firasa*, os sinais exteriores do corpo são captados por um olho treinado, "chamado ante os tribunais para atribuir autorias e estabelecer culpabilidades a partir da aparência das pessoas" (COURTINE E HAROCHE, 2016, p. 43). No cinema, esse olho é a câmera.

FIGURA 29 – Lulu oculta o rosto na tentativa de impedir a revelação de seu pensamento
FONTE: *A caixa de Pandora (*1929, Pabst)

Deixemos os exemplos fílmicos de lado por um instante e voltemos à história da fisiognomia para buscar entender quando exatamente o estudo do rosto se entrelaçou à nascente ciência do cérebro e quais os efeitos disso nas formas de aparição do rosto nos filmes. Se, no século XVI, a fisiognomia consegue articular a prática divinatória e esotérica de análise da face à semiologia médica, no século XVII se inicia uma separação mais rigorosa entre o estudo natural do rosto e a averiguação meramente astrológica das

expressões. Nessa progressiva separação dos discursos em pseudocientíficos e científicos, a análise das expressões começa a buscar uma interioridade orgânica que se esconde sob a pele, na qual "o rosto cessa de ser espelho (da alma) para tornar-se a expressão física das paixões" (COURTINE E HAROCHE, 2016, p. 79). Ou seja, no processo de racionalização do conhecimento, o rosto humano não pode mais ser visto como mero reflexo de um atributo divino ou macrocósmico, passando a ser descrito como parte integrante de um organismo vivo dotado de movimento.

As contradições que integram esse contexto de desencantamento do corpo aparecem em *Lição de Anatomia do Dr. Jan Deyman*, de 1656 (fig. 30). Na pintura de Rembrandt, vemos a dissecação de Joris Fonteijn, um ladrão que se tornou espécime anatômica por decisão do mesmo tribunal de justiça que o condenou à morte. Na aula pública, experiência comum no século XVII, vemos um rosto sem expressão, cujo contorno começa a se desfazer enquanto os cientistas investigam o órgão morto que o animava. Na obra *memento mori* do artista holandês, o doutor Deyman, de cabeça cortada devido a um incêndio que danificou o quadro, manuseia os tecidos cerebrais com um bisturi enquanto um outro médico segura com neutralidade, e até certa distração, a calota craniana do morto.

FIGURA 30 – A Lição de Anatomia do Dr. Deyman (1656, Rembrandt)
FONTE: Google imagens

Apesar da objetividade aparente, a naturalização do corpo ainda não é total no quadro de Rembrandt. O cientista britânico Adam Rutherford nos informa, no terceiro episódio de *The Beauty of Anatomy* (2014), documentário da BBC, que há interpretações da obra que conectam a forma da dissecação exibida na imagem à teoria da glândula pineal que aparecera nos estudos de Descartes anos antes e que teve rápida circulação em

Amsterdam[34]. Na imagem, as mãos do doutor Deyman estão posicionadas entre os dois hemisférios cerebrais. Ele parece buscar desvelar aí o núcleo do órgão, justamente onde está localizada a epífise. Por isso, historiadores da arte defendem que o quadro congela a procura pela fonte física da alma e acaba por representar "a fusão dos interesses científicos e religiosos dessa época".

Não deixa de ser curioso que atualmente, com a plena conformação do sujeito cerebral, as aulas públicas de anatomia continuam cercadas por essa aura mística. Estamos nos referindo particularmente aos programas da TV aberta e documentários das plataformas de *streaming* que mostram cirurgias ao vivo e promovem um passeio educativo pela interioridade orgânica do corpo. Na série *Cirurgiões Inovadores* (2020), por exemplo, há um episódio intitulado *Cérebro Sagrado*, que mostra uma cirurgia para a retirada de um tumor cerebral. Ao contrário do que acontecia nas aulas do século XVII, a espécime anatômica está viva, é um paciente que fica acordado e conversa com o médico durante a cirurgia. No episódio, o cativante doutor Alfredo Quiñones-Hinojosa, um dos mais importantes neurocirurgiões da atualidade, narra em *off* sua prática como algo espiritual, enquanto vemos cenas impressionantes do cérebro vivo, pulsando, manipulado pelo bisturi preciso do médico: "não é natural o que fazemos. Estamos desafiando a natureza. Abrir o crânio é sagrado. Fazer uma incisão na membrana dura é como abrir o portão final para adentrar um templo sagrado".

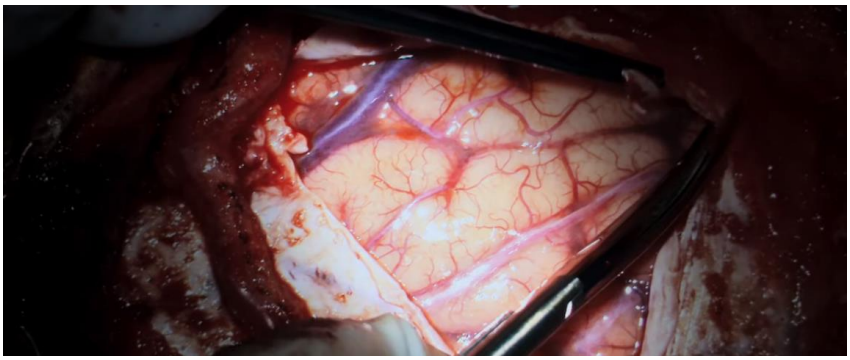

FIGURA 31 – O cérebro vivo e em movimento
FONTE: *Cirurgiões Inovadores* (2020)

[34] Em *As Paixões da Alma*, obra originalmente publicada em 1649, o filósofo francês declara que "a última e mais próxima causa das paixões da alma não é outra senão a agitação com que os espíritos movem a pequena glândula situada no meio do cérebro" (DESCARTES, 1973, p. 251). É considerável o privilégio dado ao rosto nessa obra, pois quando Descartes se propõe identificar os sinais exteriores das paixões, ele descreve as mudanças de cor das bochechas, o riso, as lágrimas, os gemidos, os suspiros e, claro, o movimento dos olhos. Diz ele que "não há nenhuma paixão que alguma ação particular dos olhos não declare" (DESCARTES, 1973, p. 268).

O que vemos em cena nesse episódio é uma contradição em relação ao estatuto do cérebro. Ao mesmo tempo em que o órgão é referido como materialidade que constitui o homem enquanto ser orgânico, cujo progresso do conhecimento científico permitiu sua manipulação a níveis outrora inimagináveis, é também cercado por uma mística transcendental que o liga novamente a uma essência imaterial do ser. Esse tipo de ambivalência é mesmo constituinte do sujeito cerebral, pois epistemologias do *self* aparecem muitas vezes entrelaçadas nos discursos e práticas cotidianas, tanto na aurora da modernidade quanto no contemporâneo.

Essa sobreposição de ontologias aparece em estudos fisiognomônicos de Charles Le Brun, nas *Conferências sobre a Expressão das Paixões*, publicadas em texto em 1668. Nesses escritos, a expressão facial é primeiramente definida como "uma parte que marca os movimentos do coração e torna visíveis os efeitos das paixões" (LE BRUN, 2018, p.109). Em outro momento da mesma conferência, é o cérebro que ganha destaque na produção das expressões, passando a dividir espaço com o paradigma cardiocêntrico da alma.

> É fato que a alma está unida a todas as partes do corpo. Há, entretanto, diversas opiniões a respeito do lugar onde ela exerce mais particularmente suas funções. (...) Para mim, sou da opinião de que a alma *recebe* as impressões das paixões no cérebro e que ela experimenta *seus efeitos* no coração. Os movimentos exteriores que observei muito me levam a acreditar nessa opinião. (LE BRUN, 2018, p.111)

De todo modo, é de fato no século XVII que as expressões faciais começam a ser pensadas também como efeito da interioridade orgânica. Como consequência, o rosto passa a interessar aos estudiosos enquanto parte do corpo dotada de movimento, pois as paixões que ele revela se aproximam de uma temporalidade efêmera, própria do organismo. É importante ponderar, contudo, que a interioridade enquanto um lugar de introspecção reflexiva e opaca do sujeito se mantém em ascensão nesse período. O reconhecimento da matéria orgânica que molda a superfície do corpo também não deixa de constranger o rosto a agir de acordo com as regras da civilidade, em pleno desenvolvimento nessa época.

É somente no início do XIX que passamos a ter a plena integração da ciência do rosto ao universo referencial da medicina do cérebro. A observação distanciada de Le Brun não funciona mais aqui, pois a face passa a ser estudada a partir de mensurações sistêmicas da osteologia do crânio, por meio do estímulo dos nervos, da geometria e do

cálculo, consolidando assim o empreendimento anatômico do corpo. Nessa passagem da era clássica para a era propriamente moderna, há

> uma revolução do olhar em relação àquele a que nos havia acostumado a antiga fisiognomia. O ato de observar transformou-se profundamente. Onde outrora bastava a acuidade do olhar, a observação se instrumentaliza e se desenvolve uma craniometria. De gesto único e isolado, o olhar se decompõe em uma complexa cadeia de operações, como dissecar, mensurar, comparar, classificar (COURTINE E HAROCHE, 2016, p. 107).

Devemos lembrar que essa revolução do método científico dialoga profundamente com o reposicionamento do observador na modernidade discutido por Crary (2012). Como já ponderamos anteriormente, no século XIX, o sujeito do olhar passa a ser posto em xeque, e a produção do conhecimento não pode mais se basear apenas no exame de indícios da superfície do corpo, é preciso formalizar e externalizar o invisível. É por isso que o rosto é visto como "produto mais ou menos contingente, efeito derivado, traço obscurecido de um sinal orgânico profundo. No ar do rosto, no sentido de sua expressão, flutua a lei dos crânios" (COURTINE E HAROCHE, 2016, p. 109 e 110).

Esse novo regime de visibilidade do rosto aparece na fisiognomia de Johann Kaspar Lavater e, principalmente, na frenologia de Franz Joseph Gall, anatomista que dividiu o cérebro em regiões com funções específicas e inatas e que é considerado um dos fundadores da ciência do cérebro. Embora a frenologia de Gall seja vista hoje como uma pseudociência, a cranioscopia, aliada às catalogações das fisionomias, foram essenciais para a gestão da população no século XIX. Teve, portanto, efeitos práticos na vida dos cidadãos. Discutiremos a frenologia de forma mais aprofundada no próximo capítulo, mas, por enquanto, é importante saber que ela foi fundamental para o desenvolvimento da antropologia criminal evolucionista e positivista, cujo maior símbolo é o psiquiatra italiano Cesare Lombroso.

Em *O Homem Delinquente*, publicado originalmente em 1876, Lombroso buscou encontrar uma base biológica para os crimes ao conectar o comportamento violento dos infratores às estruturas cranianas e faciais. Na obra, crânios alongados ou muito arredondados, protuberância no osso occipital, órbitas faciais grandes, arcos superciliares excessivos e volta palatina assimétrica ou escondida são as "anomalias" encontradas no corpo dos criminosos. Quanto à fisionomia, os "delinquentes" analisados "reproduziam quase todos os caracteres do homem criminoso: mandíbulas volumosas, assimetria facial,

orelhas desiguais, falta de barba nos homens, fisionomia viril nas mulheres e ângulo facial baixo" (LOMBROSO, 2007, p.197). Nas imagens do atlas que acompanha a obra (fig. 32), pessoas passam a ser designadas por meio de números que classificam face e crânio, permitindo assim a distinção dos tipos criminais.

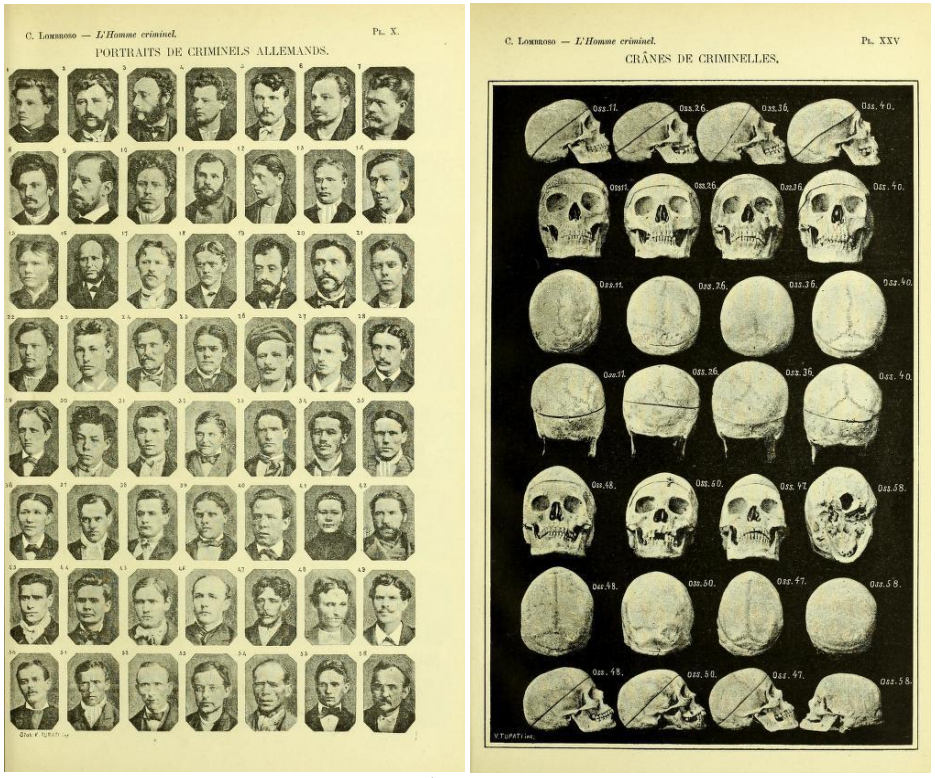

FIGURA 32 – Retratos de criminosos alemães e crânios de delinquentes nas pranchas de Lombroso. FONTE: Disponível em <archive.org/details/b21929427/page/80/mode/2up>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022

Vinculada a essa tradição de Lavater, Gall e Lombroso — que incorpora a análise dos crânios à investigação do significado dos rostos —, está a ascensão do estudo dos nervos em meados do século XIX, quando a nascente ciência do cérebro encontra na corrente elétrica galvânica ou farádica um instrumento privilegiado para a pesquisa científica. Essa passagem do crânio aos nervos aparece de forma mais evidente no catálogo de expressões do neurologista francês Duchenne de Boulogne, de 1862. As imagens de *Mécanisme de la physionomie humaine* foram obtidas por meio da galvanização dos músculos de seus pacientes. Como descreve Le Breton (2019, p. 127), o método de Duchenne eletrolisa os músculos do indivíduo "apoiando um eletrodo no ponto de junção do nervo e do músculo", o que desencadeia uma comunicação entre cérebro e rosto, de modo a fazer com que a face encarne uma determinada fisionomia, uma paixão interior.

Esse método, precursor do eletrochoque, foi utilizado também por figuras como Charcot ainda no século XIX. O neurofisiologista deu seguimento aos experimentos de Duchenne na Salpêtrière, asilo que abrigava mulheres "doentes dos nervos", buscando provar "que a expressão das emoções era pura questão de soma" (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.286). Na sua prática médica, Charcot descobriu que uma vez produzida a expressão a partir da estimulação elétrica, ela não se apaga tão facilmente da face com a retirada dos eletrodos. O médico chamou essa imobilidade temporária do rosto de "automatismo cerebral", processo que facilita o trabalho do fotógrafo, figura fundamental no seu sistema de catalogação dos rostos doentes. O que interessa aí é cristalizar na imagem a expressão da mulher histérica, pois o estudo da doença ultrapassa a observação do paciente e passa a se centrar também na forma impressa pela imagem. A fotografia congela o invisível da moléstia, sendo também um artifício de externalização da interioridade do século XIX.

Além de inspirar Charcot, o método de estimulação elétrica desenvolvido por Duchene foi fundamental para as pesquisas de Charles Darwin. Em *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, obra lançada em 1872, as fotografias de Duchenne se transformam em desenhos e são auxiliares de Darwin na demonstração de que o sistema nervoso determina a maioria das expressões faciais e corporais. É com Darwin que o laço final entre cérebro e rosto é dado no século XIX, pois o biólogo procura traçar uma linha evolutiva que mostra a ascendência animal das expressões humanas, desvinculando ainda mais a fisiognomonia de explicações divinatórias e esotéricas.

No livro, Darwin busca descrever de forma pormenorizada as rugas da pele, a posição da boca, o movimento dos olhos e das sobrancelhas e a contração dos músculos que reproduzem no rosto determinada emoção, como o horror e a agonia. Todos esses aspectos são cristalizados na imagem por meio da galvanização dos rostos, como vemos a seguir (fig. 42). Para a nossa pesquisa, é particularmente interessante a ênfase que Darwin dá à temporalidade do pensamento expressa pelas manifestações exteriores, seja na face torturada "por algum temor do futuro" (DARWIN, 2018, p. 262) ou na lembrança intensa que "faz os olhos se umedecerem" (DARWIN, 2018, p.185).

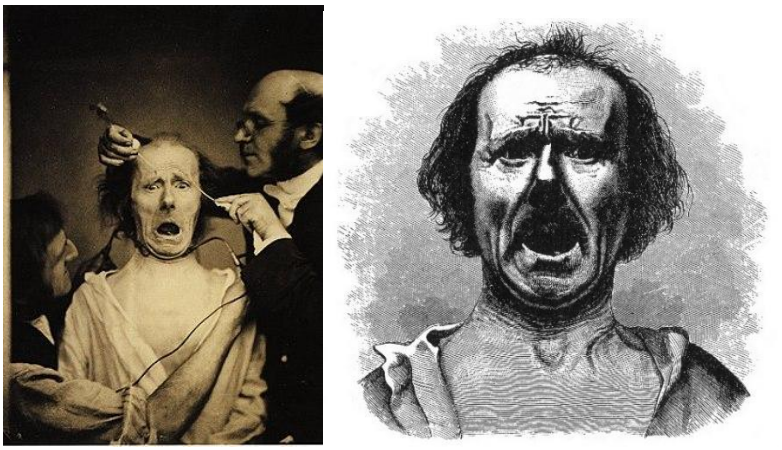

FIGURA 33 – Duchenne produz expressões faciais de horror em um paciente por meio da galvanização do rosto. FONTE: ilustrações do livro *A Expressão das Emoções* (2018, Charles Darwin)

O rosto analisado por Darwin, portanto, não é uma pele que adere a um crânio estático. É uma placa nervosa, conectada de muitas formas às células cerebrais, sendo, por isso, uma forma empírica de conhecer o pensamento. Essa conexão entre mente, rosto e cérebro fica muito clara quando ele descreve, por exemplo, como um pensamento melancólico aparece nas expressões:

> Tão logo um pensamento melancólico passe pelo cérebro, ocorre um quase imperceptível rebaixamento dos cantos da boca, ou uma pequena elevação das extremidades internas da sobrancelha, ou ambos os movimentos combinados, seguidos do aparecimento de lágrimas. Uma onda de força nervosa é transmitida pelos inúmeros canais habituais, e produz efeito onde quer que a vontade não tenha conseguido, pelo hábito prolongado, suficiente poder de interferência. Nesse, como em muitos outros casos, são fantásticas as conexões de causa e efeito que originam várias das expressões faciais humanas; e elas nos explicam o sentido de certos movimentos que realizamos, involuntária e inconscientemente, toda vez que certas emoções transitórias passam por nossas mentes. (DARWIN, 2018, p. 168)

Esse imbricamento entre rosto, crânio e nervos não se fazia notar apenas nas ciências do século XIX. A literatura realista que se desenvolve nesse século utilizou a fisiognomia e a frenologia como fundamento para uma descrição apurada das características físicas e das qualidades morais de seus personagens. Courtine e Haroche (2016) e Le Breton (2019) destacam Balzac, romancista francês que teve contato direto com a obra de Lavater e Gall e que produziu, a partir disso, vigorosas descrições fisionomônicas, construindo um drama que se anuncia sobretudo por meio do rosto nervoso. Em muitos casos, essa tradição é diretamente citada nos romances do escritor

francês, como acontece em *Úrsula Mirouët*, parte integrante da *Comédia Humana* e publicado originalmente em 1841.

> A frenologia e a fisiognomia, a ciência de Gall e a de Lavater, que são gêmeas, uma ligada à outra como a causa ao efeito, demonstravam aos olhos de mais de um fisiologista os traços do fluido impalpável, base dos fenômenos da vontade humana e do qual resultam as paixões, os hábitos, as formas do rosto e a do crânio" (BALZAC, H. *apud* Courtine e Haroche, 2016, p. 103).

Isso está longe de ser um fenômeno exclusivamente europeu. Se pensarmos em um dos mais importantes romances brasileiros do fim século XIX, é também em torno de um rosto que se desenrola a intriga. Em *Dom Casmurro*, originalmente publicado em 1899, é o semblante de Capitu, durante o enterro de Escobar, que serve como indício da traição, consumada pelo menos do ponto de vista do narrador, o seu marido, Bentinho. Como um fisiognomista, Bentinho tenta arrancar dos olhos de Capitu a verdade de uma paixão interior. No capítulo CXXIII do romance, intitulado "olhos de ressaca", lemos:

> Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga de mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (ASSIS, 1981, p.152 e 153).

O que volta em cena no enterro são os olhos de cigana oblíqua e dissimulada de Capitu, que fascinavam Bentinho pelo seu mistério, mas que ganham outro significado na idade adulta, pois deflagram uma tentativa de dissimulação da traição. A genialidade de Machado é que esse rosto é esquadrinhado por um observador corporificado, alguém completamente marcado pelas próprias memórias pessoais, pelo próprio pensamento obsessivo e olhar duvidoso que altera a percepção do mundo exterior. Bentinho é o típico narrador não confiável que nasce no século XIX pelas mãos de Henry James, Dostoivesky, entre outros.

Ao contrário do que vemos em Balzac, contudo, o fisiognomista aqui está longe de ter o respaldo da ciência cerebral. Bentinho desconfia dela, inclusive, como quando comenta ironicamente que os sonhos antigos, que moravam na ilha de Luciano, foram aposentados pelos modernos, que "moram no cérebro da pessoa" (ASSIS, 1981, p. 89). O personagem de Machado de Assis parece dialogar aí, de forma irônica, com a onda nervosa que despontava no discurso científico[35].

Se, nesse final de século XIX, um dos principais autores da literatura brasileira ainda parece desgostoso com essa ancoragem da vida mental no cérebro, no século XX, isso se torna inelutável nas artes. Como observa Canguilhem (2006, p. 188), a partir dos anos de 1900, o sistema nervoso e o pensamento estão unidos de modo tão estreito nas práticas dos fisiologistas, dos médicos e dos psicólogos "que remeter ao cérebro toda a responsabilidade por um drama dolorosamente sentido se impõe até mesmo aos poetas". A terminologia nervosa passa a ocupar não só os escritos dos cientistas e filósofos, mas também de artistas como Antonin Artaud, James Joyce, Virginia Woolf e, quem aqui nos interessa de modo mais específico, Jean Epstein. Nas obras de autores como esses que citamos, o cérebro não aparece como figura estável que abriga a razão, mas como organicidade que instaura movimento e liberdade no pensamento.

É justamente essa concepção que sustenta as referências de Epstein ao vocabulário fisicalista. Nos seus escritos, o cinematógrafo é visto como um robô inteligente que funciona como um substituto do principal órgão do sistema nervoso. É, por isso mesmo, uma "máquina pensante" (EPSTEIN, 1974, p. 310). Segundo o cineasta polonês, essa máquina cerebral, com o seu regime especial de consciência, provoca modificações também no cérebro do espectador por meio de choques sensoriais que despertam nossa imaginação, que nos hipnotizam. Em *Bonjour Cinéma*, ele fala mesmo de um "universo nervoso" e de "gestos nevosos" que estariam mais aptos a se tornarem visíveis na imagem, pois são mais facilmente captados pela câmera e mais próximos da qualidade da fotogenia. Os atores do cinema clássico, por sua vez, são descritos por ele por meio de um léxico que evoca síndromes neuropsíquicas, como o eretismo e a neurastenia, termos

[35] Como se sabe, alguns anos antes de publicar *Dom Casmurro*, mais precisamente em 1882, Machado de Assis já se valia da ironia para denunciar o positivismo científico e higienista que investiga os problemas da mente. No conto *O Alienista,* o médico Simão Bacamarte é descrito como um estudioso do recanto "psíquico", notadamente da loucura, localizada por ele na "vasta superfície do cérebro" (ASSIS, 1998, p. 17). Em muitos dos casos analisados por Bacamarte, é uma suposta lesão cerebral que provoca a insânia. Marca corporal que o autoriza a trancafiar os moradores de Itaguaí na "bastilha da razão humana", o hospício de Casa Verde. Ao final do conto, a fragilidade das suposições científicas do médico é evidenciada.

popularizados no século XIX e que são utilizados por ele como signo do sofrimento mental dos personagens.

> Chaplin criou o herói sobrecarregado. Todo o seu jogo consiste em reflexos nervosos cansados. Um sino ou um klakson o sobressalta e o coloca preocupado, em estado de eretismo, com a mão no coração. Não é tanto um exemplo, mas uma sinopse de sua neurastenia fotogênica. A primeira vez que vi Nazimova vivendo uma infância de alta tensão, agitada e exotérmica, imaginei que ela era russa; uma das pessoas mais nervosas da terra. E os pequenos gestos curtos, rápidos e secos, dir-se-ia involuntários de Lilian Gish, funcionam como o ponteiro dos segundos de um cronômetro. As mãos de Louise Glaum pulando constantemente com ares de inquietude. Maë Murray, Buster Keaton etc (EPSTEIN, 1974, p. 97).

Ora, esses gestos fotogênicos e cerebrais são mostrados justamente por meio do *close-up*, ampliação e recorte do mundo que torna qualquer parte do corpo, ou mesmo objetos inanimados, em rostos[36]. Com efeito, se o rosto está no centro do cinema de Epstein, é porque há agora também uma percepção neurológica dele, percepção essa que ajuda a instaurar uma economia figurativa que valoriza a reversibilidade entre interior e exterior, entre o corpo e o mundo. O filme *La Glace à trois faces (*1927) indica isso de modo até bastante direto. Voltemos a primeira sequência do filme que abriu a discussão desse capítulo. Logo após ser abandonada por *lui* no baile, Pearl caminha chorosa pelos jardins do local. Uma cartela indica que as lágrimas que escorrem pelo seu rosto enquanto ela pensa em *lui* são "lágrimas nervosas" (fig. 34), como se o seu sofrimento, demonstrado pela gestualidade da face, fosse a manifestação de algo que se desenrola, sobretudo, na sua interioridade orgânica.

FIGURA 34 – Percepção neuro do rosto
FONTE: *La glace à trois Face* (1927)

O cérebro, portanto, não aparece literalmente no cinema de Jean Epstein, mas a nossa hipótese é que um processo de somatização da subjetividade já está em curso na

[36] Ver mais sobre isso em Deleuze (2018a, p. 141-161).

forma de aparição do rosto nos seus filmes e no vocabulário nervoso que aparece em seus escritos. A ênfase no processo de reversibilidade entre dentro e fora fortalece a noção de um observador corporificado, não só o espectador do filme, mas também os personagens representados, cuja constituição fisiológica altera e determina a percepção do mundo. Esse processo é um pequeno passo para o posterior aparecimento das imagens-neuro, que tornam esse regime de troca entre interioridade orgânica e exterioridade do mundo mais intenso, a ponto mesmo de a indiscernibilidade entre o dentro e o fora ser uma de suas principais características.

A presença literal do órgão fica restrita, durante muito tempo, aos filmes de ficção científica que começam a se proliferar nos anos de 1930, como em *Frankenstein* (1931, James Whale) e *The Man who Changed his Mind* (1936, Robert Stevenson). Nessas obras, o cérebro é uma figura que enquadra os sujeitos em posições estanques, que estabiliza as identidades e separa os aptos dos não aptos. A experiência de criação de um homem, por exemplo, só dá errado no filme de Whale porque o assistente de Harry Frankenstein, o corcunda Fritz, escolhe um cérebro anormal para completar o experimento. O erro do cientista não é propriamente tentar ocupar o lugar de Deus, mas o de ter escolhido um órgão inadequado e doente para lhe dar vida, o que acaba criando um monstro destituído de subjetividade e que precisa ser destruído.

Nesse caso, o desvio da criatura sem nome aparece, principalmente, nas dimensões "exóticas" de sua face, sobretudo pela proeminência da cabeça, indicando um cérebro que quer desencarnar do corpo, ter vida própria (fig. 35). É significativo que o filme de Whale que dá sequência a esse, *Bride of Frankenstein* (1935), nos mostre uma criatura com um rosto de dimensões comuns, até mesmo belo para os padrões ocidentais (fig. 36). Isso acontece porque a face está livre do peso de ser a máscara que encobre um órgão doente nesse filme. Como explica Pretorius, o cientista louco, a Victor Frankenstein em determinada cena, seu experimento organizou um método que permite criar um "cérebro perfeito". Cérebro saudável que garante a perfeita forma do rosto.

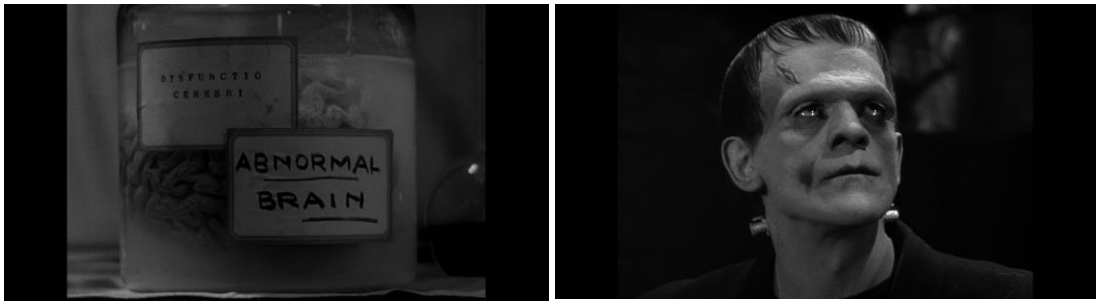

FIGURA 35 e 36 – Relação entre cérebro e rosto
FONTE: fotogramas de *Frankenstein* (1931, Whale) e *Bride of Frankenstein (*1935*,* Whale*).*

Essa relação intima entre cérebro e rosto se repete em praticamente todas as adaptações do romance de Mary Shelley para o cinema, sendo um artifício central em *The Curse of Frankestein* (1957), de Terence Fisher. Segurando um crânio, Victor Frankeinstein, interpretado por Peter Cushing, chega a explicar mais diretamente essa relação que funda o personagem monstruoso: "o caráter facial de alguém é construído pelo que está no cérebro. Se a mente é benevolente, a face assume os padrões dessa benevolência. Se a mente é diabólica, a face assume uma expressão perversa".

Por essas diferentes formas de mostrar a relação entre rosto e cérebro no cinema, consideramos que a integração do crânio e dos nervos ao estudo dos rostos foi estruturada por uma ambivalência. Por um lado, deu movimento à vida mental ao alocar a subjetividade na organicidade dos indivíduos, e muitos filmes das vanguardas buscam encenar justamente essa temporalidade cambiante do pensamento corporificado. É o que Epstein tenta fazer em *La Glace à trois Faces (*1927), em que a identidade volátil e errática de *lui* é mostrada ao espectador por meio do cruzamento da memória de três mulheres, um ato de rememoração que é construído por meio da sobreposição de seus rostos nervosos. Essas sobreposições introduzem uma outra economia temporal na imagem, pois passado, presente e futuro se apresentam como um bloco de duração e não como unidades sucessivas.

