

Doi: 10.17058/rzm.v14i01.20410

ANIMALIDADE VERSUS HUMANIDADE: UM ESTUDO ECOCRÍTICO SOBRE O FILME O LAGOSTA

ANIMALIDAD VERSUS HUMANIDAD: UN ESTUDIO
ECOCRÍTICO SOBRE LA PELÍCULA LA LANGOSTA

ANIMALITY VERSUS HUMANITY: AN
ECOCRITICAL STUDY OF THE FILM THE LOBSTER



João Pedro Amaral ¹

Suenio Stevenson Tomaz da Silva²

Resumo: O filme *O Lagosta* (2015), de Yorgos Lanthimos, satiriza o controle social das relações, num contexto em que pessoas solteiras têm 45 dias para achar um par ou são transformadas em animal. À luz de estudos ecocríticos, este trabalho analisa, com foco no protagonista David, como o longa problematiza a relação animalidade/humanidade, expondo uma violência estrutural contra animais e a patologização da solidão.

Palavras-chave: Ecocrítica; Animalidades; Intermidialidade; O Lagosta; Perspectiva antropocêntrica.

¹ Universidade Federal de Santa Maria – UFSM – Santa Maria – RS - Brasil

² Universidade Federal de Campina Grande - UFCG – Campina Grande – PB - Brasil

Resumen: La película *La langosta* (2015), dirigida por Yorgos Lanthimos, satiriza el control social sobre las relaciones en un contexto distópico donde las personas solteras tienen 45 días para encontrar pareja o ser transformadas en animales. Desde una perspectiva ecocrítica, este trabajo analiza, centrándose en el protagonista David, cómo el filme problematiza las relaciones animalidad/humanidad, revelando una violencia estructural contra los animales y la patologización de la soledad.

Palabras clave: Ecocrítica; Animalidades; Intermedialidad; *La Langosta*; Perspectiva antropocêntrica.

Abstract: Yorgos Lanthimos' film *The Lobster* (2015) satirizes societal control over relationships in a dystopian world where single individuals are given 45 days to find a partner or will be transformed into an animal. Through an ecocritical lens, this study analyzes, with a focus on the protagonist David, how the film addresses the animality/humanity relation, exposing structural violence against animals and the pathologization of loneliness.

Key-words: Ecocriticism; Animalities; Intermediality; *The Lobster*; Anthropocentric perspective.

Considerações iniciais

O cinema, modalidade artística intrinsecamente intermediária, tem se mostrado um terreno fértil para a exploração de narrativas que desafiam as convenções sociais, especialmente no que diz respeito às relações humanas e sua intersecção com questões éticas, políticas e ambientais. *O Lagosta* (*The Lobster*, 2015), filme dirigido por Yorgos Lanthimos, uma distopia com influências surrealistas e do teatro do absurdo, escancara as violências explícitas e implícitas embutidas nas expectativas sociais em torno do especismo e do amor. A narrativa se passa majoritariamente em um hotel, lugar onde as pessoas que não estão em um relacionamento romântico são enviadas. Lá, elas têm 45 dias para encontrar um parceiro ou uma parceira. Caso não consigam, essas pessoas são transformadas no animal de sua preferência e soltas no meio da floresta

O longa critica a obsessão pelo amor romântico como norma e expõe a brutalidade de um regime totalitário que trata a não-conformidade a esse sistema como uma patologia a ser erradicada, seja por meio da exclusão social ou da transformação literal de uma pessoa em animal. Essa metáfora revela-se um dispositivo ficcional para discutirmos a maneira como a sociedade contemporânea hierarquiza vidas de diferentes espécies, atribuindo valor diferencial a humanos e a não humanos.

Diante do exposto, vemos a ecocrítica, juntamente com a teoria literária e os estudos de intermedialidade, como uma área que nos oferece meios para analisar camadas simbólicas presentes no filme, especialmente no que concerne à relação entre humanidade e animalidade. Sendo assim, para o desenvolvimento deste estudo ecocrítico, iniciamos com algumas considerações acerca da figura do animal, visto que na narrativa de *O Lagosta*, os animais predominam em sua tessitura intermediária, como fica evidente desde o título da obra até a construção e trajetória das personagens. Vale ressaltar, ainda, que nos primeiros segundos do filme, a violência gratuita contra os animais é um aspecto que nos convoca a seguir uma linha hermenêutica, amparada nos estudos ecocríticos, sobretudo aqueles que tratam da animalidade. Greg Garrard (2006), por exemplo, dedica um capítulo de seu livro *Ecocrítica* aos animais, considerando-os um tropo importante para a imaginação ambiental. Além de tropos e símbolos, os animais são frequentemente associados a tensões e contradições subjacentes. Nessa esteira de reflexão, citamos o seguinte:

Os animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, eles nos fascinam ao mesmo tempo que nos assombram e desafiam a nossa razão. Temidos, subjugados, amados, marginalizados, admirados, confinados, comidos, torturados, classificados, humanizados, eles não se deixam, paradoxalmente, capturar em sua alteridade radical (Maciel, 2016, p. 13).

