



O *pen drive* de *Lucy*: questões de gênero, ficção científica e utopismo no filme de Luc Besson

Lucy's flashdrive: gender, science fiction, and utopianism in Luc Besson's movie

Felipe Benício¹
Ildney Cavalcanti²

Resumo

O presente artigo tem como objetivo tecer reflexões acerca do filme *Lucy* (2014), de Luc Besson, observando aspectos relacionados ao cinema, aos utopismos da cultura e à ficção científica, com especial atenção às questões de gênero. Através de uma perspectiva de análise situada no entrecruzamento entre os estudos críticos da utopia (CLAEYS 2013; COELHO 2006; SEED 2011; SUVIN 2010), os estudos de cinema (AUMONT E MARIE 2003; BERNARDET 2006; MARTIN 2013; TASKER 2004) e a crítica feminista da cultura (CAVALCANTI 2003, 2011; CIXOUS 2017; MULVEY 2017), empreendemos uma leitura crítica que, embora dedicada à obra fílmica, procura também observar fatores extradiagéticos ligados à indústria cinematográfica, de modo a analisar as fragilidades, as potencialidades e as ambivalências do filme de Besson no que se refere ao protagonismo feminino no cinema. Além disso, analisamos a maneira como *Lucy* incorpora e reelabora temas caros à ficção científica e a distopia feminista dentro de um contexto de filmes de ação.

Palabras-chave: Lucy. Cinema. Gênero. Utopismo. Ficção científica.

Abstract

This paper proposes a reflection on the film *Lucy* (2014), by Luc Besson, observing aspects related to cinema, utopianisms of culture, and science fiction, with especial attention to gender issues. Based on an analytical perspective that dialogues with the utopian critical studies (CLAEYS 2013; COELHO 2006; SEED 2011; SUVIN 2010), the cinema studies (AUMONT E MARIE 2003; BERNARDET 2006; MARTIN 2013; TASKER 2004), and

1. Doutor em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL/Ufal). Membro do grupo de pesquisa Literatura & Utopia, trabalhou na edição e tradução de *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (Edufal, 2016), de Tom Moylan, e é um dos organizadores do livro *Trânsitos utópicos* (Edufal, 2019). Atualmente, é professor substituto do curso de Letras Inglês (Ufal). E-mail: felipebenicio.fb@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-5839-0994>.

2. Mestre em inglês pela UFSC, Doutora em English Studies pela University of Strathclyde (Escócia), possui Pós-doc pela University of Cardiff. Coordena o grupo de pesquisa Literatura & Utopia (PPGLL-Ufal) e participa do GT A Mulher na Literatura, da Anpoll. Tem experiência na área de Letras, com estudos e publicações nas áreas de Crítica Feminista, Estudos de Gênero e Queer, Utopismos e Distopismos, Ficção Científica, Tradução, Literatura e Ensino. Atualmente, é professora associada e pesquisadora do Curso de Letras Inglês e do PPGLL (Fale/Ufal). E-mail: cavalcantiildney@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-8932-6207>.

the cultural feminist critique (CAVALCANTI 2003, 2011; CIXOUS 2017; MULVEY 2017), we perform a critical reading that, although focusing on the film, also take into consideration extradiegetic elements, concerning the cinema industry, in order to analyse what is weak, strong, and ambiguous in Besson's film regarding the feminine protagonist. Furthermore, we analyse the way *Lucy* incorporates and transforms science fiction's and feminist dystopia's themes in the context of action film.

Keywords: Lucy. Cinema. Gender. Utopianism. Science fiction.

Introdução: reverberações e diálogos

O presente artigo tem como objetivo tecer reflexões acerca do filme *Lucy* (2014), de Luc Besson, observando aspectos relacionados ao cinema, ao utopismo e à ficção científica, com especial atenção às questões de gênero. Através de uma perspectiva de análise situada no entrecruzamento entre os estudos críticos da utopia, os estudos de cinema e a crítica feminista da cultura, empreendemos uma leitura que, embora dedicada à obra fílmica, procura também observar fatores extradiegéticos ligados à indústria cinematográfica, que se mostram relevantes para a presente discussão.

Lucy é um filme comercial, aqui entendido em oposição ao filme autoral, independente, no qual o/a realizador/a tem uma maior liberdade de criação e não está refém do nexos do lucro. Dentro da indústria cinematográfica, então, a posição que ele ocupa é a de uma obra que (supostamente) almeja alcançar o maior público possível, seja no circuito primário (exibição em salas de cinema) ou no secundário (DVD, TV por assinatura, serviços de *streaming* e produtos conexos). Esse imperativo faz com que o filme comercial seja um tipo de obra em que se pode observar de maneira mais nítida quais tropos, discursos e práticas precisam ser articulados para que se possa atender às expectativas do grande público. E, no entanto, ainda que atravessado pelas circunstâncias de seu contexto de produção e circulação, o filme, como toda obra artística, existe numa relação dialógica de repetição e subversão de elementos pré-estabelecidos.

A narrativa fílmica de *Lucy* traz reverberações — ora consonantes, ora dissonantes — de características dos filmes de ação, da ficção científica, das utopias e distopias; enquanto produto cultural, suas estratégias de *marketing*, a maneira como explora a imagem da mulher em cena e as técnicas empregadas para a criação de relações metafóricas e simbólicas estabelecem diálogos — ora aquiescentes, ora discordantes — com práticas sedimentadas da linguagem e da indústria do cinema. Essas reverberações e esses diálogos são o foco do presente artigo.

Repetição e subversão no cinema de ação

Lucy é o décimo sétimo longa-metragem dirigido por Luc Besson, realizador francês que se tornou mundialmente conhecido nos anos 1990 pelos filmes *O profissional* (1994) e *O quinto elemento* (1997). O roteiro do filme também é assinado por Besson. Já a produção ficou a cargo de Virginie Besson-Silla, produtora com experiência em filmes de ação, tendo trabalhado em longas como *Revolver* (2005), de Guy Ritchie, *Dupla implacável* (2010), de Pierre Morel, e *3 dias para matar* (2014), de McG.