Por outro lado, essa integração do estudo do cérebro à fisiognomia, na tradição de Lavater, Gall e Lombroso, acabou por enquadrar os homens em tipologias que os estigmatizaram e hierarquizaram em posições estanques, quase que predestinadas, respaldando o racismo científico. Acreditamos que esse rosto que se apresenta como máscara, classificado com intuito de policiar as comunidades humanas, é a forma de aparição mais comum da face no cinema ao longo de sua história, pois os personagens são tipificados psicologicamente por meio da diferenciação dos seus corpos, que usualmente pensam conforme a sua aparência.

Levando em consideração essa ambivalência, buscaremos examinar a seguir os efeitos desse entrecruzamento entre cérebro e rosto no cinema, pois entendemos que um dos movimentos essenciais que uma genealogia deve operar é analisar as relações de poder que perpassam os modos de subjetivação.

4.3 Efeitos da cerebralização da face no cinema

Para finalizar esse capítulo, discutiremos aqui a ideia de que o cruzamento da fisiognomia com a nascente ciência do cérebro intensificou uma economia figurativa do rosto que dividiu os homens entre os que podem fazer dele um elemento de exteriorização da própria interioridade, exibindo o movimento de suas paixões, e os que trazem na face apenas as marcas de um tipo social. Isso quer dizer que, para além de ser um espaço biológico de um corpo individual, o rosto é também um lugar onde se inscrevem os valores dos discursos dominantes. Essa contradição se insere em um contexto mais amplo, que abrange a história do rosto representado na modernidade e que foi muito bem resumido por Jacques Aumont (1992, p. 22):

> Ao longo da história pictórica e teatral moderna, o rosto segue dois caminhos, a exteriorização das profundezas do íntimo, ou a manifestação de pertencer a uma comunidade policiada. (...) uma dialética entre o permanente e o momentâneo, que opõe a máscara ao rosto (a máscara, que visa tipificação construída, social, diferençável, comunicativa ou simbólica, vem complicar a percepção do rosto individual, inato, pessoal, expressivo, projetivo, empático).

Durante as primeiras décadas do século XIX, pareceu que essa forma de violência simbólica seria desestabilizada, pois a popularização do espelho e o nascimento da fotografia fizeram o rosto entrar em sua era "democrática". Como bem observou Le Breton (2019), após a invenção das primeiras imagens técnicas, as pessoas comuns passaram a ter acesso à imagem de suas faces, familiarizando-se com suas figuras. O retrato, gênero pictórico próprio da burguesia ascendente, é substituído, no século XIX, por formas mais acessíveis de gravar o próprio rosto, o que torna possível a difusão em massa da figura do homem qualquer. Essa celebração da pessoa, contudo, encontra muito

rapidamente a sua contrapartida na apropriação da fotografia pela instituição do estado civil, que cria dispositivos de identificação que visam manter a ordem social.

Na França, entre os anos de 1840 e 1870, por exemplo, aparecem as primeiras carteiras de identidade que vinculam rosto, nome e nacionalidade. Além disso, os presos começam a ter a face fotografada no momento de detenção. Essas experiências resultaram no que ficou conhecido como *bertillonage*, um sistema de antropometria judiciária desenvolvido por Alphonse Bertillon, em 1879, que promoveu "o encontro quase predestinado entre a fotografia e polícia" (LE BRETON, 2019, p. 50). Encontro herdeiro do entrelaçamento da fisiognomia com a ciência do cérebro, tal como discutido por nós no tópico anterior. O rosto, tomado como espelho de uma instância orgânica, é capaz agora de produzir prova, e isso é feito por meio da fotografia forense, que serve de indício criminal. Na ficha do preso, a ambivalência do rosto é negada ao unir o seu retrato de frente e de perfil ao crime cometido e à descrição das medidas de face e do crânio. A eficácia do sistema não está só em promover a classificação dos sujeitos apreendidos, mas também na facilitação da captura em casos de reincidência, reduzindo determinados formatos de rosto a estereótipos estáveis.

Esses catálogos de rostos criminosos já aparecem em filmes de suspense dos anos de 1920 como instrumentos de resolução narrativa. É o que acontece em *Blackmail* (1929), primeiro filme falado de Hitchcock. Na história, uma mulher chamada Alice White mata um pintor que tenta estuprá-la e passa a ser chantageada por um passante, um homem chamado Tracy, que a flagrou saindo do apartamento do artista. Tracy, por sua vez, também foi visto perto do local do crime por uma outra testemunha ocular e, a partir da análise dos registros fotográficos da polícia, ele é rapidamente identificado. Na cena que revela a sua identidade, Hitchcock faz desfilar na tela inúmeras páginas de registros policiais que nos mostram faces atreladas a diversos delitos, como estupro, roubo etc. Quando finalmente o rosto de Tracy surge na imagem vinculado à palavra "assassinato", o filme inicia a sua virada diegética (fig. 37). Por ter ficha criminal, ele passa a ser o principal suspeito do homicídio do pintor. O seu rosto já carrega uma mácula, e isso faz com que ele seja condenado antecipadamente, por mais que seja inocente nesse caso específico.

FIGURA 37 – Bertillonage no cinema. FONTE: *Blackmail* (1929, Alfred Hitchcock)

Mas esses catálogos policiais não precisam aparecer literalmente nos filmes para que essa economia figurativa esteja em cena. Nos filmes que foram catalogados nas historiografias tradicionais do cinema, alguns rostos são sempre essencializados de partida, relacionados a um afeto único. Durante quase todo o século XX, os rostos sem direito ao fluxo do pensamento no cinema hegemônico foram, principalmente, os das mulheres[37] e os racializados[38].

Apesar de aparecerem constantemente nas telas, as mulheres foram usualmente destituídas de uma subjetividade movente, ambígua, sendo enquadradas em um determinado tipo caricato de narrativa. Quando têm direito ao pensamento, é sobretudo porque pensam em homens, no amor ou em outra mulher de quem têm ciúmes. Isso, sabemos, não é exatamente um problema exclusivo da arte das imagens em movimento.

Didi-Huberman (2015b), ao estudar a iconografia da Salpêtrière, informa que um dos paradoxos da histeria era a sua causa. Ao tentarem localizar a essência da moléstia, os médicos do século XIX dividiram-se entre os "exploradores do útero" e os "inquisidores do encéfalo", buscando "os seus meandros na cabeça (substância cinzenta

[37] Certamente, podemos encontrar exemplos de rostos de mulheres que apontam para uma vida mental que escapa a clichês desde as primeiras décadas do cinema, como a inteligente dona de casa de Germaine Dulac, em *A Sorridente Madame Beudet* (1923); a Marfa de Eisenstein, em *O Velho e o Novo* (1927); e a Joana de Dreyer, em *A Paixão de Joana d'Arc* (1928), para citar apenas alguns exemplos. Mas, no geral, o regime de visibilidade dominante dos filmes que figuram nos anais oficiais da historiografia clássica do cinema apaga grande parte das experiências que vincularam o rosto da mulher a pensamentos complexos, que escapam de um tipo social. Desde os anos de 1970, contudo, a corrente de estudos feministas vem recuperando obras e cineastas invisibilizadas pela periodizações oficiais, como Alice Guy-Blaché, Maya Daren, entre outras artistas que trazem a relação entre rosto e subjetividade em termos que não abarcam a presente pesquisa.

[38] Assim como no caso do rosto da mulher, quando falamos de uma gestualidade caricata do rosto negro ou oriental no cinema, estamos falando de formas de aparição dominantes, tendo consciência da existência de apagamentos históricos de formas dissidentes. Resistências a essa ausência do rosto negro vinculado a afetos que o fazem escapar do personagem tipo aparecem já nos anos de 1920, nos chamados *race pictures*, que afrontavam os estereótipos produzidos pela nascente indústria hollywoodiana ao mostrarem aspectos positivos da vida cotidiana das comunidades negras norte-americanas. Os filmes de Oscar Micheaux, por exemplo, colocaram em cena os problemas da segregação racial e reivindicaram, de forma pioneira, o direito ao voto e à educação dessa população historicamente marginalizada, trazendo personagens individualizados, cujo rosto dá acesso aos seus desejos, memórias e ideias.

de infinitas circunvoluções, por trás dos traços do rosto) e nos recônditos do sexo, que é o outro do rosto e, por isso, conivente com ele" (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p.109). Nessa busca pela cura da doença, esse outro rosto era constantemente violado por meio de compressões ovarianas, cauterizações do colo do útero e histerectomias. A face propriamente dita, por sua vez, era violentada por estimulação elétrica e tapas que visavam tirar as mulheres do estado de transe. Esse último gesto, inclusive, é bastante recorrente no cinema. Golpear o rosto para que a mulher controle o próprio pensamento[39].

Os cientistas desse período definiam a histeria por meio de termos como "neurose do aparelho reprodutor da mulher" e "neurose uterina", psicologizando o órgão reprodutor feminino. Esse aspecto da caracterização da doença, acreditamos, aparece cristalizado em um dos sintomas mais emblemáticos da histeria no século XIX, o corpo curvado em forma de arco. No quadro *Uma Lição Clínica com o Doutor Charcot no Salpetriere* (1887), de André Brouillet (fig. 38). Na imagem, vemos uma aula pública de Charcot, que exibe, para os ouvintes atentos (todos homens), uma histérica em estado de letargia hipnótica, cuja cabeça aparece inclinada para trás e as ancas lançadas para frente, compondo uma gestualidade que valoriza os membros inferiores do seu corpo e apagam a singularidade do rosto.

FIGURA 38 – *Uma Lição Clínica com o Doutor Charcot no Salpetriere* (1887), de André Brouillet
FONTE: Google imagens

Se o rosto da mulher interessa aos estudiosos da histeria no século XIX, é porque ele é visto como uma espécime que revela *fácies* da doença. O corpo sintomático da histérica é o código visível da insânia. Rosto que perdeu a aura, pois sua diferença foi

[39] Pensamos aqui, especificamente, na cena do restaurante em *Hiroshima Mon Amour* (1959), de Alain Resnais, em que o japonês tira a francesa do estado de transe por meio de um tapa no rosto. Cena essa que não retira as outras inúmeras qualidades do filme, que apresenta as memórias traumáticas de uma mulher e as entrelaça com a história coletiva da bomba de Hiroshima.

transformada em lei. Auxiliados pela fotografia psiquiátrica, os médicos buscavam apagar as particularidades individuais das faces para fazer persistir as características comuns que fazem do rosto uma generalidade, características que formam um tipo. Como explica Didi-Huberman (2015b, p.77)

> *Fácies* significa, ao mesmo tempo, o ar singular de um rosto, a particularidade de seu aspecto, e o *gênero* ou a *espécie* em que esse aspecto deve ser incluído. A *fácies* seria, portanto, um rosto atribuído à ligação sintética do universal com o singular: o rosto atribuído ao regime da representação.

Essa tipificação da doença por meio da gestualidade da face fica evidente na escolha das legendas das fotos, que apresentam rostos sem nome vinculados a uma doença ou sintoma. Essa tentativa de tipificação absoluta do rosto, contudo, encontra resistência nas próprias imagens médicas, que não deixam de dar a ver o tempo como duração e acabam por deixar rastros de aura que afetam essa economia representativa da face. São precisamente esses rastros que Didi-Huberman tenta encontrar na iconografia da Salpêtrière, nas fotografias que mostram o rosto ainda temporalizado da histérica, que insiste em ser intermitência, pois figura um "desejo, alguma coisa do futuro que afeta a representação e na qual um sujeito, uma louca, autodetermina todo o seu poder". (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 160).

O próprio filme de Jean Epstein que abre esse capítulo, *La Glace à trois Faces* (1927), mostra os limites das narrativas mentais dos anos de 1920 quando encarnadas no rosto de uma mulher, pois o fluxo do pensamento de Pearl, Athalia e Lucie só importa porque remete ao seu amante, o verdadeiro sujeito da narrativa. A subjetividade dele escapa sempre às delimitações impostas pelas memórias que elas têm de *lui*, já que, em alguns momentos, vemos o personagem a partir de um ponto de vista neutro e, até mesmo, entramos nas suas paisagens mentais, povoadas por imagens oscilantes do mundo.

É o que acontece na quarta parte do filme, na longa sequência do acidente de carro, em que *lui* percorre de automóvel as ruas da cidade em alta velocidade, muitas vezes fazendo movimentos circulares que remetem a uma temporalidade espiralada. Por meio de uma montagem que alterna *close-ups* do seu rosto com imagens borradas do espaço percorrido, percebemos que *lui* tem consciência do perigo que se aproxima. Podemos até achar que ele busca esse risco, pois ri de forma maliciosa ao ver uma placa que indica o perigo das curvas da estrada. Placa repetida algumas vezes na imagem, em planos cada vez mais aproximados, como se indicassem um afeto que domina a sua mente. À medida

que a velocidade do carro aumenta, as imagens que ele percebe se tornam mais turvas e tremidas, marcando a reversibilidade entre interior e exterior. Tudo parece se misturar nessa consciência já delirante com a proximidade da morte. O seu rosto, nesse momento, carrega uma ambiguidade latente, pois não conseguimos nunca desvelar a sua verdadeira intenção. A sua figura é mostrada por meio de planos detalhe que retalham a sua face (fig. 39).

O pensamento de *lui*, ao contrário do de Pearl, Athalia e Lucie, é sempre fugidio. Por isso, apresentado por meio de expressões ambíguas e de uma relação com o espaço muito mais confusa. Essa visualização de *lui* de forma independente da memória das três mulheres é pura transgressão da adaptação fílmica, pois, no conto, o acidente é informado ao leitor de modo objetivo pelo narrador intradiegético. É Jean Epstein que aprofunda esse sujeito pensante masculino nessa impressionante sequência final.

FIGURA 39 – Planos detalhe que dão ambiguidade ao rosto de *lui*
FONTE*: La Glace à trois Faces* (1927, Jean Epstein)

Como deu para perceber no primeiro tópico desse capítulo, as mulheres são centrais no cinema de Epstein, mas elas estão sempre pensando nos homens de suas vidas, nos seus namorados, maridos e filhos. Ora, isso poderia ser justificado pelo fato de a grande maioria dos seus filmes dos anos de 1920 serem dramas que giram em torno de relacionamentos amorosos. Nessas obras, os homens também aparecem obsedados por lembranças de suas amantes, mulheres e filhos, mas é curioso que logo nos filmes que Epstein abandona as histórias de amor, como em *L'Auberge Rouge* (1923) e em *Finnie Terrae* (1929), as mulheres praticamente desapareçam de cena. São personagens secundárias, tanto na trama quanto na imagem, e não têm traços de vida mental.

Se o rosto das mulheres ainda entra em cena no cinema hegemônico das primeiras décadas do século XX, mesmo que de forma caricata, seja na representação da diva inalcançável do *star system* em construção, seja no estereótipo da mulher que só movimenta afetos como amor e ciúmes, a aparição de rostos não-brancos é rara. No

cinema hollywoodiano, temos o uso do chamado *blackface*, em que personagens negros são representados por atores brancos com a cara pintada. Essa prática aparece em clássicos como *O Nascimento de uma Nação* (1915) e em *O Cantor de Jazz* (1929). Nesses filmes, os personagens negros são estereotipados e até mesmo tratados como monstros, como é o caso do soldado Gus no filme de Griffth, mostrado como um predador sexual que se aproveita das leis de igualdade para estuprar donzelas e é posteriormente linchado pelos integrantes da Ku Klux Klan, retratados como heróis. Na obra, o rosto de Gus não é expressivo (no sentido psicológico do termo) e raramente aparece em plano aproximado. Quando ganha centralidade na imagem, não aparece de frente, mas de perfil, fazendo movimentos caricatos que imitam a gestualidade de um animal caçador. O rosto do homem negro é aí pura máscara, tinta no rosto que performa um lugar-comum do homem racializado.

O mesmo recurso é usado por Griffith em *Lírio Partido* (1919), cujo subtítulo revelador é *the yellow man and the girl*. Enquanto o rosto expressivo de Lillian Gish guia emocionalmente a trama, a face do seu par romântico, o chines Cheng Huan, nos é mostrada com mais distância, raramente aparecendo em *close-up*. Cheng é interpretado pelo ator norte-americano Richard Barthelmess, caracterizado e maquiado para se assemelhar a um homem oriental, adotando também uma gestualidade caricata que sugere uma vida psicológica limitada.

Quando falamos em gestualidade caricata, não estamos tratando de uma interpretação pantomímica, que, de certo modo, perpassa toda forma de aparição do ator nas primeiras décadas do século XX, mas de uma interpretação que estigmatiza o sujeito representado e o separa da humanidade[40]. Le Breton (2019, p. 115) afirma que o racismo em sua forma moderna, o racismo biologizado, pode ser definido como um "antirrosto", em que o "aviltamento do Outro implica a bestialização de um rosto rebaixado à categoria de estigma". Nesse sistema, a face não faz figura, é um mero representante anônimo de um tipo social, pois não tem singularidade, ambivalência e é muitas vezes privada de nome. Rosto sem alma, cujo olhar é incapaz de comunicar um pensamento.

[40] É significativo que essa incapacidade de comunicação pela face seja uma das lembranças mais marcantes narradas por Primo Levi em *É isto um Homem?*. No seu testemunho sobre os campos de concentração nazistas, ele descreve como o processo de desumanização perpetrado nos campos passava, principalmente, pela perda da função social do rosto, uma forma de tornar os prisioneiros indistinguíveis. Falando especificamente dos mulçumanos do campo, Levi descreve: "Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto, e se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo, escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento (LEVI, 1988, p. 91)."

> Ninguém perde o prestígio (*la face*) sem a desfiguração do rosto. A imagem clássica do culpado é a do indivíduo humilhado diante de sua comunidade, com os olhos pregados no chão, abandonado à vontade da multidão, sob uma forma simbólica de condenação à morte; ele deixou de ser capaz de olhar outrem "olho no olho", resignado à privação de seu olhar dirigido aos outros e restando-lhes apenas ser objeto de vergonha para a sua comunidade. O seu rosto é tanto mais público pelo fato de ter perdido o prestígio (*la face*) — o que equivale, aqui, dizer que foi despojado do seu rosto — desprovido da faculdade de se manter em uma posição igual à de seus interlocutores. (LE BRETON, 2018, p. 168).

A perda do rosto como forma de comunicação da vida interior é um dos principais efeitos do cruzamento da fisiognomia com a ciência do cérebro no século XIX e isso aparece em muitos filmes de gênero que fazem do rosto biologizado o elemento central do horror.

O cérebro sem rosto é um monstro. Signo da loucura, pois não agencia emoções complexas. Violento, visceral, puro instinto. Essa é a noção que o cinema trabalhou durante todo o século XX. Às vezes de forma literal, como acontece em filmes de ficção científica que figuram monstros visualmente semelhantes ao maior órgão do sistema nervoso (fig. 40). É o caso de *Fiend Without a Face* (1958) e *The Brain* (1988). Nesses filmes, a anomalia é formada após tentativas de criar uma consciência fora do corpo com o auxílio de tecnologias computacionais. Experimentos que dão errado e acabam por fazer do cérebro, desencarnado do restante do corpo, a maior ameaça para o futuro da humanidade.

FIGURA 40– Monstros cerebrais sem rosto
FONTE: *Fiend Without a Face* (1958) e *The Brain* (1988), respectivamente

Em outros filmes, o monstro até tem uma face, mas não chega a formar sujeito. A ausência da subjetividade deflagrada no rosto é produto de um cérebro doente, que perdeu o elã vital que o conecta à humanidade. É o que acontece em muitos filmes de

zumbi. “Destrua o cérebro e matará o monstro”, informam os noticiários de TV no clássico *A Noite dos Mortos-vivos* (1968), em que corpos com expressão facial unívoca vagam pela cidade para se alimentarem dos vivos. Já no filme de zumbi de Peter Jackson, *Braindead* (1992), o rosto expressivo do sujeito rasga-se quando o cérebro é contaminado por um vírus mortal que destrói o sistema nervoso e faz nascer uma anomalia dentro do hospedeiro.

Há ainda os personagens tomados pela loucura ou por uma dupla personalidade, e tal desvio é muitas vezes apontado pela proeminência da cabeça, indicando um cérebro dominado pela ausência da razão, querendo desencarnar do corpo, ter vida própria. É o caso do cientista de *La Folie du Docteur Tube* (1915) e da personalidade maléfica do médico em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920). Tanto no filme de Abel Gance quanto de Robert Stevenson (fig. 41) os personagens ingerem substâncias químicas que disparam esses estados alterados de consciência e comportamento.

FIGURA 41 – Proeminência da cabeça como signo da loucura e da personalidade maléfica
FONTE: *La Folie du Docteur Tube* (1915) e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920), respectivamente

Entre esses filmes que cerebralizam a face de modo bastante literal, talvez nenhum tenha produzido uma imagem tão impressionante quanto a que aparece em *The Dark Half* (1993), de George A. Romero. No filme, o escritor Thad Beaumont nasce com uma deformidade. O seu cérebro, ainda durante a gravidez de sua mãe, absorveu o feto do seu irmão gêmeo. Mais precisamente, devorou o rosto do outro (fig. 42). O olho do irmão, encarnado na massa encefálica de Thad, é retirado cirurgicamente ainda na infância, mas esse duplo maligno retorna como um fantasma na vida adulta e passa a persegui-lo, tornando a sua vida um inferno. Não à toa, à medida que o duplo vai sendo derrotado por Thad, o seu rosto vai se desfazendo, caindo literalmente aos pedaços (fig. 43). No final, a desfiguração será total, em uma cena *gore* que mostra os mesmos pássaros que anunciaram a sua chegada devorando a sua face e carregando o seu esqueleto de volta para o além.

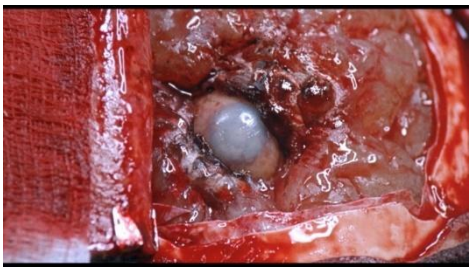

FIGURA 42 e 43 – Rosto cerebralizado
FONTE: fotogramas de *The Dark Half* (1993, Romero)

Embora a aparição do cérebro nesses filmes que citamos nem sempre leve o espectador a imergir nas paisagens mentais dos personagens, sem dúvida a organização da pessoalidade já está baseada aí na figura antropológica do sujeito cerebral. Os indivíduos retratados já nascem completamente dominados pela organicidade que a face esconde, uma mutação da natureza que os impede de ter a sua humanidade reconhecida por um outro. Nas imagens-neuro do cinema contemporâneo, a loucura e a maldade também aparecem inscritas na superfície facial do ser anômalo. A diferença, contudo, é que experimentamos mais diretamente essa marca da maldade, já que a organização espaço-temporal das imagens passa a obedecer as leis do cérebro doente.

O mais recente filme de terror de James Wan, *Maligno* (2021), é exemplar nesse sentido, pois a presença de uma entidade do mal no cérebro de Madison, uma dona de casa, desencadeia a possibilidade de experimentação direta da subjetividade da personagem. Ela passa a ter devaneios e previsões de uma série de mortes que acontecem em seu entorno e que são cometidas por um assassino cujo rosto nunca vemos. Em um primeiro momento, *Maligno* parece ser mais um filme de possessão que apela para a figura de um ser sobrenatural, mas no decorrer da obra descobrimos que as visões alucinatórias da personagem são efeito do seu cérebro doente. Mais especificamente, Madison também nasceu com um gêmeo parasita atado a seu corpo, como acontece no filme de Romero. A cirurgia de separação deixou algo do irmão no seu sistema nervoso, cuja personalidade maligna passa a lhe dominar quando ela sofre uma pancada na cabeça.

Quando a personagem se dá conta de que os assassinatos que ela prevê são perpetrados pelo seu próprio corpo, possuído organicamente por um duplo, finalmente vemos a face do monstro que a habita. Na parte frontal da figura, o belo rosto de Madison, uma inocente dona de casa, do outro lado, um cérebro monstruoso que tenta dominar o seu comportamento (fig. 44). Entre cenas de perseguição e brutais assassinatos, o que interessa mesmo ao filme é retratar a experiência de enlouquecimento e enclausuramento

da personagem. O espectador, imerso na vida mental de Madison, por vezes não consegue decidir se o que assiste está de fato acontecendo em uma realidade objetiva exterior a ela ou se tudo não passa de projeção da sua interioridade, agora organicamente determinada e marcada pelo mal.

FIGURA 44 – Rosto cerebral
FONTE: fotogramas de *Maligno* (2021, James Wan)

Para além da cerebralização da face ser um elemento central nas imagens-neuro contemporâneas de horror, isso aparece também nas ficções científicas que trabalham com a figura do cérebro-máquina, em que o órgão aparece conectado a aparelhos eletrônicos ou é totalmente substituído por um computador. Discutiremos o cérebro-máquina no último capítulo da tese. Por enquanto, queremos sublinhar que essa conexão das redes neurais com um sistema computacional acaba por fazer do rosto — e do corpo extracerebral como um todo — um invólucro que não precisa mais ser signo da interioridade, pois há a ideia de que a mente pode ser completamente externalizada pelas novas tecnologias.

A conexão entre o orgânico e o inorgânico nas imagens-neuro coloca em primeiro plano as projeções mentais dos personagens conectados. Dessa forma, os indivíduos que vemos em cena são avatares virtuais de um corpo que está adormecido no mundo dito "real". Por isso, muitos dos rostos que aparecem em filmes que abordam a ligação direta do sistema nervoso com as máquinas parecem esvaziados de expressão, pois a face não precisa mais ser lida por meio do jogo fisiognomônico de mostrar e esconder.

Até por isso, não é raro ver o rosto coberto por acessórios que homogeneízam as figuras e impedem a ação expressiva da face. Talvez o caso mais exemplar disso seja *Matrix* (1999), em que os olhos dos personagens são cobertos por óculos escuros quando eles estão dentro da realidade virtual. Realidade essa que não passa de uma "simulação neurointerativa gerada por computador", nas palavras de um dos líderes da resistência dos humanos na guerra contra as máquinas, Morpheus. Na cena em que ele ensina estilos de lutas a Neo— o suposto escolhido que libertará os humanos da escravidão—, seus

corpos permanecem adormecidos no universo fora da Matrix, enquanto o cérbero é preenchido por softwares diversos. Concomitantemente, outros integrantes da resistência monitoram suas atividades mentais por meio de neuroimagens captadas pela conexão cérebro-máquina (fig.45), tornando completamente desnecessário o jogo fisiognomônico do rosto dentro da Matrix.

FIGURA 45 – Corpos adormecidos no mundo dito real e a mente monitorada por neuroimagens
FONTE: Matrix (1999, Lilly e Lana Wachowski)

O rosto expressivo, outrora enigma de uma interioridade ainda opaca, que precisava ser lida pela articulação da linguagem ou pela medição mecânica do rosto e do crânio, apaga-se nessas imagens-neuro, pois esses filmes retratam uma subjetividade já completamente externalizada, explorada pelas tecnologias de visualização médica que dão acesso ao cérebro vivo em ação. Quando ocupa centralidade na narrativa, o rosto aparece como figura transparente, que deve ser penetrado pelas máquinas. Pensemos, por exemplo, como é curiosa a atenção ao olho em *Blade Runner 2049* (2017), continuação do filme de Ridley Scott dos anos de 1980, que, por sua vez, é uma adaptação do clássico *cyberpunk* de Philip K. Dick, *Androides Sonham Com Ovelhas Elétricas?* (1968). No universo ficcional das três obras, os replicantes evoluem à medida que os humanos conseguem desenvolver cérebros artificiais mais potentes, ao ponto de alguns modelos terem a capacidade de se rebelar contra a humanidade para tentar prolongar as suas vidas. É aí que entra em cena a figura do caçador de andróides, que busca capturar os replicantes rebeldes e os tirar de circulação. Para isso, é preciso ter certeza de que se está matando uma máquina, não um homem "de verdade". Essa distinção não é feita pela análise direta do cérebro, mas por um exame que esquadrinha o olho do sujeito, o teste Voight-Kampff. Esse teste mede a empatia do interrogado por meio do registro do aumento involuntário da pupila, uma espécie de fisiognomia auxiliada pelas novas tecnologias digitais. Desse modo, é a capacidade do olhar de responder organicamente às perguntas que separa os humanos dos não humanos, os que têm um cérebro natural e os que têm um cérebro-máquina.

É por isso que, em *Blade Runner 2049* (2017), o arquivo da empresa que fabrica os androides guarda os olhos dos replicantes aposentados, não os seus cérebros (fig. 46). É esse olho artificial — uma esfera de vidro transparente com um chip — que dá acesso à memória dos robôs que já morreram.

FIGURA 46 – O olho como guardião da memória
FONTE: *Blade Runner 2049* (2017, Denis Villeneuve)

É por isso também que, quando K (Ryan Gosling), um caçador de andróides, quer saber se o que lembra do seu passado é algo que realmente viveu ou se é uma memória implantada, ou seja, se ele é humano ou androide, a mulher responsável por criar e implantar essas memórias aponta uma máquina para o seu rosto (fig. 47). K, com um semblante impassível, é observado por ela por intermédio de um aparelho que lembra uma máquina oftalmológica. Penetrando o olho de K, o instrumento revela os seus pensamentos sem a necessidade de que a sua face expresse a interioridade no sentido fisiognomônico.

FIGURA 47– A memória é desvelada por meio da leitura da face feita por uma máquina
FONTE: *Blade Runner 2049* (2017, Denis Villeneuve)

Esse rosto cerebralizado, que já não revela nem mascara o pensamento porque se tornou transparente ao ser penetrado pelas novas tecnologias de vigilância e controle, não é mera imaginação futurística do cinema. Se, ao longo do século XIX e XX, vários dispositivos de produção e reprodução de imagens reforçaram e subverteram crenças que criminalizaram os seres humanos por meio do cruzamento da fisiognomia com a nascente ciência do cérebro, esse processo ganha nuances na contemporaneidade devido à

proliferação de tecnologias de reconhecimento facial que prometem ler as expressões do rosto e detectar as emoções sentidas.

O que antes era feito por meio da observação de um olhar treinado, do registro fotográfico e até mesmo da medição do crânio, é realizado no mercado de vigilância atual por uma inteligência artificial que produz algoritmos a partir do acúmulo de dados digitais. É o caso do *API Face*, do *Rekognition*, do *HireVue*, do *Faception*, do *Emotient*, entre dezenas de outros softwares que já estão sendo utilizados em alguns países em metrôs, escolas e redes sociais.

Para além da personalização do marketing e da possibilidade de ampliação do consumo predatório, há também o objetivo de rastrear os cidadãos e separar os perigosos dos inofensivos. Em 2018, o *AI Now*, instituto da Universidade de Nova York que estuda as implicações sociais do uso desse tipo de inteligência artificial, lançou um relatório demonstrando a parcialidade e o perigo dessas tecnologias[41]. Longe de serem neutras, tendem a atribuir qualidades psicológicas negativas a indivíduos não-brancos, remetendo ao racismo biológico do século XIX e fomentando ainda mais políticas públicas de controle da vida e dos corpos já marginalizados.

Diante do exposto no capítulo, defendemos que a ascensão das imagens-neuro no cinema esteve vinculada, primeiramente, ao jogo dos rostos nervosos, ampliados por meio da técnica do *close-up* e sobrepostos, antes mesmo do cérebro aparecer como figura literal nos filmes. Além desse tipo de encenação buscar revelar a mente dos personagens, esse modo de exibição da face foi gestado em meio ao cruzamento da fisiognomia com a nascente ciência do cérebro, saberes que já aparecem entrelaçados em muitas obras.

