

## **O cientista e a sua criatura: representações do humano na ficção científica literária e fílmica**

Filipe Furtado; Gabriela Gândara Terenas (orgs). *Ciência e Cultura. Ficcionalizações da Ciência na Grã-Bretanha (séculos XIX e XX)*. Lisboa, Caleidoscópio, 2012, pp. 165-179.

Maria do Rosário Lupi Bello - Universidade Aberta

O território da ficção científica é um universo de proporções imensas. É difícil quantificar a enorme diversidade de livros e de filmes escritos, realizados e classificados sob esta designação. Se para alguns a denominação “ficção científica” remete para mundos demasiadamente imaginosos, repletos de absurdo irrealismo ou fantasia vagamente infantil, para muitos o termo evoca um género literário ou fílmico razoavelmente bem definido, com grande poder de atracção, no qual estão incluídas muitas obras francamente admiradas, por vezes mesmo cultivadas com autêntica devoção.

1. Ao tentar compreender-se o porquê deste fascínio, um primeiro aspecto que salta à vista é a proximidade que este género estabelece com outros âmbitos com os quais faz fronteira: o tratamento das grandes questões da utopia e da distopia; a abordagem de temáticas com implicações a vários níveis, como a exploração das viagens no tempo; a exploração hipotética de mundos extra-terrestres; algumas das grandes questões científicas de peso mundial como por exemplo o perigo nuclear. Mas a ficção científica tem sido também um território muito propício ao desenvolvimento de ideologias que, não fazendo directamente parte da sua lógica, se lhe têm associado com bastante eficácia. É o caso do Feminismo (grande parte dos escritores de ficção científica são mulheres), da luta pela igualdade de género, do cultivo de questões esotéricas ou mesmo religiosas, onde ganha lugar de destaque a interrogação acerca da possibilidade da imortalidade humana, entre muitas outras temáticas que cruzam a dimensão científica com a filosófica.

Na verdade, quando se começa a perscrutar este mundo com mais atenção, rapidamente se percebe que, sob uma aparência tantas vezes lúdica se escondem

grandes questões e anseios, as grandes preocupações e interrogações da humanidade. É verdade que existe uma boa quantidade de obras de ficção científica sem grande qualidade estética. Mas o número das que têm marcado território e ficado para a História, tanto ao nível da literatura quanto ao nível do cinema, está longe de ser insignificante. Na vasta bibliografia que os Estados Unidos têm produzido sobre o tema – e que inclui vários dicionários e enciclopédias – existe por exemplo a obra de Willis McNelly intitulada *Science Fiction – the academic awakening*, que testemunha, por um lado, a dificuldade que o género teve, dadas as suas características, de ganhar credibilidade no mundo académico, e, por outro lado, o lugar que já conquistou nesse universo, por via da riqueza de significado que tantas vezes se esconde sob a capa de meras histórias de entretenimento, fantasia e aventura.

Em Portugal há ainda poucos estudos aprofundados sobre o assunto e é difícil achar informação razoavelmente bem organizada, encontrando-se, pelo contrário, uma situação de manifesta ambiguidade a nível de classificação e catalogação. Tal fenómeno não apenas testemunha uma real falta de conhecimento fundamentado sobre o assunto, como evidencia a complexidade envolvida neste género ficcional, o qual mantém, inclusivamente, uma relação íntima com o território da chamada “divulgação científica”. Na verdade, não deixa de ser pertinente procurar verificar até que ponto a divulgação científica é “ficcional”, assim como é sem dúvida razoável tentar apurar o que há de “divulgação” (no sentido de um tratamento não especializado e dirigido a um vasto público leigo) de problemas efectivamente científicos no género literário ou fílmico de que aqui tratamos. A própria terminologia (“ficção científica”) assume uma espécie de tácita contradição nos termos: trata-se de “ficção”, isto é, está-se no território da cultura enquanto construção imaginosa, inventiva, fruto da criatividade e subjectividade humanas, mas, por outro lado, trata-se de uma ficção “científica”, isto é, que tem a pretensão de lidar com o território da ciência enquanto construção objectiva, demonstrável empírica ou matematicamente. Estaremos perante um mero jogo de palavras, ou pode aceitar-se que, até certo ponto, não exista ciência sem alguma dose de ficcionalização – pelo menos prévia –, enquanto, pelo contrário, também a ficção deva manifestar uma dimensão de “verdade” e demonstrabilidade, para que a sua exigência de verosimilhança possa funcionar? Ou, se se quiser colocar a hipótese menos positiva, será que a ficção científica pretende realizar uma subversão de ambos os conceitos, construindo uma discutível mistificação da ciência, ou ambicionando uma impossível