Em linhas gerais, *Lucy* acompanha a trajetória da personagem-título, uma estudante norte-americana vivendo em Taipei, que, adentrando numa espiral de violência, acaba

caindo nas mãos de uma máfia chinesa ligada ao tráfico de drogas e é obrigada a servir de mula, transportando em seu corpo uma nova substância sintética, o CPH4. Ainda no cativeiro, ao ser agredida por um dos mafiosos, o pacote contendo a droga, que fora colocado cirurgicamente dentro da sua barriga, acaba se abrindo e liberando a substância em seu organismo, o que desencadeia um processo de aumento de suas capacidades cerebrais, que seguem crescendo até o desfecho da narrativa, quando a personagem atinge 100% de utilização de seu cérebro. Nesse processo, a protagonista adquire habilidades e desenvolve poderes que vão muito além das capacidades humanas.

Na longa filmografia de Besson, *Lucy* é o primeiro filme *blockbuster*³, ou seja, uma superprodução com vistas a um amplo alcance mercadológico. Embora esteja geograficamente fora dos domínios de Hollywood — pois que se trata de uma realização da EuropaCorp, produtora de filmes francesa da qual Besson é um dos proprietários —, o longa-metragem está em total sintonia com a lógica do cinema comercial, o que pode ser percebido, dentre outras coisas, no modo como a narrativa é conduzida, na escolha do elenco e nas estratégias de *marketing*.

Cenas de luta, de perseguição, tiros e explosões: no que diz respeito à construção fílmica, *Lucy* possui os ingredientes necessários para um filme de ação, o que algumas pessoas poderiam simplesmente chamar de clichês. Mas o fato é que a divisão do cinema em gêneros é um artifício que tende a beneficiar tanto os/as produtores/as quanto os/as consumidores/as, pois as pessoas que assistem a filmes de comédia ou de terror esperam encontrar neles aqueles elementos reconhecíveis e particulares daquele tipo de produção. De acordo com Jean-Claude Bernardet (2006, p. 75), “[a] permanência do gênero é fácil de entender comercialmente: se existe uma fórmula que está fazendo sucesso, não há como não explorá-la.” Qualquer grande sucesso terá sempre seus “filhotes”. “Esse sistema”, explica o autor, “realimenta-se constantemente: os/[as] produtores/[as], ao repetir as fórmulas de sucesso, consolidam os gostos do público, e o público, ao gostar dos filmes, leva os/[as] produtores/[as] a repetir as fórmulas.”

Apesar de sua natureza “relativamente flutuante e variável”, entende-se por gênero “a categoria de obras que têm caracteres comuns (de enredo, de estilo, etc.)” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 141–142), sem perder de vista a inevitável propensão ao hibridismo a que estão sujeitas as narrativas. De acordo com Yvonne Tasker (2004), “a maioria dos filmes de ação contemporâneos ou pós-clássicos são, de fato, mais ou menos híbridos, extraindo e combinando enredos genéricos, cenários e personagens” de diversas fontes, tais como a ficção científica, o horror, histórias de crime e até comédias (TASKER, 2004, p. 4)⁴. Ainda segundo Tasker, seria possível dividir as produções contemporâneas de ação em três grupos, “embora existam muitos filmes que ultrapassam essas delimitações — ou fogem completamente delas” (p. 4). São eles: 1) ação urbana e de crime; 2) fantasia (e.g. ficção científica ou horror); 3) filmes de guerra ou militares. *Lucy* contém elementos dos grupos 1, por conta da presença da máfia chinesa ligada ao tráfico de drogas, e 2, por conta da substância CPH4 que funciona como um dispositivo para elevar a protagonista a uma condição super-humana.

3. De acordo com Fernando Mascarello as características dos filmes blockbusters contemporâneos são: “(1) o custo de produção extraordinariamente inflado (por conta dos cachês e efeitos especiais); (2) a despesa com lançamento próxima ou superior ao custo de produção (em razão do número elevado de cópias e da publicidade massiva na televisão); e (3) a rápida ‘queima’ do filme no circuito primário de exibição” (MASCARELLO, 2006, p. 349).

4. As traduções de textos do inglês são de nossa responsabilidade, com exceção daquelas indicadas nas referências.

Embora mencione os quadrinhos como uma das fontes em que bebe o filme de ação (principalmente o norte-americano), Tasker não a concebe como uma subcategoria, o que é perfeitamente compreensível, uma vez que seu livro *Action and adventure cinema* foi lançado em 2004, período em que a profusão audiovisual de super-heróis oriundos dos quadrinhos, encabeçada principalmente pela Marvel Comics, ainda não havia alcançado o patamar a que chegou hoje. Incontestavelmente, um desdobramento contemporâneo do filme de ação são os filmes de super-heróis, que poderiam facilmente figurar como um quarto subgrupo na divisão proposta por Tasker.

Diante disso, seria possível afirmar que *Lucy*, de certa forma, também pega carona na prolífica onda de produções audiovisuais (que inclui não apenas filmes, mas também séries de TV e *streaming*) de super-heróis oriundos dos quadrinhos, cujo público tende a se mostrar mais aberto (e talvez até mais habituado) a premissas fantásticas ou pseudocientíficas. Dito de outro modo, não significa que o diretor trabalhou em função desse público, mas que a existência desse público provê um terreno sólido em que pode caminhar uma protagonista como Lucy, que, em seu processo de desenvolvimento das capacidades cerebrais, ganha superpoderes que incluem telepatia, telecinese e viagem no espaço-tempo, por exemplo.

Mas essa questão não se esgota aí, e o trabalho realizado pelo diretor francês não se limita à mera repetição de elementos dos filmes de ação e de super-herói. Até mesmo porque, de acordo com Bernardet (2006), o público precisa de novidades, não quer ver sempre a mesma coisa, de modo que o mundo do cinema vive numa constante tensão entre inovação e repetição:

Não mudar, mudando sempre. Essa tensão repetição/inovação não está apenas no/[a] produtor/[a], está também no/[a] espectador/[a]. Se, por um lado, este/[a] precisa de inovação para assegurar seu divertimento, por outro, a repetição lhe confirma seus gostos, seus valores, lhe dá segurança, o/[a] integra num sistema de valores” (BERNADET, 2006, p. 76).

Assim, provendo ao/à espectador/a dos filmes de ação aqueles elementos que o/a integram a um sistema de valores já conhecido, Luc Besson toma a liberdade de pintar fora da caixa e explora caminhos inusitados, levando o seu público a regiões, de certa forma, inesperadas (e inusitadas) em se tratando de um *blockbuster* de ação. A principal razão disso é a montagem do filme, que intercala o desenrolar da história de Lucy com a interpolação de imagens de computação gráfica, usadas para mostrar o funcionamento interno do corpo (como quando o CPH4 se espalha pela corrente sanguínea da protagonista), e também de diversos fragmentos de vídeo que mostram desde a vida selvagem dos animais das savanas e paisagens naturais até o dia a dia de grandes centros urbanos e a vida em sociedade. Levando em consideração uma divisão tripartite do filme⁵, na primeira parte, além das imagens citadas, vê-se ainda uma aula proferida pelo Prof. Norman (Morgan Freeman) sobre a evolução humana e as capacidades cerebrais — é ele, inclusive, quem explica a premissa que dá sustentação à trama.

