

Trans:humanismo (h-) e audiovisual: imagem, mente e teoria quântica nas fronteiras do humano

Luca Scupino Oliveira¹, Eduardo Ferraz², Bianca Ayuri³, Guto Escobar⁴, Maria Junqueira Netto de Sá e Benevides⁵, Rodrigo Petronio⁶

Resumo: Desde meados do século XX, teóricos do audiovisual e cineastas vêm questionando a centralidade do humano no Cinema e estabelecendo alternativas para a figuração de outras formas de vida orgânica e inorgânica na imagem cinematográfica. Propomos aqui os conceitos de “trans:humanismo” e a sigla “H-” como maneiras relacionais de reconstruir a ideia de humanismo fora da chave antropocêntrica, dialogando com a dialética maquinismo-natureza dentro da teoria realista do crítico André Bazin, a presença da tecnologia no horror corporal do cineasta David Cronenberg, o compostismo e o ciborgue como mídia para a filósofa Donna Haraway, e a presença do Estranho no Cinema para a teoria quântica.

Palavras-chave: humanismo; transumanismo; natural-artificial; ciborgue; estranho; horror; David Cronenberg; Donna Haraway.

1 Luca Scupino Oliveira é cineasta, pesquisador e crítico. Graduado em Cinema pelo Centro Universitário Armando Álvares Penteado (FAAP), onde realizou Iniciação Científica sobre a passagem do tempo no filme *Boyhood* (2014). Atualmente é crítico e editor adjunto do site *Mnemocine*, e realiza mestrado sobre a obra do cineasta Éric Rohmer. Contato: scupino.luca@gmail.com e ls0123123@gmail.com.

2 Eduardo Ferraz é cineasta, pesquisador e roteirista. Graduado em Cinema pelo Centro Universitário Armando Álvares Penteado, roteirizou e dirigiu 5 curtas-metragens. Atualmente trabalha como Redator e Roteirista na Yeap. Contato: edu.aliberti@gmail.com.

3 Bianca Ayuri é montadore e pesquisadore de Cinema. Cursou Cinema no Centro Universitário Armando Álvares Penteado e, durante o período, montou mais de 10 curtas-metragens, dos quais se destacam *Ninguém Derruba o Titã* (2023), *Vida Privada* (2023) e *Onde Morrem os Cães* (2024). Contato: bianca.ayurioo@gmail.com.

4 Guto Escobar é editor de *Som de Cinema* na Confraria de Sons & Charutos. Formado em Cinema no Centro Universitário Armando Álvares Penteado. Contato: lgqescobar@gmail.com.

5 Maria Junqueira Netto de Sá e Benevides é estudante de Filosofia na FFLCH-USP, faz pesquisa na área de Filosofia da Ciência. Graduada em Cinema pelo Centro Universitário Armando Álvares Penteado. Contato: mariabenevides@usp.br.

6 Rodrigo Petronio é escritor e filósofo. Professor titular da FAAP, autor de mais de 20 livros. Atua na fronteira entre comunicação, literatura e filosofia. Formado pela USP, tem dois mestrados: em Filosofia da Religião (PUC-SP) e em Literatura Comparada (UERJ). Doutor pela UERJ/Stanford University, desenvolveu pós-doutorado sobre a cosmologia de Alfred North Whitehead (2018-2020) no Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (TIDD, PUC-SP), onde atualmente é pesquisador. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4473-2193> Site: www.rodrigopetronio.com. E-mail: rodrigopetronio@gmail.com.

Trans:humanism (h-) and audiovisual: image, mind and quantum theory at the borders of the human

Abstract: Since the second half of the 20th century, audiovisual theorists and filmmakers have been questioning the human being's centrality in Cinema and establishing alternatives to the representation of other organic and inorganic life forms in the cinematographic image. We hereby propose the concept of “trans:humanism” and the acronym “H-” as relational ways of reconstructing the idea of humanism apart from the anthropocentric perspective, while conversing with the dialectics of machinism-nature within the realist theory of the critic André Bazin, the technological presence in the body-horror of filmmaker David Cronenberg, the compostist and the cyborg as media for the philosopher Donna Haraway, and the concept of the Strange in Cinema to the quantum theory.

Keywords: humanism; transhumanism; cinema; natural-artificial; cyborg; horror; media; David Cronenberg; Donna Haraway.

Transumanismo (H+) e Trans:humanismo (H-)

Ao longo do século XX e XXI, os debates sobre os limites do humano e dos humanismos demonstraram e continuam demonstrando conexões profundas com as artes, a literatura e o audiovisual. Os limites do humanismo euro-americano aos poucos foram sendo criticados pelas mais variadas vertentes das ciências humanas (Foucault, 2010, Agamben, 2002, Mbembe, 2014, Ferreira da Silva, 2007). E os dispositivos ambivalentes de produção discursiva de uma imagem da humanidade, entendida em termos formalmente abstratos e pretensamente universais, passaram a ser inspecionados em sua amplitude, compromissos e implicações (Agamben, 2002). Os dispositivos de saber-poder eurocêntricos determinaram o humano durante séculos. E excluíram vastos contingentes de seres humanos da categoria de humanidade. Todas as filosofias críticas desde Kant se veem na obrigação de se posicionar diante do mito humanista ocidental. Herdeiro das tradições humanistas do socialismo, o marxismo é um dos primeiros a comparecer diante desse tribunal de julgamento e avaliação das contradições do humanismo, ressaltadas tanto pelos seus críticos quanto pelos seus defensores (Ferreira da Silva, 2010). Uma concepção sistêmica e anti-humanista da teoria de Marx é entendida como solução por alguns autores ligados às leituras estruturalistas de Marx, como Louis Althusser e outros (Merquior, 1987). As filosofias da existência haviam dinamitado a essencialidade do humano. Mesmo assim ainda ficava candente se o existencialismo seria ou não um humanismo (Sartre, 2013). Por outro lado, Heidegger definiu o humanismo como uma mera variação do longo processo de entificação do ser e, por conseguinte, como um confisco universal do ser do humano (Heidegger, 1973; Sloterdijk, 2000). E então seria preciso reconstruir a partir do zero essas novas acepções: criar uma humanidade de outro humano (Levinas, 1988). Seria preciso produzir um novo pensamento capaz de subverter a gramática logocêntrica, fonocêntrica e falocêntrica que determina há milênios a fisionomia desse humano “universal” (Derrida, 1973). E há as propostas ousadas e excelentes de reconstruir uma versão alternativa de humanismo, baseada em uma narrativa de longa duração capaz de incluir os processos de milhões de anos da hominização (Serres, 2008). Na contracorrente desse movimento, uma miríade de pensadores conservadores, quase sempre de inspiração abraâmica, procuram enfatizar e ressignificar o humanismo, quase sempre sem sucesso (Gilson, 2002; Maritain, 2005, Buber, 1982).

A despeito dessas críticas ao humanismo, o fim do humanismo não se reduz ao fim de um humanismo entendido como um dos pilares discursivos do eurocentrismo. Desde o século XIX, o projeto humanista passou a se expandir em uma nova dimensão: a dimensão evolutiva. Enquanto as narrativas humanistas tradicionais precisavam fazer a clivagem de humanos-não humanos a partir da teologia e das religiões, acionadas em suas potencialidades políticas e ontológicas, o projeto humanista evolutivo passou a ser escandido com base em uma das teorias mais poderosas de todos os tempos: a teoria darwiniana. Basta unir a isso a ascensão espetacular da tecnociência e do capitalismo ao longo do século XX e teremos a nova face de um humanismo que não apenas não morreu, mas seguiu e segue vitorioso, em plena expansão em seus sonhos coloniais: o transumanismo. Por isso, o transumanismo não deve ser entendido apenas a partir dos clichês produzidos pela *sci-fi*. Deve ser entendido como um discurso de grande plasticidade que expande, transforma e capitaliza o humanismo eurocêntrico e colonial, turbinado pela tecnociência e potencializado pelo capitalismo liberal.

Para compreender essas novas dinâmicas do humanismo e do transumanismo, foi preciso abrir um amplo leque lexical e semântico: trans, meta, neo, pós e tantos outros prefixos para o humanismo. O mais poderoso deles foi e continua sendo o transumanismo. O transumanismo nesse sentido adquire diversas tonalidades e acepções. E encontra algumas de suas bases em alguns fundadores do pensamento moderno como Hegel, Darwin e Nietzsche (Martins, 2018). Os estudos sobre o chamado pós-humanismo adquirem cada vez mais espaço, sobretudo nas ciências humanas (Wolfe, 2010). A biotecnologia começa a desempenhar um papel decisivo na construção de um novo imaginário coletivo (Fukuyama, 2003; Sloterdijk, 2000). A morte do humano passa a ser associada a uma nova condição pós-histórica (Flusser, 2019). E esta se torna sinônimo da morte das condições contingentes que determinaram a historicidade e a liberdade das ações humanas, cada vez mais roteirizadas e alienadas pelas novas tecnologias. Essa excentricidade do humano em relação a si mesmo foi pensada em algumas abordagens mais radicais a partir do conceito de meta-humano (Ferreira da Silva, 2010). A dissolução das fronteiras entre natural e artificial borraram ainda mais a fisionomia desse humano antropocêntrico do humanismo (Flusser, 2018; 1978, Santaella, 2003, 2022).

Para coroar esses processos, a cibernética, a teoria dos sistemas, as teorias da complexidade, a teoria do caos, as teorias emergentistas, dentre outras, demonstram que a racionalidade de um evento depende de uma

minimização infinitesimal das propriedades humanas contidas nesse evento (Morin, 2015; Maturana, 2014). Em outras palavras: boa parte dos problemas das ciências não eram restritos às limitações da ciência. Decorriam sim das perspectivas antropocêntricas às quais os processos da natureza eram submetidos. Ao mesmo tempo, começa a haver uma ênfase cada vez maior nas relações interespecistas (Haraway, 2003, 2008). E a simbiose se torna uma das teorias mais potentes para a explicação da ontogênese da vida na Terra (Margulis, 2002). A ciborguização adquire cada vez mais potência, tornando-se impossível uma separabilidade entre ações comunicativas e informacionais, físicas e mentais, orgânicas e inorgânicas, humanas e não humanas (Haraway, 2009). Em meio a esse processo, hoje pode-se falar em uma reconfiguração e em uma reconstrução do humano, para além dessas aporias e limitações do humanismo clássico e em confluência com as novas tecnologias e com as novas ontologias informacionais e computacionais: o neo-humano (Santaella, 2022).