No cinema de Jean Epstein, esse cruzamento, que faz da face uma placa nervosa, dá movimento às imagens e permite construir uma subjetividade descentrada, que se forma em relação com o mundo por meio do jogo de reversibilidade entre interior e exterior. Mas o entrelaçamento entre rosto e cérebro também serviu para estigmatizar determinadas formas de existência, principalmente quando o sujeito cerebral entra em cena e a cabeça, ou o próprio cérebro, começa a se destacar visualmente como signo de uma aberração ou de um crime. Essa tradição fílmica, portanto, foi também um instrumento na conformação da política dos rostos cerebralizados, transparentes e arquiváveis que vemos em cena nas imagens-neuro do cinema contemporâneo.

---

[41] O documento está disponível em https://theintercept.com/2019/01/04/especialistas-alertam-contra-reconhecimento-facial/

Para fechar esse capítulo, recorremos mais uma vez ao filme que abriu nossa discussão. Na última cena de *La Glace à Trois Faces*, após *lui* ser atingido por um pombo enquanto dirigia em alta velocidade pelas estradas da Normandia, o seu carro bate em uma árvore e ele é arremessado do veículo. Nesse momento, a câmera foca o seu rosto, agora inexpressivo pela presença da morte. A partir daí, a face de *lui* vai se sobrepondo à paisagem que o cerca, apagando-se aos poucos, como vemos no fotograma a seguir.

FIGURA 48 – O rosto se dissolve no espaço fílmico
FONTE: *La Glace à trois faces (*1927, Jean Epstein)

Quando a face desaparece, o plano subjetivo continua, como se a mente de *lui*, desencarnada do rosto no momento da morte, persistisse ainda no mundo que o rodeia. Epstein parece mostrar nessa cena final que o sujeito está também fora do corpo. Não como uma alma transcendental que continua a vagar de forma fantasmagórica pelo mundo, mas como memória, habitando outros corpos. Daí o cineasta buscar recompor a identidade de *lui* a partir do cruzamento de lembranças de três mulheres que o conheceram. Nas imagens-neuro do cinema contemporâneo, a possibilidade do sujeito se estender para fora do próprio corpo é encenada de forma recorrente, mas em outros termos. O espaço interior, agora essencialmente cerebral, é invadido pela tecnociência e seus dados passam a ser mapeados diretamente, tornando obsoleta a leitura das expressões faciais ou mesmo a medição da cabeça nas tentativas de desvendar as paixões do homem. Antes de o cinema mostrar essa externalização total da interioridade por meio da conexão do cérebro com as máquinas, contudo, o órgão deve ser reconhecido no audiovisual como instância compartimentalizada. No próximo capítulo, identificaremos essas primeiras referências à neuroanatomia e investigaremos as consequências dessa espacialização cerebral da mente na estética dos filmes.

5 A MENTE ENCARNADA NA TOPOGRAFIA NEUROANATÔMICA

> Nada saber disso, desse lugar. Mas como ele tem presa sobre nós, como o alcançamos, como nos toca? Os artistas, sem dúvida não resolvem nenhuma das questões desse tipo. Pelo menos, deslocando os pontos de vista, revirando os espaços, inventando novos contatos, sabem encarnar as questões mais essenciais, o que é bem melhor que acreditar responder a elas *(*DIDI-HUBERMAN, 2009, p.36)

5.1 Alain Resnais, o antecipador[42]

Em *Je t´aime, Je t´aime* (1968), de Alain Resnais, um homem ordinário, Claude Ridder, é selecionado por cientistas para participar de um estudo a respeito do tempo após uma tentativa de suicídio malsucedida. A experiência de risco consiste em entrar em uma máquina que o permitirá reviver um minuto do seu passado, acessar uma lembrança com espaço e tempo determinados previamente: Bretanha, 5 de setembro de 1966, às 16 horas. Data testada anteriormente com sucesso em um rato de laboratório e o lugar em que o personagem se encontrava nesse momento específico. O experimento, no entanto, acaba não saindo como o esperado, e Ridder perde-se em suas memórias, revivendo diversos momentos banais da sua vida. Esses fragmentos, marcados pela presença constante de Catrine, um amor do passado, são apresentados ao espectador sem ordenação cronológica ou conexão dramatúrgica racional entre os espaços mostrados.

[42] Faço referência aqui ao termo utilizado por Vadimir Safatle em um texto-homenagem ao diretor francês por ocasião da sua morte, publicado na Folha de S. Paulo em 4 de março de 2014. No texto, Safatle destaca que o tempo interior articulado nos filmes de Resnais é circular, rompendo com a tradição do romance psicológico realista que trabalha com a noção de progresso na apresentação da vida mental dos personagens. Essa seria a "condição de antecipador" de Resnais, que abriu caminho para tantos outros cineastas que fizeram desse tempo circular a matéria prima do cinema contemporâneo. No presente trabalho, auxiliados pela pesquisa de Pisters (2012), destacamos que essa condição de antecipador se estende também no que diz respeito às imagens-neuro, pois, em algumas de suas obras e em entrevistas do diretor, esse tempo interior circular é apresentado como diretamente vinculado ao cérebro, cuja anatomia labiríntica inspira a organização espaço-temporal dos filmes. Ver o artigo completo do Safatle em: <https://m.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2014/03/1420630-destruir-o-cinema.shtml>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022

Na época do seu lançamento, *Je t´aime, Je t´aime* foi considerado por muitos críticos uma obra menor de Alain Resnais. O seu pecado era não só ter lançado um filme aparentemente sem grandes proposições estéticas— algo que não era esperado do diretor de *Hiroshima mon Amour* (1959) e *Ano Passado em Marienbad* (1962) —, mas também ter estreado uma ficção científica sobre um amor banal no contexto das manifestações estudantis de maio de 1968. Para se ter noção da recepção da obra à época, o crítico francês Paul Louis Thirard (2002) escreveu na *Positif* daquele ano que o problema de *Je t´aime, Je t´aime* era a sua história ser contada a partir de um ponto de vista exclusivamente intimista, alienado, portanto, dos debates sobre coletividade daquele momento de efervescência revolucionária. Mesmo em revisões recentes, como a de Suzanne Liandrat-Guigues, há uma insistência no aspecto anacrônico da obra. Em *Une minute ordinaire* (2002), escrita também para a *Positif*, a pesquisadora avalia que mostrar a relação sem ilusões ou celebrações de um homem comum com o seu passado era uma preocupação menor naquele ano. "Em 1968, não era hora para esse tipo de questionamento. O filme mostra, de fato, um misto de ceticismo total com momentos de vida que parecem de uma exatidão rara, sem ênfase, revolta ou esperança ostensiva" (LIANDRAT-GUIGUES, 2002, p. 215).

Não é estranho que um antecipador como Alain Resnais seja acusado de anacronismo. E até concordamos com o termo, se ele for pensado aqui não como a intrusão inconveniente de uma época em outra, como um erro de avaliação, mas, sim, como um ato de temporalização que coloca em evidência a sobredeterminação das imagens, constantemente habitadas por tempos impuros. Tomando emprestado uma definição que Didi-Huberman (2015, p.26) utiliza para falar de Fra Angelico, podemos dizer que Resnais é um cineasta anacrônico porque é "um artista contra o seu tempo", na medida em que cria imagens que se afastam dos clichês da época e combinam uma multiplicidade de ideias separadas na história.

Je t´aime, Je t´aime é uma obra estranha a 1968 pela banalidade com que insiste em mostrar a vida cotidiana, algo que remete, em alguma medida, às vanguardas literárias do começo do século XX, e por um detalhe que parece não ter chamado tanta atenção à época e que torna esse filme central para traçar a genealogia das imagens-neuro contemporâneas[43]. A máquina do tempo de Resnais é uma esfera gigante que se assemelha

[43] Como que vislumbrando a sua condição de antecipador, Resnais chegou a definir os seus filmes como "uma tentativa, ainda muito grosseira e primitiva, de aproximação da complexidade do pensamento, do seu

a um cérebro humano (fig. 49) e esse formato não é um mero detalhe do filme, pois o modo como essa figura é apresentada acaba por encarnar uma episteme a respeito do lugar do pensamento.

FIGURA 49 – A máquina do tempo cerebral
FONTE: *Je t´aime, Je t´aime* (1968, Alain Resnais)

Isso acontece porque o detonante narrativo do filme aborda o passado como algo que pode ser encontrado em um lugar específico do corpo de Ridder, mais especificamente no cérebro. Em *Je t´aime, Je t´aime*, esse espaço já é esquadrinhado pelos homens da ciência por meio de uma tecnologia que busca registrar a atividade da interioridade orgânica do personagem. Ainda distante da era das neuroimagens, o filme vale-se da eletroencefalografia— registro gráfico da atividade elétrica do cérebro — para dar forma ao invisível. Embora Ridder não apareça com eletrodos em nenhum momento, o filme deixa visualmente implícito que é por meio da conexão do EEG com a máquina do tempo que os cientistas podem encontrá-lo no passado. É como se o cérebro gigante fosse capaz de registrar a atividade neurológica do personagem, e esse registro, por sua vez, permitisse a visualização das lembranças de Ridder. Para isso, há toda uma preparação do corpo do personagem, que ingere uma série de hormônios antes da experiência no intuito de ficar em estado de absorção passiva, exatamente o que é feito em muitos exames neurológicos atualmente, como nas tomografias por PET-*scan*.

Alain Resnais, contudo, não irá aderir de forma inocente à tal proposta. Se, em um primeiro momento, o filme adere ao sujeito cerebral ao apresentar o ato de rememoração enquanto uma função mental que acontece e depende exclusivamente do

mecanismo", insistindo no fato de que as suas experiências não passavam "de um pequeno avanço em relação ao que se deveria fazer um dia" (RESNAIS, 1969, p.88).

cérebro — como se o órgão fosse um grande arquivo que guardasse uma coleção de memórias —, esse lugar é mostrado como uma topografia impossível de ser completamente mapeada pela ciência ao longo de *Je t´aime, Je t´aime*.

Logo no início da experiência, percebemos que o tempo passado que Ridder busca reencontrar está para sempre perdido, pois não há estabilidade nos episódios evocados. A memória é apresentada no filme como fenômeno vivido, que se desdobra no tempo presente, daí as reencenações de alguns eventos com pequenas alterações nos gestos, falas e ações dos personagens.

Tal forma de elaboração da memória pode ser pensada, de modo mais específico, a partir do episódio central do filme: a morte de Catrine por asfixia pelo gás do aquecedor de um hotel, quando ela e Ridder viajavam de férias no sul da França. O evento, repetido três vezes ao longo da película com pequenas alterações na encenação, ora é mostrado como mero acidente, ora como suicídio, e, por fim, como tendo sido provocado pelo próprio Ridder, cuja culpa acaba moldando a sua percepção do acontecido.

Ou seja, o sujeito cerebral é um elemento detonante da história, pois ele aparece articulado na crença dos cientistas de que é possível recuperar o passado, exatamente como ele se deu, por meio do mapeamento cerebral. Todavia, no decorrer de *Je t´aime, Je t´aime*, esse pressuposto vai sendo lentamente destruído, pois o que vem à tona na rememoração são inúmeras versões do acontecimento pregresso. Versões essas que são moldadas pelos afetos do protagonista, o que torna a verdade sobre a morte de Catrine indecidível para o espectador.

Tendo em vista essa perspectiva, consideramos que assim como a vinculação entre o rosto e subjetividade alterou esteticamente a forma de contar as histórias — trazendo a face para o primeiro plano da imagem e fazendo dela a principal figura que dá acesso à interioridade na decupagem clássica —, a emergência da figura do cérebro espacializado também promoveu novos modos de articular a forma fílmica, pois a mente dos personagens passou ser referida como algo que está espraiado em uma topografia neuroanatômica polimorfa e a-centrada, cujas redes neurais estabelecem conexões difusas entre si. Em *Je t´aime, Je t´aime,* filme em que há uma evidente ausência de *close-ups,* não temos mais a face expressiva e ampliada que encarna a mente dos personagens em cena, mas uma referência às dobras cerebrais que fazem da narrativa um labirinto.

Em vez do tempo cronológico, mecânico e unidirecional do relógio, Resnais propôs o tempo multidirecional dos afetos, onde presente, passado e futuro são unidades simultâneas. Em entrevista ao escritor Bernard Pingaud (1969a, p. 153), o cineasta definiu

essa temporalidade como “decronológica”, usando o prefixo de negação para descrever um filme ideal, em que a percepção subjetiva das coisas modificasse o cenário e as situações no decorrer das cenas para fazer sentir a forma do pensamento, que se dá em um fluxo cambiante de imagens e sensações. Ou seja, os objetos que compõem o espaço fílmico não seriam neutros, mas fruto de uma economia perceptiva que os deformaria em cena.

Embora tenha sido definido pela *Cahiers du Cinema* como “o primeiro pintor cubista do cinema falado, o que rompe com o real” (DE BAECQUE, 2010, p. 368), Resnais reivindicava que seus filmes apresentavam um vínculo fundamental com a realidade, pois entendia que o cinema não era exatamente um instrumento de representação do mundo em estado puro, mas um modo de aproximação do que chamou de “realismo mental”. Para o cineasta, “o realismo não consiste em filmar apenas as nossas conversas, mas também em mostrar as imagens que neste momento perpassam o nosso espírito” (RESNAIS, 1969b, p. 36). Mostrar isso tornaria possível encenar o ato cinematográfico que Resnais declarou ser essencial: o movimento de passagem do plano objetivo para o subjetivo da realidade. Das imagens externas para as imagens internas, que ora ele chama de imagens do pensamento, da consciência e do imaginário, sem diferenciar os três termos. O que fica claro, apesar disso, é que o cineasta tenta explorar o movimento de reversibilidade que caracteriza o observador corporificado e que molda a forma do pensamento. Segundo ele, “a ordem segundo a qual as ideias ou as imagens se associam em nosso espírito raramente é cronológica. Pensa-se em coisa, depois numa outra que não tem relação alguma com a precedente, que não é uma continuação nem lógica, nem temporal” (RESNAIS, 1969a, p. 152).

Ora, tal enquadramento dos seus filmes nos remete aos textos literários dos anos de 1920. Como já comentamos no segundo capítulo, esse realismo mental reivindicado por figuras como Virginia Woolf já valorizava as oscilações temporais do pensamento, suas elipses, descontinuidades e gagueiras. Mas, se no romance modernista o cérebro ainda aparecia referido de forma tímida, no sentido de que essas narrativas ainda eram sobretudo determinadas pela interioridade enquanto uma instância invisível e recôndita, o cinema de Resnais já começa a se aproximar da mente dos seus personagens como uma instância estendida em uma geografia neuroanatômica prestes a ser virada do avesso pelos homens da ciência.

Essa diferença em relação à literatura psicológica do começo do século XX aparece enunciada em *Proust Jamais*, entrevista concedida a Robert Benayoun e

publicada na *Positiv* em 1983. Nela, Resnais tenta renegar o título de "cineasta da memória", declarando não ter a mesma fascinação pelo tema que o escritor francês. Curiosa negação, já que todos os filmes que fez entre os anos de 1950 e 1980 perpassam, de forma direta ou indireta, pelo problema da rememoração e da sua relação com o olvido. O que o cineasta parece querer demarcar na conversa com Benayon, contudo, é que a memória o interessa enquanto uma função cerebral entrelaçada a outras. À percepção, à imaginação, ao sonho etc.

> Apesar de tudo que já foi escrito sobre esse assunto, eu não tenho uma fascinação pela memória. Que além disso considero uma palavra muito restritiva. Prefiro falar de imaginário, ou da consciência. O que me interessa no cérebro é essa faculdade extraordinária que nós temos de imaginar na nossa cabeça o que vai acontecer, lembrar o que se passou e ver o quanto isso molda a nossa vida, transforma completamente as reações do nosso corpo (RESNAIS, 2002, p. 277).

Esse interesse por narrativas centradas no fluxo do pensamento cerebral dos personagens distancia Resnais também do movimento cinematográfico que influenciou os seus contemporâneos da *Nouvelle Vague*, o neorrealismo. Nos anos de 1960, o cinema saía de um longo período de domínio teórico do realismo bazaniano, que celebrava o cinema italiano pelo seu afastamento do sujeito psicológico. Negando esse homem interior que foi o elemento chave na organização da decupagem clássica, Bazin dava predileção a um sujeito coletivo, enredado corporalmente nas malhas na história. Em uma célebre análise de *Umberto D* (1952), por exemplo, o crítico reivindica a valorização do tempo presente contra a temporalidade entrelaçada do romance.

> A física sentimental de Proust é microscópica. Mas a matéria de microfísica do romance é interior: é a memória. O cinema não substitui necessariamente o romance nessa busca do homem, mas é superior a ele em pelo menos um ponto: o de apreender o homem apenas no presente. Ao 'tempo perdido e reencontrado" de Marcel Proust corresponde, de certa forma, o tempo 'descoberto' de Zavattini; este é, no cinema contemporâneo, algo como o Proust do presente do indicativo (BAZIN, 2014, p. 348).

Bazin escreveu em um tempo de absoluta desconfiança do homem interior nas artes, reivindicando que representar o conteúdo e a forma da vida mental não era matéria apropriada ao cinema, invertendo assim as proposições das primeiras teorias formalistas do audiovisual que discutimos no segundo capítulo. Nos anos de 1950, por exemplo, a

ascensão do *Nouveau Roman* francês renovou a ideia de literariedade a partir da negação da construção psicológica tradicional do personagem, tornando a descrição, na medida do possível, autônoma, sem servir diretamente à uma trama interiorizada. As novas ondas do cinema ao redor do mundo pareciam recusar também esse sujeito *psi* como principal forma de subjetivação dos personagens.

É por isso que Deleuze (2018b) falava da *Nouvelle Vague* francesa a partir da noção de física dos corpos, em oposição ao "cinema do pensamento" de Resnais. O filósofo francês, no entanto, soube descrever muito bem que o sujeito pensante que aparece em filmes como *Je t'aime, Je t´aime* não é feito da mesma matéria do homem *psi* da literatura realista ou do cinema clássico, pois a interioridade é agora referida como "espaço cerebral topológico". Segundo Deleuze, esse cérebro, acentrado, semifortuito e probabilitário, não é de modo algum razoável, "tampouco o mundo um sistema racional".

Essa condição antecipatória de Resnais em relação às imagens-neuro aparece no trabalho de Pisters (2012a), que defende que os filmes do cineasta podem ser considerados "imagens-neuro *avant la lettre*, ou cinema digital sem dígitos" (PISTERS, 2012a, p. 129). Isso não se justificaria apenas pelas referências literais que o cineasta faz ao cérebro, mas também por seus filmes se estruturarem narrativamente pela lógica do banco de dados, uma das características distintivas das imagens-neuro segundo Pisters. Essa forma de organização das histórias faz com que pequenas mudanças no curso da trama gerem novos arranjos e direcionamentos dos eventos, que são remixados em séries que podem se tornar intermináveis, deixando os filmes com final aberto a diversas interpretações.

Tal concepção da autora é inspirada no trabalho de Lev Manovich sobre as mídias digitais, especialmente no seu estudo em torno da lógica colaborativa que caracteriza a atual fase da internet. Em *Software Takes Command* (2013), Manovich explica como o novo estatuto dos softwares reconfigurou as práticas sociais nas primeiras décadas do século XXI, ao substituir a imutabilidade dos arquivos pela lógica da performance, em especial no que diz respeito ao nosso acesso a documentos, gravações e mensagens.

> Em vez de documentos fixos que podem ser analisados examinando sua estrutura e conteúdo (um movimento típico da teoria cultural do século XX, do formalismo russo ao darwinismo literário), agora interagimos com 'performances de software' dinâmicas. Eu uso a palavra 'performance' porque o que estamos experimentando é construído por software em tempo real. Então, se estamos explorando um site dinâmico, jogando um videogame ou usando um aplicativo em um

> celular para localizar lugares ou amigos específicos nas proximidades, nós não estamos engajados em documentos estáticos predefinidos, mas em *outputs* dinâmicos de uma computação em tempo real acontecendo em nosso dispositivo e/ou servidor. (...) Portanto, embora alguns documentos estáticos possam estar envolvidos, a experiência midiática final construída por software geralmente não corresponde a qualquer documento único e estático armazenado em alguma mídia. (MANOVICH, 2013, p.33 e 34)

Pisters (2012) considera que essa estética do banco de dados, culturalmente dominante nas mais diferentes instâncias culturais, é a "metafísica temporal" das imagens-neuro, o seu modo de apresentar a duração. Assim como acontece nos padrões de navegação da internet, em que o método hipertextual e colaborativo constrói séries duradouras a partir de remixagens de materiais, os filmes de Resnais apresentam memórias com um conjunto de variações toda vez que os personagens retornam a elas, fazendo coexistir camadas de tempo e convidando o espectador a participar da montagem da história. Isso não acontece somente nos filmes em que o cineasta se refere diretamente ao cérebro — além de *Je t'aime Je t'aime,* isso acontece em *Meu Tio da América*[44] —, mas também em *O Ano Passado em Marienbad*, *Muriel*, *Providence*, entre outros que buscam nos colocar na perspectiva subjetiva dos personagens.

> Essa característica do trabalho de Resnais – de parecer "digital sem dígitos" - torna-se evidente quando assistimos ao trailer original de *Ano Passado em Marienbad*. Enquanto vemos uma compilação de imagens do próprio filme, uma narração nos fala: 'Pela primeira vez na história do cinema, você será coautor de um filme. Vendo as imagens, você vai criar sua própria história, de acordo com suas sensibilidades, sua personalidade, seu humor, sua vida passada. E cabe a você decidir se é esta imagem, ou esta, que apresenta uma verdade ou uma mentira, uma imagem real ou imaginária, se está no presente ou no passado. Todos os elementos são dados, você vai ter que decidir. Venha jogar o verdadeiro jogo da verdade. Venha saborear esta nova sensação. Melhor do que o cinema 3-D, melhor do que a tela gigante. Você será o centro dessa história de amor que você nunca viu antes, mas talvez tenha vivido'. Da mesma forma, em entrevista à televisão sobre o filme, Resnais enfatiza o fato de que os espectadores individuais devem selecionar suas próprias interpretações e que a interpretação dele como

[44] *Meu Tio da América* (1980) cruza a história de três personagens enquanto seus comportamentos são avaliados de forma objetiva pelo neurofisiologista Henri Laborit, interpretado pelo próprio cientista, que estabelece relações entre o sistema nervoso humano e as dinâmicas sociais. O filme termina com a plena conformação do sujeito cerebral, já que o cientista, em narração em *off*, faz um chamado ao aprofundamento das pesquisas cerebrais, relacionando o conhecimento em torno do órgão com a possibilidade de resolução de problemas sociais: "Enquanto não tivermos difundido, largamente, pelos habitantes deste planeta, o modo como o nosso cérebro funciona, como o usamos... enquanto não soubermos como ele sempre foi usado para dominar os outros... há poucas hipóteses de que algo mude'.

> diretor não é mais importante do que a explicação assumida por qualquer outra pessoa. ‘Eu solicito a ajuda do espectador porque essa é a melhor forma de respeitá-lo’, explica Resnais. Colocando-se firmemente nas tradições do cinema, Resnais também antecipa aqui a lógica da cultura participativa da Web 2.0 (PISTERS, 2012, p. 147 e 148).

Fazer de Resnais um antecipador do cinema cerebral contemporâneo não leva Pisters a recusar a análise de Deleuze de que os filmes do diretor são a expressão definitiva da imagem-tempo, uma vez que a pesquisadora considera que as imagens-neuro intensificam a lógica temporal do regime de imagens pensado anteriormente pelo filósofo francês, justamente por sua associação às possibilidades do digital. Segundo ela, a natureza fractal da imagem-tempo, por exemplo, “só pode ser esteticamente produzida em massa por meio de tecnologia do computador e do seu imenso poder de cálculo. Parece apropriado, então, que a imagem-neuro, tendo acesso às infinitas possibilidades do CGI, seja fractal” (PISTERS, 2012a, p. 206). Nesse sentido, o centro do trabalho de Pisters é justamente descortinar as continuidades e descontinuidades entre a imagem-tempo e a imagem-neuro.

O nosso interesse aqui é outro. O que estamos buscando entender são os fatores históricos e estéticos que levaram o cinema contemporâneo a abordar a mente e a pessoalidade como algo essencialmente cerebral. O que vimos, até agora, é que esse fenômeno de somatização da subjetividade já se insinuava nas primeiras décadas do século XX, pois os filmes já abordavam o rosto expressivo como uma placa nervosa, signo de um pensamento que se molda também organicamente. A partir de agora, veremos como o cinema foi também um instrumento de consolidação da percepção da mente como instância mapeável. É o momento em que a interioridade passa a ser vinculada mais diretamente à geografia neural.

5.2 Mapas localizacionistas: o cérebro como um lugar para encontrar o sujeito

No mesmo ano em que Resnais lançava *Je t'aime, Je t’aime*, o sujeito cerebral ganhava novos contornos nas culturas científicas. Em 1968, a morte cardiorrespiratória deixou de ser o principal critério global de definição do fim da existência, dando lugar à morte encefálica, cujas regras para a sua constatação começaram a ser fixadas em meio

às primeiras experiências de transplante de coração. No Brasil, por exemplo, o primeiro transplante cardíaco foi realizado em março de 1968 e teve como procedimento metodológico central a constatação da suspensão irreversível das funções encefálicas do doador. Alguns meses depois, em agosto do mesmo ano, nos Estados Unidos, o *Journal of the American Medical Association* (JAMA) publicou os critérios de Harvard sobre a morte cerebral, sendo essas diretrizes adotadas por outros países. Ao longo das últimas décadas, com advento das neuroimagens e com o aprimoramento das técnicas de suporte à vida, essas regras foram sendo aperfeiçoadas, mas ainda apresentam variabilidade considerável entre diferentes culturas. Pessoas em estado vegetativo, por exemplo, estão no centro da polêmica global sobre a definição das normas que estabelecem o fim da vida (Cf. ROSE; ABI-RACHED, 2013).

Não é nosso intuito aqui colocar em xeque os marcadores biológicos envolvidos na ascensão do conceito da morte encefálica, muito menos desconsiderar o enorme ganho proporcionado pelos transplantes de órgãos. O que queremos sublinhar é o significado cultural envolvido nessa reconceituação da morte nos anos de 1960, que é também um efeito do enraizamento do sujeito cerebral no nosso sistema de valores e crenças.

Como mostra o trabalho de Vidal e Ortega (2019, p.265), o avanço do conhecimento científico a respeito da nossa constituição fisiológica não bastou para que o transplante de coração se tornasse uma prática social aceitável e mesmo prevista em lei, foi necessária também uma construção histórica de longo prazo da concepção do *self* como algo passível de ser reduzido às atividades superiores do cérebro. Ao tornar imaginável que as funções cerebrais são o limite somático da vida e da identidade pessoal, o sujeito cerebral acabou por solapar a desconfiança de que outros órgãos transplantados carregassem a "essência" do indivíduo. Nesse contexto, "todo o corpo extracerebral de uma pessoa com morte cerebral se torna um continente para o cérebro de uma pessoa cujo corpo extracerebral tem uma doença fatal".

Além da regulamentação da noção de morte encefálica, a segunda metade do século XX foi marcada por uma reconfiguração mais profunda da ciência do cérebro, pois o órgão passou a ser estudado a nível molecular e funcional. O efeito disso no campo da psicofarmacologia foi enorme, com a introdução dos primeiros medicamentos antipsicóticos e antidepressivos no mercado, como a clorpromazina em 1954, usada para controle da esquizofrenia. É também nesse período que há uma reavaliação dos métodos utilizados nas cirurgias cerebrais, marcado pela crescente crítica à prática da lobotomia, muito popular entre os anos de 1930 e 1940, mas que passa a ser proibida em diversos

países na década seguinte. Foi também em meados do século XX que a neurociência começou a se institucionalizar como disciplina independente, tendo como marco a fundação da *Society for Neuroscience*, em Boston, em 1969.

Nesse contexto, o cinema foi um instrumento ativo para o enraizamento do cerebralismo na cultura popular. Alguns anos antes das imagens-neuro *avant la lettre* de Resnais, há uma proliferação de filmes de ficção científica que trazem o cérebro como figura central, como *The Brain from Planet Arous* (1957), *Fiend Without a Face* (1958) e *The Brain Eaters* (1958). Nesses filmes hollywoodianos B, o cérebro não é exatamente o órgão que encarna a mente de um indivíduo particular, mas uma figura monstruosa e estrangeira que ataca a humanidade. Ainda nesse período, começa a aparecer de forma mais recorrente filmes que exploram cirurgias cerebrais e que especulam sobre a permanência da pessoalidade quando o órgão é transplantado para um outro corpo ou quando ele está isolado em uma cuba, como acontece em *Donovan's Brain* (1955), *The Brain that Wouldn't Die* (1962), *They Saved Hitler's Brain* (1968), *Frankenstein Must be Destroyed* (1969) e *Change of Mind* (1969).

Muito mais do que uma mera celebração ou divulgação de descobertas científicas, esses filmes articulam a paranoia política da Guerra Fria, explorando a possibilidade de existência de uma consciência sem corpo que é capaz de dominar os homens, além de demonstrarem certo horror relacionado à possibilidade do transplante desse órgão, pois a pessoalidade do sujeito operado usualmente se perde em tal processo, e a mente que surge é quase sempre maligna.

Analisando especificamente alguns desses filmes cerebrais B dos anos de 1950, o professor Jeffrey Sconce, da Northwestern University, aponta que a principal noção comum entre o saber científico do período e o modo como o cérebro aparecia na mídia é a abordagem do órgão como espaço mapeável. "Nessa retórica, o cérebro não era mais simplesmente um campo de batalha metafórico da luta ideológica, mas era cada vez mais retratado como um espaço material que precisava ser defendido de invasões oportunistas" (SCONCE, 2009, p. 290).

Tendo isso em vista, defendemos que há dois modos de topografar o cérebro e externalizar a mente no cinema de meados do século XX. O primeiro é por meio dos mapas localizacionistas, que compartimentalizam o órgão em regiões estruturais que delimitam as funções mentais de forma determinista, tendo raízes históricas na frenologia e na antropometria do século XIX. A outra maneira se dá pela formação de paisagens mentais, encenação fílmica que encarna as habilidades espaciais atribuídas ao órgão pela

neurociência moderna, como a plasticidade, o que acaba por abalar a crença em uma identidade pessoal fixa e integrada. As imagens-neuro contemporâneas mesclam esses dois modos de apresentar o espaço neuroanatômico, mas é justamente quando forma paisagens mentais que os filmes conseguem não apenas aderir ao sujeito cerebral, mas articular uma crítica a essa figura antropológica.

Nas primeiras décadas do século XX, a geografia cerebral não costumava ser referida e apresentada ao espectador diretamente. Uma das raras exceções é *Frankenstein* (1931), de James Whale. Em uma aula de anatomia, um professor apresenta a topografia do órgão doente de forma determinista: problemas de formação do lobo frontal são descritos como fatores causais do instinto violento da espécime analisada. É o transplante desse "cérebro criminoso" que faz o "demônio", termos que aparecem relacionados à criatura fabricada pelo médico Frankenstein ao longo do filme. De todo modo, como analisamos no capítulo anterior, é ainda por meio do rosto nervoso que o filme encena a monstruosidade da criatura.

