

A dialética entre homem e máquina no cinema contemporâneo: De Kubrick a Spielberg, via *Omega Man*, *Blade Runner* e *Dark City*

Francisco Rüdiger

Professor do programa em pós-graduação em comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Doutor em ciências sociais pela Universidade de São Paulo. Publicou recentemente *Martin Heidegger e a questão da técnica* (Sulina, 2006)

RESUMO

Pretendemos pensar a relação entre o rosto e a identidade posta em discussão primeiro pelo transplante facial realizado em Isabelle Dinoire, em 2005 e antecipada na ficção a partir do filme *Face Off*, de Ang Lee. O texto associa o filme com o romance *Cabeças Trocadas*, de Thomas Mann.

Palavras-chave: identidade, cinema, rosto.

ABSTRACT

This article intends to reflect upon the relation between face and identity. The issue was earlier discussed after the facial transplant carried out on Isabelle Dinoire, in 2005, and anticipated by Ang Lee's Face Off. The text looks at the association of the film with Thomas Mann's novel Transposed Heads.

Keywords: identity, film, face.

RESUMEN

Pretendemos pensar la relación entre el rostro y la identidad, puesta en discusión por el transplante facial realizado en Isabelle Dinoire, en 2005 y anticipada en la ficción a partir de la película Face Off, de Ang Lee. El artículo asocia la película con el romance Transposed Heads, de Thomas Mann.

Palabras-clave: identidad, cinema, rostro.

A vida da pesquisa e da reflexão tem algumas características tais como persistência e continuidade, por um lado, quando nos dedicamos a um tema, no meu caso, o imaginário tecnológico especificamente a partir das narrativas e figurações sobre o corpo, e novos agenciamentos, outras situações, novos personagens, outras possibilidades que ajudam a levar mais longe as hipóteses que estaríamos propondo, a saber, como pensar o pós-humano e as consequências da sua presença como nosso novo modelo.

Nesta perspectiva, escrevi há algum tempo um texto (que apresentei na última Socine) sobre o fenômeno dos transplantes e no que significariam para a tradição do pensamento ocidental, centrada sobre os princípios de identidade, totalidade e singularidade. Usei como exemplo o filme *21 Gramas*, de Alejandro González-Iñárritu, de 2003, que trazia à cena a presença dos transplantes na radicalidade das questões ontológicas que os envolvem e que passam despercebidas numa quase banalização vitoriosa desta técnica, cujo início se deu nos anos 60 com o Dr. Christian Barnard, cirurgião cardíaco nascido na África do Sul.¹

Agrupei as questões em dois eixos: de um lado apresentando uma questão antiga que ressurgiu metamorfoseada; a velha questão detetivesca, que é também filosófica: Quem sou eu? Quem é o homem que eu sou? Existe ainda um eu e um humano quando o corpo é concebido como fragmentado e intercambiante? Quem ama em mim quando meu coração é transplantado?

De outro lado procurei pensar se este mergulho no mundo médico-técnico contemporâneo que privilegia a visão compósita e maquínica do corpo ainda permite falar em identidade. Qual é o futuro dos órgãos, no caso em particular do coração que já foi a sede imaginária dos nossos afetos, na sua atual subordinação a esta lógica: será o de tornar-se um simples objeto que pode ser destacado do corpo, desconectado?

Enxerguei ainda um efeito complicador: de que afetos eu sou investido se a minha vida vincula-se a um assassinato? Afinal, para que o transplante seja considerado viável é preciso que

alguém tenha tido uma morte súbita, assassinato ou acidente, uma vez que qualquer doença tornaria suspeita a saúde de tal músculo. Portanto é a morte de alguém que torna a vida possível; morte muitas vezes injusta e violenta, como a que o filme *21 Gramas* nos apresenta.

Por outro lado, estas micro-histórias que não são mais a de indivíduos mas a do percurso de órgãos separáveis, que transmigram de um corpo a outro a partir de decisões científicas e condições técnicas e imunológicas não reencontram, na recusa da morte, o velho tema da transmigração das almas, presente na primeira filosofia grega? Não haverá aí além da invenção de uma outra temporalidade e de outra narrativa para o corpo a passagem de um *Deus-ex-machina* ao atual *machina Dei*?

Em textos anteriores apontei como nossa atual realidade parece impregnada dos temas, figuras e tratamentos que costumamos associar à ficção-científica, entre estes a contração das anomalias, que agora nos chegam dos produtos ligados ao imaginário, como revistas, seriados, filmes, *games*, mas também dos consagrados laboratórios de pesquisa e das universidades mais bem avaliadas e produtivas. Acrescentei as reconfigurações do político e do humano, tecidos que se refazem, máquinas que se conectam indicando um radical processo de artificialização da vida ou, se preferirmos, um novo híbrido dominante formado pelo composto homem-máquina.

Encontrei neste percurso, como também já salientei, uma importante afinidade entre a própria postura da ficção-científica, na sua simples nomeação um oxímoro, já que reúne por um traço a liberdade da ficção e o rigor da ciência, e o cinema, ele mesmo e desde sempre arte e indústria e, por isto mesmo, vocacionado para refletir sobre a presença da técnica e seus efeitos na vida cotidiana. No meu entender o cinema tem sido a melhor leitura crítica destas novas realidades e suas promessas, contrastando com a euforia que encontramos nas comunicações e promessas vindas do mundo técnico-científico,

uma espécie de consciência antecipatória dos efeitos sociais, políticos e éticos que decorrem das transformações que vivemos.