Nesse contexto, o termo transumanismo permeia o século XX e se expandiu de modo avassalador no século XXI. Não sem diversas polêmicas, às vezes em concepções afinadas com a eugenia, outras vezes apenas malcompreendido por seus críticos, o transumanismo passou a ser veiculado às narrativas que defendem as potencialidades de aprimoramento dos humanos, a despeito das consequências positivas ou negativas desse processo (Alexandre; Besnier, 2022). Os riscos desses discursos acerca da perfectibilidade humana são conhecidos desde há muito tempo (Pasmore, 2004, Sloterdijk, 2000, Giucci, Monteiro e Pinho, 2015). E, hoje em dia, os singularistas parecem menosprezar esses riscos, transformando-os em uma oportunidade para a transformação radical de tudo que jamais foi definido como humano (Kurzweil, 2014, 2019, 2000). Para contornar esses problemas e polêmicas do transumanismo, neste artigo chamaremos esse transumanismo de transumanismo perfectibilista. A despeito das variações de autores, vertentes e obras, trata-se de uma teoria em cujo cerne se encontra um projeto de aperfeiçoamento e de melhoria do ser humano. Em contrapartida, neste artigo nos propomos criar uma acepção estrita de transumanismo: transumanos são todos os seres, eventos e instâncias que tornam o humano excêntrico em relação a si mesmo e assim instauram o humano em sua humanidade (Petronio, 2015, 2025).

Nesse sentido, a potência transumana não implica necessariamente perfectibilidade, superação das determinações biológicas, tecnologias para matar a morte, processos de suspensão do envelhecimento, imortalidade, dentre outros critérios que definem o transumanismo perfecti-

bilista (Alexandre; Besnier, 2022). Transumanos em nossa acepção são todos os meios pelos quais o humano se excede a si mesmo e apenas assim se autodetermina em sua humanidade. Esses meios podem contemplar relações humanos-animais, humanos-vegetais, humanos-inorgânicos, humanos-tecnologias, dentre tantas outras. Ou seja: todas as relações humano-não-humano que tensionem as compreensões estabilizadas da humanidade que define o humano seriam relações transumanas (Petronio, 2025). Em outras palavras, o humano apenas se realiza a partir dos devires e dos agenciamentos que estabelece com os outros do humano, sejam eles animais, vegetais, minerais, maquínicos (Deleuze; Guattari, 1997).

Para evitar confusões, de agora em diante definiremos essa nossa acepção não perfectibilista de transumanismo como um humanismo trans: uma variação do humano e do humanismo pensado a partir da teoria trans (Petronio, 2022, 2025). E, para distinguir ambas as vertentes, grafaremos de agora em diante essa acepção de transumanismo como trans:humanismo, com os termos separados por dois-pontos. O dois-pontos sinaliza uma recursividade e uma identidade entre trans e humanismo, podendo sinalizar que um é outro e outro é um. Entretanto, nessa acepção, o trans:humanismo não seria uma transposição perfectibilista do humanismo. E muito menos sinalizaria para super-humanos, como tantas correntes transumanistas advogam. O trans:humanismo descreve o humano como um ser relacional, hibridizado e intersticial: um ser cujas propriedades emergem da relação com todos os seres não humanos do universo, artificiais e naturais, orgânicos e inorgânicos, processuais e informacionais (Petronio, 2014, 2025). O ser humano não seria uma entidade, mas uma entridade: um habitante de fronteiras (Petronio, 2025).

Para demarcar essa diferença entre esse trans:humanismo relacional e os transumanismos perfectibilistas, utilizaremos também a sigla H-. A sigla H+ é usada pelos transumanistas para postular o que vem depois do humano, entendendo-se esse movimento como um processo de superação e mesmo de erradicação de alguns atributos considerados estritamente humanos. Essa nova teoria trans:humanista segue mais de perto a proposta de Deleuze e Guattari, segundo a qual o devir das substâncias não se constitui por meio de um sinal de mais, mas de um sinal de menos cuja função seria: n elevado a -1 . A potência infinita dos seres em devir-outros e em se tornarem outros de si reside na capacidade negadora de sua essência e dos substratos que estabilizam as suas substâncias (Bensusan, 2017). Em vez de pensar o humano como um sinal de mais, devemos

pensá-lo a partir de um mergulho nos reinos infra, meta e inumanos da natureza. O humano não pode nesses termos ser compreendido a partir de uma hiperssubjetividade. O humano apenas pode ser compreendido a partir de uma hiposssubjetividade: uma subjetividade inferior, infernal e sombria, emergente das regiões abissais, onde todos os seres se tocam e se identificam (Morton, 2023; Petronio, 2023; Bataille, 1983, 2004).

O trans:humanismo seria então uma maneira de reconstruir o humanismo. Um modo de propor um novo humanismo para o futuro: um humanismo deflacionado e, por isso mesmo, avesso aos projetos imperialistas e coloniais. O trans:humanismo nos ajuda assim a construir um novo e inaudito humanismo, fora da chave antropocêntrica. E, ao mesmo tempo, pode ser uma maneira de potencializar todas as transversalidades que constituem os seres, em uma perspectiva radical e rigorosamente relacional. Essa acepção obviamente implica todas as virtualidades contidas no prefixo *trans*. E isso inclui obviamente aspectos de gênero contidos em todo debate das fronteiras do humano. O trans:humanismo, nesse sentido, necessariamente contempla um espectro *queer* (Morton, 2023; Preciado, 2014; Butler, 1990). O trans:humanismo é um humanismo trans e *queer*.

Como a teoria quântica se insere nessa concepção de trans:humanismo? A teoria quântica pode nos fornecer um novo modelo de consciência distribuída (Arroyo, 2024). Esse modelo não seria mais concebido a partir de interatores humanos, como se convencionou pensar os chamados observadores que alteram os fenômenos observados, demonstrando a hegemonia e o aspecto vicioso dos modelos antropocêntricos presentes nas ciências. Todos os interatores inumanos espaciais e temporais que se subdividem até os limites infinitesimais da escala de Planck são interatores. E, assim sendo, alteram virtualmente os dados da realidade observada, sejam eles quais forem. E todos os interatores do universo são modulações de uma consciência humana-não-humana expandida e virtualmente presente em todo universo (Kuttner; Rosenblum, 2017). Para consumir essas articulações, outra abordagem da teoria quântica que utilizaremos aqui é a abordagem relacional de Carlo Rovelli (Rovelli, 2021; Benevides *et al.*, 2023).

André Bazin: Humanismo Trans:Humanista?

Para descrever o esgotamento do humanismo em geral se recorre ao prefixo *pós*. O prefixo *pós* diz respeito às tentativas de superação dos impasses e aporias de uma determinada tradição. No caso, o pós-humanismo pode ser entendido como uma miríade de tendências que procuram realizar dois objetivos: 1. Sair da chave hegemônica do humanismo

antropocêntrico ocidental. 2. Repensar a categoria mesma do humano, em sua plasticidade e nas alterações radicais de sua fisionomia, produzidas por diversos dispositivos contemporâneos, sobretudo as novas tecnologias. Nesses termos, um dos melhores caminhos seria proceder aqui a uma arqueologia dos media: uma investigação dos meios, concebidos como dispositivos de alteração do humano em direção ao trans:humano.

Não é de hoje que a relação entre humanismo e tecnologia produz inquietações intelectuais. O advento das chamadas “máquinas de imagem” (Dubois, 2004, p. 33) – da câmera escura à fotografia e o cinematógrafo – constitui diretamente uma ruptura nas práticas de figuração tradicionais, acompanhada tanto por elogios quanto às suas possibilidades estéticas, como por polêmicas em relação à tensão entre a atividade humana e o processamento técnico. Na medida em que operam por próteses da visão, os aparelhos introduzem no processo de constituição da imagem uma tecnologia pré pictórica, que organiza o olhar antes da intervenção humana, por meio de agenciamentos maquínicos. Philippe Dubois se debruça sobre essa antiga relação, compreendendo que o surgimento da imagem em movimento move um passo além da mediação entre sujeito e realidade (Dubois, 2004).

Para Dubois, enquanto a câmera escura, aparelho óptico milenar, atua como um instrumento que “aprofunda a percepção visual do olho humano” (Dubois, 2004, p. 36-37), ao que se sucede a intervenção gestual do artista; a máquina fotográfica, através de um mecanismo de reprodução “objetivo”, produz por si própria a inscrição imagética, de modo que a ação humana “passa a ser um gesto mais de condução da máquina do que de figuração direta” (Dubois, 2004, p. 38). Esse debate é sintetizado pela obra do crítico que mais esteve preocupado com a ontologia da imagem técnica e sua relação com a realidade: o francês André Bazin (1918-1958; Figura 1).

Teórico do pós-guerra, para Bazin essa dimensão “objetiva” do funcionamento fotográfico surge como um divisor decisivo na história da representação artística: “pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto. [...] Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos de sua ausência” (Bazin, 2018, p. 32). Vê-se aqui claramente uma refutação das diretrizes antropocêntricas que guiaram o imaginário humanista. Deste modo, ela adquire também uma dimensão antropológica (Elsaesser, 2018, p. 117), que, para Bazin, remete à antiga prática egípcia de embalsamar os cadáveres: a vitória contra a morte e a luta por parar o

tempo no instante decisivo. Bazin chega a afirmar que, se “a perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental”, “Niépce e Lumière foram os seus redentores” (Bazin, 2018, p. 30), na medida em que a imagem fotográfica livra as artes figurativas de sua obsessão pela semelhança. Nesse sentido, o cinema estaria um passo adiante da fotografia: ao inserir a dimensão temporal em seu funcionamento, também faz com que a imagem das coisas seja a de sua duração (*ibid.*, p. 33), tendendo a aproximar-se cada vez mais de uma representação à imagem do real. Como afirma Ismail Xavier (2021), “a sutil diferença entre dizer que algo é uma ‘imagem de’ e dizer que algo é ‘feito à imagem de nós fornece um exemplo dos inúmeros jogos de palavras que tornam a leitura de Bazin fácil apenas na sua aparência” (*ibid.*, p. 83).