“cientifização” da imaginação? Mais razoável é, na minha opinião, admitir a hipótese de que não exista ficção “pura” nem sequer pura ciência. O filósofo polaco Roman Ingarden (374-375) alerta para o “risco” de que possa acontecer a primeira situação, o que significaria a morte da própria obra:

Quando nós [...] somos [...] obrigados a pensar que nos acontecimentos e nos objectos apresentados se trata de formações puramente fictícias que não comportam em si nenhum indício do aspecto de realidade então a obra permanece para nós algo de irrelevante, morto, dispensável, a sua polifonia valiosamente qualitativa não tem possibilidade de se desenvolver [...].

Assim como esta hipótese, por remota que seja, evidencia *a contrario* o valor de revelação do real contido em qualquer acto ficcional efectivo e pertinente, do mesmo modo é fundamental sublinhar que nenhum acto científico dispensa a subjectividade de quem o produz, já que, no limite, ele é sempre também, de algum modo, leitura e representação, “re-apresentação” de determinados aspectos do real. É justamente no instável equilíbrio destas duas atitudes que se situa a “ficção científica”, sendo, pois, essencial partir da assunção do valor cultural – e, até certo ponto, mesmo científico – que este género demonstra, na medida em que vai muito mais longe do que o puro entretenimento a que demasiadas vezes é reduzido. Se tal facto pode ser constatável na literatura, ele assume uma maior proeminência no cinema, o qual, dada a sua natureza perceptual, icónica, torna ainda mais evidente que a ficção científica se assume como uma espécie de terceira via de conhecimento – para além da ficção “pura” ou da ciência “pura” –, dando a “ver” (em sentido literal) aquilo que o ser humano vai conhecendo da realidade, bem como tudo o que dela deseja vir a conhecer, num universo que se afigura em permanente mutação.

Assim, grandes escritores e realizadores famosos têm empenhado muito do seu esforço e criatividade artística na construção de obras de referência no âmbito da ficção científica, atestando que esta não constitui um género menor. A título de exemplo, aqui ficam alguns nomes, no campo da literatura: Jules Verne, H.G.Wells, Aldous Huxley, Andrei Platonov, Kafka, Doris Lessing, George Orwell, Philip K. Dick, Arthur C. Clark, Ursula le Guin; e, no universo fílmico: Georges Méliès, Kulechov, Fritz Lang, François Truffaut, Stanley Kubrick, David Cronenberg, Andrei Tarkovsky, Steven Spielberg, Ridley Scott, James Cameron, Wim Wenders, Tim Burton, Peter Weir, Kurosawa, George Lucas, Clint Eastwood, Wong Kar-Wai, Werner Herzog, entre outros.

Não restam dúvidas de que se trata de um género com grande potencial do ponto de vista da análise sócio-política, cultural, filosófica e até religiosa e moral, já que instaura mundos paralelos que são sempre, em última instância, alegorias do mundo real, manifestando algum tipo de reflexão sobre este, e não tanto propondo formas de alienação, como um olhar mais superficial pode ser levado a crer. Ursula Le Guin (Le Guin 5), que, além de escritora ficcional, tem produzido pensamento analítico sobre este género literário, afirma com clareza que só aparentemente ele constitui uma forma de escapismo. Na realidade, muitos leitores dizem não apreciar a leitura de tais obras, uma vez que as consideram deprimentes, isto é, não as encaram como formas de entretenimento ou diversão, nem sequer como meras previsões fantasiosas de mundos alternativos, mas antes compreendem que nelas se plasma e transfigura uma descrição metafórica do real, a qual propõe um conhecimento por vezes exigente e até angustiante de determinadas dimensões da existência, que desta forma exigem uma tomada de posição pessoal<sup>1</sup>. Também Vivian Sobchack, directora do *American Film Institute*, costuma insistir na diferença entre a escrita fantástica e a ficção científica, já que enquanto que a fantasia pretende fazer-nos suspender a crença, a ficção científica quer fazer-nos acreditar e, portanto, dar a conhecer. E – para complementar esta linha interpretativa que sublinha o valor cognitivo do género –, vale a pena lembrar outra grande teórica do assunto, Doris Lessing, que sublinha o facto de a ficção científica ser uma forma de oferecer novos horizontes à mente humana em expansão.