5. Embora o filme não possua indicativo de divisão interna, numa nota divulgada na internet pelo portal ScreenMania — que supostamente fazia parte do roteiro ou do projeto inicial do filme —, o diretor Luc Besson explica como ele imagina o longa, dividindo-o em três partes: a primeira teria como referência *O profissional*; a segunda, *A origem* (2010), de Christopher Nolan; e a terceira e última parte, *2001: uma odisséia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Cf. Jagerauth (2014).

Intercalar imagens é a forma usada pelo cinema para criar metáforas. Marcel Martin (2013) define esse recurso como a

justaposição por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do/[a] espectador/[a], irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia [...]. A primeira dessas imagens é em geral um elemento da ação, mas a segunda (cuja presença cria a metáfora) pode ser retirada também da ação e anunciar a sequência do enredo, ou então constituir um fato fílmico sem nenhuma relação com a ação, tendo valor apenas pelo confronto com a imagem precedente (MARTIN, 2013, p. 104, itálicos no original).

Um exemplo clássico de metáfora, que é utilizado pelo próprio Martin a título de ilustração, é a sequência de *Tempos modernos* (1936) em que Charles Chaplin mostra a imagem de um rebanho e, em seguida, a de pessoas saindo da estação de trem em direção ao trabalho. A justaposição das cenas faz com que haja uma comparação entre os comportamentos das ovelhas e das pessoas, com um peso maior para as últimas, uma vez que essa comparação explicita o fato de que as ações humanas na sociedade capitalista são controladas pelo empresariado (pastores do capital).

Figura 1 - Lucy é capturada por mafiosos



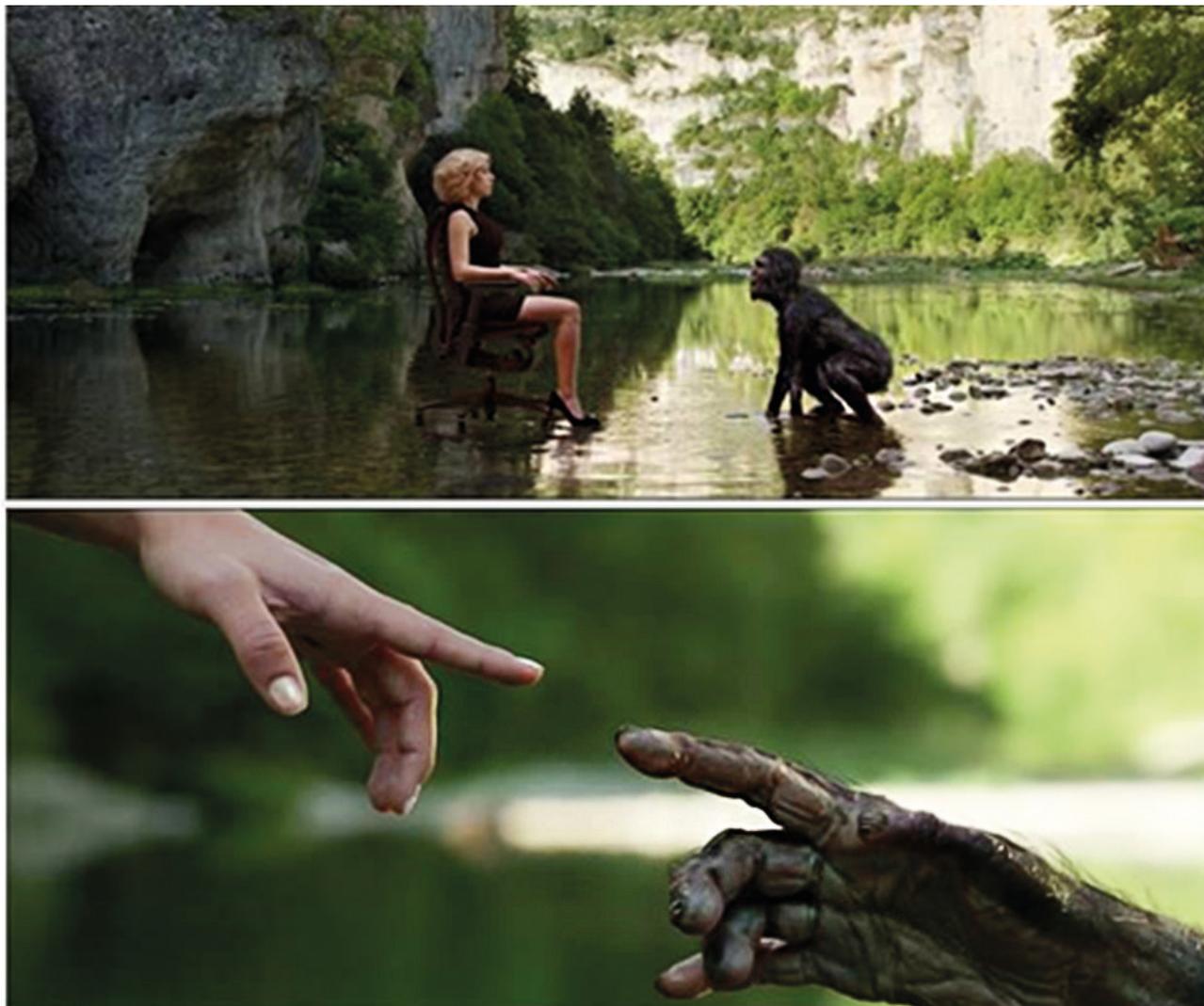
Fonte: Colagem de Lucy (2014) de imagens captadas pelos autores.