O interessante, nesse sentido, é notar a dimensão radicalmente pós-humanista ou anti-anthropocêntrica da teoria de Bazin, posição corroborada por alguns de seus principais estudiosos, como Tom Gunning, Angela Della Vacche e Dudley Andrew. Enquanto teórico realista, interessa-lhe pensar o cinematógrafo como uma máquina de mediação, em que a intervenção criativa humana é subsumida pelo automatismo da máquina. Desse modo, sem ser fruto direto de uma subjetividade determinante, a imagem representada é fiel à realidade das coisas – aqui entende-se a *physis* e uma visão integrada dos seres orgânicos e inorgânicos, uma fenomenologia ligada ao movimento de “contemplação reveladora (de um transcendente que se insinua no real, em última instância, representado na ambiguidade e no mistério que rodeia os fatos e as coisas)” (Xavier, 2001, p. 90).

Para Tom Gunning, embora Bazin afirme que o cinema é um fenômeno idealista, ligado a desejos antigos da humanidade e realizados pela criatividade de alguns inventores, seu mito é o de uma arte que vai além de interesses particulares, criando uma imagem do mundo independente da intervenção do sujeito (Gunning, 2011, p. 123). É importante apontar que essa noção foi posteriormente criticada pela teoria do dispositivo e a tradição no cinema ligada à semiologia, à linguística e à desconstrução (representada por nomes como Christian Metz, Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudry e Laura Mulvey), em relação ao mecanismo alienante do cinema narrativo e de sua relação de projeção-identificação, teoria que “identifica o visível com o ideológico por definição” (Xavier, 2001, p. 148). No entanto, permanece relevante, por ser o referencial de onde partem todas essas teorias e que permite pensar um modelo para compreender o cinema em uma perspectiva histórica, bem como sua relação dialética com a técnica.

Por esse motivo, dentro da perspectiva da arqueologia das mídias, Thomas Elsaesser pensa o cinema como um modelo de *dispositif* do qual não se separam, por exemplo, a fotografia, o vídeo, a televisão e mesmo o digital. Embora haja, evidentemente, uma diferenciação determinante no contexto sociocultural, é possível conceber as diferentes mídias em uma dinâmica mutuamente interativa (Elsaesser, 2018, p. 113) e historicamente circular. Nesse sentido, pensar a especificidade ontológica do cinema também significa pensar, de maneira mais ampla, a possibilidade artística na relação humano-máquina, bem como pensar a mídia como uma maneira de compreender a indexicalidade profunda que existe entre a história e as imagens – ideia também presente, para Elsaesser, na teoria de Walter Benjamin sobre a aura e a fotografia.

A dialética humanismo-maquinismo no cinema, portanto, não deve ser entendida como inconciliável, mas como uma mediação da qual se produz um imaginário próprio – para Dubois, maquinaria na qual o Sujeito da imagem estaria menos do lado do artista que do investimento imaginário do próprio espectador em sua produção de afetos:

Vemos assim que a questão da relação maquinismo-humanismo é menos histórica na progressão contínua (cada vez mais máquina para menos humanidade) do que filosófica na tensão dialética que sempre varia, mas não linearmente. É, portanto, a questão de uma modulação entre os dois polos, humanismo e maquinismo, que são na verdade sempre copresentes e autônomos. A dialética entre estes dois polos, sempre elástica, constitui o aspecto propriamente inventivo dos dispositivos, em que o estético e o tecnológico podem se encontrar. (Dubois, 2004, p. 44-45)

Para Angela Della Vacche, a ontologia baziniana se funda em um tripé: a vocação anti-anropocêntrica do cinema, sua busca cosmológica pela realidade das coisas e a simbiose que ele possibilita através de seus encontros (Vacche, 2011, p. 142). Nesse sentido, pode-se afirmar que Bazin propõe a inserção de um novo paradigma de humanismo na teoria de cinema, ligado à realidade de uma Europa pós-guerra em reconstrução – de modo que o cinema seria também um meio através do qual podem emergir novos modos de alteridade e de comunidade, que se oporiam tanto ao utilitarismo individualista quanto ao coletivismo massificado dos projetos políticos de seu período (Vacche, 2011, p. 147).

Essa dimensão, na obra de Bazin, se faz presente especialmente em dois aspectos de sua teoria. O primeiro diz respeito à ontologia realista da imagem fotográfica, como citado. O segundo está relacionado ao contraponto que ele realiza no final de seu artigo “Ontologia da Imagem Foto-

gráfica”: “por outro lado, o cinema é uma linguagem” (Bazin, 2018, p. 35). Ao reconhecer a importância da constituição de um modo enunciativo na forma do filme, Bazin afasta-se do realismo ingênuo – do qual muitos levianamente o criticam – e reconhece o cinema como meio de articulação do olhar, aspecto elucidado por seu artigo “Montagem Proibida”. Nele, a partir da análise do filme *Balão Vermelho* (1956, de Albert Lamorisse), Bazin extrai uma “regra” para o respeito da realidade no processo de montagem do filme: “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (Bazin, 2018, p. 98).

No filme de Lamorisse, sobre um menino solitário que encontra um balão vermelho capaz de movimentar-se livremente, como se tivesse consciência, é a presença conjunta do menino e do balão na fronteira do mesmo plano que garante o realismo de sua encenação e a dimensão lúdica da coabitação entre o garoto e o objeto:

E que importância tem isso, dirão, se o resultado é o mesmo: fazer com que acreditemos que há um balão na tela capaz de seguir seu dono como um cachorrinho? Mas é justamente porque com a montagem o balão mágico só existiria na tela, enquanto o de Lamorisse nos remete à realidade. (Bazin, 2018, p. 92)



Figura 1: André Bazin com um gato. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andr%C3%A9_Bazin.jpg

Expandindo esta preocupação para filmes que apresentam situações com animais, encontra-se no artigo uma chave para entender a teoria de

Bazin e o cinema como uma “história de feras”, como afirma o crítico Serge Daney (2007, p. 55). É comum, nos textos de Bazin, a menção aos animais. Como resgata Jennifer Fay, em seu artigo “Seeing/Loving Animals: André Bazin’s Posthumanism”, o amor de Bazin pelas outras espécies é algo que se estende para além do cinema: o crítico francês criava de papagaios a esquilos, tartarugas, camaleões, iguanas e até mesmo um crocodilo (Fay, 2008, p. 41). Uma de suas fotos mais emblemáticas o mostra segurando um gato, que parece encontrá-lo na mesma expressão facial (Figura 1) – atestado fotográfico, e, portanto, ontológico, de sua profunda relação de alteridade interespecífica. Não é coincidência, portanto, que quando irá demonstrar o aspecto realista do cinema, ele recorra a filmes em que humanos e animais coabitam: as focas de *Nanook* (Robert Flaherty, 1922), os cavalos de *Crin Blanc* (Albert Lamorisse, 1952), o leão em *O Circo* de Charles Chaplin (1928; Figura 2) e o cachorro de *Umberto D.* de Vittorio de Sica (1952; Figura 3). Poderíamos expandir essas relações para tantos momentos do cinema clássico e moderno: o cachorro intuitivo e a corrida do porquinho de Murnau (*Aurora*), o burro protagonista de Bresson (*A Testemunha*), os pássaros de Hitchcock (*Os Pássaros*), a planta carnívora de Murnau (*Nosferatu*), os atuns de Roberto Rossellini (*Stromboli*), dentre tantos outros exemplos de alteridade interespecista.



Figura 2: O leão no Circo de Charles Chaplin (1928). Fonte: Captura de tela de [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Circus_\(1928_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Circus_(1928_film)).



Figura 3: O cachorro de Umberto D. (Vittorio De Sica, 1952). Fonte: <https://www.vien-nale.at/de/film/umberto-d-o>

Em seu artigo “A Tela do Fantasma”, o crítico Serge Daney afirma que os exemplos de cenas com animais citados por Bazin dizem respeito a um aspecto essencial de sua compreensão do cinema, relacionado à sua obsessão com “a capacidade do cinema de registrar transformações irreversíveis, como a morte e o nascimento” (Fay, 2008, p. 42) – aqui deve-se lembrar da dimensão simbólica que o teórico atribui ao cinema, como um meio capaz de preservar a passagem do tempo, evitando uma “segunda morte espiritual” que levaria o homem ao esquecimento definitivo (Bazin, 2018, p. 28).

Daney irá argumentar que, para Bazin, o que proíbe a montagem é justamente “a possibilidade de filmar a morte” (Daney, 2007, p. 56). A partir de uma série de binômios que ele identifica na obra de Bazin – homem/animal; um/outro; homem/homem; antes/depois; vida/morte – Daney compreende que o tipo de montagem ao qual Bazin se opunha seria uma morte generalizada que não evidencia seus perigos na realidade do plano, privando “o obsessivo de sua fantasia” (Daney, 2007, p. 56). Nesse sentido, o grande erotismo de Bazin: o cineasta deve merecer suas imagens, mesmo que elas tragam consigo a iminência de algum tipo de morte (*ibid.*, p. 61), como no caso de Carlitos preso na mesma jaula que

o leão, e igualmente detido no mesmo plano cinematográfico – é justamente a coabitação nas fronteiras do quadro que constitui o perigo da convivência ao qual o espectador não se deve furtar de olhar. Essa dimensão entre realidade e morte é claramente exposta nos escritos de Bazin: “Mostrar em primeiro plano um ‘selvagem’ cortador de cabeças observando a chegada dos brancos implica forçosamente que o indivíduo não é um selvagem, já que não cortou a cabeça do operador” (Bazin, 2018, p. 63).

Desse modo, para Daney a tela se torna uma espécie de “panela” que, ao queimar a realidade, o significante, expõe a “pele” ao perigo do real: “assim o cinema da transparência se apaixona apenas por aquilo que o limita, o impede. Ele cria um culto apenas porque sabe que – de todo modo – ela [a realidade] não existe” (Daney, 2007, p. 57). O animal, nesse sentido, é o Outro invisível, com cuja habitação o homem enfrenta tanto uma morte física como simbólica, dentro do filme.

Fay irá estender esta interpretação para pensar a obsessão de Bazin com os animais como uma expressão direta de seu pensamento pós-humanista e, pensado em nossos termos, trans:humanista. Na medida em que esta defesa de cenas com animais retira o humano do centro do mundo (atitude ligada também à objetividade do aparato cinematográfico, que para Bazin não diferenciaria humano e natureza), o realismo é também uma forma de percepção que “revela detalhes de uma vida animada e inanimada perdida para a atenção e a história antropocêntrica” (Fay, 2008, p. 42).