2. Ora, dentro da grande quantidade de obras desta natureza, podemos distinguir subgrupos orientados para diversas temáticas, que vão desde os livros e filmes sobre monstros, aos que têm *robots* como protagonistas, os que tratam das viagens no tempo ou os que relatam grandes desastres (por exemplo nucleares), os que exploram as potencialidades da mente humana ou os que se concentram na questão dos mundos e dos seres extra-terrestres – para dar apenas alguns exemplos.

---

<sup>1</sup> No seu pertinente ensaio “Deuses invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogónicos”, Biagio D’Angelo (2008: 4) refere-se precisamente a este facto: “A ficção científica costuma ser descrita, até mesmo definida, como extrapolação. Espera-se que o escritor de ficção científica pegue uma tendência ou um fenómeno do presente, purifique-o e intensifique-o para efeito dramático e estenda-o para o futuro. “Se isso continuar, eis o que acontecerá”. Faz-se uma previsão. (...) Isto talvez explique por que muitas pessoas, que não lêem ficção científica, a descrevam como “escapismo”, mas, quando questionadas mais a fundo, admitem que não lêem ficção científica porque “é muito deprimente” (Le Guin, 2008, p. 5).

Uma área de importância inequívoca neste território é a que questiona a fronteira entre o humano e o não humano (podendo, nesta segunda categoria, incluir-se tanto o sub-humano como o para-humano ou mesmo o pós-humano, para ir ao encontro da tendência bem actual dentro dos *Cultural Studies*). São os livros e os filmes que incluem seres próximos dos seres humanos mas que não podem, em última instância, ser considerados “pessoas”. Esta categoria vai desde *robots* sofisticados ou que se encontram na fronteira entre as duas naturezas (é o caso do famoso filme *Robocop*, cujo protagonista é um *robot* feito com partes de um polícia que morreu) até a monstros de vários tipos, passando pela figura mais ambígua dos andróides e atingindo o ponto de maior proximidade humana com os clones. E tanto esta variedade como esta variação testemunham a mentalidade das diferentes épocas em que têm lugar.

Um famoso filme britânico dos anos sessenta, *Village of the Damned* (1960), realizado pelo alemão Wolf Rilla e baseado no romance de John Wyndham, *Midwich Cuckoos* (1957), aborda precisamente a questão da fronteira entre o humano e o não-humano e testemunha de modo muito evidente, através das duas versões que se seguiram a esta primeira, como a ficção científica está sempre histórica e culturalmente muito marcada, constituindo, por isso mesmo, um pertinente instrumento de análise cultural e socio-política – como adiante poderemos verificar, através da análise destes filmes.

3. Julgo poderemos encontrar a origem primeira desta problemática – que é fundacional no que toca ao género em causa – nessa obra-matriz da ficção científica que foi o *Frankenstein* de Mary Shelley, publicado pela primeira vez em Inglaterra em 1818. No contexto romântico e gótico do século XIX, Shelley dá corpo a essa narrativa fáustica sobre a tentação do conhecimento acima de tudo e todos, na qual é evidente a influência da Revolução Científica e dos correspondentes valor e papel da ciência na vida do homem. Diz Mary Shelley (41): “In this mood of mind I betook myself to the mathematics, and the branches of study appertaining to that science, as being built upon secure foundations, and so worthy of my consideration”. Mas o ponto nevrálgico da história será o da relação entre o cientista, ávido de conquista e de saber, Victor Frankenstein, e o objecto por ele criado, esse ser monstruoso, qual ser humano falhado, que virá a causar irreparáveis danos na vida do seu criador. Oijamos Frankenstein (Shelley 56) a falar da sua criatura:

I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body. For this I had deprived myself of rest and health. I had desired it with an ardour that far exceeded moderation; but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room, and continued a long time traversing my bedchamber, unable to compose my mind to sleep. [...] When, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window shutters, I beheld the wretch – the miserable monster whom I had created.

Como é sabido, Victor repudia a sua criatura, horrorizado, já que esta não corresponde à imagem de beleza que acalentara no seu sonho, não se assemelha, como ele desejava, aos humanos, antes evidencia uma aparência de fealdade e horror. Na sua imensa solidão, abandonado pelo seu criador, o monstro torna-se mau, violento. Não podendo suportar o facto de não ser amado, a criatura destrói outros seres vivos, incapaz de amá-los por não serem seus semelhantes. Este é o seu lamento (Shelley 96-97):

You, my creator, detest and spurn me, thy creature, to whom thou art bound by ties only dissoluble by the annihilation of one of us. You purpose to kill me. How dare you sport thus with life? Do your duty towards me, and I will do mine towards you and the rest of mankind. [...] Remember, that I am thy creature; I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. Everywhere I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous.