É somente nos chamados *brainmovies* dos anos de 1950/1960 que o cinema passa a articular mapas cerebrais localizacionistas com mais frequência. Nessa época, penetrar esse espaço orgânico era um modo de explorar a "lavagem cerebral" como mecanismo de possessão ideológica pelos ideais comunistas, visto pelos norte-americanos como uma ameaça invisível que se apodera dos valores dos cidadãos. É o que mostra, de forma metafórica, *The Brain from Planet Arous* (1957), em que a figura do cérebro encarna um ser alienígena, Gor (fig. 50), que invade a terra com objetivo de dominar o mundo. Para concretizar o seu intento, Gor coloniza o corpo do cientista atômico Steve March (John Agar), mais especificamente seu cérebro, passando a controlar seu comportamento. No filme, Gor é apresentado como um ser que consegue tomar posse do corpo de Steve diminuindo de tamanho até entrar completamente em sua cabeça.

Ao longo do filme, ficamos sabendo, por meio de um outro cérebro alienígena vindo de Arous, o bondoso Vol, que a única forma de derrotar Gor é golpeando o seu corpo em um raro momento em que ele se torna vulnerável, ao desencarnar momentaneamente de Steve para buscar oxigênio. Mais especificamente, Vol explica que é preciso machucá-lo na fenda de Rolando, um sulco que divide o cérebro em dois hemisférios, o lobo parietal e o lobo frontal. Esse lugar é responsável pela comunicação das informações sensoriais coletadas pelos sentidos com os processos motores que dão origem ao movimento. No filme, é descrito como lugar que abriga o mal.

Para obter sucesso nessa empreitada, Sally Fallon (Joyce Meadows), a namorada

de Steve, estuda cuidadosamente um mapa cerebral (fig. 51), o qual, em outra cena, acaba sendo usado pelo próprio Steve para matar o monstro.

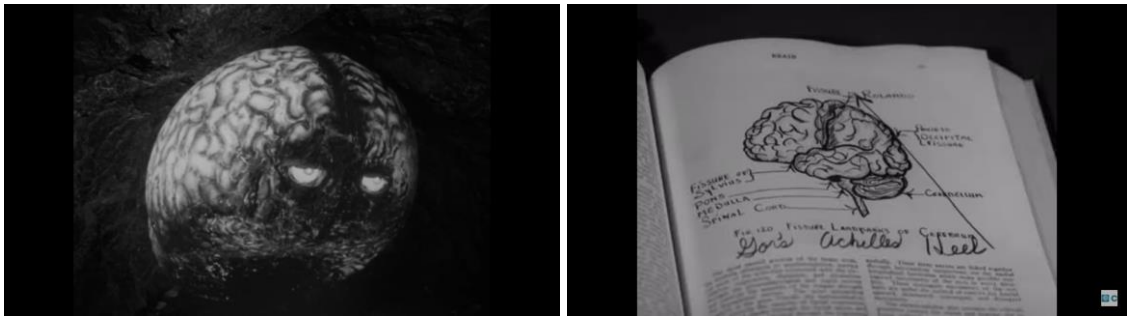

FIGURA 50 e 51 – O cérebro alienígena e o mapa cerebral usado para derrotá-lo
FONTE: fotogramas de *The Brain from planet Arous* (1957, Nathan Juran)

É significativo, para o nosso trabalho, perceber que a referência ao cérebro como um espaço compartimentalizado e mapeado não apaga completamente do filme a presença de um sujeito cuja mente pode ser desvelada pela face nervosa. Em *The Brain from Planet Arous*, a forma de identificar a presença de Gor no cérebro de Steve dá-se também pela observação de sua face, que se transforma completamente quando está possuída pelo ser alienígena. Do rosto carismático e solícito, passamos a olhos iluminados, de modo a criar uma expressão maligna. Além disso, o filme utiliza jogos de cena que fazem com que o personagem interaja com objetos do ambiente de modo a mostrar a sua face deformada, indicando uma interioridade orgânica dominada pelo mal, o terrível monstro cerebral.

FIGURA 52 – Face cerebralizada
FONTE: fotogramas de *The Brain from planet Arous* (1957, Nathan Juran)

Todavia, por mais que o rosto cerebralizado desempenhe um papel importante no filme no que diz respeito à encenação da mente, é a estrutura espacial do cérebro o elemento central da história. No mapa, a fenda de Rolando é descrita como "o calcanhar de Aquiles" do cérebro do maligno. Para Sconce (2009), o efeito desse expediente

narrativo dependia de um certo conhecimento prévio da audiência de que o cérebro não é uma unidade indivisível, uma massa de matéria indiferenciada.

> É, em vez disso, um reino altamente compartimentado e topográfico de funções individualizadas. Embora tal reconhecimento tenha circulado na comunidade científica desde o século anterior, o ataque estratégico de Steve, precisamente na 'fissura de Rolando', provavelmente não teria sentido para o público do cinema dez anos antes, um público que, em grande parte, não sabia que diferentes áreas do cérebro realizam diferentes tarefas e são, portanto, sujeitas a diferentes vulnerabilidades. Dessa forma, o clímax cartográfico de *The Brain from Planet Arous* gira em torno de uma das áreas mais proeminentes e amplamente popularizadas de pesquisa do cérebro espacializado nos anos de 1950: o mapeamento das vias elétricas do cérebro (SCONCE, 2009, p. 283).

Sconce refere-se às experiências do fisiologista suíço Walter Rudolf Hess, que, em 1949, ganhou o Nobel de medicina por ter conseguido mapear regiões anatômicas do cérebro de um gato por meio do implante de eletrodos. Além disso, a ampla divulgação da prática de lobotomia, entre os anos de 1930 e 1940, também ajudou a popularizar a ideia do cérebro espacializado e subdividido em funções, pois a técnica de psicocirurgia era baseada no desligamento específico dos lobos frontais direito e esquerdo do encéfalo. O intuito era curar doenças mentais vinculadas ao órgão, como a esquizofrenia e a depressão.

Se, por um lado, o trabalho de Sconce (2009) demonstra que a ideia do cérebro compartimentalizado em funções mentais estava amplamente espraiada na vida cultural de meados do século XX, por outro, consideramos problemática a sua afirmação de que as pessoas comuns não sabiam que diferentes áreas do órgão realizam diferentes tarefas até os anos de 1940, tendo esse conhecimento circulado apenas nas culturas científicas do século XIX. Como comentamos brevemente em capítulos anteriores, a frenologia, corrente de estudo criada pelo fisiologista alemão Franz J. Gall, já investigava a mente (*frenos*, em grego) a partir da determinação de regiões cerebrais para funções psicológicas específicas nos anos de 1810, e esse conhecimento aparece encarnado em diversas práticas e discursos populares. Ainda muito distante das possibilidades recentes de visualização da nossa interioridade visceral, Gall elaborou o método da cranioscopia, que consistia em fazer medições da estrutura do crânio e traçar comparações entre cabeças de deficientes mentais e homens ilustres.

Uma das explicações para o "esquecimento" da frenologia no trabalho de Sconce

(2009) pode vir da noção de que a prática especializou as funções mentais no crânio, não no cérebro. Mas Gall deixa claro, em seu trabalho, que as faculdades que ele identifica na arquitetura óssea da cabeça são a expressão da organização espacial do órgão que ela protege, pois "à medida que o crânio assume sua forma a partir do cérebro, a superfície do crânio pode ser lida como um índice preciso de aptidões e tendências psicológicas" (GALL apud Wickens, 2015, p. 134).

O livro em que Gall apresenta as suas teorias pela primeira vez, significativamente intitulado *Anatomie et Physiologie du Système Nerveux en Général et du Cerveau en Particulier*, contém desenhos que dividem a superfície da cabeça em regiões e identificam 27 faculdades mentais separadas em dois grupos: as que eram de exclusividade humana e as que eram partilhadas com os outros animais. Nessas imagens, o crânio é apresentado como um mapa cheio de saliências e depressões causadas pela forma do cérebro.

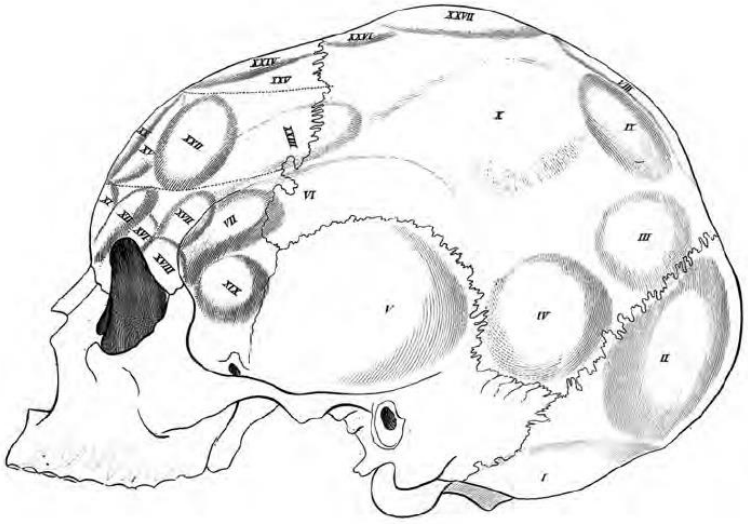

FIGURA 53 – Crânio frenológico de Gall. FONTE: Wikimedia commons, disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anatomie_et_physiologie_du_syst%C3%A8me_nerveux_en_g%C3%A9n%C3%A9ral_Wellcome_L0060929.jpg>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022

Na parte posterior do crânio, Gall identificou as faculdades afetivas e intelectuais que dividimos com os animais, como o instinto reprodutivo (I) e a afeição (III). Já as funções exclusivamente humanas foram localizadas na parte frontal do crânio, mais próxima ao rosto, passíveis de serem reveladas nas expressões faciais e lidas por meio de uma fisiognomia cerebral, como a sabedoria (XX), o senso metafísico (XXI) e a bondade (XXIV). Tal mapeamento das faculdades psicológicas é curioso pelas nomenclaturas utilizadas, algo absolutamente distante do léxico utilizado atualmente (linguagem,

memória, imaginação, percepção) e pelo fato de o anatomista concluir que o homem compartilha características nobres com o animal, como a memória.

Ainda no século XIX, os métodos frenológicos foram questionados pela comunidade científica, que constatou a falta de evidência empírica no trabalho de Gall. Apesar disso, a prática de medição do crânio foi amplamente disseminada na cultura popular europeia e norte-americana, aparecendo na literatura como um mecanismo auxiliar para a descrição dos personagens, como nas obras de Balzac, das irmãs Brontë e de George Eliot, para citar apenas alguns. Além disso, teve alcance prático na área da criminologia e foi utilizada para identificar aptidões, sendo explorada comercialmente ao servir de mecanismo auxiliar para contração de funcionários, para a escolha de parceiros para casamento e até mesmo para se ter uma leitura da personalidade.

Com esse enraizamento da frenologia na sociedade européia e norte-americana, a lista de faculdades mentais foi aumentada pelos colaboradores e divulgadores de Gall ao longo dos anos. Um dos mapas mais interessantes que encontramos é o de Thomas Moores, distribuído em Leeds, Inglaterra, nos anos de 1870, que apresenta tempo, localização e memória como faculdades contíguas, noções que aparecem entrelaçadas também para a formação de paisagens mentais nas imagens-neuro. No texto do panfleto publicitário (fig. 54), as pessoas comuns são convidadas a participar de suas palestras públicas e a marcar consultas para terem seus crânios medidos, pois “em suas descrições, Moores aponta quais as suas qualidades físicas e mentais e explica como você pode melhor aplicá-las para obter sucesso”.

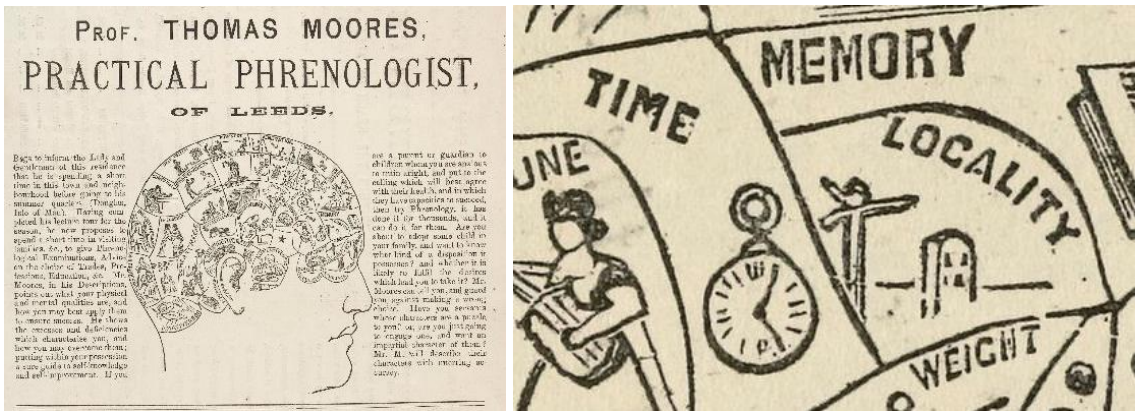

FIGURA 54 – Mapa frenológico de Thomas Moores
FONTE: Disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/uwr737hg>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022

Qualquer semelhança com *neurocoaching* contemporâneo não é mera coincidência. A diferença é que, ao invés de recorrer à frenologia, o mercado agora se

vale da descoberta científica da neuroplasticidade, a capacidade biológica do órgão de se transformar constantemente. No contexto da autoajuda, essa propriedade é permeada por uma dimensão moral, pois a saúde e o bem-estar estão relacionados a um sujeito autônomo, gestor de si, que deve ter disciplina e força de vontade para se adaptar e obter sucesso em um mundo cada vez mais competitivo e veloz. Nesses discursos, as relações amorosas e de trabalho, entre outras instâncias da vida social, são articuladas como se dependessem exclusivamente do aprimoramento cognitivo para se configurarem de forma positiva. Nada mais ajustado à racionalidade neoliberal do que essa ênfase exacerbada na responsabilidade individual.

O que o panfleto de Thomas Moores nos mostra é que esse tipo de ascetismo cerebral já vinha se desenvolvendo há um bom tempo, muito antes do *boom* da neurociência. Em *Elementos para uma História da Neuroascese* (2009), Ortega analisa como essa dimensão da autoajuda aparece nas escolas inglesas de frenologia do século XIX, que estimulavam o aprimoramento das virtudes socialmente reconhecidas, ajudando a inibir "vícios e inclinações perniciosas – o que, sem dúvida, está na raiz de seu enorme sucesso, ao se adequar perfeitamente ao ideal vitoriano de autoconhecimento, autocontrole e autoaperfeiçoamento" (ORTEGA, 2009, p. 678). Ainda segundo o autor, essa prática não acontecia à margem do poder institucional, já que frenólogos como George Combe e Andrew Combe participaram da reforma do sistema educativo britânico, incorporando o naturalismo fundado por Gall nos currículos escolares.

A difusão da frenologia ocorreu também em larga escala nos Estados Unidos, levada por um dos principais discípulos de Gall, Johann Spurzheim, ainda nos anos de 1830, tendo alcance prático na área da pedagogia, da identificação das aptidões e, principalmente, da segurança pública. Em *O cérebro e o pensamento* (2006, p.186), Canguilhem chega a comentar que nessa ocasião, nos Estados Unidos, "a prática obteve um sucesso comparável e, por razões comparáveis, ao sucesso da psicanálise". Já na França, Canguilhem (2006) evidencia a ampla divulgação da frenologia na sociedade oitocentista por meio de ilustrações da época, como a de Honoré Daumier para o poema satírico de Antoine-François Hyppolite Fabre, *Nemesis Médicale* (1840). Na imagem (fig. 55), um frenologista examina partes do crânio de um bebê em um consultório de diagnóstico de aptidões. Ele está na companhia do seus pais, "pessoas do povo", como descreve o filósofo francês.

FIGURA 55– Ilustração frenológica do poema visual satírico *Nemesis Médicale* (1840).
FONTE: Disponível em: <https://collections.nlm.nih.gov/catalog/nlm:nlmuid-101435010-img>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022

Por esse histórico, consideramos que o fato de a frenologia ser hoje reconhecida como uma pseudociência não apaga a sua importância para a ampla propagação da noção do cérebro espacializado na cultura popular, o que nos leva a avaliar como equivocada a afirmação de Sconce (2009) de que as pessoas comuns não tinham conhecimento do órgão dividido em funções mentais antes dos anos de 1940. No século XIX, a mente já não era mais entendida como um todo unificado, pois já começava a ser abordada como instância encarnada em um espaço topográfico cerebral compartimentalizado. Por isso, assinalamos que o localizacionismo retratado nos filmes dos anos de 1950/1960 é uma imagem reminiscente, sobreposta por camadas de tempo.

O próprio cérebro-máquina que aparece no filme de Resnais não deixa de remeter às máquinas frenológicas, dispositivos médicos populares entre o final do século XIX e começo do XX e que visavam automatizar a cranioscopia. Segundo Sabbatini (1997), o paciente utilizava um capacete de metal com sensores que captavam as saliências do crânio e as mediam, sendo as informações captadas impressas e interpretadas por um fisiologista, de modo a descrever a personalidade do paciente. Herbert Spencer, considerado o pai da psicologia norte-americana, inventou o seu próprio aparelho frenológico, o cefalômetro, que media o crânio com precisão. Máquinas como essa estão hoje preservadas no *Museum of Questionable Medical Devices*, em Minneapolis, EUA, mas à época serviram como dispositivos de subjetivação cerebrais, exatamente a função exercida pelo cérebro-máquina mostrado em *Je t'aime, Je t'aime*, embora as consequências que o cineasta tire daí sejam outras.

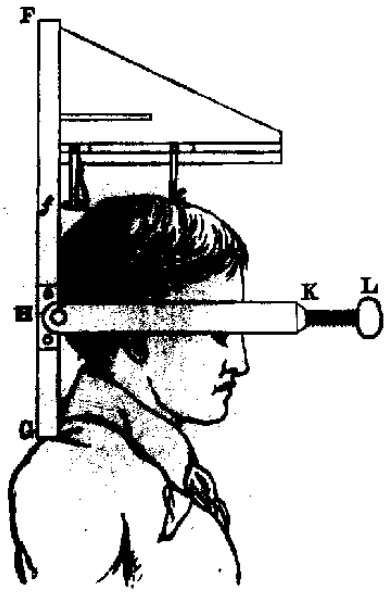

FIGURA 56 E 57– Máquina frenológica que automatizava a cranioscopia e desenho do cefalômetro de Herbert Spencer.
FONTE: Disponível em: <https://cerebromente.org.br/n01/frenolog/frenquak_port.htm>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022

Hoje, a frenologia de Gall é tida como uma herança perigosa, visto que sustentou classificações racistas que se proliferaram ao longo do século XIX. No cinema contemporâneo, a prática de mensuração da cabeça e compartimentalização do crânio aparece em filmes de época para retratar o racismo subjacente à prática, como em *Vênus Negra* (2010), *Hysteria* (2011) e *Django* (2012). Já nos filmes cerebrais, a frenologia tende a aparecer como um elemento jocoso.

Em *Frankenhooker* (1990), por exemplo, o diretor Frank Henenlotter apresenta-nos uma paródia *trash* do clássico de Mary Shelley. Na obra, acompanhamos as tentativas de Jeffrey Franken, um eletricista aspirante a cientista, de restaurar o corpo da sua noiva, Elisabeth, morta depois de um acidente bizarro. Nas cenas iniciais, vemos Jeffrey fazendo uma lobotomia na própria cabeça. Ele usa como guia um busto frenológico que mapeia a sua mente (fig. 58). O intuito do personagem com a psicocirurgia, feita com uma furadeira, é apagar algumas de suas características morais para que ele consiga realizar a experiência macabra sem culpa.

Além de apresentar a prática frenológica de modo caricatural, o filme acaba escapando do cerebralismo ao fazer da pessoalidade da criatura que Jeffrey fabrica um composto das qualidades de todas as prostitutas que ele assassinou para montá-la. Ou seja, não apenas o cérebro da doce Elisabeth determina a identidade pessoal da prostituta

Frankenstein, mas também os braços, as pernas e os seios siliconados roubados de outras mulheres.

FIGURA 58 – Lobotomia e frenologia jocosa
FONTE: *Frankenhooker* (1990)

No cinema brasileiro, a figura do cérebro nunca ocupou a centralidade que tem no cinema norte-americano, aparecendo em raríssimas ocasiões. Dos filmes que conseguimos catalogar na presente pesquisa, é justamente uma frenologia jocosa que aparece em cena. Na obra de Ivan Cardoso, o cérebro compartimentalizado é referido no filme-objeto *O Homem do Cérebro que Virou Chicletes (2013)*, em que vemos um crânio cujo cérebro é moldado por gomas de mascar de diferentes cores (fig. 59). A imagem lembra muitos mapas frenológicos disponíveis na internet, cujas áreas compartimentalizadas da cabeça são pintadas com cores vibrantes.

Sem nenhuma outra sugestão do significado da obra além do título, o curta-metragem, de pouco mais de dois minutos, mostra esse crânio em diferentes ângulos e se abre a múltiplas interpretações. Podemos pensar que o mapeamento mental da frenologia é substituto aí por um alimento ruminante, relativo a um vício infantil. A goma de mascar, reconhecida como um calmante para o sistema nervoso, pode fazer referência a um homem moderno superestimulado, que busca no chiclete uma forma de aliviar o estresse, a ponto de ser definido por esse hábito obsessivo.

FIGURA 59 – Crânio frenológico
FONTE: *O Homem do Cérebro que Virou Chicletes* (2013, Ivan Cardoso)

Essa não foi a primeira vez que o “mestre do terrir” recorreu à ideia de um crânio compartimentalizado. Em *O Lago Maldito* (1978), um projeto inacabado e sem áudio disponível, mas cujas cenas foram reaproveitadas no clássico *O Segredo da Múmia* (1982), Cardoso apresenta uma cabeça frenológica, atribuindo a ela funções heterodoxas, como a tara e a poesia. Essas palavras são remetidas à interioridade orgânica do assistente de um cientista perverso, que cria um "elixir da vida" capaz de ampliar determinadas características, bastando injetá-lo na cabeça mapeada. Em *O Segredo da Múmia (*1982), vemos o cientista injetar sua poção entre a região da razão e da tara, o que torna o seu assistente um estuprador. Degradação moral do personagem encenada aí como fruto de um cérebro manipulado quimicamente.

FIGURA 60 –mapeamento frenológico da cabeça
FONTE: *O Segredo da Múmia* (1982, Ivan Cardoso)

Essas referências ao localizacionismo compõem o mosaico de gestação do sujeito cerebral no cinema, figura que sustenta as imagens-neuro. O que vimos aqui é que o enraizamento da ideologia da cerebralidade no audiovisual não depende apenas de um conhecimento validado pela neurociência moderna, mas se alimenta também da cultura popular e de formas de saber ultrapassadas. Apesar do tom jocoso dessas referências ao localizacionismo, essas imagens mostram o quanto a prática do mapeamento determinista das funções mentais via espacialização do cérebro reverberou na sociedade para além do século XIX, sendo ainda hoje lembrada.

No próximo tópico, mostraremos como esse localizacionismo determinista é desvirtuado em muitos filmes, pois a arquitetura cerebral deixa de ser pensada a partir de posições fixas. Ao invés de o espaço cerebral ser apresentado como um sítio definidor de uma pessoalidade unificada e caricatural, torna-se um lugar de dissolução da identidade.

5.3 Paisagens mentais: o cérebro como um lugar para se perder

Em *Je t'aime, Je t'aime*, quando a máquina do tempo cerebral leva Claude Ridder a reviver suas memórias, há um lugar de passagem que desencadeia as novas combinações dos eventos mostrados. Esse lugar é o mar, uma praia no sul da França onde ele e Catrine passam férias. Enquanto a namorada se bronzeia à beira-mar, Ridder mergulha na água turva em busca de animais marítimos. Esse episódio se repete com pequenas variações ao longo do filme, aparecendo quando o ato de rememoração dispara e somos apresentados a uma outra sequência de acontecimentos banais da vida do personagem. Como observou Patricia Pisters (2012b, p. 67 e 68), "é como se o cérebro de Ridder estivesse olhando através de um caleidoscópio que lhe permitisse ver todas as combinações possíveis dos trechos do mosaico da memória, possivelmente procurando um novo resultado, um novo futuro, talvez". Um futuro que o faça escapar da morte iminente, que o faça desviar do suicídio que o espreita no porvir.

Dessa forma, a água parece assumir aí um papel simbólico, pois se transforma em um *leitmotiv*, cuja função dramática é remeter ao caráter móvel e criativo da memória. Tendo as análises de Deleuze (2018b) sobre a imagem-tempo como referência, consideramos que os fragmentos do passado são apresentados, em *Je t'aime, Je t'aime,* como imagens virtuais, cristais de tempo formados pelo jogo de repetições em que temos acesso a diversas camadas da realidade de um único evento. Nesse sentido, a repetição não é apresentada no filme como uma mera cópia de uma ação pregressa, mas um retorno em possibilidade daquilo que foi. É por isso que a repetição é o elemento fundamental de composição da memória em *Je t'aime, Je t'aime*[45], pois o que retorna na repetição é a multiplicidade do tempo, atualizando significados e promovendo uma reconstrução imaginativa do passado.

Parece ser justamente esse movimento permitido pelo jogo das repetições— uma abertura da memória à diferença— que Resnais chamou de temporalidade 'decronológica' em suas entrevistas. Quando Ridder mergulha nas ondas turvas do mar, não é a identidade do seu passado que vemos ser plenamente desvelada no decorrer dos episódios mostrados, mas a própria substância de que é feito. O tempo enquanto duração

[45] Muitos outros filmes de Resnais se valem da repetição como artifício de composição da subjetividade dos personagens. Em *A Paisagem Mental da Memória no Cinema de Alain Resnais* (2020), analiso como isso aparece especificamente em *O Ano Passado em Marienbad* (1962).

não cronológica, que impede qualquer concepção essencial e imutável do ser. Como analisou Deleuze,

> No filme de Resnais, a hiperesfera opaca é uma das mais belas imagens-cristal, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, o jorrar do tempo. A subjetividade nunca é a nossa, é o tempo, ou seja, a alma ou o espírito, o virtual. O atual é sempre objetivo, mas o virtual é o subjetivo: primeiro era o afeto, o que sentimos no tempo; depois o próprio tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, 'a afecção de si por si' como definição do tempo (DELEUZE, 2018b, p. 125)

A água, portanto, é a imagem-símbolo que desencadeia as livres associações e as repetições de acontecimentos quaisquer da vida do personagem, sendo o fio condutor que embala o desdobramento do tempo entre a atualidade do acontecimento retratado e a nuvem de possibilidades que o cerca. Essas livres associações são conectadas no filme por meio de falsos *raccord*, em que a transição entre os planos escapa à lógica de continuidade usada na decupagem clássica. Deleuze chamou esse método de montagem de Resnais de cartográfico, destacando a importância que o cineasta dá à construção do espaço fílmico em seus filmes, em que "há apenas reencadeamentos de imagens independentes. Em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem e mais outra" (DELEUZE, 2018, p. 310).

É esse modo de encenação da subjetividade, o qual busca construir um devir-lugar do tempo do pensamento por meio de repetições e de um encadeamento de imagens e sons que não apelam para regras de causalidade, que chamamos aqui de paisagens mentais. Nas imagens-neuro, assim como nos filmes que as antecipam, esse devir-lugar do tempo aparece diretamente ancorado em uma topografia neuroanatômica, cujas qualidades espaciais inspiram a organização formal dos filmes[46].

[46] Importante ponderar que paisagens mentais, pensadas aqui como um artifício cinematográfico que busca espacializar as características temporais das operações mentais dos personagens, também são formadas em inúmeros filmes que não ancoram a interioridade especificamente no cérebro, como acontece em *Veludo Azul* (1986, David Lynch), *Contraponto* (2005, Terry Gilliam), *Anticristo* (2009, Lars von Trier) e *Sibéria* (2020, Abel Ferrara), para citar apenas alguns. Isso acontece porque a percepção topográfica da mente não é restrita à abordagem neurobiológica. Os filmes que trabalham com o modelo psicanalítico, por exemplo, tendem a destacar o espaço mental como estrutura verticalizada, dando a ver camadas que se diferenciam pelo grau de profundidade. Já as imagens-neuro tendem a conceber essa geografia como forma rizomática e labiríntica. Não é raro, no entanto, que os filmes apresentem uma postura ambivalente, cruzando as duas abordagens em uma mesma obra. É o que acontece em *A origem* (2010, Christopher Nolan), por exemplo, em que temos máquinas conectadas ao cérebro para espionar os sonhos dos personagens. Essa forma de subjetivação somática não deixa de aparecer entrelaçada ao modelo psicanalítico de abordagem do inconsciente, já que o sonho é mostrado em camadas, em que os personagens mergulham cada vez mais fundo nos meandros das mentes uns dos outros.

Em *Je t'aime, Je t'aime,* é válido destacar, as paisagens mentais não buscam representar metaforicamente o conteúdo da memória de Ridder, mas, sim, enfatizar a forma como a experiência do pensamento vem à tona nesse espaço orgânico, referido no filme por meio da máquina do tempo. Essas 'pensagens' — como propõe a instigante tradução do termo *mindscape* feita por Rodrigo Garcia Lopes ao analisar paisagens mentais literárias —, ao procurarem traduzir a fisicalidade da mente em ação, se recusam a ser "meras descrições de um mundo externo, ou mesmo um cacho de imagens ou 'objetos correlativos' que conduzem a uma epifania. Elas buscam, ao contrário, um radical estranhamento, um questionamento do visível" (LOPES, 2004, p. 29). No cinema, as paisagens mentais procuram fazer o espectador acessar diversas camadas de uma mesma realidade para fazer sentir a forma em abismo do pensamento, que nos coloca simultaneamente no presente e no passado, no interior e no exterior, na imaginação e no mundo concreto.

Por isso, acreditamos que enquanto os *brainmovies* dos anos de 1950/1960 são inspirados prioritariamente pela ideia reminiscente do cérebro compartimentalizado em funções mentais fixas e hierarquizantes, o filme de Resnais adota a perspectiva neuromolecular do órgão, cuja plasticidade, conceituada em meados do século XX, joga a arquitetura neural na dimensão do tempo. Isso acontece porque essa propriedade biológica destaca que os padrões das conexões sinápticas são transitórios, com mudanças ocorrendo durante toda a vida. Transformações essas que não se dão de dentro para fora, mas que dependem de uma interação dialética entre o cérebro individual e o mundo social.

Nessa perspectiva de alusão à neuroplasticidade, escapa-se das amarras da economia simbólica neoliberal que comentamos anteriormente, pois ao invés de embasar práticas neuroascéticas de autovigilância, isolamento e controle dos corpos, ela abre o organismo para o mundo. Nas paisagens mentais de *Je t'aime, Je t'aime,* por exemplo, essa qualidade espacial do cérebro impede os cientistas de capturarem as memórias do personagem, pois dentro da máquina do tempo não existe qualquer estabilidade passível de ser fixada. O passado de Ridder é devir, multiplicidade. O cérebro-labirinto que as paisagens mentais nos mostram é um lugar para se perder, sendo o melhor percurso aquele que permite explorar ao máximo as suas possibilidades, daí a lógica do banco de dados que Patricia Pisters (2012a) identificou nas imagens-neuro.

Isso não quer dizer que as imagens-neuro não articulem a forma localizacionista, em que o cérebro é retratado como um órgão imperador, pois esse modo de encenação tende a ser o detonante das narrativas cerebrais contemporâneas. Os filmes partem da

ideia de que o cérebro abriga de forma determinista a pessoalidade e que as características mentais estão fixamente distribuídas no órgão. Por isso, podem ser mapeadas, deletadas ou transferidas. No desenvolvimento das obras, no entanto, a formação de paisagens mentais por meio de jogos de repetição e conexão não causal entre as cenas desestabiliza a articulação do sujeito cerebral e coloca o neurocentrismo em xeque.