Nesse sentido, pode-se afirmar que Bazin é um autor proponente de um novo humanismo trans:humanista, que transcende os interesses do olhar humano para pensar o mundo como convivência de alteridades que inclui éticas, discursos e direitos não antropocêntricos. Ao defender que se viva o perigo da coabitação, a tese de Bazin é de uma defesa radical do cinema como meio que transcende as formas convencionais do olhar, tensionando os limites do corpo humano e produzindo uma convergência entre o tempo da civilização e o da natureza (Fay, 2008, p. 50). A própria imagem se encontraria além do desejo humano, encontrando uma singularidade partilhada entre os seres e o mundo (p. 51). Através da natureza realista do cinema como janela para o mundo, assim o elemento humano também se veria em tela como um “outro” (Vacche, 2011, p. 150).

Ainda na tradição de Daney, Seung-Hoon Jeong argumenta que a presença dos animais no cinema e nos textos de Bazin também diz respeito a um acordo entre a representação, do lado do diretor, e uma crença no imaginário e na ilusão, por parte do espectador (Jeong, 2011, p. 179).

À medida que a representação da morte é a verdadeira “obscuridade da imagem cinematográfica”, Bazin aceita o fato de que não se pode capturar plenamente a imagem do animal, e de que este é invisível diante da constante utopia não realizada do cineasta de parar a morte e o tempo (Jeong, 2011, p. 184). Neste sentido, o cinema não se encontra senão na sua dimensão relacional, na maneira com que espécies e coisas se juntam ao humano em suas diferenças singulares. Compartilharia assim a crença em um campo emaranhado e relacional de algumas das mais importantes interpretações da mecânica quântica, de David Bohm a Carlo Rovelli. O animal estaria, portanto, entre o visto e o não visto, entre a subjetividade e o nada (Jeong, 2011, p. 182).

Esta perspectiva está profundamente alinhada à ontologia contemporânea dos não humanos e ciborgues, representada por Donna Haraway, filósofa, zoóloga e escritora estadunidense, que pensa a história como um processo de coabitação e coevolução interespecíficas (Haraway, 1990, p. 12). Para Haraway, ciborgues e animais seriam parte da mesma família queer de espécies companheiras, que estabelecem com os humanos relações de alteridades significativas (*ibid.*, p. 19), na medida em que se respeitam suas particularidades como espécies coevolutivas – relação não necessariamente agradável, mas obrigatória enquanto parte do sistema natureza-cultura. A emergência dos seres ocorre sempre em simbiogênese: nos interstícios relacionais da simbiose humano-não-humano. Pensando a afinidade interespecífica entre humanos e cachorros, Haraway afirma: “quero convencer meus leitores de que, enquanto habitantes da tecnocultura, é nos tecidos simbiogênicos da natureza-cultura que nos tornamos quem somos, nas narrativas e nos fatos” (Haraway, 1990, p. 24). É impossível não pensar, por exemplo, no cachorro com quem Umberto D. (De Sica, 1952; Figura 3) divide sua trajetória, e com quem sabe que deve morrer junto para não o deixar sozinho.

O resgate da teoria de Bazin, nesse sentido, permite pensar o mundo contemporâneo a partir das imagens, na medida em que aponta caminhos para entender o cinema como mediação de entidades heterogêneas e como um agregado relacional de media trans:humanas, em que a tecnologia pode ser também um meio para distribuição do sensível entre as diferentes formas de vida orgânica e inorgânica, do mesmo modo que Bazin comparara a simbiose entre tela e pintura como uma espécie de líquen, que estabelece uma parceria entre diferentes mídias e formas de sentir. Para Angela Della Vacche, esse processo permite pensar “mediações entre o humano e o não humano, entre arte e cultura, e, ao fazer isso,

promover os dois lados, enquanto estão dispostos a aceitar um ao outro e celebrar suas diferenças ontológicas” (Vacche, 2011, p. 148).

Corpo, Terror e Tecnologia

A grande herança da crítica cinematográfica do período pós-guerra foi a reintrodução da importância da análise da *mise-en-scène*, termo francês que abrange a disposição e a movimentação dos personagens, dos objetos e da própria câmera em uma cena específica, intrinsecamente ligado à corporalidade e à expressividade do corpo no espaço cinematográfico. Essa premissa foi seminal para o desenvolvimento da política dos autores, concebida pelos jovens cineastas da Nouvelle Vague, discípulos de Bazin, que desempenharam um papel crucial na transformação do cinema moderno. Dessa forma, a interconexão entre corpo, movimento e a *mise-en-scène* não apenas fundamenta o tecido narrativo do cinema, mas também delinea sua evolução estilística e estética ao longo das décadas.

Paralelamente a esse movimento, na segunda metade do século XX, surgia o transumanismo. Conforme mencionamos, o transumanismo fundamenta-se na premissa de que os seres humanos, em sua condição presente, não representam o ápice de seu desenvolvimento evolutivo, mas sim encontram-se em uma fase inicial desse processo. Este movimento visa aprimorar a condição humana por meio da aplicação de avanços científicos e tecnológicos, sustentando a convicção de que tais progressos serão de magnitude suficiente para transcender a categorização atual dos seres humanos. Os pós-humanos seriam os humanos intermediários de um processo que culminaria com os transumanos: os humanos que transcendam finalmente a biologia, para usar a expressão de Ray Kurzweil (Kurzweil, 2014). Os adeptos mais extremistas desse movimento contemplam a possibilidade de alcançar a imortalidade como um objetivo viável e desejável. Ao buscar uma transformação radical por meio da fusão entre ciência, tecnologia e a experiência humana, o transumanismo propõe uma visão futurista que desafia as fronteiras convencionais da existência humana e aponta para um potencial redefinição do próprio conceito de humanidade (Humanity+, 2025).

Embora alguns transumanistas afirmem que suas ideias existem há milênios, é geralmente reconhecido que a fundação do movimento e a criação do termo “transumanismo” podem ser atribuídas a Julian Huxley, biólogo, irmão de Aldous Huxley (Elliot, 2003). *O Manifesto Transumanista*, publicado inauguralmente em 1983, tornou-se uma peça central na consolidação e disseminação dessas ideias, ganhando proeminência

recentemente em virtude dos rápidos avanços na ciência e na tecnologia. Tais progressos têm possibilitado a contemplação de cenários que, décadas atrás, seriam considerados prerrogativas exclusivas da ficção científica (Humanity+, 2025).

Diversos indicadores são apontados como evidências potenciais da realização da imortalidade. Destacam-se, dentre eles, a viabilidade do transplante de órgãos e o desenvolvimento de órgãos biônicos. A perspectiva de substituir órgãos disfuncionais por meio de transplantes, aliada à concepção de órgãos biônicos, sugere a possibilidade de superar a mortalidade orgânica (Elliot, 2003). Ademais, as modificações genéticas emergem como um mecanismo estratégico. Os transumanistas advogam pela alteração do genoma humano como uma intervenção eficaz para a consecução dos denominados "pós-humanos". Ao assumir controle sobre os elementos genéticos, a habilidade de modificar diversas características do corpo humano é postulada, incluindo a capacidade de influenciar a natureza e características de gerações futuras, perspectiva explorada no filme *Gattaca: Experiência Genética* (1997), uma narrativa ficcional que antecipa as possibilidades e desafios éticos associados à manipulação genética (Elliot, 2003).

Destaca-se também a progressão da nanotecnologia. Segundo as projeções de Eric Drexler, a nanotecnologia viabilizaria a criogenia humana, um processo que envolve a preservação de corpos humanos por meio do congelamento, com a perspectiva de ressuscitá-los no futuro, concebida pelos transumanistas como uma estratégia de preservação até o auge do desenvolvimento científico. Essa tecnologia poderia transcender as limitações naturais do homem, desencadeando uma série de possibilidades, como a erradicação de doenças, mediante a reparação de células, design de DNA e edição gênica, impulsionando substancialmente a longevidade e a expectativa de vida humana. De outra forma, basta congelar o indivíduo e esperar o momento em que a cura de sua doença já tenha sido descoberta (Elliot, 2003).

As aplicações potenciais da nanotecnologia também incluem o escaneamento integral do cérebro humano, possibilitando sua transferência para sistemas computacionais. Essa técnica sugere a transição da consciência humana para um formato digital como uma forma de expansão das fronteiras da experiência humana, impulsionando a busca pela transcendência das limitações biológicas. Este avanço, assim, configura-se como um componente integral no imaginário transumanista, ampliando as perspectivas sobre os potenciais transformações no âmbito da vida e da

existência humanas. A própria transferência de consciência ao meio digital está presente na série *Years and Years* (2019), de Russell T. Davies, que representa uma jovem garota transumanista que deseja fazer essa operação por não estar satisfeita com seu corpo, mas encontra resistência em sua família, que não entende a decisão. E inúmeras alterações defendidas pelos transumanistas permeiam o imaginário coletivo, desde o final do século XIX até os dias de hoje, sobretudo nos universos *sci-fi*.

Não tardou para que essas experiências e suas questões éticas fossem exploradas no audiovisual. Há uma qualidade inerente de estranheza e disrupção no cinema, que ao longo das décadas tem sido reprimido. Porém, essa estranheza o torna particularmente apto para explorar as complexidades da forma transumana e as interconexões entre o ser humano e a máquina. Segundo Nicholas Royle, a própria “indústria do cinema poderia ser definida como uma forma paliativa de reprimir a estranheza do filme” (Royle, 2013, p.75). Este traço peculiar revela-se de maneira mais evidente no domínio do cinema de terror, notadamente nas obras de David Cronenberg, um destacado representante do gênero de horror corporal (*body horror*). Essa peculiaridade encontra-se estreitamente associada à abordagem do corpo na filmografia do diretor. O subgênero do horror corporal, que se concentra nas mutações e metamorfoses físicas, proporciona um terreno fértil para a manifestação da estranheza latente no cinema.



Figura 4: A Máquina de Alex (2023) de Maël Le Mée. Fonte: <https://mubi.com/fr/br/films/alex-s-machine>.

Como estabelecido, a conexão intrínseca do cinema com o corpo permeia a construção deste elemento artístico. A obra de David Cronenberg exerceu notável influência sobre outros cineastas, como ilustrado no curta-metragem *A Máquina de Alex* (2023), dirigido por Maël Le Mée (Figura 4). O filme explora um universo onde os carros são seres vivos, com órgãos no lugar de seus motores e engrenagens e, portanto, os mecânicos se tornam médicos que operam nessas máquinas orgânicas. A concepção da obra, alinhada a diversos outros exemplos presentes na história do *body horror*, dialoga com a proposta teórica de André Bazin e Donna Haraway, ao vislumbrar a possibilidade de um cinema não antropocêntrico. Podemos dizer: um transcinema trans:humanista. Nessa perspectiva, a narrativa propõe um universo no qual os humanos coexistem em igualdade com outras formas de vida, transcendendo as barreiras tradicionais entre o humano e o não humano.

