

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

LUCIANA TEIXEIRA DUARTE

Medo e alteridade no cinema de ficção científica: uma análise a partir dos filmes “O planeta dos macacos” e “Alien - o oitavo passageiro”.

São Paulo

2018

LUCIANA TEIXEIRA DUARTE

Medo e alteridade no cinema de ficção científica: uma análise a partir dos filmes “O planeta dos macacos” e “Alien - o oitavo passageiro”.

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 13 de novembro de 2018. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Crítica da Cultura

Orientador:

Prof. Dr. Luís Paulo de Carvalho Piassi.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)
CRB 8 - 4936

Duarte, Luciana Teixeira

Medo e alteridade no cinema de ficção científica: uma análise a partir dos filmes "O planeta dos macacos" e "Alien - o oitavo passageiro" / Luciana Teixeira Duarte ; orientador, Luís Paulo de Carvalho Piassi. – 2018

94 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Versão corrigida

1. Medo. 2. Alteridade. 3. Ficção científica (Gênero). 4. O planeta dos macacos (Filme). 5. Alien- o oitavo passageiro (Filme). I. Piassi, Luís Paulo de Carvalho, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 152.46

Nome: DUARTE, Luciana Teixeira.

Título: Medo e alteridade no cinema de ficção científica: uma análise a partir dos filmes “O planeta dos macacos” e “Alien - o oitavo passageiro”.

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Crítica da Cultura

Aprovado em: 13 / 11 / 2018

Banca Examinadora

Profa. Dra. Elizabeth Harkot de La Taille

Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Profa. Dra. Adriana Regina Braga

UNIFESP. Faculdade de Educação

Profa. Dra. Madalena Pedroso Aucilino

Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Universidade de São Paulo (USP) e à CAPES.

Ao meu orientador Luís Paulo Piassi, que me acompanha desde o início nessa jornada acadêmica.

Àqueles que fazem parte do grupo INTERFACES, com quem pude compartilhar muitas experiências, em especial à Tânia e à Stella, pela ajuda e paciência.

À minha irmã e meus amigos que me incentivaram a continuar.

A todos os meus professores, incluindo os familiares. Lembro sempre de todos eles.

E à mais importante das professoras, sempre ela, minha mãe, Márcia.

RESUMO

DUARTE, Luciana Teixeira. **Medo e alteridade no cinema de ficção científica: uma análise a partir dos filmes “O planeta dos macacos” e “Alien - o oitavo passageiro”**. 2018. 93 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Versão corrigida.

O medo é sinônimo da incerteza, da ignorância frente ao desconhecido. E, assim como argumentado por Bauman (2008), a escuridão não é a causa do perigo, mas é o habitat natural da incerteza - e, portanto, do medo. Na sociedade há inseguranças em praticamente todas as instâncias da vida e o sujeito vivencia o medo constante. Como reflexo dessa sociedade globalizada, baseada na privatização e desregulamentação, a cultura da mídia por vezes figurativiza, representa o tema do medo (de desastres naturais, doenças, desemprego, terrorismo) à imagem de monstros fantásticos, ou contrafactuais. São seres que confrontam nossa identidade e ameaçam a estabilidade social. Ao misturar a fantasia a elementos reais (promovidos pela ciência) o gênero da ficção científica utiliza um cenário futuro para levantar questionamentos sobre a sociedade atual e as relações entre o eu e o outro. A partir dessa discussão, neste estudo utilizamos o universo ficcional de dois filmes que fazem sucesso há mais de quatro décadas unindo terror e ficção científica, para, a partir deles, agrupar teorias e referenciais que possibilitem problematizar a alteridade no gênero da ficção científica e compreender como ela reflete os medos e as ansiedades. Os filmes “O planeta dos macacos” (1968) e “Alien - o oitavo passageiro” (1979) foram analisados pela perspectiva de autoras e autores dos Estudos Culturais, como Fredric Jameson, Douglas Kellner e Stuart Hall, além da metodologia de análise fílmica e da semiótica greimasiana. Observamos como conclusão que os seres alienígenas têm mais em comum com a espécie humana do que pensamos num primeiro momento; eles são capazes de aflorar os sentimentos mais obscuros, como a ganância e o ódio; geram insegurança e ameaçam a vida e o bem-estar.

Palavras-chave: Estudos Culturais. Ficção Científica. Cinema. Alteridade. Alien.

ABSTRACT

DUARTE, Luciana Teixeira. **Fear and alterity in science fiction cinema: an analysis of "Planet of the apes" and "Alien"**. 2018. 93 p. Dissertation (Master of philosophy) - School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, 2018. Corrected version.

Fear is synonymous with uncertainty, with the ignorance in the face of the unknown. And, as argued by Bauman (2008), darkness is not the cause of danger, but it is the natural habitat of uncertainty - and therefore, fear. In society, there are insecurities in virtually every instance of life and people experiences constant fear. As a reflection of this globalized society, based on privatization and deregulation, media culture is sometimes figurative, representing the theme of fear (natural disasters, illness, unemployment, terrorism) as fantastic or counterfactual monsters. They are beings who confront our identity and threaten social stability. By blending fantasy with real elements (promoted by science), the genre of science fiction uses a future scenario to raise questions about current society and the relationship between self and other. From this discussion, in this study we used the fictional universe of two films that have been successful for more than four decades, uniting terror and science fiction, and, from them, group theories and references that make it possible to problematize the otherness in the genre of science fiction and to understand as it reflects fears and anxieties. The films 'The Planet of the Apes' (1968) and 'Alien' (1979) were analyzed from the perspective of authors of Cultural Studies, such as Fredric Jameson, Douglas Kellner and Stuart Hall, as well as the methodology of film analysis and Greimasian semiotics. We have observed that the alien creatures in the film have more in common with the human species than we might think at first; they are able to surface the most obscure feelings, such as greed and hatred; they can generate insecurity and threaten life and welfare.

Key- Words: Cultural Studies. Science Fiction. Cinema. Alterity. Alien.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Landon, Taylor e Dodge encontram vida no Planeta desconhecido (22'04").	50
Figura 2 - Os três astronautas observam os humanos selvagens daquele planeta pela primeira vez (30').	51
Figura 3 - Dr. Cornelius e Dra. Zira, interpretados por Roddy McDowall e Kim Hunter (76').	52
Figura 4 - Dr. Zaius e o conselho, no julgamento de Taylor (75'09").	53
Figura 5 - Personagens na "Zona Proibida", quando descobrem os artefatos humanos escondidos (91'31").	54
Figura 6 - Taylor e Nova ao encontrarem a Estátua da Liberdade (111'04").	54
Figura 7 - Taylor é julgado pelos orangotangos enquanto é segurado por um gorila. A Dra. Zira o defende, e podemos ver Cornelius e seu sobrinho ao fundo (74'50").	56
Figura 8 - Landon registra a chegada de astronautas americanos ao novo planeta (15'05").	62
Figura 9 - Taylor redige sua carta de defesa, onde tenta explicar suas origens (48').	62
Figura 10 - Os gorilas fotografam a captura de humanos.	65
Figura 11 - Kane acordando do sono criogênico. Ao lado, Parker e Brett (6").	69
Figura 12 - O "facehugger" (37'36").	70
Figura 13 - O alienígena parasita saindo do corpo de Kane. (57'05").	70
Figura 14 - Os detalhes dentro da nave aumentam o clima de terror.	71
Figura 15 - Tenente Ripley, interpretada pela atriz Sigourney Weaver (73'10").	72
Figura 16 - Design do Alien, por HR Giger.	73

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 MEDO, CONSUMO E GLOBALIZAÇÃO	16
3 O CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA	26
4 ANÁLISES	42
4.1 O PLANETA DOS MACACOS.....	49
4.2 ALIEN - O OITAVO PASSAGEIRO	68
5 CONCLUSÕES	82
REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

Logo no início da graduação em Lazer e Turismo, na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP), em 2012, iniciei minhas pesquisas acadêmicas junto ao professor Dr. Luís Paulo Piassi, analisando a imagem de destinos turísticos com o auxílio da semiótica greimasiana, visando dois aspectos principais que se mantiveram nos anos seguintes: o cinema e a alteridade, ou a percepção do outro na mídia. Essa última também pode ser denominada representação, título de um livro de Stuart Hall (1997) com importantes contribuições acerca da cultura e da representação na sociedade. A representação “é uma das práticas centrais que produzem cultura e um 'momento' chave no que tem sido chamado de “circuito da cultura” (HALL, 1997, p. 1)¹. Stuart Hall é também um dos mais importantes teóricos dos Estudos Culturais, sendo diretor do Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, da Universidade de Birmingham, no Reino Unido.

Quando entrei no programa de pós-graduação em Estudos Culturais, já fazia parte do grupo de estudos INTERFACES na linha de pesquisa DIAN - Debates e Investigações sobre Animais e a Natureza, na qual realizávamos intervenções em espaços formais e não-formais de educação. O estudo da alteridade dentro da proposta do DIAN me levou a estudar a alteridade humano-animal, tendo como *corpus* os filmes “O Homem-Urso” (2001), “Nas montanhas dos gorilas” (1988) e “O planeta dos macacos” (1968).

Conforme eu cursava as disciplinas necessárias para realizar a dissertação, percebia ter mais afinidade com outro conteúdo que unia os projetos no INTERFACES: a fantasia e a ficção científica. Os projetos que demandavam estudos em campo e atividades didáticas não eram tão formativos aos meus interesses. Finalmente, depois de algumas mudanças no projeto inicial, mantive o último filme (“O planeta dos macacos”) para análise e acrescentei “Alien: o oitavo passageiro” (1979). Ambas são produções dos Estados Unidos, pólo de produção e exportação cinematográfica com Hollywood. Assim sendo, e voltando à questão da

¹ This is one of the central practices which produce culture and a key 'moment' in what has been called the 'circuit of culture'

representação, entendemos que há interesses políticos e econômicos em se exportar o que consiste em não só um meio de entretenimento, mas um modo de vida, aspecto que entendemos estar presente nestas duas obras, e que abordaremos neste trabalho ao considerar que, num mundo globalizado, a cultura como modo de vida se torna um produto, a ser comercializado:

A “cultura da mídia” organiza-se com base no modelo de produção em massa e é produzida de acordo com tipos (gêneros), segundo fórmulas, códigos e normas convencionais. É, portanto, uma forma de cultura comercial, e seus produtos são mercadorias que tentam atrair o lucro privado produzido por empresas gigantescas que estão interessadas na acumulação de capital (KELLNER, 2001, p. 35).

No caso do cinema, o monopólio mundial de uma cultura principal, moldada por algumas poucas instituições, pode ter consequências indesejáveis para as outras culturas, como aponta Jameson (2005):

No nível cultural, a globalização ameaça a extinção final das culturas nacionais, que só podem ser ressuscitadas em uma forma *disneyficada*, através da construção de simulacros artificiais e da transformação em meras imagens do que antes eram tradições ou crenças religiosas (JAMESON, 2002, p. 26).

As narrativas hollywoodianas são baseadas principalmente na ideia do bem contra o mal, criando representações no qual o homem branco e heterossexual estadunidense representa o bem, ou em alguns casos, é mostrado como representante de uma única sociedade existente. Essa teoria é defendida, entre outros, por Jameson (2002), Giroux (2005), e Kellner, este último afirmando que “são as representações que ajudam a construir a visão de mundo do indivíduo” (KELLNER, 2001, p. 82). Entendemos, portanto, a partir dessa posição, que uma visão plural e abrangente não se configura sem uma maior diversidade de representações nas mídias.

Por outro lado, lembramos que a arte também pode ser um modo de resistência das culturas; daí a importância de buscar entender os signos presentes nas narrativas existentes, mesmo quando elas não correspondem a essa pluralidade. Para interpretá-las, é importante considerar a história e os acontecimentos políticos e culturais da época em que foram produzidas.

Nesta dissertação pretendemos examinar de que maneira os medos da nossa sociedade são representados nos filmes de ficção científica, especialmente naqueles com seres figurativizados em forma de animais. Focaremos em dois filmes estadunidenses: “Alien- o oitavo passageiro” (1979) e “O planeta dos macacos” (1968). Estes deram origem a franquias que até o momento produzem sequências, ambas tendo contado com estreias no ano de 2017 com “Alien: covenant” e “Planeta dos Macacos: a guerra”.

Mas, por que estudar estes filmes, especificamente? Durante a pesquisa que resultou nessa dissertação, foram encontrados inúmeros ensaios sobre estas duas produções cinematográficas. Ainda assim, é válido lembrar a importância de estudar o cinema estadunidense, no contexto em que foi produzido. E para esse fim a explicação de Jackie Byars é direta: “é por meio do estudo desses textos mercantilizados, como programas de televisão, filmes e romances populares, que chegamos a compreender os pressupostos e processos da ideologia americana contemporânea”² (BYARS, 1980, p. 278, tradução nossa).

De forma sucinta, a autora, que faz uma análise do filme “Alien” (que julgamos se aplicar igualmente ao “O planeta dos macacos”), afirma que os sucessos de bilheteria têm um maior alcance de público, não só pela divulgação, mas pelo tempo em que ficam no ar. Eles são comercializados seguindo a mesma lógica de um produto físico, pois, além dos trailers, são divulgados nas rádios, jornais, revistas e na televisão. Tudo isso ao mesmo tempo no país inteiro (se referindo aos Estados Unidos, mas podemos ampliar mundialmente). E ainda, segundo a autora, dependem de uma audiência que irá assistir ao filme mais de uma vez nos cinemas, podendo ser relançado após alguns anos, para aqueles que gostaram poderem rever, e os que não tiveram a oportunidade de ver até então, “e todas estas pessoas pagarão o preço cheio cada vez que o assistirem” (BYARS, 1980, p. 279).

As décadas de 1960 e 1970 foram repletas de mudanças. Crises econômicas mundiais, guerras e o avanço científico levaram as populações a refletir sobre as consequências do poder tecnológico. Na mesma época, houve o fortalecimento de estudos de gênero, estudos raciais e ambientais, por exemplo. Algumas dessas

² It is through the study of those commodified texts such as television shows, films, and popular novels that we come to understand the assumptions and processes of contemporary American ideology

discussões são vistas na descrição de Keith Booker (2010) ao falar de “O planeta dos macacos”, que o define da seguinte forma:

Um filme pós-apocalíptico que prevê uma futura Terra dominada por macacos depois que os seres humanos destruíram sua própria civilização, aborda também temas como o racismo, o fosso de geração e as injustiças sociais fundamentais de formas que ressoavam grandemente com o público no ano tumultuado em que foi lançado (BOOKER, 2010, p. 214, tradução nossa).³

Esse mesmo autor também descreve “Alien”, de uma forma não menos sombria. Sobre a nave espacial Nostromo, ele diz:

Descrito como um ambiente industrial bagunçado e claustrofóbico que diferia dramaticamente das naves espaciais elegantes e reluzentes às quais os fãs da ficção científica estavam acostumados, a nave tornou-se um marco do filme de ficção científica. O mesmo pode ser dito para o alienígena do título, que se tornou um dos monstros mais bem sucedidos da história do cinema de ficção científica. No entanto, a própria Ripley⁴ pode ter sido o marco mais importante do filme, uma heroína forte, corajosa e capaz que se tornou uma espécie de ícone feminista (BOOKER, 2010, p. 32, tradução nossa)⁵.

A escolha de tais filmes de ficção científica como objeto de análise foi devida à sua importância na história do cinema e pela relevância de temas que abordam - medo da tecnologia, da solidão, do desconhecido, do espaço - e sua ligação com a alteridade, como veremos neste estudo.

Em “O planeta dos macacos” o primata não-humano está na fronteira entre o humano e o animal. Ao contrário de outros filmes de ficção, como acontece em “Alien”, no qual o ser alienígena é imaginado, o símio já existe em nossa realidade, como afirma Bishop (2008). A autora traz o que, entre outras, seria a razão da popularidade dos filmes da série:

³ A postapocalyptic film that envisions a future earth dominated by apes after humans have destroyed their own civilization, it also addresses themes such as racism, the generation gap, and fundamental social injustices in ways that resonated greatly with audiences in the tumultuous year in which it was released.

⁴ Ao mencionar o nome Ripley, Booker se refere à Tenente Ripley, protagonista da história.

⁵ [...] depicted as a cluttered and claustrophobic industrial environment that differed dramatically from the sleek and gleaming spaceships to which sf fans had become accustomed, the ship became a landmark of science fiction film. The same can be said for the alien of the title, which went on to become one of the most successful monsters in sf film history. However, Ripley herself might have been the most important landmark in the film, a strong, courageous, capable female hero who became something of a feminist icon.

Ao mesmo tempo que desafia as descrições anteriores do macaco como a antítese animal da natureza humana, “O Planeta dos Macacos” reforça simultaneamente as noções de liminaridade que durante séculos caracterizaram representações euro-ocidentais de primatas⁶ (BISHOP, 2008, p. 244, tradução nossa).

A ficção científica é um gênero que permite aprofundar a questão do diferente: extrapolá-la. Para Elisa Rodrigues, a ficção científica nos faz repensar “as noções de humano e não humano, eu e outro, tempo e espaço, real e virtual, sintetizando, muitas vezes, as ambiguidades da condição pós-moderna” (RODRIGUES, 2010, p. 177). Já, para Patricia Melzer (2006), o motivo do fascínio pela ficção científica está ligado à combinação de estranheza e familiaridade que a compõem:

A tensão entre o "conhecido" e o "desconhecido" é o coração da ficção científica. Ela cria um processo de leitura baseado em distanciamento, que coloca questões familiares em território estranho: mesmo quando não estamos familiarizados com um novo planeta e a tecnologia correspondente descrita, as questões sociais e pessoais da narrativa falam sobre nossas experiências. Esse distanciamento também cria espaços de abstração para teorizar. (MELZER, 2006, p. 3, tradução nossa).⁷

Tais reflexões nos aproximam de uma questão central de nosso trabalho: a alteridade, aquilo que é referente ao outro. Mas o que é o "outro"? Para Ursula K. Le Guin, autora de inúmeras obras de ficção científica (dentre elas, “A mão esquerda da escuridão”, de 1969) o outro é esse ser que é diferente de você. Ele pode se diferenciar de você no âmbito sexual, ou em sua renda anual; ou então no jeito de falar, se vestir e agir, na cor da pele, ou no número de pernas e cabeças: “em outras palavras, há o alienígena sexual, o alienígena social, o alienígena cultural, e, finalmente, o alienígena racial” (LE GUIN, 1975, p. 208).⁸

⁶ Several scholars have interpreted Planet of the Apes as an allegory for the history of race relations and the civil-rights struggle (see, for example, Greene 1996).⁷ It is also useful to ask why these representations of apes, the subject of both a television series and a twenty-first century remake, have been so popular.

⁷ This tension between the “known” and the “unknown” is at the heart of science fiction. It creates a reading process based on estrangement, which places familiar issues into strange territory: even when we are not familiar with a new planet and its corresponding new technology being described, the social and personal issues within the narrative speak to our experiences. This estrangement also creates spaces of abstraction for theorizing.

⁸ “In other words, there is the sexual Alien, and the social Alien, and the cultural Alien, and finally the racial Alien.”

Outra definição importante é dada pelo historiador e professor Luiz Nazário em seu livro “Da natureza dos monstros” (1998). Nesta, todavia, ele não utiliza o termo alienígena, como fez Le Guin, mas sim um termo mais genérico, do monstro: “o monstro define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade. Ele é o seu inimigo mortal, aquele contra o qual ela só pode reagir pelo extermínio”. Entendemos, portanto, que o monstro é a materialização do medo. Enquanto, “Alien” é explicitamente um filme de terror, “O planeta dos macacos” apresenta medos relacionados à nossa situação, como indivíduos, na sociedade.

A ideia de indivíduo e a crise de identidade estão relacionadas ao momento atual em que vivemos, que é por muitos autores chamado de pós-modernidade (ver Bauman 2008, Jameson 2005). Nela, a tecnologia está aprimorada e a ciência tem domínio sobre a natureza. Ou, podemos citar aqui uma das definições de Jameson, que afirma que a pós-modernidade é o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi de vez (JAMESON, 1997, p.2).

Para abordar tais questões, esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, discutimos o conceito de medo na sociedade. Os tipos de medo e sua ligação com as incertezas e inseguranças de um mundo globalizado regido pelas leis de mercado e com forte privatização e desregulamentação, como discute Bauman (1998, 2008) e Jameson (1997, 2005). Os impasses do indivíduo que agora precisa zelar por sua vida e se vê sem amparo, e que percebe que sua identidade está em crise, estando sempre em mudança. A mídia globalizada, exportada principalmente pelos Estados Unidos, que propaga a “democracia americana”, seu modo de vida, seus produtos e ideologias a partir da televisão e do cinema hollywoodiano.

O segundo capítulo é dedicado à ficção científica. Iniciamos com um panorama histórico do gênero voltado às produções cinematográficas estadunidenses. O ponto central neste capítulo é a ideia de estranhamento e do medo impulsionado pela presença de monstros ou seres estranhos. Numa segunda análise percebemos que muitos desses seres possuem a forma humana (uma cabeça, dois braços e duas pernas) mas sempre de modo extrapolado, procurando acentuar as diferenças e divergências.

Finalmente, duas imagens que permanecem por décadas (com maior grau de precisão tecnológica) são: a imagem do xenomorfo em “Alien- o oitavo passageiro” (1979) e “O planeta dos macacos” (1968), tema da análise do terceiro capítulo.

Ambos tiveram continuações da temática em filmes produzidos no ano de 2017, com continuações da história. “Alien” é um filme que mescla o terror e a ficção científica, enquanto o medo no segundo filme é mais abstrato. As duas histórias ameaçam a identidade dos personagens humanos e abordam temas que estavam em alta na época de seus respectivos lançamentos: a globalização, avanço tecnológico, guerras nucleares e armamentistas. Para tratar desses temas e relacioná-los ao *corpus*, serão utilizados conceitos da semiótica greimasiana (GREIMAS, COURTÉS, 2008), uma metodologia apropriada para a análise de signos.

2 MEDO, CONSUMO E GLOBALIZAÇÃO

Uma das características do tempo em que vivemos atualmente é o medo, gerado pela instabilidade social e pelas constantes ameaças e perigos vindos de diversas direções, como veremos adiante. Em seu livro “Medo Líquido” (2008), Zygmunt Bauman diz que o medo é desencadeado por perigos de três tipos diferentes. O primeiro deles ameaça o corpo e as propriedades. Nesta categoria, podemos citar os assaltos, agressões físicas e doenças. O segundo tipo mencionado diz respeito a ferir a ordem social e a confiança no Estado, ameaçando a segurança do sustento, “ou mesmo da sobrevivência no caso de invalidez ou velhice” (BAUMAN, 2008, p. 10). Aqui o próprio autor dá dois exemplos, sendo estes o perigo de perder a renda e/ou o emprego; Por último, o terceiro tipo de perigo refere-se àqueles que ferem a identidade e a posição na hierarquia social, estes relacionados também à exclusão das instituições sociais, tal como escola e religião (BAUMAN, 2008, p. 10). Contudo, Bauman defende que nem sempre há clareza sobre a causa de tais perigos. Para o autor,

[...] nas consciências dos sofredores, o "medo derivado" é facilmente "desacoplado" dos perigos que o causam. As pessoas às quais ele aflige com o sentimento de insegurança e vulnerabilidade podem interpretá-lo com base em qualquer dos três tipos de perigos - independentemente das (e frequentemente em desafio às) evidências de contribuição e responsabilidade relativas a cada um deles. As reações defensivas ou agressivas resultantes, destinadas a mitigar o medo, podem assim ser dirigidas para longe dos perigos realmente responsáveis pela suspeita de insegurança (BAUMAN, 2008, p. 10).

