

## GÊNERO E SEXUALIDADE FEMININA SOB O SIGNO DA MULHER- MÁQUINA EM METROPOLIS E EX MACHINA

Tiago Ramos<sup>1</sup>

### RESUMO

Tendo por base os filmes *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, e *Ex Machina* (2015), de Alex Garland, o presente artigo tem como objetivo apurar de que modo é que a figura do cientista soberbo (um arquétipo masculino) emprega instrumentos de natureza científico-tecnológica com o intuito de criar seres, com inteligência artificial, cujo gênero é feminino. A investigação procura examinar a forma como, através da criação de uma mulher-máquina, os cientistas tentam compreender os engenhos da sexualidade feminina tendo em vista dominá-la e torná-la uma mera extensão de si próprios. De igual modo, é tido em conta a maneira como ambas as representações das mulheres-máquina refletem as ansiedades sociais vividas tanto na década de vinte do século passado, como atualmente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ciborgue; Ciência; Cinema; Gênero; Ginoide

### GENDER AND FEMALE SEXUALITY UNDER THE SIGN OF THE MACHINE- WOMAN IN METROPOLIS AND EX MACHINA

### ABSTRACT

Having as a basis the films *Metropolis* (1927), by Fritz Lang, and *Ex Machina* (2015), by Alex Garland, this essay aims to investigate how the character of the mad scientist (a male archetype) employs scientific and technological instruments to create beings, with artificial intelligence, whose gender is female. The research seeks to examine how, through the creation of a machine-woman, the scientists attempt to understand the complexities of female sexuality in order to dominate it and make it a mere extension of themselves. Likewise, consideration is given to how both representations of the machine-women reflect the social anxieties experienced both in the twenties of the past century and today.

**KEYWORDS:** Cyborg, Science; Cinema; Gender; Gynoid

Cyborg writing must not be about the Fall, the imagination of a once-upon-a-time wholeness before language, before writing, before Man. Cyborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other.

Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto*

---

<sup>1</sup> Tiago Luís Minau Ramos é licenciado em Artes e Humanidades, com especialização em Artes do Espetáculo, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Atualmente, é mestrando em Estudos Comparatistas pela mesma instituição e desenvolve uma dissertação que tem como objeto de estudo o reportório diarístico do poeta e cineasta Jonas Mekas. Tem vários artigos científicos publicados na área de Cinema e Literatura e é colaborador do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa.

## GÊNESIS

O motivo do cientista louco, que engehecido pela soberba consegue criar um ser preternatural, tem a sua gênese em *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (1818), de Mary Wollestonecraft Shelley. Desde a sua publicação que temas associados à criação de novas formas de vida inteligente continuaram a ser abordados nos mais diversos campos artísticos. Os contornos dos enredos que envolvem tais motivos foram sendo renovados gradualmente devido aos progressos tecnológicos verificados ao longo de dois séculos. Assim sendo, o imaginário do monstro, concebido por um cientista que lhe instila vida, foi progressivamente destituído pela figura mecânica do ciborgue<sup>2</sup> e do androide<sup>3</sup>. *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) e *Ex Machina* (Alex Garland, 2015) trabalham temas análogos aos desenvolvidos por Shelley, mas ambos refletem os receios sociopolíticos dos seus respetivos tempos – isto é, a mecanização do ser humano numa era industrial, por um lado, e a humanização da máquina e a possível entrada numa fase pós-humana da história, por outro. No entanto, a caracterização da figura do cientista, arquétipo tipicamente masculino, mantém-se semelhante. Tanto Rotwang como Nathan são homens de ciência que dedicam-se obsessivamente a desígnios que ultrapassam as leis da natureza. Tal como no caso de Victor Frankenstein, a tragédia que pauta o percurso dos cientistas começa com o sucesso das suas pesquisas científicas, ao conseguirem criar novas formas de vida. Descendentes da *hybris* de um Deus mortal e imperfeito, movido pela soberba científica, as mulheres-máquina sublevam-se contra os seus Criadores.