A reflexão de Maciel nos ajuda a perceber as complexidades envoltas no filme ora analisado, em que humanos são transformados em animais. A tensão entre humanidade e animalidade dita a tônica do enredo de *O Lagosta*. A transformação de humanos em animais no universo ficcional do referido filme nos permite ainda aludir ao conceito de pós-humano, proposto por Rosi Braidotti (2013). A estudiosa defende uma perspectiva pós-antropocêntrica que desloca a noção de hierarquia entre as espécies e do padrão supremo do humano como a medida de todas as coisas. Sua abordagem ancora-se na ideia de devir-animal dos filósofos Deleuze e Guattari, cuja discussão questiona as fronteiras tidas como intransponíveis entre humano e animal.

O contexto distópico em *O Lagosta* apresenta a transformação em animal como uma punição degradante a quem não se submete ao sistema opressivo, ou seja, não conseguiu achar um parceiro ou uma parceira em termos de amor romântico. Fica sugerido nesse contexto que se tornar um animal é a pior consequência, dentro de uma perspectiva antropocêntrica. O filme satiriza tal supremacia humana, e serve como uma crítica à maneira como os animais são subjugados e torturados, retomando aqui algumas das reflexões de Maciel.

É interessante notar que a construção estética de *O Lagosta* reforça e amplifica as críticas temáticas. Por exemplo, a paleta de cores predominantemente escura e fria, a trilha sonora minimalista e enquadramentos não-convencionais criam uma atmosfera de desconforto que espelha a rigidez do universo retratado. Além disso, a atuação robotizada de personagens se insere na tradição do teatro do absurdo, em que a falta de sentido das interações humanas é exposta de maneira crua e deliberada.

Assim, um elemento que se destaca em *O Lagosta* é sua abordagem da animalidade como consequência de um fracasso da humanidade, refletindo as fragilidades humanas. Ao colocar personagens diante da escolha entre a submissão a um sistema desumano e a transformação em um animal, o filme aborda questões sobre o que realmente significa ser humano em um mundo que valoriza mais a conformidade do que a autenticidade. Por esse aspecto, a nossa proposta de análise já se justificaria, pois “a definição mais ampla do objeto da ecocrítica é a do estudo da relação entre o humano e o não humano, ao longo de toda a história

cultural humana e acarretando uma análise crítica do próprio termo “humano” (Garrard, 2006, p. 16).

Animalidade versus humanidade é o conflito que estrutura o filme. O protagonista David, interpretado por Colin Farrell, contudo, escolhe ser uma lagosta, alegando a longevidade e a fertilidade, características marcantes da espécie, subvertendo, de certo modo, a ideia de “inferioridade animal”, uma vez que uma lagosta consegue viver mais, em média, que um ser humano. Considerando o exposto, neste trabalho, temos o objetivo de analisar como o referido filme problematiza a relação animalidade versus humanidade, expondo uma violência estrutural contra animais e a patologização da solidão, por meio de um estudo de personagem com o foco em David. Nossa análise de personagem também irá considerar os seguintes elementos da cinematografia (Agra, 2014; Arijon, 1991; Bonilla, 2014): metáforas visuais, fotografia, trilha sonora, enquadramentos e cor. No que diz respeito à cor, é possível ainda estabelecer uma conexão com a ecologia das cores, conforme é discutido na coletânea *Prismatic Ecology: ecotheory beyond green* [Ecologia prismática: uma ecoteoria para além do verde], organizada por Jeffrey Jerome Cohen (2013).

Uma proposta de análise ecointermidiática: animais, humanos e uma ecologia cinematográfica

O contexto distópico do hotel em *O Lagosta* funciona como uma alegoria dos mecanismos totalizantes de controle social, em que até mesmo os aspectos mais íntimos da existência humana são vigiados, regulados e normatizados. Por exemplo, para ingressar no hotel, o hóspede deve expressar a orientação sexual, mas há apenas duas alternativas: heterossexual ou homossexual. Performances desviantes, como a bissexualidade, não tem espaço, apontando para uma lógica rígida binária e heteronormativa (embora a homossexualidade seja permitida, mas ainda é parte de um contexto binário heterossexualidade/homossexualidade), eliminando nuances e complexidades humanas. Além desse binarismo, notamos uma redução da subjetividade quando, por exemplo, o hotel impõe que todas as pessoas se vistam com as mesmas roupas. Há diferença apenas entre o gênero masculino e feminino.

Tal vigilância lembra, inclusive, o modo como muitos animais são tratados em nossa sociedade, especialmente aqueles explorados pela indústria alimentícia. Durante o café da manhã, os hóspedes sentam em mesas individuais, alinhados como em uma linha de produção ou—mais precisamente—como animais em um criadouro industrial ou em um zoológico.

Todos, sozinhos, olham para a mesma direção, com ausência de interação entre eles, reforçando a ideia da solidão compulsória, mesmo em um espaço supostamente dedicado à formação de casais. A cena pode ser lida como uma metáfora visual da desumanização sistemática imposta pela instituição, que lembra muito a ideia foucaultiana (1977) da função de uma prisão.

Figura 1:



Fonte: *O Lagosta*

Na cena, a cor branca e clara da luz e da parede, remete também à ideia de como algumas espécies animais são criadas em fazendas industriais. Sabemos que tais espaços são configurados para que os animais sejam expostos a um tipo específico de luz com o objetivo de mantê-los acordados, forçando, portanto, seu crescimento para atender as demandas do mercado alimentício. Ainda na cena específica da imagem anterior, um dos hóspedes é punido por ter se masturbado no seu quarto. Enquanto ele é submetido a uma tortura, os outros hóspedes parecem ignorar o evento, provavelmente por medo de uma punição. Convém ressaltar que tal castigo acentua um aspecto recorrente às distopias literárias e/ou cinematográficas em que o exercício da sexualidade é controlado.