A esta citação, podemos acrescentar que o acusado de ser responsável por cada um dos perigos - seja uma pessoa ou instituição - pode variar de acordo com a posição social do indivíduo que acusa, estando este dentro de uma cultura, religião, classe social, gênero e etnia, ou seja, de uma identidade.

Há, contudo, um medo que é sofrido por todos, indistintamente. É uma outra origem dos medos, que o sociólogo clama ser a zona mais aterrorizante, posto que é também a mais cinzenta, desconhecida. Nessa zona medos terríveis ameaçam destruir nossos lares, empregos e corpos com desastres:

São desastres naturais, mas nem tanto, humanos, mas não de todo; ao mesmo tempo naturais e humanos, embora diferentes de ambos. É a zona da qual se encarregam alguns aprendizes de feiticeiro super ambiciosos, mas desafortunados e propensos a acidentes e calamidades, ou mesmo um gênio maligno que imprudentemente se deixou sair da garrafa. A zona em que redes de energia saem do ar, barris de petróleo secam, bolsas de valores entram em colapso, companhias todo-poderosas desaparecem juntamente com dezenas de serviços com os quais costumávamos contar e milhares de empregos que acreditávamos serem sólidos como rochas. Onde jatos caem juntamente com suas mil e uma engenhocas de segurança e centenas de passageiros. Onde caprichos do mercado tornam sem valor os ativos mais preciosos e cobiçados, e onde se formam (ou talvez são formadas?) quaisquer outras catástrofes imagináveis ou inimagináveis, prontas a esmagar da mesma forma o prudente e o imprudente. Todos os dias, aprendemos que o inventário de perigos está longe de terminar: novos perigos são descobertos e anunciados quase diariamente, e não há como saber quantos mais, e de que tipo, conseguiram escapar à nossa atenção (e à dos peritos!) - preparando-se para atacar sem aviso. (BAUMAN, 2008, p. 11)

Como consequência da chamada pós-modernidade, o foco agora está no indivíduo, em detrimento do universal. O medo está em toda a parte, ameaçando o indivíduo, que deverá se proteger, pois está, na verdade, sozinho. Uma consequência desta necessidade de proteção individualizada é a compra de armas (BAUMAN, 2008, p. 11). Ainda pela perspectiva do autor, tantas ameaças, incontroláveis, impossibilitam acompanharmos e nos precavermos de todas elas. Como resultado, com o tempo nossa sociedade aprendeu a não viver assustada vinte e quatro horas por dia, todos os dias; é o que defende Bauman: aprendemos a lidar com as ameaças para nossa própria sobrevivência. Em tempos líquidos, os medos desaparecem na mesma velocidade com que surgem em nossas vidas.

Além da individualização e privatização mencionadas, o contexto acima está relacionado a algumas características da pós-modernidade. Também chamada de capitalismo tardio, modernidade tardia, super ou hiper-modernidade, a pós-modernidade não tem uma data nem uma definição unânime entre os que a pesquisam: alguns afirmam que começou após a Segunda Guerra Mundial, junto com o advento da televisão. Outros dizem que este período seria uma primeira fase, em que a segunda seria no final dos anos 1980, após a queda do muro de Berlim (em 1989). Há ainda os autores que afirmam que a pós-modernidade chegou a seu fim, tema sobre o qual não aprofundaremos neste estudo.

Abrindo um parêntese, consideramos aqui o período em que as mídias tiveram maior impacto na vida das pessoas, como meio de entretenimento e troca de informações, especialmente com a chegada da televisão a cores e da expansão do cinema a cores, ambos na década de 1950. Para situar, utilizaremos como parâmetro uma das definições de Jameson sobre o período:

Os últimos anos têm sido marcados por um milenarismo invertido segundo o qual os prognósticos, catastróficos ou redencionistas, a respeito do futuro foram substituídos por decretos sobre o fim disto ou daquilo (o fim da ideologia, da arte, ou das classes sociais; a “crise” do leninismo, da social democracia, ou do Estado do bem-estar etc.); em conjunto, é possível que tudo isso configure o que se denomina, cada vez mais frequentemente, pós-modernismo. O argumento em favor de sua existência apoia-se na hipótese de uma quebra radical, ou coupure, cujas origens geralmente remontam ao fim dos anos 50 ou começo dos anos 60. (JAMESON, 1997, p. 27)

Todavia, mais importante do que definir uma data exata, é entender as mudanças ocorridas. A submissão às leis de mercado, a eliminação do outro e à incerteza e insegurança, causadas pela falta dessas mesmas leis de mercado e falta de instituições (sociais e governamentais) são algumas das características da pós-modernidade. Sobre a primeira, Fredric Jameson afirma:

[...] com a pós-modernidade, finalmente dissolve o cultural no econômico – e o econômico no cultural. A produção das mercadorias é agora um fenômeno cultural, no qual se compram os produtos tanto por sua imagem quanto por seu uso imediato. Surgiu toda uma indústria para planejar a imagem das mercadorias e as estratégias de venda: a propaganda tornou-se uma mediação fundamental entre a cultura e a economia, e se inclui certamente entre as inúmeras formas da produção estética (ainda que a existência da propaganda possa nos levar a questionar nossas idéias a respeito da estética). A erotização é uma parte significativa do processo: os estrategistas publicitários são verdadeiros marxistas-freudianos que entendem a necessidade de investimentos libidinais para realçar seus produtos. A serialidade também desempenha decisão de compra (e assim podemos perceber como o cultural e o econômico se transmudam, de novo, no social). Nesse sentido, a economia se transforma em uma questão cultural, e talvez seja possível pensar que, nos grandes mercados financeiros, a imagem cultural acompanha a firma cujas ações compramos ou deixamos de comprar. (JAMESON, 2002, p. 22).

Jameson menciona o papel da propaganda na mescla entre o cultural e o econômico. Podemos dizer que o cinema é um meio eficiente de divulgação e um

bom exemplo dessa convergência. Entre outras coisas, ele tem o poder de atrair total atenção dos telespectadores-consumidores e divulgar produtos que serão comercializados junto com o filme em si, atrelados à imagem dos personagens ou da narrativa, ou seja, à cultura da produção.

O cinema, sendo uma expressão artística e baseada em narrativas, imagens, e música, possui ligação com a estética. Mais uma vez, Jameson trata do tema ao mencionar a pós-modernidade. Para o autor, nos encontramos em uma sociedade de imagens, na qual a mercantilização é também uma estetização - a mercadoria também é consumida “esteticamente” (JAMESON, 2002, p. 22). Entendemos, portanto, que os conceitos de medo e pós-modernidade, definidos por Bauman e Jameson estão em concordância com a ideia principal deste estudo, no qual pretendemos mostrar que os medos na nossa sociedade estão instaurados em várias instâncias do cotidiano, e que surgem em muitos momentos sob diversas formas.

A comercialização e importação da cultura na globalização transformam a concepção da identidade (ou identidades). Sobre esse assunto, Kathryn Woodward (2007) aponta que:

A globalização, entretanto, produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade” (WOODWARD, 2007, p. 21).

A mídia, agora como uma forma de expressão e representação das culturas, pode ser tanto uma forma de dominação quanto de resistência. Em seus estudos, Kellner também parte do contexto no qual os sujeitos estão inseridos, a fim de entender como ocorre a articulação entre a cultura e a vida cotidiana das pessoas, e como estas são empoderadas ou não pelas estruturas e forças que as organizam. Ele utiliza o termo a cultura da mídia, o qual também utilizaremos, que o autor define como sendo

[...] uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua

identidade. O rádio, a televisão, o cinema e outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de “nós” e “eles” (KELLNER, 2001, p. 9).

A nosso ver, tal ideia tem relação com o conceito de representação trazido por Stuart Hall (1997), que traz dois questionamentos proveitosos acerca da conexão entre representação e cultura. De modo simplificado, a base da cultura são os significados compartilhados. Esses significados são produzidos e intercambiados por meio da linguagem, “meio privilegiado no qual damos sentido às coisas”⁹ (HALL, 1997, p. 1, tradução nossa). Por nosso acesso à linguagem, os significados podem ser compartilhados, tornando-a, portanto, essencial ao significado e à cultura (HALL, 1997, p. 1). O segundo questionamento posto por Hall é: como a linguagem constrói significados? Para o autor:

Como ela sustenta o diálogo entre os participantes, o que lhes permite construir uma cultura de entendimentos compartilhados e assim interpretar o mundo da mesma maneira? A linguagem é capaz de fazer isso porque opera como um sistema representacional. Na linguagem, usamos sinais e símbolos - sejam sons, palavras escritas, imagens produzidas eletronicamente, notas musicais e até objetos - representar para outras pessoas nossos conceitos, idéias e sentimentos. A linguagem é uma das “mídias” através das quais pensamentos, idéias e sentimentos são representados em uma cultura. A representação através da linguagem é, portanto, central para os processos pelos quais o significado é produzido (HALL, 1997, p. 1, tradução nossa).¹⁰

O significado é mutável, estando em constante tensão, de acordo com as interações pessoais e sociais da qual participamos. Com as diferentes mídias, tecnológicas e modernas, a velocidade de circulação de significados é de uma velocidade nunca antes vista. A produção do significado se dá também pela expressão, apropriação e consumo da cultura, “isto é, quando os incorporamos de diferentes maneiras nos rituais e práticas cotidianas da vida cotidiana e, assim, lhes

⁹ Language is the privileged medium in which we 'make sense' of things.

¹⁰ How does it sustain the dialogue between participants which enables them to build up a culture of shared understandings and so interpret the world in roughly the same ways? Language is able to do this because it operates as a representational system. In language, we use signs and symbols-whether they are sounds, written words, electronically produced images, musical notes. even objects-to stand for or represent to other people our concepts, ideas and feelings. Language is one of the 'media' through which thoughts, ideas and feelings are represented in a culture. Representation through language is therefore central to the processes by which meaning is produced.

damos valor ou significado”¹¹ (HALL, 1997, p. 3, tradução nossa). Numa cultura, os códigos devem ser os mesmos:

Os membros da mesma cultura devem compartilhar conjuntos de conceitos, imagens e idéias que lhes permitam pensar e sentir sobre o mundo e, assim, interpretar o mundo de formas aproximadamente semelhantes. Eles devem compartilhar, em linhas gerais, os mesmos "códigos culturais". Nesse sentido, pensamento e sentimento são em si mesmos "sistemas de representação", nos quais nossos conceitos, imagens e emoções representam, em nossa vida mental, coisas que estão ou podem estar "lá fora" no mundo.¹² (HALL, 1997, p. 4, tradução nossa)

Não só num mesmo local, mas numa mesma época também. Então Hall se refere ao uso da linguagem, que ele explica: não se trata de falar um idioma, ou entender exatamente o que uma pessoa quer dizer. São os signos: compartilhá-los, sejam estes visuais ou verbais, de forma que o que uma pessoa transmite seja recebida pela outra, “traduzida”, nas palavras de Hall (1997, p. 4). E para isso, o receptor desses signos deve saber interpretar a linguagem corporal e expressões em modos variados, por vez que o transmissor deve “traduzir seus sentimentos e ideias nessas linguagens variadas. O significado é um diálogo entendido parcialmente, sempre uma troca desigual”¹³ (HALL, 1997, p. 4).

Esses elementos - sons, palavras, notas, gestos, expressões, roupas - fazem parte do nosso mundo natural e material; mas sua importância para a linguagem não é o que eles são, mas o que eles fazem, sua função. Eles constroem significado e transmitem isso. Eles significam. Eles não têm nenhum significado claro em si mesmos. Em vez disso, eles são os veículos ou meios que carregam significado porque operam como símbolos que representam (por exemplo, simbolizam) os significados que queremos comunicar. Para usar outra metáfora, eles funcionam como signos. Os signos representam nossos conceitos, idéias e sentimentos de modo a permitir que outros "leiam", decifrem ou interpretem seu significado aproximadamente da mesma maneira que fazemos¹⁴ (HALL, 1997, p. 5, tradução nossa).

¹¹ that is, when we incorporate them in different ways into the everyday rituals and practices of daily life and in this way give them value or significance.

¹² Members of the same culture must share sets of concepts, images and ideas which enable them to think and feel about the world, and thus to interpret the world, in roughly similar ways. They must share, broadly speaking, the same 'cultural codes' In this sense, thinking and feeling are themselves 'systems of representation', in which our concepts, images and emotions 'stand for' or represent, in our mental life, things which are or may be 'out there' in the world.

¹³ And they must know how to translate their feelings and ideas into these various languages. Meaning is a dialogue-always only partially understood, always an unequal exchange.

¹⁴ These elements - sounds, words, notes, gestures, expressions, clothes - are part of our natural and material world: but their importance for language is not what they are but what they do, their function. They construct meaning and transmit it. They signify. They don't have any clear meaning themselves.

Assim como a linguagem é marcada por diferenciações, a diferença é o marco da pós-modernidade. Como afirmou Henry Giroux, “o centro eurocêntrico não pode mais absorver ou conter a cultura do outro como algo ameaçador e perigoso” (GIROUX, 2005, p. 50). O que vemos no discurso neocolonial é a diversidade sendo absorvida e a representação reduzida a estereótipos que são construídos de forma a manter estes grupos subordinados. Todavia, Giroux defende que arte na pós-modernidade propõe a abertura de um espaço para que as histórias sejam contadas por aqueles que fazem parte da cultura a qual estão representando; ela prioriza a identidade, os espaços e valores, e nega a noção de cultura de elite. A arte pós-moderna brinca com essa nova arte, não-privilegiada, misturando-a com as formas mais tradicionais e até fazendo paródias, sempre considerando o seu público como sendo ativo e político. Ela caminha para o entendimento do outro (GIROUX, 2005):

O pós-modernismo não só abre uma nova frente política dentro do discurso e da representação. Critica também a noção do sujeito unificado como uma construção eurocêntrica destinada a prover aos padrões brancos, homens, cristãos e trabalhadores uma ideologia legitimadora para colonizar e marginalizar aqueles outros que não se equiparam aos padrões de um "eu" ou "nós", empunhando o poder do centro do mundo (GIROUX, 2005, p. 91, tradução nossa).¹⁵

O desenvolvimento do capitalismo a nível global conduziu a um impacto de culturas que agora convivem mutuamente. São desconhecidos que dividem um mesmo espaço, cada um com sua identidade cultural. Sobre isso, Woodward argumenta que:

O conceito de identificação tem sido retomado, nos Estudos Culturais, mais especificamente na teoria do cinema, para explicar a forte ativação de desejos inconscientes relativamente a pessoas ou a imagens, fazendo com que seja possível nos ver na imagem ou na

Rather, they are the vehicles or media which carry meaning because they operate as symbols, which stand for or represent (i.e. symbolize) the meaning we wish to communicate. To use another metaphor, they function as signs. Signs stand for or represent our concepts, ideas and feelings in such a way as to enable others to 'read', decode or interpret their meaning in roughly the same way that we do.

¹⁵ Postmodernism not only opens up a new political front within discourse and representation. It also criticizes the notion of the unified subject as a Eurocentric construct designed to provide white, male, Christian bosses and workers with a legitimating ideology for colonizing and marginalizing those Others who do not measure up to the standards of an “I” or “We” wielding power from the center of the world.

personagem apresentada na tela. Diferentes significados são produzidos por diferentes sistemas simbólicos, mas esses significados são contestados e cambiantes (WOODWARD, 2007, p. 18).

A mudança da concepção de identidade é abordada sob outra perspectiva por Bauman, no livro “O mal-estar da pós-modernidade” (1998). Ele se refere aos anseios individuais vindos com a pós-modernidade, assim como os benefícios deste período para o sujeito. O ponto central da obra, a nosso entendimento, é a ideia de troca da segurança pela felicidade individual a que o autor se refere. Em suas palavras:

Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais (BAUMAN, 1998, p. 10)

Na sequência, o autor afirma que, em oposição a essa felicidade individual, agora com o objetivo de desregulamentar e privatizar, este mesmo sujeito vive as inseguranças de uma pressão no individual. A livre competição e o descompromisso sobre o indivíduo são fundamentos da pós-modernidade, segundo Bauman. E, sobre a exclusão, ele menciona os ladrões, os terroristas, os quais ele chama de “entusiastas da pós-modernidade”, aprendizes desse modelo que desregula, privatiza e dá liberdade individual. Para ele, a pressão pela pureza gera também os impuros, que não são os revolucionários, mas aqueles que desejam fazer a lei com as próprias mãos, ou as desrespeitam (BAUMAN, 1998, p. 26).

Entendemos que Bauman defende não é uma questão de uma época ser melhor ou pior do que outra, mas que as mudanças trazem perdas e ganhos. São trocas que possibilitaram o indivíduo realizar escolhas, mas que tiveram consequências para si. A crítica aqui seria aos valores da pós-modernidade, que ainda estão ligados ao passado e a instituições e definições de identidade baseada em ideais que não existem mais da mesma maneira (Estado-nação, família, trabalho, por exemplo).

Outra abordagem a propósito da identidade no mundo globalizado é tratada por Bauman sob o critério da pureza: a ideia de que aqueles que não fazem parte de um sistema são impuros, precisam de tratamento ou rejeição. Esta ideia está novamente relacionada com a ideia do capitalismo e da exclusão.

Uma vez que o critério da pureza é a aptidão de participar do jogo consumista, os deixados fora como um “problema”, como a “sujeira” que precisa ser removida, são consumidores falhos — pessoas incapazes de responder aos atrativos do mercado consumidor porque lhes faltam os recursos requeridos, pessoas incapazes de ser “indivíduos livres” conforme o senso de “liberdade” definido em função do poder de escolha do consumidor. São eles os novos “impuros”, que não se ajustam ao novo esquema de pureza. Encarados a partir da nova perspectiva do mercado consumidor, eles são redundantes — verdadeiramente “objetos fora do lugar” (BAUMAN, 1998, p. 24).

Bauman menciona os templos do consumo, seja no consumo de bens essenciais, como a comida (nos supermercados) ou do entretenimento (nos estádios) - tudo se disputa o consumo. E as suas próprias custas, como ele coloca, essa privatização e individualização impedem a entrada dos “consumidores falhos”, e somente aqueles “afortunados e felizes desfrutam de suas novas liberdades”, em carros e casas que são como muralhas de fortalezas (BAUMAN, 1998, p. 24). Esses dos quais as muralhas “protegem” são, na ideia do autor, o que se entende como sendo a “sujeira” da pós-modernidade. Contudo, este estranho - o outro - não é necessariamente desconhecido:

“Vizinhos do lado” inteiramente familiares e sem nenhum problema podem da noite para o dia converter-se em estranhos aterrorizantes, desde que uma nova ordem se idealiza; inventa-se um novo jogo no qual é improvável os vizinhos de ontem competirem placidamente, pela simples razão de que a nova ordem está prestes a transformá-los em estranhos e o novo jogo está prestes a eliminá-los — “purificando o local”. Fazer alguma coisa em torno do estranho passa a ser o verdadeiro centro das preocupações com a organização. Os estranhos já não são rotina e, desse modo, os meios rotineiros de conservar as coisas puras não são suficientes. Num mundo constantemente em movimento, a angústia que se condensou no medo dos estranhos impregna a totalidade da vida diária — preenche todo fragmento e toda ranhura da condição humana. (BAUMAN, 1998, p. 24).

É interessante a relação que Bauman faz do outro nas sociedades, podendo se aplicar em vários contextos. Ele mostra que os “vizinhos do lado” são produto de uma sociedade e em cada cultura podem ser produzidos. Ele diz:

Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo — num desses mapas, em dois ou em todos três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente,

confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido — então cada sociedade produz esses estranhos (BAUMAN, 1998, p. 27).

Ao mostrar a maneira como os medos e ansiedades fazem parte da vida na pós-modernidade, podemos relacioná-la então com suas manifestações e representações audiovisuais, criadas por pessoas que vivem esses mesmos medos e ansiedades.

A ideia do inimigo ao lado, disfarçado, revelada na cultura da mídia, encontra afinidade no cinema de ficção científica, gênero que permite extrapolar o imaginário para criar inimigos em formas e cenários completamente inusitados. É o que abordaremos no capítulo seguinte, ao entender melhor as características do cinema de ficção científica, seu contexto histórico e como este se conecta com o medo e a alteridade, temas figurativizados na forma de novos seres.

3 O CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA

Quando se trata de ficção científica, imaginamos tanto os livros quanto a versão cinematográfica do gênero, visto que ambas as formas são amplamente divulgadas. J. P. Telotte (2004), se referindo às primeiras produções cinematográficas de ficção científica - especialmente na Europa - revela que algumas das mais importantes foram baseadas em obras literárias dos autores Jules Verne e H. G. Wells. Contudo, foi a partir da década de 1940, com as produções estadunidenses de orçamento elevado, que surgiram os grandes efeitos especiais que transformaram os filmes do gênero em sucessos de bilheteria, e, além disso, em um gênero fortemente relacionado aos países norte-americanos (TELOTTE, 2004, p. 198).

Nas décadas de 1960 e 1970, o mundo passava por mudanças políticas e econômicas que impactam até os dias atuais, na cultura e nas novas configurações de tempo e espaço, especialmente dada a velocidade com que as tecnologias se desenvolveram no período pós Segunda Guerra Mundial - sobretudo aquelas ligadas aos transportes e telecomunicações.

Na tecnologia, novos dispositivos, como os disquetes e as calculadoras, foram criados, e em 1976 os primeiros computadores "Apple", também nos Estados Unidos. Assim como aconteceu com a televisão, essas tecnologias portáteis e digitais redefiniram os espaços de produção e consumo, do público e do privado (BENNETT; STRANGE, 2011); além do mais, a Sony introduziu o Walkman, possibilitando a muitos levarem suas músicas favoritas a qualquer lugar (HALL, 2010).

Dos eventos que marcaram a década de 1960, tiveram destaque internacional: o conflito entre os Estados Unidos da América e a União Soviética na Crise dos mísseis de Cuba (1962); o assassinato do presidente dos Estados Unidos John F. Kennedy; os protestos anti Guerra do Vietnã, que se intensificaram principalmente no ano de 1967; o assassinato de Martin Luther King no mesmo país; o evento musical Woodstock; e o ataque militar à vila Mỹ Lai, no Vietnã. Na mesma época, houve os movimentos de contracultura, inicialmente nos Estados Unidos e Inglaterra, além de outros, como o pacifista, e o feminista e o ambientalista.

Já a década seguinte foi marcada nos Estados Unidos principalmente pela Guerra do Vietnã (que teve as tropas estadunidenses retiradas em 1973) e pelo escândalo de Watergate, que resultou na resignação do cargo pelo então Presidente Richard Nixon, em 1974. Ambos os eventos mencionados levaram a população do país a desacreditar no governo e suas ações, como bem aponta Kellner:

Durante os anos 1970, a recessão econômica mundial fez estourar a bolha de prosperidade do pós-guerra, e o discurso sobre uma "sociedade da pós-escassez" foi substituído por outros, que falavam de diminuição das expectativas, redução do crescimento e necessidade de reorganização da economia e do Estado (KELLNER, 2001, p. 25).