O problema desse monstro que não tem nome – porque um criador que não é Deus não sabe, ultimamente, dizer quem é o ser criado, não pode atribuir-lhe uma identidade – passa, portanto, pela ausência de relações decisivas: não tem pai, não tem mãe, não tem amigos, não tem nenhuma relação afectiva que o resgate da imensa solidão em que vive, a solidão de quem não tem a “chave” da sua própria existência, tendo sido atraído por aquele que lhe deveria dar. Invejoso da felicidade alheia, culpa Frankenstein da sua própria maldade, consequência do sofrimento a que este o votou. E procura na sua mais recôndita memória aquilo que não consegue encontrar: nenhuma lembrança lhe traz o segredo do seu “ser”, a certeza de um amor que lhe diga quem é, em “quê” consiste (Shelley 117):

But where were my friends and relations? No father had watched my infant days, no mother had blessed me with smiles and caresses; or if they had, all my past life was now a blot, a blind vacancy in which I distinguished nothing. From my earliest remembrance I had been as I then was in height and proportion. I had never yet seen a being resembling me, or who claimed any intercourse with me. What was I?

Grande parte da ficção científica de maior qualidade (e a ficção científica fílmica de maior qualidade tem quase toda a sua origem na literatura, seguindo depois para o universo do cinema e da televisão) vai lidar precisamente com esta questão, a da orfandade e, portanto, infelicidade dos seres criados – embora nem sempre colocada de forma tão explícita, ou tão completa, e tratada de modos muito diversos. Darei aqui apenas alguns exemplos, de entre a imensa profusão de subtemas que se englobam nesta grande temática da ficção científica, dentro da qual se destacam alguns aspectos, que surgem, aliás, no lamento do monstro de Mary Shelley:

- a ausência de um pai (tanto por real inexistência quanto por falta de genuíno interesse ou amor);
- a ausência de relações humanas afectivas;
- o problema da memória ou falta dela (“my past life was now a blot”), o que acarreta o problema da identidade;
- o problema do próprio destino (ou seja, em última instância, o drama irresolúvel da morte).

a) Um primeiro exemplo é o da famosa obra de George Orwell, *1984*, adaptada ao cinema em 1948 por Michael Radford. Aqui toda a questão se centra na identificação entre o Poder e a figura da autoridade “paterna”. Ou seja, o Poder quer ser o Pai de todos, aquele que supostamente lhes diz quem são, aquele para quem tudo remete. Estamos no território do totalitarismo, e portanto o controlo sobre as pessoas exige o controlo da própria linguagem, pois essa é a forma de controlar o pensamento. Por consequência, esse Pai omnipresente intitula-se Big Brother, para fazer passar a ideia de uma proximidade que não existe, de uma falsa familiaridade *inter pares* (e haveria tanto para dizer sobre este específico aspecto, numa sociedade como a contemporânea, onde o “professor” se tornou num “mediador”, onde os “alunos” passaram a “estudantes”, onde os pais ou as mães são os “melhores amigos dos filhos”...). No caso da obra de Mary Shelley toda a monstruosidade da situação tem que ver com o facto de o “Pai” - i.e., aquele que “cria”, aquele que, com a sua maquiavélica ciência, gera novos indivíduos -, não conceder aos seus “filhos” o dom mais precioso de todos, que se chama liberdade, e que é fruto do amor gratuito. Na obra de Orwell tal despotismo é levado ao seu ponto máximo, o do contra-senso que consiste em que um “Pai” obrigue os filhos a amarem-

no, já que o amor é, por natureza, livre. O problema da memória é também tratado neste filme, com particular evidência e uma grande dose de ironia: através da acção do Ministério da Verdade, faz-se o diligente e sistemático apagamento da memória (tanto individual quanto social e colectiva, através da destruição de todos os dados e documentos históricos), com propósitos de clara manipulação, já que um povo (tal como uma pessoa) que não sabe quem é pode ser levado a acreditar que é aquilo que o Poder quer que ele seja<sup>2</sup>.