Os quartos dos hóspedes também remetem à desumanização. Os aposentos, pequenos, escuros e monitorados, lembram gaiolas ou jaulas. A entrada e a saída dos funcionários (que distribuem alimentos e regras como tratadores) completam a analogia com zoológicos ou laboratórios que usam animais como experimentos. Há uma cena em que uma funcionária estimula ereção em David, mas interrompe antes da ejaculação. O ato lembra a coleta de sêmen em animais de criação (como touros ou cavalos), reduzindo a sexualidade a uma função reprodutiva controlada.

O hotel em *O Lagosta* opera como uma instituição panóptica, onde o controle se exerce não apenas através da vigilância, mas da regulação metódica dos corpos, como notamos no ato de prender a mão direita ao cinto dos residentes no primeiro dia. A mão direita, dominante da maior parte da população, tradicionalmente associada ao contato social, é imobilizada,

sugerindo a supressão da agência individual. Além disso, a supressão da mão direita, juntamente com o cinto, demonstra a repressão da sexualidade e do desejo.

A redução da subjetividade se dá também por meio da repressão das experiências. A solidão não é tratada como uma experiência humana válida, mas sim como uma falha da humanidade. Portanto, o filme satiriza como sociedades contemporâneas patologizam aqueles que não se encaixam em normas afetivas, sobretudo em relacionamentos heterossexuais e monogâmicos, estigmatizando a condição de pessoas solteiras.

Como ilustração dos perigos da solidão e de um reforço do sistema heteronormativo, o filme mostra duas demonstrações teatrais sobre o tema no hotel. Na primeira encenação, um homem que janta sozinho engasga-se e morre, sugerindo que, sem uma mulher, o homem seria incapaz de sobreviver - crítica evidente à infantilização masculina e à expectativa social de que as mulheres existam como papel não só de companheiras, mas de cuidadoras. Já na segunda cena, uma mulher que caminha sozinha é assediada, revelando que o verdadeiro perigo emana do próprio sistema patriarcal. Caso ela tivesse acompanhada, como na encenação seguinte, isso não aconteceria. É curioso pensar que nessas cenas há uma natureza contraditória das normas de gênero. Para homens, a solidão é retratada como incompetência existencial, enquanto para mulheres, a solidão representa a vulnerabilidade à violência masculina. Tal violência nos remete ao conceito selvagem muito ligado à animalidade. Nesse sentido, destacamos o que Maciel pontua acerca do conceito “animalidade” a partir de suas pesquisas em dicionários. Para a autora, tal palavra “aparece como “caráter ou condição do que é animal”, enquanto o verbo “animalizar”, como “tornar bruto; embrutecer, bestializar” (Maciel, 2023, p. 16). Entretanto, em *O Lagosta* são as próprias ações humanas que se revelam inexoravelmente brutas e bestiais.

Em um sentido mais amplo, o hotel no filme sugere que a busca obsessiva pelo acoplamento romântico, quando imposta como norma, não humaniza, mas animaliza, nos termos selvagens. Os residentes são tratados como espécies em um experimento social, através do qual o fracasso em se enquadrar resulta em "descarte" (a transformação em animal). Assim, o hotel opera sob uma lógica perversa que equipara a solidão à inferioridade biológica. Ainda, há a ideia de hierarquia especista, pois os animais são apresentados como “humanos falhos” - aqueles que não cumpriram a exigência primordial do sistema: encontrar um parceiro ou uma parceira. Esta ideia nos remete também à narrativa bíblica da arca de Noé, em que foram salvos apenas os animais que formavam pares nos termos tradicionais de gênero: masculino e feminino. Em *O Lagosta*, em vez de animais, o experimento é com humanos, acentuando ainda mais as tensões entre animalidade e humanidade.

Essa dinâmica lembra muito a crítica ao antropocentrismo científico feita pela personagem Elizabeth Costello em *A Vida dos Animais* (2002), de J. M. Coetzee. Em uma discussão com outro pesquisador, ela afirma o seguinte:

O programa de experimentação científica que o leva a concluir que os animais são imbecis é profundamente antropocêntrico. É um programa que valoriza a capacidade de encontrar a saída em um labirinto estéril, ignorando o fato de que, se o pesquisador que desenhou o labirinto fosse lançado de para-quedas nas selvas de Bornéu, ele ou ela morreria de fome em uma semana. Na verdade, eu iria além. Se dissessem – a mim, como ser humano – que os padrões usados hoje para avaliar animais nesses experimentos são padrões humanos, eu me sentiria insultada. Os experimentos em si é que são imbecis. Os behavioristas que os inventam afirmam que só chegamos ao entendimento por meio de um processo de criação de modelos abstratos, testando em seguida esses modelos contra a realidade. Que bobagem. Nós chegamos ao entendimento imergindo a nós mesmos e à nossa inteligência na complexidade. Existe algo de auto-imbecilizante na maneira como o behaviorismo científico se intimida diante da complexidade da vida (Coetzee, 2002, p. 75).

A dinâmica do hotel é um experimento antropocentrista e behaviorista. Em contraponto, a escolha consciente de David em se tornar uma lagosta mostra um sucesso do animal frente ao antropocentrismo, pois ela vive mais de 100 anos, é fértil por toda a vida. Além disso, ela tem a adaptabilidade da água e terra. Logo, a lagosta e David simbolizam uma forma de superação e liberdade desses labirintos e experimentos behavioristas. No fim, o que é “imbecil” é o próprio experimento humano, tanto é que nem a própria gerente do hotel se sustenta no sistema, como vemos na cena em que o marido não hesita em matá-la quando se vê acuado.