Na mídia os anos 1970 também foram turbulentos. Em 1977 o cantor e ídolo Elvis Presley foi encontrado morto em seu apartamento. Na Europa, o ataque terrorista nos Jogos Olímpicos de Munique, em 1972 também foi impactante ao continente americano e ao mundo, por se tratar de um ambiente até então pacífico e diplomático, o ambiente esportivo, tendo sido usado muitas vezes inclusive para unir governos e criar alianças políticas.

Outra pauta que gerou grande repercussão mundial foi a corrida espacial. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, a Guerra Fria travou uma disputa pela hegemonia política e econômica, polarizando o mundo em torno do capitalismo e do socialismo, liderados pelos Estados Unidos e pela União Soviética, respectivamente. É possível afirmar que foi no ano de 1957, quando o satélite Sputnik foi enviado ao espaço pelos soviéticos, que a disputa começou. Como resposta, no ano seguinte os Estados Unidos criou a NASA para que as pesquisas espaciais tivessem mais incentivos. Numa declaração pública em 1961, o presidente Kennedy anunciou que até o final da década o ser humano seria levado à Lua.

Mas os investimentos vinham dos dois lados. Em abril de 1961, Yuri Gagarin foi o primeiro homem a orbitar a Terra, na nave espacial Vostok 1. A união soviética havia conquistado diversos feitos na corrida. Porém, em 1968, o astronauta e símbolo do poder soviético, Yuri Gagarin, sofreu um acidente em um voo teste e morreu. Pouco tempo depois, em 1969, foi dado o primeiro passo na Lua com Neil Armstrong e Buzz Aldrin. Apesar das controvérsias sobre quem havia ganhado a corrida, em 1969, o feito se concretizou pelos Estados Unidos.

Em Hollywood, especificamente, as décadas de 1960 e 1970 também foram marcadas por inúmeros eventos. No início dos anos 1960, com a criação de novas salas de cinema e centros comerciais, uma grande quantidade de filmes foi lançada. A saga “James Bond”, com Sean Connery (de 1962 a 1965) teve sucesso desmedido. Outros filmes de Hollywood bem sucedidos da década foram “Mary Poppins” (1964), “Dr. Jivago” (1965) e “A noviça rebelde” (1965).

Entretanto, os custos de produção começaram a aumentar gradualmente. Somado a isso, muitos jovens deixavam de frequentar os cinemas, devido às altas nos preços e à necessidade de reservas prévias. Em 1968, três filmes de ficção científica marcam a história do cinema: “2001: uma odisseia no espaço” (Grã Bretanha/Estados Unidos), do diretor Stanley Kubrick; “O planeta dos macacos” (Estados Unidos), dirigido por Franklin Schaffner, e o também clássico europeu “Barbarella” (França/Itália), sob a direção do cineasta francês Roger Vadim. Em seguida, no ano de 1969 a maioria dos estúdios declarou perdas financeiras, e o mercado decaiu até 1972, quando teve alguns filmes de sucesso e apostou em franquias, mas retornou com força apenas após 1975 (HALL, 2010).

Tais eventos mencionados impactaram as produções artísticas que viriam nas décadas seguintes, da mesma maneira como estas mesmas produções foram influenciadas pelos acontecimentos das décadas anteriores e do momento em que foram realizadas - seja pelas mudanças relativas às novas tecnologias disponíveis, ou às alianças políticas, questões econômicas ou medos e ansiedades.

Independente de fatores externos, como a história, no gênero da ficção científica algumas características são sempre presentes, quer seja reproduzido de modo literário ou cinematográfico. São muitas as autoras e autores que falam sobre isso e apresentam as principais características em suas pesquisas. Aqui, porém, abordaremos exclusivamente aquelas autoras e aqueles autores que julgamos serem mais relevantes à teoria e às obras selecionadas, em seu contexto histórico e narrativo. É possível adiantar, contudo, que todos manifestam a dificuldade em um consenso na definição do gênero.

Na criação de uma história de ficção científica - literária e cinematográfica - toda uma nova realidade é construída. Trabalhamos com a ideia de contrafactual, ao tratar destes novos mundos e seres criados. Um dos autores que define e utiliza o termo em seus estudos é Umberto Eco (1989). Segundo o autor, a ficção científica é narrada realisticamente a partir de contrafactuais, que se baseia na seguinte ideia:

“o que aconteceria se o mundo real não fosse semelhante a si mesmo, isto é, se a sua própria estrutura fosse diferente?” (ECO, 1989, p. 167). Diferentemente do conto utópico, o importante na ficção científica são as possibilidades cosmológicas, e não o conteúdo. “Na ficção científica, o mundo paralelo é sempre justificado por rasgos, desfiamentos no tecido espaço-temporal, enquanto na utopia clássica ele é simplesmente um não-lugar dificilmente identificável, um cantinho remoto do nosso próprio mundo físico” (ECO, 1989, p. 168).

Ainda sobre o contrafactual no gênero de ficção científica, o autor afirma que este deve extrapolar algumas linhas de tendências do mundo real, sempre seguindo uma estrutura possível, como uma forma de antecipação que posteriormente assume a forma de uma conjectura (ECO, 1989, p. 169). Diante disso percebemos o caráter científico presente no gênero.

Para Telotte, o gênero da “ficção científica é controverso e motivo de um paradoxo que os estudantes de cinema se deparam quando estudam, que vem de sua própria nomenclatura: é o paradoxo da ciência e da ficção, como “fato e fabricação” (TELOTTE, 2004, p. 3). Orson Scott Card, escritor de ficção científica traz, em seu livro “How to write science fiction” (1990) uma definição simplificada e as características que toda história de ficção especulativa (fantasia e ficção científica) deve ter - ou como ele mesmo explica, algumas histórias podem se encaixar nessa definição e não serem consideradas fantasia ou ficção científica, mas, para ser uma ou outra deve incluir essas características. Para o autor: “a ficção especulativa inclui todas as histórias que ocorrem em um cenário contrário à realidade conhecida”¹⁶ (CARD, 1990, p. 17, tradução nossa). Por isso mesmo, em outros momentos do livro, ele usa o termo “literatura do estanho” como sinônimo.

Sobre as características, Card menciona três principais: as histórias do futuro, já que o futuro também é um desconhecido; as histórias de “mundos alternativos”, aquelas situadas em passados históricos mas com desfechos diferentes - ele exemplifica perguntando, por exemplo, o que teria acontecido se Hitler tivesse morrido em 1939 ou se a crise dos mísseis em Cuba tivesse levado a uma guerra nuclear. E a terceira são as histórias situadas em outros mundos (visto que nunca estivemos em outros mundos). “Em suma, histórias de ficção científica e fantasia

¹⁶ Speculative fiction includes all stories that take place in a setting contrary to known reality.

são aquelas que ocorrem em mundos que nunca existiram ou ainda não são conhecidos.¹⁷ (CARD, 1990, p. 18).

Pensar o futuro em seus detalhes, de forma a prever como a tecnologia será aplicada e a influência desta em nossa rotina. A ficção científica é capaz de iluminar exatamente como chegamos a nos entender mais nitidamente em nossos relacionamentos com o que está fora de nós (PATTERSON, 2013, p. 120). Ou seja, independente de qual a narrativa e a forma optada pelos diretores e produtores para chamar a atenção do telespectador, a mensagem é de reflexão sobre nossas ações presentes. Para isso, utiliza o que é o centro vital do gênero: não os recursos digitais ou efeitos, mas a alteridade. E esta é exposta pela diferença exagerada, mostrando o que acontece em todos os encontros com outras formas de vida, humanas ou não (CARD, 1997).

Ademais, Card confere um exemplo interessante sobre a reação à estranheza: assim como os chimpanzés numa floresta africana, a audiência humana tem concomitantemente medo e atração à estranheza. O chimpanzé, ao confrontar um estranho que não o ataca, vai se distanciar e continuar observando. Nessa observação, se aquele fizer algo interessante, o símio será atraído, pois a curiosidade sobrepõe-se ao medo. Ao contrário, se a ação daquele aparentar ser ameaçadora, o chimpanzé fugirá, pedirá ajuda ou, ainda, tentará assustar o ser estranho, já que aqui, o medo se sobrepõe à curiosidade. É a relação amor-medo, constante nas relações humanas - seja no medo presente no racismo ou na curiosidade quando nos viramos para olhar um acidente na estrada, usando novamente os exemplos do autor. (CARD, 1990, p. 19)

É interessante a relação com as histórias fantásticas: se essa é muito familiar, já conhecida, pode levar ao tédio, pois sabemos o seu desfecho; se for para o outro extremo, do desconhecido, podemos rejeitar e dizemos que a história é incompreensível. Exceção feita a alguns casos, como nas histórias infantis, podemos dizer que deve haver um meio termo que agrada uma maioria. Mas, claramente, esse meio termo varia de pessoa para pessoa, de acordo com seu gosto e experiências vividas.

Ponto central nas discussões da criação de contrafactuais, Cornea (2007) traduz com clareza a ideia defendida aqui sobre a alteridade como base do gênero:

¹⁷ In short, science fiction and fantasy stories are those that take place in worlds that have never existed or are not yet known.

Na ficção científica, as ideias sobre subjetividade e identidade humanas têm sido tradicionalmente estabelecidas numa comparação entre o eu (humano) e o outro (não- humano). Assim, o alienígena, monstro ou robô da ficção científica pode fornecer um exemplo de alteridade, contra a qual uma representação da subjetividade humana "própria" é estabelecida, interrogada e, ocasionalmente, problematizada (CORNEA, 2007, p. 176, tradução nossa).¹⁸

Essa problematização se dá muitas vezes pela característica física similar à dos seres humanos. Entendemos que a comparação somente se estabelece a partir de alguma semelhança entre os dois termos, e só assim ocorre a problematização à qual a autora se refere na citação. Tal semelhança é abordada por Rodrigues, que utiliza para tal o termo familiaridade. Para a autora, “a identidade nasce da diferenciação” (RODRIGUES, 2010, p. 212); a concepção do estranho se dá ancorada ao familiar e por isso não se pode pensar o outro sem que ele reflita a imagem do Eu. Portanto, a ficção científica, ao utilizar seres estranhos em seus filmes, possibilita a reflexão sobre os outros da nossa realidade por meio do recurso da metáfora, que

[...] traduz as ansiedades contemporâneas acerca do multiculturalismo e das políticas sexuais e de gênero. Uma vez que a alteridade é construída a partir de e por oposição ao self ocidental (caucasiano, homem, heterossexual), estes textos permitem apropriação e leituras feministas, ráticas e *queer*, os outros culturais que se reveem nas propostas de alteridade da ficção científica (RODRIGUES, 2010, p. 212).

Além da difícil tarefa de conjecturar a Terra no futuro, outros dois impasses sempre presentes foram o de saber se seria possível viver em outro planeta, e, se eles existem ou vierem a existir, por meio da criação humana, como conviver com outros seres, diferentes de nós.

Para Telotte, algumas marcas são familiares àquele que assiste um filme do tipo: são os foguetes, robôs, cidades futurísticas, encontros extraterrestres, tecnologia fantástica, cientistas (malucos ou em outra forma) (TELOTTE, 2004, p. 4). Essas, todavia, não são determinantes da categoria quando visadas a um estudo

¹⁸ In science fiction ideas about human subjectivity and identity have traditionally been established in a comparison between self (human) and Other (non-human) characters. So, the alien, monster or robot of science fiction may provide an example of Otherness, against which a representation of 'proper' human subjectivity is established, interrogated and, on occasion, problematised.

mais sistemático, e as características do cinema de ficção científica acabam se misturando com o gênero do horror. São filmes com marcas da ficção científica, mas que se misturam com o horror:

Há filmes em que não é tão fácil distinguir se o caos é moral ou civil, se a ordem ameaçada é dada por Deus ou feita pelo homem. Os filmes que mais tipificam o que é considerado por alguns como a “miscigenação” dos dois gêneros são o que comumente chamamos de filme de Monstro ou Criatura. É esse grupo de filmes que faz com que os críticos puristas sejam os mais problemáticos quando tentam fazer distinções bruscas entre os dois gêneros (TELOTTE, 2004, p. 5, tradução nossa).¹⁹

Entendemos que os gêneros possuem pontos em comum, mas, assim como argumenta Telotte, não se trata da mesma categoria. Sobre esse assunto, a pesquisadora britânica Christine Cornea escreveu um livro primordial: *Science fiction cinema - between fantasy and reality* (Edinburgh University Press, 2007), no qual retoma a história do gênero e analisa a produção estadunidense de ficção científica dos anos 1950 até o final do século XX, abordando questões raciais, de gênero e de representatividade.

Telotte (2004) é mencionado por classificar os filmes do gênero junto com o que ele chama de “fantasia”, categoria que ficaria junto com os filmes de terror e os musicais, no que a autora chama de uma tentativa de deixar menos claros os limites entre estes (CORNEA, 2007, p. 6). Novamente, Cornea concorda com o autor ao classificá-los como “fantasia”. O que ela defende, porém, e que estamos de acordo, é a proximidade da ficção científica com o realismo, que não é encontrada nos outros gêneros.

Todos os três gêneros são conhecidos por empregar momentos de espetáculo que parecem dirigir-se diretamente ao público, e cada um construiu um repertório de convenções que raramente são encontradas em gêneros mais alinhados com o realismo clássico. No entanto, embora tanto o musical quanto o de terror tenham o potencial de romper o realismo e, por extensão, a maneira pela qual podemos ver a realidade, eles são mais geralmente considerados

¹⁹ there are films in which it is not so easy to distinguish whether the chaos is moral or civil, whether the order threatened is God-given or man-made. The films which most typify what is considered by some to be the “miscegenation” of the two genres are what we commonly call the Monster or Creature film. It is this group of films which causes purist critics the most trouble when they try to make abrupt distinctions between the two genres.

como separados daqueles gêneros que pretendem imitar ou replicar uma realidade conhecida. Onde o musical e o filme de terror foram amplamente considerados em isolamento de filmes realistas padrão, a ficção científica forjou uma relação com o realismo que o torna um gênero muito mais indeterminado (CORNEA, 2007, p. 6).²⁰

Para finalizar, a autora retoma a ideia de que os três gêneros cinematográficos - musical, horror e ficção científica - podem se misturar sim, mas que mesmo existindo alguns poucos musicais com temas de ficção científica, o que se mescla entre os dois gêneros seria o espetáculo visual. A maior semelhança ficaria por conta da ficção científica e o horror. O que muitos diriam ser um defeito, não distinguir entre os dois, especialmente nos filmes com criaturas e monstros onde a causa do terror se perde entre uma motivação científica ou mágica, ela afirma ser uma vantagem, pois dá possibilidade àquele que assiste interpretar à sua maneira (CORNEA, 2007, p. 7).

A termos de comparação, é interessante a citação de Telotte sobre o texto acadêmico "Children of the Light"²¹ em que o autor Bruce Kawin escreve sobre a conexão dos dois gêneros, o terror e a ficção científica:

Embora admita que os gêneros compartilham muitas características comuns - especialmente cientistas loucos e monstruosos "outros" - e que eles até se "organizam" de maneiras semelhantes - particularmente através de encontros representados com algum outro inesperado e aparentemente ameaçador - ele acredita que suas preocupações fundamentais são bastante distintas e que os dois gêneros "promovem o crescimento de maneiras diferentes." Os filmes de terror, argumenta ele, abordam... o inconsciente "enquanto a ficção científica lida com "o consciente - se não exatamente o cientista em nós, então certamente a parte do cérebro que gosta de especular sobre tecnologia, truques e o futuro perfectível". Além disso, as respectivas "atitudes" são diferentes, particularmente em relação à "curiosidade e abertura dos sistemas"; Isto é, enquanto o horror, ele argumenta, procura fechar a porta ao desconhecido e sugerir quão perigosa pode ser uma curiosidade desenfreada, a

²⁰ All three genres are known for employing moments of spectacle that seem to address the audience directly, and each has built up a repertoire of conventions that are rarely found in genres more closely aligned with classical realism. However, even though both the musical and horror film have the potential to disrupt realism and by extension the way in which we might view reality, they are more usually regarded as separate from those genres that purport to imitate or replicate a known reality. Where the musical and the horror film have largely been considered in isolation of standard realist films, science fiction has forged a relationship with realism that makes it a far more indeterminate genre.

²¹ KAWIN, Bruce F. "Children of the Light." In Grant, ed., Film Genre Reader II, p. 308–29.

ficção científica abre e abraça essa abertura como uma oportunidade de crescimento intelectual. (TELOTTE, 2004, p. 9, tradução nossa).²²

Mesmo compartilhando certas características, como as citadas acima, entendemos que o medo na ficção científica não está relacionada ao horror, mas é por vez um medo mais profundo. O monstro é uma figura usada para representar o tema do medo. O real medo são as incertezas e inseguranças da vida cotidiana. Sobre esses medos, Piassi (2007) traz exemplos dos medos materiais, relacionados ao sonho do avanço tecnológico e conquista do espaço, por exemplo, que quando realizadas acabaram trazendo consequências negativas aos seres humanos, como o aquecimento global e desmatamento, que podem impossibilitar a vida na Terra (PIASSI, 2007, p. 266). Tais temas foram abordados no cinema, como aponta o autor:

Há dezenas de filmes que podem se encaixar em grau razoável nesse enredo, que já foi repetido inúmeras vezes na história do cinema desde “Frankenstein”, que por sua vez é uma representação moderna do mito de Prometeu, como aponta a própria autora Mary Shelley no título de sua obra (“Frankenstein: The Modern Prometheus”). Evidentemente a questão particular que cada filme coloca é diferente, do ponto de vista da ciência. Será possível trazer à vida seres extintos através das técnicas de manipulação de DNA (“Jurassic Park”)? Uma espécie alienígena poderia chegar à Terra e produzir danos ecológicos e eliminar a humanidade (“Alien”)? Será possível restaurar a vida através da eletricidade (“Frankenstein”)? São inúmeros os exemplos (PIASSI, 2007, p. 268)

Complementando os exemplos, o filme “Prometheus” (2012) dá continuidade à ideia de um ser que trai os humanos e estes são castigados, sendo este um filme da saga “Alien”.

Na literatura, segundo Schoereder, a linha seguiu de forma similar ao cinema. Com base em uma linha cronológica, até a década de 1950 os personagens alienígenas eram apenas monstros sem nenhum perfil psicológico ou social elaborados, o que tornava impossível uma aproximação destes com os seres

²² While he admits that the genres share many common features – especially mad scientists and monstrous “others” – and that they even “organize themselves” in similar ways – particularly through their depicted encounters with some unexpected and seemingly threatening “other” – he believes that their fundamental concerns are quite distinctive and that the two genres “promote growth in different ways.” Horror films, he argues, “address . . . the unconscious,” whereas science fiction deals with “the conscious – if not exactly the scientist in us, then certainly the part of the brain that enjoys speculating on technology, gimmicks, and the perfectible future.” Moreover, he suggests, the genres’ respective “attitudes” are different, particularly toward “curiosity and the openness of systems”; that is, while horror, he argues, seeks to close the door on the unknown and to suggest how dangerous an unbridled curiosity can be, science fiction opens it and embraces that very openness as an opportunity for intellectual growth.

humanos (SCHOEREDER, 1986). Foi a partir dessa década que se desenvolveu o campo antropológico das grandes civilizações alienígenas, que tornou-se um dos itens fundamentais do gênero. “Os escritores começaram a imaginar a série de dificuldades que surgiriam dos contatos entre seres humanos e alienígenas, e o choque inevitável entre raças com desenvolvimentos culturais completamente distintos” (SCHOEREDER, 1986, p. 58). A imaginação deu abertura a narrativas como “Os Monstros”, de Robert Sheckley (1953), em que a história é contada pelo alienígena, e os humanos são “as outras criaturas”.

O mesmo acontece em “Os Senhores dos Sonhos” (1960) em que o autor Chad Oliver desenvolveu a história trabalhando com antropólogos e linguistas para tentar estabelecer contato com uma raça alienígena: “é um excelente exemplo de um contato inesperado, uma vez que os seres encontrados num planeta têm certa semelhança física com os humanos, e estes contam de antemão encontrar uma civilização com algum desenvolvimento técnico” (SCHOEREDER, 1986, p. 60). Contudo, eles não possuem ferramentas nem nada que seja material, só os sonhos. À vista disso, o conflito se dá pois os Merdosi, estes seres alienígenas, não se interessam pelos humanos, visto que tudo o que temos são palavras e utensílios. Há grandes dificuldades de entendimento, que no desfecho eles enfim conseguem se comunicar, antes que a Terra invada e arrase o povo Merdosi. Schoereder analisa que “o conceito de ser ‘diferente’, sem ser superior ou inferior, está um pouco afastado do nosso entendimento demasiadamente ‘científico’” (SCHOEREDER, 1986, p. 62). Surgem então outras espécies de alienígenas, tais quais os macacos e os répteis, como aparece no livro de Ursula le Guin - “Floresta é o nome do mundo”, de 1972. Para o autor:

De uma maneira geral, os escritores compreenderam que de nada adiantava inventar monstros inverossímeis e atemorizantes, apenas transformando sua aparência exterior. Não que os seres “diferentes” deixassem de aparecer. Na realidade, eles são indispensáveis, porque a evolução da vida em outros planetas deverá ocorrer de maneira totalmente diversa da nossa. Essa mudança no modo dos escritores encararem os contatos na ficção ocorreu em grande parte devido ao aumento do interesse científico com relação aos contatos com extraterrestres, principalmente a partir da década de 60, quando o homem começou a explorar o espaço de maneira mais intensa e sistemática, culminando no lançamento da astronave Pioneer 10, em 1972, que é considerada a primeira tentativa oficial de contatar com seres alienígenas, através da mensagem que ela leva gravada numa placa de alumínio anodizado a ouro (SCHOEREDER, 1986, p. 63).

Acreditamos ser importante fazer este paralelo com a literatura visto que as duas formas - escrita e audiovisual - caminham juntas, uma influenciando a outra com referências daquilo que eram as principais preocupações políticas da época em que eram produzidas.

A ficção científica, dentro do gênero da fantasia, trata da inquietação humana frente ao desconhecido; ela cria uma atmosfera em torno do acontecimento, de uma existência habitada pela inquietude. Na literatura fantástica, o escritor francês Guy de Maupassant se destacou em muitos de seus contos sombrios, como o *Horla* e o *Lobo*. Neste último, José Thomaz Brum, no prefácio do livro "Contos Fantásticos" (1997) revela a ideia por trás do conto: "o animal, que exhibe a estranheza e a alteridade de uma outra visão, de uma outra perspectiva" (BRUM, 1997, p. 8). Outros títulos do livro são "O medo" e "O homem de Marte". Maupassant escreveu muitos de seus contos fantásticos no fim do século XIX, tempo de incerteza com relação ao futuro, especialmente na Europa, onde o desenvolvimento industrial e a era do aço e do metal substituem a madeira, possibilitando a representação dos medos da sociedade época.

Tanto Brum quanto Telotte baseiam-se nos estudos do linguista e crítico literário Tzvetan Todorov para tratar da fantasia e do fantástico. Para o autor, no fantástico existe em uma espécie de escala deslizante com duas outras formas que Todorov denomina o estranho e o maravilhoso. Enquanto a narrativa estranha frisa o inconsciente ou, mais genericamente, a mente como uma força produzindo eventos aparentemente inexplicáveis, e o maravilhoso no reino sobrenatural ou espiritual, ao invadir e desafiar o nosso mundo cotidiano, o fantástico ocupa esse ponto de "hesitação" entre os dois: o reino do que poderia ou não ser, onde a realidade em si parece um enigma, esperando por nós para reconstruí-lo. É, na verdade, uma forma de fronteira, que só pode existir em uma situação liminar, à medida que tentamos classificar como a narrativa se relaciona e desafia nossa visão normativa da realidade. Para utilizar a teoria de Todorov, Telotte classificou as histórias de ficção científica por aquilo que ele denominou "fascinações".