Este foi o ambiente teórico em que encontrei num jornal do final de 2005 a notícia do primeiro transplante parcial de rosto da história da medicina, realizado na paciente francesa Isabelle Dinoire pelo cirurgião Bernard Devauchelle à frente de uma equipe de mais de cinquenta pessoas. Ela tinha sido atacada pelo seu cachorro e, segundo o cirurgião, vivia “*uma vida de monstro*”² com um buraco onde antes existiam queixo, nariz e lábios que tinham sido arrancados a dentadas enquanto ela se encontrava caída e inconsciente no chão da própria cozinha.³ Entre as matérias dedicadas ao assunto, escolhi começar minha análise pela revista *Veja*. *Veja* pergunta: “Os leigos são obcecados pelos problemas de identidade que um implante de face pode trazer. Qual o ponto-de-vista dos médicos?” Devauchelle responde:

O rosto ainda é um componente importante para identificar um indivíduo, mas acredito que, pouco a pouco, estamos passando da época da antropometria para a época da genética. Em outras palavras, temos uma identidade pela face, mas ao mesmo tempo temos uma verdadeira identidade no plano genético. No entanto, em termos de transplante essa questão de identidade não se coloca, porque não há semelhança com o rosto da doadora nem com o rosto da receptora.

Na abertura da matéria, Bel Moherdauí, o autor da entrevista, divaga lembrando que já vimos várias vezes uma certa cena na ficção com graus de fantasia e detalhes variados: um vilão entra num consultório de um cirurgião plástico clandestino e sai com um rosto inteiramente novo. Seria isto, segundo ele, que, parecendo um absurdo, teria acontecido em novembro de 2005 no consultório do Dr. Devauchelle.

Considero que algumas ressalvas são fundamentais a esta altura: na fala de Bel Moherdauí encontramos uma confusão bastante

importante: mudar o próprio rosto, seja para apagar uma identidade, seja para ficar mais bonita, parecida com a Barbie ou alcançar a “famous face”⁴ pode ser razoavelmente comum nos nossos dias, mas até então a premissa sempre foi a de alterar no próprio rosto o que fosse ser modificado, nunca antes o recurso a um outro rosto que não fosse na posição de modelo tinha sido mencionada.

A situação que envolve este transplante é tão especial que é proibida na Inglaterra e envolve, além das questões afetivas e aparentes, os riscos comuns aos transplantes: Isabelle tem que tomar imunossupressores para combater o risco de rejeição, e mesmo assim o risco não é totalmente abolido; além disto, o efeito colateral destes medicamentos é o de uma baixa no sistema imunológico, o que pode causar câncer em longo prazo. O próprio cirurgião ressalta em outra matéria (*Caderno Mais!*) que precisou pedir permissão várias vezes à paciente em função da especificidade do procedimento.

No comentário do médico, voltando às páginas da *Veja*, a referência que o Dr. Devauchelle faz à mudança da identidade do plano antropométrico para o genético, ou seja, do material expressivo, pessoal, para o registro da pura informação é também um dado bastante novo. E muito complexo, já que envolve vários níveis de relação: a do rosto com o mundo, a do rosto com os próximos, a do rosto com o espelho e a do rosto com a memória. Além dos afetos, projeções, etc. Um psiquiatra francês cujo nome e referência me escapam escreveu um charmoso texto chamado “Elogio da careta”⁵ onde menciona que, quando os pais se penduram no berço do bebê buscando encontrar traços visíveis de semelhança que permitam dizer como ele é igualzinho ou ao pai ou à mãe, o bebê faz caretas para ganhar o direito da própria expressão.

Outros veículos fizeram reportagens menos ingênuas sobre esta provocante cirurgia; escolhemos duas para contrapor: a da *Marie-Claire* francesa de março de 2006, com o título *Eu perdi o meu rosto*⁶ e o caderno *Mais!*, da *Folha de São Paulo*, de domingo, 11 de dezembro de

2005, *Com o outro no corpo*, com contribuições de Renato Janine Ribeiro (*A nova face da ética*), Maria Rita Kehl (*O espelho partido*) e David Le Bréton (*Transplante de sentido*).

Começando pela Marie-Claire, a matéria aparece com uma pergunta: “Podemos viver com o rosto de um outro?” Depois do primeiro transplante mundial uma discussão se instala dividindo as opiniões. Como se pode continuar a existir quando, depois de um acidente, um incêndio, uma doença ou um ataque não nos reconhecemos mais no espelho? Pessoas que salvaram a pele e escaparam por pouco, se encontram com uma aparência deslocada e uma identidade a ser reconstruída. Antes eram pessoas como as outras, agora, sobreviventes, são prisioneiros de uma máscara onde não podem se reconhecer.

“Estas pessoas se revelam estrangeiras para si mesmas. Toda a dor é aceitar para si um rosto que não é o seu. Num grau infinitamente menor, conhecemos isto na adolescência, quando o corpo muda, mas então nos beneficiamos de tempo, enquanto aqui, estamos na violência da imprevisibilidade e da irreversibilidade” explica a psicanalista Martine Teillac.