David, o foco de nossa análise, é o protagonista que representa um certo contraponto ao contexto do hotel e, conseqüentemente, à hierarquia especista da humanidade sobre a animalidade.

Logo quando chega ao hotel, David se vê em uma posição que não se encaixa no sistema. Primeiro, ele se descreve como heterossexual, mas diz que já teve experiência homossexual, então quer se declarar bissexual, o que é negado pela gerência. O não-pertencimento aparece em outra cena, quando funcionários do hotel dão roupas para os hóspedes. Ele pede um sapato tamanho 44 e meio, mas é negado: há apenas as opções 44 ou 45. Ou seja, David representa as nuances e os meios-termos típicos da humanidade, que são eliminados no sistema totalitário do hotel. Esses dois exemplos mostram a imposição das escolhas (até mesmo para o próprio corpo) e a negação de performances humanas diferentes de uma lógica binária.

Nesse contexto, a decisão peremptória de David por se tornar uma lagosta torna-se muito simbólica. As justificativas do protagonista é que a lagosta vive mais de 100 anos, tem sangue azul, é fértil ao longo de toda a vida e ele próprio é afeiçoado ao mar. Sua justificativa para a

escolha revela uma racionalidade alternativa que subverte a hierarquia especista imposta pelo hotel, sugerindo que a animalidade pode conter valores superiores à condição humana alienada tal qual retratada no filme.

Ademais, a lagosta simboliza uma nuance, sendo uma antítese a categorizações rígidas. Sua adaptabilidade a faz transitar tanto em ambiente aquático quanto terrestre; todavia, ela não é nem um peixe nem um mamífero. Seu corpo também conta com uma construção inusitada. Seu exoesqueleto é rígido (e passa por mudanças ao longo da vida), mas seu corpo é mole; é composto por longas antenas, garras e 6 a 8 pares de “pernas”. Cabe destacar, ainda, que a cor alaranjada, uma cor quente, de uma lagosta destoa da paleta de cor do filme, majoritariamente escura e fria. Com base numa reflexão ecocrítica informada por uma abordagem da ecologia prismática (Cohen, 2013), a cor laranja da lagosta evoca algumas interpretações interessantes. Por exemplo, a referida cor pode assumir outros tons à medida que é exposta a mudanças de temperatura. Em seu estudo pormenorizado em torno da cor laranja à luz da ecocrítica, Julian Yates (2013, p. 94, tradução nossa) conclui que “a palavra *laranja* designa multiplicidade [...] [e] se apresenta como um encadeamento de significados múltiplos e incompatíveis que não se unem para constituir o todo”³. Essa maleabilidade reforça o nosso argumento de perceber a fluidez de David, o assim chamado lagosta, em comparação à maioria das personagens hospedadas no hotel.

Aliás, a transformação em animal como procedimento promovido pelo hotel, que representa a morte do ser humano, apesar de não mostrada, é descrita por um dos personagens como um ritual cruel. Primeiro, lava-se o corpo, remove-se a pele, o que pode ser lido como a perda da identidade humana, e extraem-se os órgãos vitais, incluindo o coração e o cérebro, representando a perda não apenas da vida, mas do amor (coração) e da razão (cérebro), pilares do humanismo ocidental. Depois disso, as partes dos corpos são armazenadas em barris, e o sangue é distribuído para hospitais. Esse detalhe revela a exploração econômica dos corpos, mesmo após a morte como humano. Assim, o sangue azul da lagosta, mencionado por David, adquire novo significado aqui: enquanto o sangue humano é drenado e comercializado, o da lagosta é um símbolo de resistência e longevidade. Esse fato também adquire uma dimensão irônica, já que a sociedade do filme vê a animalidade como degeneração.

O próprio David, mesmo antes de entrar no hotel, se veste com cores sóbrias (tons terrosos, azuis opacos e cinzas), o que faz com que ele se insira no universo estético do filme.

³ No original: The word orange designates a multiplicity [...] stands as a threading together, incompatible meanings that very precisely do not cohere to form a whole.

Por outro lado, seu desejo de se transformar em uma lagosta, o destaca como uma figura que destoa da ideologia do sistema do hotel.

Há elementos da cinematografia que reforçam o efeito do protagonista como alguém que não se encaixa no sistema. A escolha de planos e ângulos não convencionais, como plongées, contra-plongées ou em que a câmera se apresenta em ângulos oblíquos, além de enquadramentos descentralizados, traduz visualmente a desconexão e o desalinhamento de David com o sistema ao seu redor.

Além disso, a composição visual do filme frequentemente apresenta David de costas, de perfil ou com parte do rosto excluída do quadro. Essa fragmentação do corpo do personagem no espaço fílmico produz um efeito de desorientação que espelha a sua condição psicológica. Conseqüentemente, isso cria uma sensação de incompletude, como se o mundo estivesse sempre um passo fora de sincronia com David. Ao evitar enquadramentos tradicionais, como close-ups, que geralmente focam na expressividade de atores e facilitam a identificação emocional (como planos detalhes de rostos), *O Lagosta*, por meio dessa escolha estética, reitera a frieza do sistema e a alienação do personagem. A figura a seguir é um exemplo de planos não-convencionais em que David aparece fragmentado.