É o que acontece, por exemplo, em *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* (2004), espécie de *Je t'aime, Je t'aime* do século XXI. Assim como no filme de Resnais, a obra de Michel Gondry explora a natureza da memória a partir de uma história de amor banal. Após o fim do seu relacionamento com Clementine (Kate Winslet), Joe (Jim Carrey) busca a empresa *Lacuna inc*. para se livrar do sofrimento do término. Na empreitada comercial retratada, aparelhos conectados ao cérebro conseguem capturar lembranças e deletá-las, vendendo alívio psicológico em um mundo ávido por se livrar do peso da memória.

Em *Brilho Eterno*, o cérebro é também mapeado pela tecnociência, mas, em vez de a externalização da interioridade orgânica mediada por aparelhos estar ainda em fase experimental, ela é apresentada como uma possibilidade cotidiana. No lugar do cérebro-máquina gigantesco de Resnais, que remete aos primeiros computadores, *Brilho Eterno* mostra aparelhos portáteis capazes de registrar os dados cerebrais na intimidade do lar, sem nenhuma cerimônia. Enquanto Joe realiza o procedimento de apagamento da memória, por exemplo, o técnico responsável por isso fuma maconha, bebe e dança com a secretária da empresa diante do personagem em estado de absorção passiva. Passividade essa provocada pela ingestão de fármacos.

FIGURA 61 – Mapeamento cerebral feito na intimidade do lar
FONTE: *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* (2004, Michel Gondry)

Mas essas são apenas as noções detonantes da história, pois as operações de apagamento do passado realizadas pela empresa geram enorme sofrimento em seus clientes. A memória insiste, porque ela está também fora do corpo dos personagens, nas vozes que escutam, nos cheiros que sentem, nas imagens que resistem no mundo e que podem, a qualquer momento, desencadear o retorno em possibilidade daquilo que foi.

Em instigante análise do filme, Maria Cristina Franco Ferraz (2010) mostra em detalhes como a memória é encenada aí a partir de referências ao esvaziamento da cultura letrada, em que a valorização da interioridade como instância psicologicamente moldada acaba sendo substituída por uma cultura somática caracterizada por uma concepção cerebralista da pessoalidade. No estudo, a pesquisadora destaca certa ambiguidade tramada pelo próprio filme para resistir a externalização total da subjetividade, em especial os momentos em que Joe tenta escapar do "mapeamento digitalizante" de sua memória ao se esconder em lugares não rastreáveis do seu cérebro.

> A fuga se dá rumo aos recônditos da memória da infância, à lembrança de certas experiências infantis traumáticas (da humilhação e masturbação à crueldade), tomadas como mais remotas e infensas ao tratamento cerebral, na medida em que estariam mais profundamente inscritas não nas células neuronais, mas em uma vida interior psiquicamente configurada. Não se confundindo com processos cerebrais, esse refúgio seguro rumo à interioridade convoca uma concepção de psiquismo que escaparia ao controle do programa computacional que deleta lembranças. No filme, a defesa contra o rastreamento da memória, contra o rebatimento do fenômeno da memória sobre processos neuronais, se apresenta sob o modo do recuo para uma outra concepção de memória, apoiada em um modo de subjetivação impregnado pelos saberes *psi* desenvolvidos a partir da virada do século XIX para o XX (FERRAZ, 2010, p. 135).

Ferraz nos lembra ainda que, nessas paisagens mentais formadas pelo filme de Gondry, a água também aparece como um importante mediador entre objetividade e subjetividade. Em um lago congelado, Joe e Clementine podem relaxar por um momento em um espaço interior ainda não mapeado pela *Lacuna* inc, longe dos olhos tecnológicos que buscam os capturar e destruir (fig. 62). Se a água líquida de Resnais remete à fluidez do pensamento, o seu caráter contínuo e ao mesmo tempo cambiante, a água congelada de Gondry parece se referir a lembranças em estado rígido, passíveis de serem fixadas. Mas consideramos que a fenda rizomática aberta no gelo pela força relacional da natureza, que não à toa lembra a forma de um neurônio, acaba por remeter também à temporalidade

estilhaçada da memória enquanto fenômeno vivido. Como notou Ferraz (2010, p.145), ao final do filme a água retorna em sua forma líquida, por meio da aparição de uma praia hibernal que remete de modo mais direto "ao fluir do tempo e do desejo".

FIGURA 62 – A fenda neuronal na água congelada remete à temporalidade estilhaçada da memória
FONTE: *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* (2004, Michel Gondry)

Ou seja, por mais que *Brilho Eterno* parta de uma redução cerebral da mente, o filme acaba encenando também uma crítica ao cerebralismo contemporâneo ao valorizar uma interioridade que deve permanecer submersa, revelando-se para Joe a partir de uma experiência autorreflexiva profunda. Quando estamos imersos na vida cerebral do personagem, são paisagens mentais que se formam por meio de repetições de eventos passados, com cortes irracionais que conectam os fragmentos de lembrança de modo descontinuo e sem lógica aparente, tendo como base os afetos que o personagem experimenta durante o processo de rememoração.

É nesse sentido que consideramos que o sujeito cerebral é a condição de possibilidade para a emergência das imagens-neuro, pois suas narrativas partem da noção de que somos nossos cérebros, mesmo que elas desfaçam essa premissa por meio da construção de paisagens mentais que buscam demonstrar o descentramento do eu e a multiplicidade da memória, afetada pelo corpo extracerebral e pelo mundo.

Essa ambiguidade em relação ao estatuto do sujeito cerebral aparece também nas imagens-neuro *avant la lettre* de Resnais. Em *Je t'aime, Je t'aime,* estamos dentro de uma máquina do tempo conectada a aparelhos que registram a atividade elétrica do cérebro de Ridder, o que torna possível monitorá-lo enquanto ele revive o seu passado. À despeito do cerebralismo em cena, a arquitetura interior da esfera gigante remete a uma sala de

terapia, em que as dobras cerebrais servem de divã para o personagem, que, deitado, escava suas memórias nos recônditos do tempo.

FIGURA 63 – Claude Ridder deitado no divã cerebral
FONTE: *Je t'aime, Je t'aime* (1968, Alain Resnais)

Ao invés de circunscrever o ser em termos estáveis, essa escavação acaba por fazer o personagem desviar do olhar maquínico dos cientistas que o espreitam do exterior. Ridder se perde nas dobras cerebrais e o que aparece em seu lugar é o desdobrar não cronológico do tempo de suas memórias. Ao contrário do que ocorre na clínica psicanalítica, contudo, não há um outro para estimular a emergência da memória enquanto linguagem. Talvez por isso o personagem não aprenda a lidar com o trauma, fazendo com que o suicídio retorne como possibilidade mais uma vez.

Em *Meandros da Memória*, João Luiz Vieira comenta brevemente o cruzamento da lógica psi com a abordagem cerebral da interioridade presente no filme:

> Ao mesmo tempo em que se baseia em concepções de interioridade psicologicamente configuradas, *Eu te amo, Eu te Amo* materializa essa subjetividade na própria imagem-objeto dessa incrível forma orgânica que se assemelha a um cérebro, antecipando, em parte, o cinema posterior de um Cronenberg. Dessa maneira, na contramão de algumas tendências atuais, o primeiro cinema de Resnais — arrisco-me a periodizá-lo entre *Hiroshima, Meu Amor* e *Eu te Amo, Eu te Amo* — em especial este último filme, há quarenta anos sustentou o então vigente modelo psicológico da subjetividade, só que ancorado, materialmente, também no modelo cerebral do eu. E, mesmo flertando com a ficção-científica, a força, o impacto visionário deste filme triste e melancólico, também reside no fato de que os enigmas dos processos cerebrais permanecem. Seguindo as indicações de Bergson, filósofo caro ao cinema de Resnais, o experimento levado a cabo pela cobaia-suicida dá errado porque a memória não diz respeito a um lugar, e sim à espessura

> do tempo vivido, da duração. O cérebro resiste às máquinas, tem vida própria, e seus deslocamentos espaço-temporais ainda escapam, felizmente, ao controle dos neurocientistas (VIEIRA, 2008, p.56).

54 anos após o lançamento de *Je t'aime, Je t'aime* e 14 anos após esse comentário preciso de Vieira, perguntamo-nos se o cérebro ainda é capaz de resistir à vigilância e controle da tecnociência. Enquanto escrevemos a presente tese, mais especificamente estas linhas, o homem mais rico do mundo atualmente, Elon Musk, está convocando voluntários para o início dos testes clínicos de sua empresa de interface neural, a *Neuralink*, que já começa a implantar chips em cérebros humanos de forma experimental[47]. A verdade sobre a mente ser ou não redutível às redes neurais é acessória nesse contexto, pois a fantasia cultural do cérebro literalmente conectado e em rede já forma e regula práticas contemporâneas.

As novas modalidades de vigilância e controle social que podem ser abertas por mais essa etapa de alinhamento da cognição humana e maquínica ainda são desconhecidas, mas, a tirar pelo investimento milionário que o Google fez recentemente na *Neuralink*[48], o cérebro literalmente conectado e em rede aparece como o futuro funcionário ideal do atual ecossistema de mídias digitais, caracterizado pela datificação de todos os aspectos da vida.

Especulando sobre esse cenário crescente de instrumentalização e automação da percepção, Jonathan Crary (2014) lembra-nos que a atual fase do capitalismo não é caracterizada apenas pela apreensão contínua da atenção, "mas também pela transferência da maioria das relações sociais a formas monetizadas e quantificáveis". Tal mudança na forma de conceber a individualidade tem tornado a privacidade e a alteridade impossíveis, o que acaba por nos empobrecer sensorialmente e reduzir a nossa percepção a hábitos e respostas programadas. Com efeito, podemos imaginar que uma das possíveis implicações da conexão literal do cérebro às máquinas será a intensificação da homogeneização das nossas experiências e dos conteúdos das redes de comunicação, além da "redução do caráter infinitamente amorfo da vida mental a formatos digitais".

---

[47] Ver mais sobre isso em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/ultima-hora/mundo/empresa-de-elon-musk-anuncia-vagas-para-testar-implantes-de-chips-nos-cerebros-de-humanos-1.3183901>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022

[48] Ver mais sobre isso em: <https://exame.com/tecnologia/empresa-de-implante-cerebral-de-elon-musk-recebe-us-200-milhoes-do-google/>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022

Voltando a *Je t'aime, Je t'aime,* é impressionante que o filme antecipe essa mercantilização do mapeamento cerebral presente em inúmeras imagens-neuro contemporâneas, já que nos faz imergir em um cenário onde as memórias são disparadas por meio da mediação tecnológica e da programação farmacológica do corpo. Embora não fique muito claro no filme, o experimento científico retratado não parece ser um projeto de Estado, mas uma empreitada comercial. Não à toa, por exemplo, Renais ressalta a placa da entrada do centro de pesquisas, intitulado Crespel, a qual nos informa que aquele lugar é uma propriedade privada (fig. 64).

A placa pode se referir também à própria vida mental de Ridder, prestes a ser virado do avesso por cientistas ávidos por descobrir o segredo do tempo. Além disso, antes de Ridder entrar na máquina cerebral pela primeira vez, ele questiona se é seguro, se não "acordará entre piratas". A equipe médica lhe garante segurança, mas a verdade é que, do lado de fora do cérebro gigante, uma parafernália tecnológica já se apropria de seus dados neurais (fig. 65) sem que ele saiba muito bem o uso que será feito disso para além de explicações genéricas.

FIGURA 64 e 65– Placa indicativa de que Crespel é um centro de pesquisas privado e a sala onde se realiza a experiência de retorno no tempo
FONTE: *Je t'aime, Je t'aime* (1968, Alain Resnais)

Na grande maioria das imagens-neuro contemporâneas, essa ideia antecipada nas paisagens mentais de *Je t'aime, Je t'aime* é um lugar comum. Em filmes como *Johnny Mnemonic* (1995, Robert Longo), *A Origem* (Christopher Nolan, 2010) *Advantageous* (2015, Jennifer Phang), *The Discovery* (2017, Charlie McDowell), *Cold Souls* (2009, Sophie Barthes) *e Estranhos Prazeres* (1995, Kathryn Bigelow), o cérebro é invadido por máquinas de um mercado de tecnologia apartado de qualquer regulação pública e, muitas vezes, clandestino.

No próximo e último capítulo, abordaremos justamente essa figura fílmica central

do cinema contemporâneo, o cérebro-máquina, a partir de um Cronenberg. Não o gênio já canonizado citado no trecho que destacamos anteriormente de Vieira (2008), mas um de seus filhos, Brandon. Em *Possessor* (2020), o cineasta investiga se a subjetividade ainda pode escapar à tecnociência diante de um homem cada vez mais apartado de sua natureza orgânica.

6 CÉREBRO CONECTADO ÀS MÁQUINAS

Bom é o esquecimento (...) A fraqueza da memória dá força ao homem. (BRECHT, 2012, p.154)

6.1 O corpo colonizado no cinema de Brandon Cronenberg

No primeiro capítulo da tese, expomos rapidamente como *Possessor* se adequa perfeitamente à categoria das imagens-neuro. Além de a aparição do cérebro nos fazer adentrar nas paisagens mentais das pessoas que vemos em cena, seus personagens são instáveis psicologicamente e os cenários são construídos pela lógica da transparência e da vigilância. Ademais, a organização formal do espaço-tempo fílmico adota a perspectiva labiríntica do banco de dados, o que acaba por estimular uma relação participativa do espectador com o filme. Mas talvez a característica mais marcante de *Possessor* seja o motivo visual e diegético que sustenta a sua premissa, o cérebro conectado à máquina (fig. 66). Por meio dessa figura, Cronenberg discute se a mente pode ser reduzida ao órgão, pois há um aparente desaparecimento da pessoalidade quando essa parte do corpo é tecnologicamente dominada por um outro.

FIGURA 66 – Cabeças conectadas a máquinas no processo de transferência mental
FONTE: *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg)

Antes de explorarmos o filme em profundidade neste capítulo, achamos necessário reavivar brevemente a memória do leitor. Em *Possessor,* acompanhamos a história de Tasya Vos, uma assassina de aluguel contratada para entrar na mente de Colin Tate, genro de um poderoso empresário da área de mineração de dados. O objetivo dela é controlar o comportamento do rapaz para que ele mate o empresário e em seguida cometa suicídio, evitando que as investigações policiais descubram o mandante do crime. Uma vez que o capitalismo pós-industrial retratado na obra conseguiu penetrar a

superfície da pele e conectar literalmente a carne cerebral a computadores, o corpo tornou-se uma carcaça exterior pouco confiável, pois pode ser manipulado por qualquer um que tenha acesso às redes neurais que o sustentam.

É um problema de possessão, temática recorrentemente encenada no cinema ao longo de sua história, mas que não se efetiva aqui por meio dos comandos hipnóticos de uma voz poderosa, como em *Dr. Mabuse* (1922), ou da desordem psicológica de um louco, como em *O gabinete do doutor Caligari* (1920). Se esses filmes clássicos davam a ver a interioridade ainda como instância tramada pelo modelo psicológico, *Possessor* investe, pelo menos em um primeiro momento, em um modo de subjetivação que faz da mente algo totalmente superficial e transparente. Externalizada pela tecnociência a ponto de ser mesmo transferida para um outro corpo.

Logo, o que *Possessor* retrata é a emergência do homem pós-orgânico, cujo corpo passa a ser invadido e modificado. Investigando os desdobramentos dessa intensificação da interação do organismo com as novas tecnologias, Paula Sibilia (2015) argumenta que a contemporaneidade é caracterizada pela passagem do corpo-máquina analógico, metáfora pensada desde o humanismo cartesiano, para um corpo digitalizável, marcado pelo entrecruzamento da biologia com a informática. Nesse cenário, a organicidade que nos compõe passa a ser encarada como um sistema de processamento de dados informacionais, o que acaba por facilitar a mobilização de um imaginário fáustico a respeito da tecnociência, que prega a reprogramação da carne no intuito de ultrapassar as limitações biológicas do homem. Segundo ela, é na trama de saberes, poderes e prazeres que há a possibilidade de internalização do projeto contemporâneo de obsolescência do corpo.

> Tão intimidados como seduzidos pelas pressões de um meio ambiente amalgamado com o artifício, os corpos contemporâneos não conseguem fugir das tiranias e das delícias do *upgrade*. Essa mania de aprimoramento sem pausa não aposta em qualquer direção; ela tem um norte bem preciso, no qual lateja o desejo de ajustar a própria compatibilidade total com o tecnocosmo digitalizado. Um novo imperativo é internalizado, num jogo espiralado que mistura prazeres, saberes e poderes: o desejo de atingir a compatibilidade total com o tecnocosmo digitalizado (SIBILIA, 2015, p. 14).

A autora inspira-se aí nos estudos do pensador português Hermínio Martins, que distingue duas formas de abordagem da tecnociência nas cosmologias ocidentais. Na tradição que ele chama de prometéica, o desenvolvimento tecnológico é visto como instrumento para melhorar as condições de vida e abrir caminho para a emancipação dos

povos. Já na tradição fáustica, há uma busca pela transcendência da condição humana, notadamente das limitações do corpo orgânico, concepção central nas narrativas futuristas das imagens-neuro. Para Sibilia (2015), o homem pós-orgânico seria justamente fruto do entrelaçamento dessas duas abordagens, em que justificativas prometeicas muitas vezes ocultam o impulso fáustico subjacente às pesquisas e práticas tecnocientíficas.

Como veremos no próximo tópico, as imagens-neuro do cinema contemporâneo relacionam-se de forma diversa com essa emergência do homem pós-orgânico, indo desde uma abordagem acrítica da redução tecnológica do corpo à apresentação de modelos contraditórios que fomentam um imaginário dinâmico em torno do tema. É o que acontece em *Possessor*, que ao mesmo tempo que põe o sujeito cerebral em cena por meio da exploração da figura do cérebro-máquina, examina os ruídos de tal percepção da subjetividade ao fazer do corpo extracerebral e das relações intersubjetivas entre os personagens elementos centrais na composição dos *selfs* de Colin e Tasya. São sobretudo esses ruídos que impedem a colonização total do orgânico pela técnica que discutiremos com mais ênfase nesse tópico.

Em *Possessor*, a transferência da mente de um corpo para o outro é chamada de *interface*. Palavra curiosa, oriunda da junção dos termos latinos *inter* (entre) + *facies* (aparência, forma) e cunhada ainda no século XIX pelo engenheiro James Thomson para descrever a dinâmica da superfície de contato de fluidos imiscíveis. Nos anos de 1960, foi utilizada pela cibernética para descrever um mecanismo que permite a relação entre dois ou mais sistemas distintos, como o *software*, que permite a interação do homem com o computador. Em *Interface* (2014), Branden Hookway, professor da Universidade de Cornell, explica que o termo designa uma camada limítrofe que, em vez de promover um afastamento entre dois domínios, agencia as partes envolvidas por intermediação (*betweenness*), comunhão (*amongness*) e interinidade (*duration-within*). Ou seja, uma interface jamais unifica totalmente duas entidades heterogêneas, mas estabelece uma zona fronteiriça e temporária que permite pontos de contato entre elas.

No filme de Brandon Cronenberg, a emergência dessa zona fronteiriça que admite a sobreposição de duas mentes em um mesmo corpo se dá por meio da conexão literal do cérebro às máquinas, em que duas pessoas com implantes neurais se conectam à distância, via tecnologia *wi-fi*. O implante é feito por meio de uma espécie de lobotomia, pois há a retirada de um pedaço que compõe o órgão, cujo aspecto e tamanho pode muito bem ser uma referência à glândula pineal (fig. 67 e 68), outrora imaginada como o local que promove a interação da alma com o corpo. No lugar desse minúsculo pedaço de carne,

que retorna nas paisagens mentais alucinatórias de Colin ao longo do filme, é introduzido uma nanotecnologia que se dissolve no corpo em poucos dias.

Como explica Girder (Jennifer Jason Leigh), a chefe de Vos, o implante não é suficiente para a realização do processo de transferência mental, sendo preciso usar um aparelho eletrônico de regulagem ao menos uma vez ao dia para que a intermediação permaneça estável no decorrer do tempo e a assassina consiga controlar a memória motora do corpo hospedeiro com eficácia.

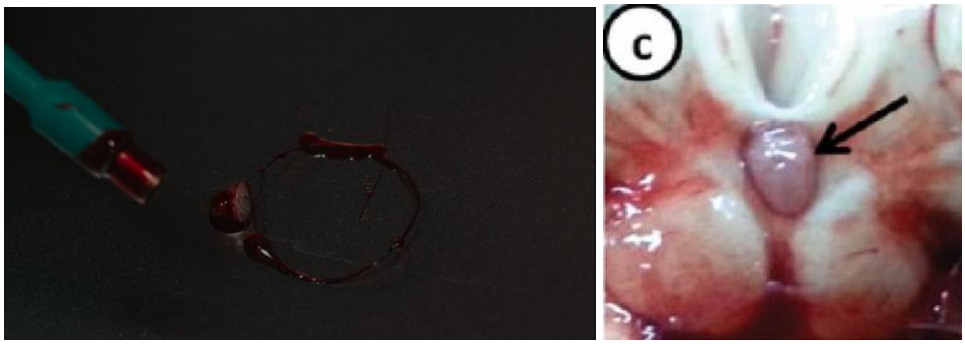

FIGURA 67 e 68 – Retirada da glândula pineal em *Possessor* e a aparência real da glândula
FONTE: fotograma de Possessor (2020, Brandon Cronenberg) e imagem disponível no Google

Além da conexão entre cérebros, o filme destaca visualmente uma interação *entre faces*, pois o rosto resiste como elemento visual de acesso a pessoalidade cerebralmente determinada, aparecendo como máscara contingente, cuja ambiguidade das expressões denota a presença do duplo no corpo sequestrado. Se os rostos de Tasya e Colin tendem a aparecer apáticos e inexpressivos quando os personagens estão sob domínio de si mesmos — indicando que, em uma sociedade caracterizada pela lógica da transparência, a face expressiva já não é um elemento essencial da comunicação —, eles acabam ganhando vida por meio da ativação da *interface*. A dor física que o processo desencadeia é revelada nas contorções faciais que vemos em cena durante a conexão entre o orgânico e o inorgânico.

FIGURA 69 – Rostos contorcidos
FONTE: *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg)

Esse sofrimento declarado no rosto parece servir para enfatizar que o confronto entre as mentes de Tasya e Colin se dá no nível mesmo do sensível. O sangue jorrado pela carne rasgada da cabeça, as lágrimas que escorrem pelo rosto durante o ajuste da *interface*, o vômito e a falta de ar sentida quando os personagens se desconectam são alguns exemplos que denotam uma mente que não pode ser jamais desvinculada do corpo em sua totalidade.

Nesse sentido, consideramos que a *interface* é apresentada como um processo de desestabilização do *self*, do processo de individuação. A mente de Colin ainda resiste no seu corpo extracerebral, em especial no seu rosto, cuja imagem refletida em espelhos provoca intenso estranhamento em Tasya, o que a impede muitas vezes de terminar o seu trabalho. Mesmo que, no fim do filme, a missão seja cumprida, a justaposição das duas subjetividades nunca se efetiva completamente, o que faz surgir um terceiro rosto no filme (fig. 70). Nem o de Tasya, nem o de Colin, mas uma espécie de máscara que resulta dessa confrontação das subjetividades no fluxo do pensamento.

FIGURA 70 – O terceiro rosto
FONTE: *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg)

Ou seja, o que surge dessa possibilidade do cérebro conectado e em rede é ainda um ‘eu’ parcial e contingente, cuja permanência depende da constante regulação do aparato tecnológico. Não à toa, a chefe de Tasya, Girder, explica que o que se produz por meio da *interface* é o que ela chama de “psique falsa”, espécie de subjetividade relacional formada pela lenta e progressiva desestabilização e entrelaçamento da identidade de Tasya com os corpos que ela invade. Por isso, a estruturação do espaço-tempo fílmico é feita por meio de paisagens mentais que mostram repetidamente corpos se misturando e se desfazendo.

Além do rosto, outros sentidos corporais são convocados para perturbar a transferência mental. Quando Tasya habita o corpo de Colin, ouvir o som da voz do rapaz ou mesmo tocar o seu órgão genital acaba por distraí-la, travando o processo de possessão. Isso acontece também quando a assassina de aluguel transa com a namorada de Colin ocupando o corpo do rapaz, provocando uma espécie de curto-circuito entre as duas subjetividades. Na imagem, isso aparece representado pela fusão do corpo dos dois, e o que vemos em cena a partir de então é um ser andrógino, com seios e pênis (fig. 71). Forma que confunde e, ao mesmo tempo, eleva o prazer de Tasya, que parece ter atingido aí as camadas mais profundas da interioridade de Colin, o lugar de produção do seu desejo.

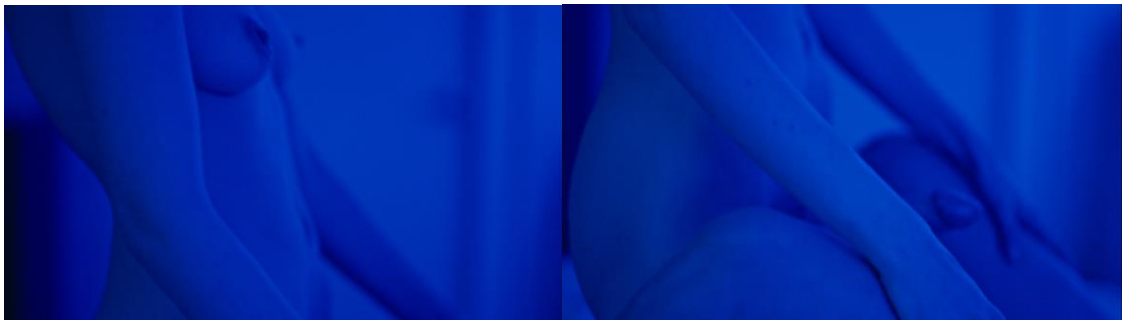

FIGURA 71 – Corpo andrógino de Tasya-Colin
FONTE: *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg)

O que está fora do corpo, mas que é fundamental para a formação da pessoalidade, interfere também no método de redução total da mente ao cérebro. Quando Tasya se depara com situações inusitadas, que não tinham sido mapeadas durante o processo de vigilância do cotidiano de Colin, a personagem perde o controle momentaneamente. É o que acontece quando descobre que ele é amante da melhor amiga da sua namorada, encontro que perturba a conexão da mente da assassina com o corpo do rapaz. Além disso, o método de checagem utilizado pela chefe de Tasya para saber se ela já retornou totalmente a si após a desconexão é revelador. Em vez de mapear sua interioridade orgânica através de neuroimagens, caminho lógico para uma narrativa pautada pela figura do cérebro conectado às máquinas, isso é feito por meio de objetos pessoais que devem ser reconhecidos pela personagem. Ao olhar e tocar esses objetos, Tasya narra para Girder de que lugar do seu passado eles pertencem, em uma clara intromissão da lógica *psi* na narrativa cerebral.

Por isso, consideramos que o corpo extracerebral não é sumariamente descartado em *Possessor*, chegando a desempenhar uma função central na narrativa. Ao gerar

empecilhos para a transferência mental, acaba por mostrar a prática como um pesadelo, questionando não só o dualismo tradicional como também o monismo baseado na superioridade ontológica do cérebro em relação ao restante do corpo. É exatamente isso que sustenta o gênero do filme, horror que é lançado na tela para fazer sentir a presença da carne, sua fragilidade, porosidade, viscosidade, plasticidade e finitude. Daí a encenação de assassinatos brutais, que rasgam a pele e acabam definitivamente com a pessoa.

Seguindo a trilha do horror corporal que consagrou o seu pai, Brandon Cronenberg constrói a ideia de que a colonização das redes neurais por meio das máquinas pode até ser um caminho inelutável em um mundo já dominado por tecnologias intrusivas, mas mostra essa experiência como algo visceral e doloroso, com consequências devastadoras para a integridade do sujeito. O filme distancia-se, assim, da economia asséptica que organiza certas narrativas e imagens da tecnociência contemporânea.

O cineasta canadense já havia abordado a questão da intromissão tecnológica na interioridade do corpo no seu longa-metragem de estreia, mas a partir de outra proeminente vertente da cultura somática: o *self* geneticamente determinado. Em *Antiviral* (2012), Brandon Cronenberg apresenta um mundo obcecado pela fama, em que pessoas comuns buscam experimentar uma comunhão biológica com os seus ídolos, injetando vírus retirados do corpo de celebridades e comendo doces de carne feitos com suas células-tronco.

Corpo embalado para consumo. A sátira da condição contemporânea seria óbvia e cansativa demais não fosse um interessante dispositivo imaginado pelo filme, que conecta a organicidade interna do ser humano à produção do rosto. O *readyface* é um console que remove o potencial transmissível da doença e faz com que ela se alastre apenas no corpo do pagante, permitindo a sua financeirização por meio do controle dos direitos autorais. Quando uma amostra de sangue contendo um patógeno é inserida na máquina, o dispositivo traduz a matéria orgânica em um rosto gráfico. A partir disso, os fabricantes exploram a sensibilidade do cérebro para reconhecer padrões faciais no intuito de desvelar a estrutura informacional da doença e patentear a sua forma.

Ao retratar uma sociedade que deu forma definitiva ao invisível, onde o corpo só interessa enquanto imagem, a visceralidade da carne é substituída por uma assepsia sufocante em *Antiviral*. Isso se reflete não apenas na narrativa, mas também na estética do filme, com a ausência de trilha sonora e o apelo a tons monocromáticos, que faz do branco uma presença constante nos cenários. Além disso, o horror corporal é

filmado de forma estéril, provocando indiferença no espectador. A carne, completamente subjugada, não aparece nesse filme como um empecilho para o domínio total da tecnociência sobre nossas vidas, sendo reduzida a um mero depósito de doenças destrutivas. Justamente o oposto do que é encenado em *Possessor*, que, apesar de trabalhar com muitas das mesmas premissas de *Antiviral*, apresenta obstáculos à externalização completa da subjetividade por meio do poder de resistência da matéria orgânica.

Embora esse filme de estreia tenha uma qualidade duvidosa se pensarmos em termos estritamente cinematográficos — se é que é possível fazer análise nesses termos —, parece-nos interessante perceber como o cineasta começa a construir sua carreira em torno de uma das antinomias centrais da atual cultura somática, a qual, ao mesmo tempo que articula uma apologia ao corpo, também o despreza a ponto de torná-lo descartável. Quando Brandon Cronenberg aborda esse paradoxo a partir da ideia de mapeamento do sangue, o universo retratado parece totalmente fechado a formas de vida alternativas ao sistema de vigilância e controle perpetrado pela tecnociência. Já quando pensa nessas questões a partir do cérebro, encena possibilidades de respiro, mesmo que a derrota final, em termos narrativos, seja absoluta.

Voltaremos a essas questões mais à frente, mas antes nos parece importante aprofundar um pouco mais esse paradoxo em relação ao corpo que sustenta a atual somatização da subjetividade, pois é ele que sustenta o modo de aparição do cérebro-máquina nas imagens-neuro.