A personagem principal do filme estabelece uma relação com uma máquina que ela mesma criou, interação desaprovada pelos habitantes da cidade, gerando um conflito que espelha a dicotomia entre o pensamento humanista tradicional e aquele defendido por André Bazin. Os demais personagens recusam reconhecer a possibilidade de uma relação entre o ser humano e a máquina, refletindo uma perspectiva antropocêntrica arraigada em seu entendimento de mundo. Segundo essa lógica, qualquer interação entre humanos e máquinas é percebida como degradante, uma vez que, na visão predominante, o ser humano ocupa uma posição hierárquica superior à máquina. O ponto de convergência entre os cineastas reside na defesa de um humanismo que não se sobreponha de maneira exclusivista a outras formas de vida. Ambos propõem uma visão mais inclusiva e equitativa, na qual a relação entre humanos e tecnologia transcenda as fronteiras convencionais, contemplando uma coexistência colaborativa. Essa noção simbiogênica e colaborativa interespecista atravessa toda cadeia do ser, desde os processos artificiais produzidos pela tecnociência às mais profundas instâncias meta-humanas da animalidade e da vegetalidade. Esse tensionamento produz o horror da deformação. A deformação gera horror justamente porque sinaliza a decomposição do corpo humanista antropocêntrico que, durante milênios, serviu de parâmetro para todas as figurações dos corpos e dos humanos. Tendo em vista esse transcinema trans:humanista que pretende superar os paradigmas humanistas da representação, vale a pena nos atermos a um dos maiores cineastas em atividade hoje: David Cronenberg.

Corpo, Ciborgue e Cronenberg: o Paradigma CCC

Afastando-se da concepção perfectibilista e melhorista do transumanismo, surge uma perspectiva aliada do trans:humanismo defendido aqui: a perspectiva compostista. A teoria compostista dialoga com o aspecto biológico dos seres vivos e inanimados, e Donna Haraway é uma de suas maiores expoentes. Como o nome sugere, o compostismo define o ser humano como uma unidade orgânica-inorgânica composta de infinitas outras unidades não humanas da mesma natureza. Essa visão compreende a evolução das espécies a partir das condições contingentes das relações entre natureza e tecnologia. Essas relações emergem da rica decomposição orgânica e das condições histórico-ambientais nas quais surgiram. Na contramão do determinismo, Haraway defende o compostismo como uma forma de reconhecimento da especificidade que diferencia cada ser e atesta sua existência para além dos modelos reducionistas da ciência moderna. Chamaremos esse novo paradigma compostista de representação do audiovisual de Paradigma CCC: Corpo, Ciborgue e Cronenberg.

O compostismo produz ainda outras rupturas em relação ao paradigma da ciência e do sujeito modernos, dentre elas a hierarquia homem e animal e a contraposição entre natureza e cultura. Em vez disso, Haraway compreende um processo de “natureza-cultura” em que ambos se misturam e se tornam indissociáveis na experiência dos seres, na medida em que se relacionam e se afetam mutuamente (Haraway, 2005). Nesse sentido, a autora etnografa humanos e não humanos de um modo que extrapola a ciência moderna, pois esta separa o cientista (humano) de seu objeto (o mundo que habita e as coisas nele contidas). Um dos postulados centrais da teoria quântica é a alteração que quaisquer observadores-iteradores produzem nos fenômenos e nos resultados objetivos obtidos por meio da experimentação. Isso não significa que não haja objetividade da mensuração. Tampouco significa que o sujeito de per se cria o mundo e o mundo seria, nesse sentido, destituído de objetividade. Como o realismo de Bazin, significa que uma nova concepção expandida e englobante de objetividade precisa necessariamente incluir campos cada vez mais vastos e heterogêneos de observadores-iteradores. Apenas assim podemos criar um novo realismo e uma nova objetividade que estejam à altura da complexidade da natureza e do universo.

Compreender os processos que conectam humanos e não humanos indissociavelmente e a forma com que um não pode se dar sem o outro: essa é a chave para o pensamento complexo e fractal de Haraway, regido pelos princípios holográficos, segundo os quais o todo é maior do que a soma das partes e o todo estaria contido nas partes (Morin, 2015). Paralelamente, dado que os seres existem apenas como emaranhados

e apenas à medida que se relacionam nas malhas da concrecência¹ do mundo atual, distanciamonos aqui de todo essencialismo perfectibilista e melhorista do transumanismo que, no limite, segrega os seres e os hierarquiza por meio de uma criptoeugenia. Por sua vez, a autora vê nos corpos historicamente subjugados e biologicamente alterados uma tecnologia de corpos em coevolução². E, mais do que isso, a potencialidade de pensar os processos adaptativos de Darwin sob o ponto de vista relacional, não apenas como respostas dos seres vivos a um ambiente hostil e muitas vezes apenas inerte.

Nesse processo, as relações interespecíficas ganham mais destaque, pois são indissociáveis do ser e vice-versa. Também não há um senso de exclusivismo entre espécies, permitindo um estudo sério do companheirismo entre elas, bem como das tecnologias adotadas por um ser como meios (media) de expansão de suas habilidades e funcionalidades. E esse seria o caso dos ciborgues³. Não havendo, portanto, um fundamento comum que defina e classifique cada qual ser, a permeabilidade entre eles e a permissividade com que alterações ocorrem os dota de uma plasticidade potente, passível, dentre outras coisas, de sobrevivência.

David Cronenberg é um dos maiores catalisadores dessas questões trans:humanistas no audiovisual. Desde o começo de sua carreira, Cronenberg dinamita o âmago dos discursos humanistas. E transpõe algumas das principais fronteiras estabelecidas entre humanos, animais e máquinas. Cronenberg é um mestre da narrativa e da dramaturgia. E isso se evidencia em sua obra de matriz mais realista que conta com obras-primas como *Marcas da Violência* (2005), dentre outras. Uma das chaves de sua arte, o tema da violência surge aqui em um enquadramento mais realista e menos concentrado em especulações ontológicas que marcam sua produção mais tecnicamente trans:humanista. Essas especulações passam a percorrer toda sua filmografia, e se materializam nos apagamentos cada vez mais profundos das fronteiras artificial-natural.

1 “Concrete” ou “concrecence of prehension” – um termo emprestado por Haraway de Alfred North Whitehead para se referir a uma “ocasião de fato” dada pela interação entre seres que tanto se constituem uns aos outros quanto se constituem a si mesmos (Haraway, 2008, p. 6).

2 A coevolução, em Haraway, busca levar em conta a via de mão-dupla do contingente de relações que impacta qualquer corpo em processo evolutivo ao passo que este afeta os corpos ao seu redor, também em processo evolutivo.

3 Haraway (1990) discorre sobre o tema dos ciborgues em *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, contido um de seus escritos mais populares, o *Manifesto Ciborgue*.

Esse apagamento é trabalhado em suas origens profundas, históricas e antropológicas, como se pode ver no curta-metragem *Four unloved women, adrift on a purposeless sea, experience the ecstasy of dissection* (Cronenberg, 2023). O curta traz para cena as figuras femininas humanas de cera do século XVIII, em consonância e em contraste com os humanos-máquinas de Descartes e de La Métrie, dentre outros pensadores de uma mecanização integral dos seres vivos. Ao mesmo tempo, semelhantes a manequins, as personagens exponencializam a organicidade por meio de órgãos projetados para fora do corpo-escultura, simulando que foram violentadas. Os corpos deitados flutuam placidamente sobre boias em uma piscina. As feições sugestivamente indígenas de algumas das manequins nos conduzem a uma operação interessante de signos. Temos uma sobreposição de um campo de signos relativo às casas luxuosas, vistas e revistas nas estereotipias de n-filmes. E temos as marcas da violência expropriadora da interioridade, os órgãos expostos e cristalizados, como se fossem parte de uma escultura, um buquê aberto da morte ou o resultado de um ritual de canibalismo. Ao mesmo tempo, os rostos tranquilos das personagens nos remetem a um esvaziamento do *pathos* trágico.

Se entendermos a tragédia como a tentativa de conciliação de antinomias inconciliáveis, a arte de Cronenberg de fato corta todos os acessos à tragédia. A tragédia seria uma maneira romântica ou burguesa de trabalhar as fraturas de um imaginário, buscando uma conciliação entre forças autoexcludentes. O mito trágico e romântico por excelência seria Frankenstein. Contudo, o universo de Cronenberg dispensa essas efusões românticas e essa profundidade trágica, ambas sequestradas pela imaginação conservadora. Como artista e pensador trans:humanista, interessa-lhe mais agir com a frieza de um dissecador de cadáveres: explicitar o capitalismo do século XXI, mostrando, simultaneamente, as contradições do sistema e as potências revolucionárias latentes nesses ciborgues dissidentes e monstros *queer*.

Os filmes dos anos 1980 como *Videodrome* (1983), *Gêmeos: Mórbi-da Semelhança* (1988) e sobretudo *A Mosca* (1986) estabelecem as bases desse projeto de radicalidade ímpar no audiovisual contemporâneo. Para consumir esse projeto, Cronenberg precisa recorrer a um imaginário delirante e mesmo tecnicamente psicótico, mesmo quando não segue as premissas de embaralhamento trans:humanista dessas fronteiras ontológicas. Por isso, *Mistérios e Paixões* (1991), adaptação de *Naked Lunch* (1959), romance autobiográfico no qual William Burroughs descreve suas

experiências-limite com drogas, é importante para expandir as portas da percepção e as fronteiras da representação do corpo.

Outros filmes, como *Cosmópolis* (2012) e *Mapas para as Estrelas* (2014), mesmo se valendo de recursos do horror corporal, funcionam como demarcadores de uma dimensão essencial da arte de Cronenberg: a dimensão política. Essa dimensão se expressa em uma ironia corrosiva dos mecanismos do capitalismo. Essa ironia se produz a partir de um trabalho consciente em torno dos clichês industriais do audiovisual. Sejam as aspirações de Hollywood ou de Wall Street, sejam os lugares-comuns que hoje em dia dominam o oceano de imagens da internet, Cronenberg opera assim uma recodificação dos campos previamente estabilizados do imaginário coletivo (Foster, 1996), conduzindo-os assim a um processo de autodestruição.