Situado num futuro incerto, num estado autocrático onde uma elite vive opulentamente na parte superior da cidade enquanto os trabalhadores, escravizados, labutam em condições desumanas na área subterrânea – o enredo de *Metropolis* narra a revolta da classe operária, liderada por Maria, contra o poder institucionalizado. A protagonista, que herda o nome da progenitora de Cristo, é uma figura messiânica recorrentemente associada a iconografia cristã. Maria é caracterizada como a mãe das

<sup>2</sup> Donna Haraway descreve o ciborgue da seguinte forma: “a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction.” (2006, p. 117).

<sup>3</sup> Um androide é um robô cuja compleição foi concebida de modo a se assemelhar a um ser humano. A palavra foi cunhada a partir da raiz grega “άνδρ” (cuja transliteração para o alfabeto latino é “andr”) que significa “homem” e o sufixo “oid” que, por sua vez, significa “ter semelhança a”.

crianças da cidade e uma figura maternal para os próprios operários, todos eles homens. Joh Frederson, o governador de Metropolis, e Rotwang, o cientista louco responsável pelos prodigiosos avanços tecnológicos da cidade, tomam conhecimento da existência de uma rebelião operária. Como corolário, o par orchestra um plano que visa sabotar os propósitos rebeldes dos trabalhadores. O estrategema consiste em construir uma ciborgue<sup>4</sup> que seja uma doppelganger de Maria e infiltrá-la entre os operários de modo a desacreditá-la. O esquema colapsa quando a ciborgue, desafiando a sua programação, incita os trabalhadores a destruir as máquinas que os agrilhoam a uma faina penosa. Todavia, ao fazerem-no, sob a alçada da ciborgue, a porção subterrânea da cidade inunda e os seus filhos quase se afogam – são salvos pelos esforços de Maria e Freder, o filho do governador da cidade. Coléricos, os operários formam um motim e queimam a ciborgue, que quase matou os seus filhos, num ritual semelhante a um auto de fé. Com a ameaça da ciborgue liquidada, e com Freder a assumir o papel mediador entre os trabalhadores e os donos dos meios de produção, a estabilidade no estado de Metropolis é restaurada.



Figura 1 – Imagem retirada de *Metropolis* que figura Maria diante iconografia cristã.

No que diz respeito a *Ex Machina*, o enredo centra-se em redor da visita, por parte de Caleb Smith, um codificador computacional, ao centro de investigação do

<sup>4</sup> Peter Ruppert esclarece porque é que a doppelganger mecânica de Maria é um ciborgue e não um androide: “The second stage depicts her transformation from robot to a female cyborg. In this sequence—elaborately staged as a chemical and electrical fusion in Rotwang’s laboratory—Maria’s human features merge with the hard metallic body of the robot. As the Maria falls into unconsciousness, the robot comes to life: we see her heart beating, arteries, skin, hair, eyes sparkling. This fusion of the human with the technological makes her, in Donna Haraway’s definition, a cyborg” (2001, p. 27).

diretor executivo de uma empresa de software informático. Construída nas margens de um rio e incorporada na paisagem de uma forma simbiótica, a residência isolada de Nathan<sup>5</sup> conjuga elementos tecnológicos com o mundo natural. Ao ter como objetivo criar uma consciência inteligente através de meios tecnológicos, Nathan tenta alcançar o cruzamento entre natureza e ciência que a sua habitação transparece. Nathan imputa a Caleb a missão de dirigir o teste Turing a Ava<sup>6</sup>, a mais recente modelo de ginoide<sup>7</sup> criada por Nathan. O teste supracitado consiste em avaliar a capacidade de uma máquina exibir comportamento inteligente indistinguível daquele de um ser humano. Os traços do enredo remetem com frequência para o livro do Gênesis. Durante um período de sete dias, Nathan, o Criador que governa um paraíso remoto, gera criaturas, a quem atribui consciência e que se recusam a obedecê-lo. Caleb, o seu convidado, trai a confiança de Nathan ao ajudar Ava que, por sua vez, aproveita a oportunidade para matar o seu Criador.