A metáfora, no entanto, acabou se tornando um recurso pouco explorado no âmbito das produções comerciais (as quais geralmente pecam pelo excesso de didatismo), o que talvez tenha motivado algumas críticas que julgaram que Luc Besson estava duvidando das capacidades mentais de seu público ou fazendo associações óbvias demais em algumas de suas interpolações: quando o namorado de Lucy, Richard, tenta convencê-

la a entregar uma maleta na recepção de um hotel, surge na tela a imagem de um rato se aproximando de uma ratoeira. Algo semelhante ocorre quando Lucy é capturada pelos mafiosos no *hall* do hotel: toda a sequência é intercalada com a perseguição de uma onça a um veado (Figura 1). O sentido que nasce desse jogo é a correlação entre os captores e as onças, e entre Lucy e o veado. Porém, esse é um sentido primeiro, que a montagem faz parecer óbvio, e talvez até seja, mas não é o único — e é estranhamente curioso como alguns críticos de cinema limitaram-se a essa leitura rasa⁶. Há nessa sequência um sentido segundo, latente, que surge de um jogo de associações um tanto mais complexas: na cena em que é capturada, Lucy está usando um casaco com estampa de onça; tendo em vista que, a partir da metade da narrativa, ela se torna uma super-humana imbatível (coisa que quem está assistindo ao filme pela primeira vez sequer imagina), a mesma sequência de captura pode ser lida, também, como uma espécie de *flashforward*, um pequeno vislumbre daquilo que a protagonista irá se tornar. Dessa forma, no paralelismo criado a partir da justaposição de cenas, a onça pode representar Lucy, e o veado, a máfia chinesa liderada por Mr. Jang, o qual, além de perder toda a sua mercadoria, ainda sofre um destino trágico (como costuma ocorrer aos vilões).

Além desses jogos e metáforas não muito explícitas, um outro ponto fora da curva no filme de Besson é a sequência final, que mostra os últimos passos de Lucy no caminho rumo ao alcance das capacidades máximas de seu cérebro. No momento em que, com o auxílio do Dr. Norman e um grupo de cientistas, Lucy injeta em seu corpo uma grande quantidade de CPH4, ela dá início a uma viagem em direção ao conhecimento total. No filme, isso representa uma extensa sequência de aproximadamente 10 minutos em que praticamente não há diálogo, apenas a viagem de Lucy através do tempo, na qual ela passa pela Nova Iorque do século XVIII, pela América indígena anterior à colonização, pelos dinossauros, seguindo regressivamente até o primeiríssimo átomo originário, anterior ao Big Bang. Em dado momento dessa sua viagem espaço-temporal, Lucy fica face a face com um ser hominídeo que, pelo contexto da obra, seria uma representação de Lucy (*ante mortem*), uma *Australopithecus afarensis*, cujo fóssil encontrado no deserto de Afar, na Etiópia, em 1974, foi considerado por muito tempo o mais antigo registro de vida humana na Terra, com 3.2 milhões de anos. Nesse encontro entre as duas Lucys, Besson reelabora *A criação de Adão*, famoso afresco de Michelangelo, inspirado no *Gênesis*, que mostra Deus criando o primeiro homem (Imagem 2). É inevitável, então, que se leia a cena do filme em relação ao afresco. Se, por um lado, essa recriação é altamente subversiva, porque coloca dois seres femininos no lugar anteriormente ocupado por dois seres masculinos — desbancando Deus de seu trono absoluto e retirando Adão de seu posto de primeira criatura na Terra —, por outro, Deus ainda é, simbolicamente, uma mulher branca do hemisfério norte. Essa é uma dentre tantas ambiguidades que, ao mesmo tempo, representam um respiro para os filmes de ação que têm mulheres protagonistas, mas, numa perspectiva mais ampla da crítica feminista da cultura, são formulações reacionárias, posto que repetitivas e mantenedoras do *status quo*. Em certa medida, isso corrobora a afirmação feita por Laura Mulvey em seu importante e pioneiro ensaio “Prazer visual e cinema narrativo”: “Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood [ou seja, comercial], pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema” (MULVEY, 2017, p. 163).

6. Cf. Hoffman (2014); Chang (2014); Nicholson (2014).

Figura 2 — As duas Lucys em Lucy (2014)

Fonte: Colagem de imagens captadas pelos autores.

Lucy/Scarlett: a mulher em quadro, imagens sobrepostas

Conforme mencionado acima, a escolha do elenco é também um fator determinante na indústria dos filmes comerciais. O *star system* hollywoodiano, que tem como princípio o culto à personalidade de artistas, tem sido uma das formas de impulsionar a publicidade dos filmes, uma vez que esse sistema acaba levando às salas de projeção aquelas pessoas que são fãs de determinados/as atores, atrizes, diretores/as etc. Para dar vida à *Lucy*, Besson escolheu Scarlett Johansson, atriz norte-americana que, em 2013 — ano em que *Lucy* estava sendo produzido — foi escolhida a mulher mais sexy do mundo pela revista *Esquire* (CHIARELLA, 2013). É inegável o peso de notícias como essa na publicidade do filme, bem como é pertinente para a presente análise o jogo de espelhos que isso cria na relação entre o mundo do filme e o mundo fora do filme. Como bem observou Mulvey,

o cinema se destacou pela produção de egos ideais, conforme manifestado, de forma particular, no sistema do estrelismo, em que os astros e as estrelas centralizam ao mesmo tempo presença na tela e na história, na medida em que representam um processo complexo de semelhança e de diferença (o glamoroso personifica o comum) (p. 167).

Dessa forma, ao olhar para a tela, o público não vê apenas Lucy, mas também a-mulher-mais-sexy-do-mundo-segundo-a-*Esquire*. Ou seja, sobreposta à imagem da personagem há a imagem da atriz, num jogo de presença e ausência impossível de se desfazer. Isso fica ainda mais explícito quando, ao escrever sobre *Lucy*, os/as críticos/as fazem menção a outros trabalhos de Johansson que dialogam com temáticas científico-ficcionais, como é o caso de *Her* (2013), de Spike Jonze, e *Sob a pele* (2014), de Jonathan Glazer — lista a qual ainda poderia ser acrescentado o mais recente *Ghost in the shell* (2017), de Rupert Sanders, em que a atriz faz o papel de uma policial ciborgue.

No filme de Luc Besson, apesar do poder conferido à personagem principal da trama, a presença de Johansson na tela, infelizmente, não escapa à lógica escopofílica masculina do cinema, conforme teorizada por Mulvey. Nas palavras da autora, “o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino”, o que implica em dizer que “o olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia”, enquanto as mulheres têm “sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de *para-ser-olhada*” (p. 169, itálicos no original).