Primeiro, o impacto de forças fora do reino humano, de encontros com seres alienígenas e outros mundos (ou outros tempos); Em segundo lugar, a possibilidade de mudanças na sociedade e na cultura, operadas pela nossa ciência e tecnologia; E em terceiro

lugar, as alterações tecnológicas e as versões alternativas do eu (TELOTTE, 2004, p. 12, tradução nossa).²³

Ao considerar esses encontros com forças/seres alienígenas como um tipo de narrativa maravilhosa, a preocupação com as sociedades futuristas no contexto da categoria fantástica de Todorov, e as alterações do eu como estranho, poderíamos não só começar a satisfazer um elemento desse desejo comum por padrão, por organização, pela delimitação racional da qual a maioria dos pensamentos de gênero parece invariavelmente surgir, mas também melhor conceituar o parentesco ou a sobreposição entre vários gêneros - especialmente o horror e o musical - que em várias ocasiões poderia ser desenhado sob esse amplo título de fantasia (TELOTTE, 2004, p. 14).

Em “Alteridade, tecnologia e utopia no cinema de ficção científica norte americano: a tetralogia alien” (Universidade de Coimbra, 2010), Rodrigues (2010) também fala do sujeito pós-moderno. Ele foi criado às sombras do ser ocidental moderno, e esta crise tem como consequência a distorção das noções de espaço, tempo e até de realidade. Os produtos midiáticos seguem os anseios da população, e, para a autora, as narrativas trabalhadas na ficção científica, como discurso da pós-modernidade, refletem essa crise de identidade mencionada.

Objetivando a fundamentação de sua hipótese, a autora faz um completo histórico das narrativas de ficção científica, que ela denomina “gênero de fronteira”, termo utilizado para designar aquele que fica num campo de mistura entre o histórico e o literário. Em suas palavras: “a ficção científica é um fenômeno híbrido, de fronteira, onde confluem a história, a ciência e a religiosidade, e onde se combinam a fantasia e a realidade, a racionalidade e a imaginação, o encantamento e a crítica, passados alternativos, presentes possíveis e futuros imaginados (RODRIGUES, 2010, p. 25).

Ela menciona três autores: Mark Rose (1981), Carl Malmgren (1991) e Gwyneth Jones (2003). O primeiro, segundo Rodrigues, considera o encontro do humano com o não-humano o grande paradigma da ficção científica, e a relação se projeta em quatro possibilidades: espaço, tempo, máquina e monstro. Malmgren, de maneira simplificada, divide as narrativas da ficção científica em “actants” e “topoi”, a

²³ first, the impact of forces outside the human realm, of encounters with alien beings and other worlds (or other times); second, the possibility of changes in society and culture, wrought by our science and technology; and third, technological alterations in and substitute versions of the self.

primeira se referindo a introdução de um “novum” que implica numa nova forma de alteridade, e a segunda divisão nas narrativas utópicas e distópicas, na qual a introdução do estranhamento se dá pelas tecnologias, ou outra mudança social. Por último, Jones distingue a ficção científica pelos denominados ícones, que são quatro: um com naves espaciais, foguetes e ambientes virtuais; outra com os robôs, aliens, ciborgues e andróides; uma terceira com os mundos virtuais e o quarto por cientistas loucos e donzelas em perigo, sendo menos frequente sua aparição (RODRIGUES, 2010, p. 89). A alteridade na ficção científica também é citada no trabalho de Fatima Oliveira (2001):

A justaposição entre o conhecido e o estranho, o eu e o outro, o existente e o não-existente, revela que o tema comum à fábula, ficção científica e fantasia é a interrogação de nossa humanidade e de nosso mundo a partir da presença de um outro ser (pigmeus e trogloditas, alienígenas e robôs, ou duendes e ogros) ou de um outro mundo (as culturas orientais, os planetas longínquos, os reinos de fadas) (OLIVEIRA, 2001, p. 10).

De acordo com a autora, o monstro (o “outro”) “não se situa fora do domínio do humano, mas em seu limite. Quando erigimos fronteiras, apontamos também as condições de seu dissolvimento” (OLIVEIRA, 2001, p. 10). É interessante abordar este ponto de vista da diferença aplicado ao conceito que a autora denomina de fronteira. Somente ao mostrar o diferente é possível pensar no sujeito, em si-mesmo. Para ela, as fronteiras da ficção científica podem ser entre humano e não-humano, real e virtual, visível e invisível, ciências humanas e teórico-experimentais, “o que confere o caráter múltiplo de suas histórias e temas” (OLIVEIRA, 2001, p. 10). E, ainda,

Temos a dimensão da dificuldade em elaborar uma abordagem adequada à ficção científica. Mas, por que um modo de narrativa tão facilmente reconhecido por seus ícones insiste em escapar dos aportes teóricos mais inclusivos? Espaçonaves, seres extraterrestres, robôs, supercomputadores, planetas longínquos, viagens no tempo e a lugares exóticos ou inexplorados, histórias alternativas e humanos com superpoderes. Certamente todos esses ícones referem-se a perspectivas trazidas por um imaginário científico e tecnológico. Referem-se também a mudanças: no espaço, no tempo, no homem, no seu modo de percepção da realidade. Associam desenvolvimento tecnológico a novas experiências do sujeito e, conseqüentemente, novas formas de organizações sociais (OLIVEIRA, 2001, p. 9).

Novamente relativamente ao medo, Kellner traz considerações importantes acerca dos anseios da sociedade estadunidense na década de 1970, figurativizados em filmes como “O exorcista” (1973), “O massacre da serra elétrica” (1974), “Carrie, a estranha” (1976), “Alien” (1979), “O iluminado” (1980):

Um subtexto desses filmes é a perplexidade e o terror da população diante da crise econômica, das aceleradas mudanças sociais e culturais, do caráter quase epidêmico do câncer, das doenças causadas pela expansão industrial, da AIDS, bem como da instabilidade política e da aniquilação nuclear. A enorme popularidade dos filmes de terror após a década de 1970 leva a crer que algo está profundamente errado na sociedade americana, e o exame desses filmes poderá ajudar a revelar algo sobre a fonte dos medos contemporâneos” (KELLNER, 2001, p. 164).

Tais filmes serviram de inspiração para muitos outros que viriam na década seguinte. Podemos associar esse aumento dos filmes de terror e ficção científica de grande bilheteria ao fato de que os problemas não desapareceram, e o cinema continuou levantando as principais ansiedades da sociedade estadunidense. Concluimos, portanto, que as grandes produções da década de 1970 citadas acima iniciaram uma onda de filmes lucrativos que são vistas até os dias atuais, como reforça Kellner ao citar sua popularidade:

A revista “Variety” afirmava que, em 1980, os filmes de terror e de ficção científica teriam gerado mais de um terço da renda de bilheteria, prevendo que em 1981 essa fração subiria para a metade²⁴. A revista “Cinefantastique” (Vol. 9, N^{os}. 3-4 (1980) p. 72) dizia, numa reportagem retrospectiva da década, que metade dos dez filmes mais rentáveis do período são de terror e de ficção científica. A popularidade dos filmes de terror continua até hoje. (KELLNER, 2001, p. 164).

Kellner segue seu raciocínio com exemplos de como o período histórico influenciou o cinema e a criação dos monstros protagonistas de cada filme. Na Alemanha, pós Primeira Guerra Mundial, houve um aumento nos filmes de terror, assim como aconteceu na depressão estadunidense em 1930. Ele menciona os filmes de terror e ocultismo – relacionado ao conhecimento de eventos paranormais – que surgiram numa onda a partir do fim da Guerra Fria e corrida armamentista. Os saberes ocultistas, como ele coloca, foram se acumulando e sendo apropriados pela

²⁴ Ver: “Terror Sci-Fi Pix Earn 37 percent of Rentals - Big Rise During 10-Year-Period” (3 de janeiro de 1981).

cultura da mídia estadunidense, para nos anos 1970 e 1980 serem empregados em busca de respostas às crises econômicas e o mal estar cultural. São expressões simbólicas de medos sociais, tematizadas em filmes conservadores de terror, com monstros, possessão demoníaca e outros que podem ser derrotados pelas instituições religiosas (como em “O exorcista”) e familiares (“Poltergeist”) (KELLNER, 2001, p. 166).

Enquanto *ET* apresenta uma alegoria otimista e encantadora da mesma classe, *Poltergeist* apresenta seu lado sombrio e seus pesadelos numa história em que o outro, o estrangeiro, não é um extraterrestre amigo que chega de fora da sociedade para ajudá-la, mas que emerge ameaçador de dentro do sistema socioeconômico e do subconsciente social para aterrorizar pessoas comuns da classe média, as pessoas principais do filme. Portanto, enquanto *ET* é uma fantasia de cunho infantil em torno da esperança, *Poltergeist* é um mergulho simbólico nos medos universais e especificamente americanos, que assume a forma de pesadelo alegórico, cuja decodificação deve dizer algo sobre a vida cotidiana da era Reagan (KELLNER, 2003, p. 167)

Ainda sobre as figuras monstruosas, Messias fala de “figurações dos sintomas da cultura”, encarnados nos seres monstruosos. Para ele, o monstro, os animais e até objetos são representações do humano na forma de outro, no qual ele exemplifica: “nos anos de 1950, o outro do americano macarthista se viu projetado nas formas horripilantes e escarlates dos marcianos da ficção científica cinematográfica.” (MESSIAS, 2017, p. 30). Se estes medos são tão presentes na sociedade, por qual motivo são eles alegoricamente representados, e não de maneira explícita? Para Kellner, os filmes de terror (e poderia acrescentar também aqueles com elementos do terror) são escolhas mais acertadas visto que os filmes realistas seriam “dolorosos demais para serem enfrentados e explorados” (KELLNER, 2003, p. 166).

Assim como vimos no capítulo 2, os medos ressurgem agora no contexto cinematográfico. Kellner aplica os conceitos de medo e horror - os medos da sociedade, especialmente da classe média, como o medo de perder o poder de consumo e o emprego, visto que esta classe é público alvo destes filmes estadunidenses, e nos mostra por meio de análises quais podem ser algumas das figuras utilizadas para tratar dos temas do medo e da alteridade no cinema. Do mesmo modo como faremos no capítulo seguinte, no qual, utilizando as considerações anteriores, bem como as “figurações dos sintomas da cultura”,

veremos os conceitos do medo e da alteridade, bem como as características do cinema de ficção científica, agora de forma aplicada. Quais são os atributos das criaturas e seres monstruosos que podem estar relacionados aos atributos de nós seres humanos? De que maneira estas criaturas são representadas? Quais dos medos contemporâneos que já discutimos são transmitidos por essas criaturas? Tais são algumas das perguntas que pretendemos esclarecer e abordar por meio da análise dos filmes “Alien” e “O planeta dos macacos”, os quais julgamos ser bons representativos do gênero do cinema de ficção científica das décadas de 1960 e 1970.

4 ANÁLISES

Conforme apresentado no capítulo anterior, alguns elementos são marcantes para o reconhecimento do cinema de ficção científica: por exemplo, a aproximação com a ciência e a tecnologia, os robôs, ciborgues e andróides, as viagens no tempo e no espaço. Referente à narrativa, é o retrato da concepção do estranho ancorada ao familiar, da alteridade na sociedade, que marca o gênero. Todavia, a alteridade se dá de maneira figurativizada, extrapolando os medos e, em alguns casos, criando seres que causam estranhamento para representá-los.

Em seguida analisaremos duas diferentes perspectivas do “medo do outro”, por meio de dois filmes que abordam o encontro de seres humanos com seres não-humanos: “Alien - o oitavo passageiro” e “O planeta dos macacos”. Entendemos que ambos, cada um a seu modo, mobilizam as concepções trazidas por Hall sobre a representação do outro:

Pessoas que são de alguma forma significativamente diferentes da maioria deles, em vez de "nós", estão freqüentemente expostas a essa forma binária de representação. Eles parecem ser representados através de extremos binários agudamente opostos, polarizados, bons/maus, civilizados/primitivos, feios/excessivamente atraentes, repelentes-porque-diferentes/convincentes-porque-estranhos-e-exóticos. E muitas vezes eles são obrigados a ser as duas coisas ao mesmo tempo!²⁵ (HALL, 1997, p. 229, tradução nossa).

Tais representações, como vimos, se dão por meio da linguagem, composta de signos. A semiótica, como teoria da significação, estuda a “vida” dos signos: seu sistema e sua atuação na forma de discurso, e sua inserção na comunicação social. Para interpretar de forma a assegurar e reforçar sua coerência na narrativa, não é suficiente, para a semiótica francesa, a leitura semântica em nível lexical, mas necessita também a organização discursiva em seu conjunto. Cria-se então uma associação entre sistema e processo, que é realizada principalmente pela semiótica

²⁵ people who are in any way significantly different from the majority 'them' rather than 'us' - are frequently exposed to this binary form of representation. They seem to be represented through sharply opposed, polarized, binary extremes - good/bad, civilized/primitive, ugly/excessively attractive, repelling-because-different/ compelling-because-strange-and-exotic. And they are often required to be both things at the same time!

francesa, sob o impulso de A. J. Greimas (BERTRAND, 2003). Na teoria semiótica, portanto, “sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob a forma de uma construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 415). Sobre linguagem e representação, Hall (1997) afirma:

A "linguagem" fornece, portanto, um modelo geral de como a cultura e a representação funcionam, especialmente no que veio a ser conhecido como abordagem semiótica, sendo a semiótica o estudo ou "ciência dos signos" e seu papel geral como veículos de sentido. cultura. Em anos mais recentes, essa preocupação com o significado tomou um rumo diferente, sendo mais preocupada, não com os detalhes de como funciona a "linguagem", mas com o papel mais amplo do discurso na cultura (HALL, 1997, p. 6).

A semiótica francesa tem parte de suas raízes na teoria da linguagem, e na concepção de Saussure da língua como instituição social. As outras raízes estão principalmente na antropologia cultural (com Levis-Strauss) e na fenomenologia (com Husserl, Merleau-Ponty e Ricoeur). A respeito de suas origens, Bertrand explica que:

Esta contextualização da semiótica, no seio das disciplinas que a inspiraram ou que ela acompanhou, deve ser entendida como um simples balizamento. Trata-se apenas de mostrar aqui como, aquém de toda a singularidade teórica e metodológica que lhe é peculiar entre as ciências da linguagem, a semiótica é um produto interdisciplinar. Um discurso “com vocação científica” sobre o sentido tem necessariamente ligação com a linguagem que o estrutura, com as produções significantes e transculturais das sociedades que o modelam e com os postulados epistemológicos que fundamentam as condições de sua análise (BERTRAND, 2003, p. 22).

Novamente relacionado ao caráter multidisciplinar da semiótica, Lotman (1981, p. 10) reafirma que ela coexiste e intervém com outras ciências na busca de novos objetos e de novos setores de aplicação. Trata-se de uma teoria que está sempre em mudança e evolução, adaptando-se e utilizando outras áreas de pesquisa para se constituir.

Para a semiótica greimaisiana, desde que se possa identificar uma mudança de estado de um sujeito, todo texto pode ser interpretado como uma narrativa. Estas podem se manifestar de modo verbal ou não-verbal (como a música e as artes); e quando há a presença de ambos os modos, se diz serem sistemas sincréticos, como ocorre, por exemplo, no cinema e nas histórias em quadrinhos. Os conteúdos

podem se modificar para se manifestar de mais de uma forma, como um romance que se transforma em dança, ou uma adaptação para o cinema.

O chamado “percurso gerativo do sentido” se divide em patamares, ou níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Os dois primeiros se encontram num nível relacionado às estruturas semio narrativas, tanto no componente sintático quanto no semântico, ao passo que o último se encontra dentro das estruturas discursivas (de actorialização, temporalização e espacialização, no componente sintático, e à semântica discursiva, tematização e figurativização, no componente semântico) (FIORIN, 2009, p. 20).

De acordo com Barros (2004, p. 116) O discurso não é a reprodução do real, mas a criação de efeitos de realidade, pois se instala, entre mundo e discurso, a mediação da enunciação. Ele tem duas dimensões: a sintática e a semântica. E é no nível discursivo que definem-se as pessoas, o tempo e o espaço no discurso. O filme “O Rei Leão”, por exemplo, utiliza, a nível narrativo a história da peça Hamlet, de Shakespeare, como base. Todavia, sua discursivização é modificada nas categorias de actorialização, temporalização e espacialização (parte do componente sintático das estruturas discursivas). Ao invés de se passar com o personagem Hamlet, na Dinamarca, o personagem principal é Simba, e a história se passa em outra temporalização, na savana africana.

O tratamento dos temas é garantia de manutenção semântica, na passagem do narrativo ao discursivo, cabendo à figurativização o acréscimo de sentido previsto na conversão. As estruturas discursivas são, ao mesmo tempo, mais específicas e mais complexas e “enriquecidas” que as estruturas narrativas e fundamentais. O exercício da análise textual tem mostrado, porém, que não existem discursos não-figurativos e sim discursos de figuração esparsa, em que assumem relevância as leituras temáticas. Os discursos literários, denominados figurativos, e os científicos, considerados não-figurativos, diferenciam-se, na verdade, por graus de figurativização, a serem examinados nos procedimentos de figurativização semântica. “Denomina-se figuração a instalação pura e simples das figuras semióticas, ou seja, a passagem do tema à figura, e iconização, seu revestimento exaustivo com a finalidade de produzir ilusão referencial” (BARROS, 2001, p. 115). Vejamos como exemplo a figura da França, o país europeu. Como exemplo de valores icônicos, há o mapa do país e personalidades da nação, figuras ilustres. Já

no exemplo de representação abstrata, Barros cita valores como equilíbrio e equidade e símbolos que representam estes valores.

No cinema vemos imagens, sons e representações que refletem uma figura, como no exemplo da França. As representações abstratas e valores icônicos, a passagem do tema à figura pode ser sutil e por vezes subjetiva, mas quando estudada pode gerar boas referências.

As figuras dos já mencionados filmes “Poltergeist” e “ET”, por exemplo, foram analisadas por Kellner (2001), ao falar dos valores da sociedade estadunidense: o tema do medo, do consumismo e da vida familiar, que eram as inseguranças da classe média na era Reagan, referentes à casa e à família são as referências do autor. Ele cita o medo da alteridade racial e social, do que chamou de destruição da utopia da classe média suburbana, representado pelos funcionários que aparecem ainda no início do filme para trabalhar na piscina da família - “a piscina, em si, é um símbolo da prosperidade da classe média” (KELLNER, 2001, p. 172) - estes têm outra etnia, de pele mais escura com relação àquela da família classe média branca. Não só vemos o confronto desses valores, mas também o filme mostra o medo de doenças do século, como o câncer, e até o medo do domínio da televisão. “*Poltergeist*, portanto, apresenta um panorama de imagens simbólicas dos pesadelos americanos contemporâneos” (KELLNER, 2001, p. 176).

Sob a mesma perspectiva, o filme “ET” faz uma outra formulação sobre os mesmos valores. O garoto, protagonista da história se conecta ao alienígena, e quando este vê uma cena de um beijo na televisão, aquele acaba beijando uma menina de sua escola. É o medo da reprodução do que se vê nas telas. Sobre as diferentes tematizações, Barros explica:

Tematização é a formulação abstrata dos valores, na instância discursiva, e sua disseminação em percursos. É possível, a partir de um mesmo valor, obter-se mais de um percurso temático. O objeto-valor do /poder-fazer/ e do /poder-ser/ da dominação ocorre, por exemplo, no poema infantil ‘A galinha’, de Chico Buarque, sob a forma de tema socioeconômico (relação patrão-operário), sexual (relação homem-mulher) e político (relação entre estado e subversão da ordem), entre outros (BARROS, 2001, p. 116).

O filme “M.I.B - Homens de Preto”, citando aqui um novo exemplo, tem um tema relativo à imigração nos Estados-Unidos. Os alienígenas convivem com os seres humanos, mas são fortemente monitorados pelos Homens de Preto. Até que

um dia um grupo terrorista de alienígenas disfarçados invade a Terra e pretende atacar o planeta, ameaçando as vidas humanas. Esse tipo de narrativa está presente em outras narrativas e reafirma um discurso de controle de políticas anti-imigração. Adicional ao exemplo de figuratividade, sobre o qual explicou Isaac Asimov em um de seus artigos, é a ideia de que Mordor, uma região da Terra-Média em “O senhor dos anéis” é o mundo industrial “que se desenvolve lentamente, tomando conta de todo o planeta, que ele consome e envenena” (ASIMOV, 1984). E continua:

Os elfos representam a tecnologia pré-industrial que está desaparecendo da cena. [...] E o anel? ele constitui o fascínio da tecnologia; a sedução das coisas feitas com maior facilidade; dos produtos fabricados em maior quantidade; dos aparelhos, em sua tentadora variedade. Ele é a pólvora, o automóvel, a televisão; é todas as coisas de que o homem procura apoderar-se, quando não as possui; todas as coisas de que não consegue abrir mão, quando as têm. (ASIMOV, 1984, p. 366).

Para fazer essas associações, Asimov contextualiza a história e a época de sua criação, inclusive trazendo fatos da vida de Tolkien. Ele usa alguns elementos (o anel, os elfos) para reafirmar sua posição sobre Mordor, justificando a utilização do tema pelo autor da trilogia. Como afirmado por Bertrand (2003, p. 213) “para ser compreendido, o figurativo precisa ser assumido por um tema”. A tematização é um elemento da linguagem, que consiste em “dotar uma sequência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais” (BERTRAND, 2003, p. 213).

Tais “camadas” apresentadas (mundo industrial, mundo ficcional), estão em diferentes níveis de abstração. Na figurativização, um conteúdo dado é mostrado de forma abstrata que possui um correspondente no “mundo natural”, no mundo dos sentidos, com uma percepção na realidade comum. Não só na troca de palavras, mas também de símbolos, imagens e outras representações.

Os discursos mais concretos estão presentes nas conversas cotidianas, no texto religioso e discurso jornalístico ou publicitário, enquanto os mais abstratos seriam os discursos teórico, científico, filosófico, etc. (BERTRAND, 2003, p. 154). Por exemplo, uma tese sobre o impacto da crise econômica brasileira na educação com explicações sobre a mudança e sugestões de melhoria é um texto temático; já uma peça de teatro ou uma música sobre isso são textos figurativos sobre o

assunto. Eles fazem uma representação do assunto. A descrição e a narração são figurativas, criam simulacros do mundo, enquanto o texto dissertativo tenta explicar o mundo.

Em nossa cultura, as ações são acompanhadas de sentimentos, que são investigados pela vertente da semiótica das paixões, especificamente daqueles sentimentos que resultam na mudança de estado do sujeito. Essa área permite estudar “textos narrativos fundados sobre um processo de construção ou de transformação do ser do sujeito e não apenas do seu fazer” (FIORIN, 2007, p. 10). São quatro as modalidades da paixão: querer, dever, saber e poder, e as paixões são caracterizadas pela negação e combinação dessas modalidades (querer ser, não querer ser, querer não ser e não querer não ser). As paixões podem ser simples ou complexas, de acordo com o número de modalidades que a compõe e o seu percurso gerativo, ou seja, se esta necessitava uma organização narrativa anterior. A cobiça, por exemplo, é descrita como um querer ser (paixão simples). Mas com diferente modulação tensiva o querer ser da cobiça pode se tornar desejo, o anseio, a ambição.