Nesse sentido, o tensionamento do humano e do corpo em direção ao seu Outro apaga as demarcações atuais do corpo e do humano. Esse apagamento de fronteiras demonstra o funcionamento do biopoder cujo objetivo é a expropriação da vida. Paradoxalmente, essas forças não podem ser combatidas a partir de perspectivas naturalistas ou idealistas, anteriores ou posteriores à hibridização de humanos, animais e máquinas. Se postularmos uma possibilidade de purificação desses corpos híbridos (Latour, 1994), tornaremos a operação de expropriação da vida pelo Capital duplamente bem-sucedida. Apenas uma aposta na monstrosidade pode salvar a monstrosidade e conferir-lhe a dignidade que lhe cabe e que lhe foi alienada. O monstro é o que sobra de um processo de depuração cujo objetivo seria atingir o sucesso. Em outras palavras, o monstro não cabe nem na linguagem nem no Capital (Žižek, 2014). Em certo sentido, aspirar à monstrosidade seria o oposto simétrico dos projetos transumanistas. As estratégias do biopoder produzem o monstro não para autonomizá-lo em sua monstrosidade, mas para melhor controlá-lo e se valer dele para fins utilitários.

A arte de Cronenberg tematiza o monstro e, ao mesmo tempo, mostra que a monstrosidade é apenas um sinônimo para a vida que se excede a si mesma. Uma tripla tautologia, na medida em que monstro, vida e excesso são apenas termos diferentes para designar as formas mais elevadas de potência. E apenas assim, monstruosa, a vida consegue escapar dos agentes de sua alienação, que a querem em uma jaula, não ao ar-livre. Normatizar o monstro é um dos projetos liberais em curso e em franca expansão. Essa normatização depende que paradoxalmente neutralizemos a monstrosidade do monstruoso. Ou seja: que vivamos em um mundo disfuncional sem que reconheçamos essa disfuncionalidade. O trans:hu-

manismo aqui tem um papel fundamental: explicitar a violência e as contradições da monstruosidade. A despotencialização da vida não estaria na constituição ambivalente do monstro como monstro, híbrido tentacular, proteiforme, disforme e multiforme de humano-máquina-animal. Estaria, sim, na impossibilidade de fornecer os meios para a sua emancipação, para o reconhecimento de sua dignidade e de sua efetividade política e ontológica. Esses processos encontram suas expressões mais cabais em *Crash: Estranhos Prazeres* (1996), *eXistenZ* (1999) e *Crimes do Futuro* (2022).

Em *Crimes do Futuro*, interpretado por Sozos Sotiris, Brecken é um menino capaz de digerir plástico. O pensamento compostista se situa nessa fronteira, e trata das divergências possíveis entre os seres futuros e a ocasião que os precedeu. Cronenberg explora na ficção científica o que Haraway instiga com sua fabulação especulativa, isto é, formas de interação norteadas por novas formas de sobrevivência: a solidariedade simbiogênica trans:humana. No filme, a mutação humana ocorre na forma de tumores que, se não removidos, podem produzir uma ferramenta biológica, um apêndice útil para a manutenção do ser que o carrega. Em um Antropoceno geologicamente marcado por microplásticos, a ideia de uma espécie compostista desse derivado petroquímico parece digna de entreter.

O conflito externo gira em torno da aceitação dos não humanos que carregam as mutações, e se concentra em uma vertente social humana chamada "moral", organizadora dos diversos sistemas relacionais dessa espécie. O enredo contrapõe os puristas àqueles que acreditam na instrumentalização das alterações biológicas. A discriminação enfrentada pelos protagonistas do filme espelha uma dinâmica semelhante à *Máquina de Alex* (2022). Alex é a única garota de um curso de biomecânica automotiva e precisa construir um motor feito de carne artificial. Contrariamente ao esperado, ela passa a sentir prazer com essa relação. Por seu lado, o restante da população, confinada aos limites da ordem natural e enraizada na primazia do ser humano sobre outras entidades, revela uma incapacidade intrínseca em apreender as possibilidades emergentes da tecnologia. Afinal, corpos dissidentes, ciborgues, são produto de uma realidade social que os rejeita e são, portanto, excluídos de qualquer essencialismo. Daí o pavor dos que obedecem à classificação biológica tradicional: os ciborgues não estão inscritos e não obedecem ao sistema hierárquico que sobrepõe o homem ao animal, à máquina e a todos os demais não humanos.

Nos filmes de Cronenberg, há, portanto, uma tentativa de explorar a fusão dos humanos, tanto com outras espécies quanto com ferramentas inanimadas, máquinas que aumentam as habilidades e funções do corpo,

conferindo novo significado ao novo meio físico. Em Haraway, esses seres se tornam ciborgues que, desconfigurando-se e se recodificando, passam a constituir um sistema cibernético alternativo que responde também de forma adversa aos sistemas informacionais que codificam a sociedade. Nesse sentido, o corpo modificado em si é visto como mídia conectada aos processos experimentados na interface relacional natureza-cultura, dotando-a como consequência de novo significado.

Cronenberg investe justamente na intimidação que esses corpos causam para potencializar o terror e a falta de familiaridade com o reproduzido na tela. Corpos dissidentes, que transitam entre a humanidade e a não humanidade, geram apreensão por não serem passíveis de controle e por alterarem imprevisivelmente aqueles com quem estejam em relação. A impossibilidade de ver para além dos sistemas hierárquicos gera o medo de que estes corpos possuam vantagens capazes de fazê-los sobreviver aos humanos. A indisposição para se associarem e cooperarem com não humanos realiza exatamente o motivo da apreensão.

A aposta volta-se sobre mutações genéticas que geram apêndices ativos e úteis, como os não humanos em *Crimes do Futuro*, ou em corpos que se complementam pela máquina para atingir outros níveis de prazer físico, como Saul Tenser e Caprice, casal protagonista do filme. Esse tema havia sido explorado em profundidade por Cronenberg em *Crash: Estranhos Prazeres* (1996), um filme que aborda a subcultura de pessoas que exploram o prazer sexual de acidentes de carro, bem como de corpos por eles marcados com cicatrizes e sequelas. Aqui, a reconfiguração física em associação com a máquina leva os corpos a responderem adversamente a estímulos da natureza-cultura, pois seus próprios sistemas cibernéticos são recodificados para tanto.

Os filmes de Cronenberg aproveitam-se exatamente de uma predisposição à verossimilhança no que diz respeito à representação da realidade de imagens captadas por meio de objetos técnicos, mecânicos, não humanos. Para além da capacidade de jogar com a percepção do espectador acerca de uma boa trucagem, o diretor busca a suspensão da descrença, possibilitada pelas narrativas, e o atestado fílmico, inerente ao meio cinematográfico, para que desse movimento surjam registros da emergência de novos modos de alteridade.

Nesse sentido, os filmes passam a desfrutar de uma capacidade especulativa que confere complexidade aos corpos captados: trata-se de seres que resultam de suas relações, carregando, portanto, experiências recodificadas em si mesmos. O corpo torna-se mídia e o aparelho téc-

nico responsável por sua captação e reprodução dota esta mensagem de verossimilhança. Como elaborado por Jussi Parikka, teórico finlandês da mídia, em seu *Insect Media* (2010), não apenas a informação, mas a forma de organização e armazenamento da informação nas redes de interação, incluindo redes biológicas, passam a definir a mensagem. Portanto, aqui, as redes de comunicação tradicionais deixam de ser vistas como os únicos meios nos quais a informação transita e pela qual é mediada.

Parikka volta-se sobre a questão da comunicação em sistemas alternativos de armazenamento de dados, ressaltando a descentralização, o paralelismo massivo e a cooperação que podem emergir de modelos que não o antropocêntrico. A teoria defendida pelo autor coloca muito mais peso sobre as relações e a possibilidade de “contaminação” entre os seres no processo: “A tradução, então, não é uma operação linguística sem resíduos, mas uma transposição, e uma operação muito mais ativa nos níveis de uma produção midiática não discursiva” (Parikka, 2010, p. 13). Os corpos não seriam individual e especificamente fechados em si e em suas formas herméticas de comunicação. Seriam sim singularmente resultantes de relações complexas em constante renovação. Captar mecanicamente o evento e reproduzi-lo infinitas vezes permite um movimento de análise microscópica das percepções e capacidades do não humano, sem que necessariamente se firme, no entanto, um compromisso com o projeto moderno-científico que os excluiu da equação. Contido nesse movimento de registro mecânico, há uma “potência catalisadora de forças animais em uma sociedade de mídias técnicas e um mapeamento de singularidades das novas forças emergentes na junção de técnicas” (Parikka, 2010, p. 35). Essas propriedades emergentes muitas vezes nos convocam a experiências-limites. Essas experiências podem ser compreendidas como modalidades e variações da estranheza oferecida pelas novas leis que regem o universo, oriundas da teoria quântica.

A Teoria Quântica e o Estranho

A teoria quântica é um dos maiores abalos da filosofia e da ciência ocorrido em milênios. Esse abalo pode ser descrito a partir de alguns problemas abertos por essa teoria. Um dos problemas mais graves trazidos pela teoria quântica é um problema simultaneamente epistêmico e ôntico. Ou seja: diz respeito aos meios pelos quais conhecemos a natureza e às propriedades fundamentais da própria natureza. Esse problema pode ser resumido em um termo: o problema da indeterminação. Não por aca-

so, se tomarmos interpretações bastante distintas do mundo quântico, de Niels Bohr e Erwin Schrödinger a Paul Dirac e Werner Heisenberg, de David Bohm e De Broglie a Hugh Everett e John Wheeler, de David Deutsch e Brian Greene a John Bell e Edward Witten, veremos que o problema da indeterminação ôptica-epistêmica permeia todas as suas formulações e sistemas. Podemos dizer que mesmo as soluções parciais para os impasses quânticos não obterão êxito enquanto o problema da indeterminação não for enfrentado. E a melhor maneira de enfrentar a indeterminação é sustentar o indeterminado como indeterminado. Em outras palavras: manter o estranho como estranho, sem tentar reduzi-lo a padrões preexistentes de discernibilidade e inteligibilidade, como continuam a fazer tantos pensadores e cientistas herdeiros do reducionismo e do dualismo.

Haveria aqui um elo profundo entre o quântico, o trans:humano e o *queer*. E, partindo da premissa de que a natureza é *queer*, toda compreensão da natureza deve sustentar a tensão dos estranhos-estranhos, para sempre estranhos e estrangeiros, em relação a si mesmos e aos outros (Morton, 2023). Como um monstro infinito e inexaurível, a experiência do estranho nunca se erradica ou estabiliza. Como um processo de diferença diferida e de diferença diferente, a diferença nunca produz uma unidade capaz de transcendê-la em sua essência diferenciadora e infinita (Derrida, 1991; Deleuze, 1988; Petronio, 2025). O estranho nesse sentido nunca pode ser solucionado pelos dispositivos, enunciados e valores da razão, seja ela dualista ou transcendental.