Atenta a essas questões, e investida de certa dose de ironia, Amy Nicholson (2014), em crítica escrita para o site *The Village Voice*, afirma que Besson “sequer tenta nos convencer de que ela [Lucy] é uma personagem forte, o que, para a maioria dos diretores masculinos de filme de ação, significa simplesmente uma [mulher] durona, sexy e muda”; e se pergunta por que uma mulher cuja inteligência está acima da dos demais seres humanos iria entrar em um tiroteio intercontinental calçando Louboutins salto 13. Nicholson conclui sua reflexão afirmando que, embora haja questões científicas que até poderiam simular certa profundidade, o que fica, no final das contas, é “a degressiva convicção de Besson de que até mesmo a mulher mais inteligente do mundo não pode encontrar um meio de conseguir o que quer sem uma minissaia e uma arma.”

Em sua leitura, Nicholson lança luz a aspectos do filme enquanto produto histórico e cultural, os quais se mostram de grande valia para a discussão aqui empreendida. Notadamente, a mulher “durona” é uma variação feminina dos personagens masculinos de filmes de ação, que faz coexistir na mesma figura o contingente violento (típico desses filmes) e um apelo erótico. A questão de ser “sexy” apenas reforça a condição da mulher de *para-ser-vista*. Por fim, a mulher “muda” ratifica o silenciamento das mulheres no decurso da humanidade, evidenciando o fato de que a história do cinema tem sido a história da mulher como objeto passivo do olhar masculino. É possível afirmar, então, que a soma desses fatores seria uma prova de “como, e sob que condições as mulheres são permitidas nesse espaço cinemático simbolicamente masculino” (HALDEMAN et al., 2016, p. 2)⁷.

Um adendo. De acordo com o aqui exposto, fica claro que a escolha do elenco está sempre investida de um capital simbólico, que agrega valor ao filme enquanto produto. Um bom exemplo disso foi a escolha de Micheal Keaton para viver Riggan Thomson, protagonista de *Birdman* (2014), de Alejandro González Iñárritu. Keaton fez o personagem Batman nos dois filmes dirigidos por Tim Burton nos 1990, mas se recusou a fazer o terceiro, dirigido por Joel Schumacher, porque julgou o roteiro “horível” (CAMPBELL,

7. Haldeman et al (2016), em uma detalhada pesquisa sobre a protagonista feminina de filme de ação, embora caracterizem Lucy como violenta, não a consideram hiperssexualizada.

2017). Na trama de Iñárritu, Thomson é um ator que fica famoso ao interpretar Birdman, um super-herói que acaba se tornando um ícone cultural, mas que, ao se recusar a fazer um quarto filme, acaba caindo no ostracismo. Se a carga simbólica trazida por atores e atrizes dá margem para diálogos entre o histórico e o ficcional, seria uma mera coincidência o fato de que o nome do paleoantropólogo que descobriu o fóssil de Lucy, nos anos 1970, ser justamente Donald Johanson?

Ficção científica, distopia e gênero

Um dos aspectos mais criticados em comentários e resenhas sobre o filme *Lucy* é a sua premissa⁸: a teoria segundo a qual o ser humano utiliza apenas 10% do seu cérebro, famosa por volta dos anos 1960, já caiu por terra, suplantada pelo entendimento de que o cérebro é utilizado em sua totalidade, porém, todas as suas partes não são ativadas ao mesmo tempo, uma vez que existem regiões cefálicas específicas para cada atividade desenvolvida. Acredito que quem critica *Lucy* pela sua premissa ou é um/a divulgador/a da ciência (o que não parece ser o caso dos/as críticos/as de cinema em questão) ou não entende muito bem a natureza própria da arte; ou talvez tenha sido iludido/a (seduzido/a) pelo aspecto documental de alguns fragmentos do filme, e pela convicção com que o Dr. Norman discorre acerca do cérebro e da evolução humana — neste caso, ponto para Besson.

É justamente essa premissa que coloca o filme de Besson em diálogo com a ficção científica (FC). Kingsley Amis (2012) define a FC como um tipo de ficção que “trata de uma situação que não poderia originar-se no mundo que conhecemos, mas que é hipotetizada com base em alguma inovação em ciência ou tecnologia, ou pseudociência ou pseudotecnologia, quer seja de origem humana ou extraterrestre” (AMIS, 2012, p. 3). Embora o foco das reflexões de Amis seja a prosa literária, David Seed (2011) considera o cinema como um “veículo gêmeo” da FC, argumentando que “a dimensão intertextual da FC é particularmente forte” (p. 4), sendo este “um modo literário que geralmente encontra expressão em diferentes mídias, em especial no cinema” (p. 118), o que faz com que a definição de Amis também possa ser incorporada à presente discussão.

Para Darko Suvin (2016), o traço estrutural que define e diferencia a FC dos demais gêneros literários é o *novum* (ou inovação cognitiva), que ele define como sendo um “fenômeno ou relacionamento totalizante que se desvia da norma de realidade do/a autor/a e do/a leitor/a implícito/a” (SUVIN, 2016, p. 68). Esse *novum*, argumenta Suvin, possui

diferentes graus de magnitude, partindo do mínimo de uma discreta ‘invenção’ (ferramenta, técnica, fenômeno, relacionamento) ao máximo de um cenário (*locus* espaço-temporal), agente (personagem ou personagens principais) e/ou relações basicamente novas e desconhecidas no ambiente do/a autor/a (SUVIN, 2016, p. 68).

Essas reflexões acerca da FC pavimentam um caminho para o entendimento de como *Lucy* articula os elementos desse modo textual/narrativo em sua construção. Apesar de existirem autores/as, sobretudo no início do século XX, que tentaram usar a FC como um meio de promover o conhecimento científico — posição que ainda se mantém sob a

8. Cf. Burr (2014); Hoffman (2014); Packham (2014).

designação de ficção científica *hard* (SEED, 2011, p. 1) —, esse não é o propósito último de tais obras. Kingsley Amis, no fragmento citado acima, já põe em evidência que certas narrativas de FC podem ser construídas a partir e ao redor de uma pseudociência ou pseudotecnologia, ou seja, artifícios que estariam mais próximos do fantástico, mas que, no entanto, são cobertos de um verniz de ciência, articulados por meio de uma retórica científica. Este, creio, é o caso do filme de Luc Besson.

Em *Lucy*, o CPH4 é o *novum*. E como “cada inovação tecnológica afeta a estrutura da nossa sociedade e a natureza do nosso comportamento” (SEED, 2011, p. 1), essa droga sintética é o artifício pseudocientífico que instaura, por meio da protagonista, uma nova forma de relacionamento. Assim, a partir das reflexões de Suvin, é possível afirmar que o *novum*, nessa narrativa, opera em uma gradação que vai do mínimo ao máximo, da criação de uma substância sintética à transformação da protagonista que, potencialmente, poderia mudar os paradigmas sociais de maneira drástica.