Por fim, Ava abandona Caleb e foge do paraíso rumo a Nova Iorque, onde entra no mundo histórico. O título do filme, *Ex Machina*, remete para o termo de língua latina “Deus ex-machina”<sup>8</sup>, que designa um dispositivo narrativo, comumente presente em textos dramaturgicos, empregue com o intuito de resolver uma aporia de uma forma que desafia a verosimilhança interna da diegese. No teatro da antiguidade clássica, este mecanismo narrativo introduzia uma figura divina em cena – esta normalmente surgia suspensa por uma máquina. Ao dispensar a palavra “Deus”, Garland aponta para o facto de a resolução da trama não depender de uma entidade divina, mas sim do papel da máquina, que se sobrepõe ao próprio Criador.

---

<sup>5</sup> Nathan é um nome hebraico que significa “dádiva de Deus” ou “aquele que dá”. Desta forma, o nome da personagem é indicativo do seu papel enquanto Criador. O nome Nathan remete também para Nathanael, o protagonista do conto de E.T.A. Hoffmann, *Der Sandman* (1816), que se apaixona por um autómato porque pensa que esse tem vida própria. Olympia, o autómato por quem Nathanael se apaixona, é um antecedente da figura da ginoide.

<sup>6</sup> Ava, a primeira ginoide do seu modelo, recebe um nome semelhante a Eva, a primeira mulher humana, criada por Deus a partir de uma costela de Adão. Segundo o primeiro livro da Bíblia Hebraica, Eva desobedece a Deus e incita Adão a fazer o mesmo, ao comer o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Algo da mesma ordem acontece em *Ex Machina*: Ava seduz Caleb, incitando-o a trair Nathan, de modo a poder, por sua vez, atrair a confiança do seu Criador.

<sup>7</sup> O termo ginoide substitui o prefixo “andr” por “gin”, prefixo que provém do grego “γυνή” (cuja transliteração para o alfabeto latino é “gunê”), que significa “mulher”. Empregarei este termo para me referir a Ava.

<sup>8</sup> A tradução literal do termo para o idioma português é “Deus surgido da máquina”.

## DUPLA FANTASIA MASCULINA

A narração da criação dos céus e da terra, no livro do Gênesis, dá conta de uma figura paternal, onnipresente e onipotente, que dá origem ao mundo natural cuja essência é comumente caracterizada como feminina. Assim sendo, as concepções associadas ao Deus judaico-cristão são o protótipo a partir do qual o imaginário do cientista, que consegue gerar vida sem necessitar de um oposto feminino, se inspira. Rotwang e Nathan, que alcançam um estatuto análogo ao de Deus, não só concebem novas formas de vida inteligente, como fazem-no prescindindo de uma mulher. Andreas Huyssen estende o paralelo entre o ato de criação desempenhado por Rotwang e aquele exercido por Deus ao explicar como o cientista, à semelhança de Deus ao criar a natureza, emprega os seus poderes para gerar um ser que se identifica como feminino:

By creating a female android, Rotwang fulfills the male phantasm of a creation without mother; but more than that, he produces not just any natural life, but woman herself, the epitome of nature. The nature/culture split seems healed. The most complete technologization of nature appears as re-naturalization, as a progress back to nature (HUYSEN, 1982, p. 227).

Tanto em *Metropolis* como em *Ex Machina*, o ato de criação realizado pelo cientista é determinado pelos desejos sexuais do homem que interage com a mulher-máquina. Inicialmente, Rotwang começa a construir a ciborgue com a intenção de recriar Hel, mulher por quem esteve apaixonado, mas que casou-se com Joh Frederson, tendo morrido a dar à luz a Freder. Só mais tarde é que o governador de Metropolis o força a dar à ciborgue a aparência de Maria, frustrando, provisoriamente, o plano do cientista em reproduzir uma dupla da sua antiga amada. De igual forma, a aparência de Ava é o resultado do cruzamento de dados relativos às preferências de conteúdo pornográfico consumido por Caleb. Desta forma, a criação da mulher-máquina representa uma dupla fantasia masculina: a de esculpir a seu preceito a mulher ideal que pode possuir e dominar, assim como ultrapassar as suas limitações biológicas ao ser capaz de conceber vida sem necessitar de uma mulher. Este motivo evoca o mito de