Figura 2:



Fonte: *O Lagosta*

A primeira vez em que ele aparece no filme é justamente em um plano plongée e em um ângulo em que ele aparece parte de costas e parte de perfil:

Figura 3:



Fonte: *O Lagosta*

No plano acima, a luz, presente em boa parte do quadro, não chega no protagonista, que se mostra, assim, como um contraponto ao sistema vigente representado pelo filme. O plano introduz e antecipa, por meio dessa gramática fílmica, o mal-estar existencial do protagonista. A representação do personagem na contraluz ou em sombras é constante no filme. Essa escolha opõe David a elementos iluminados (seja o espaço ou outras personagens) e mostra sua oposição à ideologia do sistema hegemônico no filme, como vemos nos três exemplos a seguir.

Figura 4:



Fonte: *O Lagosta*

Outro momento interessante de escolha estética que mostra David desalinhado com a ideologia do hotel ocorre quando David é enquadrado entre uma arma e um quadro de flores, posicionado literalmente no limiar entre violência e "beleza". Essa composição sintetiza o binarismo central da ideologia do universo diegético, expondo a tensão entre destruição e construção, humanidade e animalidade.

Figura 5:



Fonte: *O Lagosta*

Os quadros de flores, presentes em diversos ambientes do hotel, podem ser lidos como metáforas visuais do amor romântico institucionalizado - belos na aparência, mas vazios de substância. A repetição obsessiva dessa iconografia floral, estendendo-se a vasos e estampas de almofadas e cortinas, materializa o conceito de simulacro, de Jean Baudrillard (1981), em que representações artificiais substituem e esvaziam o real. A estética de falsa harmonia disfarça, de certo modo, o caráter coercitivo das relações estabelecidas no hotel, cuja violência, por seu lado, se faz representada nas armas.

Em algumas cenas, temos uma câmera subjetiva de David. Isso faz com que o espectador se coloque na sua perspectiva. Um exemplo é na cena, em que ele espia pela janela um momento implícito em que uma residente do hotel vira um animal. Esse plano, filmado em ângulo plongée, acentua o distanciamento emocional entre personagens e, em outro grau, entre animais e humanos. Na cena, é implícito que o animal foi uma pessoa residente do hotel, ainda mais considerando a sequência de ações e a crina loira, que remete à residente cujos cabelos foram elogiados por David. Ao observar a cena, o protagonista se mostra em um paradoxo, pois mesmo como espectador privilegiado, ele (e, por consequência, nós, os espectadores) se revela impotente diante da máquina de desumanização que opera diante de seus olhos.

Figura 6:



Fonte: *O Lagosta*

A trilha sonora do filme também funciona como um elemento de construção da personagem de David, em especial o uso de Quarteto nº 8 em Dó Menor, Op. 110, do compositor russo Dmitri Shostakovitch, como uma música-tema para o protagonista. De acordo com Maurício Lobo (2018, p. 58), “a trilha [da canção de Shostakovitch] é reafirmada como um motivo na medida que Lanthimos decide repetir, diversas vezes, o mesmo trecho de uma composição clássica com violinos e violoncelos dramáticos”. O pesquisador argumenta que a própria música tensa e dramática contrasta com a atuação fria e robotizada dos atores (Lobo, 2018, p. 51), levando-nos a relacionar a trilha como uma extensão do próprio David, que se contrapõe ao sistema vigente do universo diegético.

Em momentos específicos, o filme traz uma parte da música em que há uma repetição hipnótica de três notas, seguidas por um silêncio, como, na primeira cena em que ele está no hotel e quando prendem sua mão direita e seu cinto. Essa estrutura musical é sombria, trágica e tensa (sobretudo devido aos instrumentos de corda e pela escala menor), dando o tom da relação do protagonista no hotel. Essa sequência de som e silêncio pode simbolizar o binarismo

que organiza o mundo diegético: humano/animal, normal/anormal, homem/mulher, heterossexual/homossexual. Curiosamente, o número 110 da obra pode ser lido como um anagrama do quarto 101 de David (geralmente usado para se referenciar a um conhecimento básico sobre algo, ou uma disciplina introdutória), enquanto a nota dó, escala dominante da música, na notação alemã é representada por “D”, e remete à inicial do nome do protagonista.

Um contraponto à música de Shostakovitch ocorre quando David já se encontra com os rebeldes, e ele e a mulher míope (como consta nos créditos e cuja voz, em *off*, é por vezes a voz narrativa do filme) compartilham, de forma sincronizada, porém isolada, a canção *Where the Wild Roses Grow*, de Nick Cave and the Bad Seeds - cada um ouvindo em fones individuais, já que os rebeldes são proibidos de desfrutar música coletivamente. Enquanto a peça de Shostakovitch representa a opressão institucional do hotel, a balada de Cave, com sua melodia mais acessível, batida dançante e letra explícita, representa o amor genuíno. O próprio David cantarola em outro momento trechos da letra da música. Nesse contexto, o trecho da canção “The lips were the color of roses” contrasta com as flores artificiais que decoram o hotel - sugerindo que, no momento do primeiro beijo entre David e a rebelde, talvez pela primeira vez no filme, as rosas (e por extensão, o amor) adquirem autenticidade. Mesmo sob restrições extremas, os personagens conseguem criar um momento de conexão romântica não-coercitiva, ainda que a canção que os une já anuncie seu fim trágico, como no trecho da letra que diz “*All beauty must die*” [Toda a beleza deve morrer].