A questão é ainda mais pungente se considerarmos os outros dados que dela participam: o rosto é o primeiro vetor de comunicação com o outro, é nos olhos dos outros que se constrói a identidade de cada um⁷; para sobreviver os homens e mulheres que tiveram seus rostos desfigurados só têm uma escolha: a de recusar os olhares cheios de medo e pena diante da sua cruel dicotomia - o que eles dão a ver não corresponde ao que eles são intimamente. “Minha identidade de homem está no meu interior, eu não sou a imagem que apresento” diz Henri, desfigurado num acidente de moto.

“Foi necessário para estes seres buscar no mais profundo deles mesmos quem eles são, a fim de poder exprimir-se no gestual, na linguagem infra-verbal, na voz... para se apresentar depois aos outros.⁸ Mas, ao mesmo tempo, foi necessário aceitar apagar a antiga imagem de si para não se comparar, com o risco de, não o fazendo, cair no desespero permanente de ter se perdido”, continua Martine Teillac. Porque

a busca da imagem de antes é vã.

No final a psicanalista nos propõe uma reflexão: num mundo tão conformista, onde vivemos sob a ditadura da beleza, viver com serenidade um físico fora dos padrões pode significar a conquista de uma nova liberdade. E, assim sendo, é signo de força. “Com efeito, as pessoas desfiguradas ostentam na face de todos sua liberdade e sua força”⁹. No final, os reencontramos apaixonados pela vida e, olhando a sua coragem, as palavras de Colette adquirem sua plena ressonância: “resistência infinita desta besta tão sólida que, na dor, prova como é capaz de ultrapassar a mediocridade”.

Vejamos agora como os especialistas escolhidos pelo Caderno *Mais!* desenvolveram suas idéias: começando por Renato Janine Ribeiro, filósofo, que intitulou sua matéria de “A nova face da ética”. Descrevendo a situação da perda de um rosto, que sem nariz, orelhas, boca e queixo tornam impossível ao cirurgião reconstituir uma face, ele propõe uma analogia com o trabalho de reconstituição realizado pelos arquitetos nas cidades devastadas pela Segunda Guerra Mundial que erigiram uma Frankfurt ou uma Roterdã *fakes* e pergunta então: “Qual a diferença entre refazer o que sumiu ou construir algo novo?”¹⁰

Ele lembra que a prática dos transplantes já está banalizada desde o primeiro feito pelo Dr. Barnard, em 1964, e que o que este aponta como diferente é por se tratar do rosto, sede aparente da nossa identidade. E é então que elabora sua premissa lembrando que a identidade como modelo está em crise: citando suas próprias palavras: “Empregos desaparecem, mas profissões novas surgem também e com elas novas oportunidades. Uma pessoa pode ter várias personalidades profissionais ao longo da vida; pode ter algumas parcerias amorosas duradouras e preciosas; pode até, no quadro da União Européia mudar de nacionalidade. Serei italiano por vinte anos, inglês por quinze, alemão nos dez seguintes e espanhol até o fim dos dias”.

Em função exatamente da perda de vigor do modelo da identidade é que Renato Janine não vê

maiores problemas éticos no referido transplante. Ainda nos adverte que se trata de mais um sinal de um mundo novo onde as possibilidades são diferentes e podem parecer terríveis e assustadoras, mas que seria uma covardia disfuncional se corrêsemos para condená-las sob o pretexto de um princípio ético. Finaliza afirmando: “*A ética é importante demais para se confundir com o medo do novo*”.

Maria Rita Kehl, psicanalista, nomeia sua interferência de “O rosto partido” e anuncia que vai refletir sobre a relação entre a identidade e o rosto, uma relação que seria tão estreita que, quando as mutilações atingem o rosto, chamamos de desfiguração. Neste princípio, quando o rosto se torna irreconhecível, a figura humana se esvai, o que nos permite elaborar uma dúvida macabra: para alguém que perdeu o rosto é melhor encontrar um outro rosto ou nenhum, isto é, refugiar-se na proteção de ataduras que permitem manter uma identificação imaginária com o rosto antigo?

No entanto, vivemos a partir do olhar do outro, é o reconhecimento do outro que nos confirma que somos mais ou menos os mesmos ao longo de nossas vidas; são as pessoas próximas que nos devolvem uma ficção eficaz de identidade.¹¹ Citando Lévinas, que dizia que o rosto era sagrado, ela pergunta: por que sagrado? E responde “É que o rosto não se reduz à dimensão da imagem: ele é a própria representação de um ser humano, em sua singularidade irrecusável. Além disso, entre todas as partes do corpo, o rosto é o que faz apelo ao outro. A que se comunica, expressa amor ou ódio, e, acima de tudo, demanda amor (...) Parentes e amigos terão que superar o desconforto de olhar para ela e não encontrar a mesma de antes. Diante de um rosto outro, deverão ainda assim confirmar que ela continua sendo ela. E amar a mulher estranha a si mesma que nasceu naquela operação”.¹²

O último convidado é David Le Bréton, antropólogo, que depois de percorrer um caminho parecido nas premissas de rosto e identidade, associa a desfiguração com uma máscara mortuária, significando que não ter mais

uma figura reconhecida como humana equivale a uma metáfora para a morte.