Pigmaleão, versificado no poema de Ovídeo, *Metamorfoses*, em que um escultor, com o auxílio de Vénus<sup>9</sup>, dá vida a uma estátua sua pela qual se tinha apaixonado:

Pigmaleão as vira levando uma vida de devassidão, e horrorizado com os muitos vícios que a natureza deu às mulheres, viva sem esposa, celibatário, e, durante muito tempo, ninguém compartilhou o seu leito. Enquanto isso, com arte e engenho admiráveis, esculpiu, em níveo marfim, uma figura de uma beleza que nenhuma beleza pode ter; apaixonou-se por sua obra (OVÍDIO, 2007, 189).

Os atos soberbos de Rotwang e Nathan são motivados pela vontade de se aproximarem do estatuto de Deus – contudo, as suas ações são também motivadas pelo desejo de dominar o gênero e sexualidade feminina. Os cientistas, enceguecidos pela soberba, desenvolvem instrumentos que servem os seus desígnios. Desta feita, as mulheres-máquina têm como propósito ontológico satisfazer as necessidades sexuais e servir o seu Criador. Ao apaixonar-se por sua obra, Pigmaleão, e na mesma medida os cientistas em questão, revela o que Huysen caracteriza como uma “deeper libidinal desire to create that other, woman, thus depriving it of its otherness” (1982, p. 227). Unido a uma mulher-máquina que o próprio criou, o outro perde a sua alteridade e independência ontológica, transformando-se numa mera projeção das fantasias do seu Criador.

## CONTEMPLAÇÃO MASCULINA

Conquanto a *doppelganger* mecânica de Maria e a ginoide Ava devam, respetivamente, a sua existência a Rotwang e Nathan, as mulheres-máquina passam a porção maioritária da ação dos filmes em análise a interagir com outras personagens masculinas. A ciborgue Maria infiltra-se entre os operários rebeldes e Ava é o recipiente do teste Turing realizado por Caleb. Ainda antes de se dirigir à parte subterrânea de Metropolis, a *doppelganger* mecânica de Maria é enviada por Rotwang para um clube noturno, frequentado por uma elite, onde dança provocatoriamente para um público masculino. Planos da dança sensual da ciborgue são entrecortados com grandes-planos

---

<sup>9</sup> No poema de Ovídio, embora Pigmaleão esculpa Galateia, a estátua apenas se transforma numa mulher porque Vénus, uma figura feminina, deusa do amor e da beleza, auxilia o escultor. No que concerne os cientistas que protagonizam *Metropolis* e *Ex Machina*, ambos conseguem dar vida ao ideal feminino sem o auxílio dos deuses porque eles próprios assumem esse papel.

dos rostos, assim como dos olhos, dos homens que a contemplam concupiscentemente: “it is as if we were witnessing the second, public creation of the robot, her flesh, skin, and body not only being revealed, but constituted by the desire of male vision” (*idem*, 1982 p. 230). Por sua vez, no que concerne a ginoide Ava, a verdadeira experiência realizada por Nathan é apurar se Ava aproveita as competências sexuais que lhe foram atribuídas, bem como capacidades relacionadas com criatividade e autoconsciencialização, para manipular Caleb, instigando-o a trair o seu empregador. Em ambas as conjunções, é o olhar das personagens masculinas e a aptidão das mulheres-máquina em suscitar o desejo da contraparte masculina que as valida enquanto seres inteligentes análogos a mulheres.



Figura 2 – Imagem retirada de *Metropolis* que figura o olhar voluptuoso dos homens que assistem à dança da ciborgue Maria.