Em relação à caracterização do personagem David, gostaríamos de analisar duas características em especial. Em primeiro lugar, sua miopia, que adquire um sentido metafórico, uma vez que essa limitação da visão está ligada à dificuldade de enxergar uma situação de forma mais ampla. Desse modo, David está míope para compreender plenamente os mecanismos do hotel e a crueldade em relação aos humanos e aos animais. A segunda característica é sua profissão de arquiteto, que exige uma habilidade de projeção e planejamento de estruturas para pessoas habitarem. No entanto, o próprio se mostra impossibilitado de construir sua própria existência no sistema posto, o que ressoa em sua desconexão primeiramente com o sistema do hotel e, depois, com o sistema dos rebeldes.

Uma cena que mostra a perversa relação entre humanidade e animalidade é quando David e outros residentes caçam os solteiros na floresta que estão prestes a virar animais. Essa lógica perversa ecoa as teorias freirianas da pedagogia do oprimido, em que o oprimido, quando a educação não é libertadora, se torna o opressor. Essa parte do filme acontece em câmera lenta e trata tanto humanos “indesejáveis” quanto animais como corpos a serem geridos

e descartados. Nesse aspecto, podemos aludir à concepção negativa e antropocêntrica do mundo zoo, evidenciando assim “a marginalização dos seres não humanos na hierarquia dos viventes”, como nos lembra Maciel (2023, p. 17). A estudiosa ainda destaca que a supremacia antropocêntrica foi construída sob o argumento de que existem faculdades tidas como exclusivas da espécie humana e negadas aos demais seres vivos, tais como: pensamento, linguagem, sentimentos, habilidades cognitivas e artísticas, entre outras. Não aprofundaremos tal discussão aqui, entretanto, cabe a ressalva de que os estudos ecocríticos, em especial aqueles concernentes aos de animalidade, refutam a lógica da superioridade humana.

Na cena, a caça é transformada em um esporte ritualizado, uma vez que residentes armados com tranquilizantes e incentivados pela promessa de dias extras de permanência a cada desertor capturado, cria uma perpetuação da violência. Essa cena evoca explicitamente a prática das temporadas de caça – períodos em que a matança de animais é regulamentada e até celebrada como esporte. Nesta cena, vemos como a caça desumaniza os solteiros, que se tornam presas e, futuramente, animais, e os caçadores, que são comparáveis a animais predadores.

Entretanto, a postura de David, que deliberadamente não acerta seu tiro, subverte essa lógica. A recusa em caçar se torna um ato de solidariedade com humanos e animais, posto que, com sua empatia, ele evitou a transformação de uma pessoa humana em animal e, ele próprio estará mais perto de se tornar animal.

É interessante analisar como a relação de David e da mulher sem coração se inicia. A voz narrativa em *off* (que posteriormente é relevada ser da mulher míope), afirma que David pensa que “é mais difícil fingir que você tem sentimentos quando não tem do que fingir que não tem quando os tem⁴” (O Lagosta, 2025), o que expõe uma contradição do sistema distópico do filme. No universo do hotel, a autenticidade é punida com a animalização, enquanto a negação emocional bem executada é recompensada com privilégios, invertendo os valores associados à humanidade. Ainda que o fingimento seja um traço tipicamente humano, o filme mostra como a humanidade pode operar de forma autodestrutiva. A negação dos sentimentos é instrumentalizada para destruir a própria humanidade.

A relação com a mulher sem coração exemplifica de forma extrema esse absurdo. Por exemplo, em uma cena durante o ato sexual, ela proíbe David de gemer, beijá-la ou demonstrar qualquer forma de afeto. Assim, além das relações amorosas, as relações sexuais igualmente se tornam vazias.

⁴ No original: “it is more difficult to pretend that you do have feelings when you don't than to pretend you don't have feelings when you do”.

O teste final, no qual ela mata o irmão de David (na forma de um cão), revela o objetivo último do sistema: erradicar até mesmo a capacidade de luto, emoção humana perante a última etapa do ciclo vital. Quando David chora diante do corpo do irmão/cão, sua falha não é moral, mas técnica, pois não sustentou a farsa até o fim e seus sentimentos vieram à tona. Por isso, o assassinato reafirma a humanidade e a capacidade de reagir e de sentir, ainda que através da raiva, da vingança e da violência.

Na fuga, David se junta ao grupo de rebeldes, que apresenta uma aparente oposição ao sistema do hotel, por poderem viver o quanto quiserem e demonstrarem certo afeto, como o abraço que a líder dá em David quando o acolhe. Contudo, a organização revela-se tão normativa quanto a que pretendem subverter, como uma forma de binarismo inverso. Enquanto o hotel impõe o acasalamento como obrigação, os rebeldes proíbem qualquer forma de relação passional e sexual, mantendo uma gerência sobre os corpos e desejos. As roupas dos rebeldes se fundem com as cores da floresta onde vivem, simbolizando essa dualidade de que mesmo na resistência, há conformismo. A camuflagem não apenas os esconde, mas os transforma em caçadores de um novo tipo, vigilantes de suas próprias regras.