A análise do programa narrativo segue uma estrutura centrada nas relações entre o sujeito e o objeto. Porém, mesmo com variações, esse modelo está centrado na razão, e deixa de considerar outros efeitos que podem agir sobre o sujeito, “paixões” que se opõem à razão e à ação. Assim como o esquema discursivo canônico, ele segue um percurso: disposição -> sensibilização -> emoção -> moralização.

Fica claro, então, que uma investigação sobre paixões não deve restringir-se apenas às investigações dos arranjos modais, embora essa atitude seja indispensável. Um estudo sobre paixão que se restringe à análise dos arranjos modais não consegue explicar o fato de uma mesma sequência modal poder produzir diferentes efeitos passionais. Por exemplo, um não querer ser, associado a um não poder não ser, pode levar o sujeito ao desespero, à angústia, ao medo, à vergonha. Torna-se claro, assim, que o estudo sobre as paixões deve ir além dos arranjos modais. E ir além dos arranjos modais significa analisar não fragmentos do discurso (sobretudo daquelas partes relacionadas ao sujeito de estado), mas o discurso como um todo. E, para isso, faz-se necessária uma investigação sobre as relações actanciais do discurso, dos programas e dos percursos narrativos e não

apenas dos arranjos de modalidades que, de forma mais direta, constituem a existência dos sujeitos. Complementando,

elas ganham uma aspectualização (por exemplo, o remorso diz respeito à ação acabada, enquanto o medo concerne ao não começado; a ira é pontual, enquanto o rancor é durativo); uma temporalização (há paixões voltadas para o passado, como a culpa, ou para o futuro, como o temor) e uma modulação tensiva (há estados patêmicos intensos, como o furor, e extensos, como o enfado: aqueles parece terem objeto bem definido, como acontece com a tristeza, a felicidade, a indignação; estes têm um campo de referência que parece incluir tudo, como no sentimento de culpa, na melancolia, na apatia) (FIORIN, 2007, p. 11).

Entendemos, portanto, que o texto é uma construção que simula o mundo, texto este o qual a semiótica propõe olhar. Enquanto uma proposta com aspiração científica, como diz o próprio Greimas, a semiótica desenvolve um modelo de análise para descrever, em seu ponto de vista, a geração do sentido, ou seja, a significação.

Em outra perspectiva, agora sobre a semiótica dos conceitos de vergonha e medo, Lúri Lotman (1981) faz importantes considerações. Primordialmente, como ponto em comum (do ponto de vista psicológico), a vergonha e o medo são parte da cultura como limitadores do comportamento natural do homem (LOTMAN, 1981, p. 237). No mesmo ensaio, o autor prossegue com as diferenças dos mesmos. Enquanto o medo é instintivo/ animal/ natural, a vergonha é cultural. Ela está relacionada à honra, e portanto relacionado ao “nós”, a uma identidade cultural. O medo, por outro lado, está relacionado à coerção, e, portanto, ao “eles”, ao “outros”:

Na primeira fase do funcionamento duma colectividade humana foi necessário um mecanismo distinto dos existentes no mundo animal. Como o mecanismo do medo é perfeitamente conhecido no mundo animal, enquanto o da vergonha mostra ser especificamente humano, foi precisamente este último que serviu de base à regulamentação das primeiras proibições humanas (antes culturais). Tratou-se de normas para a realização de exigências fisiológicas: sem dúvida, o estrato mais antigo do sistema das proibições culturais. A transformação da fisiologia na cultura é regida pela vergonha. (LOTMAN, 1981, p. 238)

O medo e a vergonha estão, portanto, diretamente relacionados com a cultura e a evolução da sociedade. São mecanismos psicológicos fundamentais, como

afirmou Lotman, que passaram a ter papel no ser humano como um “animal político”.

Vejamos, portanto, de que maneira podemos mobilizar tais conceitos nas análises dos dois filmes a seguir.

4.1 O PLANETA DOS MACACOS

Com tudo para dar errado, com uma refilmagem que gerou prejuízos em 2001, a ideia permanece tão poderosa quanto na época de seu lançamento. Estas foram as palavras de Steven Jay Schneider ao descrever “O planeta dos macacos” (Fox Filmes, 1968), no livro “1001 filmes para ver antes de morrer” (2008). Com frases marcantes e maquiagem impecável (John Chambers ganhou um Oscar pelo trabalho), a história é bastante popular. O filme foi aclamado como um dos melhores do ano, conseguindo uma bilheteria inicial de US\$33 milhões, grande feito para a época. “O planeta dos macacos” teve quatro continuações: “De volta ao planeta dos macacos” (1970); “Fuga do planeta dos macacos” (1971); “A conquista do planeta dos macacos” (1972) e “A batalha do planeta dos macacos” (1973). Além das continuações e refilmagens “Planeta dos macacos” (2001) - remake, “O planeta dos macacos: a origem” (2011), “Planeta dos macacos: o confronto” (2014) e “Planeta dos macacos: a guerra” (2017), resultou também em jogos de videogame, histórias em quadrinhos, duas séries de televisão e até em paródias em episódios de outras séries animadas.

No “Historical dictionary of science fiction cinema” (2010), Keith Booker coloca-o como um dos mais icônicos filmes de ficção científica de todos os tempos, que inclui uma das cenas mais memoráveis do gênero. Em reportagem para a revista “Rolling Stones” a franquia foi chamada de “uma das mais amadas”, contendo aquilo que todas as histórias “e se” (“what if”) deveriam fazer: “ser um espelho para a humanidade e refletir nossos próprios conflitos [...]” (KAYE, 2014, online).

O longa-metragem foi adaptado do livro de Pierre Boulle, de 1963, e conta a história do astronauta George Taylor, que junto a outros dois astronautas aterrissam em um local desconhecido. Tem-se a seguinte fala de início:

Em uma hora terão se passado seis meses desde que decolamos do cabo Kennedy. Seis meses no espaço. Pelo nosso horário, quero dizer. Conforme a teoria do Dr. Hasslein sobre viagem no espaço quase à velocidade da luz, a Terra envelheceu quase 700 anos desde que partimos, enquanto nós quase não envelhecemos. Talvez. Mas isto é uma verdade: os homens que nos enviaram a esta jornada morreram há muito tempo. Você que me lê agora é de outra linhagem. Espero que uma melhor. Eu deixo o século XX sem arrependimentos. (ele começa a preparar sua injeção para dormir) Mas, uma outra coisa... se alguém estiver escutando. Nada científico. É meramente pessoal. (1972 é o ano que aparece na tela) Daqui de cima, tudo parece diferente. O tempo não tem medida. O espaço não tem fronteiras. Aniquila o ego de qualquer homem. Sinto-me só. (PLANETA DOS MACACOS, 1968, 8").

Enquanto continua a gravação, Taylor acende seu último charuto antes do sono criogênico. Ao terminar o charuto, olha uma última vez na tela de comando, que mostra: "data na Terra: ano 2673". Quando acordam, estão no ano terrestre de 3978. Stewart, a única astronauta a bordo, morreu na espaçonave por algum erro na programação de seu sono, e é encontrada com aparência envelhecida. A personagem não chegou a ter falas no filme.

Durante a primeira exploração do planeta, Landon e Taylor discutem onde estão - qual galáxia ou planeta poderia ser, Taylor fala que a questão não é onde estão, mas quando estão, deixando claro num tom pessimista que todos aqueles que conheciam estão provavelmente mortos. Dodge, que caminha à frente, faz sinal para os dois, como quem encontrou algo importante. Ele encontrou uma planta, que o levou a um lago de água potável e muitas árvores.

Figura 1 - Landon, Taylor e Dodge encontram vida no Planeta desconhecido (22'04").



Fonte: PLANETA DOS MACACOS (1968).

Enquanto tomam banho nus no lago, percebem um certo movimento das árvores, e em seguida veem que suas roupas estão sendo roubadas, que, assim como seus equipamentos, são despedaçadas, formando uma trilha, a qual decidem seguir. Num descampado, avistam uma população de seres humanos atacando uma plantação de milho. Eles não falam, nem possuem qualquer tecnologia ou ferramenta. "Se eles são o melhor que há aqui, em seis meses estaremos governando o planeta", diz Taylor (30'53").

Figura 2 - Os três astronautas observam os humanos selvagens daquele planeta pela primeira vez (30').



Fonte: PLANETA DOS MACACOS (1968).

Cenas depois há uma violenta disputa na qual chegam vestidos, montados em cavalos e munidos de armas, os macacos. Na tentativa de fuga, Taylor é capturado com alguns dos "selvagens", incluindo uma mulher, que ele chamará de Nova, e se perde de seus colegas. Nesse momento é ferido na garganta e não consegue falar. Dodge leva um tiro na parte de trás do pescoço e Taylor o pega em seus braços, vendo que está morto, mas logo continua fugindo, então um dos macacos olha para ele e atira em seu pescoço. Ele cai com a mão sobre o ferimento, e a música diminui.

Figura 3 - Dr. Cornelius e Dra. Zira, interpretados por Roddy McDowall e Kim Hunter (76').



Fonte: PLANETA DOS MACACOS (1968).

Em cativeiro, Taylor tenta se comunicar com os símios por meio da escrita, e desperta a atenção da psiquiatra de humanos, a chimpanzé Dra. Zira e seu parceiro arqueólogo Dr. Cornelius, que tentam entendê-lo melhor e protegê-lo do conselho de cientistas que querem fazer experimentos que levariam à sua morte. A doutora, que agora deu o nome a esse humano diferenciado de “olhos brilhantes” acredita na teoria de que os macacos descendem dos homens. Quando Taylor recupera sua voz, ele tenta explicar de onde veio, mas é acusado de mentir e vai a julgamento pelo Dr. Zaius, um orangotango “líder” tanto da comunidade científica quanto religiosa, que ao longo do filme aparenta saber algum segredo sobre a origem de sua espécie e daquela dos seres humanos.

Figura 4 - Dr. Zaius e o conselho, no julgamento de Taylor (75'09").



Fonte: PLANETA DOS MACACOS (1968).

Ao tentar proteger Taylor, Zira e Cornelius são impossibilitados de continuar suas pesquisas, e os três fogem para a chamada Zona Proibida, junto com Nova. Ao final do filme ele faz a barba, como que numa tentativa de resgatar sua humanidade. Dr. Zaius os segue. Numa caverna, Cornelius explica que em sua pesquisa, descobriu objetos antigos que geraram um paradoxo: quanto mais antigos os objetos, mais avançada eram aqueles macacos que os possuíam. Eles descobrem artefatos como uma boneca em forma de humano, e finalmente que o Dr. Zaius sabia de tudo. Ele só admite quando, mexendo na boneca, Nova a faz falar. Naquele mundo, os humanos são mudos, o que prova que a boneca pertencia a um humano evoluído, e não era uma mera boneca para os macacos brincarem.

Figura 5 - Personagens na “Zona Proibida”, quando descobrem os artefatos humanos escondidos (91’31”).



Fonte: PLANETA DOS MACACOS (1968).

Depois de uma briga entre os personagens, Taylor e Nova fogem em um cavalo. Então, Taylor, no que é uma das cenas mais famosas do cinema, descobre, ao ver a Estátua da Liberdade, que estava na verdade no planeta Terra, mas num tempo futuro, e que este havia sido dominado e governado pelos macacos quando se deu a destruição da humanidade. Ele então exclama a célebre fala: “Maníacos! Você destruíram tudo! Vão todos para o inferno!”²⁶

Figura 6 - Taylor e Nova ao encontrarem a Estátua da Liberdade (111’04”).



²⁶ No original: “You Maniacs! You blew it up! Ah, damn you! God damn you all to hell!”

Fonte: PLANETA DOS MACACOS (1968).

Filmado em meio à Guerra Fria, a produção reflete conflitos sociais, critica o governo estadunidense e faz diversas analogias a situações não-ficcionais, com um apelo direto contra as armas nucleares, contra as corridas armamentistas e espaciais (no filme a agência espacial americana NASA foi substituída pela sigla ANSA - American National Space Administration); e com o debate sobre a influência da religião na ciência e a detenção de informação científica por parte de algumas instituições sociais.

Não podemos deixar de mencionar as possibilidades de reflexão que o filme proporciona nas questões raciais e de gênero, esta última por meio da interação com as personagens Nova, Dra. Zira e Dra. Stewart. Nas palavras do próprio protagonista, a morte desta última, a única cientista a bordo, “acaba com qualquer possibilidade de povoar aquele novo planeta” (12'40"). A fala mostra o papel reprodutivo da mulher que o filme intenta passar, ideologia essa que continua com Nova. Taylor gosta dela, e por isso a leva com ele para todo lugar. Ela passa a imagem de mulher frágil e bela, além de ser da espécie humana menos inteligente, pois não consegue falar nem expor suas vontades. Por último, a Dra. Zira, apesar de uma cientista, está sempre dependente de seu noivo, e é a única no meio dos cientistas homens e de todos os membros da comunidade científica e religiosa, representada pelos chimpanzés. Se aprofundada a análise, muitas críticas podem ser feitas do ponto de vista da representação da mulher na sociedade e da questão racial. Eric Greene (1996) e Donna Haraway (1991) são alguns dos autores que abordaram tais discussões nos filmes da saga. Como em sua maioria, estes afirmam que há uma forte metáfora com relação à segregação racial, assim como acontece por exemplo em “King Kong” (1933) e outros tantos filmes - "Aladdin" (1992), "O rei leão" (1994), com as vozes das hienas, o bicho papão em "O estranho mundo de Jack" (1993) e "Inimigo meu" (1985) Para imprimir esta metáfora e apresentar ideais racistas, alguns recursos são utilizados, como colocar atores negros em papéis inferiores, seja em sua dublagem ou atuação, e atribuir a estes personagens estereótipos como habilidades artísticas e sensualidade (GREENE, 1996; HARAWAY, 1991). Em o Planeta dos Macacos, nota-se que os orangotangos são loiros e brancos, enquanto os gorilas, aqueles mais violentos (no papel do que

seriam os policiais ou militares) são os que têm a pele mais escura dentre a população. Os chimpanzés eram os cientistas.

Figura 7 - Taylor é julgado pelos orangotangos enquanto é segurado por um gorila. A Dra. Zira o defende, e podemos ver Cornelius e seu sobrinho ao fundo (74'50").



Fonte: PLANETA DOS MACACOS (1968).

Rebecca Bishop (2008), por meio de um histórico que abrange importantes filmes da categoria, investiga justificativas para o primata não-humano ser tão usado como referência no cinema de ficção científica, e apresenta interessantes considerações sobre o imaginário criado por estes filmes, abordando aspectos da religião, raça e gênero. Ela trabalha com a ideia de que os primatas não-humanos representam questões que constituíram a "ontologia histórica euro-ocidental dos seres humanos" (BISHOP 2008, p. 238).

Em uma de suas considerações, essa sobre o gorila em "King Kong" (1933) no topo do edifício Empire State, em Nova Iorque, Bishop afirma que a cena é "uma incorporação do choque entre o desejo bestial e a cultura material civilizada, entre a nobreza do animal e o impulso destrutivo dos seres humanos, a cena captura a essência do discurso euro-ocidental sobre a animalidade"²⁷ (BISHOP, 2008, p. 238, tradução nossa).

O cinema de ficção científica é construído sobre noções de humanos sob ameaça de outros; a presença do macaco no cinema de ficção

²⁷ An embodiment of the clash between beastly desire and civilized material culture, between the nobility of the animal and the destructive drive of human beings, the scene captures the essence of Euro-Western discourse on animality

científica, no entanto, evoca também uma narrativa de longa data sobre a humanidade sob ameaça da animalidade, tanto fora quanto dentro de si²⁸ (BISHOP, 2008, p. 238, tradução nossa).

Antes de abordar especificamente os filmes, a autora dá continuidade ao artigo reforçando o entendimento do imaginário dos primatas, agora na história e imaginação euro-ocidental:

Nos séculos XVII e XVIII, quando primatas não-humanos, vivos e mortos, começaram a ser transportados para as costas europeias, eruditos e filósofos estavam convencidos de que esse novo animal estranho era um híbrido de homem e animal. Eles até especularam que o macaco poderia ser um exemplo do homem selvagem que ocupou uma posição central no pensamento social e científico europeu²⁹ (BISHOP, 2008, p. 240, tradução nossa).

A dualidade entre um ser híbrido ou um ser totalmente bestial, sem sentimentos, permaneceu nos séculos posteriores, sendo abordada, intencionalmente ou não, no cinema.

Bishop (2008, p. 241) compara as produções de 1933 e 2005 em “King Kong”, e observa que, na primeira delas, os criadores pensaram em fazer uma besta meio humana meio animal, mas finalmente optaram por um ser gigante e atemorizante. O segundo filme apresenta um “Kong” mais sensibilizado e que sente dor, sendo reflexo de uma sociedade mais simpática à subjetividade do animal, e ainda potencializado pela tecnologia que permite mais pixels para que possamos entrar no mundo imaginado do animal.

No entanto, apesar das transformações na representação visual de Kong entre 1933 e 2005, ambas as versões permanecem incorporadas a uma metafísica ocidental da humanidade-animal liminar. Kong serve como mais do que uma simbolização das relações de gênero e raça na cultura contemporânea; Ele também permanece uma figuração de ansiedades na fronteira entre humanos e animais. Ambas as versões incorporam os discursos históricos das tendências brutais do estrangeiro selvagem ao longo da fronteira da civilização, a ameaça libidinosa da besta ao humano civilizado. Ao mesmo tempo, os atributos do animal semelhantes aos humanos e, na verdade, sua

²⁸ Science fiction cinema is built on notions of the human under threat from Others; the presence of the ape in science fiction cinema, however, evokes also a long-standing narrative of humanness under threat from animality, both outside and within itself.

²⁹ In the seventeenth and eighteenth centuries, when both living and dead nonhuman primates began to be transported to European shores, scholars and philosophers were convinced that this strange new animal was a hybrid of man and beast. They even speculated that the ape might be an example of the wild man that had held a central position in European social and scientific thought.

perseguição final pela humanidade, evocam a indignação da máquina humana / militar humana que pretende destruí-la através de atos de agressão. O macaco é representado como origem e antítese do que constitui a própria humanidade³⁰ (BISHOP, 2008, p. 241, tradução nossa).

Em seguida, a autora menciona o filme "The ape man" (no Brasil, "O homem-gorila" 1943). A história trata de um cientista que injeta em si mesmo um soro que o transforma fisicamente em gorila, e sua luta para reverter a situação. Na narrativa, como Bishop bem destaca, ocorre a conexão do macaco com a história do cientista, tão frequente nas produções posteriores. Para a autora, o filme trabalha bem com a ideia de fronteira entre o macaco e o humano, além de tratar da sciência, visto que o humano, junto com suas emoções, está dentro do corpo físico do macaco.

Há, contudo, uma mudança importante que Bishop aborda enfaticamente, visto que o foco por ela proposto é o da ficção científica: a presença da tecnologia. Em "O homem gorila" a mudança de estado do personagem se dá pelos objetos e instrumentos tecnológicos (BISHOP, 2008, p. 242). Acreditamos ser importante dar destaque a esse ponto, que como abordado no capítulo 2, é considerado uma das características do gênero da ficção científica. E aqui, a tecnologia está atrelada ao imaginário dos primatas.

Outra produção cinematográfica que apresenta a tecnologia no contexto dos primatas (e da evolução humana), porém sem a relação direta com laboratórios e experimentos químicos, é "2001 - uma odisseia no espaço". Bishop aborda brevemente o filme pela visão da tecnocultura, e nos lembra do consequente distanciamento dos seres humanos das outras espécies animais por meio desse relacionamento com a tecnologia, representadas pelo monolito e então pelo osso usado como ferramenta pelos macacos, fato que daria origem à humanidade (2008).

No mesmo capítulo, associados pelo tema da evolução, "O planeta dos macacos" é mencionado: (o diretor) "Schaffner utiliza as "características do macaco" como uma metáfora para a condição humana, transformando-as em um coletivo

³⁰ Yet despite the transformations in the visual representation of Kong between 1933 and 2005, both versions remain embedded in a Western metaphysics of liminal human-animality. Kong serves as more than a symbolization of gender and race relations in contemporary culture; he remains also a figuration of anxieties over the border between human and animal. Both versions embody historical discourses of the brutish tendencies of the wild outsider along the border of civilization, the beast's libidinous threat to the civilized human. At the same time, the human-like attributes of the animal, and indeed its ultimate persecution by humanity, evoke outrage at the human masculine/military machine intent on destroying it through acts of aggression. The ape is represented as both origin and antithesis of what constitutes humanness itself.

visual de primatas não-humanos que habitam a Terra em um futuro pós-apocalíptico”³¹ (BISHOP, 2008, p. 243).

Concordamos com a autora quando ela afirma que “O planeta dos macacos” é uma metáfora da condição humana. Mas podemos acrescentar também que o filme fala sobre o poder destrutivo da tecnologia. A autora chega a trazer essa teoria do poder de destruição dos humanos no ambiente em que vivem, porém não fica tão clara a relação com o avanço tecnológico. O que ela diz sobre isso é que os “impulsos animais” (fazendo uma referência ao filme) é que levariam os seres humanos a ter ações opostas à razão.

Por último, a autora diz que o filme reflete os discursos de seu tempo:

Desde a década de 1960, o trabalho científico nos campos da consciência animal, da etnologia dos primatas e da cognição e uso de ferramentas pelos macacos vêm transformando a forma como os humanos percebem os macacos; A pesquisa tem reconfigurado debates sobre a fronteira entre primatas humanos e não-humanos. Se os macacos são capazes de usar ferramentas e linguagem para comunicar seus pensamentos e sentimentos, as qualidades primárias que uma vez separaram o humano do animal estão sob ameaça. A singularidade do ser humano, construída sobre a capacidade de pensamento complexo e a tradução do pensamento para a construção de objetos materiais e métodos de comunicação, tem sido desafiada por experimentos em senciência símia e uso de símbolos³² (BISHOP, 2008, p. 245).

A perspectiva histórica abordada por Bishop, relacionando acontecimentos históricos e representações cinematográficas do imaginário sobre os primatas cria referências importantes para entendermos sua origem e porque há tantos filmes com figuras de macacos no cinema estadunidense, bem como de sua figura relacionada à ciência. Com o avanço tecnológico e científico, passamos a ter maior compreensão de nossa relação evolutiva com os primatas e de suas habilidades de sentir dor, prazer, e de se comunicar, ainda que a exploração animal não tenha

³¹ Schaffner takes the "features of the ape" as a metaphor for the human condition, transforming these into a visual collective of non-human primates who inhabit the earth in a post apocalyptic future.

³² Since the 1960s, scientific work in the fields of animal consciousness, primate ethnology, and ape cognition and tool-use have been transforming how humans perceive apes; research has been reconfiguring debates over the boundary between human and nonhuman primates. If apes are capable of using tools and language to communicate their thoughts and feelings, the primary qualities that once separated the human from the animal again are under threat. The uniqueness of the human, built on the capacity for complex thought and the translation of thought into constructing both material objects and methods of communication, has been challenged by experiments in simian sentience and symbol use.

diminuído. O macaco simboliza a fronteira entre o humano e o animal, na aparência física e comportamental, e por isso pode causar tanto mal-estar, gerando reflexões sobre a alteridade.