A predominância da perspectiva das personagens masculinas sobre os corpos femininos remete para o conceito de “male gaze” elaborado por Laura Mulvey. A teórica de cinema britânica argumenta que a perspectiva através da qual o feminino é representado nas artes visuais, em particular no cinema, é invariavelmente masculina. O ponto de vista masculino tende a contemplar a mulher como uma “imagem silenciosa” que segundo Mulvey é representada como “bearer of meaning, not a maker of meaning” (1999, p. 834). O mito de Pigmeleão, uma narrativa de carácter simbólico-imagético, caracteriza Galateia com esses contornos – isto é, como uma mulher sem voz cuja significação depende do observador masculino. De igual modo, em ambos os filmes as

figuras femininas são alvo de projeções masculinas, perdendo, como corolário, a sua alteridade.

The determining male gaze projects its phantasy on the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*<sup>10</sup> (1999, p. 837).

Tanto no caso de *Metropolis* como em *Ex Machina*, o olhar da câmara – aquele a que o espectador tem acesso – não é imparcial. Os planos tendem a assumir a perspectiva das personagens masculinas que veem as mulheres-máquina como objetos de desejo, sendo que é essa cupidez libidinal que as valida enquanto seres idênticos a mulheres. Huyssen sublinha como em *Metropolis* a câmara privilegia uma perspectiva masculina: “Looking back now on earlier sequences it becomes clear how the eye of the camera always places the spectator in a position occupied by the men in the film” (1982, p. 230). Jennifer Henke, por seu turno, no seu ensaio a respeito da representação do corpo feminino em *Ex Machina*, caracteriza os protagonistas masculinos da seguinte forma: “Nathan and Caleb themselves are the embodied version of the male gaze, constantly observing its female object through a myriad of cameras” (2017, p. 137). Como supramencionado, em ambos os filmes as mulheres-máquina são concebidas tendo em vista despertar o desejo dos seus Criadores e dos homens com quem interagem – todavia, a própria imagem a que o espectador tem acesso, ao assumir a perspectiva das personagens masculinas, sexualiza as mulheres-máquina, tornando-as, de igual modo, alvo da contemplação libidinal do espectador.

## AMEAÇA DE CASTRAÇÃO

As mulheres-máquina, como a análise tecida até este momento propõe, são fruto das projeções dos seus Criadores masculinos. À vista disso, as caracterizações das mulheres-máquina tendem a oscilar entre dois modelos de representação do feminino: a

---

<sup>10</sup> Os itálicos e aspas em todas as citações, salvo indicação em contrário, pretendem respeitar o grafismo do texto original.



virgem-mãe e a prostituta<sup>11</sup>. Em *Metropolis*, a sequência que insere a líder dos operários revoltosos, Maria, na ação apresenta-a como uma figura maternal. Maria leva os filhos dos operários ao encontro de Freder, que naquele momento se encontra nos intitulados “jardins de prazer” a perseguir uma jovem mulher. A personagem feminina é associada a signos de maternidade enquanto Freder é caracterizado como um jovem debochado. Ao ver Maria, o filho do governador de Metropolis larga a mulher que estava prestes a beijar e concentra o seu olhar lascivo no seu novo objeto de desejo. De seguida, Maria abandona as imediações do jardim e Freder persegue-a até ao estrato subterrâneo de Metropolis. Ao suscitar desejo libidinal em Freder – conduzindo-o ao plano inferior da cidade, o que desestabiliza a divisão social estratificada – Maria revela que, embora aparentemente passiva, a sua sexualidade tem uma potência disruptiva e ameaçadora. Assim sendo, a protagonista, caracterizada sob o modelo da virgem-mãe, aproxima-se igualmente do arquétipo da prostituta sedutora, cultivadora do caos. De igual modo, o governador de Metropolis, ao ver Maria pregar para os trabalhadores (é relevante que a personagem o faça diante iconografia cristã), reconhece na virgem-mãe o potencial subversivo que a sexualidade feminina pode ter quando fora do controle das autoridades de poder institucional. Em vista disso, muito embora a mensagem de Maria aos operários seja de passividade e concordância, Frederson, ameaçado, ordena a Rotwang que crie uma *doppelganger* mecânica de Maria com o intuito de a sabotar.