No que diz respeito à cor predominante neste espaço da narrativa, por exemplo, tons de verde, retomamos algumas reflexões à luz da ecologia prismática. A cor verde é frequentemente associada aos *green studies*, o que, de certo modo, reduz a referida cor a uma concepção mais ampla da natureza. Interessante perceber que o filme, como uma produção estética que também é visual, consegue quebrar essa relação do verde com a floresta, apresentando um tom mais escuro. Nessa linha de raciocínio, Nardizzi (2013, p. 148, tradução nossa), no âmbito de seus estudos sobre a cor verde, sugere que “o tom mais verde abrange condições ecológicas terríveis e desigualdades insustentáveis”⁵. Nesse aspecto, as tonalidades em meio ao espaço da floresta em *O Lagosta*, que supostamente simboliza a liberdade para os desertores do hotel, se revela um espaço onde a caça, a violência, e o vermelho sangue acentuam ainda mais as tensões entre animalidade e humanidade.

Justamente nesse ambiente é que David encontra o amor autêntico, com a mulher míope. Eles transgridem a regra com um beijo ao som da música de Nick Cave. Para manter seu relacionamento “camuflado”, ambos têm que desenvolver uma forma nova de comunicação, não verbal, que lembra muito às formas de comunicação animal. Aí temos uma elevação da linguagem animal para um patamar igual ou superior ao dos humanos. Em certa medida, essa nova linguagem do casal pode ser simbólica e metafórica, como na cena em que se explica que

⁵ No original: greener encompasses for me the dire ecological conditions and the unsustainable inequities [...]

os gestos para “eu te amo” e “estamos em perigo” são quase indistinguíveis, como se o amor e o perigo andassem lado a lado.

Em relação à linguagem, destacamos que a perda da humanização é representada no filme também como uma forma de incapacidade de alguns personagens de entender a linguagem figurada. Ou seja, a morte da linguagem simbólica, é a morte da humanidade. Em uma cena, uma jovem que está no último dia no hotel como humana, não reconhece um elogio de David ao cabelo como flerte, sobrando apenas uma comunicação literal. Essa degradação por meio da linguagem contrasta com a cena seguinte, em que a mesma personagem, prestes a ser transformada em animal, recebe como último desejo. A gerente do hotel sugere-lhe ler um livro ou escutar uma música. Em suma, experienciar arte, a expressão da subjetividade humana e da linguagem simbólica.

A escolha da jovem é assistir *Conta Comigo*, filme que celebra a amizade infantil e a perda da inocência. Esse desejo é uma ironia trágica. Ao mesmo tempo que ela quer assistir essa narrativa fílmica sobre laços autênticos, e sobre outro tipo de amor que não o romântico, ela própria está imersa num sistema que nega radicalmente tal possibilidade. Além do mais, quando essa jovem define seu último desejo, há amiga de infância a acompanhando na sala da gerência do hotel, que lê uma carta de amizade de uma forma robotizada e artificial. A leitura é interrompida abruptamente pela personagem que está prestes a virar um animal, desferindo-lhe um tapa no rosto. Portanto, o cinema (e, metonimicamente, a arte em geral) torna-se o último recurso de humanidade. Desse modo, a arte mostra-se tanto consolo quanto denúncia, como explica Antonio Candido, em *O Direito à Literatura* (2011), ao acolher o derradeiro ato humano e expor ao espectador a crueldade do mundo que a condena à animalização justamente por não se adequar a suas regras autoritárias.

Voltando ao relacionamento entre David e a mulher míope, percebemos que tal relação por vezes extrapola as convenções. Isso acontece quando eles vão para a cidade, e fingem ser um casal, mas, em certo ponto, é como se ignorassem o fingimento e se entregam à paixão, com beijos calorosos. Nessa cena, o amor, o afeto e a humildade só podem acontecer se não houver essa humanidade performática.

A cidade, a propósito, funciona como uma extensão do aparato repressivo do hotel. A constante vigilância de diversos lugares públicos e privados mostra como o sistema de controle permeia todos os espaços da sociedade distópica. O shopping center, símbolo do consumismo, materializa a ideia da comoditização das relações afetivas e do amor. Os seguranças verificam certificados de casamento como documentos oficiais, pois há uma proibição de circular sozinho

pelo espaço. De certo modo, isto é uma criminalização da solidão ou de afetos e subjetividades que fogem da lógica binária do amor romântico monogâmico.

Durante uma visita ao shopping center, uma cena específica chama a atenção: uma visita a uma loja de departamento. Esta é uma das únicas cenas cuja paleta de cor muda para cores quentes. Ao mesmo tempo, há a utilização da câmera lenta - recurso antes empregado nas cenas de caça, fazendo um paralelo do consumismo como uma forma de sobrevivência, violência e perseguição.

Na loja, David vê uma imagem de cavalo, a primeira representação de um animal visto por ele no filme. A foto do animal, que representa liberdade e força bruta, se contrapõe à realidade dos personagens, aprisionados em regras sociais rígidas. Significativamente, a foto é a única aparição de animais como seres livres na narrativa, não como produto de punição, antecipando simbolicamente a escolha final de David pela lagosta.

No desfecho do filme, a mulher míope é cegada pela líder dos rebeldes como castigo por seu envolvimento com David. Em seguida, o casal escapa da floresta com o objetivo de serem livres na cidade, onde devem agir como um casal (que, de fato, é como eles se enxergam). Para isso, David planeja cegar-se, buscando uma semelhança com sua parceira. Contudo, o final fica em aberto, deixando uma ambiguidade se ele se sacrificará por amor, cegando-se e, portanto, perdendo parte de sua racionalidade, ou se abandonará sua companheira, suprimindo o desejo. Em ambas as situações, a perda de uma parte da humanidade é inevitável e uma consequência imposta pelo sistema distópico. O amor, portanto, representaria uma força revolucionária, existindo além de normas inflexíveis.