A questão da definição de “humanidade” está, aliás, nesta obra, precisamente ligada à questão da memória, quer no seu sentido psico-físico, quer na sua abrangência mais filosófica, como reminiscência “natural”, à maneira platónica. Na verdade, Orwell introduz, na figura do protagonista, Winston Smith (um homem que luta até ao limite contra a submissão a um regime ferozmente totalitário e homologante), a evidência da “memória” do bom e do belo, enquanto específico traço do DNA humano. Uma das cenas mais belas desta obra tem lugar quando Winston, ao entrar na lúgubre, feia e suja cantina onde habitualmente toma as suas “desenxabidas”, semi-sintéticas refeições, juntamente com uma multidão de gente triste e passiva, uniformemente vestida de azul, subitamente é assaltado pelo pensamento de que “em tempos as coisas teriam [certamente] sido diferentes”, de que algures, em algum tempo, teria sido possível verificar que esta não era “a ordem natural das coisas”, a comida teria tido sabor, a roupa seria bonita e sem buracos, a mobília seria elegante, o café seria autêntico. Ninguém lho dissera, ele nunca vira ou saboreara tais delícias, mas dentro do seu ser uma espécie de voz, vinda do fundo de uma memória antiga, garantia-lhe que lhe estava a ser retirado “algo a que ele tinha direito” (Orwell 51).

A solidão do protagonista surge precisamente do facto de ele ser capaz de detectar em si próprio estas características, não se sentindo, portanto, “igual” a todos os outros, homologado como eles; o que está em causa não é o mero totalitarismo político, é o totalitarismo de qualquer mentalidade comum ou de qualquer poder, enquanto força violenta que pretende esvaziar cada indivíduo da sua individualidade, da sua identidade mais profunda, de modo a levá-lo a pensar e agir de determinada forma. A derrota de Winston Smith vai consistir exactamente nisto: em que ele, por via de uma destrutiva e

---

<sup>2</sup> Cf. Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. London, Penguin Books, 1978. 31-35: “It was quite simple. All that was needed was an unending series of victories over your own memory. ‘Reality control’, they called it: in Newspeak, ‘doublethink’”[ ...]. “All history was a palimpsest, scraped clean and reinscribed exactly as often as was necessary”.

mentirosa solidão, virá a ser incapaz de manter as suas certezas interiores, acabando por vir a negar as evidências (como, por exemplo, que  $2+2=4$ ), preferindo “amar” esse falso pai, o *Big Brother*, que, em vez de lhe dar espaço a que ele seja ele próprio, lhe garante protecção e “carinho”, se ele afirmar o oposto.

b) O segundo caso a que queria referir-me é precisamente o do conjunto de 3 filmes acima mencionados: o filme britânico de 1960 intitulado *Village of the damned*, realizado pelo alemão Wolf Rilla e baseado no livro de John Wyndham, *Midwich Cuckoos* (1957); o filme, também britânico, que se lhe seguiu, três anos depois, *Children of the damned*, realizado por Anton Leader, e a versão norte-americana de 1995, realizada por John Carpenter, que retoma o título original, *Village of the Damned*.

O essencial da história do primeiro filme consiste no seguinte: uma pequena aldeia inglesa é vítima de um estranho e misterioso incidente. Durante um curto período de tempo, todos os seres vivos nela existentes (pessoas e animais) caem num estado de aparente ataraxia, como uma espécie de desmaio geral. Quando acordam, nada parece ter-lhes acontecido e, à parte uma vaga sensação de frio, todos se sentem como antes. Contudo, algum tempo depois todas as mulheres da aldeia em idade fértil descobrem estar grávidas e virão a dar à luz na mesma altura. As crianças que nascem, aparentemente normais e saudáveis, começarão, porém, à medida que o tempo passa, a exhibir características peculiares: uma inteligência e precocidade espantosas, uma capacidade telepática entre elas e algumas características físicas comuns (cabelo involuntariamente loiro, unhas mais estreitas que o normal, um olhar intenso que por vezes parece hipnotizar – nestes “efeitos especiais” consistirá muito do sucesso que o filme obteve). Dentro de pouco tempo virá a descobrir-se que são de outro planeta e que têm pretensões de domínio sobre a Terra.

Na primeira versão desta história, realizada em 1960, o cerne do problema será tratado essencialmente pelas suas implicações políticas. Quem terá de lidar com a questão é a *British Intelligence*, cuja maior aliada será a comunidade científica – o Professor Gordon Zellaby, cientista famoso, está, aliás, pessoalmente implicado na situação, uma vez que uma das crianças nasceu da sua própria mulher. A equipa encarregada de investigar a situação virá a confirmar que o propósito de quem enviou essas crianças é controlar “the will of the world”. O problema de fundo é, portanto, a questão do poder a nível mundial.