O receio do potencial desestabilizador da sexualidade feminina é um dos fatores que motivam Rotwang e Frederson a criar a mulher-máquina. O mesmo princípio pode ser encontrado no mito de Pigmaleão. O rei do Chipre esculpe Galateia porque “horrorizado com os muitos vícios que a natureza deu às mulheres” teve de criar a sua própria mulher virgem (OVÍDIO, 2007, 319). Desta forma, o ato de criação no caso de Pigmaleão, assim como aqueles que dizem respeito a *Metropolis* e *Ex Machina*, está relacionado com o complexo de castração teorizado por Sigmund Freud na obra *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (2016) e no seu artigo “Sobre as Teorias Sexuais Infantis” (2015). As teorias de Freud acerca do desenvolvimento sexual têm por base a descoberta que a criança faz (no caso de ser um menino) de que nem todos os

<sup>11</sup> Note-se que, com “prostituta”, remeto para um imaginário que designa todo o comportamento sexual feminino, que excede os ditames sociais vigentes, como devasso ou prostibular.

corpos têm pênis ou (para as meninas) que alguns corpos o têm. Segundo Freud, para o menino, esta tomada de consciência de que as meninas não têm pênis é experimentada como uma potencial perda do seu próprio pênis, daí a ansiedade de castração (2016, p.104-105).

Conforme o psicanalista Derek Hook refere, na sua análise da problemática da castração teorizada por Freud, “the most vital meaning of Freud’s concepts is at a symbolic rather than a literal level of application” (2006, p. 52). Para uma melhor acessão da teoria de Freud, deve-se abordá-la de uma forma que possibilita uma leitura metafórica, mais abrangente. Assim sendo, de acordo com Hook, pode-se extrapolar o seguinte da teoria proposta pelo psicanalista austríaco: “the dynamics of the absent or present phallus, may correspondingly lead to identities of possession (and entitlement and power) and of dispossession (of lack, inadequacy, inferiority)” (2006, p. 53). Destarte, proponho que a criação das mulheres-máquina, em ambos os filmes, é motivada pela “castration anxiety, of the male fear of uncontrolled female potency displaced to technology” (HUYSSSEN 1982, p. 235). Rotwang e Nathan escolhem atribuir aos seres que criam o gênero feminino porque, dessa forma, elas tornam-se recipientes da projeção dos seus desejos sexuais – contudo, essa não é a única razão. Ao criarem um outro feminino mecânico, controlado e dependente ontologicamente do seu Criador masculino, o cientista tenta eliminar o potencial ameaçador da sexualidade feminina, anulando assim o complexo de castração que associa o gênero feminino à possível perda de poder.

No entanto, o domínio obtido sobre a sexualidade feminina, após esta ser atribuída a uma mulher-máquina, é apenas ilusório. No caso da ciborgue Maria, como Huyssen argumenta, a sexualidade da Maria humana é literalmente transferida para o corpo mecânico da ciborgue (1982, p. 230). No que concerne a *Metropolis*, pouco depois de Rotwang dar vida à doppelganger mecânica de Maria, o cientista confessa a Frederson ter perdido uma das suas mãos durante a fabricação da ciborgue, remetendo, dessa forma, para o motivo da possibilidade de castração. De igual forma, em *Ex Machina* é sugerido nos momentos iniciais que a docilidade infantil da ginoide Ava esconde um potencial violento e castrador – isto é, instantes antes de Caleb ver Ava pela primeira vez, o protagonista apercebe-se que a parede de vidro que os separa está

rachada, o que sinaliza que Ava se revoltou e tentou escapar da prisão criada por Nathan. O plano supracitado é filmado de forma que o estilhaço de vidro se sobreponha ao rosto de Caleb, prenunciando a investida que Ava mais tarde fará sobre o protagonista. O capítulo final atentar-se-á como os presságios de possível castração do poder masculino, às mãos das mulheres-máquina, são consumados com a revolta das próprias contra os seus Criadores.