O final ambíguo revela a ausência de uma solução ilesa: todos os sistemas apresentados (o hotel e os rebeldes) demonstram uma aniquilação da humanidade; a autenticidade e a simulação se mostram autodestrutivas; a compaixão conduz à punição, enquanto o ato de matar proporciona a liberdade. Nesse contexto, a transformação em lagosta surge como uma forma de confrontar essas dualidades e, paradoxalmente, encontrar a humanidade de maneira honesta. No hotel, a humanidade é encenada, e as relações sexuais são compulsórias para a sobrevivência; entre os rebeldes, as relações são proibidas. Assim, tornar-se lagosta representaria uma autodeterminação da solidão e uma afirmação da animalidade como a essência da humanidade em oposição a sistemas totalitários.

Considerações finais

À medida em que analisamos *O Lagosta*, encontramos várias possibilidades de interpretação devido aos diversos temas complexos que o filme mobiliza. Para a construção deste artigo, escolhemos um caminho para delimitar nosso estudo, o que não foi, diga-se de passagem, uma tarefa tão difícil. O filme de Lanthimos, desde seu título, assim como os primeiros segundos da narrativa, já nos direciona para uma leitura ecocrítica, respaldada inclusive pelas tensões entre animalidade e humanidade. Vale lembrar que concepções de humano e não humano estão no radar das pesquisas informadas pela relação entre literatura e meio ambiente.

Propusemos este estudo porque concordamos que o cinema é uma modalidade artística intrinsecamente intermediária. Por este motivo, conexões com a literatura, e consequentemente, com a teoria literária, permitem-nos promover debates bastante pertinentes. Dentro de sua complexidade permeada de nuances, *O Lagosta* é, indubitavelmente, uma produção que dialoga com narrativas distópicas, traz elementos do teatro do absurdo e nos oferece um universo ficcional extremamente surrealista. Todas essas características problematizam o debate da animalidade versus humanidade, que é muito caro à ecocrítica.

Nosso foco de análise em torno do protagonista David, mesmo que para fins de delimitação, promoveu uma série de possibilidades. O estudo da personagem, grosso modo, ajuda-nos a perceber os dilemas, que muitas vezes, evocam aqueles com os quais lidamos no mundo real. A trajetória e a caracterização de David mostram a fragilidade dos critérios que sustentam a suposta superioridade humana sobre os animais. Sua escolha pela lagosta não é uma derrota conformista, mas uma rejeição ao regime que patologiza a solidão e naturaliza a violência. Ao priorizar características biológicas da espécie (como a longevidade, a fertilidade e a adaptabilidade em ambientes terrestres e aquáticos) em detrimento de valores sociais impostos pelo filme, a escolha de David subverte a ideologia especista que rege a sociedade de *O Lagosta*. Assim, a lagosta, paradoxalmente, torna-se símbolo de resistência: uma criatura que existe além dos binarismos opressivos, colocando em xeque a noção de que a humanidade é um estágio evolutivo superior.

A literatura e, por extensão, o cinema, pode ser um recurso alternativo para ancorar histórias de opressão em meio a mundos surrealmente despóticos. Portanto, *O Lagosta*, filme que lemos como uma ecologia intermediária, é um exemplo de sátira contundente sobre diversos temas, sobretudo estes três que exploramos ao longo deste estudo ecocrítico: a patologização da solidão, a regulação do desejo e a hierarquização cruel de espécies.

Referências

- AGRA, Anacã. *O Poético no Cinema*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.
- ARIJON, Daniel. *Grammar of the film language*. Los Angeles: Silman-James Press, 1991.
- BONILLA, Joe. Film and literature: A history of sibling rivalry. *Letras*, n. 55, p. 129-145, 2014.
- BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- COETZEE, J. M. *A vida dos animais*. Tradução. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- ELLESTRÖM, Lars (org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Lígia Vassalo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Tradução Vera Ribeiro. Brasília: Editora UNB, 2006.
- LOBO, Maurício Biacchi. *Forma fílmica, mise-en-scène e trilha sonora em The Lobster (2015), de Yorgos Lanthimos*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia e Comunicação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, UFRGS, Porto Alegre, 2018.
- MACIEL, Maria Esther. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. São Paulo: Editora Instante, 2023.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- NARDIZZI, Vin. Greener. In: COHEN, Jeffrey Jerome. *Prismatic ecology: ecotheory beyond green*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013, p. 147-169.
- OLIVEIRA, Marinyze das Graças Prates de; RAMOS, Elizabeth Santos. *Desleituras cinematográficas: literatura, cinema e cultura*. EDUFBA, 2013.
- O LAGOSTA (The Lobster). Direção: Yorgos Lanthimos. Irlanda/Reino Unido/Grécia/França/Holanda: Element Pictures, 2015. 1h 58min. Amazon Prime.
- RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités/Intermediality*, n. 6, 2006, p. 43–64.
- STAM, Robert. *Film Theory: an introduction*. Malden: Blackwell, 2000.
- YATES, Julian. Orange. In: COHEN, Jeffrey Jerome. *Prismatic ecology: ecotheory beyond green*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013, p. 83-105.