Na continuação ele acrescenta novos problemas, lembrando que os transplantes não são tão simples e algumas vezes o receptor do transplante vive o órgão receptor como se fosse um presente envenenado. Primeiro porque o coloca como devedor desta pessoa nas sociedades humanas onde presentear envolve retribuir como garantia da dignidade dos participantes da transação, ou revela sacrifício, este sublinhado pelos transplantes de órgãos e tecidos, que acenam com a ocorrência de uma morte como preço simbólico e real para a restituição de uma vida ou saúde.

Neste quadro: “um transplante de rosto é acima de tudo uma cirurgia de sentido (...) a operação se assemelha ao restabelecimento simbólico de uma conexão com o mundo (...). Se viver desfigurado é um sofrimento sem fim que dilacera o eu, é compreensível que o paciente escolha um sentido, mesmo que haja o risco de que o preço a pagar seja muito elevado”.¹³

Vimos como a mídia e alguns especialistas trataram a questão deste polêmico transplante de rosto. Um fato novo é o que afirmaram todos, que põe em questão a identidade como modelo das experiências contemporâneas. No entanto, e isto é delicioso para pensar, uma novela de Thomas Mann de 1940, *Cabeças Trocadas*, e um filme de 1997, *A outra face*, de John Woo, passeiam por este território, antecipando alguns dos temas mencionados, encenando algumas das suas ambigüidades, e propondo outros desenlaces. Está na hora de visitá-los e observar sua composição.

Começando por um vôo panorâmico na novela de Thomas Mann, *Cabeças Cortadas*, publicada em 1940, apresentada como uma “Lenda da Índia” que parece responder a uma consideração curiosa, não presente no texto, mas insinuada e que hoje, diante dos recursos de intervenção disponíveis, aparece com muito clareza. Conhecemos às vezes pessoas que dão a impressão de não serem bem coladas: uma bela mulher com pernas arqueadas, um homem

educado e gentil com uma fisionomia repulsiva¹⁴; se uma simples operação cosmética resolvesse o assunto não haveria quase uma pressão para corrigir este “engano da natureza”? No caso dos personagens da novela o tratamento para a discrepância foi bem curioso.

Vamos à narrativa: seus personagens iniciais são dois jovens amigos: Shridaman, 21 anos, um mercador da casta brâmane e Nanda, um ferreiro e pastor de casta inferior sem nenhum pendor para as coisas do espírito, enquanto Shridaman consagrara anos da sua infância ao estudo da gramática, da astronomia e dos elementos fundamentais da ontologia, sob a orientação de um guru e de um guia espiritual.

Na descrição de Thomas Mann o corpo de Shridaman era um corpo próprio para servir de adjunto e apêndice para a nobre e educada cabeça, enquanto que na totalidade de Nanda o corpo era, por assim dizer, a parte mais importante e a cabeça meramente um agradável apêndice.

A amizade dos dois jovens baseava-se nas diferenças de seus sentimentos relativos ao eu e ao meu. Os de um ansiavam pelos do outro. Pois a encarnação leva à individuação; a individuação causa diversidade; da comparação nasce a inquietude; e esta, finalmente, produz desejo de troca e de união (...) Representavam sobre a terra dois seres diversos. Por isto eram um para o outro semelhantes a ídolos. Em ambos o sentimento do eu e do meu entediava-se de si próprio, e, embora soubessem que, na realidade tudo é um composto de imperfeições, espiavam um no outro justamente aquilo que os tornava diferentes.¹⁵

Na continuidade da novela ambos encontram e se apaixonam por Sita, a das belas cadeiras, que casa-se com Shridaman. Como os amigos vivem juntos, a rigor, forma-se um triângulo e Shridaman, o esposo, percebe a perturbação que Nanda provoca em sua mulher.

Numa viagem em que vão os três juntos e o clima já está mais do que tenso, Nanda, que conduzia a carroça, perde o caminho e precisam acampar na floresta, muito próximo de um templo, esculpido na rocha e dedicado a Devi, a deusa

inacessível. Shridaman pede para entrar e rezar e, no momento em que contempla o horripilante rosto da deusa, conhecida pelos sacrifícios que exige, o espírito perturbado, depois de uma longa prece que termina com “Mas permita que eu me liberte deste eu e volte a ti pela porta do ventre materno, a fim de que eu me liberte deste eu e deixe de ser Shridaman, ao qual todo gozo apenas causa perplexidade, porque não é ele quem o propicia”¹⁶, ergue a espada do chão e corta a própria cabeça.

Como tardava, Nanda vai ao seu encalço e encontra a horrível cena que o faz exclamar: “Sempre te admirei por causa de teu espírito, e agora, em toda minha tristeza, preciso admirar teu corpo também, porque levaste o cabo a mais difícil das proezas”! (...) Será que tenho culpa, por acaso, de tua façanha, por minha mera existência, embora não por meus atos?¹⁷ Para em seguida e servindo-se da mesma espada imitar o gesto e cortar a própria cabeça.

Sita sozinha impacienta-se e vai ao encalço dos dois, encontrando o horrendo espetáculo. Desesperada, reza, chora e blasfema, tentando entender como uma única espada poderia ter decepado dois homens que não se trucidaram reciprocamente. Ela, sendo a terceira pessoa, seria a suspeita natural, portanto melhor seria se à acusação se antecipasse e se executasse com as próprias mãos, embora não tivesse forças para fazê-lo sozinha e temesse converter-se num aleijão.