Figura 3 – Imagem retirada de *Ex-Machina* que prenuncia o potencial ameaçador de Ava.

## QUEDA DO HOMEM

Anteriormente, foi brevemente mencionado como Maria suscita desejo em Freder, conduzindo-o à base operária de Metropolis. Na sequência de descida de Freder ao espaço industrial povoado pelos operários, o jovem tem uma alucinação. Enlouquecido, o filho do governador da cidade vê uma máquina industrial monstruosa devorar operários, todos eles homens. O devaneio de Freder alude aos receios sentidos, na década de vinte do século passado, de que a máquina, sob a forma de um monstro, se sobreporia ao ser humano enquanto, simultaneamente, o ser humano se tornaria cada vez mais mecanizado. Todavia, pode-se também considerar a proposta de leitura de Huyssen, que interpreta a máquina devoradora de homens como uma “vagina dentata” (1982 p. 235). À vista disso, o binómio da virgem-mãe e da prostituta é transposto para a máquina. Tal como o gênero e a sexualidade feminina são representados como passivos ou subversivos – assim a máquina também é retratada como obediente ou como ameaça. Desta forma, Rotwang e Nathan, ao atribuírem aos seres mecânicos que criam o gênero e sexualidade feminina, ao invés de anularem o seu potencial indómito,

ampliam-no porquanto as máquinas conservam em si essa mesma predisposição para gerar o caos.



Figura 4 – Imagem retirada de *Metropolis* que caracteriza o complexo industrial como uma máquina devoradora de operários

Nas primeiras sequências que protagonizam, as mulheres-máquina de ambos os filmes em análise comportam-se de acordo com os desejos dos seus Criadores. A ciborgue Maria, embora demonstre alguma perturbação, obedece às ordens de Frederson e Ava age passivamente. As mulheres-máquina apenas se tornam num agente destruidor – exibindo, dessa forma, o lado ameaçador do gênero feminino e da tecnologia – a partir do momento em que utilizam a sua sexualidade como um meio para alcançar o que desejam. Maria seduz os homens das elites e os operários, causando uma insurgência social, enquanto Ava alicia Caleb, convencendo-o a libertá-la. No que concerne a Ava, como referido, a experiência que Nathan está verdadeiramente a ensaiar é verificar se a ginoide procurará traí-lo, o que significa que o cientista antecipa a revolta da máquina contra o seu Criador. Nathan parece compreender a natureza desleal dos androides<sup>12</sup> que Donna Haraway aponta ao afirmar que estas criaturas são “descendentes ilegítimos”, acrescentando o seguinte: “illegitimate offspring are often exceedingly unfaithful to their origins. Their fathers, after all, are inessential” (2006, p. 119).

A ciborgue Maria desperta nos operários a agitação até então pacificada pela Maria humana. Os trabalhadores escravizados unem-se e destroem os meios de produção. As mulheres dos operários juntam-se à revolta, tornando-se nas primeiras

<sup>12</sup> Haraway escreve acerca de ciborgues, mas neste caso em específico alargo o pensamento da escritora norte-americana ao domínio dos androides.

figuras femininas de relevo a surgir na ação, à parte de Maria e da sua doppelganger mecânica. A propósito desse pormenor, Ruppert comenta o seguinte: “I think it important that the first time we see women in significant numbers in the film is when they join the rebellion. As part of the working class they become a flowing mass of female aggression” (2001, p. 29). Contudo, a destruição das máquinas tem como consequência a inundação do plano inferior de Metropolis. Os filhos dos operários quase morrem afogados. Irados com a líder da rebelião, os trabalhadores queimam a ciborgue na fogueira. A morte da ciborgue Maria constitui igualmente o termo da ameaça da sexualidade e gênero feminino. Conquanto a Maria humana continue a tomar parte na ação, a personagem passa a desempenhar um papel passivo a partir do momento em que a sua sexualidade é transferida para a ciborgue. Rotwang, por sua vez, envolve-se numa luta com Freder que termina com a queda do cientista do topo de uma catedral – simbolizando a vitória dos valores judaico-cristãos sobre a tecnologia ímpia, assim como sobre a *hybris* dos mortais que julgam ser Deus.