6.2 Ode e ódio ao corpo na articulação do cérebro-máquina

O aprimoramento do desempenho anatômico por meio de cirurgias, a busca incessante por um estado de magreza via dietas ditas milagrosas, tratamentos estéticos invasivos visando modificação da aparência, *bodybuilding* e mapeamento da interioridade orgânica para descobrir a ancestralidade genética. Esses são só alguns exemplos que fazem da noção de que a sociedade contemporânea é caracterizada por um culto ao corpo um lugar comum. Tal intensificação de práticas de si bioascéticas[49], contudo, mascaram

[49] A bioascese é um conjunto de práticas de sujeição e disciplinamento do corpo, sejam cuidados médicos, higiênicos ou estéticos. Ao contrário do que acontece nas asceses clássicas greco-romanas, em que "a presença do outro e do mundo garantiam a materialidade do corpo" (ORTEGA, 2018, p. 45), as práticas

um outro lado da cultura somática: o desprezo pela efemeridade e fragilidade da nossa constituição orgânica.

Analisando essa contradição em *O Corpo Incerto* (2008), Francisco Ortega argumenta que essa "rejeição corporal da corporeidade" é estimulada não só pelas imagens midiáticas, mas também pelas imagens médicas que apresentam figuras fragmentadas e objetificadas, o que acaba por camuflar a visceralidade própria da nossa constituição biológica. Nessas apreensões visuais desmaterializadas do corpo, os poros, os fluidos pegajosos e todo o excesso do orgânico é substituído pela pureza desencarnada do digital. É o caso das neuroimagens geradas por tomografia computadorizada a partir da emissão de pósitrons (PET-*scan*), um exame que forma imagens do cérebro a partir de uma lógica funcional. Longe de ser uma duplicação fotográfica da nossa anatomia interior, nesse importante instrumento de diagnóstico de doenças caracterizadas pela neurodegeneração, há uma injeção de moléculas radioativas no corpo e um posterior rastreio do comportamento da atividade metabólica das células. No produto imagético gerado por esse artifício, a composição viscosa e pulsante do órgão vivo dá lugar a uma figura lisa, de estética pop, com cores neon que fazem da evidência visível algo passível de ser desvelado apenas pelo olhar mediador do especialista.

Nas artes, o uso dessas imagens desencarnadas do cérebro é recorrente, principalmente nas imagens-neuro que adotam o modelo computacional da mente e têm na noção da vida como informação a sua metáfora orientadora. Nesse modelo explicativo da subjetividade, a mente é entendida como um *software*, um conjunto de instruções imateriais executadas por um *hardware,* o cérebro, visto como um sistema material de processamento de informações.

Essa perspectiva é fundamental para entender como a figura do cérebro-máquina aparece nas imagens-neuro, já que é daí que vem a possibilidade de se pensar a transferência da mente para um suporte material não orgânico, pois nossos substratos biológicos, em especial o código genético e os circuitos cerebrais, passam a ser encarados como redes de informação que detém a nossa essência. É o que acontece em filmes como *Lucy* (2014), que traz uma cena desconcertante de uma mulher reduzida a um *pendrive* após conseguir utilizar 100% da capacidade do seu cérebro. Corpo transformado em dígito, que não sangra nem sua e é capaz de transcender à finitude da morte orgânica.

---

bioascéticas contemporâneas buscam adequar os indivíduos a normas que estão afinadas com um discurso de risco próprio do neoliberalismo.

Como consequência, a mente é apresentada no filme como instância reprogramável e replicável em objetos técnicos.

Sabe-se que a máquina como modelo explicativo do organismo vivo não é uma ideia *sui generis* da contemporaneidade, sendo, sim, uma imagem reminiscente que ganha centralidade na cultura ocidental ainda na Idade Clássica, pois dá forma à tendência do período de reduzir ontologicamente os fenômenos naturais em termos matemáticos e mecânicos. A filosofia cartesiana, por exemplo, comparou o funcionamento do organismo ao relógio, a sistemas hidráulicos, a órgãos de igreja e a instrumentos industriais. Em suas obras, Descartes defendeu a redutibilidade do corpo humano às máquinas, considerados indistinguíveis, qualitativamente, por serem ambos *coisas extensas,* ainda que apontasse certa sobressalência, em termos de grau, do orgânico em relação ao artificial devido à origem divina do primeiro.

O corpo-máquina de Descartes, contudo, não chega jamais a ser um equivalente do "verdadeiro homem". Isso fica claro na quinta parte de *O Discurso do Método*, em que ele imagina uma espécie de teste de Turing com mais de 300 anos de antecedência.

> Se houvesse máquinas assim, que tivessem os órgãos e o aspecto de um macaco ou de qualquer outro animal sem razão, não teríamos nenhum meio de reconhecer que elas não seriam, em tudo, da mesma natureza desses animais; ao passo que, se houvesse algumas que se assemelhassem a nossos corpos e imitassem as nossas ações tanto quanto moralmente é possível, teríamos sempre dois meios muito certos para reconhecer que, mesmo assim, não seriam homens verdadeiros. O primeiro é que nunca poderiam servir-se de palavras nem de outros sinais, combinando-os como fazemos para declarar aos outros nossos pensamentos. Pois pode-se conceber que uma máquina seja feita de tal modo que profira palavras, e até profira algumas a propósito das ações corporais que causem alguma mudança em seus órgãos, como por exemplo ela perguntar o que lhe queremos dizer se lhe tocamos em algum lugar, se em outro, gritar que a machucamos, e outras coisas semelhantes, mas não é possível conceber que as combine de outro modo para responder ao sentido de tudo quanto dissermos em sua presença, como os homens mais embrutecidos podem fazer. E o segundo é que, embora fizessem várias coisas tão bem ou talvez melhores do que algum de nós, essas máquinas falhariam necessariamente em outras, pelas quais se descobriria que não agiam por conhecimento, mas somente pela disposição de seus órgãos. Pois, enquanto a razão é um instrumento universal, que pode servir de todas as circunstâncias, esses órgãos necessitam de alguma disposição particular para cada ação particular; daí ser moralmente impossível que haja numa máquina a diversidade suficiente de órgãos para fazê-la agir em todas as ocorrências da vida da mesma maneira que nossa razão nos faz agir. (DESCARTES, 1996, p. 63 e 64).

A impossibilidade de confusão entre o humano e o autômato, que guiava os estudos cartesianos a respeito do funcionamento mecânico do corpo, desaparece no teste descrito por Alan Turing nos anos de 1950. Em *Computing machinery and intelligence* (2009), o matemático aponta a possibilidade de indistinção entre a inteligência humana e a da máquina ao substituir a clássica pergunta ontológica em torno da capacidade de pensamento das máquinas pela questão pragmática em torno do jogo da imitação, averiguando o potencial da inteligência computacional de *se fazer passar* por um ser humano.

Para que o pensamento sobre a técnica evoluísse nesses termos, foi preciso que, ao longo de toda a modernidade, as analogias entre a nossa constituição fisiológica e a forma das máquinas se intensificassem, movidas, dentre outras questões, pelo surgimento de instrumentos técnicos dotados de uma inteligência sensória que elimina boa parte da agência humana. É o caso, por exemplo, da máquina fotográfica e do cinematógrafo, que automatizam o processo de reprodução do mundo visível.

Como vimos no segundo capítulo a partir dos estudos de Jonathan Crary (2012), os aparelhos ópticos do século XIX foram as principais metáforas filosóficas para o entendimento da percepção organicamente determinada, sendo vistos como extensões do olho e do sistema nervoso. Nesse período, esses dispositivos, entrelaçados a outras práticas e saberes que buscavam alinhar a cognição humana à maquínica, foram essenciais para promover o disciplinamento dos corpos trabalhadores, tornando-os produtivos por meio da eliminação de todo movimento inútil e do controle da atenção. Atualmente, a aliança das ciências da vida com a teleinformática e a tendência de datificar todas as instâncias da existência radicalizam ainda mais essa aproximação do homem com o inorgânico. A interioridade, antes percebida como instância invisível e profunda, passa a ser virada do avesso ao ser anatomizada e acaba por instigar um imaginário fáustico a respeito da tecnociência. Nesse cenário, a ideia central é codificar e reprogramar o nosso texto bioquímico no intuito de transferir a mente para suportes técnicos sem qualquer perda considerável nesse processo. Ou seja, o que ainda era pensado em termos de semelhança e diferença na Idade Clássica, passa agora a ser abordado por meio da ideia de equivalência.

No cinema, também podemos mapear aparições remotas do cérebro conectado às máquinas bem antes do domínio dessa figura nas imagens-neuro contemporâneas. Talvez a aparição mais memorável seja a de *Metrópolis* (1927, Fritz Lang). Na obra, um mecanismo de interconexão do orgânico com o artificial acaba criando um duplo robótico

da personagem Maria, líder dos operários e única capaz de atrapalhar os planos da elite econômica que gerencia a cidade. Assim como acontece em *Possessor*, há uma estreita conexão entre o mercado e a tecnociência no filme, pois Hel, a cópia de Maria, é criada por meio de uma parceria entre um cientista maluco e um magnata local, Joh Fredersen, cujo intuito é usar o robô para desestabilizar a luta dos trabalhadores por melhores condições de vida.

Apesar de apresentar a figura do cérebro-máquina, o paradigma cardiocêntrico ainda ocupa um lugar central na definição da vida e da pessoalidade em *Metrópolis*, tanto no nível narrativo como no imagético. Na epígrafe da obra, por exemplo, lemos: "o cérebro e as mãos necessitam de um intermediário. É necessário que entre mãos e cérebro haja o coração". As partes do corpo servem como metáforas da organização social da cidade, em que o maior órgão do sistema nervoso representa os industriais, e as mãos, a classe operária. O coração seria a figura capaz de conduzir a conciliação de classes, promovendo uma vida mais digna para os que construíram a cidade. No filme, o coração é o filho de Fredersen, que se apaixona pela líder dos operários, Maria. Ao conhecer de perto a realidade do povo, o herdeiro tenta convencer o pai a melhorar as condições de trabalho das massas. Ou seja, enquanto o cérebro é associado à racionalidade da política econômica, é o coração que encarna noções morais.

Além dessa referência discursiva, o lugar do coração se destaca visualmente no plano quando a personagem ganha vida durante a produção do ciborgue. É justamente quando essa parte do corpo começa a brilhar na imagem que Hel começa a adquirir um rosto humano (Fig. 72). E é esse rosto ampliado — e não a sua organicidade interna — que nos permite reconhecer a presença do duplo em cena. O mal que distingue Hel da verdadeira Maria, a artificialidade, aparece revelado nas expressões obscuras da mulher-robô, na sua maquiagem pesada e na gestualidade animalesca da face (Fig. 73).

FIGURA 72 – Cabeça conectada à máquina e resistência do paradigma cardiocêntrico
FONTE: fotogramas de *Metrópolis* (1927, Fritz Lang)

FIGURA 73 – O contraste entre o rosto bondoso de Maria e o rosto diabólico de Hel
FONTE: fotogramas de *Metrópolis* (1927, Fritz Lang)

Por isso, ainda que o sujeito cerebral entre em cena aí devido à ideia de que é possível produzir uma cópia do homem por meio da conexão de um aparato tecnológico à cabeça, os outros modos de subjetivação que aparecem emaranhados em *Metrópolis* acabam por problematizar a ideia de que o corpo orgânico é uma mera contingência formadora da pessoalidade. Embora a aparência de Maria possa ser duplicada, o que surge desse processo é algo absolutamente distinto dela. Esse outro é ainda um ser sem agência, matéria copiada e reprogramada, que vira mera marionete nas mãos do mercado tecnocientífico. O filme reafirma, assim, a concepção historicamente construída do robô como alteridade inimiga da humanidade[50].

Na cultura somática, é justamente essa noção de irredutibilidade total do humano à máquina que se perde devido à ascensão do paradigma informacional da vida, que começa a se propagar entre os anos de 1940 e 1950 com mais intensidade, em meio à descoberta do DNA e das primeiras pesquisas na área da cibernética e Inteligência Artificial. No programa de pesquisa forte da IA, discute-se a possibilidade de criação de uma máquina que seja cognitivamente equivalente ao homem, ultrapassando não só o seu poder de calcular, mas adquirindo sua qualidade de ser autoconsciente.

É fato que naturalistas e filósofos das mais diferentes correntes, como Edgar

[50] Ver mais sobre isso em *A Religião das Máquinas* (2005), de Erick Felinto.

Morin[51], Humberto Maturana, Francisco Varela[52] e John Searle[53], para citar apenas alguns, questionam a abordagem do cérebro como um computador, pois consideram que identificar a inteligência humana unicamente com o cálculo é ignorar que intencionalidade e sentimento são subjacentes à mente. Esses contrapontos, contudo, não impedem que o modelo computacional domine as abordagens cognitivas e funcionalistas da mente, oriente grande parte das pesquisas das *Big Techs* e apareça amplamente difundido na cultura popular.

Não é raro, por exemplo, que matérias jornalísticas de divulgação científica sejam ilustradas pelo cérebro-máquina, como vemos nas imagens a seguir (fig. 74). A primeira, uma capa da revista *Veja* de 1998 (nº 1560), figura a ideia de que o cérebro é um *hardware*, ao fazer da cabeça uma porta de entrada para programas gravados em *CD-rom*. Na chamada prometeica, que mistura o *neurocouching* com uma abordagem puramente quantitativa de fenômenos complexos, lemos o questionável postulado de que o aumento de informações elevou o nível de inteligência da humanidade, seguido de um convite ao leitor para saber como aproveitar o potencial da máquina cerebral. Na segunda imagem, uma capa da revista *Superinteressante* de 2019 (nº 400), um cérebro plugado a computadores que habitam o interior do próprio órgão serve de ilustração para uma chamada que apresenta algumas diretrizes das pesquisas fortes em IA, como a possibilidade de ler o pensamento, implantar memória e aumentar a inteligência. Já na última imagem, uma capa da revista *Time* de 2011 (v. 177, nº 7), um cabo metálico aparece conectado à estrutura terminal do cérebro. Na chamada, somos apresentados às

---

[51] Embora considere que cérebro e computador sejam máquinas que apresentam semelhanças, pois são capazes de calcular, refutar, raciocinar e retroagir, Edgard Morin afirma que "a inteligência artificial se limita à computação, enquanto a mente humana integra a computação cerebral na cogitação, ou seja, no pensamento. (...) Ao contrário do computador, a mente/cérebro trabalha num jogo, combinando precisão e imprecisão, incerteza e rigor, e cruza rememoração, computação, cogitação. Como é extraordinariamente complexo, o espírito/cérebro trabalha com, por e contra o ruído, o que acarreta riscos enormes de erros, de ilusões, de loucura, mas também chances prodigiosas de invenção e de criação" (MORIN, 2002, p. 98).

[52] Em *A Árvore da Vida (*2010, p. 188**)**, Maturana e Varela questionam a ideia de que o sistema nervoso é representacionista e solipsista, pois não é um dispositivo definido por entradas e saídas como um computador. Isso porque consideram que o organismo, ao contrário das máquinas produzidas pela engenharia, "não capta informações do meio, como frequentemente se diz. Ao contrário, ele constrói um mundo, ao especificar quais configurações do meio são perturbações e que mudanças estas desencadeiam no organismo. A metáfora tão em voga do cérebro como um computador não só é ambígua como está francamente equivocada".

[53] Crítico ferrenho da neurociência cognitiva que trabalha com Inteligência Artificial no seu sentido forte, John Searle (1997, p. 14) questiona a ideia de que computadores adequadamente programados tenham estados cognitivos, pois defende que "é conceitual e empiricamente possível para um sistema ter capacidades humanas em algum domínio sem ter nenhuma intencionalidade".

ideias mirabolantes do guru das novas tecnologias e diretor de engenharia do Google, Ray Kurzweil. Ele aposta que, em pouco mais de vinte anos, nos tornaremos imortais devido à possibilidade de fazer um download da mente para suportes artificiais.

FIGURA 74 – Capas da revista *Veja* (1998, nº 1560), *Superinteressante* (2019, nº 400) e *Time* (2011, v.177, nº 7), respectivamente. FONTE: Google Imagens.

Se, à primeira vista, tal abordagem da subjetividade humana parece se basear em um materialismo eliminativista, ou seja, no modelo que considera que a mente é unicamente o que o cérebro faz, uma exploração mais aprofundada dos preceitos do modelo computacional nos faz ver que esse materialismo é ilusório. Isso acontece porque mantém a noção de uma mente incorpórea como fundamento do eu, pois, no fim das contas, a informação que a constitui é uma substância passível de ser deslocada de sua materialidade constituinte e transferida para um outro suporte. Paula Sibilia, em *O Homem Pós-orgânico* (2015), chama essa substituição do dualismo tradicional que opõe corpo e alma por esse que relaciona *hardware* e *software* de "neocartesianismo high-tech", o qual faz da carnalidade uma mera contingência à espera de uma singularidade tecnológica que permita o seu descarte ou, pelo menos, o seu aprimoramento. Segundo ela, nas idealizações ainda metafisicas do ser humano que aparecem na área da cibercultura e da teleinformática, a carne é um incômodo a ser ultrapassado.

> A materialidade do corpo teria virado um entrave a ser superado para se poder mergulhar livremente no ciberespaço e vivenciar o catálogo completo de suas potencialidades. Com sua teimosia orgânica, porém, o corpo humano resiste à digitalização, recusando as tentativas de total submissão às modelagens desdobradas pelas tecnologias da

> virtualidade. Mas, mesmo assim, o sonho persiste nesse imaginário: a ideia de abandonar o corpo — ou, pelo menos, *este* corpo — para adentrar um mundo de etérea perfeição digital, povoado de nuvens e de avatares (SIBILIA, 2015, p. 95).

Essa ânsia por desencarnação, que guia as utopias tecnocientíficas contemporâneas, tem sido analisada por Sibilia e muitos outros teóricos da comunicação como uma reformulação do impulso gnóstico tradicional. A autora acredita que a rejeição da materialidade do corpo que baseia essa forma de religiosidade ganha um novo rosto na cultura contemporânea ao aparecer atrelada a certo culto da tecnologia e, principalmente, ao conceito de informação. A imagem central trabalhada nesse cenário é o da matéria dissolvida na luz, dos átomos transformados em *bits*.

Erick Felinto, em *A Religião das Máquinas* (2005), explica que a gnose, ao ser abordada como fenômeno intelectual transhistórico, pode ser entendida como o gesto de alocar no interior do sujeito o princípio divino, a consciência desmaterializada que consegue escapar às limitações temporais e espaciais do corpo. No atual processo de reencantamento da ciência, em que a espiritualidade aparece mais uma vez entrelaçada à técnica, a imagem do *self* divinizado e ubíquo entra em cena na possibilidade de sua expansão pelo espaço virtual das redes. Segundo o autor, nesse "gnosticismo de computador", a tecnologia não é mais vista como uma mera extensão do homem, mas é o humano que passa a ser fagocitado pela máquina.

O que a concepção do sujeito cerebral de Vidal e Ortega (2019) nos permite acrescentar a esses diagnósticos é o entendimento de que o cérebro é o elemento central desse impulso gnóstico que domina a tecnocultura contemporânea, sendo ele o último elemento orgânico a ser descartado em um possível processo de mapeamento total dos dados informacionais do corpo, pois supostamente abriga os elementos essenciais que definem a pessoa humana. O órgão adquire, assim, as antigas qualidades designadas à alma, aparecendo como o guardião do *self* divinizado, de uma consciência informacional que pode se tornar imortal com o avanço do conhecimento científico.

No cinema, durante muito tempo, esse impulso gnóstico foi encenado em narrativas que abordavam o transplante de cérebro de um corpo para outro. Desde os anos de 1930, inúmeras versões cinematográficas do mito de Frankestein discutiram os efeitos que erros decorrentes dessa cirurgia, como o uso de um órgão defeituoso, geram na conformação da pessoalidade da criatura operada. Além dessas adaptações do romance de Mary Shelley, a partir dos anos de 1940, momento de ascensão do modelo

computacional da mente, começam a aparecer filmes que apresentam cérebros isolados em uma cuba, conectados a um maquinário tecnocientífico supostamente capaz de conservar o sujeito (fig. 75). É o que acontece em *A Dama e Monstro* (1944, George Sherman), *O Cérebro Maligno* (1953, Allan Dowling), *O Cérebro que Não Queria Morrer* (1962, Joseph Green), *They Saved Hitler's Brain* (1968, David Bradley) e *Project X* (1968, William Castle). Em todos esses exemplos, o resultado da separação do cérebro, ou mesmo da cabeça, do restante do corpo é a criação de um duplo monstruoso, incapaz de agenciar os afetos humanos em toda a sua complexidade. Por outro lado, as criaturas têm capacidades físicas e cognitivas que nos superam, como uma força exacerbada e a possibilidade de mover objetos apenas com a potência da mente.

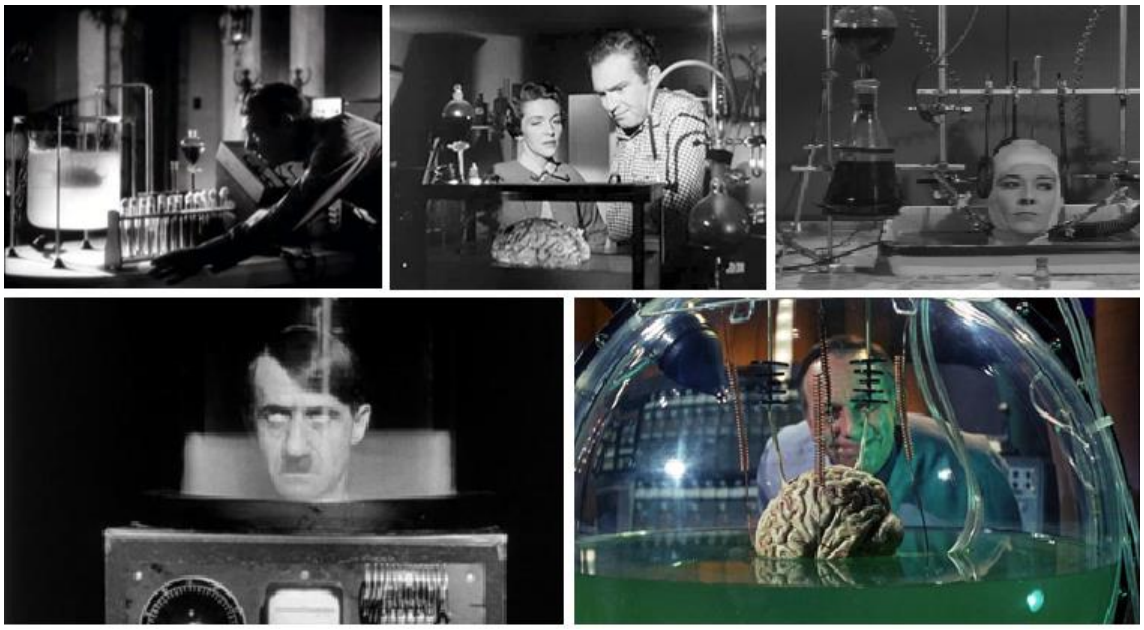

FIGURA 75 – O cérebro em uma cuba. FONTE: fotogramas de *A Dama e Monstro* (1944, George Sherman), *O Cérebro Maligno* (1953, Allan Dowling), *O Cérebro que Não Queria Morrer* (1962, Joseph Green), *They Saved Hitler's Brain* (1968, David Bradley) e *Project X* (1968, William Castle), respectivamente.

Nas imagens-neuro, também não é raro ver o cérebro isolado em uma cuba, com a diferença de que os filmes contemporâneos se valem da tecnologia digital e das possibilidades da internet. Nessa atualização de filmes cerebrais mais remotos, há uma inversão da questão centralmente proposta. Em vez de pensarem sobre a deterioração do homem que se dá na conexão com as máquinas, as imagens-neuro tendem a abordar a humanização dos computadores. Em *Ex Machina* (2015, Alex Garland), por exemplo, a criação de um cérebro totalmente artificial (Fig. 76), formado pelo cruzamento de dados disponíveis online, permite a criação de um androide que se reconhece enquanto ser humano. Na esteira de muitos filmes abordados aqui, também há um interessante jogo

entre o rosto e o cérebro, ambos artificiais nesse caso. À medida que vai se reconhecendo como humana, a garota andróide do filme vai desejando camuflar a sua estrutura metálica, a ponto de aparecer, ao final da obra, com sua artificialidade constituinte completamente encoberta por roupas e pele produzida em laboratório. O elemento que parece atiçar a fagulha da intencionalidade é justamente o rosto, artifício comunicacional central nas culturas humanas, dado a ela desde o princípio por seu criador para tornar possível a alteridade (Fig. 77).

FIGURA 76 e 77 – O cérebro artificial e o rosto cerebralizado
FONTE: fotogramas de *Ex Machina* (2015, Alex Garland)

As fantasias articuladas por essas narrativas do pós-humano, que sonham com a desmaterialização total da mente, visam substituir esse derradeiro pedaço de carne por um sistema inorgânico e digital que nos faça escapar do tempo, do nosso destino animal. Nessa perspectiva, o cérebro-máquina está longe de ser o anjo exterminador do humanismo, pois ao invés de deslocar o homem do centro do mundo, reafirma o nosso afastamento de tudo que nos rodeia. Acredita-se, e trabalha-se para isso, que o progresso científico nos fará ocupar todas as perspectivas da teia da vida. Nessas reinterpretações fisiológicas do sujeito transcendental, a substância pensante, mais uma vez isolada, é tida como uma instância puramente informacional.

Essa abordagem da relação entre mente e matéria, que opõe o corpo ao cérebro, é um modo recorrente de articulação do cérebro-máquina nas imagens-neuro. Quando esse modelo entra em cena nos filmes, principalmente nas ficções científicas *mainstream*, a figura antropológica do sujeito cerebral aparece muitas vezes sem ressalvas, pois o cérebro conectado e em rede permite a reprogramação da mente sem alterar a pessoalidade do indivíduo duplicado.

Esse modo de articulação do cérebro-máquina nas imagens-neuro parte do princípio de que real e virtual não fazem parte de uma mesma ordem ontológica, sendo o cérebro o lugar que opera essa distinção. Daí o corpo extracerebral ser descartado, pois as imagens da percepção vistas em cena são, antes de tudo, imagens cerebrais que

funcionam como duplicações do mundo. O real é apresentado aí como sendo o mundo concreto, que independe dos processos perceptivos, e o virtual, a realidade ilusória concebida pelas ficções afetivas do cérebro.

Nessa reencenação futurista do transcendentalismo cartesiano, há uma reafirmação de antigas dualidades, como a separação total do eu e do mundo, do externo e do interno, do corpo e do cérebro. Ao abordarem a dicotomia real-virtual e, por consequência, o problema mente-matéria, obras como *Johnny Mnemonic* (1995, Robert Longo), *Matrix* (1999, irmãs Wachowski) e *O 13º Andar* (1999, Josef Rusnak) constroem o entendimento do real como o espaço exterior à mente, reduzida nesses casos ao cérebro, e do virtual como uma aparência projetada pela capacidade representacional do maior órgão do sistema nervoso.

Por mais que as duas instâncias possam interagir em algum momento nessas obras, real e virtual ainda são apresentados como ontologicamente distintos. Esses produtos culturais nos dão a impressão de que o que está fora e independe do sujeito deve ser considerado bom, aberto à diferença e à liberdade, enquanto o virtual/cerebral deve ser encarado como representativo do mal, um universo fechado e determinista. Curiosamente, esses filmes acabam por se valer dos mesmos artifícios que denunciam, pois a luta por emancipação não se dá no plano apresentado como real, mas também dentro da matriz projetiva. Em busca do real perdido, os protagonistas lutam para retomar o controle do cérebro e sair da caverna platônica que os mantêm alheios a essa situação de dominação passiva. Ou seja, o cérebro ocupa aí uma posição paradoxal: é um objeto de submissão e controle, mas também oferece a possibilidade de resistência ao sistema de vigilância que marca a cultura de mídia globalizada. Basta saber utilizar a potência da matriz projetiva com razão.

Entendendo que é da natureza dos produtos culturais apresentar premissas muitas vezes incompatíveis em uma mesma obra, já que os filmes não procuram responder aos problemas da ciência, consideramos que esse modelo reducionista é dificilmente seguido à risca nos filmes, sendo apenas uma das lógicas de articulação do cérebro-máquina nas imagens-neuro.

A outra lógica propõe um curto-circuito entre as instâncias do real e do virtual, fazendo do cérebro um elemento tão essencial quanto os outros órgãos e sentidos na composição da subjetividade, pois ele já não é apresentado como substrato representacional ou um recipiente de lembranças, mas o veículo de uma ação, um centro de comunicação e escolha. Nesse modo encenação do cérebro-máquina, a subjetividade

é constituída de modo relacional, por toda a matéria orgânica do indivíduo e pela sua interação com o mundo. É isso que gera ruído nas tentativas de transferência da mente para as máquinas, no caso das ficções científicas, ou que desestabiliza a abordagem da memória como um fenômeno que pode ser explicado unicamente a partir do sistema nervoso, como acontece nos dramas psicológicos.

Nas imagens-neuro que acentuam esse segundo modo de aparição do cérebro-máquina, não é que o sujeito cerebral esteja ausente, mas ele entra em cena para ser questionado. É o que acontece, por exemplo, em *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), que apresenta um vocabulário baseado na perspectiva neurocultural e alguns elementos figurativos que reforçam a redução cerebralista da mente, ao mesmo tempo que constrói um jogo interativo baseado no princípio de coalescência entre real e virtual. Para isso, faz do corpo um elemento central para a estruturação da narrativa em abismo, desierarquizando os órgãos que o compõem.

É o que acontece também em *Possessor*. Em um primeiro momento, a mente é apresentada como instância definidora da pessoalidade, operando de forma restrita no cérebro, sendo por isso passível de ser transferida por meio da conexão do órgão com as máquinas. Ao longo do filme, contudo, o resto do corpo e as interrelações são mostrados como elementos essenciais de constituição do sujeito, o que acaba por desencadear erros da missão, tornando a possessão corporal um pesadelo. Como veremos, no final do filme há aplicação do princípio do sujeito cerebral, mas isso faz com que a personagem principal desapareça, pois o triunfo da interface é um processo de perda de si. Como observaremos no tópico seguinte, a Tasya que vemos nas últimas cenas da obra foi reduzida a um corpo desprovido de pessoalidade, espécie de humano robotizado, que não consegue mais operar a síntese do tempo.

Diante do exposto, consideramos que as imagens-neuro costumam ativar modos conflitantes de subjetivação e, por isso, acabam por tratar a cultura somática de forma ambígua. Ora operando uma economia imagética que prega o descarte do corpo extracerebral e, em última instância, a própria materialidade do cérebro em favor de máquinas capazes de absorver todas as suas propriedades, ora faz da fragilidade do organismo humano e das interrelações que ele estabelece com o mundo um elemento de entrave para a narrativa de transferência mental.

Essa ambivalência não é uma exceção de *Possessor*, aparecendo nas filmografias de muitos outros cineastas contemporâneos. Por tudo isso, consideramos que defender o sujeito cerebral como condição epistêmica das imagens-neuro não significa dizer que os

filmes contemporâneos simplesmente reproduzem um neurocentrismo acrítico, mas, sim, que acabam também por subverter os seus postulados. Quando fazem isso, nos mostram que o cérebro-máquina já deixou, há muito tempo, de ser uma fantasia do porvir.

6.3 O triunfo da temporalidade da máquina nas imagens-neuro

No ensaio *Os Mundos da Ficção Científica* (1989), Umberto Eco traz uma interessante e influente classificação das formas de aparição da ciência e do fantástico na literatura especulativa, sendo o caminho mais usual o que ele chama de metacronia, um tipo de ficção que busca antecipar as condições futuras a partir de uma extrapolação imaginativa das características da sociedade atual[54]. Segundo o filósofo italiano, por mais que a metacronia apresente um universo estruturalmente diferente do presente, "o mundo possível é possível (e verossímil) exatamente porque as transformações a que foi submetido nada mais fazem do que completar as linhas de tendência do mundo real" (ECO, 1989, p. 168).