Então a deusa, comovida com o fato e irritada com o comportamento de Sita, oferece-se para devolver o duplo sacrifício e dá então suas instruções: Sita deve agarrar as cabeças pelas cabeleiras e ajusta-las aos corpos, cuidando, já que o processo é muito rápido, de não por, na confusão, as cabeças em sentido contrário sobre o pescoço, para não andarem os dois com os rostos na nuca.

A bela Sita segue o conselho mas, na precipitação, comete um engano fatal: os imolados voltam a vida mas vivem trocados; o corpo do marido com a cabeça do amigo e o corpo deste com a cabeça do outro.

Tendo implorado e recebido o perdão dos dois um movimento curioso se verifica; ambos, Shridaman e Nanda parecem apreciar a nova aparência. Tudo seguiria assim, se não fosse complicado resolver a situação conjugal de Sita e a sua descendência: afinal é o corpo e não a cabeça que gera os filhos, e o que agora é Nanda com o corpo menos belo de Shridaman avisa: “Mas tão certo como qualifico este meu corpo de esposo e com relação a ele uso o pronome “eu”, tão certo é Sita, a das belas cadeiras, minha mulher e seu fruto foi gerado por mim”.

“Deveras? Retrucou Shridaman . Será mesmo assim? Eu não teria me atrevido a afirmar isto quando teu corpo ainda era meu e dormia ao lado de Sita. Pois não era eu a quem Sita realmente abraçava, como infinitamente aflito, depreendi de seus murmúrios e gemidos. Era o que eu agora possuo”.¹⁸

Também Sita, consultada, se vê incapaz de resolver a quem pertence e decidir sobre a felicidade própria e a dos dois. De comum acordo os três resolvem procurar um quarto, um santo, para que arbitre a questão. Este responde:

Esposo é quem a cabeça dele tem
Essa sentença não merece nenhum desdém
Assim como a mulher é suma delícia e fonte
de Poesia
Cabe à cabeça entre os membros a
supremacia.¹⁹

A conseqüência é o afastamento de Nanda, enquanto Sita e Shridaman viviam no gozo dos prazeres sexuais: Sita tinha o melhor dos dois mundos, já que deitava nos braços do robusto amigo de Shridaman e depois beijava a cabeça do brâmane.

Mas a cabeça de Shridaman começa atuar no corpo onde está grudada, tal como afirmara a supremacia o santo consultado. Shridaman veste-se diferente de Nanda, não unta a pele com mostarda, não maneja o martelo nem pratica qualquer dos movimentos que esculpam seus músculos. Já não era mais o corpo de Nanda.

Quando chegou a hora, Sita deu a

Shridaman um menino que se chamou Samadhi, o que significa compostura, muito mais semelhante a Sita do que a qualquer um dos dois pais.

O remorso e a saudade impeliu Sita a mostrar a Nanda o filho do seu ventre. Aproveitando uma viagem de Shridaman, pega o filho pela mão e vai ao encalce de Nanda e da felicidade conjugal que havia perdido.

No entanto, Shridaman que retornar de viagem, sai à caça de Sita e seu filho, e, encontrando os dois apercebe-se, como também Nanda e Sita, da impossibilidade de Sita ficar com um deles; para que a dignidade e não a vergonha se abatesse sobre o menino combinam uma saída: ambos devem matar um ao outro (e um e outro aí são a mesma coisa) e depois a viúva seria, como de costume, incinerada.

Seguiu-se o mortal combate, ambos os moços caindo sobre as flores, cada qual atingido no coração do outro. No entanto seus funerais, devido ao sagrado acontecimento da auto-imolação da viúva, converteram-se em uma grande festa.

Em sua memória ergueram um obelisco no próprio sítio, para recordarem seu sacrifício. Para os narradores ficou a fábula, o enigma e a moral: o que significa e aonde leva uma operação de cabeças trocadas.

Além da qualidade literária desta novela e da sutileza dos dramas que ela descreve, algumas rápidas considerações merecem nossa atenção: em nenhum momento a questão de uma moral burocrática se coloca, o que está em jogo são os afetos e seus efeitos, a amizade entre os homens e a paixão comum por Sita, a confusão entre “seu” e o “meu” e a projeção de um no outro como símbolo de um ideal de eu. Indo além, tematiza-se aí também o determinismo vinculado ao físico; ter o corpo de Nanda só era possível para Nanda que o usava e mantinha; sob o comando da cabeça de Shridaman ele deixa de ser o que foi, sem chegar a ser o corpo de Shridaman original. Passa a ser um híbrido, diríamos hoje sem a sutileza do relato, próximo talvez do que diagnostica o Dr. Devauchelle sobre o rosto atual de Isabelle.

Uma última observação relaciona esta novela, o transplante parcial de rosto e o filme *A Outra Face*: no primeiro caso é a intervenção da deusa que permite a reincorporação das cabeças ao resto do corpo, numa mais que evidente atuação de uma solução *Deus ex-machina*. No caso real como no imaginário cinematográfico podemos afirmar que é poder da técnica que não tem limites, o que nos permite falar de uma passagem bastante celebrada mas pouco compreendida de *Deus-ex-machina* a *Máquina-deus*.