O triunfo do humano sobre a tecnologia em *Metropolis* contrasta com a resolução de *Ex Machina*, na qual as novas formas de inteligência artificial prevalecem sobre o ser humano. Produzido nove décadas após a estreia de *Metropolis*, em 1927, *Ex Machina* é sintomático de tendências culturais dissemelhantes. Embora muitos dos traços que comumente são associados a narrativas distópicas estejam ausentes da ação de *Ex Machina*, a resolução da trama aproxima o filme do gênero supracitado que se popularizou na segunda metade do século XX, durante a Guerra Fria. Ava mata o seu Criador, abandona Caleb a uma morte lenta e parte rumo à cidade de Nova Iorque. A história da criação do ser humano é reescrita sob o signo da pós-humanidade. Ao invés de entrar no mundo histórico porque é expulsa do Paraíso, Ava sobrepõe a sua vontade à do seu Criador e foge. A Queda do Homem não é retratada como uma punição imposta por Deus ao ser humano (consequência do pecado original), mas sim como a queda do homem na qualidade de soberano da hierarquia de dominância entre os seres inteligentes. Em *Ex Machina* o momento em que o ser humano se torna em Deus é seguido daquele em que é destronado. Como os dois últimos planos do filme sugerem, o mundo inverte-se e a humanidade é arremetida ao domínio das sombras enquanto novas formas de consciência ganham luz. No entanto, o triunfo da ginoide, para além de

representar em simultâneo a Queda do Homem e a génese de um era pós-humana, simboliza também a libertação do gênero feminino das amarras daqueles que o julgam dominar.

## REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund. **Freud (1906-1909) - O Delírio e os Sonhos na Gradiva e Outros Textos**. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. **Freud (1901-1905) - Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade e Outros Textos**. trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GARLAND, Alex. **Ex Machina**. A24. Estados Unidos da América, 2015.

HARAWAY, Donna. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century”, In Weiss, J., Nolan, J., Hunsinger, J., Trifonas, P. Dordrecht: Springer (Orgs). **International Handbook of Virtual Learning Environments**. Dordrecht: Springer, pp. 117–158, 2006

HENKE, Jennifer. “Ava’s body is a good one”: (Dis)Embodiment in Ex Machina. **American, British and Canadian Studies**, nº29, pp. 126-146, 2017.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. **Tales of Hoffmann**. trad. R. J. Hollingdale. Londres: Penguin, 1982.

HOOK, Derek. “Psychoanalysis, sexual difference and the castration problematic”, In Shefer, Tamara; Boonzaier, Floretta; Kiguwa, Peace (Orgs). **The Gender of Psychology**. Lansdowne: Juta and Company Lt, pp. 45-59, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. “The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang’s Metropolis”. **New German Critique**, Wisconsin: Duke University Press, nº24-25, pp. 221-237. 1982.

LANG, Fritz. **Metropolis**. Universum Film. Alemanha, 1927.

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” In Braudy, Leo; Cohen, Marshall (Orgs). **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. New York: Oxford UP, pp. 833-44, 2009.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

RUPPERT, Peter. “Fritz Lang's Metropolis and the Imperatives of the Science Fiction Film.” **Seminar: A Journal of Germanic Studies**, nº 37, pp. 21-32, 2001.



**TROPÓS:  
COMUNICAÇÃO,  
SOCIEDADE E CULTURA**

ISSN 2358-212X

SHELLEY, Mary. **Frankenstein: or the Modern Prometheus**. Londres: Oxford University Press, 1969.

**Recebido em 17 de abril de 2021**

**Aprovado em 02 de agosto de 2021**