É esse jogo temporal que vemos ser articulado em *Possessor*, que se vale de noções a respeito da datificação da subjetividade no capitalismo neoliberal para imaginar uma tecnologia futurística que permite a transferência da mente de um corpo para outro. O filme seria uma metacronia perfeita, não fosse o estranho gesto do cineasta de alocar a narrativa no ano de 2008. Incorporando elementos do que Eco (1989) chama de ucronia, *Possessor* elabora uma reconstrução alternativa do passado para melhor demarcar as linhas de força que estruturam o presente e definem o porvir.

Esse retrofuturismo aparece na obra por meio da trama e das técnicas utilizadas por Cronenberg para fazer sentir o horror tecnológico: em vez das facilidades do CGI, são as máscaras de látex, o *stop motion* e a maquiagem que ajudam a montar visualmente a fusão das mentes de Tasya e Colin; já os computadores que permitem a interface entre os dois lembram computadores antigos, da segunda e terceira geração, cheio de cabos, botões grosseiros e etiquetas com códigos alfanuméricos.

Antes de discutirmos os elementos narrativos e visuais que conformam essa meta/ucronia em *Possessor*, parece-nos necessário refletir um pouco sobre o ano escolhido pelo cineasta. Talvez o principal marco histórico de 2008 seja a falência do

[54] As outras formas elencadas por Eco (1989) são a alotopia, que apresenta um mundo fantástico alternativo ao real; a utopia, que busca arquitetar um "não lugar" que represente uma sociedade ideal; e a ucronia, que constrói uma história alternativa do passado.

banco *Lehman Brothers*, em 15 de setembro, dia que ficou conhecido como "segunda-feira negra" por ter gerado uma reação em cadeia que fez despencar as bolsas de valores ao redor do mundo. O agravamento da maior crise financeira registrada desde 1929 foi causado, em termos gerais, pela expansão artificial do crédito imobiliário no mercado norte-americano, em que o financiamento de imóveis não encontrou lastro na realidade. Uma crise, portanto, da racionalidade do mercado financeiro, que sustentou por anos uma riqueza fictícia, desconectada da produção de bens e serviços[55].

Além de 2008 ter sido um ano revelador do agravamento da virtualização da economia, ele marcou também a expansão da comunicação interpessoal mediada por aparelhos eletrônicos. Nesse ano, surgiu a primeira versão oficial do sistema operacional *Android,* e o *Facebook* tornou-se a rede social com maior quantidade de usuários do planeta, além de ter lançado a ferramenta de bate-papo que abriu caminho para o aparecimento posterior do *WhatsApp*[56].

Todos esses mecanismos foram fundamentais para transformar a comunicação global nos últimos anos, tendo efeitos na nossa organização política e social. Dentre esses efeitos, o filme de Cronenberg destaca — por meio da sátira da possessão literal do corpo — a formação de identidades cada vez mais fluidas e intercruzadas, construídas pela mediação tecnológica e pela indiscernibilidade entre o público e o privado, entre o dentro e o fora.

Foi esse estranhamento, cada vez mais profundo, da racionalidade econômica neoliberal na vida íntima dos cidadãos o fator determinante para o cineasta querer situar o filme no passado. Isso, por conta também das revelações feitas por Edward Snowden, ex-agente de estatais estadunidenses como a CIA, Agência Central de Inteligência, e a NSA, Agência de Segurança Nacional. Embora os relatórios só tenham sido vazados em 2013, uma das informações mais importantes contidas nesses documentos é o fato de ter sido a partir de 2008 que a NSA passou a ter acesso aos aparelhos telefônicos das pessoas comuns por meio do *DropoutJeep*, um *software* que permite controle total do *Iphone*[57].

---

55 Ver mais sobre isso em *A Crise Financeira Global e Depois: Um Novo Capitalismo?* (2010), de Luiz Carlos Bresser-Pereira.

56 Ver mais sobre isso em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2014/02/facebook-completa-10-anos-veja-evolucao-da-rede-social.html>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022

57 Fonte: <https://oglobo.globo.com/economia/nsa-tem-acesso-total-ao-iphone-diz-forbes-11187186>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022.

Brandon Cronenberg destacou, em várias entrevistas de divulgação de *Possessor*, o papel central que as revelações de Snowden tiveram em seu processo criativo, já que, à época dos vazamentos, ele escrevia a primeira versão do roteiro. Em entrevista ao crítico Carlos Aguilar (2020), o cineasta explica que o filme busca discutir ansiedades do mundo contemporâneo, em especial a invasão da privacidade por mecanismos ocultos ou cujo funcionamento ainda não é claro para as pessoas, como a influência que o cruzamento da mineração de dados com a produção algorítmica tem em nossas vidas. Na passagem a seguir, ele discorre um pouco sobre o temor de estarmos nos tornando seres facilmente hackeáveis.

> Os vazamentos de Snowden aconteceram enquanto eu escrevia. Sentia muito desespero ao pensar na morte da privacidade através da tecnologia, e isso foi a porta de entrada para a história. Mas também penso que agora é particularmente relevante a questão de onde vêm os nossos impulsos. Nós temos a sensação de sermos entidades unificadas, com as nossas vontades, mas na realidade cada ser humano é um coro de desejos e impulsos conflituosos. São apenas algumas dessas ideias que vêm do nosso próprio cérebro. Por exemplo, há uma ciência muito interessante que está sendo feita, que estuda como os nossos microbiomas afetam ideias e impulsos. Somos em parte impulsionados por microrganismos no nosso sistema digestivo, por exemplo, ou por parasitas no nosso corpo. Claro que, de uma forma mais figurativa, podemos falar de infecções psicológicas, das ideias que recolhemos de outras pessoas sem saber, e isso é particularmente relevante neste momento. Quando olhamos para o que está acontecendo nos meios de comunicação, (...)todos nós, numa espécie de grande escala, somos hackeáveis ou passíveis de manipulação, pois temos ideias que pensamos serem nossas, mas estão realmente nos sendo impostas com propósito de outro lugar... isso é muito interessante e aterrador. (CRONENBERG, 2020, np)[58]

Ainda que Cronenberg reconheça que a instabilidade do *self* é um dado intrínseco do humano enquanto ser social e biológico, o cineasta parece especialmente preocupado com a intensificação da cyber-vigilância. Por isso, parece-nos que o cérebro-máquina não aparece em *Possessor* como um elemento que busca apontar para o futuro, para uma singularidade tecnológica que irá conformar o pós-humano, como é comum a muitas imagens-neuro que abordam o entrelaçamento do corpo orgânico com o artificial. Embora nada impeça que o filme seja visto somente enquanto ficção científica preditiva, o gesto de voltar a 2008 é significativo e parece buscar desvelar as condições de sociabilidade da fase atual do capitalismo, que já monetiza a subjetividade ao quantificar informações

[58] Entrevista completa disponível em: <https://www.rogerebert.com/interviews/psychological-infections-brandon-cronenberg-on-possessor>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022.

comportamentais dadas às máquinas pelas pontas dos dedos. Para mostrar isso como uma experiência aterradora para o sujeito, o cineasta torna esse período ainda mais estranho para o espectador ao ampliar as possibilidades de intromissão na interioridade orgânica, mais particularmente no cérebro, órgão fetichizado na atual economia da atenção. Esse caminho interpretativo da obra não aparece apenas nas entrevistas concedidas pelo diretor, mas se desenrola no próprio filme. Não à toa, a empresa de mineração de dados mostrada em *Possessor* se chama *zoothro*, como se o monitoramento e a financeirização do comportamento *on-line* dos usuários fizessem a espécie humana ser observada como em um zoológico. Além disso, dominar completamente o corpo de um outro é, no filme, uma questão de ajuste quantitativo, como mostram os aparelhos de regulagem da interface. As máquinas que vemos em cena apresentam sequências alfanuméricas que, contextualmente, sabemos darem acesso a diferentes camadas da mente de um outro. Esses números, por sua vez, lembram endereços de redes e senhas de *wi-fi*, elementos que dão acesso às máquinas caseiras que abrigam uma parte da nossa memória.

O filme chega mesmo a associar a figura de um empresário da área da tecnologia da informação, que pode muito bem ser uma referência a um Mark Zuckerberg ou um Larry Page, à possessão do corpo possibilitada pelo cruzamento das máquinas com a ciência de dados (fig.78). Isso acontece na cena em que Colin é alvejado com um tranquilizante por um funcionário da empresa de Taysa. O intuito dele é regular artificialmente o corpo do rapaz para que a assassina de aluguel volte a ter controle total do hospedeiro. Enquanto está dormindo, Colin tem alucinações e lembra-se do rosto desfigurado do sogro, o magnata dono da *zoothro* que sofreu um atentado por parte de Tasya. A imagem desse homem aparece nas suas paisagens mentais atrelada aos aparelhos de calibragem da interface, que se assemelham a componentes de um computador desmontado.

FIGURA 78– Associação entre o empresário da área da tecnologia da informação e o mecanismo de possessão corporal. FONTE: fotogramas de *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg)

Outro modo de *Possessor* articular uma crítica ao ecossistema de mídia contemporâneo é por meio do mecanismo usado por funcionários da empresa de Tasya para checar se ela está realmente controlando o corpo de Colin. Não se trata do dispositivo

rememorativo que comentamos anteriormente, que a estimula a reconhecer objetos do seu passado, mas uma identificação mais automatizada de imagens. Habitando o corpo do hospedeiro, Tasya olha para fotos de animais enquanto escolhe qual é a designação correta para eles dentre duas opções dadas (Fig. 79). Esse mecanismo de checagem da sua estabilização mental lembra um *reCAPTCHA*, instrumento de segurança utilizado na internet para diferenciar programas de software que executam tarefas automatizadas (os chamados *bots*) de seres humanos. No formato mais utilizado hoje em dia, uma caixa do teste exibe uma grade com diversas imagens e solicita que os usuários selecionem apenas as fotos com elementos similares, como semáforos ou placas de trânsito (fig. 80).

FIGURA 79 – Teste automatizado de reconhecimento de imagens
FONTE: fotogramas de *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg)

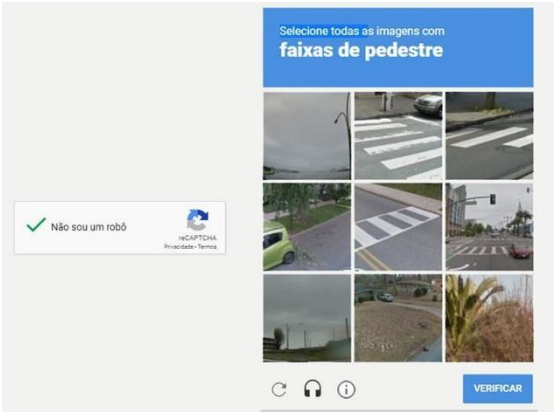

FIGURA 80 – *reCAPTCHA*. FONTE: Google imagens

No método, o usuário acaba por tornar a máquina mais inteligente, no sentido de ampliar o seu poder de cálculo, pois auxilia no reconhecimento de padrões cada vez mais complexos. Nesse processo de aprendizagem das máquinas, elas acabam por nos impor testes cada vez mais desgastantes, apresentando imagens progressivamente mais complicadas de serem diferenciadas. Não é raro, por exemplo, que tenhamos que repetir o teste inúmeras vezes para provarmos para a inteligência artificial que não somos um robô, uma inversão irônica, para dizer o mínimo, do teste de Turing.

A atualização mais recente do *reCAPTCHA* visa facilitar esse reconhecimento, pois conseguimos atestar a nossa humanidade com apenas um clique na opção "não sou um robô". Enquanto isso, invisível aos olhos do usuário comum, o software avalia tendências de comportamento na internet, como tempo de tela e região dos cliques, buscando identificar o risco de o usuário ser um *bot*.

Essa facilitação do teste de Turing invertido vem acompanhada de uma intensificação da vigilância. Isso é visível em matérias feitas à época do lançamento do instrumento, que buscavam tranquilizar os usuários ao apresentarem os benefícios proporcionados pelo programa do Google. Um exemplo é a reportagem do G1 intitulada *É normal um teste de reCaptcha decidir que você 'não é um robô' só com um clique?* (2019), que compara o mecanismo com a possibilidade de ter um agente de "fiscalização em cada esquina" da internet, o que garantiria que as nossas interações online estão sendo "realizadas apenas por humanos de verdade". O mais interessante desse texto é a constatação de que "não é possível saber exatamente quais os fatores que o Google leva em conta para liberar um acesso sem a checagem". Esse segredo seria para o nosso próprio benefício, "já que os programadores de robôs poderiam burlar a tecnologia se soubessem desses detalhes"[59]. A opacidade agora é um privilégio das máquinas, enquanto nós, seres humanos, nos tornamos cada vez mais transparentes.

É pelo fato de Brandon Cronenberg promover esse tipo de alusão ao atual ecossistema de mídia que consideramos que o cérebro-máquina não aparece em seu filme para especular sobre os limites entre o humano e o robô. Em vez de articular o paradigma informacional que explica o cérebro e a mente a partir do computador, o filme faz justamente o esquema oposto ao denunciar como a construção das máquinas têm adotado o organismo como modelo estrutural. Na arquitetura das plataformas digitais, baseada na gestão algorítmica da nossa atenção, há uma retroalimentação entre o usuário e o computador: nutrimos as máquinas com dados comportamentais, e esses, depois de processados, quantificados e hierarquizados, voltam para nós por meio do marketing direcionado. Assim, não são as máquinas que se tornam seres mais inteligentes que os humanos, somos nós que ficamos presos aos limites temporais do aparelho, investindo na mobilização dos mesmos afetos, sem conseguir encontrar espaço para a criação do novo.

---

[59] Ver matéria completa em: <https://g1.globo.com/economia/tecnologia/blog/altieres-rohr/post/2019/06/13/e-normal-um-teste-de-recaptcha-decidir-que-voce-nao-e-um-robo-so-com-um-clique.ghtml>. Data do último acesso: 10 de julho de 2022.

Em *Técnicas do Observador* (2012, p. 128), Jonathan Crary demonstra como esse tipo de redução metonímica do homem às máquinas entra em cena ainda no século XIX. Nesse período, em vez do homem fazer uso das ferramentas de trabalho, relação metafórica própria da Idade Clássica, o sujeito passa a ser usado por elas ao ser submetido "a uma relação de contiguidade e de permutabilidade". Ou seja, enquanto a relação se dá por semelhança conceitual nos séculos XVII e XVIII, homem e máquina aparecem unidos em termos de relações mútuas na Idade Moderna, o que abre espaço para a redução ontológica de uma das partes a características da outra. Isso aparece de forma mais evidente no ambiente fabril[60], mas é a incidência desse fenômeno nos usos que o observador faz dos aparelhos ópticos das décadas de 1830 e 1840 que interessa o historiador da arte.

> "Ser posto para trabalhar" pode soar inadequado em uma discussão sobre aparelhos ópticos, mas o observador do estereoscópio e do fenacistoscópio, aparentemente passivo em razão de suas capacidades fisiológicas específicas, foi mesmo transformado em um produtor de formas de verossimilhança. O que o observador produziu, reiteradas vezes, foi a transformação sem esforço das imagens paralelas, bidimensionais e enfadonhas dos cartões estereoscópicos em uma tentadora aparição de profundidade. O conteúdo das imagens é muito menos importante do que a rotina incansável de mover um cartão após o outro e de criar o mesmo efeito repetidamente, mecanicamente. Os cartões monótonos e produzidos em massa são cada vez mais transubstanciados em uma visão obrigatória e sedutora do "real" (CRARY, 2012, p. 128).

Crary chama atenção também para o fato de a obsolescência desses aparelhos, e a sua posterior substituição por máquinas mais automatizadas, não ter se dado apenas por questões de aperfeiçoamento tecnológico, mas por esses dispositivos ainda dependerem de certo envolvimento físico do observador com o aparelho, notadamente das propriedades fisiológicas do olho. Além disso, eles ainda revelavam a natureza de suas estruturas operacionais, o que não correspondia mais às necessidades da modernidade. Enquanto o estereoscópio era "insuficientemente fantasmagórico", no sentido de que não aplicava o princípio de inseparabilidade total entre o observador e o aparelho, a máquina

[60] Crary baseia-se aí na avaliação das relações de trabalho feita por Marx em *O Capital*, que explica a passagem do trabalho manual para a manufatura, ou da ferramenta para a máquina, nos seguintes termos: "assim que o homem, em vez de trabalhar com um instrumento no que tange ao seu labor, torna-se meramente a força motriz de uma máquina, é um simples acaso que a força motriz se disfarce de músculo humano, já que ela também pode assumir a forma do vento, água ou vapor" (MARX *apud* Crary, 2012, p.125).

fotográfica une ambos em um único ponto de vista. Essa substituição evidencia a diminuição do corpo enquanto força política, já que "as bases do espetáculo e a 'percepção pura' do modernismo abrigaram-se no território recém-descoberto de um espectador plenamente corporificado, mas o triunfo final de ambos depende da negação do corpo, de suas pulsações e seus espectros, como fundamento da visão" (CRARY, 2012, p. 133).

Voltando a *Possessor*, suas referências ao ecossistema contemporâneo de mídias digitais parecem querer dar forma aos problemas envolvidos na gestão tecnológica da subjetividade. Isso, porque, ao longo do filme, acompanhamos a deterioração da mente de Tasya, cuja exposição prolongada à interface acaba por provocar nela um vício. Já nas primeiras cenas, vemos que ela está isolada da família e do mundo social, mas não conseguimos decidir se o afastamento do marido e do filho é a realização de um desejo da personagem ou se é algo arquitetado pela empresa em que trabalha. Essa dúvida aparece logo após a primeira experiência de transferência mental. Ao voltar a si, ainda enjoada e atordoada pelo processo desgastante, Tasya diz que vai passar uns dias em casa com a família. Sua chefe, Girder, reage chateada à declaração e lembra Tasya que ela se separou do marido, que não tem mais para onde voltar e que não se recorda disso por conta da desestabilização mental provocada pela interface. Tasya resolve ir mesmo assim. Em casa, nenhum sinal de que aquele rompimento teria de fato acontecido, pois o marido lhe recebe de forma carinhosa e tenta, inclusive, impedir que ela retorne ao trabalho. É como se Girder estivesse tirando proveito do atordoamento provocado pela imersão na interface para manipulá-la, para reduzi-la a um cérebro funcionário.

De todo modo, a assassina de aluguel já está tão viciada na experiência de possessão corporal que não consegue mais viver fora do avatar. Quando volta para casa, nas folgas do trabalho secreto, ela se sente perdida, disfuncional diante do afeto do filho e do marido. Os únicos momentos em que Tasya consegue experimentar o instante é quando sua mente divaga, e ela acaba por substituir a exterioridade do mundo por imagens mentais que remetem a experiências vividas quando ela estava possuindo um outro corpo por meio da interface. Um exemplo disso aparece na cena em que ela transa com o marido de forma automática, parecendo ser indiferente ao ato, até o momento em que começa a imaginar marcas do assassinato que cometeu no corpo dele. É só quando passa a enxergar, no pescoço do parceiro, as perfurações sangrentas que viu nos dias anteriores por meio do avatar, que ela consegue finalmente ter algum prazer.

É também para reforçar a ideia de que a personagem se perdeu completamente na

recorrência da atividade de transferência mental que o cineasta se vale do horror corporal. No filme, Girder informa que os assassinatos devem ser cometidos com arma de fogo, de forma limpa e distanciada, mas Tasya acaba sempre se descontrolando nos instantes cruciais e estraçalhando o corpo de suas vítimas com faca. Logo, ficamos sem saber se essa pornografia da carne que vemos em cena é um impulso de Tasya ou dos corpos que ela habita temporariamente.

Por isso, ao se valer da ucronia e jogar a singularidade do cérebro-máquina no passado, Brandon Cronenberg mostra que a redução do homem a sua massa cinzenta, processo que o isola do mundo e do próprio corpo, é um projeto em andamento. No panóptico digital contemporâneo, o sujeito cerebralizado é o pilar de sustentação da externalização da subjetividade, fato que independe da "verdade" sobre a mente estar ou não contida no órgão, pois a articulação da premissa possibilita a mobilização de práticas e discursos que visam reduzir e monetizar a capacidade cognitiva por meio da ciência de dados. Por mais que o cineasta apresente a resistência da carne extracerebral a esse processo de captura, a obra, como um todo, parece querer enfatizar que o maior órgão do sistema nervoso já está emaranhado à governabilidade neoliberal e sua tendência de colonização do tempo humano.

Um dos principais efeitos dessa tendência de ajuste da temporalidade humana à maquínica é a alienação do indivíduo em relação à comunidade e a si mesmo. Atomizado, ele aparta-se do mundo social e perde capacidade introspectiva ao internalizar modos de subjetivação que o tornam menos consciente do papel do outro na formação da sua pessoalidade. Parece-nos ser nesse sentido que Jonathan Crary (2013) argumenta que o automatismo, que começa a sustentar a percepção ainda na aurora da modernidade, rompe com aspectos cruciais da interioridade tal como ela foi pensada na Idade Clássica, pois retira dela a potência política do devaneio, do transe e da desatenção. Esse "terreno de resistência" estaria perdendo espaço para as temporalidades dos padrões capitalistas, baseadas na rotinização e na coação.

> O automatismo (...) coloca a noção de estados absortos que não mais dizem respeito a uma *interiorização* do sujeito, isto é, a uma intensificação do sentido do próprio ser. A interioridade do que Hegel chamou de Romantismo não foi ultrapassada, e sim virada do avesso, invertida para uma condição de exteriorização: a atenção como uma interface sem fundo simula e desloca o que poderiam ter sido estados autônomos de autorreflexão ou de um *sens intime* [sentido interior]. A lógica do espetáculo prescreve a produção de indivíduos separados e isolados, mas não introspectivos (CRARY, 2013, p. 105, grifo do autor).

Essa perda da capacidade introspectiva é central na construção da personalidade de Tasya, aparecendo, de forma simbólica, na cena que mostra um divã vazio ao lado da personagem, enquanto ela está conectada cerebralmente à máquina que permite a interface (fig. 81). Nas cenas iniciais, esse divã é ocupado pela sua chefe, que escuta as dificuldades enfrentadas pela personagem. Já no final do filme, Tasya, completamente acomodada ao processo de neuropossessão, não precisa mais do outro, pois não existe mais sentido interior a ser decantado. Além disso, o seu corpo não sofre mais com o processo de transferência mental, nem mesmo diante das mortes violentas do seu marido e filho, perpetradas por ela mesma. Indiferente ao mundo que a rodeia, a desconexão da interface não provoca mais o vômito, a respiração alterada e as contorções faciais que vemos no começo do filme. O sofrimento físico-mental foi abolido, pois Tasya aderiu completamente à temporalidade das máquinas.

FIGURA 81 – O divã vazio e o esgotamento da interioridade *psi*
FONTE: fotograma de *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg)

Mas que temporalidade é essa? Lyotard, em Se *Pudermos Pensar Sem um Corpo*[61], ajuda-nos na meditação. Em meio ao fortalecimento do modelo computacional da mente, o filósofo propôs elucubrar sobre a possibilidade de fabricação de um hardware que fosse capaz de mobilizar um pensamento do mesmo modo que um corpo orgânico consegue fazer. Depois de abordar inúmeros pontos de vista a respeito da natureza da

[61] Palestra proferida na Universidade de Siegen, na Alemanha, em 1986, a convite do então professor Hans Ulrich Gumbrecht.

mente humana e de diferenciá-la do modo binário de processar informação operado pelas máquinas, ele chega à conclusão de que pensar sem um corpo só seria possível se conseguíssemos criar uma inteligência artificial capaz de lidar com o peso da memória. Memória essa que ele não conecta somente à capacidade de lembrar, mas também, e principalmente, ao não pensado e à hesitação dos estados de suspensão.

> Este sofrimento, se é que com efeito ele define o verdadeiro pensamento, deve-se ao fato de pensarmos o que já antes foi pensado, o que já está inscrito, e na enorme dificuldade em mantê-lo afastado ou em retomá-lo sob outra forma, para que o ainda não pensado possa chegar e inscrever-se (...) nós pensamos, e fazemo-lo a partir deste mundo de inscrições já feitas, chamemos-lhe cultura, se quiserem. E se pensamos, é porque, no entanto, existem lapsos nesta plenitude e é preciso encontrar lugar para estas faltas através da limpeza do espírito que permite que outra coisa sobrevenha, outra coisa que ainda falta pensar (LYOTARD, 1997, p. 28).

Nesse sentido, é impossível considerar que o processamento de dados feito pelo computador possa ser equivalente ao pensamento humano, já que a inteligência artificial, pelo menos como a conhecemos até agora, continua sendo incapaz de atingir esse momento de suspensão, pois não conhece o esquecimento. Longe de funcionar como o cérebro humano, que faz do olvido uma questão de sobrevivência[62], tudo que chega do exterior nos computadores, os "dados dáveis", pode ser recuperado a qualquer momento no jogo algorítmico. Não há, portanto, reelaboração da experiência, apenas aprendizagem automática por meio de uma abordagem quantitativa do tempo.

Mas, se ainda estamos distantes de construir máquinas capazes de tecer o fio doloroso da memória, povoada por fantasmas, escapes e recalcamentos, nos aproximamos cada vez mais do *modus operandi* das máquinas. É por isso que as imagens-neuro mais interessantes do cinema contemporâneo são ucronias e não narrativas meramente antecipatórias, já que é a nossa capacidade de reinventar o passado que nos faz conseguir agir no tempo. *Possessor* é uma dessas imagens-neuro, pois articula a figura antropológica do sujeito cerebral para fazer uma crítica mordaz às formas que atualmente elaboramos o alinhamento da cognição humana à maquínica. A assassina de aluguel, ao final do filme, parece mesmo que deixou de ser humana, reduzida a um cérebro-funcionário, cuja obediência total ao trabalho só é possível porque memória e sofrimento

[62] Essa é uma das teses centrais de Bergson em *Matéria e Memória*: "o cérebro contribui para chamar de volta a lembrança útil, porém mais ainda para afastar provisoriamente todas as outras. Não vemos de que modo a memória se alojaria na matéria; mas compreendemos bem – conforme a observação profunda de um filósofo contemporâneo – que 'a materialidade ponha em nós o esquecimento' (BERGSON, 1999, p.176).

se dissociaram.

Como já comentamos em outro momento, uma das cenas de abertura do filme mostra Girder, chefe de Tasya, checando se a personagem retornou ao próprio corpo depois de sair da interface. Para isso, Tasya deve reconhecer uma série de artefatos do seu passado, não só identificando-os, mas narrando a experiência atrelada a eles. Um dos objetos é uma borboleta morta, conservada como em uma coleção entomológica, que Tasya diz ter matado na infância para fixá-la no vidro (fig. 82). Nessa primeira cena, a personagem declara sentir culpa por ter matado o animal. Na cena final, logo após a personagem assassinar o filho e o marido ao possuir o corpo de Colin, o teste se repete. O sentimento de culpa, que sustentava ainda algum poder de resistência dela em relação à interface e ao trabalho, desapareceu. Ela apenas identifica o objeto de forma automática, pois acessa o passado como se ele fosse um conjunto de dados fixos arquivados. No seu rosto, uma expressão vazia denuncia a falta de sentimento.

FIGURA 82 – Borboleta emoldurada e vista através do vidro
FONTE: fotograma de *Possessor* (2020, Brandon Cronenberg)

Em um universo ficcional que aborda o cérebro como um órgão imperador, produtor e guardião exclusivo da mente e da pessoalidade, a possibilidade de externalização da subjetividade de Tasya acaba por lhe transformar em uma máquina de matar, pois já não consegue reelaborar o passado e resistir à vigilância e ao controle perpetrado pela tecnociência. O plano final, que se aproxima lentamente da borboleta, dando a ver o belo animal inerte através do vidro, parece querer nos lembrar que também temos sido capturados pela lógica da transparência que guia o capitalismo neoliberal, que tem virado a nossa interioridade do avesso por meio do cruzamento da neurocultura com o ecossistema de mídias digitais. O que imagens-neuro como *Possessor* mostram, sem apresentar qualquer sinal de otimismo fajuto, é que correremos o risco fatal de perder a

capacidade de pensar, no sentido amplo do termo, se aceitarmos sermos reduzidos a cérebros funcionários das máquinas, incapazes de sofrer com o peso da memória.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando *Titane* (2021) ganhou a 74ª edição do Festival de Cannes, Julia Ducournau, diretora do filme, agradeceu ao júri por "deixar entrar seus monstros" e reconhecer a diversidade da experiência cinematográfica. Na obra, acompanhamos a violenta história de uma mulher que teve uma placa de titânio colocada no cérebro ainda na infância. A fusão da carne com o metal acaba por despertar as forças inconscientes que moldam a identidade da protagonista, que desenvolve uma atração sexual por carros. Em seu discurso de agradecimento, Ducournau pareceu especialmente surpresa pela celebração incomum de um filme de horror, gênero considerado menor e usualmente ignorado nas premiações mundiais.

Além de revelar uma mudança de postura do festival em relação ao cinema de gênero, o Palma de Ouro dado a *Titane* nos mostra também que as imagens-neuro estão cada vez mais inseridas nos circuitos alternativos à Hollywood, o que acaba por promover formas dissidentes de encenação da mente e da pessoalidade a partir de alusões à interioridade orgânica dos personagens. Na presente pesquisa, buscamos justamente traçar o caminho de ascensão dessas narrativas no cinema. Auxiliados pelo trabalho pioneiro de Patricia Pisters (2012a), mapeamos a cena fílmica cerebral contemporânea e analisamos as condições históricas e culturais para a sua emergência.

Inspirados pelo aporte teórico-metodológico do pensamento de Michel Foucault, mais especificamente na sua proposta genealógica de análise da história, trabalhamos com a premissa de que as formas de subjetivação não são fixas e nem mesmo baseadas em uma continuidade evolutiva. Mesmo a mente, algo que costumamos tomar como um dado da natureza que é espelhado nas artes, não tem uma essência originária. Se essa essência existe, o modo como nos relacionamos com ela é condicionado pelo cruzamento de práticas e discursos que escapam, muitas vezes, às culturas científicas.

Diante dessa percepção, desconfiamos do diagnóstico que toma as imagens-neuro como um mero efeito da difusão da neurociência recente na cultura popular. No trabalho, perseguimos a hipótese de que esse fenômeno é sobredeterminado e dependeu também do desenvolvimento da função ontológica do cérebro, em que o órgão passa a ser encarado como reduto fisiológico que define a pessoalidade. Como nos mostrou a pesquisa de Vidal e Ortega (2019), a figura antropológica do sujeito cerebral começa a se desenvolver ainda no século XVII, em meio aos debates metafísicos sobre os determinantes da identidade e

sobre a localização da alma.

Preocupados em entender, especificamente, como o próprio cinema participou desse virada somática da subjetividade e abriu espaço para o aparecimento das imagens-neuro, o trabalho identificou e analisou as figuras fílmicas que deram forma, ao longo de todo o século XX, ao sujeito cerebral.

Para isso, foi importante perceber certa descontinuidade na forma de compreensão da relação entre mente e matéria no século XIX, período marcado pelo nascimento do cinema, pela revalorização do corpo e por uma hierarquização taxonômica dos órgãos e sentidos. Auxiliados pelos trabalhos de Jonathan Crary (2012 e 2013), evidenciamos como o surgimento das narrativas intimistas no cinema, que se preocupavam em revelar a vida mental dos personagens, esteve diretamente ligado ao reconhecimento do observador corporificado, cuja percepção da realidade se dá em um sistema de trocas em que interior e exterior são instâncias entrelaçadas. Essa abordagem fisicalista do sujeito perceptivo foi instrumentalizada pelo sistema capitalista, pois a quantificação e externalização da subjetividade passaram a ser elementos essenciais de governabilidade de si e dos outros.