Nosso terceiro foco é o filme *A Outra Face* (*Face Off*), de John Woo, de 1997. Trata-se de um filme que se insere na tradição americana dos filmes de ação, com perseguições, tiros e um movimento muito ágil; além disto, a escolha de atores como John Travolta e Nicholas Cage nos papéis mais importantes garantiu ao filme uma respeitável audiência internacional. Foi, como diríamos, um filme de sucesso de público como de crítica.

Numa primeira leitura, *A Outra Face* é um filme sobre o amor (especialmente o amor familiar, pai-filho; irmão-irmão), a honra profissional e a vingança, mas, indo mais fundo, seu tema seria uma retomada cinematográfica do famoso tema literário do duplo²⁰, onde se aborda a questão do que constitui a identidade de um indivíduo para si e para o seu contexto. John Woo conduz esta reflexão absorvendo as mais modernas teses do pensamento contemporâneo que postulam que o indivíduo moderno deve ser entendido a partir de um conjunto de papéis sociais e não sob a égide de uma identidade única, centrada e definitiva.

No coração do filme temos a luta entre o agente do FBI Sean Archer, interpretado por John Travolta, e o terrorista Castor Troy, vivido por Nicholas Cage. Para Archer, uma luta que não visa a apenas eliminar Troy, mas também vingar a morte de seu pequeno filho Michael, que foi morto por um tiro desferido por Troy quando este tentava matar Archer.

Quando Troy, depois de uma perseguição, entra em coma, Archer é convencido por outros agentes a se envolver num novo tipo de cirurgia,

onde a face do seu arquiinimigo seria transplantada na sua; desta maneira espera-se que ele consiga descobrir o esconderijo de uma bomba biológica plantada pelo irmão de Castor, Pollux, e assim proteger Los Angeles de uma catástrofe.

Tratando-se de cinema tradicional não surpreende que, pouco depois, Troy acorde do seu coma, veja-se sem face e consiga com violência fazer o cirurgião transplantar no seu rosto a face de Archer. Desta maneira terão que lutar cada um com seu adversário, ao seu lado, como seu duplo²¹. Obviamente não é apenas a vida profissional dos dois heróis que é afetada, um sendo isolado numa prisão de segurança máxima, e o outro encaminhado para o escritório central do FBI, mas também a vida de excessos sexuais de um e a normal vida familiar de outro o que dá lugar a algumas cenas cômicas. Desnecessário dizer que no final, o diabólico Troy é morto e Archer, o bom rapaz, retorna ao seio da sua família com seu próprio rosto.

Mesmo que o transplante de face apareça como uma variação utópica da medicina de transplantes e possa ser apresentada como problemática por Sean Archer e alguns dos seus colegas, ela é apresentada como pertencendo não apenas ao campo do possível, mas ao do desejável, desde que esteja em boas mãos, isto é, do FBI e não dos terroristas. Não há nenhum questionamento sobre a decisão de Archer de encarnar Troy, ele é honrado como herói.

Na primeira vez em que Sean é comunicado sobre a possibilidade da experiência, o cirurgião biólogo que pode fazê-la, fala com grande orgulho da sua capacidade. Seria esta possibilidade que justificava a manutenção dos aparelhos que, ligados, impediam que Troy morresse. É difícil ter certeza, mas a questão do que é a morte também parece ter uma nova leitura: afinal, depois de ter sido derrotado e “morto”, mantido num coma que permitisse o transplante, Troy acordará, assim como Lázaro, na Bíblia, reviveu.

Quando Sean desperta com o rosto do inimigo e começa a quebrar os espelhos numa manifestação clássica de desespero, o médico lhe

aplica uma injeção calmante para apresentar outra das suas peripécias técnicas: um *chip* foi implantado na garganta, e depois de compatibilizar a partir da repetição de uma frase, a voz de Sean com a de Troy, mais um dado que o fazia reconhecível para si mesmo e para o outro é perdido. Vale lembrar aqui uma bela fórmula de Malraux: “Nossa voz escutamos com a garganta; a dos outros com um canal aéreo”²². Aliás, um outro dado técnico é acrescentado para validar a cirurgia: além de totalmente reversível, com os novos medicamentos anti-inflamatórios, as cicatrizes terão desaparecido em poucos dias.

Para tornar ainda mais verossímil o transplante, além dos detalhes técnicos como o molde de crânio, o corte da raiz dos cabelos com laser, vemos associarem-se às técnicas cirúrgicas as simulações feitas nas imagens digitais do computador que acompanham passo a passo a cirurgia, o que também enfatiza a estreita relação já bastante comentada entre as técnicas de visualização e visibilidade da medicina e do cinema, ambas reguladas por dispositivos poderosos de imagem.

As mudanças nas faces virtuais do monitor são apresentadas em paralelo à atual operação das cabeças dos pacientes repetidas lado a lado, o que lembra de certa maneira a comparação das cenas num processo de edição; da mesma maneira, os estágios de retirada da face, armazenagem temporária e transferência também fazem referência a numerosos procedimentos técnicos, entre os quais o desenvolvimento do filme no líquido químico, o que poderia ser considerado como um charme auto-poético de *A Outra Face*²³

A impressão de um *know-how* médico é fornecida pela presença de um conjunto de imagens críveis e confusas, a familiaridade se fazendo ver pelo eletrocardiograma, acompanhado da menção a fórmulas ligadas a medidas, tais como: modelo 3, tamanho 9, densidade 5, que, embora não signifiquem nada para nós espectadores, parecem legitimar a integridade e a continuidade do transplante que acaba por se assemelhar muito a uma operação de “corte e cole” dos nossos editores

de texto.