A partir disso, são pertinentes à presente discussão dois aspectos que estão interligados — a droga propriamente dita e a forma como ela vai parar dentro do corpo da protagonista. Em relação ao CPH4, a narrativa de Besson é bastante didática: no momento em que Lucy consegue se libertar de seu cativeiro e começa a sofrer os primeiros efeitos colaterais da ingestão de tal substância, ela vai a um hospital para pedir que retirem o pacote de dentro de seu corpo. Nesse momento, o médico que está realizando o procedimento cirúrgico dá a seguinte explicação à Lucy⁹:

Uma mulher grávida produz CPH4, a partir da sexta semana, em pequenas quantidades. Para um bebê, isso contém a força de uma bomba atômica. É o que dá ao feto a energia necessária para formar todos os ossos de seu corpo. Ouvi que estavam tentando fazer uma versão sintética. Não sabia que tinham obtido sucesso” (LUCY, 2014, 37')

Conforme discutido acima, o papel da ciência na FC não precisa obedecer a um rigor científico. Portanto, não está no escopo deste trabalho buscar uma plausibilidade científica na criação dessa droga, mas sim, explorar o que há de simbólico e metafórico tanto no fabrico quanto nos efeitos dessa substância.

Na cena em que o pacote é retirado do corpo de Lucy entra em jogo uma série de relações simbólicas e metafóricas que remetem à mulher, ao feminino, às questões de gênero. Primeiramente, tem-se a droga que é colocada justamente em sua barriga, em seu ventre (a questão da violenta invasão do corpo feminino, enfocaremos mais à frente). Enquanto o procedimento cirúrgico está sendo realizado, Lucy pede o telefone celular do médico emprestado e faz uma ligação para a sua mãe. Assim, enquanto é retirado de seu ventre um pacote contendo uma versão sintética de uma substância que é produzida por mulheres grávidas, Lucy está conversando com sua mãe, de cujo ventre ela saiu, criando, dessa forma, uma cadeia simbólica de significações que remetem à capacidade geradora, criadora de vida, da mulher¹⁰.

9. O texto das legendas do filme foi traduzido por Guilherme S. Fronese e disponibilizado gratuitamente em legendas.com.

10. Neste contexto da discussão, vale salientar também a ênfase na figuração de uma genealogia feminina, tropo recorrente nas ficções científicas, utopias e distopias de viés feminista, seja tal linhagem simbólica (como é o caso em *A Cidade das Damas*, 1405, de Christine de Pizan, e *Les Guérillères*, 1968, de Monique Wittig); consanguínea (como em *The Holdfast Series*, de Suzy MacKee Charnas, 1974–1999, *He, She and It*, 1991, de Marge Piercy), e *The Camille Stories*, 2016, de Donna Haraway; ou ambas, como na relação entre a protagonista Furiosa, as esposas escravizadas e as Vulvalini, comunidade da ancestralidade da protagonista, em *Mad Max, Fury Road*, 2015, do diretor George Miller.

Em seu famoso ensaio-manifesto *O riso da Medusa*, publicado originalmente em 1975, Hélène Cixous faz uma instigante reflexão acerca das relações entre texto, corpo e voz, estando contido nesta última o canto materno. Nas palavras da autora: “Tanto na fala quanto na escritura feminina nunca para de ressoar o que, tendo um dia nos atravessado, tocado imperceptivelmente, profundamente, guarda o poder de nos afetar: o *canto*, a primeira música, aquela primeira voz de amor, que toda mulher preserva viva” (CIXOUS, 2017, p. 138–139, *itálicos no original*), o que faz com que a mulher nunca esteja distante da figura materna.

No encadeamento da narrativa fílmica, esta cena, em que Lucy conversa com sua mãe pelo celular, destoa totalmente do restante do filme no que se refere ao ritmo. Diferente dos cortes rápidos, ao estilo de uma montagem invisível, que caracterizam as demais cenas, esta possui um tempo mais dilatado, com pouquíssimos cortes, preservando ao máximo a imagem de Lucy na tela, que vai, pouco a pouco, se fechando, de modo a focar apenas o rosto da personagem (Imagem 3). Dessa forma, conforme a protagonista vai narrando a expansão de seus sentidos — ao mesmo tempo para a mãe e para os/as espectadores/as —, informando que consegue acessar memórias remotas, como o sabor do leite materno, a lenta aproximação da câmera mimetiza essa jornada cada vez mais profunda ao interior de si mesma.

Figura 3 — Lucy conversa com sua mãe ao telefone



Fonte: Colagem de imagens captadas pelos autores.

Os elos construídos nessa cena apontam ainda para o fato de que, a partir daquele momento, Lucy, “ela mesma sua mãe e sua filha” (CIXOUS, 2017, p. 139), através de sua gradativa transformação, por meio do aumento de suas capacidades cerebrais, nasce, simbolicamente, para uma nova forma de existência. Ao final da narrativa, a imagem da mãe é de alguma forma retomada na metáfora da Mãe Natureza, uma vez que Lucy alcança um grau máximo de comunhão com todas as formas de vida.

O segundo aspecto relacionado à droga CPH4, relevante para os fins aqui propostos, é de como ela vai parar na barriga da protagonista. Ecoando a colonização

dos corpos femininos perpetrada ao longo da história, Lucy é uma personagem que se vê no centro de uma cadeia opressiva, em que homens assumem poder sobre sua existência, controlando e decidindo os rumos de sua vida. Primeiramente, seu namorado, Richard, que prende o braço de Lucy a uma maleta por meio de uma algema, obrigando-a, assim, a realizar a entrega dessa maleta no hall do prédio onde os mafiosos aguardam; posteriormente, Mr. Jang coloca o pacote de CPH4 dentro do corpo de Lucy, obrigando-a, agora, a servir de mula para o tráfico de drogas. É pertinente observar que, com exceção da *Australopithecus*, de uma colega de quarto e da mãe de Lucy (a quem só temos acesso por meio da voz), não há qualquer outra personagem feminina no filme: Lucy, ao longo da narrativa, é sempre uma mulher rodeada por homens.