Como isso se relaciona com o audiovisual? Bazin não foi o primeiro nem será o último a se questionar sobre o que é o cinema. Ao se fazer essa proposta, logo se embaçam as delimitações dos domínios dessa forma artística. O cinema é apreendido de forma mais rica quando entendido como uma manifestação pluralista, que transita em diversos âmbitos: visual, sonoro, estético, subjetivo, tecnológico e assim por diante. Como uma arte “impura”, ele se encontra nos “entres”, flui nas bordas difusas de seus vizinhos, se acoplando por onde passa e criando assim uma rede imensa de relações. O cinema não se ocupa de entidades que lhes sejam exteriores. Tampouco se resume a um jogo entre ser e ente. O cinema é uma entridade – uma entidade intersticial: uma ontologia do entre (Petronio, 2025).

Por isso, as relações entre cinema e ontologia são tão importantes. O questionamento sobre a ontologia cinematográfica rende longas discussões justamente pelo caráter de difícil delimitação desse termo, uma vez que é difuso. Se fosse pensada uma fronteira para o cinema, ela não seria uma linha sólida, e sim um gradiente com delimitação vaga. É certo que, para questões de definição, eliminar qualquer vagueza que possa

haver na significação do cinema e no seu estudo ontológico encurtaria inúmeras discussões e resolveria um aparente problema. Entretanto, manter o cinema como um elemento transeunte entre diferentes espaços é o que garante a criação e uma maior amplitude de laços e relações. Estar localizado nas bordas gradientes é se aproximar do mundo por meio de existências em relação. A faculdade de relacionar-se é a grande riqueza que se insere na experiência do cinema por meio de sua indeterminação.

Os termos difusos, que possuem vagueza em sua definição, foram objetos de estudo da lógica clássica. A partir do *linguistic turn* e do chamado logicismo formal, matemáticos e filósofos como Gottlob Frege, Moritz Schlick, Rudolf Carnap, Bertrand Russell e Ludwig Wittgenstein defenderam a abolição de tais termos, a maioria deles de natureza metafísica, e que causariam apenas confusão e incoerências. Caberia à filosofia assimilar a objetividade da ciência. E trabalhar os conceitos na imanência da linguagem. Para tanto, a filosofia deveria dissecar as sentenças, proposições, enunciados e predicados de modo a demonstrar em que medida eles não se referiam a problemas reais, como se supunha. Designariam apenas falsos problemas, oriundos de formulações errôneas. O problema, entretanto, não é tão simples. E, por isso, outros autores sustentaram a ideia de que não existem termos vagos ou aderiram a uma lógica que atribui diversos graus de verdade às sentenças, em uma tentativa de dominar a vagueza e resolver os paradoxos trazidos por ela. Essa tentativa também falha em alguns aspectos, pois a determinação de pontos de vista específicos para a definição de valores e de condições de verdade é muitas vezes arbitrária. E, ademais, tornar preciso os termos vagos a partir de delimitações exatas não esgota a nossa capacidade de distinção de predicados observáveis.

Como lidar com os resíduos metafísicos e ontológicos que continuavam presentes nas análises proposicionais? Houve então tentativas de solucionar esses impasses da indeterminação, protagonizadas por alguns expoentes da filosofia analítica e do pragmatismo, como Willard Van Orman Quine, Saul Kripke, Donald Davidson, Hilary Putnam, dentre outros. Em uma tentativa de abranger e solucionar esses termos difusos, de não fugir deles ou apenas fingir a sua inexistência, o cientista da computação e matemático Zdzisław Pawlak segue com a noção de indistinguibilidade ao formular a Teoria dos Conjuntos Aproximados. Essa teoria pode ser aplicada aos termos vagos e aos problemas causados pela região de casos fronteiros, fornecendo uma solução baseada na mudança da concepção de pertencer a um conjunto. Paralelamente a isso, o cinema rom-

pe por natureza com essas "tentativas ortodoxas de tornar precisa a ideia" (Read, 2014, p. 243), na medida em que incorpora seu caráter difuso, tirando maior proveito de sua indistinguibilidade e indecidibilidade. São justamente essas fronteiras difusas que conferem ao cinema sua essência plural e seu universo relacional. Quanto menos delimitado é um termo, mais espaço há para ele se relacionar com o que há ao seu redor. É o estar entre a intervenção criativa humana e o automatismo da máquina, entre o subjetivo de cada apreensão e o objetivo da imagem, entre os diversos objetos empíricos e uma unidade transcendental, entre a arte e a ciência. Para superar os impasses da filosofia analítica e da ciência, relacionados às distinções ontológicas, epistemológicas e linguísticas emergentes da indeterminação, podemos então unir três grandes matrizes: o cinema, a teoria dos conjuntos aproximados de Zdzislaw Pawlak e a cosmologia relacional de Carlo Rovelli.

Físico italiano que tem como objetivo tornar acessível conceitos científicos de grande importância e complexidade, Rovelli propõe uma nova forma de conceber a realidade por meio das relações na cosmologia. Para ele, tudo só existe em relação:

O mundo que observamos é um contínuo interagir. É uma densa rede de interações. Os objetos caracterizam-se por sua maneira como interação. Se existisse um objeto que não tivesse interações, [...] seria como se não existisse. Falar de objetos que não interagem nunca – mesmo se existissem – é falar de coisas que não nos dizem respeito. (Rovelli, 2021, p. 74)

Em consonância com a mesologia, a teoria relacional dos meios-meios, tanto em sua ontologia quanto em sua cosmologia (Petronio, 2014, 2022), Rovelli ressalta o princípio relacional como base de toda a existência. Além disso, mostra-se adepto das fronteiras difusas quando defende a aceitação da indeterminação em resposta às interpretações da mecânica quântica que buscam sua erradicação. É precisamente essa indeterminação advinda da probabilidade que fez a teoria plantada pelo jovem Werner Heisenberg, na ilha de Helgoland, ser tão disruptiva, instigante e genial, ainda hoje em dia. Em Donna Haraway também se identifica a valorização desses dois fatores: a relação, principalmente as que criam alteridades significativas; e o difuso, representados nos seres permeáveis a classificações, transeuntes entre o humano e o não humano, como os ciborgues.

Não é à toa que muitas das grandes obras cinematográficas são aquelas que tiram proveito da dificuldade de classificação do cinema, produzindo uma significação subjetiva muito potente para cada espectador, além de novos modos de alteridade que se dão nas intermináveis relações

que se pode compor a partir de junções e *assemblages*, de partes distintas e de procedências diversas. Cria alteridades e um novo mundo de relações, ao não se enquadrar em um ser específico. É interessante observar quando o Estranho se apodera do cinema e gera uma camada difusa em segundo grau: quando além do próprio dispositivo cinematográfico possuir tal característica, a narrativa também se debruça sobre os inclassificáveis, os incertos, o Estranho. Como mencionado anteriormente, o cinema possui um predicado de estranheza que geralmente é coibido e domesticado pela indústria. Entretanto, cineastas como Cronenberg, que retratam a indistinguibilidade do real e do mundo tecnológico, tornam acessível essa camada difusa em segundo grau e a vagueza em ambas as dimensões, tanto nas ferramentas quanto no conteúdo.

É essa indistinguibilidade quântica e *queer* que permite o estabelecimento desenfreado e quase infinito de relações no cinema. Não é necessário refinar nossos métodos e critérios de distinguibilidade. Tampouco é preciso delimitar o que é o cinema ou torná-lo mais exato, pois a vagueza atribui pluralidade e multiplicidade de relações autônomas e singulares, criadas com cada espectador que assiste a um filme. Ao contrário do que se pode acreditar, o aparato cinematográfico é enriquecido por seu caráter difuso. Sua vagueza não deve ser eliminada, e sim celebrada pela multiplicidade de relações que proporciona. A vontade de classificar o cinema em um conjunto de fronteiras bem delimitadas, que não deem margem a dúvidas, limita aquilo de mais valioso que o cinema tem a oferecer.

Em meados do século XIX, acontecia a primeira viagem de trem da história. Até então, para se locomoverem por grandes extensões de espaço em um curto período, os humanos se utilizavam de ferramentas mais manuais ou naturais, como animais ou carroças, que permitiam uma eficiência maior no carregamento de peso e passavam a função de gasto de energia para outras fontes que não o seu próprio corpo. Mas a invenção do trem foi muito diferente. Com a energia à combustão transformada em movimento, de uma hora para outra, era possível mover uma locomotiva que pesava toneladas carregando um número de passageiros e cargas impensável para a época, sem que nenhum esforço físico fosse feito. A experiência de um passageiro ao sentir uma velocidade que nunca havia sido alcançada por um ser humano, enquanto estava apenas sentado e o mundo mudando à sua volta, sem fazer nada, era inexplicável.

Essa maneira de vivenciar o mundo abria uma pluralidade de possibilidades de se relacionar com este novo tempo e esse novo espaço. Poder enxergar essa nova perspectiva de locomoção, velocidade e tempo passou

cada vez mais a fazer parte do cotidiano de algumas pessoas, o que possibilitou que essa nova camada de informação oferecida pelo trem, essa nova forma de enxergar o lado de fora, fosse desenvolvida e pensada pelos passageiros. O mais incrível disso era uma nova relação com o mundo que não vem diretamente de outro ser, e sim de uma máquina criada pelo humano. A partir do momento que o trem começa a andar e tomar velocidade, é uma máquina não humana que movimenta o mundo e comunica informações ao passageiro, que interage com elas e pensa novas coisas, que não tinham sido pensadas antes daquela forma. Por isso, as tecnologias são sempre mais do que tecnologias. São sempre alterações de *media* e, por conseguinte, de modelos cognitivos e perceptivos da totalidade dos meios-mundos que nos cercam.