A versão seguinte, realizada em 1963 por Anton Leader, afasta-se ligeiramente da linha interpretativa da primeira, tanto no título (*Children of the Damned*) como no seu conteúdo significativo. Embora mantendo o peso político da primeira versão (afinal de contas a diferença temporal é apenas de 3 anos), este segundo filme dá um passo adiante e levanta também questões de outra natureza, nomeadamente a do confronto entre ciência e fé. A pretensão cientifista assume, aqui, uma incidência maior, através da implicação de que o mistério da existência esteja apenas dependente da evolução da ciência, a qual virá, mais tarde ou mais cedo, a explicar toda a realidade. A discussão implicada neste tipo de abordagem é dupla: por um lado, trata a questão religiosa a partir de uma base materialista, cientifista e positivista. Por outro lado, procura colocar questões acerca do humano – serão essas criaturas (que, neste caso, surgem em 6 países diferentes) uma espécie comparável à humana ou não? A sua diferença implicará também uma superioridade real?

A terceira e última versão da mesma história é realizada cerca de 30 anos mais tarde, em 1995, pelo cineasta americano John Carpenter, e retoma o título original, *Village of the Damned*. O salto histórico-cultural torna-se, neste caso, muito evidente: tanto a questão política como a estritamente religiosa perderam peso (afinal de contas a guerra fria já acabou há algum tempo e o mundo avançou noutras direcções), e o contexto passa para o âmbito da discussão acerca das fronteiras entre o humano, o sub-humano, o para-humano ou o pós-humano. A problemática ganha, deste modo, uma amplitude tanto geográfica (das várias “aldeias” dos primeiros filmes passa-se para a grande “aldeia global” que é o mundo contemporâneo), quanto a nível de reflexão civilizacional: para onde caminha o mundo actual? Estaremos a perder humanidade? Ou deveremos considerar aquilo que a humanidade é segundo novos moldes? A discussão torna-se, aqui, mais incisiva (e até mais violenta, através do retrato de um universo onde está em causa a própria liberdade, a autoridade, os valores mais sagrados como o da vida, da fé, do conhecimento), passando do contexto político-religioso estrito para a dimensão ética e ontológica. Desta forma, a obra aproxima-se da temática tratada em outros filmes famosos de ficção científica, como é o caso de *Blade Runner*, onde o traço de distinção entre o humano e o não humano parecia ser o da capacidade de “empatia” entre semelhantes. Num dos diálogos mais significativos do filme de Carpenter a personagem do Doutor Alan Chaffee/Christopher Reeve, “pai” da terrível Mara, afirma a dada altura: “Nós [humanos] somos superiores na nossa capacidade de amar. Sem

compaixão vocês não são nada”. O cerne da questão é, sem dúvida, um questionamento sobre a natureza humana, sobre a sua capacidade de relação, de afecto, de amor, entendida como elemento indispensável para a definição de uma “pessoa”. O filme termina de forma violenta, com a terrível morte de cada um dos adultos que procura resolver a situação, instaurando-se, assim, uma espécie de repetição de actos parricidas. Na verdade, é como se a história procurasse demonstrar que de tais criaturas sem pai (ou, pelo menos, sem relação afectiva com esse pai tirânico e distante) só é possível resultar ódio, particularmente (e ironicamente) dirigido aos que com eles procuram estabelecer qualquer tipo de relação afectiva ou mesmo “paternal”. A mensagem é antropológica, mas é também social e – porque não dizê-lo? – pode ser levada ao ponto das suas implicações metafísicas.

Apesar das diferenças entre as três obras (ou as quatro, se quisermos considerar o livro de que partem), há, portanto, um inequívoco ponto comum: trata-se sempre de crianças que não têm pai, ou antes, têm um progenitor desconhecido – alguém as “gerou” mas não se sabe quem, e a suspeita (que depois se vem a verificar) é que esse “criador” ou “gerador” (seja ele cientista, político ou de outro âmbito de conhecimento) as tenha criado não por puro e gratuito amor, mas sim por estratégia de poder e ódio (neste caso, em relação aos humanos). O problema levantado por Mary Shelley no início do século XIX (uma criatura que não é verdadeiramente amada pelo seu criador) encontra-se aqui bem vivo, embora colocado de modo invertido: não se trata de monstros, mas sim de crianças bonitas; não tiveram origem na fracassada criatividade de um cientista bem-intencionado, mas antes provêm de uma origem semi-desconhecida e toda-poderosa, cujas intenções são claramente nefastas; as criaturas não evidenciam qualquer sentimento de inferioridade, mas antes manifestam uma auto-confiança quase total e um evidente propósito destruidor, ao mesmo tempo que possuem características que as tornam mais poderosas que os humanos.