Para Gregory Claeys (2013, p. 16), as “visões negativas da humanidade” que caracterizam a distopia “podem advir de diferentes formas de opressão social e política”. No caso de *Lucy*, essa opressão possui uma inflexão marcadamente de gênero, o que pode ser mais bem compreendido a partir da perspectiva das distopias feministas que, segundo Ildney Cavalcanti (2003, p. 338), “desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres”. Embora os traços que compõem esse “desenho” no filme de Besson não estejam em sintonia com as proposições, muitas vezes progressistas, das obras literárias analisadas por Cavalcanti, a primeira parte de *Lucy* acaba remetendo aos maus lugares que são construídos para as mulheres nessas distopias, que são “caracterizados pela supressão do desejo feminino e pela instituição de ordens opressoras em termos de gênero” (CAVALCANTI, 2003, p. 341). Além disso, de acordo com Cavalcanti (2011, p. 18), a presença de corpos femininos “violentamente emoldurados pelas estruturas (ainda) patriarcais de poder nas quais se movem” é um traço recorrente nas distopias feministas. Essa moldura à qual Cavalcanti alude, presente de maneira explícita no modo como Richard e Mr. Jang se apropriam do corpo de Lucy, de certa forma, ecoa para fora da diegese, englobando as questões discutidas em sessões anteriores deste trabalho — a saber, o papel da mulher na indústria de filmes de ação, a mulher como sujeito passivo do olhar masculino no cinema.

Retomando o que foi exposto acima no tocante à relação dialógica de repetição e subversão de elementos pré-estabelecidos, perceptível em obras artísticas de modo geral, e na construção dessa narrativa fílmica mais pontualmente, reconhecemos o ato de re-visão (RICH, 2017), entendido como uma dinâmica característica da produção literária, fílmica ou outra, em diálogo com a crítica feminista da cultura. Nesse contexto, ressaltamos a qualidade gendrada dessa distopia, considerando as várias camadas de produção e de circulação do filme, conforme apontamos. Enquanto toda distopia – literária, fílmica ou outra – metaforiza relações entre os gêneros, mesmo quando esta categoria parece “desaparecer” do espaço representacional¹¹, uma vertente em crescente expansão desde os revolucionários anos 1960 e 1970 do século XX muito notavelmente explora imaginários gendrados alternativamente ao status quo. Cabe neste universo uma menção a utopias e distopias gendradas no feminino, como argumentamos ser o caso em *Lucy*, ou em gêneros não binários, como é o caso das *queertopias* (ASSIS, 2021). Os já mencionados detalhes do inicial emolduramento do corpo feminino da protagonista numa cadeia de atos violentos e a gradual liberação desse mesmo corpo em direção

11. Tendo em mente que, em grande parte das distopias, evidencia-se uma naturalização das representações binárias, patriarcais e cis-heteronormativas no que concerne aos contornos de gênero.

a uma inicial fusão tecnológica e a uma posterior transcendência a qualquer *hardware* corroboram nossa argumentação de que a obra de Besson se nos apresenta como alinhada a um utopismo gendrado, realizado ficcionalmente por meio da combinação entre a distopia e a utopia feminista: de corpo enquadrado pela violência de gênero a uma situação de transcendência, figurada pela imagem do “corpo descorporificado” (imagem à qual retornaremos nas considerações finais), uma faceta visionária da ficção feminista, entendida como forma de desafio às estruturas opressoras do feminino (CAVALCANTI, 2005).

O Pen Drive de Lucy: considerações finais

Se, cinematograficamente falando, o filme de Besson repete uma lógica que emoldura a imagem da mulher em cena de maneira a sujeitá-la à escopofílica gramática do olhar masculino, no que se refere ao enredo, a personagem principal consegue encontrar os meios de romper com a lógica opressiva da distopia, pondo fim a uma cadeia de violências perpetradas contra ela. Como muito bem observa Chris Packham (2014), Besson “inicia *Lucy* com a imagem de uma mulher manipulada psicológica e fisicamente por um homem, que fica segurando seu braço de modo que ela não pode ir embora; ele conclui [o filme] com a imagem de uma mulher em quem homem algum pode tocar”.

Na sequência final do filme, seguindo o conselho do Dr. Norman, que afirma que o dever da humanidade é passar à frente o conhecimento adquirido, Lucy permite que seja injetada em seu corpo mais uma grande dose de CPH4, o que, em tese, faria com que ela atingisse mais rapidamente o uso total de suas capacidades mentais, conforme explicado no final da seção 1 deste artigo. Toda a sequência se dá em duas instâncias diegéticas: uma física, com Lucy sentada em uma cadeira, dentro de um laboratório, enquanto do lado de fora os mafiosos liderados por Mr. Jang tentam entrar na sala para reaver a droga; já a outra instância é uma de ordem não-física, em que, como também já foi dito na seção 1, Lucy faz uma viagem espaço-temporal em direção ao mais remoto passado da nossa civilização. No plano físico, Lucy começa a “absorver” todo o maquinário da sala, para criar um “computador de última geração”, conforme (nos) explica o Dr. Norman (LUCY, 2014, 74’). Ao final da sequência, no plano não-físico, temos a imagem de duas células fazendo o movimento inverso ao da mitose, tornando-se uma; enquanto no plano físico, o supercomputador em que se convertera a protagonista vira pó, deixando em seu lugar um pequeno *pen drive*. Quando o policial Pierre Del Rio — que Lucy poupou da morte e mantivera ao seu lado apenas como um “lembrete” (de sua humanidade?) — entra no laboratório e pergunta por ela, em seu celular aparecem as palavras da protagonista: “Estou em todo lugar” (LUCY, 2014, 82’).

O que Lucy se torna no fim da narrativa? Acreditamos que uma resposta definitiva é impraticável nesta situação, visto que tal metamorfose toca as franjas do inenarrável, do incognoscível, regiões que só se pode alcançar por meio de aproximações, tentativas. Lucy engendra uma simbiose entre humano e máquina, biológico e tecnológico, que tem como resultado uma existência última, para além do corpo e de quaisquer outros suportes, mas que os inclui, numa forma de vida biotecnocósmica¹².