Apresentando o rosto como uma máscara intercambiável, lembrando a origem teatral do termo *persona*, *A Outra Face* sugere que, embora cada identidade necessite de uma matéria de base, esta não é confinada a um corpo específico. A explicação dos colegas de Archer de porque ele conseguiria incorporar Troy quando se dispusesse a tal era que “Você viveu e respirou Troy por anos”, quase como uma tese de psicanálise mediática.

A idéia é que algumas mudanças são suficientes neste mundo para que a “verdadeira” face no corpo “errado” seja considerada “autêntica”, mesmo diante dos olhos da mulher de Archer e da amante de Troy. O amor é mesmo cego, ao que parece, ou, pelo menos, distraído.

Assim, tudo o que conhecemos sobre gestos e expressão, assuntos tão bem desenvolvidos por Deleuze na sua captura de Bergson e elaborados sobre o rosto como imagem-afecção é menos considerado. Lembrava-nos ele que a um rosto se pode fazer dois tipos de pergunta: “*Em que você pensa?*” ou então “*O que há com você?*”, “*O que você sente?*” segundo seja superfície refletora ou movimentos intensivos, não se coloca nestas “máscaras”. É como se na relação com as próprias mulheres os homens aparecessem como trocáveis e toda mulher desejasse apenas bom sexo e proteção para os filhos. Aliás, na maior parte do filme, vemos uma equivalência do senso comum da face com a identidade social, o que faz da declarada identidade um fenômeno de superfície.

Contudo as identidades do agente do FBI e do terrorista são absurdamente estáveis. Para cada um dos heróis não há contaminação com a subjetividade do inimigo doador. A nova face não parece produzir ressonâncias ou transformações na percepção de si mesmos, assim como no comportamento de cada um.

Um dado curioso merece nossa atenção: para Archer três dados não situados no rosto, mas na profundidade do corpo e no seu movimento garantem a sua verdadeira identidade: o tipo sanguíneo que não é o mesmo, sua memória pessoal e um gesto particular com o qual acaricia o rosto

dos seus familiares. São certamente características corporais que não são visíveis e permanentes que se transformam nos traços distintivos no fim do filme.

Considerando que hoje estaríamos diante da possibilidade do transplante de rosto e da duplicação dos traços corporais, o filme parece lembrar, antecipando em oito anos o transplante em si mesmo, que o sangue como fenômeno de profundidade topológica e a memória como de profundidade temporal permanecem os mesmos, desmentindo a radicalidade do resultado de um transplante de rosto.

Dois aspectos são ainda interessantes para o nosso tema: o primeiro é a relação entre a memória corporal e a memória profunda e se refere a uma cicatriz que Sean tem no peito da bala que era dirigida a ele e matou o seu filho e que ele pede que o médico mantenha como “lembrança” na ocasião do primeiro transplante; quando do segundo ele diz: “Minha cicatriz perto do meu coração, o velho ferimento de bala, não preciso mais dela”.

O outro tem a ver com a descendência: o fato de Castor Troy ter um filho foi descoberto pelo falso e muito mais terno terrorista (Archer com o rosto de Troy) que promete à mãe do menino que cuidará do futuro dele em caso da morte da mãe, o que é, de certa maneira, fácil para Sean já que o garoto tem a idade e o corte de cabelo de seu filho Michael quando este foi morto.

Assim o filme termina não com um duplo transplante mas com o retorno do rosto original ao agente do FBI. E se há um lado que aponta para um futuro tecnológico nas avançadas operações tecnológicas, elas são acompanhadas por operações legais tradicionais, tais como a adoção de uma criança servindo como garantia para a restituição da família nuclear burguesa, além de restituir a Sean e Eve Archer suas identidades de pais de um menino.

Segundo o diretor, John Woo, *A Outra Face*, não é um mero filme de ação, mas um drama sobre relações familiares. Do nosso lado, diríamos que é um filme que pergunta sobre o significado do corpo e do rosto para a identidade humana na

idade dos transplantes; ao mesmo tempo conecta estas perguntas com assuntos como reprodução, formação familiar, genealogias e afetos “naturais” que parecem apresentar uma mistura de posições progressistas e conservadoras.

Como esta idade é a nossa, desde a intervenção que abriu este texto de novembro de 2005, vale recorrer ao imaginário para ver de que mundo estaremos falando daqui por diante.

Notas

¹ O tema dos transplantes aparece em outros filmes; veja-se Almodóvar, em *Tudo sobre minha mãe*, e mesmo Clint Eastwood em *Dívida de sangue* (*Blood Work*) de 2002, que constrói seu roteiro em torno desta relação circular: vivo-morto-transplante-morto-vivo.

² Esta fórmula foi empregada pelo Dr Bernard Devauchelle numa entrevista que concedeu à revista *Veja* e publicada na seção de páginas amarelas de 19 de abril de 2006.