Sobre este filme, há algumas possibilidades de interpretação para sua análise, considerando local e ano de produção. Ademais das teorias apresentadas anteriormente com Bishop (2008), uma interpretação possível seria a de que, com o planeta dividido em dois polos, o capitalista e o comunista, cada lado tentava defender quem eram os bons e quem eram os maus em seus modelos econômicos. Nos Estados Unidos, os Republicanos faziam de tudo para conter o avanço comunista e criar uma imagem negativa no país. A fim de criar e reforçar estereótipos, o Estado utilizava os meios de comunicação, mostrando, por exemplo, a China e a União Soviética como lugares atrasados, sem liberdade e sem a variedade de produtos disponíveis nos países capitalistas, dando a entender que não conseguiam alimentar sua própria população, e que destruíam seu ambiente. A mídia auxiliou o governo na criação de campanhas contra o que foi chamada de “ameaça vermelha”, levando os estadunidenses a crer que a União Soviética seria responsável pela destruição iminente causada por bombas nucleares. Rádios e jornais considerados de esquerda saíram do ar, e foi feita uma caça àqueles que tinham relações com comunistas e que, portanto, seriam possíveis “ameaças à economia” (BERNHARD, 2003).

Essa primeira possibilidade de análise, portanto, estaria relacionada a uma figurativização da sociedade vivida pelos símios como uma sociedade que vivia num modelo socioeconômico divergente daquele, capitalista, existente aos anos 1968 quando o filme fora lançado, tal qual o modelo comunista. Aqui vale lembrar que o livro foi escrito por um autor de nacionalidade francesa, e que, portanto, os elementos do filme tais quais a bandeira dos Estados Unidos mostrada às primeiras cenas do filme são de autoria da direção. No filme, os macacos não possuem tecnologia tão avançada quanto no planeta Terra na época em que Taylor e os astronautas haviam partido, fato este que ele comenta em suas falas. A ideia que pode ser passada a partir disso é a de que se não impedirmos o avanço “deles”, ou seja, daquele representado como o outro, isso é o que acontecerá com aqueles que vivem nosso modelo econômico, o “nós”. Esse pensamento esteve presente também em outros canais de propaganda como a rádio, jornais impressos e a

televisão durante a época, e na ficção científica manteve-se a ideia. Como explicou Nazário:

A ficção científica comprometida pelo anticomunismo na Guerra Fria baseava-se no 'outrismo', isto é, no horror ao outro – fonte de toda discriminação. Refletindo a doutrina do equilíbrio do terror entre as duas superpotências, o cinema americano criou a 'imagem do inimigo' como alienígena invasor, totalitário, repulsivo e cruel, ameaçando extinguir a humanidade (...) (NAZÁRIO, 1998, p. 259).

Retomamos o autor Zygmunt Bauman, que, em sua abordagem sobre a guerra entre o comunismo e o capitalismo, fala das estratégias sobre como esses sistemas econômicos lidam com o diferente ao longo da história, que ele chama aqui de estranho. Para isso usa conceitos de Lévi-Strauss, no qual “duas estratégias alternativas, mas também complementares, foram intermitentemente desenvolvidas” (BAUMAN, 1998, p. 28): a antropofágica e a antropeômica, sendo que a primeira transforma o estranho para que este esteja de acordo com seus interesses, e a segunda os exclui do sistema. Nas palavras do autor:

Uma era antropofágica: aniquilar os estranhos devorando-os e depois, metabolicamente, transformando-os num tecido indistinguível do que já havia. Era esta a estratégia da assimilação: tornar a diferença semelhante; abafar as distinções culturais ou lingüísticas; proibir todas as tradições e lealdades, exceto as destinadas a alimentar a conformidade com a ordem nova e que tudo abarca; promover e reforçar uma medida, e só uma, para a conformidade. A outra estratégia era antropeômica: vomitar os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação com os do lado de dentro. Era essa a estratégia da exclusão — confinar os estranhos dentro das paredes visíveis dos guetos, ou atrás das invisíveis, mas não menos tangíveis, proibições da comensalidade, do conúbio e do comércio; a “purificar” — expulsar os estranhos para além das fronteiras do território administrado ou administrável; ou, quando nenhuma das duas medidas fosse factível, destruir fisicamente os estranhos (BAUMAN, 1998, p. 28).

Ao pensar sob a perspectiva desse novo “outro”, do estranho, uma das tentativas de resistir a essa exclusão/destruição é por meio do uso de símbolos e imagens que possam sobreviver ao tempo e à “exclusão com o lado de dentro”, usando o termo da citação acima. Se levarmos em conta essa ideia, a imagem abaixo nos mostra dois caminhos: Landon pode representar os EUA colonizadores,

e a bandeira nesse caso simboliza a sua conquista, ou então a de uma tentativa de se fazer lembrar, num local de exclusão como o do filme.

Figura 8 - Landon registra a chegada de astronautas americanos ao novo planeta (15'05").



Fonte: PLANETA DOS MACACOS (1968).

A ambiguidade desses dois sentidos pode se dar por meio da vestimenta dos astronautas ao longo da história. Na figura acima temos Landon em suas roupas de astronauta, colocando a bandeira dos Estados Unidos no que até então seria o novo país. Abaixo, contrapondo ao estilo de vida que tinham, Taylor, o único sobrevivente, está com roupas simples, pedaços de pano, e usa tecnologia bastante analógica.

Figura 9 - Taylor redige sua carta de defesa, onde tenta explicar suas origens (48').



Fonte: PLANETA DOS MACACOS (1968).

Essa ideia de ambiguidade permitiria colocar, após análise, os astronautas também como o outro, como aquele que foi excluído e precisa entender e se adaptar a uma cultura diferente da sua.

Essa perspectiva de análise, porém, tem contradições com a produção do filme, visto que o governo dos Estados Unidos tinha uma posição rígida no combate ao comunismo. Assim – usando as imagens como exemplo - no momento em que a bandeira do país é mostrada, Landon está bem vestido, numa missão até então bem-sucedida.

Cornea (2007) aborda essa mesma ideia do combate ao comunismo dos Estados Unidos, ao citar a obra de Jancovich, quando este autor defende que: “As preocupações com a União Soviética eram apenas um deslocamento ou um código que diferentes seções da sociedade americana usavam para criticar os aspectos da vida americana que eles temiam ou se opunham” (JANCOVICH, 1996, p. 17, tradução nossa). Por outro lado, a autora diz, Jancovich sugere que “se o alienígena às vezes era identificado com o comunismo soviético, também estava implícito que essa era apenas a conclusão lógica de certos desenvolvimentos dentro da própria sociedade americana” (JANCOVICH, 1996, p. 17).³³ Então a autora explica que o estrangeiro, o comunista (o que aqui denominamos de o “outro”, “vem a representar um medo deslocado do tipo de conformidade que a sociedade americana dos anos 50 exigia cada vez mais de seus sujeitos”. (CORNEA, 2007, 34).

Uma segunda possibilidade interpretativa é a distopia da humanidade decadente, uma humanidade autodestrutiva e inconsequente. Essa perspectiva está ligada à ideia de sustentabilidade e das incertezas quanto ao futuro, e, portanto, das ações tomadas que caminham em uma direção contrária. A ameaça de conflitos internacionais que poderiam destruir o planeta, além das experiências de Pearl Harbour e Hiroshima e Nagasaki que reforçam este pensamento (lembramos que nos anos 1960 os movimentos ambientais tomaram novas e maiores proporções, agora com a presença de ONG's e uniões internacionais). Na história, Taylor fala, logo no início: “Acho que é isso. Diga-me, porém... será que o homem, aquela

³³ The concerns with the Soviet Union were often merely a displacement or a code which different sections of American society used in order to criticise those aspects of American life which they feared or opposed. Turning the tables, Jancovich suggests that ‘if the alien was at times identified with Soviet communism, it was also implied that this was only the logical conclusion of certain developments within American society itself.’¹² In this way, as I understand it, the alien/communist Other comes to represent a displaced fear of the kind of conformity that 1950s American society increasingly required of its subjects.

maravilha do universo, aquele glorioso paradoxo que me mandou às estrelas, ainda guerreia com seu próprio irmão, deixa os filhos do vizinho passarem fome?” (11') Anos mais tarde, o Exterminador do futuro também retratou o fim do mundo, a destruição pelas bombas atômicas e a guerra dos humanos versus as máquinas.

Pensando nos direitos animais, o filme faz uma clara alegoria também ao especismo, termo que reflete a discriminação de uma espécie para com outra; é a noção de que uma espécie tem o direito de explorar outra, por se achar superior àquela (no caso, os seres humanos com relação a todas as outras espécies). No filme, Taylor é tomado como um animal que não fala, apesar de sua capacidade de raciocínio e de sentimentos se manter intacta (é um ser senciente). Porém, como ele não consegue se expressar como os macacos do filme, estes concluem que Taylor seria um “ser inferior”, que pode ser explorado, examinado e maltratado, exatamente o que acontece em nossa realidade.

A compreensão da alteridade nos filmes de ficção científica nos quais o alienígena tem a imagem de um primata é ainda mais acentuada. A semelhança com o outro é evidenciada, e a concepção da diferença entre humano e animal se confunde, forçando o espectador a olhar para si, a se ver no outro. Ao contrário dos seres criados nos filmes de ficção científica (androides, robôs, alienígenas), o macaco já tem sua imagem constituída na ciência e se encaixa perfeitamente nas narrativas de ficção científica. O filme não mostra o ponto de vista dos macacos, como acontece com outras narrativas, como em “Frankenstein” (1998).

Uma espécie não entende a outra, e os macacos têm dificuldades em classificar Taylor dentro de sua cultura. Ele tem a forma física de um humano, mas, diferente daqueles que conheciam até então, possui inteligência avançada. No julgamento para decidir o que será feito com ele, e se a lei dos homens a ele se aplica, Dr. Cornelius diz que “talvez a questão seja o problema. Ele é um homem, uma depravação ou uma aberração da natureza? (66'26”)”. A identidade de Taylor é sempre uma questão que tem seu ponto de vista alterado pela comparação com outros personagens. No início, ele é um astronauta, diferente daqueles que ficaram na Terra. Ele embarca com outros como ele. Mas então se vê em meio a humanos que não dominam a fala, e este grupo é representado por Nova, por quem Taylor sente uma atração física, mas sempre se referindo a ela como sendo inferior. Nova é então colocada na jaula com ele. Quando recupera sua voz, sua identidade de homo sapiens sapiens é também recuperada, e ele tem pela primeira vez a chance

de se defender. Até que em seu julgamento a decisão é para que façam experimentos com seu cérebro (73”): você cortou sua cabeça (referindo-se a Landon), tirou sua identidade; e é o que quer fazer comigo!

Figura 10 - Os gorilas fotografam a captura de humanos.



Fonte: PLANETA DOS MACACOS (1968).

Sherryl Vint, no artigo “The animals in that country - Science Fiction and Animal Studies” (2008), traz importantes conexões entre os estudos animais e a ficção científica. O relacionamento dos animais humanos com os não-humanos nos faz refletir sobre nós mesmos e nossas ações. Observamos seu comportamento e identificamos semelhanças e diferenças; isso faz pensar tanto sobre nossa essência animal quanto a social, nossos instintos e racionalidades.

Desde H.G. Wells, os animais estão presentes na ficção científica. A alteridade está na base desse gênero, que é representada pelo encontro com o outro em suas diversas formas.

Os animais podem aparecer na ficção científica de várias maneiras. Os personagens alienígenas podem ser representados em termos que normalmente associamos aos animais, levantando questões sobre como interagimos com animais vivos, bem como sobre o ambientalismo, a simbiose humana/ animal e os animais como companheiros ou companheiros seres sencientes³⁴ (VINT, 2008, p. 178, tradução nossa).

³⁴ Animals can appear in science fiction in a number of ways. Alien characters may be represented in terms that we typically associate with animals, raising questions about how we interact with living animals, as well as about environmentalism, human/animal symbiosis, and animals as companions or fellow sentient beings.

Os animais há muito tempo fazem parte de uma cultura de pesquisa que cria nosso mundo tecnocientífico, em pesquisas de “pharming” (engenharia genética de animais para produzir produtos farmacêuticos úteis) e xenotransplantação (o transplante de tecido vivo de uma espécie para outra) (VINT, 2008, p. 178), e o envio ao espaço: macacos, cachorros, porquinhos-da-Índia e ratos são algumas das espécies enviadas. Nesses casos, há uma contradição quanto aos valores éticos: os animais são suficientemente parecidos com os humanos para que sua matéria biológica seja utilizada, mas não tanto para justificar a preservação da vida destes.

Cada vez mais afastados da natureza, e vivendo nos grandes centros urbanos, nossas relações com os animais ficam restritas aos espaços das fazendas produtoras e dos laboratórios. Todavia, há a necessidade de alimentar a empatia e cultivar os encontros com animais não-humanos, que buscamos por meio dos zoológicos, dos animais de estimação e até de versões virtuais, em brinquedos e jogos eletrônicos. No século XX a questão do ciborgue e da influência das tecnologias nos corpos foi amplamente tratada. Vint (2008) acredita que o século XXI está pronto para abordar a temática animal. Ao tratar de direitos animais, muitas obras usam uma outra voz que se coloca no lugar dele, mas não dão a voz ao animal, para que ele seja sujeito na narrativa.

Retomando os medos abordados no primeiro capítulo, podemos destacar em “O planeta dos macacos” o medo da exclusão e o medo da morte, abordados por Bauman (1998). Logo no início da história, descobrimos que o tempo na Terra avançou muitas décadas e que, caso retornem, os astronautas não a verão como antes, e todos aqueles que conhecem já se foram há muito tempo. Esse fato é reforçado nas falas de Taylor. Deste modo, os três personagens, naquele planeta inóspito, estão mortos para os que ficaram na Terra, sem notícias de seu destino. A desinformação e a impossibilidade de comunicar-se com a Terra causam angústia ao telespectador.

Nos momentos de fuga dos cientistas, vê-se seu instinto de preservação da vida, sua e de sua espécie, e de retornar à Terra e partilhar tudo aquilo que vivenciou, pois sabem que não têm chances contra os macacos, que estão armados. É o medo de que ninguém saiba que ele está vivo e fez descobertas importantes. A preservação da memória de seus companheiros de viagem que foram torturados; o medo de ser o último da espécie, o que se confirma ao final (pelo

menos na Terra). É o extremo do medo da Morte: o medo da morte é o que compartilhamos com os animais.

Esse é o medo que ele define como o “medo original”, aquele programado em todas as espécies sobreviventes à evolução, mas que apenas em nós, seres humanos, ocorre a “consciência da inevitabilidade da morte e assim também enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento - a tarefa de viver com o pavor da inevitabilidade da morte e apesar dele” (BAUMAN, 2008, p. 45).

Por último, podemos relacionar com o filme o terceiro perigo citado por Bauman, o qual mencionamos no primeiro capítulo, referente àqueles perigos que ferem a identidade e a posição na hierarquia social. Em “O planeta dos macacos” vemos Taylor, Landon e Dodge, ainda no início do filme, conversando sobre suas vidas na Terra. Os três eram inteligentes e premiados astronautas, e Taylor chega a fazer uma menção sarcástica sobre como nesse momento deveria haver uma estátua em homenagem a Landon em alguma cidade nos Estados Unidos. No novo planeta os valores foram invertidos, assim como o papel deles naquele lugar. O prestígio e conhecimento deles não serviu nessa nova sociedade em que estavam.

Na nossa sociedade, novos valores são colocados a prova quando confrontados com culturas diferentes num mesmo espaço. Nos movimentos migratórios pessoas de crenças das mais diversas passaram a trabalhar, consumir e viver juntas. Sobre o outro social na forma de monstros alienígenas, no filme, Martins afirma:

Mas, monstros alienígenas, no sentido etimológico mais radical da palavra, não são apenas migrantes invasores, vindos de recantos desconhecidos do universo, prontos a invadir territórios humanos. Eles podem fazer parte do próprio convívio humano, como por exemplo, macacos que, tendo conquistado a linguagem falada e ganhado inteligência e força na organização grupal, venham a dominar e subjugar homens e mulheres, animalizando-os, roubando-lhes o princípio de dignidade. Esse é o argumento do filme Planeta dos Macacos (MARTINS, 2004, p. 199).

Martins (2004) retoma um questionamento importante sobre a visão de quem faz parte do “nós”, e aqueles que fazem parte dos outros na nossa sociedade: em exposições as quais peças e cenários de uma civilização são expostas como exóticas em museus, é necessário questionar “quem olha e quem é olhado? Na

relação dialógica entre as identidades-nós dos colonizadores e os ‘outros’, destituídos de identidade, posto que desprovidos de alma, quem são, efetivamente, os sujeitos, e quem são os objetos? Quem são os humanos, “nós”, quem são os aliens, os macacos, os “outros”? (MARTINS, 2004, p. 203). E ainda, sobre os filmes por ela analisados, Martins comenta:

Quem são os legítimos representantes dessa natureza humana, no confronto com não-humanos, sejam aliens ou macacos? A constatação é a de que, tanto em “Planeta dos macacos”, quanto na saga de Ellen Ripley e, de modo mais explícito, em “Independence day”, uma parte da humanidade é tomada por toda a humanidade, ou seja, a sociedade norte-americana e seus modos próprios de interpretação e representação do mundo assumem-se como referência da natureza humana, constituindo o ponto de partida e de chegada para as agonísticas projetadas. O que não corresponda a seu universo identitário, legitimado e hegemônico, é atribuído à natureza monstruosa do outro (MARTINS, 2004, p. 203).

Notamos que, ao usar símios como o “outro” no filme, a aproximação com os humanos se torna mais visual e, como consequência, é possível fazer relações tanto nos colocando no lugar deles quanto de maneira oposta, imaginando-os como seres humanos. São muitas as associações possíveis com a vida em sociedade, como vimos nas análises de Bishop e Martins, por exemplo. O macaco está em nosso imaginário, e foi muitas vezes utilizado em histórias de ficção científica, pelo mesmo motivo da sua semelhança com o humano.

No caso de “Alien- o oitavo passageiro”, essa diferença é explícita: o ser estranho nunca foi visto nesta imagem na ficção científica, tendo sido criado exclusivamente para o longa-metragem, e influenciado produções seguintes. Ainda assim, como veremos a seguir, possui traços que referenciam o ser humano e que geram grande desconforto.

4.2 ALIEN - O OITAVO PASSAGEIRO

Nas palavras do próprio diretor Ridley Scott: “Alien – o oitavo passageiro” é o perfeito hibridismo entre os gêneros fílmicos de terror e ficção científica. Escrito por Dan O’Bannon, o longa-metragem contou com os seguintes atores em sua

execução: Tom Skerrit (Capitão Dallas); Sigourney Weaver (Tenente Ripley); Veronica Cartwright (a navegadora da nave Lambert); Harry Dean Stanton (o técnico de engenharia Brett); John Hurt (o oficial executivo Kane); Ian Holm (o oficial de ciências Ash); Yaphet Kotto (engenheiro-chefe Parker); Bolaji Badejo (que fez o Alien); Helen Horton (voz da nave MU-TH-UR 6000, ou Mother, “mãe” em inglês).

Figura 11 - Kane acordando do sono criogênico. Ao lado, Parker e Brett (6”).



Fonte: ALIEN – O OITAVO PASSAGEIRO (1979).

No caminho de volta à Terra, com os sete tripulantes, a colossal nave de carga de minérios “Nostromo” capta um sinal e precisa realizar uma mudança em seu curso, a fim de investigar a origem deste alerta. Seus tripulantes, até então em estado de sono induzido, são acordados e designados a averiguar o planeta do qual o sinal foi emitido, o LV-426, se soltando da carga.

Na aterrissagem neste planeta a nave menor sofre danos, o que leva a tenente Ripley, Ash, Parker e Brett a serem encarregados da monitoração e conserto da nave, enquanto Dallas, Kane e Lambert saem à procura da origem do sinal. Na expedição, o que seria a carcaça de uma criatura alienígena foi descoberta, bem como vários ovos destes seres. Um destes ovos explode e uma espécie de embrião ataca o oficial Kane, fixando-se em seu rosto. Os colegas resgatam o oficial até a nave, mas fica em quarentena por ordens superiores. Depois de um tempo, a criatura se solta de seu rosto e Kane apresenta melhoras (nessa fase, o ser é chamado de “facehugger”, pois ele fica envolto no rosto, abraçando-o; isso até o que é uma das cenas mais importantes e de reviravolta do

filme: em um jantar, com todos presentes, Kane passa mal, e então o Alien sai de dentro de seu tórax, escapando e se escondendo no sistema de ventilação da espaçonave (o ser, agora mais desenvolvido, é chamado de “chestbuster”). A caça ao Alien então começa, aumentando o clima de suspense no filme.

Figura 12 - O “facehugger” (37’36”).



Fonte: ALIEN – O OITAVO PASSAGEIRO (1979).

Figura 13 - O alienígena parasita saindo do corpo de Kane. (57’05”).

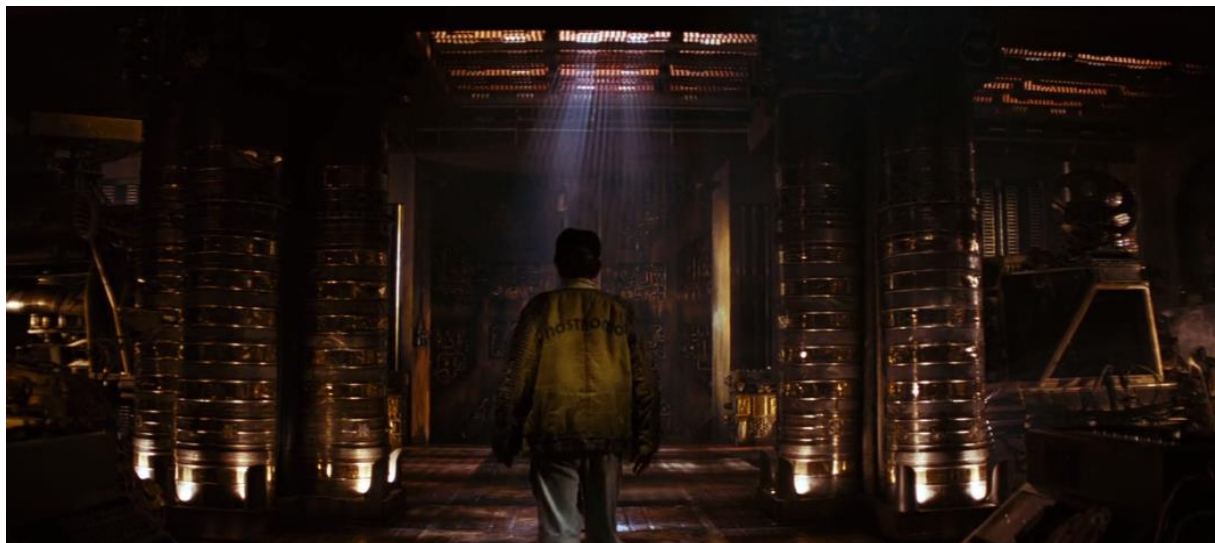


Fonte: ALIEN – O OITAVO PASSAGEIRO (1979).

Os personagens começam a procurar um meio de expelir o aquele que agora é o “xenomorfo” – Alien em sua fase adulta – por um dos tubos de ventilação ligados ao exterior. Procurando Jones, o gato que também está a bordo e parece conseguir

se mover dentro da nave sem problemas, Brett tem um marcante e mortal encontro com o Alien gigante.