Nesse cenário, a psicologização dos personagens funcionou como uma técnica de gestão da atenção do espectador, pois ajudou a guiar o seu olhar mais facilmente para pontos de interesse da trama, disciplinando sua percepção. Foi em meio a proliferação dessas narrativas intimistas, ainda nas primeiras décadas do século XX, que localizamos a primeira figura fílmica que podemos relacionar à ascensão do sujeito cerebral no cinema: o rosto nervoso e ampliado pela técnica do *close-up*, elemento que encarna o pensamento dos personagens.

Por um lado, vimos que é inegável que essa forma de encenação da subjetividade ainda aborda a mente enquanto instância psi, opaca e profunda, que não pode ser reduzida à anatomia e externalizada em sua totalidade. Por outro, constatamos que as formas de aparição do rosto no cinema clássico já evidenciam o cruzamento da fisiognomia com a nascente ciência do cérebro, pois trabalham com o critério de reversibilidade entre interior e exterior. Partindo da análise do filme *La Glace* à *trois faces* (1927), pensado em conjunto com outras obras e textos de Jean Epstein, defendemos que o rosto ampliado já funciona, em seu cinema, como uma placa nervosa que sugere, em alguma medida, uma interioridade organicamente determinada.

Além disso, ressaltamos que nas imagens-neuro do cinema contemporâneo o rosto perde parte da sua expressividade, pois se torna uma tela transparente que não precisa

mais trabalhar com o jogo de revelação e mascaramento da vida mental. Isso acontece porque a face passa a ser constantemente atravessada por máquinas capazes de ler diretamente a bioquímica do corpo. A ponto de as imagens-neuro trabalharem constantemente com a figura do órgão desencarnado, um cérebro sem rosto que indica uma monstruosa dissolução da identidade .

A segunda figura que identificamos como elemento que deu corpo ao sujeito cerebral no cinema foi a espacialização da mente na neuroanatomia, em que o cérebro deixa de ser percebido como um todo unificado e passa a ser compartimentalizado em funções, abrindo caminho para o mapeamento e externalização da subjetividade que vemos em cena nas imagens-neuro. Se os chamados *brainmovies* dos anos de 1950 e 1960 deram a ver esse processo a partir de noções típicas do localizacionismo do século XIX, em que áreas específicas do órgão encarnam de forma fixa determinadas atividades mentais, outras obras fizeram dessa espacialização um motivo visual que deu a ver paisagens mentais. Nessa organização do espaço-tempo fílmico, a mente é formada pelo movimento coalescente entre exterior e interior, o que acaba por enfatizar a fluidez e instabilidade do pensamento.

É o que acontece nas imagens-neuro *avant la lettre* de Alain Resnais, em especial no filme *Je t'aime je t'aime* (1968), que nos faz imergir no cérebro do protagonista para recuperarmos um minuto do seu passado. Ao longo da obra, contudo, reelaboramos com ele os eventos pregressos, pois a memória é mostrada como um fenômeno vivido, que depende do próprio presente para vir à tona.

Nas imagens-neuro do cinema contemporâneo, como bem observou Patricia Pisters (2012), a formação de paisagens mentais é inspirada na lógica do banco de dados, em que as relações de causa e efeito se enfraquecem ainda mais em favor de uma estruturação desordenada e desierarquizada dos eventos, reorganizados em cena a cada novo elemento que aparece na história. Além de o filme de Resnais antecipar essa estruturação formal no cinema cerebral contemporâneo, *Je t'aime je t'aime* já dá a ver a neuroanatomia como um espaço prestes a ser invadido pela tecnociência, pois a experiência mostrada no filme é vigiada de perto por cientistas que buscam entender a natureza do tempo por meio do monitoramento tecnológico do interior do corpo vivo.

Por fim, exploramos finalmente a figura do cérebro-máquina, que aparece em filmes de ficção científica que mostram personagens literalmente conectados por meio de implantes cerebrais tecnológicos ou em dramas que adotam um modelo computacional de abordagem da subjetividade. Em ambos os casos, a mente é tida como uma instância

informacional, um *software* que depende de um suporte material para operar. Esse suporte ser a carne cerebral é uma mera contingência, já que a informação contida no órgão é apresentada como instância passível de ser transferida para as máquinas por meio do cruzamento das novas tecnologias com a ciência de dados. Por isso, acreditamos que o cérebro-máquina acaba por reinterpretar o dualismo cartesiano por meio de um solipsismo neurológico.

Explorando as questões que o filme *Possessor* (2020) articula, discorremos sobre o cérebro-máquina como uma imagem reminiscente, que remete a uma visão gnóstica da tecnociência e aponta para modos de sociabilidade que já vivemos. Ou seja, a conexão da carne cerebral com computadores não aparece nas imagens-neuro apenas para imaginar o futuro, no sentido de encarnar o anseio cultural de encontrar uma singularidade tecnológica que permita o homem transcender o seu corpo mortal, mas também para mostrar que já nos subjetivamos a partir das máquinas no atual ecossistema de mídias digitais. Muito antes, portanto, do advento do cérebro literalmente conectado e em rede. No filme de Brandon Cronenberg, esse processo aparece como uma experiência aterradora para o sujeito, que se isola da vida social e perde capacidade introspectiva por não conseguir mais lidar com o tempo e com o sofrimento inerente à experiência humana.

Ao longo da tese, procuramos mostrar que essas três figuras aparecem entrelaçadas no cinema ao longo de todo o século XX, dando corpo ao sujeito cerebral e abrindo espaço para o aparecimento recente das imagens-neuro. Ponderamos ainda que os filmes contemporâneos não aderem, necessariamente, de forma acrítica ao sujeito cerebral, mas colocam essa figura antropológica em cena também para criticá-la.

Temos consciência que, em uma tese de perfil panorâmico como essa, não conseguimos desenrolar completamente todos os fios que envolvem o nosso objeto de estudo. Alguns pontos que deixamos de aprofundar surgiram já no processo de conclusão do trabalho, como a relevância do cinema de gênero. Se desde o início da tese sabíamos da conexão entre a ficção científica e os filmes cerebrais recentes, a recorrência do horror foi uma surpresa revelada apenas após a catalogação e análise do *corpus* mais amplo que compõe a pesquisa (apêndice A). Até abordamos indiretamente o papel do horror em um filme como *Possessor* ou em obras que mostram cérebros desencarnados, mas desconfiamos que uma análise mais detida nas problemáticas que envolvem esse gênero fílmico nos possibilitaria adicionar camadas à nossa leitura das imagens-neuro. Entender como o órgão se torna um elemento central na mobilização do medo na contemporaneidade e como ele resiste como o lugar do desconhecido ante a transparência

prometida pelas neuroimagens são questões que nos mobilizam a dar continuidade a pesquisa em projetos futuros.

Ademais, não nos escapa que filósofos e teóricos de diversas áreas têm pensado na potência política envolvida nesse processo de ascensão social do cérebro. É o caso, por exemplo, dos estudos de Catherine Malabou, que busca entender como a ideia de que "somos nossas sinapses" pode ser mobilizada em prol da emancipação. Em *What Should We Do with Our Brain?* (2008), a pesquisadora francesa explora uma percepção do órgão que o faça escapar da coincidência com o espírito do capitalismo. Para isso, ela reivindica as consequências explosivas da plasticidade, propriedade que nos abre à experiência individual e à História. Malabou aceita a premissa de redução da mente ao cérebro, contanto que essa instância seja percebida como "modificável, formável e formadora".

Em alguma medida, o próprio trabalho de Patricia Pisters (2012a) está interessado em explorar uma "neuropolítica" que perpassa o cinema contemporâneo, investigando as implicações que os modos de organizar o tempo nas imagens-neuro opera na realidade, em especial na percepção do espectador, abrindo sua experiência para a potência da lógica esquizo. Partindo da máxima deleuziana que nos diz que "o cérebro é a tela", pois ambos agenciam a matéria luminosa, a autora busca entender como as imagens-neuro podem ajudar a estabelecer novos circuitos cerebrais ao recorrerem aos poderes do delírio e do falso.

Analisar esses dissensos, contudo, não era o nosso principal objetivo aqui, pois estávamos especialmente interessados em mapear a construção de saberes que tornou possível perceber o homem como um sujeito cerebral, fato que impulsionou a emergência das imagens-neuro. A própria Malabou (2008) concorda que a propriedade da plasticidade é ocultada atualmente pelo seu avatar ideológico neoliberal, a flexibilidade, que intensifica as formas de sujeição, vigilância e controle dos indivíduos. De todo modo, estudar a incidência, no cinema contemporâneo, de formas subversivas de mostrar a naturalização da mente nos parece ser um caminho interessante.

Essa subversão parece estar posta em *Titane*, por exemplo, filme inquietante e que não temos nenhuma pretensão de analisar em profundidade nessas linhas finais da tese. O trouxemos aqui justamente porque se trata de uma imagem-neuro que parece escapar completamente das armadilhas do neurocentrismo contemporâneo. No filme, Alexia (Agathe Rousselle) até tem sua pessoalidade determinada pela penetração da técnica no cérebro, mas a referência ao órgão serve para revelar e intensificar sua inconformidade com certos estereótipos de gênero. Ao invés de lhe prender ainda mais ao sistema de

exclusão neoliberal, a cerebralidade plástica de Alexia lhe abre possibilidades de recriar a própria noção de humanidade, de se re-conhecer ao estabelecer laços inesperados com outros desajustados. O que *Titane* nos mostrou já no processo de conclusão da tese, de forma incômoda e ultraviolenta, foi a possibilidade das imagens-neuro de escaparem da dupla abordagem que estudamos aqui: nem uma aderência total ao sujeito cerebral e nem uma crítica mordaz a essa figura antropológica, mas a reivindicação de uma neuroplasticidade que nos devolva ao mundo como seres ativos, à procura de comunhão e liberdade.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Rick, **Film/Genre**. London: BFI, 1999.

ARISTÓTELES**. Da alma**. São Paulo: Edipro, 2011.

ASSIS, Machado de. **O alienista**. São Paulo: ática, 1998.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

AUMONT, J. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, J. **Du visage au cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992.

BAECQUE, Antoine. **Cinefilia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BALÁZS, B. **A face do homem.** In: XAVIER, I. (Org.). A experiência do cinema. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

BAZIN, André. De Sica diretor. In **O que é o cinema.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BATESON, Gregory. A cibernética do "self": uma teoria do alcoolismo. **Ilha – Revista de Antropologia** 21 (1): 258-90. https://doi.org/10.5007/2175-8034.2019v21n1p258.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. In. **Obras escolhidas- volume 3**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, H. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BEZERRA, Benilton e SAROLDI, Nina. **Freud e as neurociências**: Projeto para uma psicologia científica. Editora José Olympio, 2013.

BRESSER-PEREIRA, L. A crise financeira global e depois: um novo capitalismo?. **Novos estudos CEBRAP**, p. 51-72, 2010.

BRECHT, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. São Paulo: editora 34, 2012.

CANGUILHEM, G. O cérebro e o pensamento. **Natureza Humana**. São Paulo, v. 8, n. 1, p. 183-210, jan./jun. 2006.

CHARNEY, Leo. "Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade". In Charney, L. e SCHWARTZ, V. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.

COURTINE, JJ; HAROCHE, C. **História do rosto: exprimir e calar emoções**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2016.

CRARY, J. **Técnicas do Observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, J. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, J. 24/7 – **Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COSTA, José Filipe. A grandiosa provocação total do cérebro. O corpo, a mente e o cinema segundo Eisenstein. **Revista Tecnologia e Sociedade**, v. 1, n. 1, p. 87-102, 2005.

DAMÁSIO, Antónío R. **E o cérebro criou o Homem**. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DESCARTES, René. As paixões da Alma. In. **Coleção os pensadores: René Descartes**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DELEUZE, G. **Cinema 1**: a imagem-movimento. São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, G. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: editora 34, 2018b.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.1. São Paulo: editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é filosofia?**3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010

DELEUZE, G. "Dúvidas sobre o imaginário". In **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, G. O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. Revista Porto Arte: **Revista de Artes Visuais**, v. 9, n. 16, p. 1-116, maio. 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ser crânio**. Lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

EISENSTEIN, S. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

EISENSTEIN, S. Novos problemas da forma cinematográfica. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

ELSAESSER, T; HAGENER, M. **Teoria do Cinema**: uma Introdução através dos Sentidos. Campinas: Papirus, 2018.

ECO, Umberto. "Os mundos da ficção científica". In. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELSAESSER, T. **Cinema como arqueologia das mídias.** Edições Sesc São Paulo. 2018.

EPSTEIN, Jean. **Écrits sur le cinéma**, tome 1: 1921-1947, Paris, Cinéma Club / Seghers Editions, 1974.

EPSTEIN, J. "Magnification and Other Writings", **October**, Volume 3, 1977, p.9.

EPSTEIN, Jean. "O cinema e as letras modernas". In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FELINTO, Erick. **A religião das máquinas**: ensaios sobre o imaginários da cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2005.

FERRAZ, M. C. F. **Homo deletabilis:** corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI**.** Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 2010.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Genealogia, comunicação e cultura somática. **Revista Famecos**, v. 20, n. 1, p. 163-178, 2013.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio Mendonça. **A invenção do psicológico**: quatro séculos de subjetivação (1500-1900). São Paulo: Escuta, 2017.

FOUCAULT, M. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2020.

FOUCAULT, M. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, M. "Nietzsche, a genealogia e a história". In: **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998a, p. 15-37.

FOUCAULT, M. "Genealogia e poder". In **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998b, p. 167- 177.

GALINDO, Caetano. **Sim, Eu Digo Sim**: Uma Visita Guiada ao Ulysses de James Joyce. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GUNNING, T. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In: ELSAESSER, T. (Org.). **Early cinema**: space frame narrative. Londres: British Film Institute, 1990, p. 56-62.

GUNNING, T. Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions. in Lee Grieveson and Peter Kramer, eds., **The Silent Cinema Reader.** London: Routledge, 2004, 41-50.

GUNNING, Tom. In your face: physiognomy, photography, and the gnostic mission of early film. **Modernism/modernity**, v. 4, n. 1, p. 1-29, 1997.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HOOKWAY, B. **Interface**. Cambridge: MIT Press, 2014.

JAMES, W. "Princípios de psicologia: o fluxo de consciência". In. **Coleção os pensadores: William James**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

LE BRUN, Charles. DE AGUIAR COSTA, Leila. A Expressão das paixões. **Rapsódia**, n. 4, p. 109-122, 2008.

LAPOUJADE, D. **William James**, a construção da experiência. São Paulo: n-1, 2017.

LEHRER, J. **Proust foi um neurocientista.** Rio de Janeiro: Best Seller, 2010.

LE BRETON, D**. Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2013

LE BRETON, David. **Rostos**: ensaio de antropologia. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

LYOTARD, Jean-François. "Se pudermos pensar sem corpo". **O inumano**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. "Um minute ordinaire". In **Positif, revue de cinéma: Alain Resnais**. Paris: Gallimard, 2002.

LEVI, P. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LODGE, D. **Consciousness and the novel**. Versão do Kindlle, 2002.

LOMBROSO, Cesare. **O homem delinquente**. São Paulo: Ícone, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós cinemas**. Papirus Editora, 1997.

MAUERHOFER, Hugo. **A psicologia da experiência cinematográfica**. In XAVIER, Ismail (org.). A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.

MANOVICH, Lev. **Software takes command**. Londres: A&C Black, 2013.

MATURANA, H. & VARELA, F. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2010.

MALABOU, Catherine. **What should we do with our brain?**. Nova York: Fordham University Press, 2008.

MITCHELL, W. J.T. **Picture theory**. Chicago, London, University of Chicago Press, 1994.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympia, 1989.

MORIN, Edgar. **O Método 1**: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MORAND, P. La glace à trois faces. In **L'europe galante**. Paris: Grasset, 1926.

MÜNSTERBERG, H. **A atenção**. In: XAVIER, I. (Org.). A experiência do cinema. São Paulo: Paz e Terra, 2018

ORTEGA, F.: O corpo transparente: visualização médica e cultura popular no século XX. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v. 13 (suplemento), p. 89-107, outubro 2006.

ORTEGA, Francisco. Elements for a history of neuroascese. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 16, n. 3, p. 621-640, 2009.

ORTEGA, Francisco; VIDAL, Fernando. Brains in literature/Literature in the brain. **Poetics Today**, v. 34, n. 3, p. 327-360, 2013.

ORTEGA, F; VIDAL, F. **Somos nosso cérebro?** Neurociências, subjetividade e cultura. São Paulo: N-1, 2019.

OLIVEIRA, Sandra et al. It's all in your head?—a utilização probatória de métodos neurocientíficos no processo penal. **Revista Eletrônica de Direito Processual**, v. 20, n. 1, 2019.

PISTERS, P. **The Neuro-Image**: a deleuzian film-philosophy of digital screen culture. California: Stanford University Press, 2012a.

PISTERS, P. Flashforward: o futuro é agora. **Leitura**: Teoria & Prática. Campinas, v. 1, n. 59, p.62-75, nov. 2012b.

ROTH, M. The Rise of the Neuronovel. **N+1**, Nova York, v. 8, n. 1, 19 out. 2009. Disponível em: <https://nplusonemag.com/issue-8/essays/the-rise-of-the-neuronovel/>. Acesso em: 10 jan. 2019.

RODRIGUES, I. M. A paisagem mental da memória no cinema de Alain Resnais. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, *47*(54), 287-310, 2020.

RODRIGUES, I. M. O cérebro no cinema contemporâneo. **Galáxia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, v. 46, n. 46, 7 jul. 2021.

SACKS, Oliver. **O rio da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEARLE, J. Mentes, Cérebros e Programas. In: TEIXEIRA, J. F. **Cérebros, Máquinas e Consciência**: uma introdução à filosofia da mente. São Carlos: EDUFSCar, 1997.

SIBILIA, P. Do homo psico-lógico ao homo tecno-lógico: a crise da interioridade. **Semiosfera**, v. 3, n. 7, 2004.

SIBILIA, P. Drogas do esquecimento e implantes cerebrais: a informatização da memória. **Ciência e Cultura**, v. 60, n. 1, p. 35-38, 2008.

SIBILIA, P. **O homem pós-orgânico**: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais. Rio de janeiro: contraponto, 2015.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In Charney, L. e SCHWARTZ, V. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.

TURING, Alan M. Computing machinery and intelligence. In: **Parsing the turing test**. Springer, Dordrecht, 2009. p. 23-65.

VIEIRA, João Luiz. "Meandros imprevisíveis da memória". In **Retrospectiva Alain Resnais**: A revolução discreta da memória, editado por Cristian Borges, Gabriela Campos e Ines Aisengart. Rio de Janeiro: CCBB, 2008.

WALSH, M. Patricia Pisters (2012) The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture. **Film-Philosophy**, v. 19, n. 1, p. 51–54, dez. 2015.

WICKENS, A. P. **A History of the Brain**: From Stone Age Surgery to Modern Neuroscience. London and New York: Psychology Press, 2015.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF. V. "Ficção Moderna". In **O valor do riso e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WOOLF. V. "Sobre estar doente". In **O valor do riso e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

WOOLF, V. **As Ondas**. Osasco: Novo século editora, 2011.

WOOLF, V. "O cinema". In **O sol e o peixe**: prosas poéticas/ Virginia Woolf. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ŽIŽEK, S. **Hegel in a wired Brain.** Londres: Bloomsbury Publishing, 2020 (versão kindle).

APÊNDICE A – QUADRO REFERENCIAL DE ANÁLISE

	FILME	ANO	DIRETOR	CATEGORIAS			
				ROSTO NERVOSO	TOPOGRAFIA NEUROANATÔMICA	CÉREBRO-MÁQUINA	IMAGEM-NEURO
1	La Folie du Docteur Tube	1915	Abel Gance	x			
2	Dr. Jekyll and Mr. Hyde	1920	John S. Robertson	x			
3	Metropolis	1927	Fritz Lang	x		x	
4	La Glace à trois faces	1927	Jean Epstein	x			
5	Frankenstein	1931	James Whale	x	x	x	
6	A Noiva de Frankenstein	1935	James Whale	x	x	x	
7	O Homem que Mudou de Alma	1936	Robert Stevenson		x	x	
8	O fantasma de Frankenstein	1942	Erle C. Kenton		x		
9	The Lady and the Monster	1944	George Sherman			x	
10	O Cérebro Maligno	1953	Felix E. Feist			x	
11	The Brain Machine	1955	Ken Hughes		x	x	
12	O cadáver atômico	1955	Edward L. Cahn	x	x	x	
13	A maldição de Frankenstein	1957	Terence Fisher	x	x		
14	The Brain from Planet Arous	1957	Nathan H. Juran	x	x		
15	O horror vem do espaço	1958	Arthur Crabtree			x	
16	O cérebro que não queria morrer	1962	Joseph Green	x	x	x	
17	The Brain	1962	Freddie Francis		x	x	
18	La jetée	1962	Chris Marker	x			
19	O cérebro atômico	1963	Joseph V. Mascelli		x	x	
20	Viagem Fantástica	1966	Richard Fleischer		x		
21	Je T'Aime, Je T'Aime	1968	Alain Resnais		x	x	x
22	Project X	1968	William Castle		x	x	

23	Planeta dos macacos	1968	Franklin J. Schaffner		x		
24	They Saved Hitler's Brain	1968	David Bradley	x	x		
25	A noite dos mortos-vivos	1968	George A. Romero	x	x		
26	Frankenstein tem que ser destruído	1969	Terence Fisher		x		
27	Stereo	1969	David Cronenberg		x		
28	Change of Mind	1969	Robert Stevens	x	x		
29	Trasplante de un cerebro	1970	Juan Logar	x	x		
30	La figlia di Frankenstein	1971	Mel Welles, Aureliano Luppi		x		
31	THX 1138	1971	George Lucas		x	x	
32	Brain of Blood	1971	Al Adamson	x	x		
33	L'homme au cerveau greffé	1972	Jacques Doniol-Valcroze	x	x		
34	Planeta Fantástico	1973	René Laloux	x	x		x
35	O homem terminal	1974	Mike Hodges		x	x	
36	O jovem Frankenstein	1974	Mel Brooks	x	x		
37	Frankenstein e o Monstro do Inferno	1974	Terence Fisher	x	x		
38	Ano 2003-operação na terra	1976	Richard T. Heffron	x	x	x	x
39	The Brain Machine	1977	Joy N. Houck Jr.		x	x	
40	Eraserhead	1977	David Lynch		x		x
41	O Lago Maldito	1978	Ivan Cardoso		x		
42	Meu tio na América	1980	Alain Resnais		x		x
43	Viagens Alucinantes	1980	Ken Russell	x	x	x	x
44	Scanners, sua mente pode destruir	1981	David Cronenberg	x		x	x
45	O Segredo da Múmia	1982	Ivan Cardoso		x		
46	BrainWaves	1982	Ulli Lommel		x	x	x

47	The Man with Two Brains	1983	Carl Reiner		x	x	
48	Projeto brainstorm	1983	Douglas Trumbull		x	x	x
49	Videodrome	1983	David Cronenberg		x	x	x
50	Testamento do Professor Dowell	1984	Leonid Menaker		x	x	
51	A Morte nos Sonhos	1984	Joseph Ruben		x	x	x
52	Fenômeno	1985	Dario Argento		x		x
53	Brazil	1985	Terry Gilliam		x	x	x
54	Re-Animator	1985	Stuart Gordon		x		
55	Do além	1986	Stuart Gordon		x	x	x
56	Opera	1987	Dario Argento		x		x
57	RoboCop	1987	Paul Verhoeven		x	x	
58	Síndrome do mal	1987	William Friedkin		x		
59	O soro do mal	1988	Frank Henenlotter	x	x		x
60	O cérebro	1988	Ed Hunt			x	
61	Tetsuo: o homem de ferro	1989	Shinya Tsukamoto			x	x
62	Brain Dead	1990	Adam Simon	x	x	x	x
63	Circuitry Man	1990	Steven Lovy		x	x	x
64	O vingador do futuro	1990	Paul Verhoeven			x	
65	Frankenhooker: que pedaço de mulher!	1990	Frank Henenlotter		x	x	
66	RoboCop 2	1990	Irvin Kershner		x	x	
67	Linha mortal	1990	Joel Schumacher		x		x
68	Alucinações do passado	1990	Adrian Lyne	x	x		x
69	Até o fim do mundo	1991	Wim Wenders		x	x	x
70	Pesadelo Futuro	1991	Steve Barnett		x	x	x
71	Tetsuo II: Body Hammer	1992	Shinya Tsukamoto		x	x	x
72	Fome animal	1992	Peter Jackson	x			
73	A metade negra	1993	George A. Romero	x	x		x
74	O fantasma da máquina	1993	Rachel Talalay			x	x

75	Circuitry Man II: Plughead Rewired	1994	Robert Lovy Steven Lovy		x	x	x
76	Brainscan: o jogo mortal	1994	John Flynn		x	x	x
77	Ladrão de sonhos	1995	Jean-Pierre Jeunet / Marc Caro		x	x	x
78	Os doze macacos	1995	Terry Gilliam		x	x	x
79	Johnny Mnemonic	1995	Robert Longo		x	x	x
80	Estranhos Prazeres	1995	Kathryn Bigelow		x	x	x
81	Inesquecível	1996	John Dahl		x		x
82	O cabeça da família	1996	Charles Band	x		x	x
83	Preso na escuridão	1997	Alejandro Amenábar		x	x	x
84	A outra face	1997	John Woo	x			
85	Dark City	1998	Alex Proyas		x	x	x
86	Pi	1998	Darren Aronofsky		x	x	x
87	O homem bicentenário	1999	Chris Columbus		x	x	
88	Matrix	1999	Lilly Wachowski / Lana Wachowski	x	x	x	x
89	eXistenZ	1999	David Cronenberg	x	x	x	x
90	O 13º andar	1999	Josef Rusnak		x	x	x
91	Quero ser John Malkovich	1999	Spike Jonze		x		x
92	Clube da luta	1999	David Fincher	x	x		x
93	Amnésia	2000	Christopher Nolan		x		x
94	A Cela	2000	Tarsem Singh		x	x	x
95	Mentes diabólicas	2001	Mitchell Cox		x	x	
96	A.I. inteligência artificial	2001	Steven Spielberg			x	x
97	Vanilla Sky	2001	Cameron Crowe			x	x
98	Minority Report: a nova lei	2002	Steven Spielberg		x	x	x
99	Cypher	2002	Vincenzo Natali		x	x	x

100	Matrix Reloaded	2003	Lilly Wachowski / Lana Wachowski		x	x	x
101	Matrix Revolutions	2003	Lilly Wachowski / Lana Wachowski		x	x	x
102	O pagamento	2003	John Woo		x	x	x
103	Violação de privacidade	2004	Omar Naim	x	x	x	x
104	Efeito Borboleta	2004	Eric Bress / J. Mackye Gruber		x		x
105	Brilho eterno de uma mente sem lembranças	2004	Michel Gondry		x	x	x
106	Eu, robô	2004	Alex Proyas		x	x	
107	Sob o domínio do mal	2004	Jonathan Demme		x	x	x
108	A Ilha	2005	Michael Bay			x	
109	A passagem	2005	Marc Foster		x		x
110	Man with the Screaming Brain	2005	Bruce Campbell		x		
111	Camisa de Força	2005	John Maybur		x		x
112	Sonhando acordado	2006	Michel Gondry		x		x
113	Magdalena's Brain	2006	Warren Amerman		x	x	x
114	Fonte da vida	2006	Darren Aronofsky		x		x
115	Paprika	2006	Satoshi Kon	x	x	x	x
116	Conduta de risco	2007	Tony Gilroy		x		x
117	Invasores	2007	Oliver Hirschbiegel		x		
118	Fim dos tempos	2008	M. Night Shyamalan		x		
119	Sinédoque em Nova York	2008	Charlie Kaufman	x			x
120	Sleep Dealer	2008	Alex Rivera		x	x	x
121	Mary and Max: uma amizade diferente	2009	Adam Elliot		x		x
122	Almas à venda	2009	Sophie Barthes		x		x
123	Substitutos	2009	Jonathan Mostow		x	x	

124	Metropia	2009	Tarik Saleh		x	x	x
125	Avatar	2009	James Cameron	x		x	x
126	A origem	2010	Christopher Nolan		x	x	x
127	A vênus negra	2010	Abdellatif Kechiche		x		
128	Megamind	2010	Tom McGrath	x			
129	Sem limites	2011	Neil Burger		x		x
130	Contra o tempo	2011	Duncan Jones		x	x	x
131	Hysteria	2011	Tanya Wexler		x		
132	Planeta dos macacos: a origem	2011	Rupert Wyatt	x	x		
133	Visões de um crime	2011	Julien Magnat	x	x		x
134	Extracted	2012	Nir Paniry		x	x	x
135	Antiviral	2012	Brandon Cronenberg	x			x
136	Django livre	2012	Quentin Tarantino		x		
137	O Homem do Cérebro que Virou Chicletes	2013	Ivan Cardoso		x		
138	Soldado do futuro	2013	Caradog W. James	x		x	
139	O congresso futurista	2013	Ari Folman	x	x	x	x
140	Brain Divided	2013	Joon Shik Song / Joon Soo Song / Josiah Haworth		x	x	x
141	Elysium	2013	Neill Blomkamp			x	
142	Banshee Chapter	2013	Blair Erickson		x		x
143	O teorema zero	2013	Terry Gilliam		x	x	x
144	Transcendence: a revolução	2014	Wally Pfister		x	x	x

145	Lucy	2014	Luc Besson		x	x	x
146	Ex Machina	2015	Alex Garland	x		x	
147	Divertida Mente	2015	Pete Docter		x	x	x
148	Advantageous	2015	Jennifer Phang	x		x	x
149	Sem retorno	2015	Tarsem Singh	x	x	x	x
150	Um homem entre gigantes	2015	Peter Landesman		x		
151	Renascida do inferno	2015	David Gelb		x	x	x
152	Mente criminosa	2016	Ariel Vromen		x	x	x
153	The Discovery	2017	Charlie McDowell		x	x	x
154	Corra	2017	Jordan Peele		x		x
155	A vigilante do amanhã	2017	Rupert Sanders		x	x	x
156	The Female Brain	2017	Whitney Cummings		x		
157	Além da morte	2017	Niels Arden Oplev		x		x
158	Cópias, de volta à vida	2018	Jeffrey Nachmanoff		x	x	
159	Please Speak Continuously and Describe Your Experiences as They Come to You	2019	Brandon Cronenberg	x	x	x	x
160	Fratura	2019	Brad Anderson		x		x
161	Possessor	2020	Brandon Cronenberg	x	x	x	x
162	Palavras nas Paredes do Banheiro	2020	Thor Freudenthal		x		x
163	The Brain That Wouldn't Die	2020	Derek Carl	x	x		
164	Estou pensando em acabar com tudo	2020	Charlie Kaufman		x		x
165	Housesitter: The Night They Saved Siegfried's Brain	2018	Robert Nuyen		x	x	
166	Oxigênio	2021	Alexandre Aja		x	x	

167	Viúva Negra	2021	Cate Shortland		x	x	x
168	Titane	2021	Julia Ducournau		x	x	x
169	Maligno	2021	James Wan	x	x		x
170	Matrix Resurrections	2021	Lana Wachowski		x	x	x
171	Na mente do demônio	2021	Neill Blomkamp		x	x	x