No terceiro filme, que é aquele onde os traços culturais da modernidade e pós-modernidade se evidenciam com maior clareza, o cientista de serviço pertence ao governo e é, significativamente, uma mulher (Dr. Susan Verner/Kirstie Alley). Procurando desempenhar o papel de mãe, Susan Verner tenta, juntamente com o Doutor Alan Chaffee, “humanizar” as crianças e, finalmente, salvar a única na qual se vêem sinais de empatia, de capacidade de sofrimento, e de relação afectiva. Porém, no final é apanhada pelas crianças e morta selvaticamente por elas. Nesta versão, que é a mais

violenta de todas, tanto a ciência como a religião são liminarmente atacadas (o padre, que tinha falado dos homens como feitos à imagem de Deus, possuindo uma alma, é igualmente morto). Em conclusão: em qualquer um dos três filmes, não se conhece a origem das criaturas – não há ninguém para dizer quem são aquelas crianças, elas funcionam como seres entregues a si próprios, e esse vazio de paternidade, que é também um vazio de identidade, leva naturalmente à violência, prefigurada no olhar malévolos das crianças.

c) O terceiro caso é o recente filme britânico de ficção científica intitulado *Moon* (uma co-produção inglesa e americana), realizado em 2009 por Duncan Jones. Aqui surge também o tópico da solidão, criado através da própria situação narrativa: um homem completamente sozinho no espaço, Sam Bell, trabalha numa estação lunar, tendo apenas máquinas por companhia, a fim de cumprir uma missão de importância científica e industrial, que tem também, naturalmente, implicações financeiras de grande escala, ligadas às necessidades energéticas da terra: trata-se de recolher hélio-3, o combustível terrestre mais usado. Neste caso, a questão da identidade é tratada ao contrário: todos têm nome, inclusive as máquinas (como por exemplo o “fiel” Gerty, computador pessoal, espécie de *robot* que interage diariamente com o protagonista), facto que imediatamente lança o filme na situação pós-moderna da diluição de fronteiras entre o humano e o não-humano (neste caso coincidente com a máquina). Só que esse homem, que está a terminar a sua missão de três anos na lua e que anseia voltar para a terra, para a sua mulher e filha, vai descobrir, aterrado, pouco antes de regressar, que não é humano – é um mero clone. Ou seja, o seu nome não é só seu – há muitos Sams iguais a ele. Tal como acontece com os andróides de *Blade Runner*, as memórias que tem foram implantadas, não são reais. E a relação que tem com a terra é indirecta, tendo lugar através de uma transmissão que ele julga ser via satélite, mas que virá a descobrir não acontecer em tempo real, consistindo antes na montagem de uma gravação. Numa das cenas em que dialoga com a equipa de cientistas que o contratou (e que ele não sabe terem sido os seus próprios criadores) é patente a distância, a frieza, a falta de interesse genuíno por ele. Estes cientistas e empresários, símbolo de uma espécie de paternidade colectiva e difusa, não mostram quaisquer sinais de dor pelo facto de verificarem que a sua criatura não é perfeita e que sofre com a descoberta da sua verdadeira identidade. A relação criador-criatura é aqui reduzida à sua dimensão mais funcional e interesseira, o que confirma a clara percepção que o realizador tem dos grandes perigos que vive o

mundo contemporâneo. A título de conclusão, vale a pena lembrar novamente o filme de Ridley Scott *Blade Runner*, de 1982, particularmente a cena que modo mais evidente e dramático sintetiza este problema da relação entre o ser criado – robot, andróide, clone – e aquele que o fez. Trata-se de uma obra americana, que constitui, tal como o *Frankenstein* de Mary Shelley, um verdadeiro paradigma dentro da ficção científica. Baseada no livro de Philip K. Dick, *Do Androids dream of electric sheep?*, de 1968 (embora o título do filme seja retirado do livro de Alan E. Nourse *The Bladerunner*, de 1974), narra a história de um conjunto de andróides muito perfeitos, chamados “replicantes”, que a dada altura da sua existência começam a sentir emoções, capacidade de ligação afectiva e, pior do que tudo, desejo de serem felizes, tornando-se, portanto, potencialmente perigosos e muito incómodos, uma vez que escapam à finalidade mecânica para a qual foram criados. Torna-se, portanto, necessário eliminá-los, para o que é contratado um polícia especial, o *Blade Runner* chamado Deckard (Harrison Ford). Entre Deckard e o replicante mais forte e mais inteligente de todos, Roy (Rutger Hauer) vai acontecer uma luta feroz, até à anunciada morte deste.