Analogamente, a arte tem a mesma característica. Depois de ser inserida no cotidiano dos seres humanos, torna-se uma fonte de informação sintética que comunica algo a alguém, independente do eventual conteúdo dessa mensagem. O cinema tem uma semelhança com o trem que o posiciona além das outras artes. Não por acaso, as imagens de trem dos irmãos Segatto são fundacionais do cinema brasileiro. E as locomotivas aparecem em diversos momentos do cinema mudo, bem como outras tecnologias, desde os irmãos Lumière. Essa relação do cinema com os *media* tem uma explicação. O cinema se baseia em uma reprodução do que seria o nosso sistema ocular. Pode assim reproduzir o nosso sistema nervoso central e os dados da percepção e dos sentidos. E, por causa da capacidade de edição, pode unir tempos e lugares distintos, tudo sincronicamente disposto diante de nós. Assim, podemos absorver uma quantidade imensa de informação de maneira passiva, e isso permite uma interação com o espectador com diversas camadas do filme.

Para explicar melhor o conceito de relação, Rovelli parte das teses quânticas e de suas interpretações do universo que podemos inferir a partir delas. Defende a premissa de que a existência se define pela relação. Ou seja, não faz sentido tentar explicar o mundo por meio de simplificações, reduções e entidades isoladas. Essas descrições e situações nunca seriam verdadeiras e suficientes para compreendermos a natureza. Elas nos ajudam a responder perguntas, mas podem nos levar por caminhos tortuosos ao tentar usar as mesmas generalizações para produzir explicações mais complexas.

Rovelli defende a igualdade do ser humano em relação ao resto do universo, onde nós só fazemos parte de um todo que se relaciona constantemente e troca informações a todo momento, gerando uma rede que

tece o universo. Da mesma maneira, o cinema em si tece uma rede de relações, por conta de sua característica de unir diferentes áreas da comunicação da informação, perceptivas e sensoriais, cognitivas e narrativas, espaciais e temporais. O filme articula imagens e sons e tempos e textos e narrativas, dotando-os de camadas e de sentidos suplementares que não eram evidentes e/ou existentes. Essas novas relações formais e informacionais entram em contato com espectadores virtualmente infinitos. E estes, por sua vez, podem adicionar ainda mais camadas para essa rede. O cosmos seria uma rede extensa e inextensa. Uma rede material e mental. O cinema seria uma das melhores analogias dessa estrutura profunda do universo, onde a fisicalidade e a mente se tocam e se diluem, identificam-se e se misturam.

O cinema seria então uma tecnologia extremamente poderosa. Depois de concluído um filme, ele se torna parte da existência e se relaciona com os espectadores de forma autônoma, tendo assim a mesma forma de relação que o trem. Essa coevolução entre seres artificiais e naturais, entre organismos e inorgânicos, entre humanos e não humanos, entre a matéria e a mente define o trans:humanismo. Nesse sentido, toda obra de arte seria um gesto de sinalizar para essa indeterminação trans:humana que nos constitui e de onde emergimos: o Vazio. A hermenêutica infinita das obras e dos receptores se expande para além da arte. Repousa na maneira pela qual todos os meios são meios de outros meios, em uma malha relacional aberta. Como propõe a teoria quântica, essa malha relacional repousa sobre o Vazio. E, por isso, como nos lembra Rovelli, a teoria quântica possui uma estranha conexão com a obra de um pensador budista indiano: Nāgārjuna (século II-III d.C.). Para Nāgārjuna, não apenas o cosmos é relacional. Não haveria uma primeira agência ou uma primeira causa de nada no universo.

As imagens do filme não seriam agenciamentos em nossa mente. As imagens do mundo não seriam agenciamentos no filme. Seguindo a potência dos afetos passivos de Espinosa, a passividade que define o cinema como cinema produz espaços, fendas, fissuras e aberturas que se ressoam em coevolução. Essas assemblages compostistas e trans:humanas unem o filme e o espectador, a materialidade e a mente, as ideias e os afetos, em uma cascata de espelhos e simulacros que renuncia à necessidade de um primeiro ser ou de uma primeira agência, real ou virtual. Por maior que seja a propagação e a replicabilidade das imagens e das mentes, a cada nova exibição do filme o humano se reconhece em um espelho. Diferente dos singularistas siderados no futuro, cada projeção de nossas vidas seria singular: uma fronteira que conecta em si tudo que existe – um evento.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ALEXANDRE, L.; BESNIER, J. M. *Os robôs fazem amor? O transumanismo em doze questões*. São Paulo: Perspectiva, 2022.
- ARROYO, Raoni. *Consciência e mecânica quântica: uma abordagem filosófica*. São Paulo: LF Editorial, 2024.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BATAILLE, George. *A teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993.
- BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Ubu, 2018.
- BENEVIDES, Maria Junqueira Netto de Sá; CASSIAS, Julia Stritzinger de; ESCOBAR, Luiz Gustavo Queiroz; PETRONIO, Rodrigo. Resenha do livro *O abismo vertiginoso*, de Carlo Rovelli. *TECCOGS — Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, n. 27. 2023, p. 118–123. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teccogs/article/view/64661/43715>.
- BENSUSAN, Hilan. *Linhas de animismo futuro*. Brasília: IEB | Mil Folhas, 2017.
- BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 5 vol. São Paulo: 34 Letras, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ELSAESSER, Thomas. *História do cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições SESC, 2018.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *Toward a global idea of race*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

- FERREIRA DA SILVA, Vicente. *Obras Completas: Transcendência do mundo*. Organização, introdução geral, bibliografia e notas Rodrigo Petronio. São Paulo: Editora É, 2009-2010.
- FAY, Jennifer. Seeing/loving animals: André Bazin's posthumanism. *Journal of Visual Culture*, v. 7, n. 1, pp. 41-64, 2008.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2012.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-história: Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: É Realizações, 2019.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. R. Petronio; R. Maltez Novaes (org.). São Paulo: Editora É, 2018a.
- FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos ao significado da natureza*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *O governo de si e dos outros*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- FUKUYAMA, Francis. *Nosso futuro pós-humano: Consequências da revolução da biotecnologia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- GILSON, Etienne. *Deus e a Filosofia*. Tradução Aída Macedo. Lisboa: Edições 70, 2002.
- GIUCCI, Guillermo; MONTEIRO, M. C.; PINHO, Davi. *Eros, Tecnologia, Tran-sumanismo: figurações culturais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2015.
- GUNNING, Tom. *The world in its own image*. In: ANDREW, Dudley (org.). *Opening Bazin*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- HARAWAY, Donna. *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature*. Abingdon: Routledge, 1990.
- HARAWAY, Donna. *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*. 2. ed. Chicago: Prickly Paradigm, 2003.
- HARAWAY, D. *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras – cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

- HEIDEGGER, Martin. Carta sobre o humanismo. *In: Conferências e escritos filosóficos*. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- JEONG, Seung-Hoon. Animals – an adventure in Bazin’s ontology. *In: ANDREW, Dudley (org). Opening Bazin*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- KURZWEIL, Ray. *The age of spiritual machines: When computers exceed human intelligence*. London: Penguin Books, 2000.
- KURZWEIL, Ray. *Como criar uma mente: os segredos do pensamento humano*. Tradução Marcello Borges. São Paulo: Aleph, 2014.
- KURZWEIL, Ray. *A singularidade está próxima: quando os humanos transcendem a biologia*. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2019.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: Ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: 34 Letras, 1994.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Tradução José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MARGULIS, Lynn; SAGAN, Dorion. *O que é vida?* Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- MARITAIN, Jacques. *Sete lições sobre o ser*. São Paulo: Loyola, 2005.
- MARTINS, Hermínio. *Experimentum humanum: civilização tecnológica e condição humana*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.
- MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Org. e tradução Cristina Magro, Miriam Graciano e Nelson Vaz. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Antígona, 2014.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O Marxismo ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução: Eliane Lisboa. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- MORTON, Timothy. *O pensamento ecológico*. Tradução: Renato Prelorentzou. São Paulo: Quina, 2023.
- PARIKKA, Jussi. *Insect Media: an archeology of animals and technology*. Michigan, MI: University of Minnesota Press, 2010.
- PASSMORE, John. *A perfectibilidade do homem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

PETRONIO, Rodrigo. Jamais fomos humanos: antropofania, desejo e transumanismo. In MONTEIRO, Maria Conceição; GIUCCI, Guillermo; PINHO, Davi. *Eros, tecnologia, transumanismo: figuras culturais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2015.

PETRONIO, Rodrigo. *Mesons: Ontologia*. Tese de Doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Letras. Rio de Janeiro, 2015.

PETRONIO, Rodrigo. *Abismos da leveza: por uma filosofia pluralista*. São Paulo: Editora É, 2022.

PETRONIO, Rodrigo. Cosmology and mesology: Alfred North Whitehead and the plurality of worlds. In DAVID, Andrew, TEIXEIRA, Maria-Teresa, SCHWARTZ, Wm. Andrew (Editors). *Process cosmology: New integrations in science and philosophy*. London: Palgrave Macmillan, 2022.

PETRONIO, Rodrigo. Pensar o abyssal: Posfácio. In MORTON, Timothy. *O pensamento ecológico*. Tradução: Renato Prelorentzou. São Paulo: Quina, 2023, p. 237-248.

PETRONIO, Rodrigo. *Oceanos: a topologia entre os continentes e as margens da terra*. São Paulo: Global, 2025 (no prelo).

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n 1, 2011. Também disponível em <https://www.scielo.br/j/ref/a/yvLQcj4mxkL9kr9RMhxHdwk/>.

PRIEST, Graham. *Logic: A very short introduction*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2017.

READ, Stephen. Homens carecas para sempre. In: *Repensando a lógica: Uma introdução à filosofia da lógica*. Tradução: Abílio Rodrigues Filho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ROSENBLUM, Bruce; KUTNER, Fred. *O enigma quântico: o encontro da física com a consciência*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

ROVELLI, Carlo. *O abismo vertiginoso: Um mergulho nas ideias e nos efeitos da física quântica*. Tradução: Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução: João Batista Kreuch. São Paulo: Vozes, 2013.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Neo-humano: A sétima revolução do sapiens*. São Paulo: Paulus, 2022.

SERRES, Michel. *O incandescente*. Trad. Edgard de Assis Carvalho; Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

SERRES, Michel. *A grande narrativa do humanismo: a história da humanidade – um conto iniciático*. Tradução António Viegas. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o Parque Humano: Uma Resposta à Carta Sobre o Humanismo de Heidegger*. Tradução José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VACCHE, Angela Della. The difference of cinema in the system of the arts. In: ANDREW, Dudley (org). *Opening Bazin*. New York: Oxford University Press, 2011.

WOLFE, Cary. *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz & Terra, 2021.

ŽIŽEK, Slavo; MILBANK, John. *A monstruosidade de Cristo: paradoxo ou dialética?* São Paulo: Três Estrelas, 2014.