Figura 14 - Os detalhes dentro da nave aumentam o clima de terror.



Fonte: ALIEN – O OITAVO PASSAGEIRO (1979).

Então Ripley vai buscar ajuda externa pelos computadores, mas acaba descobrindo a seguinte mensagem, na qual a Companhia especificou ordens de levar o xenomorfo para a Terra, independente do custo: “Nostromo redirecionada para novas coordenadas. Investigar forma de vida. Coletar espécime. Prioridade um: assegurar retorno do organismo para análise. Todas as outras considerações são secundárias. Tripulação descartável.” (80’) Estas ordens foram passadas a Ash, que depois se descobre ser, na verdade, um androide. Com medo de falhar sua missão, Ash ataca Ripley, e os dois começam a lutar, mas Ash é destruído, restando apenas sua cabeça falante.

Os únicos sobreviventes, Ripley, Parker e Lambert (e Jones) têm a ideia de iniciar o processo de autodestruição da nave, e fugir assim pela nave auxiliar. Mas logo só restam Ripley e Jones, pois os outros foram atacados. Nos momentos finais do filme, quando tudo parece ter se resolvido quanto ao Alien, e Ripley se prepara para voltar à Terra (em sono criogênico novamente), descobre que o Xenomorfo está ainda dentro da nave auxiliar. Então ela coloca uma vestimenta espacial, e despressuriza a nave para que o Alien saia também. Mas, com extrema força ele permanece, sendo jogado para fora apenas com a arma de gancho, que com a força escapa das mãos de Ripley, o que deixou a criatura amarrada à espaçonave. Esta

última tenta subir pelos motores, que são ativados por Ripley. Essa última parte acontece em pouco tempo, com cenas rápidas e bastante movimentadas. Ao final, agora com outro ritmo e cores mais claras, a tenente e o outro único sobrevivente, o gato Jones se preparam para retornar à Terra. O filme tornou famoso o slogan “no espaço, ninguém pode ouvir você gritar”, reforçando o suspense.

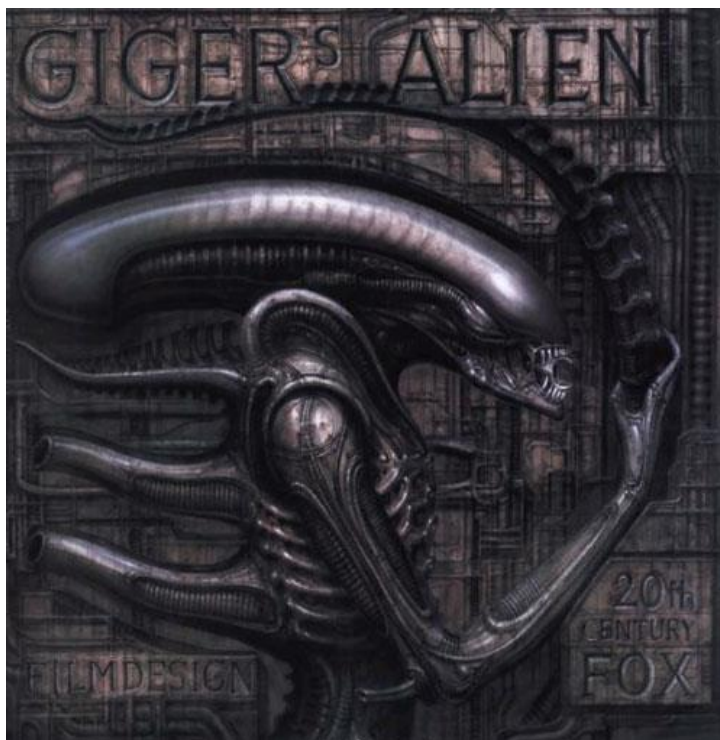
Figura 15 - Tenente Ripley, interpretada pela atriz Sigourney Weaver (73'10”).



Fonte: ALIEN – OITAVO PASSAGEIRO (1979).

A história resultou nas sequências “Aliens, o resgate” (1986), “Alien 3” (1992) e “Alien resurrection” (1997). No ano de 2012, também dirigido por Ridley Scott, o filme “Prometheus” segue com uma história anterior ao primeiro filme. E em maio de 2017 o filme “Alien covenant” foi lançado. Utilizando-se da imagem do extraterrestre de HR Giger, foram lançados os filmes “Alien vs predador” (20th Century Fox, 2004) e “Alien vs. predador 2” (20th Century Fox, 2007). Por último, uma versão italiana do filme foi lançada em 1980, chamada “Alien 2: on earth” (CINEMA SHARES INTERNATIONAL, 1980). Conquistando diversos prêmios, incluindo o Oscar de efeitos especiais, o filme tornou um ícone o Xenomorfo, obra do designer suíço Hans Rudolf Giger.

Figura 16 - Design do Alien, por HR Giger.



Fonte: GIGER (2015).

Uma busca simples a bancos de dados *online* mostra mais de 200 títulos de filmes contendo o termo “Alien”. Além destes, há seres extraterrestres também com outros nomes e diferentes títulos, o que mostra a diversidade e frequência da do tema na indústria cinematográfica. O universo ficcional “Alien” conta ainda com jogos de videogame, histórias em quadrinhos e livros.

O autor Peter Fitting (1980) menciona algumas tendências do filme de ficção científica que estão presentes em “Alien”, sendo estas: o monstro, ou criatura, os robôs e computadores e, por último, os efeitos especiais (FITTING, 1980). É interessante a maneira como ele relaciona essas tendências com as décadas em que elas mais apareceram nas produções cinematográficas do gênero. A aparição do monstro, ele diz, é característica principal no “boom” dos filmes desse tipo na década de 1950. Depois da figura do monstro, como mencionado, “Alien” conta com o tema de robôs e computadores, elementos que também fazem parte de uma importante história literária e cinematográfica, estes mais prevalentes nos filmes realizados no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Finalmente, Alien é uma parte muito importante da tendência dos filmes de ficção científica de grande orçamento, nos quais os efeitos especiais predominam.

Apesar de muitas dessas características se misturarem e terem aparições em outras décadas, concordamos com Fitting ao afirmar que as três características marcaram as décadas de 1950 a 1970 no cinema de Hollywood e acreditamos, assim como o autor, que essas características podem ser atribuídas e serem parte do motivo do sucesso do longa-metragem continuar mesmo após tantas décadas.

Mais um autor a analisar o filme “Alien”, David Santos (2014) utiliza os filmes da saga para exemplificar o conflito do parasita e do hospedeiro, tese central de seu artigo. Ele explica que, na biologia, o parasita não tem a capacidade de sentir emoções, tampouco de transformar as emoções do hospedeiro. No cinema, como aponta o autor, essa habilidade foi sendo transformada.

Na saga, percebe-se a falta de sentimentos, mesmo cada filme tendo sido dirigido e escrito por pessoas diferentes. Isso porque eles partilham de “elementos significativos”, como a protagonista e a criatura alienígena. “Esta saga que tem, como pano de fundo, um conflito incomensurável entre o eu e o outro, apresenta uma luta constante pela condição humana do Sujeito (hospedeiro) face à ameaça do outro (parasita), que é, normalmente, retratado sob a forma de um ser alienígena ameaçadoramente isolado” (SANTOS, 2014, p. 30).

Ao buscar referências de artigos mencionando “Alien”, há um consenso de que este filme se aproxima do terror tanto quanto da ficção científica (KAVENEY, 2005, RODRIGUES, 2010; SCHOEREDER, 1982). E uma das particularidades que tornam o filme de terror bem sucedido (ou seja, assustador) é a proximidade com o real. O começo do filme traz esse resultado. Terminada a cena inicial, em que se insere o contexto espacial-tecnológico, o primeiro diálogo se passa numa mesa de jantar, na qual, em clima descontraído, todos os personagens conversam juntos à mesa. Parker diz que, antes de tudo, acha que os tripulantes deveriam discutir a questão do bônus salarial, e Brett concorda prontamente. Os dois aparentam ter um cargo de posição hierárquica mais baixa que os demais: Parker usa uma bandana e Brett, um boné, ambos com as roupas e postura menos formais. Dallas responde de forma mais séria, mostrando sua posição ali no meio. Vê-se que este é um diálogo que poderia perfeitamente se passar na Terra, e que mostra que ali todos estão trabalhando para uma multinacional, numa situação familiar a realidade dos telespectadores.

Como uma das características da ficção científica, “Alien” é feito de oposições binárias. Jones e o Alien, o gato representa afeto, conforto, calma; os “ovos”:

casulos da câmara de sono e os ovos alienígenas. Ambos responsáveis pela manutenção da vida num espaço inóspito. A câmara de sono criogênico se parece com ovos também, criando uma aproximação com a formação do alienígena. Como disse Roz Kaveney:

Os casulos são esféricos, com tampas transparentes; em um filme em que os ovos tenham um papel crucial, é importante que haja esses bons ovos no início do filme e acabem por contrapor os ovos malvados que vamos ver no devido tempo. No entanto, essa primeira visão do sistema do sono não se apresenta sem seu lado sinistro (KAVENEY, 2006, p. 133, tradução nossa).³⁵

O autor segue sua argumentação construída a partir de oposições. Nos filmes da franquia “as criaturas não são apenas destruidoras e devoradoras, mas também, de maneira totalmente auto-interessada e exploradora, os criadores - eles preservam os humanos que eles estão usando como presas” (KAVENEY, 2006, p. 138, tradução nossa)³⁶. Para opor a essa relação, há uma outra, inversa: a relação da Tenente Ripley com Jones, o seu gato de estimação. “Uma das razões pelas quais o relacionamento de Ripley com o gato é tão emocionante é que não há nada nele para ela - é um dos poucos relacionamentos inteiramente abnegados no filme. O fato de que ela é capaz disso, mesmo que não seja seu modo padrão, é o que faz dela o oposto da criatura” (KAVENEY, 2006).

O filme está repleto de elementos opostos que geram angústia, tanto pela semelhança quanto pela diferença com nós mesmos. Destes elementos, há dois dos quais é importante especificar: o medo da tecnologia, e do Estado. O primeiro é representado por Ash, o “androide não-confiável”. Desde o início, vê-se que este tripulante tem uma personalidade diferente dos outros. Ao longo do filme são deixados indícios de que ele não é de confiança. O principal deles é quando Ripley fala para o capitão Dallas que não confia nele (se referindo a Ash), e este responde: “eu não confio em ninguém” (ALIEN, 1979, 53’).

Mother (ou MU-TH-ER) quando mostra na tela a instrução de manter o Alien na nave, Ripley percebe que estão sem o apoio da Companhia. Aqui, podemos

³⁵ The pods are spherical, with transparent lids; in a film in which eggs are to have a crucial role, it is important that there be these good eggs at the film’s beginning and end to counterpose the evil eggs which we are going to see in due course. Nonetheless, that first sight of the sleep system is not without its sinister side...

³⁶ the creature and its kind are not only destroyers and devourers, but also, in an entirely self-interested and exploitative way, nurturers – they preserve the humans that they are using as prey.

relacionar à desconfiança do Estado e das instituições governamentais: o indivíduo deve lutar pela sua sobrevivência. Sobre isso, Rodrigues (2010, p. 271) comenta que Ripley trava duas lutas: “uma contra o alien para defender a humanidade do não humano, outra contra a Companhia, para defender a humanidade de si própria”; Patricia Melzer também diz que o filme faz referência à classe trabalhadora, com fortes críticas às corporações e multinacionais (e sua correspondente obsessão do lucro, inclusive às custas de vidas humanas) (MELZER, 2006).

Jeff Gould, em um capítulo do artigo “Symposium on Alien” (1980) faz uma observação importante sobre a Companhia. Ele a determina como sendo extremamente poderosa, única no filme que não pode ser combatida; é onisciente, sinistra e cruel. Gould afirma que a Companhia provavelmente sabia antecipadamente da existência do Alien, ao colocar um de seus “agentes” a bordo (se referindo a Ash). Ainda, ela possui tanto interesses militares quanto comerciais, e pode determinar seus funcionários como dispensáveis (GOULD, 1980, p. 283).

No mesmo artigo, contrapondo à Companhia, Gould aponta o alien como sendo seu “duplo”, seu sócia. E aqui entramos no terceiro medo que comentaremos, que é a figura do Alien em si.

São válidos os argumentos de Gould. Ele chama o alien de “análogo biológico da Companhia” (GOULD, 1980, p. 283), que assim como a multinacional - e em breve interestelar, é como um superorganismo que resistiu à competição, à luta evolucionária.

Se o alienígena aguarda nos destroços de alguma catástrofe despercebida, a Companhia, cutucando a novidade, mandará alguém para pegá-la. Se Ripley tentar mantê-lo fora do navio, a Companhia, agindo através de seu agente android, o deixará entrar; se a Companhia considerar a tripulação como descartável, o Alienígena, seguindo seus instintos, aplicará esse julgamento implícito. Se, finalmente, a Empresa instala divisão de classes entre a tripulação, exercendo sua autoridade à distância através da força da hierarquia, é o Alien, ao longo do caminho, que minará a capacidade do grupo de agir ou se preservar como um grupo³⁷ (GOULD, 1980, p. 283, tradução nossa).

³⁷ If the Alien waits in the wreckage of some unnoticed catastrophe, the Company, poking into novelty, will send someone to get it. If Ripley tries to keep it out of the ship, the Company, acting through its android agent, will let it in; if the Company regards the crew as expendable, the Alien, following its instincts, will put this implicit judgment into effect. If, finally, the Company installs class division among the crew, exercising its authority from a distance through the force of hierarchy, it is the Alien, along for the ride, that will undermine the ability of the group to act or preserve itself as a group.

O tamanho do xenomorfo é um dos principais elementos do medo, pois ele não pode ser submisso. Sua estética internaliza valores. Em sua primeira aparição “adulta” (xenomorfo), sua cor escura e estrutura brilhante, ele se parece metálico como uma máquina ou um robô, e tem a força de uma mesma. Possui dentes afiados, cheiro forte, saliva e se camufla como um animal. Quando abre a boca, há uma outra forma com dentes, dentro dessa primeira. Mas sua forma - bípede, com garras que se assemelham a pés e mãos, dois olhos, uma cabeça e tórax alongado - é como a de um ser humano.

O primeiro filme, estando colocado na fronteira entre a ficção científica e o terror, explora o potencial do alien para despertar medo no espectador e não tanto para explorar qualquer noção de humanidade. O alien representa o grotesco, o demoníaco, o monstruoso. Mas aquilo que torna o filme num fenómeno de culto é a capacidade de tornar a diferença credível, o que torna o alien um dos monstros mais assustadores da história do cinema (RODRIGUES, 2010, p. 360).

Rodrigues entende a figura do Alien como um ser oposto ao ser humano no que tange às características biológicas, comportamentais e sociais, pois este ser não possui fragilidades, emoções ou propósitos claros (RODRIGUES, 2010, p. 360); ele é visto como um ser morfológicamente rico, com seu desenvolvimento em fases e uma estrutura social centralizada (ao entorno da “mãe reprodutora”). Em suas palavras: “nos filmes Alien não há optimismo em relação à alteridade, conjugando as várias possibilidades de encarar a malevolência alienígena. O alien, além de inimigo, é invasor do espaço humano e violador da integridade física.” (RODRIGUES, 2010).

“Alien” é acertadamente referido como um filme semelhante ao do gênero de “filmes de casa assombrada”³⁸ (JAMESON, 2005). Mesmo com os personagens conhecendo muito bem sua moradia temporária - a nave Nostromo - o filme se passa em cantos escuros, em que cada um deles pode esconder uma ameaça. Ao mesmo tempo que ela é enorme, consegue ser claustrofóbica. É estéril, sem nenhum elemento natural. Ali eles tentam, sem sucesso, manter suas identidades que tinham na Terra, e a narrativa joga com diversas oposições, dentre elas a de “forasteiro” e “local”. Jameson, no capítulo 9 “The alien body”, concorda que uma das marcas do filme é o fato de que, em nenhum estágio vemos totalmente o

³⁸ No original, “haunted-house movie”.

alienígena e sua forma - que se mistura ao cenário, como se fosse parte da nave. Afinal, o filme em si não tem nenhuma história com um final surpreendente ou uma qualidade técnica excepcional. Seu diferencial é a criatura diabólica e misteriosa. O medo vem da incerteza da criatura. Não sabemos como ela é nem como age. É interessante a afirmação de Jameson quando nos lembra que o Alien aparenta ser mais inteligente que os seres humanos, mas que a crueldade é tanta que não gera uma brecha para que haja empatia por meio de seu comportamento, se este houvesse alguma semelhança com o dos humanos, que poderia ser obtido por meio de mímicas ou imitação. Inclusive o ser é representado como um ser que nem ao menos possui uma linguagem (JAMESON, 2005, p. 140). Diversas vezes ao longo do livro, Jameson faz uma comparação dessa crueldade do Alien com as histórias de Van Vogt.

Outra essa situação que o autor revisita ao falar de Van Vogt e como suas obras influenciaram o longa metragem "Alien" é a chamada "situação dos dois aliens"³⁹. Ele afirma que, quando a nave chega à Lua LV-426, antes de descobrir os ovos alienígenas percebe-se que o planeta foi habitado por alguma civilização - há cenários de uma nave gigante construída:

O que a equipe descobre é de fato o naufrágio de uma nave alienígena, juntamente com um único corpo mumificado de uma de suas equipes. Verificou-se que os ovos foram depositados em sua posse; Enquanto isso, a múmia do navegador alienígena foi horripilantemente mutilada, sua caixa torácica virtualmente explodiu de dentro. O espectador capaz de pensar sobre esses detalhes no final do filme chegará à conclusão óbvia: o personagem homônimo, o monstro do título do filme, é distinto dos alienígenas que uma vez ocuparam o navio alienígena (JAMESON, 2005, p. 325, tradução nossa).⁴⁰

E ele prossegue, lembrando que as sequências do filme nos mostram que provavelmente o destino desses seres anteriores foi a visita dos mesmos aliens do filme, que os destruíram assim como foi feito com a maior parte da tripulação da Nostromo. Assim, mesmo se tratando de um fato que pode ter passado sem atenção

³⁹ No original, *the two- alien situation*.

⁴⁰ What the crew discovers is in fact the wreckage of an alien spaceship, along with a single mummified body of one of its crew. The eggs are then found to have been deposited in its hold; meanwhile the mummy of the alien navigator is found to have been horribly mutilated, its ribcage virtually exploded from within. The spectator able to think back over these details at the end of the film will come to the obvious conclusion: the eponymous character, the monster of the film's title, is distinct from the aliens who once manned the alien ship.

por aqueles que assistem ao filme pela primeira vez, a grandiosidade da civilização e o fato de estar desabitada é mais um elemento que leva medo e suspense para o resto do filme.

O autor Peter Fitting analisa o longa-metragem sob uma visão semelhante à defendida neste trabalho, no momento em que ele fala da imagem do monstro alienígena como figurativização da origem do tema do medo e das ansiedades contemporâneas:

Formas narrativas populares - aqui, especificamente, o filme de horror - funcionam através do deslocamento de medos e ansiedades autênticos gerados pelas contradições da vida contemporânea sob o capitalismo sobre a fonte do terror e do suspense propostos pelo filme. Como as imagens de um sonho que nos perturbam sem que entendamos por que, o monstro se torna uma figuração codificada do que imaginamos ser a fonte de nossos problemas e ansiedades⁴¹ (FITTING, 1980, p. 285, tradução nossa)

Sobre as ameaças e causas da tensão e ansiedade em quem assiste ao filme “Alien”, Fitting comenta:

O conflito central de “Alien”, a fonte imediata da tensão e ansiedade do espectador, está no destino da tripulação do cargueiro espacial Nostromo e no terror e morte que sofrem. A primeira ameaça para eles é, naturalmente, o monstro alienígena que os espreita e os mata depois que eles o trouxeram a bordo. Mas há uma ameaça secundária na traição das máquinas - Ash, o oficial de ciências andróide e a “Mother”, o computador - que são programados para agir de acordo com os melhores interesses da empresa, mesmo às custas da tripulação⁴² (FITTING, 1980, p. 285, tradução nossa).

Além dos medos da criatura, assim como mostramos com outras autoras e autores, Fitting menciona a Companhia. Mais adiante em sua hipótese ele aprofunda na questão da dos interesses comerciais, focando nos Estados Unidos. Ele defende que o alien simboliza e representa o medo do “terceiro mundo” do ponto de vista

⁴¹ Popular narrative forms - here specifically the SF-horror film - function through the displacement of authentic fears and anxieties generated by the contradictions of contemporary life under capitalism onto the source of the terror and suspense proposed by the film. Like the images of a dream which disturb us without our understanding why, the monster becomes a coded figuration of what we imagine to be the source of our problems and anxieties.

⁴² The central conflict of Alien, the immediate source of the spectator's tension and anxiety, lies with the fate of the crew of the space-freighter Nostromo and the terror and death they undergo. The first threat to them is, of course, the alien monster which stalks and kills them after they have brought it on board. But there is a secondary threat in the betrayal of the machines -Ash, the android science officer and Mother, the computer -who are programmed to act in the unnamed Company's best interests, even at the expense of the crew.

estadunidense, cujo sofrimento e pobreza são parte integrante do nosso próprio conforto e satisfação (FITTING, 1980, p. 289). Não só pelas características do animal, mas pelo termo “alien”, que se tornou pejorativo com o tempo, desde antes do filme e especialmente na Europa, designando o estrangeiro ilegal, que não é bem-vindo.

Entendendo essa perspectiva do termo “alien”, uma das análises possíveis e a da “exploração e expropriação imperialistas - a representação dos povos e culturas não brancos do mundo como selvagens ignorantes e bárbaros.

Embarcando no sucesso de Ridley Scott, muitos filmes adotaram a palavra “Alien” nos títulos e enredos, mantendo o termo também nas traduções para idiomas outros que o inglês, como esclarece Martins (2004, p. 187). Numa consulta ao dicionário de língua portuguesa, a palavra alienígena qualifica aquele, ou aquela pessoa “que é natural de outro país, estrangeiro” (Saraiva: 2000)⁴³. Martins mostra que a palavra, de origem latina, tem suas raízes etimológicas nas palavras “*ālīēnūs*” e “*gīgnĕrĕ*”. Ao retomar a raiz da palavra, ela mostra que a primeira está ligado ao outro, ao que resta, adversário ou diferente e ao alheio, ao importuno ou impróprio, e a segunda que significa gerar, criar, dar à luz, parir, completa o sentido de *ālīēnīgĕnūs* como o que nasceu em outro lugar, que tem outra natureza, aquele “que não é como nós” (MARTINS, 2004, p. 187). É interessante como, ao investigar a etimologia de “alien” encontramos definições e ideias semelhantes às ideias de impureza e sujeira apresentadas por Bauman, trazidas no primeiro capítulo.

“Alien - o oitavo passageiro” se passa num futuro tecnológico distópico. Há elementos de ciências (computador, sono criogênico, andróide), mas não é sobre o futuro, sim sobre o presente. Os personagens são trabalhadores comuns, há avanço tecnológico, mas sem aquela ilusão de perfeição, de limpeza que muitas histórias passam. Pelo contrário, já que o terror está presente desde o início: “a Nostromo não é, no começo do filme, um lugar ruim - não recebemos pistas particulares sobre o tipo de filme que vamos assistir, exceto por um certo desconforto na música e som ambiente” (KAVENEY, 2005 p. 132, tradução nossa).⁴⁴

Assim como antigamente nas navegações os monstros dos mares eram temidos, na ficção científica o “desconhecido” são os alienígenas no espaço. Outra

⁴³ SARAIVA, F. R. dos S. (2000). *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier.