12. Trata-se de um neologismo que busca evidenciar a condição da protagonista do filme.

Essa nova forma de existência de Lucy dialoga com um traço observado por Cavalcanti (2011) na ficção contemporânea de autoria feminina, mais especificamente no romance *The stone gods* (2007), de Jeanette Winterson, e que diz respeito ao modo como tais obras redesenham corpos “que conseguem abalar os parâmetros patriarcais dualistas e hierárquicos: trata-se de corpos híbridos, pós-humanos, pós-gênero, enfim *corpos utópicos* que permitem às leitoras vislumbrar possibilidades além dos tantos binarismos que aprisionam os corpos femininos” (CAVALCANTI, 2011, p. 19, ênfase nossa). Considerando sua “descorporificação”, como apontamos acima, talvez mais do que um “corpo utópico”, Lucy se transforma em metáfora viva da própria ideia de utopia — estando ao mesmo “em parte alguma, em toda parte” (COELHO, 1992, p. 14), propagando-se sem, com isso, esgotar-se, para retomar o fragmento de Cixous utilizado como epígrafe deste artigo.

Por fim, é possível ainda afirmar que a nova forma de existência de Lucy acaba possuindo uma dimensão teleológica, uma vez que o conhecimento por ela adquirido será repassado ao mundo por meio do *pen drive*, o que pode colocar o curso da humanidade em um novo caminho. Como um avesso da Caixa de Pandora, tem-se então o *Pen Drive* de Lucy: não se sabe ao certo o que há dentro desse *pen drive*, mas é certo que a esperança — a possibilidade da criação de uma nova história da humanidade, livre de violências e opressões — está lá. À espectadora, ao espetador, cabe apenas torcer para que essa esperança não seja um arquivo corrompido.

Referências

AMIS, Kingsley. **New maps of hell**. London: Penguin, 2012.

ASSIS, Fabiana Gomes de. **Queertopias**: corporalidades sonhadas em narrativas contemporâneas. Maceió: Edufal, 2021.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos, 9)

BURR, Ty. In Lucy, a heroine's brain fires on all cylinders. **The Boston Globe**, 24 jul. 2014. Disponível em: <bostonglobe.com/arts/movies/2014/07/24/lucy-heroine-brain-fires-all-cylinders/0wBnufcnejg2NwmsjvjiH M/story.html>. Acesso em: 20 out. 2018.

CAMPBELL, Evan. “Era horrível”, diz Michael Keaton sobre Batman Eternamente. **IGN Brasil**. 4 jan. 2017. Disponível em: <[br.ign.com/cinema/44019/news/era-horrivel-diz-michael-keaton-sobre-batman-eternament e](http://br.ign.com/cinema/44019/news/era-horrivel-diz-michael-keaton-sobre-batman-eternament-e)>. Acesso em: 23 nov. 2018.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (org.). **Refazendo nós**: ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003. p. 337–360.

CAVALCANTI, Ildney. O amor em tempos distópicos: corpos utópicos em *The stone gods*, de

- Jeanette Winterson. In: CAVALCANTI, Ildney; PRADO, Amanda (org.). **Mundos gerados alternativamente**: ficção científica, utopia, distopia. Maceió: Edufal, 2011. p. 13–27.
- CAVALCANTI, Ildney. “You’ve been framed”: o corpo da mulher nas distopias feministas. In: BRANDÃO, Izabel (org.) **O corpo em revista**: olhares interdisciplinares. Maceió: Edufal, 2005.
- CHANG, Justin. Filme review: Lucy. **Variety**, 23 jul. 2014. Disponível em: <variety.com/2014/film/reviews/film-review-lucy-1201267405>. Acesso em: 20 out. 2018.
- CHIARELLA, Tom. Scarlett Johansson is the sexiest woman alive. **Esquire**, New York, p. 118–129, nov. 2013. Disponível em: <archive.esquire.com/article/2013/11/1/scarlett-johansson-is-the-sexiest-woman-alive>. Acesso em: 20 out. 2018.
- CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. Tradução de Luciana E. de F. C. Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel et al. (org.). **Traduções da Cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Maceió: Edufal; Florianópolis: Editora Mulheres/Edufsc, 2017. p. 129–155.
- CLAEYS, Gregory. Three variants on the concept of dystopia. In: VIEIRA, Fátima (ed.). **Dystopia(n) matters**: on the page, on screen, on stage. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. p. 14–18.
- COELHO, Teixeira. **O que é utopia?** 9 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos, 12)
- HALDEMAN, Caroline et al. “Hot, Black Leather, Whip”: the (de)evolution of female protagonists in action cinema, 1960–2014. **Sexualization, Media and Society**, v. 2, n. 2, p. 1–19, April/June. 2016. Disponível em: <journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2374623815627789>. Acesso em: 20 out. 2018.
- HOFFMAN, Jordan. Lucy: mindless and mixed up, but propulsive and fun – first look review. **The Guardian**, 23 jul. 2014. Disponível em: <theguardian.com/film/2014/jul/23/-sp-lucy-scarlett-johansson-first-look-review>. Acesso em: 21 jul. 2018.
- JAGERNAUTH, Kevin. Luc Besson’s statement of intent for ‘Lucy’ compares the film To ‘2001,’ ‘Inception’ & ‘Leon The Professional’. **IndieWire**, 28 jul. 2014. Disponível em: <indiewire.com/2014/07/luc-bessons-statement-of-intent-for-lucy-compares-the-film-to-2001-inception-leon-the-professional-274049>. Acesso em: 21 jul. 2018.
- LUCY. **Direção e roteiro**: Luc Besson. França: EuropaCorp, 2014. (89 min).
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 333–360.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Tradução de João Luiz Vieira. In: BRANDÃO, Izabel et al. (org.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Maceió: Edufal; Florianópolis: Editora Mulheres/Edufsc, 2017. p. 161–180.
- NICHOLSON, Amy. Slickly sci-fi, Lucy only feigns at depth. **The village voice**, 23 jul. 2014. Disponível em: <villagevoice.com/2014/07/23/slickly-sci-fi-lucy-only-feigns-at-depth>. Acesso em: 21 jul. 2018.

PACKHAM, Chris. Scarlett Johansson effortlessly carries the fun, unscientific Lucy. **LA Weekly**, 23 jul. 2014. Disponível em: <laweekly.com/film/scarlett-johansson-effortlessly-carries-the-fun-unscientific-lucy-4889677>. Acesso em: 20 out. 2018.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel et al. (org.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Maceió: Edufal; Florianópolis: Editora Mulheres/Edufsc, 2017. p. 64-84.

SEED, David. **Science fiction**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SUVIN, Darko. Science fiction and the novum. In: SUVIN, Darko. **Defined by a hollow**: essays on utopia, science fiction and political epistemology. Bern: Peter Lang, 2010. p. 67–92.

TASKER, Yvonne. Introduction. In: TASKER, Yvonne (ed.). **Action and adventure cinema**. Abingdon: Routledge, 2004. p. 1–13.