³ É curiosa esta situação em que a mutilação foi devida a um ataque de animal; meses mais tarde um jovem chinês também se submeteu a uma cirurgia deste gênero depois de ter sido atacado por um urso. São encontros de natureza diferente: animal/homem; homem/tecnologia, ou ainda, se quisermos, o homem aí é um termo médio entre o animal (natureza) e a cultura (tecnologia).

⁴ Menção ao programa veiculado pela MTV: *I want a famous face*.

⁵ No original, *Éloge de la grimace*.

⁶ No original, *J'ai perdu mon visage*.

⁷ Sartre tem um belo trabalho falando sobre a diferença entre o espelho, que apenas reflete e o olhar do outro que interpreta. É também por isto que “*L'enfer c'est les autres*.”, a frase célebre de sua peça *Huis Clos*.

⁸ No filme que usaremos de exemplo, *Face Off*, o personagem de John Travolta além de ter o rosto trocada com o de Nicholas Cage, precisa aprender a andar, falar, se mexer com o estilo e a voz do outro, de maneira a ratificar uma identidade que começa no rosto mas envolve um conjunto de outras expressões e percepções.

⁹ Martine Teillac, *Marie-Claire*, p.68.

¹⁰ Ribeiro, Janine, 11/12/2005, p.5

¹¹ Cabe um bom contraste, talvez complementar, com a posição de Renato Janine: podemos mudar quase tudo, mas alguns amigos, filhos, etc, são vínculos que reforçam a continuidade da nossa ficção de identidade.

¹² Tratando-se de Lévinas um filósofo judeu, estudioso da Torah e do Talmud , é interessante lembrar uma diferença no ritual de velório e enterro da religião judaica para a cristã: o caixão judeu é sempre fechado porque se o indivíduo não é mais capaz da expressão que é o seu estilo, não deve ser visto sem ela.

¹³ Le Bréton, *Mais!*, 11/12/2005, p.4,5.

¹⁴ Além das narrativas clássicas que fazem este jogo do contraste entre a alma bela e o rosto ou o corpo horrendos como *O Corcunda de Notre-Dame* e *Cyrano de Bergerac*.

¹⁵ Mann, Thomas, *Cabeças Trocadas*, p.8.

¹⁶ Idem, p.41.

¹⁷ Idem, p.42.

¹⁸ Mann, Thomas, *Cabeças Trocadas*, p.71

¹⁹ Idem, p.84

²⁰ Pensemos por exemplo em *Dr. Jekyll and Mr Hide*, traduzido no Brasil como *O médico e o monstro*, de Robert Stevenson

²¹ Se pensarmos na novela de Thomas Mann, o tratamento do duplo teve, como buscamos demonstrar um outro tratamento entre o “eu” e o “seu”.

²² Malraux, André, *La Condition Humaine*, Paris, Gallimard.

²³ Devemos estas observações a Irmela Marey Kruger-Furhoff, 2005.

Referências bibliográficas

BERGSON. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

KRUGER-FURHOFF, Irmela Marei. *Body-Memory/Memory of the Body; on the visual politics of transplantation surgery in contemporary film: Face/Off_ (USA, 1997) and fremdkorper/transposed bodies (Germany, 2002)*. In: *Discursos do corpo*. Colibri, 2005.

TUCHERMAN, Ieda. *Corpo, fragmentos e ligações: a micro-história de alguns órgãos e certas promessas*. In: *Discursos do corpo*. Colibri, 2005.

BUKATMAN, Scott. *Terminal Identity - The Virtual Subject in Post-Modern Science Fiction*. New York: Duke University Press, 2003.

GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 39-80.

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

_____. *Adeus ao corpo*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Homem- Máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 123-137.

_____. *O corpo enquanto acessório de presença: notas sobre a obsolescência do homem*. In: MARCOS, Maria L., CASCAIS, Fernando (orgs.). *Corpo, técnica, subjetividade*. Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Relógio d'Água, Junho/2004. p.67-83.

MANN, Thomas. *Cabeças Trocadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MANSFIED, Nick. *Theories of the self from Freud to Haraway*. New York: New York University Press, 2000.

ORTEGA, Francisco. *Modificações culturais e bioidentidades*. In: MARCOS, Maria L., CASCAIS, Fernando (orgs.). *Corpo, técnica, subjetividade*. Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Relógio d'Água, Junho/2004. p. 247- 265.

SERRES, Michel. *Éclaircissements, entrevistas a Bruno Latour*. Paris: Flammarion, 1992.

SINGER, Bem. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.115 a 147

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

STENGERS, Isabelle. *Science-fiction et expérimentation*. In : *Philosophie et science-fiction*, Paris, Vrin, 2002, p.95- 114.

STIEGLER, Bernard. *Temps et Technique*, 3 vols., 3 - *Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée;

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, 1999.

_____. *Novas subjetividades, conexões intempestivas*. In: *A cultura das redes*, org Maria Lucília Marcos e José Bragança de Miranda, Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa, Relógio d'Água, Junho/2002. p.55.

_____. *Fabricando corpos: ficção e tecnologia*. In: MARCOS, Maria L., CASCAIS, Fernando (orgs.). *Corpo, técnica, subjetividade*. Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Relógio d'Água, Junho/2004. p.187-198.

VAYSSE, Jocelyne. *Coração estrangeiro em corpo de acolhimento*. In: SANT'ANNA, Denise B. (org). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.39- 49.