Mas o ponto importante a frisar, no âmbito desta temática, é o diálogo que Roy resolve ter com o seu “criador”, o cientista que o fabricou, e a quem Roy vai querer exigir o impossível: que lhe conceda mais tempo de vida do que aquele que a sua “programação” prevê, pois esse tempo está a esgotar-se, aproximando-se rapidamente do fim, que Roy quer a todo o custo adiar. O diálogo é claro, cru e dramático, terminando de forma violenta. Roy inicia a troca de palavras perguntando “Can the maker repair what he makes?” e, perante a hipótese, colocada pelo cientista, de que Roy queira ser “modificado”, responde este ao seu “criador”: “I had in mind something more radical”. “What seems to be the problem?”, pergunta-lhe o génio da ciência. “Death”, responde Roy, ao que o primeiro reage: “Well, I’m afraid that’s a little out of my jurisdiction”. Perante a insistência de Roy, que deseja “mais vida”, o cientista explica a impossibilidade técnica e científica de o fazer, sublinhando, apesar de tudo, a qualidade da sua criação: “You were made as well as we could make you”. “But not to last...”, responde amargamente o replicante. Procurando continuar a valorizar a sua obra, o cientista acrescenta: “The life that burns twice as bright burns half as long – and you have burned so very, very bright. [...] You’re the prodigal son”. Neste momento, Roy fornece mais um indício decisivo acerca da sua “humanidade”, a existência de uma consciência moral: “I’ve done questionable things”. E, perante a recusa do cientista em

compreender verdadeiramente o seu drama – um drama para o qual ele não teria sequer resposta “à altura” – Roy apelida-o ironicamente de “Deus da Bio-Mecânica”. Tomando o rosto do cientista nas suas poderosas mãos, Roy beija-o e em seguida mata-o. A criatura rebela-se, assim, contra um criador que não é pai, que não ama verdadeiramente, que se conforma em produzir seres para fins específicos, não arriscando querer para eles o “tudo” que eles próprios acabam por desejar.

Não restam dúvidas de que a ficção científica pode ser um assunto muito sério, provocando-nos do ponto de vista cultural e existencial, levantando perguntas decisivas de carácter científico, ético e religioso – ou talvez se deva dizer, de carácter científico-ético-religioso (porque se se pretender retirar, à ficcionalização da ciência, um dos elementos desta trilogia, está garantido o fracasso da sua abordagem, a perda do seu significado mais profundo, da sua força verdadeiramente interpeladora). No início do famoso filme *Frankenstein*, de James Whale (1931), com Boris Karloff, ouve-se a seguinte frase, que, num tom semi-jocosos, testemunha bem o poder desta forma de ficcionalização da ciência, que, sob uma aparência lúdica e até divertida, é tanto ou mais séria que o próprio conhecimento científico, submetendo o leitor à arriscada experiência de se confrontar com a sua própria natureza:

We are about to unfold the story of Frankenstein, a man of science who sought to create a man after his own image without reckoning upon God. It is one of the strangest tales ever told. It deals with the two great mysteries of creation – life and death. I think it will thrill you. It may shock you. It might even – horrify you. So if any of you feel that you do not care to subject your nerves to such a strain, now's your chance to – uh, well, we warned you.

**Obras citadas:**

D'Angelo, Biagio. "Deuses invisíveis: a ficção científica e os mitos cosmogónicos (Lem, Lessing, LeGuin). *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, nr 9, Edição Temática "Ano 2100", 2008: 1-15.

Ingarden, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979

Le Guin, Ursula. *A mão esquerda da escuridão*. São Paulo: Aleph, 2008

Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books, 1978

Shelley, Mary. *Frankenstein*. London: Penguin Books, 1992

**Filmografia:**

Carpenter, John. *Village of the Damned*. United States of America, 1995.

Jones, Duncan. *Moon*. GB/USA, 2009.

Leader, Anton. *Children of the damned*. Great Britain, 1963.

Rilla, Wolf. *Village of the Damned*. Great Britain, 1960.

Scott, Ridley. *Blade Runner*. United States of America, 1982.

Whale, James. *Frankenstein*. Great Britain, 1931.