⁴⁴ The Nostromo is not, at the film's start, a bad place – we are not getting any particular clues as to what sort of film this is, except for an undercurrent of unease in the music and ambient sound.

referência seria a figura da besta, que antigamente eram os animais, ou então o demônio. São seres de força extrema e invencíveis:

O que Ash diz a eles é sombrio: eles não têm como vencer a criatura - "Eu não posso mentir para você sobre suas chances, mas você tem minha simpatia." Perguntou com desgosto se ele o admira, ele diz com a voz fina e lisa que isso é tudo o que ele deixou para feri-los. "Eu admiro sua pureza. Sobrevivência sem a consciência, remorso ou delírios de moralidade" (KAVENEY, 2005, p 145, tradução nossa).⁴⁵

A semelhança física com os seres humanos se opõe ao seu comportamento e suas características de máquina, que assim como a nave e a ideia do filme direcionam a um confronto entre o natural e o tecnológico, entre o bom e o ruim, que se fazem presentes ao longo de narrativas deste tipo.

⁴⁵ What Ash tells them is bleak: they have no way of beating the creature – 'I can't lie to you about your chances, but you have my sympathy.' Asked disgustedly if he admires it, he says in the flat tinny voice that is all he has left to wound them with that 'I admire its purity. Survival unclouded by conscience, remorse or delusions of morality.'

5 CONCLUSÕES

Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, e ampliadas por uma maior velocidade e alcance na troca de informações, as ansiedades relacionadas aos perigos iminentes aumentam exponencialmente. Questionando as reais motivações das guerras da Coreia do Norte, Cuba, Vietnã e União Soviética a população dos Estados Unidos refletia sobre as consequências destas disputas para o planeta e para as futuras gerações. Passado esse período, novas guerras tiveram origem, e “parecia que o mundo estaria se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irreduzível” (BAUMAN, 1998, p. 32).

Sendo o medo e a alteridade as questões centrais deste trabalho, acreditamos que tanto “O planeta dos macacos” quanto “Alien” são bons representantes dessas duas questões, cada história com suas particularidades e incertezas quanto ao que seria o futuro. Apesar das divergências, ambos mostram os Estados Unidos como representantes de uma nação que possui tecnologia avançada - mesmo que não necessariamente usadas para o bem. E ambos tratam do futuro como uma distopia: os interesses do capitalismo (e por trás dele das multinacionais comandadas pelas nações mais poderosas) são capazes de negligenciar a vida humana por poder, deixar morrer e destruir o ambiente do qual depende a sua sobrevivência.

Em “Alien”, além da imagem da criatura ser atemorizante por si só, sua rapidez e força exorbitantes em pele de aspecto metálico nos remete às máquinas e robôs, sobre os quais ainda não temos total controle e são motivos de discussões éticas importantes. Ao mesmo tempo, sua forma se assemelha à de um humano, como se H.R. Giger quisesse nos lembrar, ao criá-lo, de que este ser tão horripilante e cruel pudesse se tratar de uma versão de nós mesmos. E o que se faz com aquele que não é desejado? No caso do “Alien”, este corpo estranho deve ser eliminado, ou explorado ao máximo.

Já no caso dos símios em “O planeta dos macacos”, o “outro” deve ser contido. A possibilidade de que estes tenham acesso à tecnologia pode ter consequências desastrosas (a lobotomia que seria realizada em Taylor, por exemplo, pode fazer referência à eliminação do ser humano “civilizado”, ou o branco, estadunidense heterossexual, como mencionado na análise). Os símios são

bárbaros com valores muito diferentes aos nossos. Outra questão neste filme é a semelhança do símio com o ser humano que torna propícia a inversão dos papéis e a permite a reflexão também sobre nossas ações como seres humanos, especialmente nas falas e cenas em que a inversão é clara.

Com estes questionamentos e incertezas nos filmes, o medo da morte, a ideia de finitude está presente a todo momento em ambas as narrativas. Não sabemos o que virá a seguir, qual personagem pode ser atacado nem por qual razão, assim como na vida pós-moderna:

Com uma boa dose de simplificação, podemos dizer que as vidas dos homens e das mulheres pré-modernos continham pouca incerteza. Num mundo virtualmente inalterável dentro do horizonte da vida individual, seus habitantes, desde o berço designados para itinerários de vida claramente catalogados, esperavam pouca surpresa enquanto viviam. A época da morte, impossível de se prever, provindo de parte alguma e não anunciada, era a única janela através da qual eles podiam achar um vislumbre de incerteza (BAUMAN, 1998, p. 219).

Outra “fonte” das incertezas são os estranhos, que vimos com Bauman como impurezas. Uma coisa só é impura, suja, dentro de um contexto específico. "As coisas que são "sujas" num contexto podem tornar-se puras exatamente por serem colocadas num outro lugar - e vice-versa" (BAUMAN, 1998, p. 14). Nos dois filmes as impurezas são colocadas num ambiente estranho ao que o ser humano personagem no filme conhece, e são representados de modo a parecer grotescos e com comportamentos que não são aceitos. Para acentuar tais características como ruim, como bem coloca Nazário, o mal é identificado, à primeira vista, por uma característica física que pode ser o gigantismo ou a fealdade (NAZÁRIO, 1998, p. 11). Esse efeito de estranhamento é visto em ambos os filmes objeto deste estudo. São características que reforçam a ideia de negatividade naqueles que são os outros, aqueles que mudam a ordem, a impureza da sociedade.

Um dos motivos pelo qual “O planeta dos macacos” ainda faz sucesso é o fato de que os debates sobre raça, etnia e nacionalidade são discutidos até hoje, por conta do aumento dos fluxos migratórios, casos de intolerância e medidas governamentais de fronteiras, por exemplo. Além disso, o filme possibilita a reflexão de outros modelos de sociedade também. E, por mais que o filme não mostre de forma positiva a sociedade dos macacos, ele questiona as nossas ações, que

resultaram, no filme, na destruição da Terra, mas que ainda assim não está tão longe da realidade, mesmo cinquenta anos depois de seu lançamento.

Zygmunt Bauman, Douglas Kellner e Fredric Jameson trouxeram fundamentos que possibilitaram entender o processo da pós-modernidade, do consumo e sua relação com o medo e a alteridade, para então, com as outras autoras e autores, trazer análises que relacionassem estes dois assuntos com os filmes e a ficção científica. Foram importantes as considerações para entender a relação entre o eu e o outro.

Em comum, dentre outras coisas, percebemos que nenhum dos dois filmes analisados mostram o ponto de vista do alienígena. O ser humano é que vai até esse território desconhecido, mas sem explicar o que havia ali antes, quem habitava e em que condições. Também não é dada a possibilidade de explicação a esses seres. A narrativa é construída pela perspectiva dos seres humanos se deslocando até o planeta estranho. Tal escolha revela, por exemplo, a ideia dos Estados Unidos como um país central e desenvolvido que explora outros países e possui tecnologia para viajar e encontrar novas civilizações, em outro país ou planeta. Isso porque, nas duas histórias, e outras que tratam do “encontro com o outro”, num Planeta Terra futuro, ou outro planeta, é possível que, ao aceitar a missão de entrar num território desconhecido, o personagem esteja indo, na verdade, para um lugar já habitado por algum ser. Ao chegar no destino, este está invadindo um espaço estranho a ele, mas comum a alguém/algo, o que pode desencadear os conflitos.

Ainda que em “O planeta dos macacos” a origem deles esteja implícita, de uma perspectiva do narrador em momento algum é mostrado o lado do alienígena de não só como ele foi parar ali, mas como se deu seu desenvolvimento. Neste filme três seres humanos chegam querendo dominar uma sociedade que já estava estabelecida e já se supõe serem superiores sem ao menos estudá-la e entendê-la primeiro.

Conforme foi explicado no segundo capítulo, ao nos referirmos ao período da pós-modernidade falamos da década de 1950, período pós-guerra e que, nos Estados Unidos, a televisão chegava às casas. Chamado aqui de capitalismo tardio, Cornea (2007, p. 4), a autora mostra que a ficção científica é um ponto chave para determinar o início da lógica cultural pós-moderna, por suas características, no

período do que foi chamado de “os longos 1950”⁴⁶, se referindo ao período até meados da década de 1960 no cinema estadunidense, ao qual ele pode incluir eventos como a crise dos mísseis de Cuba em 1962 e filmes que fazem sátiras da Guerra Fria, como *Dr. Strangelove* (CORNEA, 2007, p. 72). Ela menciona o retorno da indústria cinematográfica de ficção científica americana, que só se recuperou no final da década de 1960. Nesta dissertação o intuito foi entender como o cinema de ficção científica teve um retorno importante ao final da década de 1960 e o quanto isso influenciou filmes que viriam em sequência.

A ficção científica é um gênero que chega a públicos de idades variadas e por canais diferentes. Ela possibilita pensar sobre a ciência e o presente, a partir das conjeturas. Para entender a relação das conjeturas do futuro e das utopias, podemos falar de Martins (2004), que faz uma interessante análise com a metáfora-título de sua tese, “Saudades do futuro”. Ela retoma as possíveis origens da palavra saudades (relacionada à solidão, ou à lembranças), lembrando-nos que a saudade está muitas vezes ligada àquilo que não vivemos ou não podemos mais viver, e o tempo - bem como as noções de passado, presente e futuro - tratando de uma construção social, se aplicam a esse tema que a ficção científica tão bem retrata.

É a partir do já vivido, e do vivendo, que os povos pensam e projetam o por viver, o devir... Enquanto miram o futuro, sentem saudades de todos os caminhos percorridos, dos desejos não realizados... Nessa mirada, fundem-se o desejo de realizar o não realizado e o medo de que não se consiga realizá-lo. Quem sabe, tampouco se consiga sobreviver... (MARTINS, 2004, p. 10).

Mesmo após o término da Guerra Fria, que daria fim a ideia do comunista como o inimigo a ser combatido, na forma de alienígenas ou de outros “estranhos” na ficção científica, Martins (2004) mostra de forma interessante que a alteridade se manteve como centro da discussão nas produções do gênero. O que se modificaria nesse momento, contudo, seriam as imagens explícitas discriminatórias. A autora explica que com os movimentos civis e protestos contra as imagens, agora a discriminação do outro se dá pela inserção de características atribuídas ao padrão desviante; por exemplo “a questão racial: características atribuídas à raça negra são projetadas nas fisionomias dos monstros, entidades não reais, inumanas” (MARTINS, 2004, p. 204).

⁴⁶ No original, “the long 1950’s”.

A alteridade, portanto, se mostra como uma característica da ficção científica que está além do contexto histórico e das condições de produção; ela se modifica, sendo mais ou menos explícita em suas figuras, mas está sempre presente. Na ficção científica escrita e audiovisual a alteridade e o medo são estudados com muita frequência. Além de “O planeta dos macacos” e “Alien”, filmes como “2001 – uma odisseia no espaço” (1968) e, mais recentemente “Blade Runner” (1982) se tornaram objeto de estudo e reflexão sobre os assuntos da alteridade e do medo.

No século XX, uma grande quantidade das conjeturas feitas no século XXI se tornaram reais. Ao ler as obras que falavam do futuro século XXI, vemos o quão atuais elas são. Tratam de temas cujas consequências ainda lidamos e sobre cuja ética debatemos, assim como sobre o futuro da civilização. Na era digital, novas incertezas e novos “outros” passam a existir, assim como novos questionamentos sobre o futuro.

Para isso, temos novos autores que tratam a questão do “outro” sobre novas perspectivas e que trarão outras ideias sobre a sociedade atual. Analisar e estudar os temas propostos por estes autores de fantasia e ficção, as figuras usadas para representar sociedades e culturas diferentes levam à reflexão das sociedades e culturas na não-ficção.

REFERÊNCIAS⁴⁷

ALADDIN. Direção: John Musker, Ron Clements. Estados Unidos: Disney/ Buena Vista, 1992. 1 DVD (90 min).

ALIEN - o oitavo passageiro. Direção: Ridley Scott. Produção: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill, Ivor Powell. Reino Unido/ Estados Unidos: Fox - Amz, 1979. 1 DVD (116 min).

ALIEN 3. Direção: David Fincher. Produção: David Giler, Walter Hill. Estados Unidos: Fox, 1992. 1 DVD (115 min).

ALIEN - A RESSURREIÇÃO. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Produção: David Giler, Walter Hill. Estados Unidos: Fox, 1997. 1 DVD (108 min).

ALIEN VS PREDADOR. Direção: Paul W. S. Anderson. Estados Unidos, Fox Filmes, 2004. 1 DVD (100 min).

ALIEN VS PREDADOR 2. Direção: Colin Strause, Greg Strause. Estados Unidos: Fox Filmes, 2007. 1 DVD (101 min).

ALIENS - O RESGATE. Direção: James Cameron. Produção: Gale Anne Hurd. Reino Unido/ Estados Unidos: Fox, 1986. 1 DVD (137 min).

APOCALYPSE NOW Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Universal Pictures, 1979. 1 DVD (202 min).

ASIMOV, Isaac. **No mundo da ficção científica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984 (Coleção mundos da ficção científica, 34).

BARBARELLA. Direção: Roger Vadim. Produção: Dino de Laurentiis. Itália, França: Paramount, 1968. 1 DVD (98 min).

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. **Cruzeiro semiótico**. Porto, n. 11/12, p. 60-73, 1990. Disponível em: <<http://www.felsemiotica.org>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

⁴⁷ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

_____. **Teoria do discurso: Fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.

BATALHA DO PLANETA DOS MACACOS, A. Direção: Jack Lee Thompson. Estados Unidos: Fox Filmes, 1973. 1 DVD (86 min).

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENNETT, James; STRANGE, Niki (Ed.). **Television as digital media**. Durham: Duke University Press, 2011.

BERNHARD, Nancy. **US television news and Cold War propaganda, 1947-1960**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.

BISHOP, Rebecca. Several Exceptional Forms of Primates: Simian Cinema. **Science Fiction Studies**, v. 35, n. 2, 2008, p. 238–250. Disponível em: <www.jstor.org/stable/25475141>. Acesso em: 20 mar. 2017.

BOOKER, Keith. **Historical dictionary of science fiction cinema**. Plymouth: Scarecrow Press, 2010.

BRUM, José T. Prefácio. In: MAUPASSANT, Henri R. A. **Contos fantásticos - O Horla & outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 1997. p. 7-12.

BYARS, Jackie. Introduction to Some Ideological Readings of Alien. In: ELKINS, Charles. Symposium on *Alien*. **Science Fiction Studies**, v. 7, n. 3, p. 278-282, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4239357>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

CARD, Orson S. **Children of the Mind**. New York: TOR Books, 1997.

_____. **How to write science fiction and fantasy**. Ohio: Writer's Digest Books, 1990.

CONQUISTA DO PLANETA DOS MACACOS, A. Direção: Jack Lee Thompson. Estados Unidos: Fox Filmes, 1972. 1 DVD (88 min).

CONTATOS IMEDIATOS DE TERCEIRO GRAU Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos, Reino Unido: Sony Pictures, 1977. 1 DVD (135 min).

CORNEA, Christine. **Science Fiction Cinema: between fantasy and reality.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

2001 Uma odisseia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer [produção], 1968: Warner Home Video [distribuição], 2001. 1 DVD (148 min).

DE VOLTA AO PLANETA DOS MACACOS. Direção: Ted Post. Estados Unidos: Fox Filmes, 1970. 1 DVD (95 min).

DR. JIVAGO Direção: David Lean. Estados Unidos: Warner Home, 1965. 1 DVD (197 min).

EMBALOS DE SÁBADO A NOITE, OS. Direção: John Badham. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1978. 1 DVD (118 min).

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma introdução aos Estudos Culturais. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 9, 1998.

ESTRANHO MUNDO DE JACK, O. Direção: Henry Selick. Estados Unidos: Disney/Buena Vista, 1993. 1 DVD (75 min).

EXORCISTA, O. Direção: William Friedkin. Estados Unidos: Warner Bros, 1973. 1 DVD (122 min).

FIORIN, José Luiz. Semiótica das paixões: o ressentimento. **ALFA: Revista de Linguística**, v. 51, n. 1, p. 9-22, 2009.

_____. **Elementos de análise do discurso.** 14 ed. São Paulo: Contexto, 2009.

FITTING, Peter. The Second Alien. In: ELKINS, Charles. Symposium on *Alien*. **Science Fiction Studies**, v. 7, n. 3, p. 285-293, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4239357>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

FUGA DO PLANETA DOS MACACOS. Direção: Don Taylor. Estados Unidos: Fox Filmes, 1971. 1 DVD (98 min).

GIGER, 2015. **H. R. Giger oficial website.** Disponível em: <<http://www.hrgiger.com/>>. Acesso em: 06. jul. 2018.

GIROUX, Henry. Breaking into the Movies: pedagogy and the politics of film. **JAC** 21, no. 3, 2001, p. 583-98. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20866426>>. Acesso em: 05 Ago. 2016.

_____. **Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education.** New York: Routledge, 2005

_____. Cultural Studies, Public Pedagogy, and the Responsibility of Intellectuals. **Communication and Critical/Cultural Studies** v. 1, n. 1, p. 59–79, mar. 2004.

GOULD, Jeff. The Destruction of the Social by the Organic in *Alien*. In: ELKINS, Charles. Symposium on *Alien*. **Science Fiction Studies**, v. 7, n. 3, p. 282-285, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4239357>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

GREASE Direção: Randal Kleiser. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1978. 1 DVD (105 min).

GREENE, Eric. **Planet of the Apes as American Myth: race and politics in the films and television.** McFarland, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica.** São Paulo: Contexto, 2008.

GROSSBERG, Lawrence. **Cultural studies in the future tense.** Detroit: Duke University Press, 2010.

GUERRA NAS ESTRELAS Direção: George Lucas. Estados Unidos: Fox Filmes, 1977. 1 DVD (121 min).

HAIR Direção: Milos Forman Estados Unidos, Alemanha Ocidental: Warner Bros, 1979. 1 DVD (121 min).

HALL, Sheldon. **Epics, spectacles, and blockbusters: A Hollywood history.** Detroit: Wayne State University Press, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Representation: Cultural representations and signifying practices.** Sage, 1997.

HALL, Stuart et al. (Ed.). **Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79.** Routledge, 2003.

HARAWAY, Donna. **Simians, Cyborgs, and Women: the reinvention of nature.** New York: Routledge, 1991.

HOMEM GORILA, O. Título original: The Ape Man. Direção: William Beaudine. Estados Unidos: Monogram/Banner Productions, 1943.

INIMIGO MEU. Direção: Wolfgang Petersen. Estados Unidos: Fox Filmes, 1985 1 DVD (93 min).

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1997;

_____ **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Vozes, 2002.

_____ **Archaeologies of the future**: the desire called utopia and other science Fictions. London: Verso, 2005.

JANCOVICH, Mark. **Rational Fears**: american horror in the 1950s, Manchester/New York: Manchester University Press, 1996.

JONES, Gwyneth. The icons of science fiction. In E. James & F. Mendlesohn (Eds.), **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press. 2003.

KAVENEY, Roz. **From Alien to The matrix**: reading science fiction film. Nova Iorque: IB Tauris, 2005.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

KING KONG. Direção: Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper. Estados Unidos: RKO Radio Pictures [produção]: Altaya [distribuição], 1933 (100 min).

LOTMAN, Yuri Mikhailovich; DE MENESES, Salvato Teles; NAVAS, Maria Vitória. **Ensaios de semiótica soviética**. Lisboa: Horizonte, 1981.

MALMGREN, Carl. **Worlds Apart** - narratology of science fiction. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

MARTINS, Alice Fátima. Saudades do futuro: o cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir. **Sociedade e Estado**, v. 19, n. 1, p. 251-252, 2004.

MARY POPPINS. Direção: Robert Stevenson. Estados Unidos: Disney/ Buena Vista: 1964. 1 DVD (134 min).

MELZER, Patricia. **Alien constructions: science fiction and feminist thought**. Austin: University of Texas, 2006.

MESSIAS, Adriano. **Todos os monstros da Terra: bestiários do cinema e da literatura**. São Paulo: EDUC, 2017.

NAZÁRIO, Luiz. **Da Natureza dos Monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NOVIÇA REBELDE, A. Direção: Robert Wise. Estados Unidos/ Reino Unido: Fox Filmes, 1965. 1 DVD (176 min).

OLIVEIRA, Fátima Cristina Regis Martins de. Como a Ficção científica conquistou a atualidade. Trabalho apresentado no **XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação**. Set. Campo Grande: 2001, 16 p.

PATTERSON, Brett C. Why Ender Can't Go Home - Philotic Connections and Moral Responsibility. In: DECKER, Kevin. **Ender's game and philosophy: the logic gate is down**. Hoboken: Wiley Blackwell, 2013. p. 112-124.

PIASSI, Luís Paulo de Carvalho. **Contatos: a ficção científica no ensino de ciências em um contexto sociocultural**. 2007. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. Editora Contexto, 2004.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê**. São Paulo: Annablume, 2009.

PLANETA DOS MACACOS, O: A ORIGEM. Direção: Rupert Wyatt. Estados Unidos: Fox Filmes, 2011. 1 DVD (110 min).

PLANETA DOS MACACOS, O. Direção: Franklin J. Schaffner. Produção: Mort Abrahams, Arthur P. Jacobs. Estados Unidos: Fox Filmes - Sony Dadc, 1968. 1 DVD (108 min).

PLANETA DOS MACACOS. Direção: Tim Burton. Estados Unidos: fox Filmes, 2001. 1 DVD (124 min).

PLANETA DOS MACACOS: O confronto. Direção: Matt Reeves. Estados Unidos: Fox Filmes, 2014. 1 DVD (131 min).

PODEROSO CHEFÃO, O Direção: Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Paramount, 1972. 1 DVD (175 min).

PROMETHEUS. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos: Fox Filmes, 2012. 1 DVD (123 min).

REI LEÃO, O. Direção: Roger Allers, Rob Minkoff. Estados Unidos: Disney/ Buena Vista 1994. 1 DVD (89 min).

RODRIGUES, Elsa Margarida da Silva. **Alteridade, tecnologia e utopia no cinema de ficção científica norte americano**: a tetralogia aliens. 2011. Tese de Doutorado.

ROSE, Mark. **Alien Encounters**: anatomy of science fiction. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1981.

SANTOS, David Rodrigues. **A invasão de Prometheus**: Habitantes parasitários na produção artística contemporânea. Avanca, Cinema - Conferência Internacional de Cinema. Portugal, 2013.

SARDAR, Ziauddin; CUBITT, Sean. **Aliens R Us**: cinema, science fiction and other. London: Pluto Press, 2000.

SCHOEREDER, Gilberto. **Ficção científica**. Rio de Janeiro: Alves, 1986.

SHELLEY, Mary W. **Frankenstein ou o moderno Prometeu**. São Paulo: Ática, 1998.

SUPERMAN- O FILME Direção: Richard Donner. Estados Unidos/ Reino Unido: Warner Home, 1978. 1 DVD (145 min).

TELOTTE, Jay. **Science fiction film**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

TUBARÃO Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Columbia, 1975. 1 DVD (124 min).

VINT, Sherryl. "The Animals in That Country": Science Fiction and Animal Studies. **Science Fiction Studies**, v. 35, n. 2, jul. 2008, p. 177-188. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25475137>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 7-39.